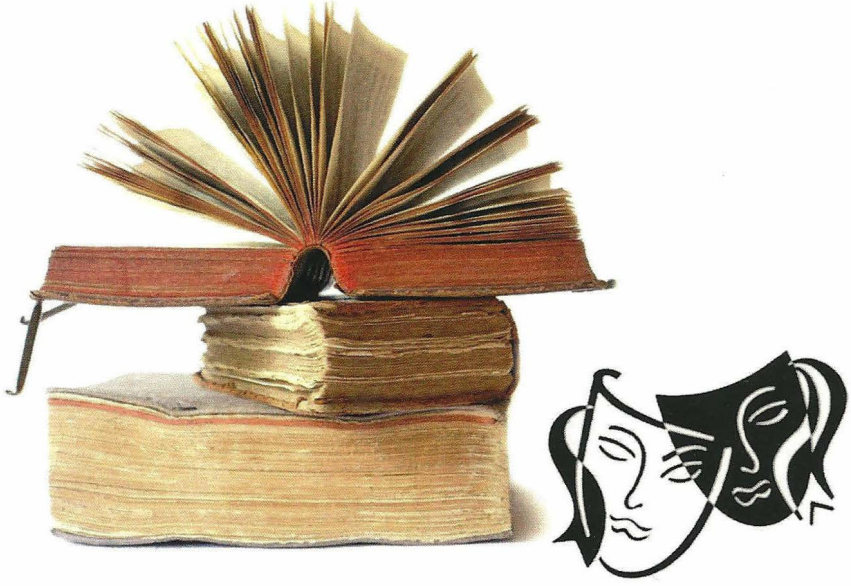
Théâtres du Monde
Cahier hors-série n°3
2018

LE THÉÂTRE DES ROMANCIERS
(XIX^{e} - XXI^{e} siècles)

Adaptations et réécritures, expérimentations et contestation

Actes du colloque organisé les 12 et 13 octobre 2017
à l'Université d'Avignon sous la direction de

Bernard Urbani
et Jean-Claude Ternaux



AVIGNON UNIVERSITÉ
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Collection Theatrum Mundi

THÉÂTRES DU MONDE

Cahier hors-série n°3
2018

LE THÉÂTRE DES ROMANCIERS (XIX^{e} siècle - XXI^{e} siècle)

Adaptations et réécritures, expérimentations et contestation

Actes du colloque organisé les 12 et 13 octobre 2017 à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse sous la direction de

Bernard Urbani
et Jean-Claude Ternaux

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Collection Theatrum Mundi

THÉÂTRES DU MONDE

Revue Interdisciplinaire
de l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
***

Bureau

Directeur et fondateur : Maurice ABITEBOUL
Rédacteur en chef : Marc LACHENY
Rédactrice en chef adjointe : Carine BARBAFIERI
Trésorière et **Secrétaire** : Brigitte URBANI
Secrétaires adjoints : René AGOSTINI et Olivier ABITEBOUL

Comité de Lecture

Maurice Abiteboul (Avignon)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Marie-Françoise Hamard (Paris III)
Marc Lacheny (Metz)
Aline Le Berre (Limoges)
Brigitte Urbani (Aix-Marseille Université)

Comité de Rédaction

Maurice Abiteboul (Avignon)
Olivier Abiteboul (Nice)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Michel Arouimi (Dunkerque)
Jacques Coulardeau (Paris I Panthéon-Sorbonne)
Marcel Darmon (Montpellier)
Edoardo Esposito (Avignon)
Marie-Françoise Hamard (Paris III)
Marc Lacheny (Metz)
Aline Le Berre (Limoges)
Eric Lecler (Aix-en-Provence)
Thérèse Malachy (Jérusalem, Israël)
Jean-Pierre Mouchon (Marseille)
Théa Picquet (Aix-Marseille Université)
Henri Suhamy (Paris-Nanterre)
Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)
Claude Vilars (Montpellier)
Ouriel Zohar (Haïfa, Israël)

SOMMAIRE

LE THÉÂTRE DES ROMANCIERS (XIXe SIÈCLE - XXIe SIÈCLE)

Bernard URBANI et Jean-Claude TERNAUX ---------- p. 9
Introduction

Lenka BOKOVA ---------- p. 17
Le(s) roman(s) au Festival d'Avignon : panorama des adaptations à la scène théâtrale

Cécile MEYNARD ---------- p. 29
Stendhal : le théâtre avant le roman, le roman contre le théâtre ?

Jean-Claude TERNAUX ---------- p. 43
Le personnage de Catherine de Médicis dans *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas

Liana NISSIM ---------- p. 53
Le Garçon, le Sheik et Shakespeare. (Quelques notes sur le théâtre dans la *Correspondance* de Flaubert)

Alain PAGÈS ---------- p. 67
Émile Zola : l'expérience du théâtre

Anne-Simone DUFIEF ---------- p. 77
Edmond de Goncourt et ses adaptations au Théâtre-Libre

Thierry OZWALD ---------- p. 91
Chronique du règne de Charles IX de Mérimée, *Le Pré aux clercs* de Hérold, *Les Huguenots* de Meyerbeer : du roman historique à la tragédie lyrique

Marc LACHENY ---------- p. 107
Johann Nestroy, adaptateur de romans populaires anglais et français : un exemple de transfert culturel entre la France, l'Angleterre et l'Autriche au XIXe siècle

Marco MODENESI ---------- p. 123
Histoire de mirages : l'écriture de Rodenbach entre roman et théâtre

Marie HAMARD ---------- p. 135
La vocation théâtrale de Rainer Maria Rilke

Maurice ABITEBOUL ---------- p. 147
Introduction au théâtre de John Galsworthy

Edoardo ESPOSITO ---------- p. 161
Du texte narratif au texte théâtral dans l'œuvre de Luigi Pirandello

Sylvie HUMBERT-MOUGIN ---------- p. 183
L'adaptation théâtrale des *Caves du Vatican* d'André Gide : tentation comique et fantasme démiurgique

Sébastien HUBIER ---------- p. 193
James Joyce : du roman à la nouvelle, de la nouvelle au drame – du drame au roman

Bernard URBANI ---------- p. 207
Du côté de chez Proust de Curzio Malaparte : adaptation, réécriture et contestation théâtrales d'un épisode de *À la Recherche du temps perdu*

Guillaume SURIN ---------- p. 235
Le Roi Pêcheur : Julien Gracq, la parole et l'espace sacrificiel de la scène

Sophie GAILLARD ---------- p. 253
Louis Guilloux et ses metteurs en scène : les écritures de *Cripure* (1950-1977)

Marie-Jeanne GALERA ---------- p. 269
La diatribe théâtrale d'un homme bien assis : Gabriel García Márquez et l'autorité par la parole

Yannick GOUCHAN ---------- p. 285
Un roman en forme de théâtre : *Quasi Grazia* de Marcello Fois

Virginie BOTTARIGA ---------- p. 301
Le Fétichiste, Un acte pour un homme seul. L'expression théâtrale unique et aboutie de l'univers symbolique de Michel Tournier

Bernadette MIMOSO-RUIZ ---------- p. 311
Mohamed Khaïr Eddine : *Agadir*, les voix théâtrales de l'Histoire

Naïma LAMARI ---------- p. 323
Don Quichotte de Cervantès : du roman à la scène

Résumés ---------- p. 333

Précédents numéros de *Théâtres du Monde* ---------- p. 343

INTRODUCTION

Avec les Actes du colloque international *Le théâtre des romanciers (XIX^e^-XXI^e^ siècles) : adaptations et réécritures, expérimentations et contestation* (Avignon, 12-13 octobre 2018) l'axe Théâtre et patrimoine du Laboratoire *Identité culturelle, théâtre et théâtralité* de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse apporte une contribution substantielle à une recherche qui se veut interdisciplinaire, soucieuse d'interroger la durée des formes littéraires et esthétiques, en dehors des cloisonnements qui stérilisent souvent les approches critiques. Le thème du théâtre des romanciers se prêtait particulièrement bien à cette série d'études qui tendent toutes à décrire tel ou tel aspect d'un imaginaire créateur et d'une *transécriture* dont la centralité est éclatante dans la littérature française et étrangère. Le parcours ici esquissé permettra de prendre la mesure d'une inspiration dont les infléchissements accompagnent toute l'histoire de la littérature des XIX^e^-XXI^e^ siècles.

L'objet de notre colloque était de s'interroger sur cette « vocation théâtrale » en laquelle ont cru un certain nombre d'écrivains français et étrangers que le roman a rendus célèbres et sur les expérimentations, les « transmodalisations intermodales »[1], les réécritures qu'ils ont menées en ce domaine avec des fortunes diverses auprès de la critique et du public. L'écart entre la grande notoriété des romanciers évoqués durant notre manifestation et l'insuccès de leurs œuvres théâtrales « expérimentales », voire « contestataires », invitait à s'interroger sur les raisons d'un tel décalage alors que les voies de passage entre roman et théâtre, leurs relations mutuelles, leurs interactions, leurs réécritures, sont nombreuses, surtout dès le XX^e^ siècle. En effet, « les temps modernes ne sont plus à la marche isolée des arts, les révolutions esthétiques contemporaines ont associé les arts plastiques, la musique, la littérature, le théâtre »[2]. Quels ont été les motivations de ces écrivains dramaturges ? Ont-ils, en se tournant vers l'écriture dramatique, en allant d'un genre littéraire à l'autre, en le transformant, obéi à une nécessité intérieure ou à une sollicitation extérieure ? Tels Stendhal, Flaubert, Zola, Malaparte, Garcia Marquez, Tournier, ces auteurs se sont-ils égarés dans une nouvelle forme d'écriture qui n'était peut-être pas la meilleure expression de leur esthétique ? Ou bien, tels Dumas, John Galsworthy, Pirandello,

[1] Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 396-397.

[2] Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma au XX^e^ siècle. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Bréal, 2014, coll. « Amphi Lettres », p. 3.

Gracq, ont-ils trouvé dans la forme dramatique leur aboutissement, leur survie ?[3] En effet, ce théâtre de(s) romanciers, qui traduit leur fascination pour un mode d'expression autre, est une sorte de propédeutique à une importante création romanesque, surtout dans le cas des grands romanciers du tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècle. Si nous ne sommes pas remontés au-delà du XIX^e^ siècle, c'est parce qu'il nous a semblé qu'il était rare auparavant qu'un écrivain se considère avant tout comme un romancier, « la notion de romancier tenté par le théâtre ne prenant en fait son véritable sens qu'à l'époque moderne »[4]. Nous avons donc voulu étudier les raisons de l'attirance que les romanciers réunis dans ce volume avaient éprouvée pour la scène, ainsi que les causes de leur fréquent insuccès, qui pouvait s'expliquer par telle ou telle faiblesse ou par de l'inexpérience « mais qui souvent ne paraissait pas sans rapport avec la nouveauté et avec la singularité de leur univers créateur dont ils avaient tenté une greffe aléatoire sur la scène »[5]. La question des analogies, des rencontres et des différences qui pouvaient rapprocher ou opposer la théâtralité présente dans le roman et la conception plus discutable que les mêmes romanciers (Zola, Goncourt, Pirandello, Joyce, Gracq, Marquez, Fois) ont eue de la théâtralité sur la scène, s'est posée à maintes reprises au cours de notre colloque[6]. La longue liste des « dramaturges » traités dit l'ampleur du champ ici abordé dans la dynamique d'une recherche ouverte. Elle comporte notamment quelques-uns des principaux romanciers du XIX^e^, Stendhal, Mérimée, Dumas, Flaubert, Zola, Edmond de Goncourt ainsi que, pour les XX^e^ et XXI^e^ siècles, Gide, Rodenbach, Gracq, Khaïr-Eddine, Michel Tournier. Seront abordés aussi dans ce volume un nombre important de romanciers-dramaturges étrangers : Joyce, Pirandello, Johann Nestroy, John Galsworthy, Rainer Maria Rilke, Gárcia Márquez Malaparte, Marcello Fois. Ces auteurs ont tous eu, nous semble-t-il, « l'amour » du théâtre, de la scène, du tableau, du mouvement (peut-être illusoire), l'ordre visuel s'imposant dans l'ordre textuel. En effet, l'opposition entre action et monologue au théâtre rappelle sans doute « celle de la narration et de la description dans un roman : le temps d'arrêt (monologue ou description) est-il en fait continuité sur un autre mode ? »[7]

Les travaux des participants réunis à l'Université d'Avignon permettent de mieux comprendre les raisons de ces tentations théâtrales (adaptation, réécriture,

[3] Cf. Marie-Miguet-Ollagnier, Préface au *Le théâtre des romanciers*, éd. Marie Miguet-Ollagnier, Paris, Les Belles-Lettres, 1996, p. 8. Cf. Jean-Louis Barrault, « Le roman adapté au théâtre », in *Cahiers Renaud-Barrault (Écriture romanesque, écriture théâtrale)*, 1976, n°91, p. 27-58.

[4] Philippe Chardin, « Avant-propos » à *La tentation théâtrale des romanciers*, éds. Philippe Chardin *et alii*, Paris, SEDES, 2002, coll. « Questions de littérature », p. 1.

[5] Philippe Chardin, « Avant-propos » à *La tentation théâtrale des romanciers*, *op. cit.*, p. 2.

[6] Sur la théâtralité, cf. notamment : Anne Larue, « Avant-propos » à *Théâtralité et genres littéraires*, éd. Anne Larue, Poitiers, Publications de la Licorne, 1996, p. 3-17.

[7] *Ibidem*, p. 12.

hybridation, dialogue des arts, rencontre intergénétique, connexion)[8] qui ont engendré nombre d'objections, d'accusations (déformation, réduction, trahison, par rapport à l'œuvre d'origine). Il y a d'abord au sein de ces folies des planches qui réactualisent le *topos* du *theatrum mundi* le prestige du genre lui-même, prestige intact dans la majeure partie du XIX^e^ siècle et qui explique que les auteurs les plus anciens du corpus réuni aient vu « leur adolescence bercée de rêves de gloire théâtrale »[9]. En effet, à cette époque, le théâtre demeure pour un écrivain le moyen le plus sûr et parfois le plus facile de conquérir gloire et fortune ; ce qui permet de mieux comprendre qu'un auteur comme Flaubert ait toujours rêvé de se lancer dans un genre pour le quel il n'avait aucune aptitude (cf. *Le Candidat*). La possibilité de toucher un public plus large qu'avec le roman, la sociabilité et la visibilité plus grande du théâtre, furent des attraits puissants auxquels il était compréhensible que l'on succombe au XIX^e^ siècle.

Ainsi l'article de Cécile Meynard (« Stendhal : le théâtre avant le roman, le roman contre le théâtre ? ») révèle l'attrait d'Henry Beyle pour le théâtre. Néanmoins, c'est dans le genre romanesque que l'auteur de *La Chartreuse de Parme* trouve le bon ton comique qu'il n'a pas réussi à atteindre dans ses projets dramaturgiques.

Pour écrire *La Reine Margot*, Alexandre Dumas reprend la légende de Catherine de Médicis, personnage machiavélique. Dans sa contribution « Le personnage de Catherine de Médicis dans *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas », Jean-Claude Ternaux montre qu'il est facile pour Dumas de transposer à la scène son roman, théâtral par ses dialogues et ses descriptions qui font office de didascalies. Il exploite ainsi les potentialités théâtrales du texte initial.

Avec « Le Garçon, le Sheik et Shakespeare. Quelques notes sur le théâtre dans la *Correspondance* de Flaubert », Liana Nissim rappelle que le théâtre a été pour Flaubert une passion pour laquelle il a toujours travaillé, mais sans jamais réussir. Sa *Correspondance* révèle qu'il lit et relit des grands maîtres du théâtre qui représentent le meilleur exemple de ses principes esthétiques.

En tant qu'auteur de pièces de théâtre, Zola n'a pas véritablement réussi à s'imposer auprès du public. Mais, comme le signale Alain Pagès (« Émile Zola : l'expérience du théâtre »), certaines de ses adaptations théâtrales, notamment celle de *L'Assommoir*, en collaboration avec William Bunach (1879), ont connu un succès important, en particulier celles dont a parlé la presse illustrée du XIX^e^ siècle.

En 1879, Edmond de Goncourt condamne le théâtre au profit du roman. Toutefois, à partir de 1885, comme le signale Anne-Simone Dufief (« Edmond de

[8] Sur ces tentations théâtrales, cf. notamment : *La Plume du phénix. Réécritures au théâtre*, éd. Marie-Claude Hubert, Aix-en-Provence, Publications de l'Université d'Aix-Marseille, 2003 ; *Les formes de la réécriture au théâtr*e, éd. Marie-Claude Hubert, Aix-en-Provence, Publications de l'Université d'Aix-Marseille, 2006 ; *D'un genre littéraire l'autre*, éds. Michèle Guéret-Laferté, Daniel Mortier, Mont-Saint-Aignan, PUR, 2008 ; *Roman et théâtre*, éds. Graziella Castellanou, Maria Litsardaki, Paris, Classiques Garnier, 2010.

[9] Philippe Chardin, « Avant-propos » à *La tentation théâtrale des romanciers*, *op. cit*., p. 3.

Goncourt et ses adaptations au Théâtre-Libre »), il a adapté ou laissé adapter tous ses romans. Son « retour à la scène » est dû à diverses circonstances, notamment à la volonté de certains directeurs de théâtre de profiter de la vogue du réalisme, tel André Antoine se servant du Théâtre-Libre comme d'un laboratoire d'essai.

Thierry Ozwald commente deux adaptations de *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée : *Le Pré-aux-clercs* de Hérold (1829), *Les Huguenots* de Meyerbeer (1832). Cet ouvrage a servi de support à une réflexion sur les fondements de certains mythes nationaux ou périodes mythiques comme la Saint-Barthélemy. *Le Pré-aux-clercs*, en dépit de simplifications et de réductions, réussit à s'affranchir du pathétique outré et à atteindre une légèreté et une gaieté proches, dans l'esprit, du roman de Mérimée.

La contribution de Marc Lacheny sur Johann Nestroy (1801-1862) révèle le travail d'adaptateur de pièces et de romans populaires anglais et français de ce dramaturge autrichien. La réécriture que Nestroy effectue à partir de ses modèles se présente comme un dialogue créatif et critique avec la littérature populaire de son temps et constitue un exemple type de transfert culturel entre la France, l'Angleterre et l'Autriche du XIX^{e} siècle.

Avec « Histoire de mirages : l'écriture de Rodenbach entre roman et théâtre », Marco Modenesi analyse *Le Mirage*, adaptation théâtrale en prose de *Bruges-la-Morte* (1892). Il propose une lecture comparative entre le roman et la pièce qui explique les modifications liées à cette opération de transmodalisation, en insistant sur les spécificités du texte théâtral afin de dépasser toute approche réductrice.

La contribution de Marie-Françoise Hamard, « La vocation théâtrale de Rainer Maria Rilke », révèle l'activité dramatique de l'auteur de *Lettres à un jeune poète*. Ses pièces de jeunesse en témoignent, de même que l'attention qu'il porta à Ibsen et à Maeterlinck, ainsi que ses efforts de théorisation (cf. ses *Notes sur la mélodie des choses*), de thématisation (cf. les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*), et de mise en scène (*Sœur Béatrice* de Maeterlinck).

John Galsworthy, l'auteur de la célèbre fresque romanesque *La Dynastie des Forsyte* (1922) est un auteur dramatique reconnu. Avec l'« Introduction au théâtre de John Galsworthy », Maurice Abiteboul signale que ce théâtre (1906-1929), inspiré par un souci d'humanisme, de bienveillance et d'idéalisme, connut un vif succès à l'époque, abordant des sujets brûlants que n'auraient sûrement pas désavoués les tenants d'une esthétique naturaliste. En effet, l'auteur dénonce les inégalités et injustices sociales, notamment le statut de la femme dans l'Angleterre de l'époque.

L'écriture narrative joue un rôle prépondérant dans l'œuvre dramatique de Pirandello. Dans sa contribution « Du texte narratif au texte théâtral dans l'œuvre de Luigi Pirandello », Edoardo Esposito rappelle que l'auteur de *Chacun sa vérité* a écrit plusieurs romans et 237 nouvelles qui sont la source d'un vrai travail de réécriture théâtrale. L'analyse du passage de l'approche narrative à l'approche théâtrale est examinée à partir de la textualité des nouvelles. Elle porte sur des thèmes récurrents importants, considère les modalités d'une narration propédeutique à la transposition

théâtrale et propose une comparaison entre quelques nouvelles et des pièces qui leur sont étroitement liées.

Pour Sylvie Humbert-Mougin, l'adaptation théâtrale des *Caves du Vatican*, ultime œuvre dramatique d'André Gide, représente l'unique cas d'auto-adaptation d'un texte romanesque. Dans son article « L'adaptation théâtrale des *Caves du Vatican* d'André Gide : tentation comique et fantasme démiurgique », elle analyse la façon dont Gide relève le défi de l'auto-adaptation ainsi que les modalités de la conversion du comique, de la sotie à la farce. C'est pour Gide l'occasion de réaffirmer son *auctoritas* et de revenir sur une des œuvres les plus emblématiques de sa carrière.

Sébastien Hubier étudie *Exiles* de James Joyce (« Joyce : du roman à la nouvelle, de la nouvelle au drame – du drame au roman° »). Comme dans *Ulysses*, l'argument de la pièce est le retour d'exilés dans une patrie qui leur est devenue partiellement étrangère. *Exiles* est aussi pour Joyce l'occasion d'appliquer les théories dramatiques qu'il avait patiemment élaborées dès le tournant du siècle.

En 1948, Curzio Malaparte s'impose à Paris sur la scène du théâtre de la Michodière en offrant une réécriture trans-générique d'un épisode de *À la recherche du temps perdu.* L'article de Bernard Urbani (« *Du côté de chez Proust* de Curzio Malaparte : adaptation, réécriture et contestation théâtrales d'un épisode de *À la Recherche du temps perdu* ») commente ce texte hybride et iconoclaste s'inscrivant dans un conflit qui est dans l'essence dramatique même et créant ainsi une sorte de théâtre critique et d'anti-théâtre.

Guillaume Surin (« *Le Roi Pêcheur* – Julien Gracq, la parole, et l'espace sacrificiel de la scène ») rappelle les liens du *Roi Pêcheur* avec la production romanesque gracquienne. Cette expérience originale est avant tout celle d'une transgression qui se heurte à une constante fondatrice de l'écriture de Gracq, celle de l'iconoclasme. Elle est une forme d'expérimentation sacrificielle de la parole : incarner la voix, mettre à l'épreuve ses possibilités dans un renoncement au secret, au silence, à l'intimité.

À partir des diverses campagnes d'écriture de la pièce *Cripure* de Louis Guilloux, adaptée de son chef-d'œuvre *Le Sang noir*, l'article de Sophie Gaillard met en lumière les déclinaisons de la théâtralité textuelle et le rôle des relecteurs dans les choix dramaturgiques de l'adaptateur. La correspondance de l'auteur avec les grands noms de la mise en scène (Louis Jouvet, André Barsacq, Marcel Maréchal) témoigne des efforts et des difficultés à concilier les exigences supposées du langage théâtral et celles du modèle romanesque.

En 1982, le romancier colombien García Márquez recevait le Prix Nobel de Littérature ; cinq ans plus tard, il effectuait son unique incursion dans l'art dramatique, par le biais d'un monologue théâtral, *Diatribe amoureuse à l'encontre d'un homme bien assis*, qu'étudie Marie-Jeanne Galéra. Cette contribution révèle les « qualités » de dramaturge d'un auteur qui s'est surtout illustré par ses récits, mais aussi les raisons de cet échec.

Avec « Un roman en forme de théâtre : *Quasi Grazia* de Marcello Fois », Yannick Gouchan s'intéresse au texte de Fois consacré à l'auteure sarde Grazia Deledda.

Dans *Quasi Grazia* (2016), Fois oscille entre la matière biographique et la fiction romanesque tout en élaborant une forme dramatique, puisqu'il s'agit d'une pièce en trois actes, destinée à être mise en scène. Yannick Gouchan en analyse le paratexte, la forme et le sous-texte afin de dégager un lien intertextuel entre, d'une part, Fois et Deledda, d'autre part, Deledda auteure et Deledda personnage de la pièce.

Virginie Bottariga étudie l'unique pièce de Michel Tournier *Le Fétichiste, un acte pour un homme seul*, où sont incarnés avec émotion et humour sa philosophie et son symbolisme. Le rire, loin de rendre plus léger le récit, en ouvre paradoxalement « les portes philosophiques ».

Avec « Mohamed Khaïr-Eddine : *Agadir,* les voix théâtrales de l'Histoire », Bernadette Rey Mimoso-Ruiz signale que Khaïr-Eddine, poète et romancier de la révolte, compose avec *Agadir* un roman à la fois poétique et théâtral où le séisme de 1960 fait surgir des décombres les figures historiques occultées par le régime de Hassan II. Ces personnages oubliés prennent la parole dans des séquences théâtrales où le dialogue se substitue à la narration. Cette hybridation des genres, issue de la volonté des écrivains marocains des années 60 de renouveler la littérature en se dégageant du modèle français, trouve ici son expression la plus violente.

L'article de Naïma Lamari (*Don Quichotte* de Cervantes : du roman à la scène) s'intéresse à l'adaptation scénique de ce célèbre texte. En 1973, dans le cadre du XXVII[e] Festival d'Avignon, Serge Ganzl transpose au théâtre les aventures du Chevalier à la Triste Figure avec *Le Quichotte : chevalier d'errance*. Mais l'entrée du « héros » de Cervantès dans la sphère dramatique se révèle problématique, puisqu'elle implique de la part de l'auteur un colossal travail de réécriture, et par conséquent, une relecture du récit mythique susceptible d'en modifier profondément la signification.

Bernard Urbani et Jean-Claude Ternaux
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

REMERCIEMENTS

Nous adressons nos remerciements aux organismes qui ont apporté leur soutien à ce colloque et à la publication de ses Actes : la Commission Recherche du Conseil académique de l'Université d'Avignon, le Laboratoire *Identité culturelle, théâtre et théâtralité* de l'Université d'Avignon, ainsi que l'UFR Arts, Lettres et Langues, la Ville d'Avignon, la Bibliothèque nationale de France, l'Institut Universitaire de France, les ATP Jean Vilar d'Avignon et la revue pluridisciplinaire *Théâtres du Monde.* Nous remercions aussi les sociétés savantes et les revues scientifiques qui, par la présence de leurs présidents et de certains participants, ont soutenu notre

manifestation : la Bibliothèque nationale de France (Lenka Bokova), *Les Amis d'Alphonse Daudet* (Anne-Simone Dufief, Université d'Angers), les *Cahiers Mérimée* (Thierry Ozwald, Université de Limoges), *Les Cahiers naturalistes*, la *Société française de littérature générale et comparée* (Alain Pagès, Marie-Françoise Hamard, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle), les *Cahiers d'études romanes* (Yannick Gouchan, Aix-Marseille Université), *Ponts/Ponti* (Liana Nissim, Marco Modenesi, Université de Milan), *Interculturel francophonies* (Bernard Urbani, Université d'Avignon).

Nous remercions aussi Madelena Gonzalez, Directrice de l'Équipe d'accueil 4277, Florence Bistagne (Institut Universitaire de France), Lucile Urbani, Marie-Josée Tortosa, Philippe Mori (Université d'Avignon) pour leur aide efficace, nos étudiants de Master Lettres et Langues/Théâtre et Patrimoine et nos doctorants ICTT qui nous ont fait l'honneur d'être présents durant les deux jours de notre colloque.

Enfin merci à Brigitte Urbani qui a effectué les relectures et assuré tout le travail de mise en pages de ce volume.

LE(S) ROMAN(S) AU FESTIVAL D'AVIGNON : PANORAMA DES ADAPTATIONS À LA SCÈNE THÉÂTRALE

CONFÉRENCE INAUGURALE

Je me dois tout d'abord d'adresser mes vifs remerciements aux organisateurs de ce colloque, Bernard Urbani et Jean-Claude Ternaux, pour m'avoir donné l'occasion d'aborder le Festival d'Avignon et son histoire sous un nouvel angle, je crois encore inexploré, et de partager avec vous les résultats de ce travail qui, je l'espère, vous intéresseront autant qu'ils m'ont passionnée.

Mémoire du Festival d'Avignon et ses plus récentes explorations à la Maison Jean Vilar

En effet, depuis qu'en janvier 2011 une bonne étoile m'a fait atterrir à Avignon pour m'occuper à la Maison Jean Vilar de la mémoire du Festival d'Avignon, nous explorons cette mémoire, et l'histoire du Festival à travers elle, sous des points de vue divers et avec des formes variées. Le « nous » ici n'est pas de majesté, mais collectif, incluant l'équipe de la BnF, les étudiants et les différentes formations de l'Université d'Avignon.

Je ne mentionnerai ici que les travaux conduits en 2017 : parcours documentaire sur les apports réciproques entre le cirque et la danse au Festival d'Avignon et aux Hivernales, proposé à l'occasion des Hivernales 2017 et bâti avec l'aide de Gaëtan Rivière, qui prépare maintenant un doctorat d'histoire sur le cirque au XIX^{e} siècle sous la direction de Nathalie Petiteau ; le recensement des lieux du Festival d'Avignon et la patrimonialisation de la ville d'Avignon par son Festival, mémoire de Master d'Histoire sous la direction de Marion Fontaine, soutenu par Kévin Bernard qui se lance maintenant dans le recensement des lieux du *Off* ; exposition, encore en cours à la bibliothèque de la Maison Jean Vilar, sur les lieux insolites au Festival d'Avignon, qui présente une trentaine de lieux de spectacle investis par les artistes du Festival pour leur étrangeté, leur virginité ou leur résonance dramaturgique ; recensement de tous les films projetés dans le cadre de la programmation du Festival d'Avignon depuis ses origines, travail effectué par Lisa Guibaud, étudiante à l'Université d'Avignon, et commandité par l'équipe Culture & Communication dirigée par Frédéric Gimello et conçue comme point de départ pour des recherches à mener sur la place du cinéma au Festival d'Avignon et le rôle de ce dernier dans la promotion de nouvelles cinématographies. Avant la fin de l'année, enfin, et pour

accompagner la Journée d'études que prépare Paola Ranzini à l'occasion des cent cinquante ans de la naissance de Luigi Pirandello, nous allons consacrer notre prochaine exposition à sa présence à Avignon, au Festival et dans le *Off*, avec l'aide de Lavinia De Rosa, étudiante en Master Théâtre et Patrimoine à Avignon.

Les collections de la BnF-Maison Jean Vilar au service de la recherche

Si je me permets cette énumération un peu longue, c'est pour vous donner un aperçu concret du cadre et de l'optique dans lesquels ma contribution au colloque s'inscrit. Pour résumer, il s'agit pour nous, la BnF et son antenne avignonnaise à la Maison Jean Vilar, de promouvoir des recherches sur les ressources dont nous avons la charge, de les faire vivre et les vivifier, et ainsi les valoriser.

Nous avons aussi pour mission de faciliter aux jeunes chercheurs l'accès aux archives et aux ressources documentaires patrimoniales, non seulement comme matière première mais aussi en tant que matière formatrice. Aussi, depuis la création en 2015 du Master "Théâtre et Patrimoine" à Avignon par Jean-Claude Ternaux et Nathalie Macé, la Maison Jean Vilar s'emploie à se constituer en partenaire privilégié de ce Master.

De plus, nous avons de la chance de pouvoir travailler avec nos partenaires universitaires et professionnels de la région dans une bonne et souvent amicale proximité.

Si c'est en forgeant que l'on devient forgeron, c'est aussi en traitant les archives que l'on se passionne pour des sujets qu'elles nous révèlent ou suggèrent. Si je souhaite ce plaisir aux étudiants et jeunes chercheurs, c'est aussi parce que la plupart du temps, les charges professionnelles ne me laissent pas le temps de m'y adonner. La mémoire du Festival d'Avignon, telle qu'on la fréquente quotidiennement dans l'exercice de nos fonctions (collecte, classement, signalement), sous forme de tracts, programmes, presse, affiches, photographies, vidéos, archives, stimule notre curiosité et devient, y compris par le désir inassouvi de s'y consacrer, un objet de passion renouvelée.

Je remercie donc une fois encore Bernard Urbani d'avoir accepté ma proposition de contribuer au colloque avec ce panorama, occasion d'un engagement qui m'a obligée à me livrer à mon occupation favorite : recenser et aller chercher quelque chose de partageable au-delà des faits que restitue ce travail de bénédictin.

Roman adapté au théâtre : un panorama au prisme du Festival d'Avignon

Ma contribution a pour objet de tracer un panorama du roman adapté à la scène au Festival d'Avignon. C'est à la fois un point de vue sur le Festival et son histoire, et un regard sur le théâtre contemporain à partir de ce Festival.

Cependant, choisir le Festival d'Avignon comme cadre n'a pas d'autres justifications que la place que la Maison Jean Vilar occupe, depuis sa mission patrimoniale en faveur du Festival, dans l'observation du théâtre contemporain. S'il s'agit d'un

poste privilégié en raison de l'importance nationale et internationale de l'événement, c'est aussi un prisme et il convient de ne pas tirer de conclusions trop hâtives et généralisantes de ce qu'il nous donne à voir.

À ce titre, il me semble nécessaire de garder à l'esprit deux angles d'approche possibles : l'histoire propre du Festival, longue de soixante-dix ans et de ce fait sinueuse et escarpée, ainsi que et surtout, le rapport du Festival au texte, aux auteurs, à la littérature, un rapport qui n'est pas direct mais médiatisé par les artistes que le Festival invite.

Ce sera donc un panorama factuel, reposant sur un recensement – aussi complet que possible – à partir de près de deux mille cinq cents spectacles présentés au cours des soixante-dix éditions du Festival depuis 1947. C'est une quantité importante et le résultat du recensement est à sa hauteur par la richesse et la diversité d'auteurs, d'horizons, d'approches… que je vais tenter de présenter d'une manière aussi peu rébarbative que possible après ces indispensables préliminaires.

Périmètre et méthode du recensement

Romanciers ou romans ? Notre colloque porte sur « Le théâtre des romanciers ». J'avais moi-même initialement – et un peu hâtivement – intitulé ma contribution « Les romanciers au Festival d'Avignon ». J'avais néanmoins l'intention de partir du recensement des romans adaptés à la scène, plutôt que des romanciers et de leur présence au Festival. Il m'était vite apparu difficile de partir des romanciers pour chercher dans la programmation des soixante-dix éditions du Festival les adaptations de leurs romans au théâtre ou les mises en scène de leurs écrits dramatiques occasionnels.

Il n'est pas aisé de définir ce qu'est un roman et surtout de qualifier de roman un texte de littérature contemporaine. Bien que sensible aux questions de genre littéraire, je laisserai aux étudiants de licence le soin de travailler cette question et aux spécialistes celui d'en révéler les complexités. Dans le présent recensement, j'ai fait le choix d'un périmètre large, à l'exclusion des nouvelles et des contes.

Quant au périmètre chronologique, il correspond à celui du colloque : XIX^{e}, XX^{e} et XXI^{e} siècles.

Adaptation au théâtre seulement ? Prenant en compte l'ouverture – déjà cinquantenaire – du Festival aux divers genres de spectacle vivant, j'ai retenu dans le recensement des adaptations de romans pour tous spectacles : théâtre, mais aussi opéra, marionnette, danse, avec des réserves sur la forme du concert/lecture, format ayant a priori une mise en scène sommaire.

Comment ai-je procédé ? Pour commencer, j'ai passé en revue les deux mille cinq cents notices qui, dans le catalogue général de la BnF, décrivent d'une manière assez détaillée les spectacles du Festival d'Avignon : auteur, auteur adapté, dramaturge, metteur en scène, date et lieu de spectacle… données pertinentes pour notre propos.

Cette revue a d'ailleurs révélé certaines lacunes, en particulier concernant les titres originaux des textes adaptés.

J'ai procédé ensuite à une vérification croisée à l'aide des résultats du dossier documentaire réalisé en 2015 par Sabrina Aouas, étudiante en Master "Théâtre et Patrimoine", sur les adaptations au Festival d'Avignon.

Je me suis ensuite tournée vers les programmes du Festival et les feuilles de salle, documents souvent complémentaires et contenant depuis les dernières décennies des entretiens avec les metteurs en scène. Quand cela s'avérait nécessaire, j'ai complété la recherche par la consultation des revues de presse, des photographies et des ressources audiovisuelles disponibles. Grâce à tout cela, j'ai pu donner de la chair aux références et collecter des informations sur les intentions, méthodes et procédés d'adaptation par le metteur en scène ou son collaborateur dramaturge.

Festival d'Avignon : quelques précisions et éclairages utiles

Vous venez de différentes parties de France ou d'Europe, mais vous connaissez sûrement le Festival d'Avignon autant que les Avignonnais. Vous le fréquentez en amateur ou en chercheur, vous travaillez sur des auteurs dont les textes y ont été mis en scène, ou sur des metteurs en scènes qui y ont présenté leur travail. Vous vous intéressez aux tendances, esthétiques ou procédés qui y ont trouvé leur place… Je me permettrais néanmoins de rappeler brièvement quelques éléments de contexte susceptibles d'éclairer mon propos.

Tout d'abord, une évidence qui mérite d'être explicitée : c'est au Festival d'Avignon que mon recensement s'intéresse. Non pas que le *off* ne mériterait pas notre intérêt, mais avec plus d'un millier de spectacles à chaque édition depuis une dizaine d'années, ce serait là une entreprise d'une tout autre ampleur.

Le Festival d'Avignon, rappelons-le, a été créé par Jean Vilar en 1947. Jusqu'en 1966, c'est principalement un festival de théâtre, avec des « manifestations annexes » : concerts, lectures, débats et projections de films. Sa programmation est liée à celle du TNP, surtout pour la décennie de la direction Jean Vilar, soit de 1951 à 1963. Jean Vilar en est le principal metteur en scène et s'il y en a d'autres, ce sont des artistes de la troupe (Gérard Philipe, George Wilson, Daniel Sorano…).

C'est dire que pour cette première période, le rapport au texte et à l'auteur, qu'il soit classique ou contemporain, est assez direct : ce sont les auteurs et les textes que Jean Vilar choisit de mettre en scène. Et ce sont des pièces de théâtre, des pièces d'auteurs classiques du répertoire aux textes dramatiques d'auteurs vivants à peine publiés.

La situation change avec la révolution que Vilar opère en 1966 dans son festival : ouverture à la danse, ouverture aux autres compagnies et metteurs en scène qui viennent avec leur choix de textes. Jean Vilar, jusque-là artiste-directeur, devient directeur-programmateur. Le Festival prend de l'ampleur dans la ville avec de nouveaux lieux, enrichit son programme, allonge sa durée, s'ouvre à l'étranger. Après l'enquête des publics menés en 1968 par Janine Larrue, le Festival se soucie de la

conquête de nouveaux publics, de leur diversification. De nouvelles formes de création, de nouveaux rapports avec le public sont aussi dans l'air du temps.

Après la disparition de Jean Vilar en mai 1971, Paul Puaux reprend le flambeau et dirige le Festival jusqu'à 1979. Tout en s'inscrivant dans la lignée vilarienne pour les huit éditions dont il a bâti le programme, le couple Puaux (il convient de rendre justice au rôle joué par Melly Puaux dans le choix des artistes) innove, en particulier en matière d'ouverture aux nouvelles disciplines, avec des spectacles de mime, de cirque, de marionnettes et surtout le théâtre musical. Les années 1970 sont également celles du *Théâtre ouvert* de Lucien Attoun, une programmation dans la programmation, consacrée à la découverte des auteurs dramatiques qu'on dirait aujourd'hui émergeants.

L'arrivée de Bernard Faivre d'Arcier à la direction du Festival en 1980 ouvre l'ère d'une gestion professionnalisée. Le Festival s'affirme de plus en plus comme l'explorateur du meilleur et du plus pointu dans la création artistique. Son ouverture au monde s'accentue avec Alain Crombecque (1985-1992) et s'amplifie encore avec le second mandat de Faivre d'Arcier (1993-2003). L'internationalisation du Festival est désormais une évidence, après la chute du mur en 1989, avec la globalisation culturelle et artistique et les progrès technologiques facilitant le sous-titrage. La crise de 2005, sous le mandat de Hortense Archambault et Vincent Baudriller (2004-2013), nous apparaît aujourd'hui comme un dernier sursaut devant une autre évidence : celle des audaces et des recherches formelles comme moteur de la création, de la place primordiale de l'artiste metteur en scène par rapport à l'auteur et de sa liberté par rapport au texte.

Bibliothèque de la Maison Jean Vilar : à découvrir

Avant d'entrer dans le vif du sujet, je voudrais encore profiter de ce temps de parole pour vous inviter à découvrir la bibliothèque de la Maison Jean Vilar. Patrimoniale et spécialisée, elle est gérée par l'antenne du département des Arts du spectacle de la BnF. C'est la seule antenne en région et le seul lieu de la BnF qui soit gratuit et ouvert à tout le monde sans aucune formalité. Depuis ses débuts, la Maison Jean Vilar, dans le respect de ses textes fondateurs, repose sur la collaboration aussi inusitée qu'exigeante entre deux entités hétérogènes : l'institution, que je sers aujourd'hui, et l'Association Jean Vilar, dirigée depuis mars 2017 par Nathalie Cabrera et qui se charge au sein de la Maison des expositions, rencontres et manifestations culturelles.

Panorama chronologique des spectacles adaptés ou tirés de romans

Cinq romans dans les années 1970 : *El Cimarrón* de Miguel Barnet pour un opéra de Hans Werner Henze sur le livret de Hans Magnus Enzesberger ; *Le Capitaine Fracasse* (spectacle titré *Fracasse)* de Théophile Gautier dans l'adaptation de Serge

Ganzl, par Marcel Maréchal ; *Les Cloches de Bâle (*sous le titre de *Catherine)* de Louis Aragon, par Antoine Vitez ; *La mulâtresse Solitude* de André Schwarz-Bert, adaptée par Patrick Chamoiseau et Yvan Labejof ; *Mephisto* de Klaus Mann, par Ariane Mnouchkine.

Trois romans dans les années 1980 : *Les possédés* de Fiodor Dostoïevski, par Denis Llorca ; *Le bruit et la fureur* et *Absalon ! Absalon ! (*sous le titre de *Je songe au vieux soleil)* de William Faulkner, par Alain Françon, dans un montage de Laurence Meyer ; *Le Château* (spectacle titré *Le géomètre et le messager*) de Franz Kafka, par Isabelle Pousseur.

Douze romans dans les années 1990 *: Le livre des fuites* et *Pawana* de Le Clézio, adaptés respectivement par François Mathouret et Georges Lavaudant ; *La troisième balle* de Léo Perutz, par Bertrand Nicquevert ; *Pan Theodor Mundstock* de Ladislav Fuks, par Bruno Boëglin ; *Les aventures du brave soldat Chvéïk* (titré *Chveïk au terminus du monde*) de Jaroslav Hašek, adapté et mis en scène par Wladyslaw Znorko ; *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard, par Denis Marleau ; *Le Procès* de Franz Kafka, par Dominique Pitoiset, *Crime et Châtiment* (spectacle présenté sous le titre *K.I. du « Crime »*), d'après Fiodor Dostoïevski, adaptation par Daniil Guink, par Kama Guinkas ; *Les âmes mortes (*sous le titre de *Chambre d'hôtel dans une ville N.N.)* de Nicolaï Gogol, par Valeri Fokine ; *Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov, par Stefan Moskov ; *Voyage au bout de la nuit* de Céline, concerto par Romeo Castellucci ; *Le grand cahier (*spectacle titré *Gemelos)* d'Agota Kristof, par La Troppa.

Treize romans dans les années 2000 : *Maître et Marguerite* de Boulgakov, par Oskar Korsunovas ; *Idiot (Książe Myszkin)* de Fiodor Dostoïevski, par Grzegorz Jarzyna ; *Le Procès (*sous le titre *Le procès : tragédie burlesque)* de Franz Kafka, par Alain Timár ; *Je poussais donc le temps avec l'épaule* (pages de la *Recherche* et de *Sodome et Gomorrhe*) de Marcel Proust, par Charles Tordjmann ; *Quatuor d'Alexandrie* de Lauwrence Durrel, par Stuart Seide ; *Les saisons en enfer du jeune Ayyâz (*sous le titre *En enfer)* de Reza Baraheni, par Thierry Bedard ; *Le Colonel des Zouaves* d'Olivier Cadiot, par Ludovic Lagarde : *Kokain* de Pitigrilli, par Frank Castorf ; *Rouge décanté* de Jeroen Brouwers, par Guy Cassiers ; *Pluie d'été (*sous le titre *Pluie d'été à Hiroshima)* de Marguerite Duras, par Eric Vignier ; *Nord* (titré *Nord : une Grande-Guignolade)* de Céline, par Frank Castorf ; *Mephisto* (spectacle titré *Mefisto forever*) de Klaus Mann, librement adapté par Tom Lanoy ; *Tendre jeudi* de John Steinbeck, par Mathieu Bauer.

Vingt et un romans adaptés sur la scène au cours de la décennie en cours :

Trois romans en 2010 : *Un nid pourquoi faire ?* d'Olivier Cadiot, par Ludovic Lagarde ; *Le Procès* de Franz Kafka, par Andreas Kriegenburg ; *L'homme sans qualités*, de Robert Musil, par Guy Cassiers.

Un roman en 2011 : *Jan Karski* de Yannick Haenel, par Arthur Nauzyciel.

Trois romans en 2012 : *Maître et Marguerite*, de Mikhaïl Boulgakov, par Simon McBurney ; *Disgrâce* de John Maxwell Coetzee, par Kornél Mundruczó ; *Die Ringe des Saturn* de W.G. Sebald, par Katie Mitchell.

Deux romans en 2013 : *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, par Julien Gosselin ; *Orlando* de Virginia Wolf, par Guy Cassiers.

Un roman en 2014 : *La source de vie* de Rand Ayn dans la mise en scène de Ivo Van Hove.

Quatre romans en 2015 : *Holzfällen* (titré *Wycinka Holzfällen*) de Thomas Bernhard par Krystian Lupa ; *Mersaults* d'après Kamel Daoud, par Philippe Berling ; *Hacía la alegría*, premier chapitre du roman *Excelsior* de et par Olivier Py ; *L'amour et les forêts* d'Eric Reinhardt, lecture-concert de Feu ! Chatteron.

Cinq romans en 2016 : *2666* de Roberto Bolano, par Julien Gosselin ; *Karamazov* d'après *Les Frères Karamazov* par Jean Bellorini ; *Les âmes mortes* d'après Nicolaï Gogol, par Kirill Serebrennikov ; *Ceux qui errent ne se trompent pas*, d'après *Lucidité* de José Saramago, librement adapté par Kevin Kreiss et mis en scène par Maëlle Poésy ; *Institut Benjamenta* d'après Robert Walser, par Bérangère Vantusso.

Deux romans en 2017 : *Les Parisiens* de et par Olivier Py ; *Die Kabale der Scheinheiligen* (*La Cabale des dévots*) d'après le *Roman de Monsieur Molière* de Boulgakov, par Frank Castorf.

Pour synthétiser, cela fait cinquante-quatre spectacles adaptés de romans et une évolution en hausse constante, particulièrement au cours de la dernière décennie. Du point de vue des auteurs, la présence des Russes (Boulgakov, Dostoïevski et Gogol) est remarquable, de même que des auteurs de langue allemande (Mann, Kafka, Perutz, Sebald, Walser).

Du roman à la scène au Festival d'Avignon : pourquoi et comment ?

Pourquoi les artistes cherchent-ils de la matière pour la scène dans des romans plutôt que dans des pièces de théâtre ? Comment le roman passe-t-il à la scène ? quelle réécriture du texte initial ? Quels traitements des personnages, du temps et de l'espace ? Quels dispositifs scéniques sont-ils utilisés pour rendre la complexité de la narration romanesque ?

Nous allons scruter la cinquantaine de cas de notre « corpus » avignonnais avec ces questions, en nous appuyant principalement sur les programmes, feuilles de salles ou articles de presse.

Pourquoi le roman ?

Eric Vignier (*Pluie d'été à Hiroshima*) fait du théâtre avec des écritures qui ne sont pas dramatiques. Il veut plutôt faire entendre une écriture – celle de Duras – que de raconter des histoires.

Guy Cassiers choisit les textes (*Rouge décanté*) à partir de l'émotion que provoque en lui leur lecture, et c'est pour comprendre le trouble de ce choc qu'il met en scène.

Pour Frank Castorf (*Kokain*), les textes de théâtre « ressemblent à de l'économie socialiste planifiée », ils sont « trop directifs et péremptoires », comme « une route à une seule voie »[10], alors que c'est la complexité qui l'intéresse.

Transposer au plateau des œuvres riches et totales dans leur construction est un défi excitant pour Julien Gosselin (*Particules élémentaires* et *2666*) : « C'est d'ailleurs pourquoi j'ai du mal à travailler des pièces de théâtre ; les pièces contemporaines d'envergure sont très peu nombreuses »[11].

Pour Simon McBurney, le chaos au milieu duquel il a travaillé pour construire le spectacle (*The Master and Margarita*) à partir de « l'océan de mots et d'histoires »[12] lui est artistiquement indispensable.

Au-delà de l'admiration pour l'écrivain et leur parallèle anglo-allemand[13], Katie Mitchell a choisi le roman (*Die Ringe des Saturn*) pour sa forme : « cette narration à plusieurs couches qui est, pour moi, une incroyable expérience à tenter sur le plateau de théâtre »[14].

Guy Cassiers (*L'Homme sans qualité*) tire sa liberté de création, sans craindre la trahison, du caractère inachevé du roman de Musil, à l'ambition « de contenir la totalité d'un monde »[15].

Se confronter au roman total, tel que *Maître et Marguerite*, *Homme sans qualités*, *2666*, *Particules élémentaires* ou *Les anneaux de Saturne*, et à ses multiples registres (narratif, historique, documentaire, intime, biographique...), stimule l'imagination et la créativité des artistes.

Modes de réécriture

L'examen du passage du texte original au texte du spectacle fait ressortir, sans nous étonner, une extrême variété des modes de réécritures.

Hacía la alegría, premier chapitre d'*Excelsior* d'Olivier Py, est le format le plus simple de la fidélité au texte initial, avec toutefois le choix raisonné et artistique de la version espagnole pour le spectacle.

Pluie d'été à Hiroshima est un diptyque qui résulte du dialogue entre deux écritures liées au cinéma : *Pluie d'été* (1990) qui fait écho au film *Les enfants* (1984), avec le scénario de *Hiroshima mon amour*. « On est porté de la Pluie d'été vers

[10] *Kokain*, Festival d'Avignon, 2004, entretien de Frank Castorf avec Carl Hegemann, site du Festival d'Avignon : http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2004/kokain-cocaine.
[11] *2666*, Festival d'Avignon, 2016, programme de salle.
[12] *The Master and Margarita*, Festival d'Avignon, 2012, programme de salle.
[13] Katie Mitchell, britannique, travaille en Allemagne, tandis que W. G. Sebald, allemand, a écrit son roman depuis la Grande-Bretagne.
[14] *Die Ringe des Saturn*, Festival d'Avignon, 2012, programme de salle.
[15] *De Man Zonder Eigenschappen*, Festival d'Avignon, 2010, programme de salle.

Hiroshima mon amour : une même énergie tient la représentation, du début à la fin, les thématiques se répondent […] un tout que l'on a nommé d'une façon générique : Pluie d'été à Hiroshima »[16].

Le texte initial est respecté dans sa structure, son écriture et sa lettre, mais subit des coupes dans *Rouge décanté*, *Institut Benjamenta*, *Le Procès*, *Mersaults.*

La réécriture avec coupes, montages et éventuels ajouts textuels est le mode le plus fréquent. C'est le cas, entre autres, de *Particules élémentaires*, de *Mephisto* de Mnouchkine, de *Nord*, de *l'Homme sans qualités*, de *Un nid pourquoi faire ?* des *Anneaux de Saturne*…

Katie Mitchell s'explique : « Si nous devions jouer l'intégralité du roman, il faudrait plus de vingt-quatre heures. Il a donc fallu couper, faire des ellipses, déconstruire certains aspects du roman pour construire notre spectacle. Nous sommes toutefois restés totalement fidèles à l'axe principal du livre, qui est celui de la marche, mais aussi au regard du narrateur et au style unique de la narration »[17].

Kornél Mundruczó, Simon McBurney, Frank Castorf (Nord) travaillent au plateau avec la troupe, en intégrant des improvisations, à partir d'un canevas ou un scénario.

Quelques spectacles reposent sur des pièces écrites *ad hoc* à partir des romans : *Mefisto for ever* par Tom Lanoy, *Solitude, mulâtresse* par Patrick Chamoiseau, *Catherine* par Antoine Vitez et *K.I. du « Crime »* par Daniil Gink.

Il y a aussi des inspirations libres. C'est le cas de *Maister i Margarita* de Moskov et de *Chvéïk au terminus du monde* de Znorko.

Traitement des personnages

Le traitement des personnages est un aspect important de l'adaptation à la scène, en particulier lorsque les personnages sont nombreux dans le roman. Dans le *Nord* de Castorf, le nombre de personnages est réduit au quatuor central : l'acteur Le Vigan, sa femme Mme Destouches, le chat Bébert et Céline. Dans *l'Homme sans qualités*, Cassiers fond certains personnages en un seul et en invente même deux, dont le cocher Palmer, personnage central dans l'intrigue. Les acteurs des *Particules élémentaires* jouent différents personnages et forment collectivement le narrateur. Dans *Wycinka*, Lupa gomme certains personnages, en développe et en invente d'autres. Dans la version des *Âmes mortes* de Fokine, seuls le héros, son cocher et son valet demeurent. De même, c'est par le personnage secondaire de Ekaterina Ivanovna Marmeladova et ses trois enfants, que l'on aborde le *Crime et châtiment* dans l'adaptation de Guinka. Le héros de *Mersaults* est accompagné au plateau par sa mère. Dans le *Procès* de Kriegenburg, ce sont huit clones de Josef K. qui sont sur scène évoluant autour et dans un immense œil.

[16] *Pluie d'été à Hiroshima*, Festival d'Avignon 2006, programme de salle.
[17] *Die Ringe des Saturn*, Festival d'Avignon, 2012, programme de salle.

Transposition de l'espace

Terminons par des exemples de transposition de l'espace du roman à la scène.

Le train est la métaphore centrale des lieux successifs et multiples dans *Nord* de Castorf. Il est également le lieu quasiment unique du grand voyage du brave soldat Chvéïk. Le train est aussi le lieu de souvenirs que déroule le prince Myszkin de Grzegorz Jarzyna en voyage vers la Russie.

C'est dans la chambre d'hôtel que Fokine limite l'action de ses *Âmes mortes*. Et Bérangère Vantusso enferme dans le huis clos de l'*Institut Benjamenta* sa narration.

Dans *Meistras ir Margarita* de Korsunovas, le lieu unique est l'hôpital psychiatrique et c'est dans son lit que le Maître conte et vit ses aventures. Une table circulaire tournante, trouée en son centre, constitue « une véritable cène pour festin du diable »[18].

Le dispositif scénique de Krystian Lupa dans *Wycinka* est particulièrement intéressant par rapport à la problématique de la narration et ses divers niveaux. Le salon reste le cœur des événements tout au long des actes, avec le fauteuil du narrateur à l'extérieur et sur le devant de la scène. Dans son blog, Jean Pierre Thibaudat analyse à chaud le spectacle : « Tout ce contexte (l'enterrement, l'invitation à la soirée artistique faite au narrateur) est filmé par Lupa en noir et blanc et intervient comme dans le récit de Bernhard au cours de la soirée dans ce salon qui en constitue le lieu permanent […] Lupa introduit ainsi un tressage subtil entre les commentaires de celui qui est là sans être là assis dans son fauteuil, et les autres […] »[19].

Katie Mitchell dans les *Anneaux de Saturne* place le héros-narrateur, immobile et silencieux, dans son lit d'hôpital. Il se souvient de son voyage sur les côtes de Suffolk, de sa marche, dont on entend les pas sonorisés. Le spectateur voyage avec lui dans sa tête, alors qu'autour de lui évoluent les personnages que ses souvenirs convoquent. Le registre documentaire de l'œuvre originale est rendu par l'utilisation d'un film en noir et blanc en 16 mm réalisé à partir du livre avec de vrais paysages parcourus et des ajouts d'images d'archives.

Conclusion ouvrante

Ce n'est pas lieu ici, ni le propos, d'entrer dans l'analyse de chacune des adaptations. Si je vous laisse sur votre faim, j'espère vous avoir au moins donné envie d'aller voir, de consulter les revues de presse, des photos, des captations audiovisuelles. Peut-être même de vous lancer dans des études comparatives des adaptations et mises en scènes de *Maître et Marguerite* de Boulgakov : nous en avons trois à Avignon, différentes et toutes intéressants.

---

[18] Jean-Pierre Leonardini, *L'Humanité*, 21 juillet 2000.

[19] Jean-Pierre Thibaudat, « Un dialogue au sommet entre Thomas Bernhard et Krystian Lupa », 5 juillet 2015, https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/050715/un-dialogue-au-sommet-entre-thomas-bernhard-et-krystian-lupa log

Pour conclure – si toutefois cela est possible et sensé – je dirai que le *Roman* au Festival d'Avignon est de plus en plus présent et incontestablement pluriel, avec un déploiement de créativité et d'inventivité chez les artistes, tous stimulés par le défi que représente le choix de porter un roman à la scène.

Vous aurez sans doute des idées pour faire de bonnes confitures, je vous laisse les fruits cueillis et vous remercie de votre attention.

Lenka Bokova,
Conservatrice responsable de l'antenne
de la Bibliothèque nationale de France
Maison Jean Vilar, 8 rue Mons, 84 000 Avignon

STENDHAL : LE THÉÂTRE AVANT LE ROMAN, LE ROMAN CONTRE LE THÉÂTRE ?

C'est un véritable défi d'écrire sur ce qui est considéré par la majorité des critiques comme un parfait échec de Stendhal, qui aurait compris bien tardivement que sa vraie vocation était d'être romancier et non dramaturge. Il s'agira pour autant de tenter de montrer à quel point les interactions sont plus fécondes et plus complexes qu'il n'y paraît chez lui entre théâtre et roman, d'où le titre de cet article.

En tout état de cause, au vu du nombre de ses essais dramaturgiques[1], Stendhal a tout à fait sa place dans une réflexion sur le théâtre des romanciers, avec cette nuance importante qu'il est moins dans la réécriture de théâtre à partir de ses textes romanesques que l'inverse, soit un théâtre expérimental/de futur romancier : cette approche « symétrique » semble intéressante à analyser, en essayant de se garder de toute perspective téléologique. Plusieurs questions se posent en effet : en quoi y a–t-il du roman dans ses tentatives théâtrales ? comment le roman peut-il prendre le relais des projets dramaturgiques ? enfin, peut-on retrouver certaines de ses pratiques d'écriture théâtrale dans ses romans ?

*

Il faut commencer par évoquer le problème bien connu de la vocation de dramaturge affichée par Stendhal à longueur de page. Chacun connaît ce mythe, dont voici une des nombreuses formulations : « ma vocation fut décidée : vivre à Paris en faisant des comédies comme Molière » (*OI* II, p. 699). On sait aussi qu'aucun de ses projets n'aboutit, pour des raisons diverses, au point que certains critiques ont pu qualifier Stendhal de babilan dramatique. Comme le note Georges Kliebenstein, le goût et le besoin de la théorie critique aurait asphyxié son écriture. À cela s'ajoutent les exigences du disciple des idéologues, qui, toujours selon Kliebenstein,

> multiplie les paramètres – physiologiques, psychologiques, physiognomoniques, sociaux, situationnels, politiques – jusqu'à ce que ses pièces soient saturées par une combinatoire qui ne peut fonctionner à plein. La combinatoire du 12.06.1810

[1] Ce qui correspond à deux volumes dans la collection du Cercle du Bibliophile (400 feuillets environ). Les références aux œuvres de Stendhal sont les suivantes : *Théâtre,* tomes I et II, Genève, Le Cercle du Bibliophile 1968 (désormais abrégé en *Th* I et II) ; *Œuvres intimes,* tomes I et II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981-1982 (désormais abrégé en *OI* I et II) ; *Journaux et Papiers,* ELLUG, tome 1, 2013 (désormais abrégé en *JP* I) ; *Correspondance*, tome II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (désormais abrégé en *Corresp.,* II), 1968 ; *Journal littéraire,* tomes I et II, Genève, Le Cercle du Bibliophile, 1970 (*JL* I et II) ; *Œuvres romanesques complètes,* tomes I, II, III, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005-2007 (désormais abrégé en *ORC* I, II, III).

> – qui anticipe à sa façon sur le « statut sémiologique du personnage » tel que l'a défini Philippe Hamon – donne une idée de la complexité des enjeux : « Il peut être utile, pour mettre de la clarté dans mes idées, de repenser […] à mon ancien travail de 1805, sur les caractères naturels et sociaux et leurs oppositions avec les passions, avec le classement de ces oppositions en sujets tragiques ou comiques. / Combiner avec le tempérament physique[2] ».

Et Kliebenstein de souligner le problème engendré par ces exigences : « Les données, dès lors, deviennent incompossibles, finissent par s'exclure mutuellement, conduisent à *l'embarras du choix* » (*Ibidem*).

Jean Prévost parle quant à lui d'un « travail créateur tué par l'excès d'autocritique[3] ». Pour Kliebenstein, le roman convient bien mieux à Stendhal car il n'y prédéfinit rien, « le roman est le genre imprévisible par excellence » (*ibidem*). Les critiques ont donc beau jeu de rappeler la déclaration fracassante de Stendhal dans « La Comédie est impossible en 1836 » : comme il n'y a pas de public pour la comédie, autant écrire du roman, qui touchera peut-être plus tard un public de *happy few* ?

Si l'on prend l'exemple de son projet le plus abouti, *Les deux hommes* (1803-début 1804), on peut avancer deux raisons d'ordre intellectuel à l'interruption du travail : il n'arrive pas à se décider entre différentes pistes envisagées pour quelques scènes, et surtout, il veut absolument transposer sa pièce en vers, plus nobles que la prose, mais qu'il est fondamentalement incapable de faire (il s'arrête d'ailleurs à 400 vers environ après des efforts désespérés[4]). Mais la raison fondamentale à l'interruption est à notre avis avant tout politique : arrivé à Paris en avril 1804, il prend vite conscience qu'il n'est plus temps de faire du théâtre gai et léger quand il y a danger de dictature, et il s'engage alors dans le projet de *Letellier* pour dénoncer la tentation du despotisme de Bonaparte. L'intrigue des *Deux hommes* repose en effet sur les amours entre Charles et Adèle, contrariées par la jalousie d'un rival qui complote pour brouiller les deux amoureux puis pour écarter l'amant et en profiter pour enlever la jeune fille. Après plusieurs rebondissements, le dénouement survient avec l'arrivée subite du père de Chamoucy que tous croyaient morts et qui est revenu sous une fausse identité ; il empêche un duel entre son fils et Charles et tout finit bien.

Cela posé, son théâtre est-il si mauvais que les critiques veulent bien le dire ? En réalité, un examen des publications et des pièces publiées et jouées par ses contemporains prouve que ses tentatives ne sont pas si catastrophiques qu'on veut bien le croire : par exemple, ce projet des *Deux hommes* vaut bien les bluettes qui sont

---

[2] Georges Kliebenstein, article « Théâtre », dans *Dictionnaire de Stendhal,* Yves Ansel, Philippe Berthier, Michael Nerlich dirs., Champion, 2003, p. 708. La déclaration de Stendhal qu'il cite se trouve dans *OI* I, p. 622.

[3] Jean Prévost, *La création chez Stendhal,* Mercure de France, *Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, 1951 [1re éd., 1942], p. 65.

[4] L'avancement de la laborieuse rédaction de ces quelque 400 vers est détaillée par Victor Del Litto dans sa *Vie intellectuelle de Stendhal : genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Genève, Slatkine reprints, 1997 [1re éd. 1962], p. 257.

publiées et jouées à la même époque (ce n'est pas pire par exemple que le *Zélinde et Lindor* de Goldoni, qu'il a traduit dans son entier en 1801 et qui présente les mêmes caractéristiques), et on peut s'avouer surpris par cette « tache dans le télescope[5] » de la critique qui fait que l'on ne voit pas que la pièce est presque achevée et n'est pas absolument indigne[6].

Il faut aussi reconnaître à Stendhal l'ajout d'une dimension idéologique inédite et au fond assez intéressante à sa pièce : les deux jeunes rivaux en amour, Charles Valbelle et Chamoucy, le sont tout autant par leurs milieux (Valbelle est un bourgeois, Chamoucy un noble), leur éducation et leur caractère : ils sont le fruit de deux éducations : la révolutionnaire qui a forgé un honnête homme selon un modèle rousseauiste, et la jésuitique qui a formé un hypocrite. En somme, *Les deux hommes* peut apparaître comme une pièce presque terminée, et qui serait acceptable, selon les conventions de l'époque, en particulier celles du drame bourgeois qui domine encore la scène en ce début du XIX^e^ siècle.

En tout état de cause, à aucun moment, le rêve de devenir romancier n'effleure Stendhal, et en cela il fait bien partie de cette génération née à la fin du XVIII^e^ siècle (1783 dans son cas) pour laquelle les lettres de noblesse littéraires s'acquièrent en publiant du théâtre ou de la poésie exclusivement. D'ailleurs il justifie même son choix du théâtre en 1803 comme plus propice à exprimer des émotions fortes :

> J'ai choisi le genre dramatique comme le plus propre à donner des émotions fortes et rapides […]. Le goût de mes juges ne leur a pas laissé ignorer que tel trait qui serait supportable à la scène, paraît souvent dur et exagéré lorsqu'il est privé de l'illusion du théâtre. Cela doit surtout arriver pour une scène dont les interlocuteurs très passionnés doivent plus souvent s'exprimer par des mots entrecoupés et lancés (*vibrati*), si l'on veut me permettre cette expression, que par des phrases douces et coulantes. (*Th* I, p. 410, au sujet des *Deux hommes*)

Le terme *vibrati* est emprunté à Alfieri, que Stendhal transcrit sur le même feuillet : « *Lo stile… vibrato, qual dee esser quello d'uomo appassionato* » (« Le style… énergique, qui doit être celui d'un homme passionné »). Il confirme d'ailleurs cette affirmation quelques mois plus tard :

[5] Expression reprise à Stendhal qui l'emploie dans un tout autre contexte dans sa *Vie de Henry Brulard* (*OI* II, p. 624).

[6] Quelques répliques sont laissées en suspens et il manque deux morceaux de bravoure : le 15 avril 1803, Stendhal explique lui-même : « Achevé d'esquisser les scènes le 25 germinal an XI. Il me reste à faire : la scène de raillerie, la réconciliation devant Mme Valbelle. » (*Th* I, p. 395). En réalité, il va bien en amorcer l'écriture en vers en 1804, et c'est d'ailleurs la seule scène qu'il ait à peu près réussi à mener à bout dans ce projet de transposition depuis la prose.

> Je trouve le style du bout du *Raccommodement*[7] que j'ai fait beaucoup plus coupé et beaucoup moins figuré que celui de Rousseau dans la lettre de reproche de Julie (la L) et dans celle de regrets de son amant.
> […] Le propre de l'extrême passion est de produire des phrases extrêmement courtes. Quant aux figures, il me semble que toutes celles qui demandent de longues phrases seraient ridicules dans un tête-à-tête. (*Th* I, p. 437)

Non sans une certaine fatuité, il affirme ici la supériorité de son style coupé[8] sur le style périodique de Rousseau, qui lui semble moins pertinent pour exprimer les émotions vives d'une scène d'amour, mais surtout il valorise explicitement le théâtre face au roman. Il pense ainsi pouvoir produire plus d'effet sur son public. De même, quand il travaille à *Letellier* pendant l'été 1804, il est persuadé que sa pièce va parfaitement entrer en connexion avec les attentes du public :

> Tout ce que Pacé [*Martial Daru, cousin de Stendhal qui lui semble incarner par excellence le public français*] m'a dit ce matin sur la défense de Voltaire et sur le ridicule de François II se déclarant empereur héréditaire, me prouve que jamais le public ne fut mûr pour une comédie comme il l'est pour *Quelle horreur !* et qu'après avoir senti le ridicule de la religion avec l'aide de Voltaire, il commence à sentir celui du despotisme[9].

Il existe pour autant une connexion très forte chez Stendhal entre écriture romanesque et écriture théâtrale. Il ne s'agit pas de nier les modèles dramaturgiques, bien sûr[10]. Mais on trouve au fil des pages des projets stendhaliens la mention de modèles curieusement empruntés au genre romanesque ou du moins le désir de transposer au théâtre des récits, dès ses premières ambitions de dramaturge. Ainsi, pour *Selmours*, première pièce ébauchée par Stendhal à douze ou treize ans, vers 1796, il tire son sujet des *Nouvelles* de Florian ; en 1802, il veut faire une *Paméla* « comédie en 5 actes[11] » ; pour *La Comtesse de Savoie*, projet de 1820, il veut transposer un petit roman de Mme de Fontanes, paru en 1726 : à l'intrigue très romanesque (amour, jalousie, duel, déguisements, assassinat) il ajoute un dénouement tragique, ruisselant de sang, là où Mme de Fontanes fermait son roman sur un mariage. Il prétend aussi

---

[7] Il s'agit du nom qu'il donne à la scène de réconciliation entre Charles et Adèle, qu'il a bien amorcée en vers (*Th* I, p. 439-444), et plus largement à la pièce des *Deux hommes* tout entière.

[8] Le style coupé, cher à La Bruyère, procède par juxtaposition de courtes propositions, dans des phrases brèves et concises, ce qui favorise le piquant et la vivacité. Voir les quelques répliques de Charles et d'Adèle dans cette scène de raccommodement (*Th* I, p. 376-377).

[9] *Th* II, p. 41-42. *Quelle horreur !* est le premier nom donné par Stendhal à *Letellier*.

[10] Alfieri et Fabre d'Églantine sont ainsi des modèles forts pour *Les deux hommes* : « je veux faire ma comédie d'après les principes d'Alfieri, comme Fabre son *Philinte* » (*Th* I, p. 401, 18 avril 1803). Le *Tartuffe* également (voir par exemple *Th* I, p. 406).

[11] *Th* II, p. 3.

faire un *Séducteur* « inspiré par Lovelace » (il n'est pas le premier d'ailleurs à vouloir reprendre ce sujet fécond dans le théâtre du XVIII[e] siècle – Stendhal cite lui-même *Le Séducteur* de Bièvre[12]).

Mais c'est surtout pour le projet des *Deux hommes*, encore une fois, que cette proximité est avérée. Les deux grands modèles littéraires de ce projet ne sont paradoxalement – et donc significativement – pas empruntés au théâtre, mais au roman : il s'agit de *L'Émile* et de *La Vie de Marianne*, que Stendhal a sur sa table de travail. La raison principale de son intérêt pour ces modèles romanesques est qu'ils lui semblent pouvoir lui offrir une meilleure connaissance de l'Homme et de ses mœurs : il y cherche de grandes vérités sur le cœur humain, susceptibles par conséquent de l'aider dans la construction de personnages crédibles. En juin 1804, il recopie par exemple une phrase de Marivaux sur son cahier de travail : « Je ne saurais pourtant vous dire l'objet de ma peur et voilà pourquoi elle était si vive », et il la commente : « Voir si cela est vrai. Si oui c'est un grand principe pour moi et surtout pour la jalousie de Charles[13] ».

Avec *L'Émile*, la dette avouée est encore plus frappante. Les références sont précises, qu'elles concernent les caractères de Charles (voir parmi tant d'autres, « La naïve vivacité du jeune homme enchante tout le monde. *É[mile]* IV. 204 », *JP* I, p. 255) et d'Adèle (« Adèle Daverney Sophie d'*Émile*, le type des jeunes filles, un peu coquette. », *JP* I, p. 256), ou l'intrigue (« Quand on veut comparer deux choses avec justesse, il les faut prendre l'une et l'autre dans leur perfection ; ainsi opposer le courtisan parfait à Émile embelli. », *Th* I, p. 402).

En 1803, Sterne est aussi évoqué comme un modèle ; Stendhal annonce en effet vouloir faire une préface pour *Les deux hommes* en adoptant un ton naturel et une manière nonchalante

> dans le genre de Sterne où je dis avec la plus grande franchise ce que je suis. Ce n'est point à la postérité que je veux plaire : c'est à mon siècle, et encore, ce n'est pas à tout mon siècle, c'est à la partie la plus aimable, etc. Je ne poursuis point la gloire, etc. etc. » (*Ibidem*, p. 414)

Même l'effet envisagé sur le public est rapporté à la réception de grands romans, comme le montre cette affirmation : « Mon cinquième acte [des *Deux hommes*] fera l'effet du roman de *Delphine*, il fera frémir des dangers que l'on court dans le grand monde. » (*Ibidem*, p. 398).

Sa pensée et son travail de dramaturge sont donc bel et bien imprégnés par une réflexion sur le modèle romanesque. Mais cela va plus loin, et le roman semble pouvoir aller jusqu'à relayer le théâtre.

---

[12] *Ibidem*, p. 185.

[13] *Journal littéraire* I, p. 399. Pour plus de précision sur l'influence de Marivaux, voir *Philippe Berthier,* « Quand Stendhal marivaude », à paraître, *Année stendhalienne*, Champion, à paraître en octobre 2018.

*

De fait, le genre romanesque est présent aux origines mêmes des tentatives dramaturgiques de Stendhal, car il lui permet de mettre en place plus facilement une ambiance particulière, comme on le voit bien dans l'étrange texte intitulé « Anecdote », qui correspond à la rédaction, sous forme d'un récit, de la première scène des *Deux hommes*. Ce scénario prend la forme d'une véritable petite nouvelle, qui embraye à un moment sur une réplique qui pourrait figurer dans la scène : « Il se retire. / Quel homme ! Quel orgueil ! » (*Ibidem*, p. 407) Le récit est vraiment un calque romancé assez exact de la première scène que Stendhal a également écrite sous forme dramatique. Mais il ajoute énormément de circonstances, et surtout il développe une atmosphère particulière comme par exemple cette mention surprenante de poésie, et qui ne pourrait de toute évidence faire l'objet d'une didascalie dans la scène correspondante :

> Il faisait une de ces chaleurs de printemps qui font fermenter tous les esprits ; le ciel était voilé par de grands nuages gris rouge et de temps en temps il tombait quelques gouttes. […] Les trois [portes fenêtres] du fond étaient ouvertes et laissaient voir cette verdure tendre du printemps et ces larges feuilles d'acacia avides de rosée. (*Ibidem*)

Un autre exemple frappant est celui du « discours aux cuistres » dans le projet de *Letellier*. Avec son protagoniste, Stendhal veut mettre en scène l'odieuse politique du parti jésuite dont le but est :

> 1° de faire croire à la nation que le moment où les Français ont été le plus heureux a été sous la vieillesse de Louis XIV. Je vois dans Saint-Simon que cela est exactement le contraire de la vérité.
> 2° Qu'elle aurait été plongée dans le plus affreux malheur si la République eût subsisté. (*Ibidem*, p. 45)

Le discours des cuistres, entièrement rédigé, prend la forme d'une homélie, que Stendhal désigne comme un « discours de génie, digne de Bossuet[14] ». Il prévoit même une « péroraison sublime » (*Th* II, p. 52) en se donnant comme préconisation : « Rendre la péroraison vraiment sublime ; elle serait assez odieuse par les choses » (*Ibidem*). Stendhal a reçu une éducation moderne à l'École centrale de l'Isère, mais il prouve ici qu'il maîtrise malgré tout les notions classiques des parties du discours (exorde, narration, confirmation, péroraison) ; il s'agit en tout cas d'un discours très structuré, plein d'effets grandiloquents, comme la reprise insistante de la formule trouvée chez Voltaire et attribuée à un « grand saint : « n'importe de quel bras Dieu daigne se servir » (*Ibidem*).

[14] *Th* II, p. 49. Se relisant en 1810 Stendhal sera nettement moins enthousiaste sur sa rédaction : « J'écrivais ce que je sentais, mais je ne sentais pas juste » (*Ibidem* p. 52).

On assiste donc, sur plusieurs pages, à une prolifération du discours de Letellier, qui serait sans doute injouable sur une scène, mais qui n'est pas sans annoncer les discours des protagonistes dans l'épisode de « La note secrète » du *Rouge* ou ceux du docteur Poirier dans *Lucien Leuwen*. Stendhal affectionne cette restitution en discours direct des paroles d'un ennemi, dans la mesure où il estime que son discours suffit par lui-même à le discréditer aux yeux du spectateur/lecteur.

De fait, au fil des pages de ses manuscrits de théâtre, en voyant l'abondance de commentaires et de réflexions théoriques qu'il développe en parallèle de ses scènes voire dans des marginales, l'on devine sa frustration de ne pouvoir s'exprimer directement sur l'action et sur les personnages comme il pourrait le faire dans un roman grâce à la présence d'un narrateur. En ce sens, il se rend très tôt compte des limites du genre dramaturgique. Sans attendre les années 1830, le principal défaut de ce dernier à ses yeux est de n'avoir pas de profondeur. En témoignent ses analyses de 1813 dans son projet de « Traité de l'art de faire des comédies », qu'il illustre par des dessins, l'un à l'encre (voir Fig. 1 ci-dessous) et l'autre au crayon (non reproduit ici car trop pâle).

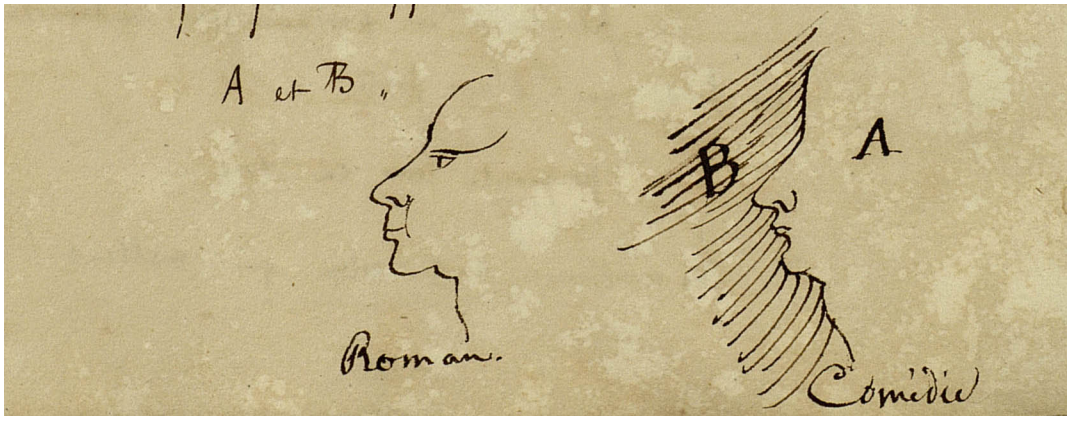


Figure 1. Registre R. 5896 (25), f° 158v (détail). Propriété de la Bibliothèque municipale de Grenoble.

Dans la comédie, selon lui, « on ne peut pas dessiner avec un trait noir, comme on fait dans le roman. […] C'est-à-dire qu'on ne peut faire voir de contour que par l'opposition de deux couleurs A et B » (*Th* II, p. 189). On perçoit mieux ce qu'il veut dire en observant le dessin au crayon qui montre que le contour du personnage est obtenu non par un trait mais par un système de hachures, permettant d'opposer par contraste le profil à la série de traits formant la couleur du fond sur lequel il se détache. Pour Stendhal, le fait que le portrait théâtral ne peut se construire que par touches successives au fur et à mesure des apparitions du personnage et des discours à son sujet est une limite à ses yeux. Il précise par exemple : « dans le roman, en

traitant ce sujet je décrirais le caractère de S[t]-Bernard par exemple en dix lignes, mais en Comédie, il *faudrait le faire conclure de ce qu'on voit*[15] ».

Daniel Sangsue fait remarquer que cette opinion se précise en 1832 :

> La valorisation du roman est […] sensible en 1832 (le succès du *Rouge et le noir* y est sûrement pour quelque chose !) : dans une lettre à Salvagnoli, Stendhal affirme que le roman a remplacé le théâtre parce que ce dernier a « épuisé toutes les positions dramatiques », parce que les convenances empêchent de tout dire sur scène alors que tout peut se dire au contraire dans un roman », et enfin parce que bien des nuances présentes dans un roman sont impossibles au théâtre, où l'on ne doit « peindre que des choses un peu grosses », pour « ne pas avoir plus d'esprit que la majorité des spectateurs »[16].

Par ailleurs Stendhal s'aperçoit progressivement qu'il n'arrive pas à traiter les sujets de ses pièces avec la gaieté légère et fine qui conviendrait. Dans *Letellier*, il regrette constamment de pencher trop vers l'odieux alors que « pour que [sa] pièce fasse vraiment plaisir », il doit « écarter toute idée de sérieux » (*Ibidem*, p. 6). C'est en définitive le roman qui lui va lui permettre de concilier engagement et légèreté comique.

Pour autant, il va continuer à mener ses projets de théâtre en parallèle de ses autres tentatives d'écrivain, et en particulier de l'écriture de ses romans. Il suit l'actualité et essaie de s'adapter à son public, comme en témoigne, en 1819, l'ébauche d'une « tragédie romantique », qui s'intitulerait « Philippe II ». *La Comtesse de Savoie,* en 1828, est un projet de drame lui aussi inachevé ; quant à son *Henri III,* on est tenté de l'interpréter comme une tentative (avortée) de réécriture du drame de Dumas, joué en 1827. Même dans les années 1830, il n'est pas encore question pour lui d'abandonner la piste du théâtre : il travaille à *La Gloire et la bosse* en parallèle d'*Armance*, à une reprise de *Letellier* en parallèle du *Rouge*, et à *Torquato Tasso* encore en 1834. Et, s'il renonce à la comédie, c'est semble-t-il en raison moins d'une prise de conscience de sa propre médiocrité dans ce domaine littéraire que d'un problème majeur du côté de la réception de ce type de pièces, comme en témoigne son étonnant – et en définitive assez méconnu – article « La comédie est impossible en 1836 », qui s'avère plus subtil que ce qu'en disent souvent les critiques. De fait, dans ce texte, la comédie n'est pas la seule à être reléguée au placard. Le public, aristocratique aussi bien que bourgeois, ne goûte pas non plus les lettres de M. de Brosses, non pas simplement parce qu'il est grossier et sot (il s'agit d'ailleurs pour Stendhal d'une sottise

[15] *Loc. cit.* Saint-Bernard est un personnage du projet *Letellier*.

[16] Daniel Sangsue, « Le théâtre n'est plus dans le théâtre. Stendhal dramaturge », dans *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, Textes réunis et présentés par Frank Wilhelm, Luxembourg, Lansman éditeur, 1998, p. 33-43. La citation se trouve p. 42. Sangsue cite la lettre du 2 novembre 1832, *Corresp.* II, p. 484-485.

toute relative, contextuelle en somme), mais surtout parce qu'il est vexé qu'on le représente à son désavantage.

> On aurait pu espérer quelque chose des petits-fils des amis de madame de Sévigné ; mais ces messieurs verraient une atroce injure, une injure à laver par le sang, dans la comédie nouvelle qui oserait présenter, pour la première fois, le personnage du gentilhomme Dorante, du *Bourgeois gentilhomme*.
> C'est en vain que le pauvre auteur s'écrie : – Mais, messieurs, ce personnage est-il plaisant, est-il vrai ?
> – Il s'agit bien de ces futilités, vraiment ! cet homme a entrepris de ravaler ma classe, dit cet élégant jeune homme à la mine hautaine et aux manières importantes, il vilipende ma position dans le monde. C'est un fauteur de Robespierre, un être abominable, qui a fait mourir sa mère de chagrin, etc. etc.
> – Il était même censeur de la police de Fouché, ajoute son voisin.
> Et l'auteur comique, à peine âgé de trente ans, et qui a eu le malheur de perdre sa mère en naissant, ne pouvant plus essayer d'amuser un public dont une moitié siffle le personnage de Dorante, et l'autre moitié M. Jourdain, qui lui rappelle trop la maison paternelle, en est réduit à écrire la *comédie-roman*, ou bien la comédie de Goldoni, celle qui s'exerce sur de bas personnages, ou enfin des romans tout court. Dans ces derniers, du moins, il n'a affaire qu'à un spectateur à la fois[17].

Avec une bonne dose d'humour, et en donnant à sa réflexion précisément une forme théâtrale au moment même où il explique que la comédie est impossible à son époque (la mise en scène tragicomique du dialogue de deux jeunes gens lui permet de jouer d'une forme mixte), il renvoie dos à dos l'aristocrate et le bourgeois, qui ne sont pas plus ouverts l'un que l'autre au théâtre contemporain. Point n'est besoin pour autant de pleurer sur la disparition du public avisé, qui n'est que temporaire à ses yeux. En effet, Stendhal, loin d'être pessimiste, prône simplement la patience : les enfants du baron Poitou apprécieront à nouveau la comédie et les lettres du Président de Brosses. Cette situation de transition entre l'ancien public et celui à venir implique toutefois que les écrivains contemporains sont ainsi condamnés à écrire des romans, qui, eux, peuvent se passer de lecteur (ou du moins l'attendre, jusqu'en 1930 si besoin), ce qui n'est pas le cas du théâtre, qui, pour exister, doit être joué.

*

C'est alors dans le roman que va en définitive s'exprimer le mieux la théâtralité, le sens dramaturgique de Stendhal[18]. On peut ainsi retrouver certains de ses principes

[17] Stendhal, « La comédie est impossible en 1836 », *Mélanges de littérature*, Paris, Henri Martineau éd., Le Divan, 1933, p. 433.
[18] Nous renvoyons ici à la thèse d'Agathe Lechevallier, « La théâtralité dans le roman : Stendhal, Balzac » (thèse de doctorat, soutenue le 7 décembre 2007, dir. Dominique Combe, Université Paris III, non publiée à ce jour) ; à Jean-Jacques Labia, « Le recours au roman ou

et pratiques d'écriture théâtrale dans ses romans. De fait, en passant à l'écriture romanesque, il n'a pas changé sa manière, comme en témoigne le volume impressionnant de plans, notes et fragments, résumés, et listes de personnages qui prolifèrent dans les dossiers génétiques des romans inachevés, *Lucien Leuwen* et *Lamiel*. Même les fameuses grilles de « liens » et d'« oppositions » qu'il établissait pour ses projets dramaturgiques[19] se retrouvent d'une certaine façon dans les romans, parfois de façon explicite, comme les listes de « combats des liens ou passions d'habitude » qui figurent dans le dossier de *Lamiel* (*ORC* III, p. 857-859).

Par ailleurs, la critique a souvent souligné combien le dialogue prolifère dans ses romans. De fait, il affectionne la restitution en discours direct des paroles des personnages, surtout ceux qu'il veut ridiculiser, dans la mesure où il estime que leur discours suffit par lui-même à les discréditer auprès du lecteur. Et il semble surtout continuer à rêver de la scène, pensant ses romans comme s'ils devaient un jour être transposés au théâtre. Relisant en 1835 à Rome les pages du *Rouge*, il note ainsi en marge du passage où Mme de Rênal parvient à faire croire à son mari que la lettre anonyme qu'il a reçue est de Valenod : « Voici une scène de comédie (bonne ou mauvaise). […] Cette scène produirait un plaisir plus intense si elle était récitée par Mademoiselle Mars et Frédérick Lemaître[20] ». C'est-à-dire qu'il va jusqu'à imaginer les acteurs – et non des moindres –, qui pourraient incarner ses personnages. Mais il ajoute que « la révolution de 1789 à 1835, en donnant l'idée d'aller au spectacle et l'argent pour payer à la porte à un grand nombre de Français incapables de sentir les choses fines, a créé le genre grossier et exagéré de M. V. Hugo, Alex. Dumas, etc. » (*Ibidem*) Il pointe donc toujours le même problème de réception. Les marges du manuscrit de *Lucien Leuwen* sont elles aussi révélatrices. Sur la page blanche en face d'un dialogue entre Lucien et le docteur Du Poirier, Stendhal note encore la proximité entre roman et théâtre : « De là au poète dramatique, il n'y a pas loin : je mets tout en dialogue *in this novel*, il faudrait seulement condenser pour la scène[21] ». Et il termine ainsi la « tirade » du Docteur, très désabusé sur l'avenir juste-milieu de Lucien et qui l'incite donc insidieusement à rejoindre les rangs ultras :

> […] D'ailleurs, même en tuant beaucoup d'ouvriers, il vous faudra six ans au moins, monsieur le sous-lieutenant, pour perdre ce *sous* fatal », etc., etc.

---

l'impossibilité de la comédie au XIX^e^ siècle. L'expérience inaugurale de Stendhal », *Actes du X^e^ Congrès de l'Association internationale de littérature comparée*, I, New York et Londres, 1985, p. 11-15 ; et bien sûr aux travaux plus récents de Francesco Spandri sur le théâtre de Stendhal.

[19] Voir par exemple *JP* I, p. 222, 246, 248 et *passim.*

[20] Marginale de l'exemplaire Bucci reproduite dans l'édition Pléiade des *Romans et nouvelles*, 1952, p. 1465, n. 1 de la p. 342.

[21] Notes afférentes à *Lucien Leuwen, ORC* II, p. 1324.

> Ces choses, d'une nature si personnelle et qui pouvaient paraître offensantes, perdent tout à être écrites, il fallait les voir dites par un fanatique plein de fougue mais qui, quand il le fallait, savait avoir de l'éloquence (*Ibidem,* p. 150-151).

Comme le note Claire Deslauriers, « le narrateur se dit impuissant à rendre par écrit la force d'un discours oral. Ainsi, le discours du personnage est représenté comme accompagné d'un ton de voix et d'une attitude que l'écrit ne peut rendre : cet argument donné à l'interruption est destiné à renforcer l'illusion romanesque, le narrateur feignant de rapporter un discours qui aurait réellement été tenu[22] ». De fait, Stendhal pointe ici l'insuffisance du roman, écrit, face au théâtre, qui a l'avantage incontestable de pouvoir être interprété, incarné, sur scène. Mais en même temps le roman a clairement la supériorité car il permet le commentaire (« le trait noir » évoqué dans son « traité de l'art de faire des comédies »). De fait, le narrateur invite le lecteur à relire la diatribe du docteur à la lumière des explications suivantes :

> Le docteur savait donner aux choses les plus personnelles, aux conseils intimes les moins demandés, un tour si vif, si amusant, si peu offensant, tellement éloigné de l'apparence de vouloir prendre un ton de supériorité, et les manières qui accompagnaient ces étranges paroles étaient si burlesques, les gestes d'une vulgarité si plaisante, que Lucien, tout parisien qu'il était, manqua tout à fait du courage nécessaire pour remettre le docteur à sa place, et c'est sur quoi le docteur comptait. (*Ibidem*)

Le roman ajoute en ce sens toute la profondeur qui manque cruellement au théâtre, en permettant par l'intrusion d'auteur de dévoiler le côté « bouffon » de la comédie que joue Du Poirier pour séduire un jeune Parisien qui s'ennuie, comédie habile en réalité et qui se révèle payante. Au-delà de l'ironie, on perçoit ainsi l'ambivalence de la position de Stendhal, non dénuée d'une certaine admiration pour ces personnages vulgaires qui réussissent précisément – et consciemment – par leur grossièreté et leur culot.

Le roman devient aussi incontestablement le vrai lieu d'expression du comique, car il se montre, selon les termes de Daniel Sangsue, apte « à accueillir les dispositifs de la comédie »[23]. On le sait, il ne faut pas se laisser aveugler par les déclarations de Stendhal, et en particulier de son double, Brulard, quand il dit qu'il abhorre tout ce qui est bas et plat. Cela est en partie vrai sans doute, mais le comique de Chrysale qu'il déclare abominer le séduit tout de même ; il ne faut pas oublier qu'en 1816, par

[22] Voir les analyses de Claire Deslauriers, « Une manie très « dix-huitième siècle » : les *etc.* de Stendhal et ceux de Voltaire et Diderot », à paraître dans *L'Année stendhalienne*, Champion, octobre 2018.

[23] Daniel Sangsue, « *La Chartreuse de Parme* ou la comédie du roman », *Stendhal et le comique*, Dir. Daniel Sangsue, Grenoble, 1999, p. 230. Voir aussi Francesco Spandri, *L'art de komiker : comédie, théâtralité et jeu chez Stendhal*, Champion, 2003.

exemple, il écrit à son ami Crozet : « La peinture des caractères, l'adoration du comique ont fait ma constante occupation » (30 septembre 1816, *Corresp.* I, p. 824). Et de ce point de vue, c'est aux principes du théâtre qu'il va le plus souvent recourir pour introduire du comique dans ses récits. Il retrouve par là la tradition de la comédie du XVII^e^ siècle, en particulier celle de Molière, mais en lui ajoutant les possibilités du roman. Il en va ainsi, au début de *Lamiel*, de la scène comique des pétards orchestrée par l'abbé Le Cloud pour convertir ses fidèles à la peur de l'enfer :

> Personne ne respirait. M. Le Cloud s'écriait que le démon est toujours présent partout, et même dans les lieux les plus saints ; il cherche à entraîner les fidèles avec lui dans son soufre brûlant. Tout à coup, M. Le Cloud s'interrompt, et s'écrie avec effroi et d'une voix de détresse :
> « L'enfer, mes frères ! »
> On ne saurait peindre l'effet de cette voix traînante et retentissante dans cette église presque tout à fait obscure et jonchée de fidèles faisant le signe de la croix ! Moi-même j'étais touché. M. l'abbé Le Cloud regardait l'autel et semblait s'impatienter ; il répéta d'une voix criarde :
> « *L'enfer, mes frères !* »
> Vingt pétards partirent de derrière l'autel, une lumière rouge et infernale illumina tous ces visages pâles, et, certes, en ce moment, personne ne s'ennuyait. Plus de quarante femmes tombèrent sans dire mot sur leurs voisins, tant elles s'étaient profondément évanouies.
> Mme Hautemare, femme du bedeau et future tante de Lamiel, fut au nombre des plus évanouies et comme elle pouvait aspirer au premier rang parmi les dévotes du village tout le monde s'empressait autour d'elle. (*Lamiel, ORC* III, p. 972)

La dimension très visuelle de la scène et le recours au présent de l'indicatif permettent tout à fait d'imaginer sa transposition sur une scène de théâtre. Mais l'usage d'euphémismes (« personne ne s'ennuyait »), d'exagérations (« plus de quarante femmes »), d'équivalents de didascalies (concernant la lumière, le ton, les attitudes et les gestes…), de caricatures (effet mécanique de la chute des femmes sur leurs voisins), ou encore de superlatifs inattendus (« des plus évanouies »), apporte le dynamisme du récit et l'ironie du roman et invite le lecteur à prendre ses distances par rapport à ce qui deviendrait dans une pièce une simple scène de farce : Stendhal transforme ainsi le gros rire du théâtre en un sourire d'une ironie grinçante, beaucoup plus subtil et efficace à ses yeux.

Le roman permet aussi et surtout le mélange des tons, très important chez lui alors même qu'il n'a pas reconnu cet équilibre dans le drame romantique, trop gonflé et exagéré selon lui. Dans son cas, ce mélange des tons est bien plus inspiré de *l'opera buffa*, et privilégie la légèreté, loin de toute dramatisation. On le perçoit bien par exemple au début du passage de Lucien Leuwen où le héros se trouve horriblement déprimé après avoir fait le tour de Nancy à cheval :

> Une seule pensée surnageait dans son âme : « Tout cela est assez plat ; ils parlent de guerre, d'ennemi, d'héroïsme, d'honneur, etc. Il n'y a plus d'ennemis depuis vingt ans ! Et mon père prétend que jamais des Chambres avares ne se détermineront à payer la guerre au-delà d'une campagne. À quoi donc sommes-nous bons ? À faire du zèle en style de député vendu ».
> En faisant cette réflexion profonde, Lucien s'étendait, horriblement découragé, sur un canapé détraqué, dont un des bras se rompit sous le poids de son corps ; il se leva furieux, et acheva de briser ce vieux meuble.
> N'eût-il pas mieux valu être fou de bonheur, comme l'eût été, dans la position de Lucien, un jeune homme de province, dont l'éducation n'eût pas coûté cent mille francs ? Il y a donc une fausse civilisation ! Nous ne sommes donc pas arrivés précisément à la perfection de la civilisation ! (*Lucien Leuwen, ORC* II, p. 770)

Le recours au discours direct pour extérioriser la pensée du personnage en en faisant ressortir à la fois le sérieux et l'exagération grotesque, le comique de situation à la limite de la farce, et surtout l'intervention antiphrastique du narrateur, permettent au lecteur à la fois de rire et en même temps de s'attendrir sur le sort du malheureux protagoniste. Stendhal fait ainsi coup double en mêlant les avantages du théâtre et du roman dans une même scène. L'instauration d'une connivence, faite d'ironie mêlée d'attendrissement, avec le lecteur (qui fait partie des *happy few*, face aux produits des pseudo-progrès de la civilisation) mais aussi avec le personnage, permet ainsi à Stendhal de restaurer le lien de « sympathie » qu'il reprochait au roman de ne pas parvenir à mettre en place[24].

Il en va de même, de façon plus positive encore, dans la scène où Valentine, la jeune héroïne de *Féder*, déclenche d'abord des fous-rires chez les convives de son mari Boisseaux en demandant naïvement si Diderot a été pendu avec Mandrin et Cartouche. Mais elle se justifie avec une telle sincérité en expliquant qu'au couvent « on ne [leur avait] jamais expliqué trop clairement ce que c'étaient que Mandrin, Cartouche, Diderot et autres horribles scélérats ; [elle] les [croyait] gens de même acabit » (*Féder, ORC* III, p. 794), qu'elle déclenche chez ses auditeurs une réaction attendrie : « la réponse naïve de Valentine ôta aux éclats de rire ce qu'ils avaient de trop vif et d'offensant ; un doux sourire les remplaça sur toutes les lèvres […] » (*Ibidem*). Pour quelques courts instants, le rire léger et gai a fédéré la société de millionnaires incultes et imbus de leur personne, en les élevant au-dessus de leur grossièreté habituelle. Et Stendhal parvient ainsi à déclencher chez le lecteur de son roman le sourire de plaisir qu'il a toujours espéré en vain obtenir avec son théâtre.

*

[24] C'était la conclusion de sa réflexion sur l'impossibilité de la comédie en 1836 : « la littérature perd les effets admirables de la *sympathie réciproque* dans un auditoire nombreux agité de la même émotion » (*Ibidem*).

Ainsi, s'il est vrai que Stendhal commence par des expérimentations théâtrales, qui ont le plus souvent été considérées par les critiques comme des échecs, la réalité est plus complexe et se voit essentiellement liée de fait à une réflexion sur le public contemporain, jugé inapte à accueillir ses pièces.

Il faudrait d'ailleurs relativiser cet échec par rapport à l'abandon de certains de ses romans, *Lucien Leuwen* et *Lamiel*, qui survient aussi en grande partie pour une question de lecteurs incapables de juger correctement ses textes.

Le roman est toutefois largement libéré des contraintes propres au théâtre de satisfaire un large public, le désir de plaire se transférant alors sur un hypothétique groupe de *happy few*. Il n'en demeure pas moins que la critique s'est peut-être montrée un peu trop sévère sur les quelques réalisations théâtrales presque abouties. Toujours est-il que, sans vouloir faire de téléologie, on peut considérer que son travail de dramaturge lui permet en réalité de mettre en place un socle paradoxalement déjà pré-romanesque et une méthodologie de construction de personnages et de scénarios commentés, qui sera encore la sienne pour ses romans. Ces derniers ne se construisent donc en définitive pas tant en opposition qu'en continuité, voire en interaction, avec ses tentatives théâtrales.

Cécile Meynard
Université d'Angers
CIRPaLL, EA 7457

LE PERSONNAGE DE CATHERINE DE MÉDICIS DANS *LA REINE MARGOT* D'ALEXANDRE DUMAS

Drame en cinq actes et treize tableaux, coécrit avec Auguste Maquet, *La Reine Margot* répond à un besoin précis chez Dumas : « Il voulait un théâtre qui popularisât les œuvres des maîtres, et fût pour lui-même un moyen d'exploiter ses nombreux romans » (Hippolyte Hostein[1]). Le théâtre romantique, volontiers manichéen, a trouvé en Catherine de Médicis un personnage noir à souhait. C'est elle qui, déjà, ouvrait *Henri III et sa cour* (1829) d'Alexandre Dumas, et le drame d'un suiveur, Charles d'Outrepont, *La Saint-Barthélemy* (1826). Dans la préface, ce dernier la présente comme une « femme exécrable dont la mémoire sera enveloppée d'un crêpe sanglant jusqu'à la consommation des siècles[2] ». Les dramaturges n'ont pas à forcer beaucoup le trait. Due en partie à la propagande huguenote, la légende noire de la reine remonte au XVI^e^ siècle. On peut citer, par exemple, un ouvrage anonyme, probablement écrit par Henri Estienne, publié en 1575, le *Discours merveilleux de la vie, actions et deportements de Catherine de Medicis Royne mere, Auquel sont recitez les moyens qu'elle a tenu pour usurper le gouvernement du Royaume de France, et ruiner l'estat d'iceluy*[3]. Tout s'y trouve déjà, Catherine ne peut échapper au mal : « Les Florentins pour la pluspart, comme dient ceux qui toute leur vie les ont prattiquez, se soucient peu de leur conscience, veulent sembler religieux et non pas l'estre […] » (p. 6). Ce sera un des défauts que Dumas dramaturge placera sous les yeux des spectateurs. L'auteur du *Discours merveilleux* fustige encore la reine mère en insistant sur son hypocrisie : « Les Medicis sont en outre […] taxez particulierement […] d'une tresprofonde dissimulation, propre à executer toutes sorte [sic] de trahison » (p. 6-7). On voit cette dissimulation à l'œuvre dans le roman comme dans la pièce. On accuse enfin Catherine d'être une empoisonneuse : « On sait les grandes et fortes presomptions qui sont contre elle, d'avoir fait empoisonner le Dauphin François, aisné du Duc d'Orleans […] » (p. 14). En 1536, Catherine avait dix-sept ans : c'était lui prêter une nature infernale dès son jeune âge. Si Dumas n'a pas lu ce pamphlet, il connaît des ouvrages qui reprennent cette accusation. Le public a, lui aussi, en tête cette image d'une femme machiavélique qu'il s'attend à trouver chez Dumas.

---

[1] Hippolyte Hostein, *Historiettes d'un homme de théâtre*, Paris, E. Dentu, 1878, p. 11.
[2] Préface, p. X. Cité par N. Cazauran, *Catherine de Médicis et son temps dans la Comédie humaine,* Genève, Droz, 1976, p. 132.
[3] *Discours merveilleux de la vie, actions et deportements de Catherine de Medicis*, éd. dir. N. Cazauran, Genève, Droz, 1995.

Le stéréotype est en effet une des marques de fabrique de l'auteur. Il sert un projet didactique, instruire le plus grand nombre de lecteurs par ses romans et, en les adaptant au théâtre, le plus grand nombre de spectateurs. Dans le cas de *la Reine Margot*[4], il s'agit de donner une vision du rôle des femmes dans l'Histoire en accentuant certains traits. Catherine de Médicis est l'opposé exact de sa fille Marguerite et de Jeanne d'Albret. Plus généralement, il s'agit de montrer l'envers du décor historique, comme dans *Henri III et sa cour*. Pour faire passer son texte du roman à la scène, avec Maquet, il retranche des épisodes, mais il ajoute aussi des éléments. Dans leur travail de transposition, les deux adaptateurs sont aidés, par les potentialités dramatiques du roman.

La théâtralité du roman

On sait que le dialogue occupe une place de choix dans le roman. Des pages entières sont remplies de tirets qui répartissent la parole dans des dialogues qui seraient complètement dramatiques, s'ils n'étaient ponctués par les incises « dit-il », « dit-elle », « demanda-t-il » et s'ils n'étaient introduits par quelques phrases dont la fonction est de préciser la situation et les mouvements des personnages. On est alors proche de la didascalie. Ainsi, dans le chapitre intitulé « Le livre de vénerie » :

> Catherine retourna à pas lents vers le cabinet mystérieux, ouvrit la porte, s'y enfonça, et reparut un instant après, le livre à la main.
>
> – Le voici, dit-elle.
>
> D'Alençon regarda le livre que lui présentait sa mère avec une certaine terreur.
>
> – Qu'est-ce que ce livre, Madame ? demanda en frissonnant le duc.
>
> – Je vous l'ai déjà dit, mon fils, c'est un travail sur l'art d'élever et de dresser faucons, tiercelets et gerfauts, fait par un fort savant homme, par le seigneur Castruccio Castracani, tyran de Lucques.
>
> – Et que dois-je en faire ?
>
> – Mais le porter chez votre bon ami Henriot, qui vous l'a demandé, à ce que vous m'avez dit, lui ou quelque autre pareil, pour s'instruire dans la science de la volerie. Comme il chasse au vol aujourd'hui avec le roi, il ne manquera pas d'en lire quelques pages, afin de prouver au roi qu'il suit ses conseils en prenant des leçons. Le tout est de le remettre à lui-même.
>
> – Oh ! je n'oserai pas, dit d'Alençon en frissonnant.
>
> (Chap. XLIX, « Le livre de vénerie », p. 164)

Il suffit de supprimer ces différents éléments, phrases et incises, pour faire parler ces personnages sur les planches. Le spectateur entend le propos et le duc d'Alençon

[4] *La Reine Margot*, Paris, Lévy, 1847. Toutes les citations du roman renvoient à cette édition, celles de la pièce à l'édition de Sylvain Ledda, Paris, Classiques Garnier, 2015.

frissonne « en direct ». Les phrases descriptives sont naturellement transformées en didascalies :

> CATHERINE, *prenant le livre* – C'est un travail sur l'art d'élever et de dresser les faucons, les tiercelets et les gerfauts... fait par un fort savant homme... pour le seigneur Castruccio Castracani, tyran de Lucques... Le voici.
> LE DUC, *regardant le livre avec une certaine terreur* – Et que dois-je en faire, madame ?
> CATHERINE – Mais le porter chez votre frère Henriot, qui vous l'a demandé... lui ou quelque autre pareil, pour s'instruire dans la science de la volerie ; comme il chasse au vol aujourd'hui avec le roi, il ne manquera pas d'en lire quelques pages... Le tout est de le remettre à lui-même.
> LE DUC – Oh ! je n'oserai point, madame ! (Acte III, 8e tableau, sc. 3, p. 231)

Cette théâtralité du roman est soulignée par Dumas lui-même, qui, d'entrée de jeu, reprend la vieille métaphore du *theatrum mundi*, déjà présente, entre autres, chez le grand modèle du théâtre romantique, Shakespeare. Dès le premier chapitre, le narrateur file cette métaphore. Rois et reines ne sont au fond que des acteurs sur la scène du monde et le spectacle donné à voir fait alterner sourires et larmes :

> Ces paroles [celles de Charles IX à Jeanne d'Albret] s'étaient répandues du Louvre dans la ville, et, tout en réjouissant fort les huguenots, avaient considérablement donné à penser aux catholiques, qui se demandaient tout bas si le roi les trahissait réellement, ou bien ne jouait pas quelque comédie qui aurait un beau matin ou un beau soir son dénoûment inattendu.
> (Chapitre I, « Le latin de M. de Guise », p. 3)

L'intérêt de l'expression est bien sûr de renvoyer au théâtre. Plus loin, dans le chapitre XX, « Les poules noires », c'est Catherine qui reprend le mot de comédie pour fustiger l'hypocrisie de son gendre, Henri de Navarre, et de sa propre fille. Elle s'adresse à son parfumeur particulier, René :

> – J'avais cru cependant que le roi de Navarre était revenu tout entier à sa femme.
> – Comédie, René, comédie. Je ne sais dans quel but, mais tout se réunit pour me tromper. Ma fille elle-même, Marguerite, se déclare contre moi ; peut-être, elle aussi, espère-t-elle la mort de ses frères, peut-être espère-t-elle être reine de France. » (Chap. XX, « Les poules noires », p. 230)

Cette dénonciation de la comédie des hommes ne manque pas de faire sourire le lecteur, puisque Catherine de Médicis elle-même est présentée comme une très grande comédienne. La reine trouve dans les jeunes mariés des adversaires à sa taille. Cette hypocrisie foncière se laisse voir dans l'utilisation de la religion.

Indifférente en matière de religion

Le chapitre XI du roman (« L'aubépine du cimetière des Innocents ») est repris de façon différente dans la scène six du sixième tableau de l'acte II. Dans le roman, le pèlerinage au cimetière fournit surtout l'occasion à Madame de Sauve de remettre un billet à Marguerite pour dévoiler le projet d'attentat contre Henri de Navarre. Celui-ci doit être retenu dans la chambre de son amante jusqu'à six heures du matin. Dans ce chapitre, Catherine n'est pas l'objet d'un traitement particulier. Un seul trait est mis en valeur, sa « perçante investigation » qui lui permet d'observer tout ce qui se passe entre les participants à la cérémonie. Dans le drame, Dumas montre que la reine est populaire puisque, aux cris de la foule, eux aussi présents dans le roman (« Vive le roi ! vive la messe ! mort aux huguenots ! »), est rajouté un enthousiaste « vive la reine Catherine ». Le dramaturge durcit le trait pour mettre en avant le cynisme de la reine mère. En effet, il fait sien un cliché de sa légende noire : son indifférence en matière de religion, dénoncée par Henri Estienne. Elle donne le change quant à sa piété. Il ne manque donc pas de sel de la voir applaudie par une foule éminemment catholique. Le conseil qu'elle donne à Charles IX fait comprendre que, pour elle, la religion est au service de la politique : « CATHERINE – Mettez-vous à genoux, mon fils ; et, si vous ne croyez pas à un miracle, ayez l'air d'y croire. » Peu importent les convictions, il faut simplement garder les apparences, jouer la comédie à son tour. La parole permet d'appréhender le machiavélisme du personnage, foncièrement insincère, qui fait répéter son rôle de catholique à son fils.

Au théâtre, il faut faire voir. C'est donc un objet qui permettra aux spectateurs de saisir au mieux cette indifférence religieuse : le chapelet, qui a curieusement disparu de la ceinture de la reine-mère :

> HENRI – Sire, il ne manque, j'en suis bien certain, à ma ceinture qu'un chapelet pareil à celui que notre bonne mère porte à la sienne, pour que chacun voie en moi un des plus fervents catholiques du royaume.
> LE ROI – Ma mère, donnez donc votre chapelet à Henriot… Je serais curieux de voir le roi des huguenots dire son rosaire.
> CATHERINE *cherchant*. – En effet… Voyons s'il poussera jusque-là la dissimulation. (*Elle cherche son rosaire absent.*) Mon fils, je l'ai perdu ou on me l'a volé.
> HENRI, *bas*. – Bon voleur !... […] (II, 6e tableau, scène 6)

Dumas et Maquet inventent cette scène qui n'a donc pas de correspondant dans le roman. Il s'agit encore de comédie. Henri de Navarre, de façon exagérée, pour sauver sa vie, joue au converti. Le stratagème fait sourire, cette comédie étant au service de la légitimité. Depuis le début du XIXe siècle, le personnage d'Henri IV est présent sur la scène où il est vu de façon positive. Dumas s'inscrit dans ce

courant[5]. Mais, pour ce qui concerne la reine Catherine, désignée comme responsable de la Saint-Barthélemy (« c'est elle qui a tout fait » déclare Charles IX), cette disparition du chapelet est révélatrice. L'objet, en effet, symbolise la religion catholique. La reine n'est pas pieuse. Actrice moins bonne que d'habitude, elle a ici perdu un accessoire théâtral. La comédie est satirique.

Catherine ne se borne cependant pas à être une tartuffe. Elle est aussi une criminelle qui utilise tous les moyens pour parvenir à ses fins.

Criminelle

Poison et haine

À confronter le roman et le drame on s'aperçoit sans surprise que la suppression du narrateur, qui dit « nous » et qui affiche une relative prudence dans l'exposé des faits, entraîne une simplification. On passe de l'hypothèse à la certitude. Ce qui était probable devient certain, au prix d'une falsification historique. Il s'agit en effet de noircir le trait, de rendre encore plus noire la légende de Catherine. Dans le roman il est question de « bruits » et de déduction logique pour rendre compte de la mort de Jeanne d'Albret. La tradition fait ainsi l'objet de nuances. Comme Balzac, Dumas a pu lire les *Anecdotes des reines* de Jean-François Dreux du Radier qui accuse le parfumeur René d'avoir empoisonné la reine de Navarre :

> Jeanne de Navarre, la courageuse épouse du faible Antoine de Bourbon, qui avait amené son fils Henri aux royales fiançailles qui l'attendaient, était morte il y avait deux mois à peine, et de singuliers bruits s'étaient répandus sur cette mort subite. Partout on disait tout bas, et en quelques lieux tout haut, qu'un secret terrible avait été surpris par elle, et que Catherine de Médicis, craignant la révélation de ce secret, l'avait empoisonnée avec des gants de senteur qui avaient été confectionnés par un nommé René, Florentin fort habile dans ces sortes de matières. (Chapitre I, « Le latin de M. de Guise », p. 2)

Dans la pièce, Henri de Navarre, qui vient d'échapper à la mort, n'a aucun doute au sujet de la disparition de sa mère. Derrière le pronom indéfini « on » se trouve évidemment la reine Catherine, comme l'indique la fin de son monologue :

> […] il est en vérité bien heureux que l'on ait eu l'aimable idée de me tuer par le fer ou par le plomb, au lieu de m'empoisonner tout bonnement, comme on a fait de ma pauvre mère, avec des gants parfumés… et comme on a voulu faire

[5] A été ainsi représentée, à l'Opéra comique, en 1814 (création en 1774), *Henri IV ou la Bataille d'Ivry* de Barnabé Farmian Durosoy (musique de Jean-Paul-Égide Martini). Citons encore *Le Jeune Henri* d'Étienne Méhul. Auparavant, en 1806, Gabriel Legouvé avait donné *La Mort d'Henri IV*.

> de M. de Condé, avec une pomme de senteur. Décidément, mon frère Charles IX n'est pas si méchant diable que maître René, et mieux vaut encore avoir affaire au roi de France qu'au parfumeur de la reine mère. (II, 4e tableau, scène 1)

On sait qu'en réalité Jeanne d'Albret est morte de tuberculose. Romancier ou dramaturge, reprenant les analyses d'historiens peu fiables, Dumas, on le sait se « perm[et] de violer l'histoire, à condition de lui faire un enfant », selon la boutade qui lui est attribuée. Si Catherine est une criminelle, c'est parce qu'elle a le souci de ses intérêts, bien entendu, mais aussi parce qu'elle est foncièrement perverse. Le « m » des Médicis est celui du mal. Catherine tient le rôle du méchant de mélodrame. Aussi l'accent est-il mis, dans la pièce, sur la haine qui l'habite et qui fait d'elle le personnage du grand persécuteur : « […] la reine Catherine haïssait trop ma mère pour ne pas me haïr quelque peu moi-même... » (I, 2e tableau, scène 4). Un peu plus loin, Madame de Sauve confirmera le propos. Henri de Navarre fait figure d'innocent persécuté et Catherine, qui rencontre des succès ponctuels, est vouée à l'échec et à la punition, comme le veut l'emploi du méchant dans le mélodrame : « MADAME DE SAUVE – Lui court plus de dangers qu'un autre, madame ; car la reine Catherine a juré sa mort. » (I, 2e tableau, scène 7). Ici le roman est repris avec une variation dans les termes : « Oh ! s'écria madame de Sauve avec une explosion de douleur, c'en est fait de lui, car la reine mère a juré sa mort. » (Chapitre X, « Mort, messe ou Bastille, p. 117 »). Cette obstination va de pair avec la préméditation que la pièce met en évidence, alors que le roman n'insistait pas sur ce point. On le voit avec l'histoire du médecin de Pérouse.

Le médecin de Pérouse

L'histoire de ce médecin se trouve dans le roman et dans la pièce, mais ce n'est pas exactement la même. Dans le roman, Catherine demande à son parfumeur René des détails sur « un médecin de Pérouse qui, du même coup, à l'aide d'une pommade, a empoisonné sa fille et l'amant de sa fille », Ladislas, sans doute Ladislas Ier de Naples (XVe siècle). Pour ce faire, René va chercher un livre, mais il se trompe en lui présentant un traité de vénerie, *De la manière d'élever et de nourrir les tiercelets, les faucons et les gerfauts pour qu'ils soient braves, vaillants et toujours prêts au vol.* Puis, le parfumeur lui donne le bon ouvrage. Aucun des détails réclamés par la reine n'est porté à la connaissance du lecteur :

> Catherine alla s'asseoir à une table, René posa près d'elle la bougie magique, et à la lueur de cette flamme bleuâtre, elle lut quelques lignes à demi-voix.
> – Bien, dit-elle en refermant le livre, voilà tout ce que je voulais savoir.
> (Chapitre XX, « Les poules noires », p. 229)

Le lecteur comprend que la reine va finalement rapprocher dans son esprit les deux livres. L'ouvrage de vénerie sera empoisonné : « Elle se leva, laissant le livre sur la table et emportant seulement au fond de son esprit la pensée qui y avait germé et qui devait y mûrir. » (*ibid.*). Dans la pièce, le médecin de Pérouse ne venge pas l'honneur de sa fille, mais

> condamné à mort par le tyran de Sienne, pour n'avoir pas voulu lui donner un livre traitant de la magie, empoisonna ce livre avant de mourir […] si bien que le tyran, s'étant emparé de ce livre, et l'ayant lu sans se douter du venin qu'il contenait, mourut trois jours après la victime. » (III, 8e tableau, sc. 1).

L'ouvrage de vénerie arrive ensuite :

> CATHERINE – Oui, c'est cela ; je me souviens du fait, mais j'avais oublié les détails... René, j'avais vu chez vous et demandé un livre de chasse fort curieux et fort ancien... Me l'avez-vous apporté ? » (III, 8e tableau, sc. 7).

L'intention est plus marquée dans le drame. Catherine prémédite son forfait. Elle vient demander confirmation de la recette d'empoisonnement pour l'appliquer de façon efficace. Le livre de chasse n'est pas le fruit d'une rencontre fortuite, mais l'accessoire identifié d'un projet conçu de longue date.

La femme au masque de verre

Le théâtre fait voir ce que le roman passait sous silence ou se bornait à suggérer. Dans le roman, le duc d'Alençon venu rendre visite à sa mère entend une explication relative à l'étrange odeur qui règne dans sa chambre :

> La reine mère n'était point dans sa chambre à coucher ; mais elle avait ordonné qu'on le fît attendre s'il venait.
>
> Au bout de quelques instants elle sortit d'un cabinet secret où personne n'entrait qu'elle, et où elle se retirait pour faire ses opérations chimiques.
>
> Soit par la porte entr'ouverte, soit attachée à ses vêtements, entra en même temps que la reine mère l'odeur pénétrante d'un âcre parfum, et, par l'ouverture de la porte, d'Alençon remarqua une vapeur épaisse, comme celle d'un aromate brûlé, qui flottait en blanc nuage dans ce laboratoire que quittait la reine.
>
> Le duc ne put réprimer un regard de curiosité.
>
> – Oui, dit Catherine de Médicis, oui, j'ai brûlé quelques vieux parchemins, et ces parchemins exhalaient une si puante odeur, que j'ai jeté du genièvre sur le brasier : de là cette odeur.
>
> D'Alençon s'inclina. (Chapitre XII, « Le livre de vénerie », p. 163)

Dans la pièce, on retrouve presque mot à mot les mêmes explications :

> LE DUC – Pardon, madame, je vous dérange.
> CATHERINE – Non, je venais de brûler quelques vieux parchemins, et cette odeur que vous sentez est celle du genièvre que j'ai brûlé pour faire passer la première. » (III, 8e tableau, sc. 3)

Mais, dans la scène précédente, Dumas a fait voir au spectateur l'opération qui explique l'odeur. Catherine occupe une pièce, secrète comme il se doit dans un drame qui tend vers le mélodrame, un laboratoire d'alchimiste-empoisonneuse. Ce cabinet d'alchimie a pour fonction de dévoiler la face occulte de Catherine. C'est le lieu des forces obscures qui la meuvent. On la voit donc à l'œuvre et l'apparence physique du personnage est particulièrement saisissante. Ignoble, la reine troque la couronne et la dignité royale pour un étrange masque de verre :

> CATHERINE, *seule. Elle va droit à l'armoire secrète, met un masque de verre, des gants, trempe les feuillets du livre dans un vase de terre antique, puis referme l'armoire et fait sécher les feuillets au feu de la cheminée*.
> Je me défie de tout le monde ! et même de René... Aussi, cette fois, pas de complice, et, s'il y échappe, eh bien, il y aura vraiment miracle... (*On frappe à la porte*.) Que me veut-on ? J'ai dit que je n'y étais que pour M. le duc d'Alençon.
> UNE VOIX *derrière la porte*. – C'est lui, madame.
> CATHERINE – Bien, bien... Je vais aller lui ouvrir moi-même.
> (*Elle porte le livre dans une armoire, éteint le brasier avec de l'eau, pose son masque de verre et ses gants sur la table, et va ouvrir*.) (III, 8e tableau, sc. 2)

Ce masque de verre est frappant à plus d'un titre. Traditionnellement, le masque couvre pour dissimuler, il est le symbole même de l'hypocrisie. Transparent ici, il permet au dramaturge de montrer le vrai visage de Catherine, celui d'une empoisonneuse. Dumas se comporte exactement comme les satiristes dont le travail consiste à dévoiler les impostures en déchirant le voile des apparences, mais il le fait en dramaturge, avec les moyens du spectaculaire. Les accessoires ont toute leur importance pour dire la vilénie du personnage.

Sang et avenir

Enfin, pour achever le portrait horrifique de la reine mère, Dumas la présente comme une femme qui recourt à des pratiques sanguinaires. À la façon des sorcières antiques, elle cherche à lire l'avenir en recourant au sacrifice d'animaux. Agrippa d'Aubigné ne procédait pas autrement dans les *Tragiques* (I, *Misères*, v. 889-898). Dans le roman, c'est Catherine elle-même qui manie le couteau :

> Catherine lui ouvrit la poitrine d'un seul coup de couteau. La poule jeta trois cris, et expira après s'être assez longtemps débattue.
> Toujours trois cris, murmura Catherine, trois signes de mort ; puis elle ouvrit le corps. (Chap. XX, « Les poules noires », p. 226)

Les bienséances ne sont pas mises à mal au point de représenter le sacrifice sur scène. Nous ne sommes pas encore à l'époque du Grand-Guignol, même si la science mise au service du crime est un de ses ingrédients. C'est donc un récit qui reprend la scène :

> RENÉ – J'ai attaché la première sur le petit autel, et je lui ai ouvert la poitrine d'un seul coup de couteau.
> CATHERINE – D'un seul, n'est-ce pas ? Eh bien ?
> RENÉ – Elle a jeté trois cris, et a expiré.
> CATHERINE – Trois cris... Trois morts... Et après ?...
> RENÉ – Le foie penchait à gauche, contre l'habitude.
> CATHERINE – Déchéance !... déchéance !... Triple mort suivie d'une déchéance... Sais-tu que c'est affreux, René ? » (III, 8e tableau, sc. 1)

Dans le roman, Catherine se souille de sang : elle est avant tout la femme qui tue, bêtes et hommes. Dans la pièce, elle est celle qui ordonne de répandre le sang, la Saint-Barthélémy étant son *magnum opus*. Le drame la montre toutefois à deux doigts de tuer en personne. Dumas et Maquet ajoutent en effet une scène qui ne figurait pas dans le roman. Il s'agit de la scène 4 de l'acte V, l'Épilogue, où Charles IX, pourtant affaibli, dévie le poignard de sa mère :

> HENRI – Et si je suis ambitieux ?
> CATHERINE – C'est moi qui serai à cette porte. (*Elle tourmente de la main et tire un poignard.)*
> LE ROI, *saisissant le poignet de Catherine* – Passe ici, Henriot.
> HENRI, *se jetant sur la main du roi* – Mon roi ! (V, 4, *Épilogue*)

L'étude du personnage de Catherine de Médicis permet de nuancer le jugement que Théophile Gautier portait sur la pièce : « […] c'est un roman mis en scène, une période historique dialoguée et dramatisée[6] ». *La Reine Margot* est un véritable spectacle qui développe les potentialités théâtrales du roman et les porte au plus haut point. Ce drame, qui tend vers le mélodrame, souligne le sens de cette fiction qui est une relecture de l'Histoire. Éliane Viénot opte pour une orientation misogyne du roman : « Catherine fait la preuve que les femmes au pouvoir sont une catastrophe[7] ». Il n'est pas certain que Dumas ait voulu ainsi « justifier l'ordre sexuel né de la Révolution », comme elle l'écrit. On a vu, en effet, que le dramaturge (et déjà le romancier) fait siens les clichés des ennemis du pouvoir des Valois au XVIe siècle, en particulier des protestants. Catherine de Médicis est à comprendre dans un système de personnages. Par sa noirceur, la reine-mère permet de renforcer le pathétique

[6] *La Presse*, 22 février 1847. Cité par S. Ledda, dans son édition de la pièce, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 25.

[7] [http://www.elianeviennot.fr/Articles/Viennot-MgV-Dumas-corps.pdf], « Le corps signifiant des souverains dans *La Reine Margot* ».

suscité par les victimes que sont Margot, La Môle et Coconnas. Surtout, la fin du roman et de la pièce, sortes d'« apophéties », font comprendre que les efforts des derniers Valois sont vains, que le déchaînement de la cruauté ne sert à rien. L'ennemi juré de Catherine, Henri de Navarre, montera bien sur le trône. Enfin, sur le plan dramaturgique comme sur le plan narratif, ce personnage est un personnage-clef pour l'évolution de l'action. Elle prend pourtant peu la parole : moins de deux cents lignes (cent quatre-vingt-six exactement) lui sont affectées. Mais on parle beaucoup d'elle (par antiphrase on la désigne souvent comme « bonne mère »). Elle est la force maléfique que doivent affronter les personnages auxquels va la sympathie de l'auteur, du lecteur et du spectateur. Les lieux auxquels elle est associée, entre autres, le cimetière ou le cabinet d'alchimiste, frappent le spectateur : ils disent le secret, l'obscur et le nuisible. Ils inquiètent le lecteur, ils terrifient le spectateur quand il voit la reine déployer, même si c'est vainement, sa puissance maléfique.

Jean-Claude Ternaux
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Laboratoire ICTT (EA 4277)

LE GARÇON, LE SHEIK ET SHAKESPEARE. (QUELQUES NOTES SUR LE THÉÂTRE DANS LA *CORRESPONDANCE* DE FLAUBERT)

> Si tu veux nous associers [sic] pour écrire moi, j'écrirait [sic] des comédie [sic] […], et comme il y a une dame qui vient chez papa et qui nous contes [sic] toujours des bêtises je les écrirait [sic][1].
>
> Je m'en vais commencé [sic] une pièce, qui aura pour titre L'amant avare ce sera un amant avare, mais il ne veut pas faire de cadeaux à sa maîtresse et son ami l'attrape[2].
>
> J'ai fait […] plusieurs pièces et entre autres une qui est l'antiquaire ignorant qui se moque des antiquaires peut [sic] habiles et une autre qui est les *apprêts pour recevoir le roi*, qui est farce[3].

Voici quelques-unes des premières lettres écrites par le petit Gustave Flaubert, qui n'a que 9-10 ans (il est né le 12 décembre 1821), qui ne sait pas encore bien écrire mais qui compose déjà pour le théâtre.

Accomplissons le bond d'une vie entière ; il écrit à sa nièce :

> Ah ! mon pauvre chat, « la carrière des Arts » est pleine de déceptions ! On t'a mal placée au Salon. Et Bergerat continue à me placer encore plus mal dans sa feuille de chou. Dans le numéro de ce matin, il arrête net une scène pour un article sur le sport !!! [Dans *La Vie moderne* du 1er mai 1880, la scène III du dixième tableau du *Château des cœurs* est interrompue par un article intitulé « Sport hippique »] […] je vais prévenir Charpentier que la semaine prochaine je lui demanderai *des* comptes de toutes les façons, et par la même occasion lui adresser quelques paroles bien senties sur sa jolie Revue[4].

De même, il dit à Maupassant :

---

[1] Lettre à Ernest Chevalier, 1er janvier 1831, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, Jean Bruneau éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 4.

[2] Lettre à Ernest Chevalier, 15 janvier 1832, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit.*, p. 6.

[3] Lettre à Ernest Chevalier, 31 mars 1832, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 7.

[4] Lettre à sa nièce Caroline, 2 mai 1880, dans Gustave Flaubert, *Correspondance V*, Jean Bruneau et Yvan Leclerc éd., Paris, Gallimard, 2007, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 893-894.

> Dans leur dernier numéro [de *La Vie moderne*] ils ont coupé une scène juste à son milieu, pour un article de Sport et au lieu de faire le dessin du décor c'est une vue du Pont-Neuf – actualité palpitante. Si la maison Charpentier ne me paye immédiatement ce qu'elle me doit, et ne m'aboule une forte somme pour la Féerie, *B[ouvard] et P[écuchet]* iront ailleurs[5].

Et voici la lettre à l'éditeur :

> Comme le Rédacteur en chef me paraît devenu gâteux, je m'adresse à l'Éditeur.
> Leur numéro d'hier est *le comble* ! Une scène à son milieu, arrêtée net par un article de sport, me paraît une drôle de façon de respecter la Littérature ! […] je regarde cette publication comme une cochonnerie que vous m'avez faite, à moi, – ce qui n'est pas bien de la part d'un ami. Je m'étais fié à vous deux [Charpentier, l'éditeur, et Bergerat, le directeur de *La Vie moderne*]. Vous m'avez trompé, voilà tout. […] De toutes les avanies que j'ai endurées pour le *Château des cœurs* celle-là est la plus forte. On rejetait mon manuscrit ; on ne chiait pas dessus[6].

Il s'agit de quelques-unes des dernières lettres de Flaubert, écrites peu de jours avant sa mort (il est décédé le 8 mai 1880), concernant une œuvre théâtrale, *Le Château des cœurs*, féerie écrite en 1862-1863 en collaboration avec Louis Bouilhet e le comte d'Osmoy, pour laquelle Flaubert n'a trouvé aucun théâtre, et publiée en 1880 dans *La Vie moderne*.

Claudine Gothot-Mersch, qui – comme on le sait – est l'une des plus grandes spécialistes de Flaubert, dans sa magnifique introduction aux *Œuvres de jeunesse* (premier volume des *Œuvres complètes* de Gustave Flaubert, programmées par la Pléiade, publication arrivée actuellement à 1862), réfléchissant sur le désir de gloire du jeune Flaubert, s'arrête sur sa passion pour le théâtre, sur « son goût persistant pour un genre où il ne réussit jamais »[7], en offrant un tableau complet de tout son travail dans ce domaine, qui mérite sans doute d'être cité malgré sa longueur, pour nous rappeler les étapes de ce qui fut la passion d'une vie entière :

> Avant ses neuf ans, Gustave commence à écrire des comédies […] qu'on n'a malheureusement pas conservées. En 1835, il compose un drame historique, *Frédégonde et Brunehaut*, également disparu. À seize ans, deuxième drame historique, *Loys XI* ; et aussi *Smar*, « vieux mystère » partiellement dialogué.

---

[5] Lettre à Guy de Maupassant, 4 mai 1880, dans Gustave Flaubert, *Correspondance V*, *op. cit*., p. 897.
[6] Lettre à Georges Charpentier, 2 mai 1880, dans Gustave Flaubert, *Correspondance V*, *op. cit.*, p. 894-895.
[7] Claudine Gothot-Mersch, « Introduction » à Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. XXXIX.

> Il produira encore de nombreux scénarios, une pièce sur les mœurs politiques qu'il fait représenter en 1874, *Le Candidat* – ce sera un four –, et nombre de travaux en collaboration ; dès 1831, il écrit un *Avare* avec Ernest Chevalier ; puis ce seront des scénarios avec Bouihlet ; *La Découverte de la vaccine*, tragédie burlesque en collaboration avec Bouihet et Du Camp, laissée inachevée ; *Pierrot au sérail*, pantomime en collaboration avec Bouihet ; *Le Château des cœurs*, féerie écrite avec Bouilhet et D'Osmoy, qui fut publiée mais non jouée ; et *Le Sexe faible*, pièce de Bouihlet que Flaubert « recala » après la mort de son ami[8].

Ce tableau d'ensemble est très saisissant ; mais il y a autre chose encore, car dès son enfance Flaubert, qui se veut donc dramaturge, est également attiré par le métier de comédien ; comme le rappelle sa nièce dans ses *Souvenirs*,

> une grande salle de billard attenant au salon leur [à Gustave et à ses camarades] fut abandonnée. Le billard poussé au fond servit de scène ; on y montait par un escabeau de jardin. Caroline [la petite sœur] avait la surveillance des décors et des costumes. La garde-robe de la maman était dévalisée, les vieux châles faisant d'admirables péplum[9].

Ainsi le petit Gustave, qui est (nous l'avons vu) déjà dramaturge « avant même de maîtriser grammaire et orthographe »[10], est aussi comédien et metteur en scène, comme en témoigne cette lettre de 1832 :

> Victoire Victoire Victoire Victoire Victoire […] le théâtre les afiches [sic] tout est prêt. Quand tu viendras Amédée Edmond Mme Chevalier maman 2 domestiques et peut-être des élèves viendront nous voir joué [sic] Nous donnerons 4 pièces […]. Les Billets […] sont fais [sic] il y aura des fauteuils il y a aussi des tois [sic] des décorations. La toile est arrangée peut-être il y aura-t-il 10 à douze personnes. Alors il faut du courage et ne pas avoir peur. […] Je ne sais pas si tu as vu Poursognac. Nous le donnerons avec une pièce de Berquin une de Scribe et un proverbe dramatique de Carmontelle[11].

Deux grandes passions de Flaubert sont donc déjà bien vivaces chez l'enfant et vont durer toute sa vie. Au fil des années, « le jeune acteur-dramaturge » (comme l'appelle Jean Bruneau dans son célèbre ouvrage qui reste incontournable, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*[12]), n'arrête jamais de les cultiver inlassablement.

---

[8] *Ibidem*, p. XXXVIII-XXXIX.
[9] Caroline Franklin Grout, « Souvenirs intimes », dans *Gustave Flaubert par sa nièce*, Mathieu Desportes éd., Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1999, p. 134.
[10] Michel Winock, *Flaubert*, Paris, Gallimard, « Folio », 2013, p. 26.
[11] Lettre à Ernest Chevalier, avant le 22 avril 1832, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit.*, p. 8.
[12] Jean Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831-1845*, Paris, Armand Colin, 1962, p. 27.

D'une part, « il multiplie ses lectures dramatiques »[13] : dans l'année scolaire 1833-34 « il commence l'anglais, ce qui explique peut-être en partie qu'il se mette à lire Shakespeare »[14] (« Maintenant je suis occupé au théâtre du vieux Shakespeare – écrit-il en 1835 – je suis en train de lire *Othello* »[15]), mais toutes ses lettres fourmillent à cette époque d'informations théâtrales : il lit les revues de théâtre et les relate soigneusement, et s'il est vrai que, dans ses premières années, « ses goûts le portent exclusivement vers le théâtre romantique, vers […] Victor Hugo […], vers Alexandre Dumas »[16], il élargira bientôt ses connaissances théâtrales, en abordant les tragiques grecs, les classiques français, le théâtre de Voltaire, Goethe, Schiller et, bien sûr, l'œuvre de Shakespeare pour toujours.

D'autre part, même si l'activité dramatique de la salle du billard semble avoir cessé vers 1834, Flaubert n'arrêtera jamais de jouer en famille et avec les amis, les rôles les plus étonnants, comme le rappelle Guy Sagnes dans sa *Préface* aux *Œuvres de jeunesse* : « Son père, inquiet de sa santé, dut lui interdire de jouer des personnages qu'il imitait trop bien, comme "le journaliste de Nevers" ou le père Couyère [qui était le maire de Trouville]. Il en créa le Garçon, et il entrait dans les maisons en faisant entendre le rire de ce personnage sarcastique et burlesque »[17]. C'est dans une lettre à Louise Colet de 1846 que Flaubert (en évoquant sa « nature de saltimbanque ») s'arrête sur l'interdiction du père et sur le personnage du journaliste :

> Mon père, à la fin, m'avait défendu d'imiter certains gens (persuadé que j'en devais beaucoup souffrir, ce qui était vrai quoique je le niasse), entre autres un mendiant épileptique que j'avais un jour rencontré au bord de la mer. Il m'avait conté son histoire, il avait été d'abord journaliste, etc. C'était superbe. Il est certain que quand je rendais ce drôle j'étais dans sa peau. On ne pouvait rien voir de plus hideux que moi à ce moment-là[18].

Mais revenons au personnage du Garçon. Les lettres entre le mois d'août 1835 et le mois d'août 1838 (mises à part trois lettres de 1837) ayant disparu, il est difficile de bien en reconstruire la « naissance » ; il est déjà là dans une lettre du 24 mars 1837 à Ernest Chevalier, quand – à la nouvelle d'un censeur des études surpris dans un bordel – Flaubert écrit : « Quand je pense à la mine du censeur surpris sur le fait […] je ris, je bois, je chante ah ah ah ah ah ah et je fais entendre le rire du Garçon,

[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem*, p. 26.
[15] Lettre à Ernest Chevalier, 14 août 1835, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 20.
[16] Jean Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831-1845*, *op. cit*., p. 27.
[17] Guy Sagnes, « Préface » à Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, *op. cit*., p. XVI.
[18] Lettre à Louise Colet, 8 octobre 1846, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 380.

je tape sur la table, je m'arrache les cheveux, je me roule par terre, voilà qui est bon »[19].

Mais le Garçon reviendra constamment dans la *Correspondance* de Flaubert, jusqu'à la dernière année de sa vie, quand le 11 février 1880 il écrit à Laure de Maupassant, la mère de Guy et l'une de ses amies d'enfance : « et puis, sais-tu le rêve ? ce serait de venir cet été passer une huitaine ici avec *notre* jeune homme. Quelle bavette nous taillerions ! comme on parlerait du vieux temps, et du *Garçon* »[20].

Aussi, en assemblant les citations diverses du Garçon dans la *Correspondance*, les souvenirs et les témoignages des amis, les critiques ont-ils pu reconstruire le personnage que Flaubert jouait si bien :

> Le « Garçon » – écrit par exemple Jean Bruneau – est une création collective de Flaubert et de ses camarades. Il représente à la fois le bourgeois louis-philippart et le *farceur* qui se moque des bourgeois. Flaubert et ses amis pouvaient satisfaire, par son intermédiaire, aussi bien leurs aspirations idéalistes que leur sens aigu de la satire et de la farce[21].

> Le Garçon – renchérit Jean Pommier – avait une force corporelle énorme ; faire « l'entrée du garçon », c'était quelque chose comme casser et briser tout […]. On le reconnaissait au cri et au rire qu'il poussait, saccadé, strident, à la façon d'un personnage fantastique ou quelquefois d'une bête fauve[22].

Flaubert « le fait vivre, hurler, rire dans sa correspondance »[23], en lui attribuant même une maison de campagne : « Le Garçon, – écrit-il en 1839 – cette belle création si curieuse à observer sous le point de vue de la philosophie de l'histoire, a subi une addition superbe, c'est la maison de campagne du Garçon » [24]; deux mois plus tard Flaubert aurait inventé le drame du Garçon : « je suis désolé – écrit-il à Ernest Chevalier – de ne pas t'avoir exposé le drame du Garçon. Cette œuvre-là n'a pas de titre, c'est le drame par excellence, la quintessence du drame »[25] ; après quelques années Flaubert se souhaite l'« épitaphe du Garçon : "Ci-git un homme adonné à

[19] Lettre à Ernest Chevalier, 24 mars1837, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 23.
[20] Lettre à Laure de Maupassant, 11 février 1880, dans Gustave Flaubert, *Correspondance V*, *op. cit.*, p. 825.
[21] Jean Bruneau, note 2, p. 852 à Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*.
[22] Jean Pommier, *Flaubert et la naissance de l'acteur* (1947), dans *Dialogues avec le passé*, Paris, Nizet, 1967, p. 323.
[23] Michel Winock, *op. cit*., p. 31.
[24] Lettre à Ernest Chevalier, 13 septembre1839, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 51-52.
[25] Lettre à Ernest Chevalier, 6 novembre1839, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 55.

tous les vices" »[26] ; puis, seul à Paris, se morfondant sur les livres de droit, il écrit à sa sœur :

> Il m'arrive de passer une journée entière sans avoir pensé au Garçon, sans avoir gueulé tout seul dans ma chambre pour me divertir, comme ça m'arrive tous les jours dans mon état normal[27].

> Je pousse de temps à autre quelques rires du Garçon pour me distraire et je fais le père Couyère en me regardant dans la glace. […] je me porte bien, ai un bon appétit et ressemble assez à Descambeaux [l'un des surnoms du Garçon] pour ma vigueur et ma santé. – Je suis par exemple toujours crispé et prêt à donner une calotte et deux ou trois coups de pied au cul à propos de rien au premier homme qui passe[28].

Et trois années plus tard il écrit à Alfred Le Poittevin :

> À propos d'idiot, ne trouves-tu pas qu'il doit y en avoir un à l'hôtel des Farces [dont l'animateur était le Garçon] ? En vois-tu la nécessité ? C'est pour faire rire. On lui fait des farces, on se fout de lui. On lui tire le vi, on le rosse, on rit, on rit beaucoup. Le Garçon finit par ne plus pouvoir s'en passer[29].

Mais les choses ont déjà beaucoup changé à l'époque de cette dernière lettre et elles vont changer encore plus, en impliquant aussi bien le dramaturge que l'acteur : d'une part, on le sait, l'écriture du jeune Flaubert s'oriente de préférence vers la prose (et on ne peut ne pas évoquer au moins *Novembre* et la première *Éducation sentimentale*, qui thématise d'ailleurs l'abandon des rêves romantiques de gloire théâtrale pour le choix d'une conception autrement complexe et profonde de l'écriture) ; d'autre part des événements bouleversants changent complètement la vie de Flaubert : son grave accident de santé en 1844, dont les lourdes conséquences dureront toujours, le mariage de la sœur et le voyage en Italie en 1845, en 1846 la mort du père et de la sœur ; il s'en explique avec Louise Colet : « J'ai eu deux existences bien distinctes. […] Ma vie active, passionnée, émue, pleine de soubresauts opposés et de sensations multiples a fini à 22 ans. À cette époque, j'ai fait de grands progrès tout d'un coup, et autre chose est venu »[30].

---

[26] Lettre à Ernest Chevalier, 15 mars1842, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 98.
[27] Lettre à sa sœur Caroline, 5 août1842, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 122.
[28] Lettre à sa sœur Caroline, 21 décembre1842, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 137-138.
[29] Lettre à Alfred Le Poittevin, 26 mai 1845, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 234.
[30] Lettre à Louise Colet, 31 août 1846, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 322.

Il arrive, certes, que Flaubert rêve encore du Garçon. Il écrit, par exemple, en 1847 à Ernest Chevalier : « Je voudrais bien […] tomber un beau matin dans ton parquet pour casser et briser tout, roter derrière la porte, renverser les encriers et chier devant le buste de S.M., faire enfin l'entrée du Garçon »[31] ; mais il sait bien que les temps du Garçon ont révolu : « Mon intérieur, pauvre vieux », écrit-il l'année suivante au même correspondant après la mort d'Alfred Le Poittevin, « n'est plus gai que par le passé. La mort d'Alfred n'est pas venue, comme tu penses, pour me ragaillardir. Les farces du vrai Garçon ! comme c'est loin, et comme ça me paraît amer maintenant ![32] »

Cependant le goût pour la farce, pour le grotesque, pour l'interprétation théâtrale est trop vif dans la nature de Flaubert pour que cela puisse disparaître, et l'écrivain le sait bien, qui écrit à Louise Colet : « Le fond de ma nature est […] le saltimbanque. J'ai eu dans mon enfance et ma jeunesse un amour effréné des planches. J'aurais été peut-être un grand acteur si le ciel m'avait fait naître plus pauvre »[33].

Alors, comme le rappelle Jean Pommier, « le *Garçon* vieillit, il devient *Scheik*. Si l'un est né à l'Hôtel-Dieu de Rouen, l'autre est apparu à bord de la cange, sur la fin du long voyage qui avait conduit jusqu'à la deuxième cataracte [du Nil] Flaubert et Du Camp »[34].

Flaubert raconte la naissance du scheik (toujours écrit *sheik*) dans une lettre qui mérite une longue citation, car il s'agit d'une extraordinaire page de création théâtrale :

> Nous passons à peu près *tout* notre temps à faire les *sheiks* [sic], c'est-à-dire les vieux ; – le sheik est le vieux monsieur inepte, rentier, considéré, très établi, hors d'âge et nous faisant des questions sur notre voyage dans le goût de celles-ci :
> – Et dans les villes où vous passiez, y a-t-il un peu de société ? Avez-vous quelque cercle où on lise les journaux ?
> – Le mouvement des chemins de fer se fait-il sentir un peu ? Y a-t-il quelque grande ligne ?
> – Et les doctrines socialistes, Dieu merci, j'espère, n'ont pas encore pénétré dans ces parages ?
> – Ya-t-il au moins du bon vin ? Avez-vous quelques crus célèbres ? etc. etc.
> – Les dames sont-elles aimables ?
> – Y a-t-il au moins quelques beaux cafés ? Les dames du comptoir affichent-elles un luxe somptueux ?

[31] Lettre à Ernest Chevalier, 13 juillet 1847, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 460.
[32] Lettre à Ernest Chevalier, 10 avril 1848, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 496.
[33] Lettre à Louise Colet, 6 ou 7 août 1846, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 278.
[34] Jean Pommier, *op. cit.*, p. 324.

> Tout cela d'une voix tremblée et d'un air imbécile. Du sheik simple nous sommes arrivés au sheik double, c'est-à-dire au dialogue. Alors, dialogues sur tout ce qui se passe dans le monde et avec de bonnes opinions encroûtées. Puis le sheik a vieilli et est devenu le vieux tremblotant, cousu d'infirmités, et parlant sans cesse de ses repas et de ses digestions. Ici il s'est développé chez Maxime un grand talent mimique. Il a un neveu qui est substitut, une bonne qui s'appelle Marianne, etc. Je l'appelle père Étienne ; moi, il m'appelle Quarafon. Ce nom de Quarafon est sublime. Nous nous promenons en nous soutenant réciproquement et en bavachant. Il me dit cent fois par jour d'écrire à son neveu le substitut, pour lui dire de venir parce qu'il *ne se sent pas bien* et, comme nous sommes excédés de poulet, toutes les fois que je me plains il me dit : « Allons, Quarafon, consolez-vous, vous aurez pour dîner un bon poulet. J'ai dit à Marianne de vous en faire un. » Le soir, pour nous coucher, ça dure une demi-heure. Nous beuglons en geignant et en nous retournant pesamment comme des gens abîmés de rhumatismes. « Al-lons-bon-soir-mon-a-mi-bon-soir ! » […] Quelquefois aussi il y a des disputes aigres où le père Étienne abuse de la supériorité de son âge et où Quarafon déclare qu'il prendra la diligence la semaine prochaine[35].

Deux autres lettres, l'une écrite à Jérusalem, l'autre à Athènes, décrivent les transformations et les pensées des deux scheiks :

> Je t'apprendrai entre autres – écrit Flaubert en août 1850 – que Quarafon et le père Étienne vivent encore. Hier Max[ime] m'a encore prié d'écrire à son neveu le substitut. Tout ce dont on parle maintenant est une des causes qui ont amené la révolution ; à propos de Mahomet le père Étienne dit à Quarafon : « Ah, mon ami, Mahomet, voilà encore une des causes de la 1re révolution » etc., et des bêtises de cette force[36].

Et en décembre de la même année :

> Le père Étienne est complètement décrépit. Il ne marche plus qu'en boitant, les genoux ployés, les mains retournées en dehors. Il est réduit au plus complet état de rachitisme et dit d'une voix mourante : « Je suis prêt à comparaître devant mon créateur. Je lui apporte une conscience pure. Ah, Quarafon, je vais rendre ma dépouille aux éléments ![37] »

Puis *Quarafon* (écrit dans une infinité de manières : *Caraphon*, *Karaaphong*, *Kharhaphon*, *Kharaphonh*, etc.) ainsi que *scheik*, resteront parmi les signatures de Flaubert (dans certaines lettres avec Du Camp, Bouilhet, sa mère, sa nièce), comme

[35] Lettre à sa mère, 24 juin 1850, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 641-642.
[36] Lettre à sa mère, 9 août 1850, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 662.
[37] Lettre à sa mère, 26 décembre 1850, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p.755.

tant d'autres personnages qu'il invente pour sa personne, selon les circonstances et les correspondants, tous très amusants, comme Aulus Imperator, Vieille Bedolle, Bon Nègre, Bourgeoisophobus, Cruchard fêlé, Vieux Ganachon, Ours des cavernes, Saint Polycarpe, Vieux Troubadour, Vicaire Général, Vieillard de Cro-Magnon…

Ainsi, dans les lettres, tout un arsenal de théâtre virtuel se dessine, dans lequel se réfugie la vocation d'acteur de Flaubert. Cependant, comme je l'ai anticipé au commencement de ma réflexion, il n'arrêtera jamais de s'occuper de dramaturgie, de la sienne bien sûr, tout en reconnaissant qu'il n'est « nullement propre au théâtre »[38] mais sans jamais renoncer à en produire : « j'ai deux ou trois idées de théâtre que je mettrai à exécution » écrit-il par exemple en 1852, pendant qu'il est en train d'écrire *Madame Bovary*[39] ; et c'est ce qu'il fera beaucoup plus tard, quand il fera jouer *Le Candidat* en 1874 au théâtre du Vaudeville et retirera sa pièce après quatre représentations seulement, à cause de son insuccès : « Pour être un *Four*, c'en est un ! » écrit-il à George Sand le 12 mars[40], et trois jours après : « j'ai retiré ma pièce […] je ne veux pas qu'on siffle mes acteurs ! Le soir de la seconde, quand j'ai vu Delannoy [le comédien qui jouait le rôle principal, Roussillon] rentrer dans la coulisse avec les yeux humides, je me suis trouvé criminel et me suis dit : 'assez !' »[41].

Mais Flaubert suit aussi, en l'approuvant très rarement, la dramaturgie qui se réalise dans les théâtres (celle, par exemple, d'Eugène Scribe, de Dumas fils, d'Arsène Houssaye, d'Émile Augier, d'Auguste Vacquerie, de François Ponsard, de Félix Peillon, de Victor Séjour…) et il s'intéresse activement aux pièces de ses amis : à celles de Louise Colet, qu'il critique toujours durement et justement, comme c'est le cas, par exemple de *L'Institutrice* ou des *Lettres d'amour*, sans pour autant arrêter de l'encourager de son mieux ; il lui écrit, par exemple, à propos d'un drame qu'elle voudrait composer (dont on ne connaît pas le titre) :

> Et ton drame ? Resserre bien ton plan. – Que chaque scène avance, pas de traits inutiles. – Mets de la poésie dans l'*action*. – Motive bien chaque entrée et chaque sortie. – Et que les vers soient *roides*.
> Pourquoi ai-je bonne opinion de ce drame ? Pourquoi ai-je le pressentiment qu'il sera reçu, applaudi ; que ce sera un succès ?[42]

[38] Lettre à Louise Colet, 15 avril 1852, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 71.
[39] Lettre à Louise Colet, 23 mai 1852, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 94.
[40] Lettre à George Sand, 12 mars 1874, dans Gustave Flaubert, *Correspondance IV*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 779.
[41] Lettre à George Sand, 15 mars 1874, dans Gustave Flaubert, *Correspondance IV*, *op. cit*., p. 781.
[42] Lettre à Louise Colet, 26 mai 1853, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 333.

> Oui, je crois au succès de ton drame. Mais, si tu le fais dans des idées *heurtantes*, non. Fais-le en vue du public éternel, sans allusion, sans époque, dans la plus grande généralité et il ne heurtera rien et sera plus large[43].

Il suit le théâtre des frères Goncourt (*Henriette Maréchal*, 1865), d'Émile Zola (*Thérèse Raquin*, 1873 ; *Les Héritiers Rabourdin*, 1874 ; *Le Bouton de rose*, 1878 ; *L'Assommoir*, 1879), de George Sand : *Le Marquis de Villemer*, 1864 ; *Les Don Juan de village*, 1866 ; *Cadio*, 1868 ; *La Petite Fadette*, 1869 ; *L'Autre*, 1870 (« Hier soir j'ai vu *L'Autre* et j'ai pleuré à diverses reprises. […] Comme c'est tendre et exaltant ! Quelle jolie œuvre ! »[44]). Surtout, Flaubert suit pas à pas la carrière théâtrale de Louis Bouihlet : on le sait bien, les deux amis travaillent toujours ensemble, en collaborant chacun aux œuvres de l'autre et, après l'installation de Bouilhet à Paris en 1853, on peut suivre dans la *Correspondance* toutes les phases du travail de Bouihet, tout l'intérêt que lui porte Flaubert, qui le stimule à résister et à continuer quand son ami tombe dans des crises de découragement ; un seul exemple, à propos des difficultés que rencontre Bouilhet pour *Madame de Montarcy* :

> Tu as le sort *commun*. Tous ont passé par là. Songe au père Hugo, qui a débuté au théâtre, ayant pour collaborateur M. Ancelot ! et qui fut sifflé.
> Quant à ta pièce, si on la refuse encore, fais-en une autre, une seconde, une troisième ; *il faut embêter le monde*, ne lâche pas, ne démords pas. Obéis *à la Vocation*. Tu vas me dire que tu n'es pas *né pour le théâtre* : ceci est un mot, rien de plus. D'ailleurs, qu'en sais-tu ? Molière n'en était pas à son début quand il a fait sa première bonne pièce[45].

Puis, quand, l'année suivante (1856), *Madame de Montarcy* sera jouée à l'Odéon avec un grand succès, Flaubert en sera profondément heureux, comme s'il s'agissait de lui-même :

> Je sors de l'Odéon. La tête me tourne encore du bruit des applaudissements, et la main me tremble de joie, car voilà notre ami *posé* comme grand poète dramatique. Ce que nous pensions tous vient d'être crié par une salle entière, pendant vingt minutes on a rappelé « Bouilhet, Bouilhet », qui a eu le bon goût […] de ne pas paraître[46].

---

[43] Lettre à Louise Colet, 1er juin 1853, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 337.
[44] Lettre à George Sand, 20 mars 1870, dans Gustave Flaubert, *Correspondance IV*, *op. cit*., p. 176.
[45] Lettre à Louis Bouilhet, 30 mai 1855, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 578.
[46] Lettre à Alfred Baudry, nuit du 6 au 7 novembre1856, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 645.

En effet, Flaubert ne contribue pas seulement à la révision des textes de Bouilhet et à le soutenir dans les difficultés, mais, quand son ami réussit à faire accepter ses pièces aux théâtres, il participe aussi activement à leur mise en scène, comme pour *Madame de Montarcy* (1856), *Hélène Peyron* (1858), *L'Oncle Million* (1860), *Dolorès* (1862), *Faustine* (1864), *La Conjuration d'Amboise* (1866) ; après la mort de Bouilhet, il travaillera énormément pour la mise en scène de *Mademoiselle Aïssé*, qu'il réussira à faire jouer à l'Odéon en 1872 (avec Sarah Bernhardt), et pour *Le Sexe faible*, qu'il n'arrivera pas à mettre en scène ni à publier, à cause de la censure.

Cependant, ce qui me paraît le plus important dans l'analyse de la *Correspondance* sous le rapport théâtral, c'est que Flaubert n'arrêtera jamais de lire et de relire, pendant toute sa vie, le théâtre des grands maîtres : les grecs et les latins (Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Plaute) ; *Goetz von Berlichingen* et *Faust* de Goethe (« Quel démesuré chef-d'œuvre ! – écrit-il – C'est ça qui monte haut et qui est sombre ! »[47]) et puis Corneille, Racine, Molière, ce dernier étant sans doute des trois son préféré (car selon lui, par exemple, « *Le Malade imaginaire* descend plus loin dans les mondes intérieurs que tous les *Agamemnon*. Le "N'y aurait-il pas du danger à parler de toutes ces maladies ?" vaut le "Qu'il mourût !" »[48], de l'*Horace* de Corneille) ; il écrit encore, associant Molière au raffinement de la douleur qui est propre au génie :

> Le génie, après tout, n'est peut-être qu'un raffinement de la douleur, c'est-à-dire une plus complète et intense pénétration de l'objectif à travers notre âme. La tristesse de Molière, sans doute, venait de toute la bêtise de l'Humanité qu'il sentait comprise en lui. Il souffrait des Diafoirus et des Tartuffes qui lui entraient par les yeux dans la cervelle[49].

Enfin, Flaubert agrège Molière à l'un des principes fondamentaux de son esthétique :

> Il ne faut jamais craindre d'être exagéré. Tous les très grands l'ont été, Michel-Ange, Rabelais, Shakespeare, Molière. Il s'agit de faire prendre un lavement à un homme (dans *Pourceaugnac*) ; on n'apporte pas une seringue ; non, on emplit le théâtre de seringues et d'apothicaires. Cela est tout bonnement le génie dans son vrai centre, qui est l'énorme. Mais pour que l'exagération ne paraisse pas, il faut qu'elle soit partout continue, proportionnée, harmonique à elle-même. […] Et qu'est-ce donc que l'idéal, si ce n'est ce grossissement-là ?[50]

---

[47] Lettre à Louise Colet, 1er-2 septembre 1852, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 165.
[48] Lettre à Louise Colet, 8 mai 1852, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 85.
[49] Lettre à Louise Colet, 30 septembre 1853, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 444.
[50] Lettre à Louise Colet, 14 juin 1853, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 356.

Mais sans aucun doute, dans le domaine théâtral, l'auteur d'élection de Flaubert est Shakespeare, toujours évoqué – comme dans la lettre que je viens de citer – parmi « les très grands », et peut-être même considéré comme le plus grand de tous : déjà en 1845 il écrivait : « J'ai repris mon maître Shakespeare que je lis toujours avec un amour croissant »[51] ; il le cite constamment, surtout à l'époque où il essayait de convertir Louise Colet à sa vision de la littérature. Les exemples pourraient être multipliés à loisir, et je ne donnerai ici que ceux qui me semblent particulièrement significatifs ; il écrit en 1846, à Louise Colet qui a tort de trop aimer Béranger :

> Ce que j'aime […] ce sont les génies […] plus retirés, plus fiers dans leurs façons et dans leurs goûts, ou bien le seul homme qui puisse remplacer tous les autres, mon vieux Shakespeare, que je vais recommencer d'un bout à l'autre, et ne quitter cette fois que quand les pages m'en seront restées aux doigts. – Quand je lis Shakespeare, je deviens plus grand, plus intelligent et plus pur[52].

En 1852 il écrit à la même correspondante : « Je commence à labourer mon Shakespeare assez droit [en anglais]. Dans deux ou trois mois je le lirai presque couramment. Quel homme ! quel homme ! Les plus grands ne lui vont qu'au talon, à celui-là ! »[53]

Puis, la même année, poursuivant dans son effort de lire Shakespeare en anglais :

> Je viens de finir le *Périclès* de Shakespeare. C'est atrocement difficile et prodigieusement gaillard. […] Mais quel homme c'était ! Comme tous les autres poètes, et sans en excepter aucun, sont petits à côté et paraissent légers surtout. Lui, il avait les deux éléments, imagination et observation, et toujours large ! toujours ! […] Il me semble que, si je voyais Shakespeare en personne, j'en crèverais de peur[54].

Encore, deux ans plus tard, en 1854, il confie à Louise Colet :

> Il faut être correct comme Boileau et échevelé comme Shakespeare. – J'ai relu cette semaine le 1er acte du *Roi Lear*. Je suis effrayé de ce bonhomme-là, plus j'y pense… L'ensemble de ses œuvres me fait un effet de stupéfaction, et

[51] Lettre à Ernest Chevalier, 13 août 1845, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 249.
[52] Lettre à Louise Colet, 27 septembre 1846, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 364.
[53] Lettre à Louise Colet, 25 janvier 1852, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 37-38.
[54] Lettre à Louise Colet, 26 octobre 1852, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 173-174.

> d'exaltation, comme l'idée du système sidéral. Je n'y vois qu'une immensité où mon regard se perd, avec des éblouissements[55].

En 1859 il dit à Ernest Feydeau : « Un seul poète, selon moi, a compris ces charmants animaux [les femmes !], à savoir le maître des maîtres, l'omniscient Shakespeare ! »[56]

En 1875 Flaubert écrit à George Sand : « Je ne lis rien du tout, sauf Shakespeare que j'ai repris d'un bout à l'autre. Cela vous retrempe, et vous remet de l'air dans les poumons comme si on était sur une haute montagne. Tout paraît médiocre à côté de ce prodigieux bonhomme »[57].

Dans sa réflexion qui oppose la littérature personnelle à la (ô combien plus élevée !) littérature impersonnelle, Flaubert choisit Byron comme exemple de la première et Shakespeare comme modèle par excellence de la deuxième :

> Il y a deux classes de poètes. Les plus grands, les rares, les vrais maîtres résument l'humanité ; sans se préoccuper ni d'eux-mêmes ni de leurs propres […] passions, ils reproduisent l'Univers. […] Il y en a d'autres qui n'ont qu'à crier pour être harmonieux, qu'à pleurer pour attendrir, et qu'à s'occuper d'eux-mêmes pour rester éternels. […] Byron était de cette famille, Shakespeare de l'autre. Qu'est-ce qui me dira en effet ce que Shakespeare a aimé, ce qu'il a haï, ce qu'il a senti ? C'est un colosse qui épouvante ; on a peine à croire que ç'ait été un homme[58].

Ainsi, Shakespeare représente pour Flaubert l'exemple le plus probant de ses principes esthétiques fondamentaux, comme dans cette lettre où il médite sur la création du type :

> Ce qui distingue les grands génies, c'est la généralisation et la création. Ils résument en un type des personnalités éparses et apportent à la conscience du genre humain des personnages nouveaux. […] Shakespeare est quelque chose de formidable sous ce rapport. Ce n'était pas un homme mais un continent. Il avait des grands hommes en lui, des foules entières, des paysages[59].

---

[55] Lettre à Louise Colet, 18 janvier 1854, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 511. Sur *Le Roi Lear* cf. aussi la lettre du 29 janvier de la même année, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 516-517.

[56] Lettre à Ernest Feydeau, 11 janvier 1859, dans Gustave Flaubert, *Correspondance III*, Jean Bruneau éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » 1991, p. 3.

[57] Lettre à George Sand, 16 décembre 1875, dans Gustave Flaubert, *Correspondance IV*, *op. cit*., p. 997.

[58] Lettre à Louise Colet, 23 octobre 1846, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I*, *op. cit*., p. 396-397.

[59] Lettre à Louise Colet, 25 septembre 1852, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 164.

On ne doit donc pas s'étonner si Shakespeare est toujours présent, comme je l'anticipais plus haut, dans l'énumération de ceux qui sont pour Flaubert les plus grands maîtres, lesquels illustrent la valeur et le sens le plus profond de l'Art ; et je ne citerai qu'un seul exemple, la lettre capitale du 26 août 1853 :

> Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de *faire rêver*. Aussi les très belles œuvres ont ce caractère. Elles sont sereines d'aspect et incompréhensibles. Quant au procédé, elles sont immobiles comme des falaises, houleuses comme l'Océan, pleines de frondaisons, de verdures et de murmures comme des bois, tristes comme le désert, bleues comme le ciel. Homère, Rabelais, Michel-Ange, Shakespeare, Goethe m'apparaissent *impitoyables*. Cela est sans fond, infini, multiple. Par de petites ouvertures on aperçoit des précipices ; il y a du noir en bas, du vertige. Et cependant quelque chose de singulièrement doux plane sur l'ensemble ! C'est l'éclat de la lumière, le sourire du soleil, est c'est calme ! c'est calme ![60]

Aussi Flaubert, acteur manqué, dramaturge manqué, n'en reste-t-il pas moins un des plus profonds connaisseurs de théâtre, qui sait en comprendre les plus grands chefs-d'œuvre, les plus grands auteurs, son bien-aimé Shakespeare surtout, à l'« impersonnalité surhumaine »[61].

Liana Nissim
Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Lingue e Letterature straniere

[60] Lettre à Louise Colet, 26 août 1853, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 417.
[61] Lettre à Louise Colet, 27 mars 1852, dans Gustave Flaubert, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 62.

ÉMILE ZOLA : L'EXPÉRIENCE DU THÉÂTRE

Zola est, avant tout, un romancier, l'auteur de trente et un romans – les vingt *Rougon-Macquart*, auxquels s'ajoutent des œuvres de jeunesse et les volumes des deux derniers cycles romanesques. De son théâtre on ne retient, d'une manière générale, qu'une seule pièce, l'adaptation au théâtre du roman *Thérèse Raquin*, réalisée six ans après la publication du roman, en 1873. Et pourtant, si l'on fait le compte, en additionnant les créations originales et les adaptations théâtrales faites en collaboration, ou encore celles qui ont été autorisées, on arrive (sur l'ensemble de sa carrière littéraire) à un total, assez important, de vingt et une pièces de théâtre. Nous partirons du rapprochement qui peut être fait entre ces deux chiffres (31 / 21) pour montrer la diversité de l'expérience théâtrale zolienne, avant de terminer par une évocation des échos qu'en propose la presse illustrée de l'époque.

Bilan d'une aventure théâtrale

Donnons un tableau d'ensemble, en classant les vingt et une pièces de théâtre dont il vient d'être question[1].

Créations originales. Drames : *Thérèse Raquin* (Théâtre de la Renaissance, 1873), *Renée* [*La Curée*] (Théâtre du Vaudeville, 1887), *Madeleine* [*Madeleine Férat*] (Théâtre-Libre, 1889). Comédies : *Les Héritiers Rabourdin* (Théâtre de Cluny, 1874), *Le Bouton de Rose* (Théâtre du Palais-Royal, 1878).
Adaptations en collaboration. Avec Marius Roux : *Les Mystères de Marseille* (Théâtre du Gymnase, Marseille, 1867). Avec William Busnach : *L'Assommoir* (Théâtre de l'Ambigu, 1879), *Nana* (Théâtre de l'Ambigu, 1881), *Pot-Bouille* (Théâtre de l'Ambigu, 1883), *Le Ventre de Paris* (Théâtre de Paris, 1887), *Germinal* (Théâtre du Châtelet, 1888).
Adaptations autorisées. *Jacques Damour* (adaptation de Léon Hennique, Théâtre-Libre, 1887), *Tout pour l'honneur* [*Le Capitaine Burle*] (adaptation de Henry Céard, Théâtre-Montparnasse, 1887), *Une page d'amour* (adaptation de Charles Samson, Théâtre de l'Odéon, 1893), *Au Bonheur des Dames*

[1] On arrive même à un total de vingt-sept pièces, si l'on tient compte de *L'Enfant roi*, pièce lyrique jouée à l'Opéra-Comique en 1905, après la mort de Zola, et des œuvres écrites, mais non jouées : les comédies, *Perrette* (texte écrit en 1860) et *La Laide* (texte écrit en 1862-1865) ; les pièces lyriques, *Lazare* (texte écrit en 1893), *Violaine la chevelue* (texte écrit en 1896) et *Sylvanire ou Paris en amour* (texte écrit en 1902).

(adaptation de Charles Hugot et Raoul de Saint-Arroman, Théâtre du Gymnase, 1896), *Pour une nuit d'amour* (adaptation de Jane de La Vaudère, Théâtre du Grand-Guignol, 1898), *La Terre* (adaptation de Charles Hugot et Raoul de Saint-Arroman, Théâtre Antoine, 1902).
Pièces lyriques. Avec Louis Gallet et Alfred Bruneau : *Le Rêve* (Opéra-Comique, 1891), *L'Attaque du Moulin* (Opéra-Comique, 1893). Avec Alfred Bruneau : *Messidor* (Palais Garnier, 1897), *L'Ouragan* (Opéra-Comique, 1901).

Cette présentation appelle une série de remarques.

Il faut d'abord noter l'opposition entre des genres traditionnels (le drame, la comédie) et ce théâtre lyrique qui surgit à la fin de la carrière littéraire de Zola, fondé sur la collaboration de l'écrivain avec le musicien Alfred Bruneau. Louis Gallet réalise les livrets des deux premières pièces, *Le Rêve* et *L'Attaque du Moulin*, jouées à l'Opéra-Comique, en 1891 et en 1893[2]. Puis Zola se met à écrire lui-même des livrets en prose, proposant ainsi *Messidor*, en 1897, et *L'Ouragan*, en 1901. Compositeur de musique, disciple de Massenet, Alfred Bruneau appartient à une génération d'artistes que les opéras de Wagner ont fascinée. Commencée avec *Le Rêve*, sa collaboration avec l'auteur des *Rougon-Macquart* a pris de l'importance au fil des années. Elle s'est transformée en une profonde amitié qui a pris de l'ampleur au moment des combats de l'affaire Dreyfus.

Ce qui retient l'attention, c'est la place que *Les Rougon-Macquart* occupent dans ces adaptations. Dans la liste qui vient d'être donnée, on peut, certes, remarquer des titres qui ne correspondent à aucun roman : les deux comédies jouées au début des années 1870, *Les Héritiers Rabourdin* et *Le Bouton de Rose*, ou les drames lyriques de *Messidor* et de *L'Ouragan*. Mais, dans l'ensemble, les adaptations dominent largement. Celles-ci sont issues des *Rougon-Macquart.* Tous les grands titres du cycle romanesque ont connu une version théâtrale, soit directement, par la volonté de Zola lui-même, soit, indirectement, par le jeu des adaptations faites en collaboration ou autorisées. Si l'on fait le compte, cela donne, dans l'ordre chronologique : *L'Assommoir* (1879), *Nana* (1881), *Pot-Bouille* (1883), *Le Ventre de Paris* (1887), *La Curée* (sous le titre de *Renée*, 1887), *Germinal* (1888), *Le Rêve* (pièce lyrique, 1891), *Une page d'amour* (1893), *Au Bonheur des Dames* (1896), *La Terre* (1902). Soit, au total, dix adaptations théâtrales sur les vingt romans du cycle, c'est-à-dire la moitié de l'ensemble[3].

Une question se pose, après ce constat. À côté des *Rougon-Macquart*, quelle place revient au reste de l'œuvre ? Les nouvelles n'ont pas été laissées de côté : l'exemple

[2] *L'Attaque du Moulin* est une adaptation de la nouvelle de Zola qui figure en tête du recueil des *Soirées de Médan.*

[3] Le projet d'une adaptation de *La Bête humaine* auquel Zola travailla avec Busnach, en 1890, n'aboutit pas. Il marqua la fin de la collaboration avec Busnach : voir Lawson A. Carter, *Zola and the theater*, New Haven, Yale University Press / Paris, PUF, 1963, p. 148-149.

le plus notable est celui de *L'Attaque du moulin*, pièce lyrique jouée en 1893 ; mais on trouve aussi *Jacques Damour* et *Tout pour l'honneur*, qu'Antoine met en scène en 1887, et *Pour une nuit d'amour*, en 1898. Les romans de jeunesse sont présents : *Les Mystères de Marseille*, portés au théâtre peu après la publication du roman, en 1867 ; *Thérèse Raquin*, en 1873 ; *Madeleine*, en 1888[4]. En revanche, les romans des deux derniers cycles ne trouvent pas d'équivalent au théâtre : ni la trilogie des *Trois Villes* (*Lourdes*, *Rome* et *Paris*), ni les *Évangiles* (*Fécondité*, *Travail*, *Vérité*). Pour quelle raison ? On peut le deviner aisément. Dans la dernière partie de sa carrière littéraire, Zola se passionne pour l'aventure du théâtre lyrique dans laquelle il s'est lancé. Celle-ci participe du même esprit que ses *Évangiles* utopiques, conçus au même moment. Aucun processus d'adaptation ne relie ces deux parties de l'œuvre, mais un lien existe toutefois, celui d'un parallélisme d'écriture. Par leurs innovations formelles, ces deux formes de création se situent à la frontière des genres auxquels elles appartiennent : le roman à thèse, d'une part ; le théâtre lyrique, d'autre part.

Il faut bien le reconnaître, le succès n'a pas été au rendez-vous, d'une manière générale : échecs retentissants pour les deux comédies des années 1870, *Les Héritiers Rabourdin* et *Le Bouton de Rose* ; accueils mitigés pour *Thérèse Raquin* et pour *Renée*. Mais, en revanche, les adaptations de *L'Assommoir* et de *Nana*, réalisées avec Busnach, ont obtenu un franc succès. *L'Assommoir* a connu plus de deux cents représentations au cours de l'année 1879, suivies par des tournées en province et à l'étranger ; et la pièce sera ensuite régulièrement reprise dans les théâtres parisiens, jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle.

Dernière remarque, enfin. La plus grande partie de ce théâtre a été éditée en librairie. On peut donc lire encore ces pièces. Mais certains textes, cependant, n'ont jamais connu d'édition en librairie. Il existe ainsi un théâtre fantomatique, dont on peut suivre la trace grâce aux allusions dispersées dans la correspondance de l'écrivain ou grâce aux échos que livre la presse. L'exemple le plus intéressant, de ce point de vue, est celui de l'adaptation des *Mystères de Marseille*. Celle-ci demeure pour nous mystérieuse, car ce qui a été joué au théâtre ne correspond pas à la donnée centrale du roman. Les personnages ont changé, les rôles principaux ont été modifiés ; cette curieuse adaptation apparaît comme une sorte de greffe narrative, prolongeant l'un des aspects de l'œuvre. On constate une perte équivalente dans le cas de l'adaptation du *Ventre de Paris* par Busnach (on ne connaît qu'un seul tableau, publié dans *Le Figaro*) ou l'adaptation d'*Une page d'amour* par Charles Samson[5].

[4] La pièce de théâtre a précédé le roman, elle a été écrite en 1865, et le roman date de 1868 ; mais elle a été jouée au théâtre en 1888 seulement, apparaissant, en fait, comme une adaptation du roman.

[5] La correspondance de Zola conserve quelques lettres adressées à Raoul de Saint-Arroman, mais on ne trouve aucune trace de contact avec Charles Samson ou Jane de la Vaudère. Dans une lettre qu'il adresse à Edmond de Goncourt le 6 mars 1893, au moment où l'on s'apprête à jouer l'adaptation d'*Une page d'amour*, Zola déclare ne rien savoir du contenu de la pièce (*Correspondance*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal / Paris, Éditions du

Le jeu des collaborations

Pour comprendre l'aventure théâtrale zolienne, il faut souligner deux caractéristiques majeures : la bataille menée par l'écrivain sur le plan théorique (sa volonté de définir, dans ses chroniques littéraires, l'horizon de ce nouveau théâtre naturaliste dont il prône l'émergence, ce qui aboutit, en 1881, à la publication du recueil théorique intitulé *Le Naturalisme au théâtre*) ; et la pratique, sous des formes variées, du travail en collaboration.

Sur les conceptions théoriques de Zola, nous n'insisterons pas ici. De nombreuses études existent sur ce sujet[6]. Rappelons seulement que l'auteur des *Rougon-Macquart*, contre l'esprit de la tradition, affirme la nécessité d'extraire le théâtre du cadre des conventions dans lesquelles il s'est enfermé. Il rêve d'un drame moderne, proche de la littérature, capable d'accueillir toute la réalité. Il refuse la psychologie figée dont se nourrissent les intrigues habituelles. Il plaide pour une nouvelle mise en scène, aux choix audacieux.

Soulignons, en revanche, l'importance prise par le travail en collaboration. Sa première expérience théâtrale, la reprise des *Mystères de Marseille*, Zola la conduit avec un ami, Marius Roux. Plus tard, avec ses disciples des *Soirées de Médan*, il tente différentes formes de collaboration. En 1878, il demande à Céard de l'aider au moment de la rédaction du *Bouton de Rose*. Avec Hennique et Céard, il se lance, en 1879, dans un projet d'adaptation de *La Conquête de Plassans*, sous le titre *L'Abbé Faujas* ; mais le projet n'aboutira pas. On retrouve cette présence de Céard et de Hennique au moment de l'aventure du Théâtre-Libre, à partir de 1887. C'est *Jacques Damour*, dans une adaptation de Hennique, qui se trouve à l'affiche de la première représentation du Théâtre-Libre, le 30 mars 1887. Quelques mois plus tard, Céard donnera, dans le même cadre, *Tout pour l'honneur*.

La fin de l'existence de Zola est caractérisée par l'amitié qui l'unit au musicien Alfred Bruneau. Cette collaboration se déroule dans la plus grande harmonie. Les deux hommes se complètent ; ils apprennent beaucoup l'un de l'autre ; chacun travaille dans le domaine qui est le sien pour se rejoindre ensuite, à l'issue d'un effort commun. Comme ils se ressemblent physiquement, leur couple intellectuel donne

---

CNRS, t. VII, 1989, p. 372-373). Le texte de l'adaptation de *La Terre* jouée au Théâtre Antoine a été retrouvé récemment aux Archives nationales par Diane Henneton qui en a proposé une édition critique (*La Terre, du roman au Théâtre Antoine. Adaptation de Raoul de Saint-Arroman et Charles Hugot*, Paris, Honoré Champion, 2012). Enfin, sur les projets théâtraux restés à l'état d'esquisses, on se reportera à l'article de Jean-Sébastien Macke, « Émile Zola et la conquête des planches. Cinq ébauches inédites pour le théâtre », *Genesis* n°42, 2016, p. 115-137.

[6] Voir notamment Lawson A. Carter, *Zola and the theater*, *op. cit*. ; Jean-Max Guieu, *Le théâtre lyrique d'Émile Zola*, Paris, Librairie Fischbacher, 1983 ; Janice Best, *Expérimentation et adaptation. Essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Paris, Librairie José Corti, 1986 ; François-Marie Mourad, *Zola critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2003.

l'impression d'une communion fraternelle, à la manière de celle des Goncourt, jadis[7].

Mais c'est la collaboration avec Busnach qui a été la plus productive, puisqu'elle a conduit Zola à rencontrer un important succès auprès du public grâce à *L'Assommoir* et à *Nana*. Avec Busnach, c'est un rapport complexe qui s'instaure. Zola suit de près les différentes adaptations de ses pièces. Il travaille sur le scénario, il fait des propositions, il modifie ce qui ne lui convient pas, mais il n'écrit pas directement des pièces dont il se refusera à assumer la paternité[8]. Quand il est publié, ce théâtre l'est uniquement sous le nom de William Busnach. Mais Zola écrit des préfaces où il raconte l'histoire des pièces, explique quelles sont ses réserves, tout en louant le talent des acteurs qui ont interprété ces drames. Cette dualité (Busnach occupe la position de l'auteur, tandis que Zola se trouve dans la situation d'un critique littéraire) est bien illustrée par la page de titre du recueil publié en 1884, réunissant *L'Assommoir*, *Nana* et *Pot-Bouille*, où les deux noms figurent en lettres capitales, l'un à la suite de l'autre :

WILLIAM BUSNACH
TROIS PIÈCES TIRÉES DES ROMANS ET PRÉCÉDÉES CHACUNE
D'UNE PRÉFACE DE ÉMILE ZOLA
L'ASSSOMMOIR – NANA – POT-BOUILLE

Zola, pour sa part, se montre très lucide sur la signification de ce travail en commun. Dans une interview accordée au *Figaro* en février 1887, il prend nettement ses distances vis-à-vis de son collaborateur :

> Cette collaboration avec un homme de talent, un « carcassier », me permet certaines concessions momentanées dans le mélodrame. Busnach et moi, nous ne faisons pas en ce moment cette grande révolution populaire que je rêve, et pour laquelle il serait nécessaire d'appliquer toutes mes idées, rien que mes idées, à moi : non certes, nous faisons des pièces mixtes, dans lesquelles il y a des choses que je réprouve, des conventions que je condamne, mais dans lesquelles il y a aussi des tableaux que j'aime et que je signerais volontiers si j'étais seul[9].

---

[7] Après la mort de Zola, Alfred Bruneau publiera, en 1931, un livre de souvenirs au titre significatif : *À l'ombre d'un grand cœur*.

[8] À l'exception toutefois de *Germinal* où, cette fois, Zola a tenu à écrire pratiquement toute la pièce. Voir l'édition critique procurée par James B. Sanders : Émile Zola, *Germinal. Drame inédit en 5 actes et 12 tableaux*, Québec, Éditions Le Préambule, 1989 (texte repris dans le tome 21 des *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010).

[9] Dorothy Speirs et Dolorès Signori, éd., *Entretiens avec Zola*, Ottava, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 6. – Comme l'indique le *Trésor de la langue française*, un « carcassier » est un « dramaturge spécialisé dans la confection de carcasses (scénarios) de pièces ». Le terme, qui appartient à la langue de la fin du XIX^e^ siècle, est d'un emploi péjoratif.

Le regard d'Albert Robida

Albert Robida, « Le Triomphe du naturalisme », *La Caricature*,
7 février 1880 © coll. particulière

Revenons sur *L'Assommoir*, le grand succès de Zola joué au Théâtre de l'Ambigu en janvier 1879. La précision des décors et le réalisme de la mise en scène ont séduit le public. Dans le deuxième tableau de la pièce, celui de la bataille au lavoir, les actrices jouant les rôles de Gervaise et de Virginie se lancent de véritables seaux d'eau à la figure et sont trempées des pieds à la tête ! Au quatrième tableau, qui représente la chute de Coupeau, tombant du toit sur lequel il travaille, les spectateurs sont saisis par la vision d'un mannequin désarticulé projeté sur le sol. Ils ont l'impression – précinématographique – d'un drame dont ils sont les témoins directs.

Ce succès populaire a conduit Albert Robida à représenter le « triomphe du naturalisme » dans un dessin célèbre (voir ci-contre), publié en première page de *La Caricature*, le 7 février 1880[10].

Au sommet de la colonne Vendôme, Zola contemple tout Paris. La scène s'inspire d'un passage du chapitre III de *L'Assommoir* qui évoque les personnages du roman, au moment de la noce de Gervaise et de Coupeau, grimpant au sommet de la colonne Vendôme pour découvrir, sous leurs pieds, l'horizon de la grande ville qui leur procure le vertige. Le Zola de Robida, en revanche, n'est saisi d'aucun vertige. Dominant l'espace, il semble vouloir conquérir la ville entière, en « imperator » romain désireux de la soumettre à sa volonté. À côté du cavalier, on peut lire cette phrase, inscrite sur l'aile d'une plume géante qui traverse l'image : « Le monde sera naturaliste ou ne sera pas » – parodie de la formule lancée par l'écrivain, quelque temps auparavant, dans l'une de ses chroniques : « La République sera naturaliste ou elle ne sera pas[11] ».

Cette caricature est souvent citée pour commenter l'apogée que le mouvement naturaliste a pu connaître en 1880. De fait, en ce début de l'année 1880, alors que *L'Assommoir* est joué sur la scène de l'Ambigu, Zola, apparaît, aux yeux du public, comme le théoricien du *Roman expérimental* dont il vient de faire paraître le texte dans *Le Voltaire* ; comme l'auteur de *Nana*, un roman scandaleux dont tout le monde parle ; comme le chef d'un groupe littéraire qui va bientôt proclamer son unité avec la publication du recueil collectif des *Soirées de Médan*… Ce que semble montrer Robida, c'est cette accumulation d'événements qui font de l'année 1880 le moment phare du « nanaturalisme ».

---

[10] Sur cette caricature, voir John Grand-Carteret, *Zola en images*, Paris, Félix Juven, 1905, p. 113 ; Philippe Hamon, « Triomphe du naturalisme », *Le Téléphonoscope. Bulletin des Amis d'Albert Robida* (*Quand Robida caricature Zola*), n°15, octobre 2008, p. 15-18.

[11] Zola avait déclaré, en défendant la démarche naturaliste dans son observation du réel : « La République vivra ou la République ne vivra pas, selon qu'elle acceptera ou qu'elle rejettera notre méthode. La République sera naturaliste ou elle ne sera pas » (« La République et la littérature », *Le Figaro*, *Supplément littéraire*, 20 avril 1879, texte repris dans le recueil du *Roman expérimental* en octobre 1880). La formule reprenait, en la détournant, une affirmation avancée par Thiers, en 1872 : « La République sera conservatrice ou elle ne sera pas ».

Mais il faut regarder de plus près les quatre dessins qui entourent cette caricature, c'est-à-dire ce qui est donné en exemple du « triomphe » du naturalisme. Le premier dessin, en haut, à gauche, montre une « salve de 21 coups de canon tirés sur le pont des Arts par les académiciens valides ». Image d'une reconnaissance littéraire accordée par les institutions officielles, devenues respectueuses et saluant la victoire naturaliste. Robida anticipe sur une possible entrée de Zola à l'Académie française. Ce que l'écrivain ne réussira jamais à obtenir : ses dix-neuf candidatures, entre 1889 et 1898, ont toutes échoué.

Plus intéressant est le deuxième dessin, en haut à droite. Il représente un « banquet à l'Élysée-Montmartre ». De quoi s'agit-il ? Robida fait allusion au bal qui s'est tenu à l'Élysée-Montmartre le 29 avril 1879, pour célébrer le succès de l'adaptation théâtrale de *L'Assommoir*. Zola, Busnach et le directeur du Théâtre de l'Ambigu avaient organisé un bal costumé[12]. Pour cette fête, chacun était invité à se déguiser en personnage d'ouvrier. Les cartons d'invitation précisaient : « On cassera une croûte. Les hommes en ouvriers ; les dames en blanchisseuses. Ceux qui s'habilleront autrement seront bien reçus tout de même. » Ce soir-là, les invités sont arrivés en tenue de zingueurs ou de maçons, pour les hommes, de blanchisseuses pour les femmes. Tous ont gardé un souvenir mémorable de la fête qui a suivi. On a dansé jusqu'à l'aube. Le champagne coulait à flots, servi par des garçons déguisés en marchands de vin. Et d'abondantes victuailles permettaient de se restaurer.

Pour Albert Robida, cela ne fait aucun doute, l'Élysée-Montmartre est devenu le lieu des fêtes naturalistes. Le dessinateur décrit l'inauguration de la statue de Zola et les festivités qui l'accompagnent. On lit dans la légende qui accompagne le dessin, au bas de la page :

> Le triomphe du naturalisme a reçu aujourd'hui sa consécration officielle ; la statue équestre d'Émile Zola planant au sommet de la colonne Vendôme a été solennellement inaugurée. À midi la statue, œuvre remarquable de Mlle Sarah Bernhardt, est apparue à la foule attendrie. Ce soir, banquet à l'Élysée-Montmartre. Les invités et invitées pourront s'en fourrer jusque-là : un service de brouettes a été organisé pour reconduire à domicile ceux ou celles qui se seront ingurgité une trop forte dose de liquides.

Pourquoi évoquer Sarah Bernhardt ? Robida fait allusion au fait que l'actrice réalise aussi des sculptures : elle peut donc être l'auteur de la fameuse statue. Il est possible également que le caricaturiste soit au courant d'une demande que Sarah Bernhardt a adressée à Zola, dès 1877, celle de lui confier le rôle de Renée dans une pièce adaptée de *La Curée* et qu'il écrirait pour elle. Zola répondra à ce désir ; mais le projet aura du mal à aboutir, et quand la pièce sera finalement jouée, en 1887, ce sera, hélas, sans la participation de la comédienne.

[12] Pour plus de précisions, voir Alain Pagès, *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*, Paris, Perrin, 2014, p. 178-182.

Observons enfin le dernier dessin, en bas à droite. Il représente les ennemis du naturalisme, appelés les « vils idéalistes ». La légende précise :

> Une manifestation antinaturaliste, dirigée par les vils idéalistes Hugo, Daudet, Malot, Claretie, Ulbach, etc., etc., a complètement échoué. Saisis dans une maison où ils s'étaient réfugiés, les perturbateurs allaient être conduits au poste, lorsque le Maître est intervenu. – Qu'on leur donne des Lyres ! a-t-il dit. Et la police les a élargis.

Cette référence à Hugo nous renvoie à la première de *L'Assommoir*, le 18 janvier 1879. Celle-ci a été vécue par les disciples de Zola comme une nouvelle bataille d'*Hernani*. Ce jour-là, les soutiens de Zola sont venus en nombre, pour tenir la salle et prévenir les manifestations hostiles. Ils ont applaudi à tout rompre, faisant de cette première un véritable succès. Ainsi, pour les disciples de Zola, un nouveau théâtre naturaliste succédait-il à l'époque du drame romantique.

À l'intérieur de ce même numéro de *La Caricature*, Albert Rodiba poursuit l'idée du « triomphe du naturalisme ». Il la développe en faisant encore référence à l'univers du théâtre. Prenant l'exemple de la littérature classique, il imagine un Cid revisité, sous le titre *Le Cid retapé*. Les deux personnages principaux se dressent l'un contre l'autre, prêts à en découdre. Le Comte déclare à Rodrigue, qui le menace : « Je m'en bats la prunelle ». Et Rodrigue de répliquer : « À quatre pas d'ici, sans craindre la patrouille / Je te flanque en deux temps une très forte douille ; / Tu peux numéroter avant tes abattis ! »

Placé au centre de la double page, un dessin montre un « grand ballet naturaliste » joué à l'Opéra, *Les Petites Blanchisseuses*. L'une des danseuses, désespérée de ne pas obtenir l'amour de son prétendant, un dénommé Augusse, se met à danser sur la tête ! Le lecteur aura compris que la révolution introduite par l'esthétique naturaliste a pour objectif d'inverser les codes de l'art traditionnel…

Comme on peut le constater, cette image du « triomphe du naturalisme » en 1880 – telle que la construit Robida – fait de Zola un auteur de théâtre, autant qu'un romancier. La référence à Sarah Bernhardt et au bal de l'Élysée-Montmartre rattache le récit du « triomphe naturaliste » à l'univers du théâtre, et non à celui du roman.

***

Les adaptations théâtrales, réalisées en collaboration, ont été marquées par le succès de *L'Assommoir* et par celui des représentations données par le Théâtre-Libre, sous l'égide d'Antoine. Le soin apporté aux décors dans la mise en scène de *L'Assommoir* en 1879 anticipe sur le travail que fera Antoine un peu plus tard, dans la même perspective. Ces succès permettent une transition du théâtre vers le cinéma qui naît à la fin du XIX^{e} siècle. *L'Assommoir* comptera parmi l'un des premiers films du cinéma avec l'adaptation qu'en réalise Ferdinand Zecca, en 1902, sous le titre *Les Victimes de l'alcoolisme*. Quant à Antoine, après avoir mis en scène *La Terre*, en

1902, il en donnera une superbe adaptation cinématographique, en 1921, en jouant lui-même l'un des rôles principaux, celui du père Fouan.

Le succès de *L'Assommoir*, cependant, est le résultat d'un compromis passé avec Busnach, le « carcassier ». *L'Assommoir* n'est jamais qu'une « pièce mixte ». Aussi, à la fin de son existence, Zola se montre-t-il insatisfait, en dépit de ce qu'ont pu lui apporter les essais du Théâtre-Libre d'Antoine. Il a le sentiment d'un domaine dans lequel il peut encore s'avancer avec profit. À différentes reprises, il évoque le projet d'une nouvelle œuvre théâtrale dans laquelle il aimerait se lancer. Il confie à Gabriel Trarieux, en 1900 :

> Vous faites du théâtre ? C'est un vaste champ, encore en friche. J'ai des regrets de ce côté. Quand j'aurai achevé mon œuvre actuelle (il parlait des « Quatre Évangiles »), je voudrais faire une série de pièces sur la Troisième République : les Rougon-Macquart d'un monde nouveau. Alors je serais satisfait. J'enverrais cela à Antoine. Je ne suivrais pas les répétitions : c'est une besogne trop énervante[13].

Ce projet, il l'évoque encore devant son disciple, Maurice Le Blond, en 1902, lors d'un entretien qu'il a avec lui, peu avant de disparaître :

> Je veux faire pour la Troisième République ce que j'ai fait pour le Second Empire : une série d'œuvres, où se retrouvera l'histoire naturelle et sociale de l'époque. Seulement, ces œuvres, au lieu d'être des romans, seront des drames. […] Je m'aperçois que chaque drame peut s'incarner dans un type : *L'Instituteur*, *le Prêtre*, *le Magistrat*, *le Savant*, *le Militaire*, *la Femme*, *l'Enfant*, *le Gouvernement politique*, *l'Écrivain*, *l'Ouvrier*, *le Paysan*, *le Commerçant*. Ces titres sont naturellement provisoires. D'autres sujets plus typiques peuvent être trouvés[14].

L'écrivain n'a pu réaliser ce vœu. La mort a interrompu son parcours d'écrivain. Mais les multiples adaptations scéniques que son œuvre continue à faire surgir aujourd'hui – à travers la reprise de textes anciens, ou par le biais d'adaptations diverses, issues du corpus des romans – montrent que la veine théâtrale n'est pas étrangère son univers littéraire. Il suffit de consulter les programmes du Festival d'Avignon, au cours de ces dernières années, pour mesurer la permanence de cette source d'inspiration.

Alain Pagès
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
ITEM / CNRS

[13] Gabriel Trarieux, « Émile Zola. Notes et impressions », *Le Siècle*, 6 octobre 1902, p. 1. – Gabriel Trarieux (1870-1940) est l'auteur de plusieurs pièces de théâtre qui ont été jouées sur la scène du théâtre d'Antoine.

[14] Maurice Le Blond, *Les Projets littéraires d'Émile Zola au moment de sa mort*, Paris, Mercure de France, 1927, p. 7.

EDMOND DE GONCOURT ET SES ADAPTATIONS AU THÉÂTRE-LIBRE

« Dans cinquante ans, le livre aura tué le Théâtre.[1] » Comment, après cette déclaration sans appel, Edmond de Goncourt a-t-il pu revenir au théâtre et adapter ou laisser adapter tous ses romans – à l'exception de *Madame Gervaisais* et de *Chérie* – faute de temps plus que par sa volonté ?

Dans sa préface à leur *Théâtre* en 1879, Edmond retrace les tribulations des deux frères et leurs échecs. *Les Cahiers Goncourt* ont proposé des études sur les rapports des Goncourt et du théâtre ainsi que sur les adaptations par Edmond de *Germinie Lacerteux* et *de La Faustin* et celle de *Renée Mauperin* par Henry Céard qui entraîna une durable brouille entre les deux hommes. Les adaptations destinées au Théâtre-Libre n'ont pas fait l'objet de travaux ciblés ; pourtant, ce passage du Théâtre Français à une scène d'art et d'essai, mérite notre attention. Est-ce le parcours à reculons d'un auteur vieillissant cherchant à maintenir sa suprématie dans le champ littéraire ou l'acte militant d'un véritable réformateur ? Cette communication voudrait éclairer les choix d'Edmond en s'attachant aux adaptations faites pour le théâtre d'André Antoine.

Une vocation d'auteur dramatique

Le nom des Goncourt n'est pas vraiment lié au théâtre ; on pourrait même voir en Edmond le farouche adversaire d'un genre entré en crise dans la dernière moitié du XIX^{e} siècle. La scène pourtant a exercé une vive attraction sur les deux frères qui y ont consacré leurs premiers essais d'écrivains. Dans la préface à son édition du théâtre des Goncourt, Edmond liste les sujets qui les inspiraient, les projets plus ou moins aboutis. Revenant sur la genèse de *Charles Demailly*, conçue d'abord sous la forme dramatique, il explique les difficultés à se faire représenter. Il raconte l'échec cuisant d'*Henriette Maréchal* qu'il défend ainsi que *La Patrie en danger*, un drame historique lu au Théâtre Français « sans la moindre illusion sur sa réception », dont il persiste à croire que « c'est incontestablement la meilleure pièce que nous avons faite […] [2] »

[1] Edmond de Goncourt, Préface au *Théâtre*, Charpentier, 1879, p. XXIII.
[2] *Ibidem*, p. XV.

Cette préface contient l'embryon d'une poétique pour un renouvellement du théâtre, une hypothèse que, nous venons de le voir, Goncourt exclut en même temps qu'il l'évoque. Il affirme que le théâtre ne peut être réaliste, et que, bien au contraire, c'est la féerie, la fantaisie, qui lui paraît tentant de renouveler, en faisant appel à « un vrai poète ». Restreignant le réalisme à l'étude psychologique des personnages, il lui semble impossible de la transposer à la scène : « […] pour une recherche un peu aiguë, pour une dissection poussée à l'extrême, pour la recréation de vrais et *d'illogiques* vivants, je ne vois que le roman.[3] »

Son retour au théâtre – tout surprenant qu'il paraît – s'explique par la convergence d'un certain nombre de facteurs. La campagne de Zola pour un théâtre naturaliste – même si Goncourt, nous l'avons vu, reste sceptique – fait un bruit médiatique qui contraint les écrivains à réfléchir en termes d'école : le romantisme a été un mouvement qui a concerné tous les arts et tous les genres. Pourquoi le réalisme se limiterait-il au roman ? Les tentatives de Zola et de Daudet pour avoir des succès au théâtre sont alors nombreuses et connaissent des fortunes inégales. Les directeurs sont frileux : d'une part, monter une pièce qui ne réussit pas a un coût, d'autre part, la censure est vigilante et les représentations peuvent être arrêtées. Cette double contrainte explique que les romanciers recourent à des « carcassiers » qui savent se modeler sur les goûts du public et s'autocensurer. Autant de raisons pour qu'Edmond de Goncourt reste à l'écart des planches même si Alphonse Daudet offre de jouer les intermédiaires entre lui et Koning, le directeur du Gymnase, ou Porel, celui de l'Odéon.
« Enfin Antoine vint », cette formule qui sert de titre à un chapitre de l'ouvrage de Jean Ajalbert, *Les Mystères de l'Académie Goncourt*, résume bien ce que fut l'ouverture du Théâtre-Libre. André Antoine, comédien autodidacte passionné, a l'idée d'ouvrir un théâtre d'application – sans doute parlerait-on aujourd'hui de théâtre d'essai – où les spectacles sont donnés devant un public d'abonnés, exclusivement, et ne sont donc pas soumis aux autorisations de la censure. Antoine, comme de nombreux jeunes artistes de la fin du siècle, adhère aux critiques virulentes sur un théâtre poussiéreux et milite pour la rénovation de l'art dramatique, au niveau de la création comme du jeu et de la mise en scène. Il est choqué que des auteurs qu'il admire ne trouvent pas de scènes ou soient obligés de laisser dénaturer leurs œuvres. Il souhaite attirer de jeunes auteurs et des spectateurs qui sont l'élite du tout Paris intellectuel et littéraire.

De son côté, Edmond de Goncourt – ne reculant pas devant la palinodie – est repris du virus du théâtre. Son bonheur à voir des pièces représentées va bien au-delà d'une stratégie pour continuer à être au premier rang des hommes de lettres de son

[3] *Ibidem*, p. XVIII. Pessard, hostile au *Théâtre-Libre*, va dans le même sens : « Oui dans un livre, dans un roman, mais au théâtre le *document humain* ne peut arriver que tronqué, arrangé, écourté et, partant, dénaturé. Hector Pessard, « Le Théâtre-Libre », *Les Annales du théâtre*, Noël et Stoullig, année 1889, p. XV.

temps. Dans son *Journal*, il note juste après avoir reçu une dépêche l'avertissant que *Charles Demailly* – adapté par Méténier et Alexis – est reçu par Koning :

> Est-ce particulier ! Le coït, le manger, la boisson, et très souvent la distraction de la société, tout cela m'est indifférent : il n'y a qu'une vraie jouissance pour moi, c'est la réédition d'un livre, c'est la fabrication d'une pièce de théâtre d'après une de mes œuvres[4].

Malgré le chahut, les chutes, les succès d'estime, la presse hostile, les greniéristes peu prompts à le défendre comme dramaturge, Edmond de Goncourt jusqu'à son dernier jour se consacrera au théâtre ; une de ses dernières joies a été l'offre d'Antoine :

> À la fin de la soirée, Antoine vient s'asseoir à côté de moi, m'annonçant qu'il a le projet de me demander *La Faustin* pour l'Odéon et qu'il engagera une étoile pour la jouer.[5]

Un nouveau combat pour Edmond de Goncourt

Goncourt a pratiqué le théâtre de création, avec *À bas le progrès*, une pièce satirique en un acte (1893), et le théâtre d'adaptation, s'adaptant lui-même ou confiant les adaptations à des collaborateurs[6]. Celles qui ont été représentées au Théâtre-Libre sont particulièrement intéressantes car cette scène offre toute liberté pour essayer un nouvel art dramatique, ce qui est précisément l'ambition de Goncourt qui se veut précurseur. Antoine admire Edmond de Goncourt et met en place une stratégie simple ; il souhaite promouvoir le théâtre nouveau et compose des soirées équilibrées en suivant une règle qu'il rappelle dans ses *Souvenirs sur le Théâtre-Libre* : « faire voisiner l'œuvre d'un auteur célèbre avec celle d'un débutant qui ainsi bénéficiera de l'attention éveillée par son illustre confrère [7]». Soucieux de ne pas être inféodé à un clan – Zola, les Cinq, etc. – il inscrit à son programme cinq pièces de Goncourt : deux créations : *La Patrie en danger*, *À bas le progrès* et trois adaptations : *Sœur Philomène*, *La Fille Elisa* et *Les Frères Zemganno*. Antoine ne se contente pas d'accueillir les oeuvres, il les sollicite. C'est lui qui a commandé l'adaptation de *Sœur Philomène*, suggérant à Byl et à Vidal de demander l'autorisation à Goncourt, ce

[4] E. et J. de Goncourt, *Journal*, Dimanche 14 août 1892
[5] *Ibid*. 19 juin 1896
[6] Il adaptera seul *Germinie Lacerteux, La Faustin* et *Manette Salomon* et fera adapter *Renée Mauperin* par Henry Céard, *Les Frères Zemganno* et *Charles Demailly* par Paul Alexis et Oscar Méténier, *Sœur Philomène* par Arthur Byl et Jules Vidal et *La Fille Elisa* par Jean Ajalbert.
[7] André Antoine, *Mes Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 25 juin 1887, p. 48.

qu'ils firent, mais en apportant à Edmond une pièce déjà écrite ce qui ressort d'une lettre de Vidal du 17 juin 1887 :

> Nous avons été séduits par l'idée d'une tentative sur la petite scène du Théâtre-Libre où tout est permis, puisqu'il n'y a ni directeur timoré, ni public routinier, ni centième ! Une seule représentation devant une poignée d'amis et de lettrés. C'est ce qui a eu lieu deux fois avec succès. Mieux que dans Zola nous avons prétendu prouver que dans vos superbes romans il y avait d'abondants éléments. Notre audace est grande d'avoir sans vous consulter, perpétré cet attentat en deux petits actes.[8]

Goncourt découvre le Théâtre-Libre à l'occasion de la représentation de *Sœur Philomène.*

> Singulière salle de théâtre. Au bout de rues qui ont l'air de rues de faubourg de province où l'on cherche un bordel, une maison bourgeoise, et dans cette maison une scène foulée par des acteurs sentant l'ail comme jamais omnibus de Vaugirard ne l'a senti. Une salle à la composition curieuse et qui n'est pas l'éternelle composition des grands théâtres : des femmes, maîtresses ou épouses de littérateurs ou de peintres, des modèles, enfin un public que Porel baptise un « public d'atelier »[9].

Se produire devant un « public d'atelier » est évidemment un peu vexant pour le maréchal des Lettres. Pourtant, l'entreprise d'Antoine ne le laisse pas indifférent : Zola courtise Antoine, les jeunes auteurs souhaitent percer grâce au Théâtre-Libre, cette petite salle médiocre sera pendant une décennie le lieu où se retrouve l'élite intellectuelle. Goncourt comprend que le Théâtre-Libre est un laboratoire d'art dramatique où il peut essayer – directement ou en pilotant des collaborateurs – d'imposer un théâtre nouveau.

Entre le gentilhomme lorrain et l'ancien employé au gaz existe une parenté secrète, celle des audacieux : comme lui, Antoine est un *oseur*. Goncourt note après l'avoir invité à déjeuner à Auteuil :

> Au fond, ce petit homme est l'ouvrier d'une radicale rénovation théâtrale, et si, comme il le disait elle ne se fait pas chez lui, elle se fera forcément sur les autres scènes. Quelle que soit la fortune de son entreprise théâtrale, il est bien certainement le rajeunisseur du vieux théâtre.[10]

Antoine accepte les audaces et même les recherche, ce qui est impossible à l'Odéon où Porel tient à satisfaire son public. Alors qu'il travaille à *Germinie Lacerteux*, Goncourt note le 10 avril 1887 que Porel – méfiant – lui a demandé de lui

[8] Cité par Francis Pruner, *Les Luttes d'Antoine*, Paris, Minard, p. 110.
[9] *Journal*, Mardi 11 octobre 1887.
[10] *Journal*, 22 octobre 1888.

fournir un scénario : « Et je n'ai pas envie de le faire ce scénario, par la raison que je suis sûr qu'il ne l'acceptera pas – voulant moi faire une pièce toute rapprochée du livre et sans effet théâtral. »

Goncourt va donc susciter des collaborations et confier des adaptations de ses romans à des jeunes gens qui fréquentent son Grenier et qu'il peut diriger, ce dont témoigne sans ambiguïté cette note : « Aujourd'hui, j'ai donné l'idée à Ajalbert de faire une pièce de *La Fille Elisa* dans ces conditions.[11] » Le choix d'Oscar Méténier pour adapter *Les Frères Zemganno* surprend puisque cet écrivain – qui sera auteur du Grand Guignol – est plutôt connu pour ses peintures des bas-fonds ; celui de Paul Alexis, fidèle de Zola, s'explique par sa grande expérience du théâtre[12]. Jean Ajalbert – futur membre de l'Académie Goncourt – est en situation puisqu'il est avocat. En outre, ces jeunes gens sont proches d'Antoine qu'ils soutiennent.

Le Théâtre-Libre est une caisse de résonance mais le nombre de représentations pour chaque oeuvre est très limité ; Antoine compense un peu cet inconvénient en organisant des tournées en Belgique, en Europe et également plus loin. Pour certains débutants le Théâtre-Libre est un tremplin, mais ce n'est pas le cas pour Edmond de Goncourt, qui s'adresse souvent à Antoine parce qu'il a été refusé ailleurs. Cette frustration explique pour une part les rapports compliqués entre Goncourt et Antoine à qui parfois il a pu paraître hautain. Dans le huis clos de son *Journal,* Goncourt parle bien souvent de ses comédiens en termes méprisants même s'il leur reconnaît de grandes qualités d'interprètes : « Étonnement : c'est bien joué, et joué avec le charme d'acteurs de société excellents. Antoine dans le rôle de Barnier, est merveilleux de naturel.[13] » Philippe Baron a étudié les relations compliquées des deux hommes, faites de défiance et de recherche de son intérêt propre, que n'apaisent pas les ragots d'Ajalbert[14]. Silvia Disegni en publiant la correspondance entre Alexis et Goncourt[15] met en évidence que ces derniers étaient prêts à lâcher Antoine si l'Odéon ou les frères Mounet avaient accepté *Les Frères Zemganno*. Dans son *Journal*, Edmond – au moment de la représentation d'*À Bas le Progrès* – a des mots très durs pour Antoine, alors même que la pièce n'a été reçue nulle part [16]!

[11] *Journal*, 6 février 1890.
[12] E. et J. de Goncourt, *Journal*, Jeudi 11 octobre 1888 : « J'ai reçu hier une lettre de Jules Vidal, qui me demande à tirer une pièce de mon roman des *Frères Zemganno*, en collaboration avec Byl. Il y a une vingtaine de jours, la même demande m'était faite par Paul Alexis et Oscar Méténier, et je leur avais donné l'autorisation sollicitée. »
[13] E. et J. de Goncourt, *Journal*, 11 octobre 1887.
[14] Voir l'article de Philippe Baron, *Cahiers Goncourt*, n°13.
[15] Silvia Disegni, Correspondance Alexis-Goncourt, *Cahiers Goncourt* n°7,1999-2000, p. 11-69. Voir lettres du 3 février 1889, p. 47, et lettre du 1° juillet 1889, p. 50.
[16] E. et J. de Goncourt*, Journal*, Lundi 19 octobre 1891 et samedi 14 janvier 1893.

Une nouvelle poétique

Dans sa préface à *Germinie Lacerteux*, Edmond de Goncourt rappelle ce serment fait avec son frère « de revenir plus tard à la scène par le roman [17]» ; sans doute ne pensait-il pas alors à l'adaptation en quoi il voit alors une opération commerciale qui dénature le roman puisque les « carcassiers » imposent des changements dans l'intrigue, la substitution d'un *happy end* à une fin ouverte. Se faisant le seul champion de la révolution théâtrale, Goncourt va proposer une poétique dramatique nouvelle dont il expose les principes dans la préface à l'édition de la version scénique de *Germinie Lacerteux* (1888)[18] et dans celle de *La Faustin*, datée du 14 octobre 1894, jointe au manuscrit envoyé au Deutsches Volkstheater et que Goncourt qualifie de « manifeste de mes idées théâtrales[19] ».

Goncourt rompt avec les habitudes des romanciers qui se plient aux critères de la pièce *bien faite* et écrit : « […] le théâtre que j'ai jusqu'à présent fait, je ne l'ai pas tiré de mes livres… entre nous je trouve cette double mouture médiocre [20]». *Germinie Lacerteux* – véritable laboratoire d'art dramatique – illustre une autre manière d'adapter un roman car :

> Oui, c'est peut-être une idée singulière, mais c'est la mienne et la voici : c'est que si le théâtre ne devient pas une exhibition de chiens savants, le théâtre ira à un théâtre qui passe à l'heure présente pour ne pas en être. Et, dans ce temps, le succès ne sera pas aux pièces tirées d'un roman où la pièce n'existe pas, ne semble pas exister à la critique actuelle. C'est ainsi que pour moi, les vraies pièces du théâtre de ce temps seront des pièces semblables à celles que j'ai faites, que je fais tirer de *Sœur Philomène*, des *Frères Zemganno*, de la *Fille Elisa*, que je ferais peut-être même faire de *Madame Gervaisais*.[21]

L'adaptation n'est donc plus une seconde *mouture* dévalorisée, elle devient le genre emblématique d'un nouveau théâtre, celui qui « passe à l'heure présente pour ne pas en être ». Tenant pour acquise la concurrence du roman et du théâtre, Goncourt constate que la forme dramatique est mise en crise par la prééminence du roman. Il dégage alors un certain nombre de principes prenant le roman comme modèle. La première série porte sur les personnages ; il faut pour leur donner de l'épaisseur : « Faire mieux toucher la vraie réalité des sensations, des sentiments, des passions […] montrer les caractères dans une étude poussée à fond, sans souci du chut futur d'un public bégueule ou pudibond […] ». Il invite, « dans l'analyse de

[17] E. de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Charpentier, 1888.
[18] E. de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, pièce en dix tableaux, Charpentier, 1888.
[19] Le texte a été publié dans *La Revue de Paris* n° 15, juillet 1910. Il a été repris dans les *Cahiers Goncourt*, n°13, 2006.
[20] E. de Goncourt, *Théâtre*, (1879), p. III.
[21] E. et J. de Goncourt, *Journal*, 15 mars 1890.

l'humanité des bonshommes des planches, à se rapprocher du livre pour la mise en valeur et en nature des personnages.[22] ».

Sur le plan de la composition, Goncourt refuse que l'action *préparée* se coule dans des actes et préfère la composition en tableaux, « une forme plus rapide, plus débrouillarde et en même temps plus démonstrative [qui] permet de nombreux changements de lieux, [qui] aide à débarrasser l'action des personnages dans les moments où on n'a pas besoin d'eux et [qui] évite le remplissage des actes trop courts par des scènes vides[23] ».

Il évoque le renouvellement des sujets et se plaint que la seule passion admise au théâtre soit l'amour et son corollaire l'adultère alors qu'il y a « d'autres grands sentiments, comme l'ambition, la haine, l'envie, etc.[24] ».

Mais le domaine dans lequel Goncourt se sent novateur est celui de la langue ; il réclame une langue littéraire parlée en pointant le danger de dialogues artificiels et invite « à employer le moins possible, dans la langue théâtrale la phraséologie livresque ; à se servir de la parole coupée, cassée, brisée pour ainsi dire minée de la conversation, enfin, à trouver une langue – là est pour moi le grand art de l'auteur dramatique – une langue parlée n'ayant rien de la rédaction du livre, tout en laissant sentir, sous la libre et volante parole, un écrivain.[25] ».

Goncourt conclut : « […] pour la peinture des êtres et des sentiments, le théâtre doit se rapprocher le plus possible du livre ; pour la langue, s'en éloigner autant que c'est faisable. [26]»

À ces préceptes qui rapprochent le livre de la pièce, s'ajoute pour Edmond de Goncourt, durant la décennie 1887-1896, une expérience de la théâtralité qui lui fait prendre en considération des éléments techniques de mise en scène. En 1890, Antoine publie une brochure, *Le Théâtre-Libre*[27], qui est un véritable manifeste pour un nouveau théâtre, un nouvel art du comédien et dont les idées convergent avec celles d'Edmond de Goncourt. Au Théâtre-Libre, Goncourt peut compter sur un public ouvert aux expériences novatrices ; l'adaptation devient alors une façon – honorable – d'entrer en relation avec un honnête homme, empêché de lire :

> On a l'habitude de nous reprocher, à nous autres romanciers, de tirer deux moutures de la même œuvre, quand nous faisons une pièce d'un de nos romans. Eh bien, au fond c'est assez naturel ! A-t-on réfléchi qu'il y a nombre de carrières occupées par les hommes les plus distingués, ainsi qu'un grand médecin, qu'un grand avocat et tant d'autres professionnels de mérite, qui, dans le labeur surchauffé de la vie moderne, n'ont pas le temps de lire un livre, et qui, cependant vont au spectacle, entraînés par leurs femmes et leurs enfants ?

[22] *Revue de Paris*, préface reproduite dans les Cahiers Goncourt, n° 13, 2006. p. 183-185.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*.
[25] *Ibidem*.
[26] *Ibidem*.
[27] André Antoine, *Le Théâtre-Libre*, 1890, Dentu / en reprint chez Slatkine, Paris, 1980.

> Or, faire une pièce de son roman, pour un romancier, c'est le moyen de se faire lire par tout le monde sur les lèvres des acteurs[28].

Trois adaptations au Théâtre-Libre

On peut suivre dans le *Journal*, les *Souvenirs* et les correspondances, l'implication croissante d'Edmond de Goncourt dans le travail même des adaptations. *Sœur Philomène* lui a été apportée toute faite mais la pièce était, comme l'écrit Vidal, aussi fidèle au roman que peut l'être une transposition :

> Nous avons, il est vrai serré de près le roman, et respecté filialement le texte autant que le permettaient les exigences scéniques ; enfin nous nous décidons à suivre ponctuellement toutes les observations et modifications que vous voudrez bien nous indiquer.[29]

Goncourt ne leur fit rien modifier et approuva l'adaptation en dépit de l'opinion des « habiles » qui trouvaient que l'intrigue était trop faible. Céard, qui assiste à une répétition, écrit à Zola : « Il faut l'aveuglement de Goncourt pour avoir consenti à laisser passer deux actes aussi invraisemblables.[30] »

Les Frères Zemganno furent également une commande d'Antoine mais Goncourt s'impliqua fortement dans la genèse de l'œuvre théâtrale. Alexis soumit « le scénario du scénario » à Goncourt et les termes de la lettre montrent bien qu'il a été discuté et mis au point entre les trois hommes : Alexis lui indique comme il envisage de répartir l'action sur deux actes et trois tableaux.

> Cette noble simplicité de lignes : 1° deux frères gymnasiarques s'adorent, exceptionnellement, et adorent leur art ; 2° survient un accident qui estropie l'un ; 3° l'autre, par amour fraternel, renonce à la carrière commune et ils ne joueront plus que du violon, « le derrière sur une chaise ». Bravo, cher maître ! Et avec ça il y a de quoi faire pleurer toute une salle. C'est profondément humain : je vois d'ici tirer les mouchoirs.
> Et j'ajouterai que pratiquement je vois la chose au Théâtre-Libre, où la pièce serait reçue d'avance. On en a déjà causé avec Antoine qui, amoureux du rôle de Nello, le jouerait avec Mévisto (Gianni), et nous aurions un énorme succès[31].

---

[28] Edmond de Goncourt, lettre préface à *La Faustin*, 14 octobre 1894, in *Cahiers Goncourt* n°13, 2006, p. 184-185.
[29] Cité par Francis Pruner, *Les Luttes d'Antoine*, Paris, Minard, p. 110.
[30] Correspondance Céard - Zola (1° octobre 1887), lettre citée par Francis Pruner, *Les Luttes d'Antoine*, p. 113, note 1.
[31] Lettre d'Alexis à E. de Goncourt, 22 septembre 1888, Correspondance publiée par S. Disegni, *Cahiers Goncourt*, n°7, 1999-2000, p. 43.

Goncourt insiste sur le resserrement de l'intérêt sur l'amour fraternel et s'oppose à toute extension du rôle de la Tompkins, dont il règle même la pantomime qui exprime son tempérament fantasque. Les décors sont minutieusement inspirés par les deux chapitres du roman :

> Premier acte. - L'intérieur des deux frères, rue des Acacias, aux Ternes (ch. XLV) – peut-être avec le treillage – et ça pendant qu'ils piochent encore le fameux Tour. Défileront : la Tompkins, le troisième rôle – sans doute le clown Tiffany – qui aura un bout de rôle … Enfin un acte d'exposition, exposant leur passé, la grande affection des deux frères, le goût de la Tompkins pour Nello, le chercheur qu'est Gianni, etc. etc.
> Deuxième Acte ; - 1° tableau : les coulisses du Cirque. (voir ch. XLI qui donne le décor), le soir de la Première du Tour nouveau. Les frères (que nous avons vus chez eux, en 1, en bons bourgeois), sont en maillots maintenant. Les gilets en cœur des gommeux. Va-et-vient du personnel ; un cheval caparaçonné. Préparatif du tour ; enfin l'orchestre joue, on voit l'élan de Nello qui disparaît en courant. Aussitôt un grand bruit ! Pan ! rumeurs du public, puis grand silence. On le rapporte les deux jambes cassées. Chirurgien examine : attitudes et mots lapidaires, courte scène quasi muette. Rideau.
> Deuxième Tableau : L'estropié en béquilles. Tableau intime touchant, arrachant le cœur. Renoncement de Gianni à leur art. Le dénouement du Livre.[32]

Même la mise en scène est soumise à l'approbation de Goncourt : costumes, passages des figurants, aménagement de la scène à l'acte II pour que l'accident se déroule en coulisses et que ne soit montré que le retour du blessé sur un brancard.

Goncourt note dans son *Journal*, après le succès très mitigé de la représentation : « Revenons à la pièce que je trouve aussi bien faite que j'aurai pu la faire moi-même…[33] » Récriminant contre l'aveuglement de la critique, il a des accents qui ne seraient pas différents s'il était l'auteur : « J'en suis réduit à plaindre l'inintelligence de la presse théâtrale de l'heure présente ![34] »

Pour *La Fille Elisa*, Goncourt songe dès 1888 à une adaptation faite par Vidal à qui il donnerait comme consigne d'écrire la pièce sur « un mode très chaste[35] », et il met au point un scénario en trois actes. Au fur et à mesure de sa rêverie dirigée, Goncourt s'exalte, envisage de faire la pièce lui-même, concevant une « trilogie naturaliste » : « *Germinie Lacerteux*, *La Fille Elisa*, *La Faustin.* Peut-être dans deux ou trois jours, cette foucade théâtrale sera-t-elle passée ; mais aujourd'hui je suis mordu, mordu par le désir d'écrire ces pièces. [36]» Goncourt sollicite finalement Jean

[32] Lettre de Paul Alexis à Edmond de Goncourt, 22 septembre 1888, *Ibidem*, p. 42.
[33] E. et J. de Goncourt, *Journal*, mercredi 26 février 1890.
[34] *Ibidem*.
[35] E. et J. de Goncourt*, Journal*, jeudi 11 octobre 1888.
[36] *Ibidem*.

Ajalbert, mais en lui donnant un cahier des charges très précis[37], et il s'implique à tous les niveaux de l'écriture de la pièce, se rendant même au Palais de Justice avec Ajalbert pour entendre plaider. Il s'approprie l'adaptation, comme le souligne cette note du *Journal* : « Diable ! *La Fille Elisa* au Théâtre-Libre, la reprise de *Germinie* à l'Odéon, la publication du second volume du *Journal*, et même l'étude sur *Outamaro* de ces jours derniers, ce n'est vraiment pas mal pour un presque septuagénaire.[38] »

Lire ce théâtre au miroir des romans qui l'ont inspiré est un exercice difficile : en effet il faudrait le voir représenté pour en apprécier la valeur. Les romanciers du XIX[e] siècle qui s'essaient au théâtre par la voie de l'adaptation raisonnaient et étaient jugés en termes de fidélité au roman et non par rapport à l'originalité de leur transposition. C'est un argument mis en avant par Paul Alexis : « Et ce serait épatant, mon cher ami : du « pur Théâtre livresque ».[39] » Les écarts par rapport aux œuvres sources sont significatifs : Goncourt – plus que tout autre – a insisté pour que les collaborateurs ne fassent aucune concession aux conventions d'un théâtre qu'il juge obsolète, ni surtout au schéma mélodramatique. Il sera furieux que Vitu – au *Figaro* – puisse rapprocher l'accident qui arrive à Nello de la vengeance de Virginie qui, dans la version scénique de *L'Assommoir*, sabote l'échafaudage d'où tombe Coupeau[40].

Les pertes subies dans le passage d'un genre à l'autre sont sensibles et mesurables. Le théâtre ne permet pas le temps long et le spectateur ne connaît pas l'enfance ni de Philomène, ni d'Elisa, ni des frères Zemganno qui éclaire pour le lecteur la psychologie des personnages. Le style de jeu des acteurs du Théâtre-Libre pallie cependant ces inconvénients : il fait une large place à la pantomime (on a vu que celle de la Tompkins avait été réglée par Goncourt lui-même), il privilégie l'expressivité physique : le tempérament prend le pas sur l'art de la déclamation qui était enseignée au Conservatoire. À la première de *La Fille Elisa*, Goncourt note : « Nau est l'actrice qu'on pouvait rêver pour ce rôle. Elle est bien *filliasse* au premier acte, et bellement et modernement tragique au troisième acte. »[41]

Sont également sacrifiées les descriptions essentielles aux romans : blancheurs des voiles et des salles d'hôpital éclairées comme des clairs-obscurs inspirés de Rembrandt, espaces clos où se meut Elisa entre la maison de prostitution et la prison, paysages aperçus de la maringotte bohémienne et pittoresque du cirque ambulant. Néanmoins, le style imposé par Antoine au Théâtre-Libre a permis de respecter la peinture des milieux choisis par Goncourt. L'hôpital, le monde de la prostitution, la prison, l'univers du Cirque sont les cadres du beau moderne et les décors créés par Antoine – objets réels, accessoires vrais, peu de toiles peintes – sont alors des

[37] E. et J. de Goncourt, *Journal*, 9 février 1890.
[38] E. et J. de Goncourt, *Journal*, 27 novembre 1890.
[39] Lettre de Paul Alexis à Edmond de Goncourt, 22 septembre 1888, cité par Francis Pruner,*Les Luttes d'Antoine*, *op. cit*., p. 378.
[40] E. et J. de Goncourt, *Journal*, Mercredi 26 février 1890, et note 1.
[41] E. et J. de Goncourt, *Journal*, 26 décembre 1890.

audaces qui signent la modernité. Construits à peu de frais, ils sont toujours inspirés par la réalité : Léon Daudet supervise le décor d'une salle de garde, Mévisto connaît bien le monde du Cirque. La salle des paquets, dans sa simplicité, a une dimension kafkaïenne et véhicule l'idée d'un tragique moderne.

Les adaptations devraient être de simples « illustrations du roman » mais en fait elles l'infléchissent souvent. Ainsi *La Fille Elisa*, roman du silence et de la parole empêchée, devient une pièce « judiciaire » par l'importance que prend la plaidoirie de l'acte II. L'adaptation des *Frères Zemganno* – amputée du roman familial des deux frères et des récits de leurs voyages – est centrée sur la relation fraternelle exclusive de deux artistes, et prend une dimension plus fortement autobiographique que le roman. Au Théâtre-Libre, Goncourt ne craint pas la censure, cependant, les adaptations évitent les provocations, qui faisaient parfois le piquant de la salle d'Antoine. Byl et Vidal ont supprimé la tentative de viol sur la religieuse d'un Barnier en état d'ébriété, la mise en scène d'une religieuse éprouvant un sentiment tendre pour un interne paraissait déjà très audacieuse. Pour *La Fille Elisa*, Goncourt enjoint à Ajalbert : « Pas la plus petite scène de prostitution.[42] » C'est moins par désir de *correction* que parce qu'il souhaite que l'émotion ne dépende ni de la mise en scène d'une intrigue amoureuse, ni du scandale. Cette préoccupation explique le refus d'introduire dans *Les Frères Zemganno* une liaison entre la Tompkins et Nello. Goncourt s'irritera que personne n'ait reconnu la nouveauté de son théâtre :

> Et dire que ce sentiment fraternel qui la remplit, présenté d'une manière si délicate, si émotionnante, enfin dire que ce moyen d'action sur les cœurs, cette chose absolument neuve au théâtre et remplaçant le « bête » d'amour de toutes les pièces, aucun critique, n'en a signalé l'originalité ![43]

Le resserrement peut avoir des effets positifs. Le Théâtre-Libre acceptant un scénario construit en tableaux et présentant une faible progression dramatique, les adaptateurs de Goncourt ont pu restructurer l'intrigue sans recourir aux *ficelles* mélodramatiques. L'intérêt cesse d'être lié à l'action : il ne se passe rien ou presque. L'absence d'un dénouement est également un point fort du nouveau théâtre ; ainsi, la mort n'est-elle plus la clôture de la pièce : Barnier change d'hôpital et le rideau tombe sur Sœur Philomène en larmes. Elisa ne meurt pas ; à la fin du troisième acte, elle lit les étiquettes sur les paquets de hardes des détenues et s'embrouille dans le décompte des années qui leur restent à tirer ; elle dit alors « Pour moi, il n'y a plus d'années, c'est pour toujours, toujours, toujours.[44] » et le rideau tombe. Cette fin

[42] E. et J. de Goncourt, *Journal*, Dimanche 9 février 1890.
[43] E. et J. de Goncourt, *Journal*, Mercredi 26 février 1890. Voir aussi le point de vue de Zola rapporté par Paul Alexis le 26 novembre 1888 : « Zola lui a versé une potée d'eau froide sur la tête, en lui disant que la Tompkins, ne faisant que traverser la pièce, n'amenant même pas un refroidissement entre les deux frères, sa pièce était absolument dénuée d'intérêt. »
[44] *La Fille Elisa*, acte III, sc. 9.

ouverte, qui ne concède rien au pathos, en comparaison avec celle du roman, est imaginée par Edmond de Goncourt en février 1890.

Pour Goncourt le renouvellement de la langue était essentiel, le théâtre semblait le lieu naturel où imposer la « langue littéraire parlée » et où substituer la causerie à l'échange trop peu naturel du dialogue dramatique. Dans les adaptations que nous étudions les dialogues sont faits de fragments verbatim, découpés dans les passages discursifs des romans. Une étude fine de *Sœur Philomène* montre qu'aucune réplique n'est écrite par Byl et Vidal. Ils ont fait un travail d'orfèvres – détachant les dialogues et les répliques du roman – pour les remonter en les répartissant dans les deux actes de la pièce. Le premier, dans la salle de garde, reprend les conversations des médecins, les échanges entre Barnier et Philomène ; le second, dans la salle des malades, fait entendre les propos des malades et la scène de la prière coupée par les cris et les chansons de Romaine. Goncourt pouvait avoir le sentiment de « se faire lire […] sur les lèvres des acteurs ». D'autant que, si le vocabulaire relâché était exclu des scènes conventionnelles – rendant ainsi presque impossible l'étude de milieux populaires ou marginaux – Antoine, au contraire, ne s'effarouchait pas d'écarts *réalistes* : « Il a un *Nom de Dieu !* qui au lieu d'être jeté debout, est lâché par lui, allongé, à demi couché sur la table, et ce *Nom de Dieu !* accentuant la défense de ces saintes femmes fait un grand effet…[45] »

Goncourt connaît grâce aux adaptations la griserie des applaudissements qui couronnent – à son avis – la présence de l'émotion et du réalisme dans un théâtre intimiste :

> C'est un succès à tout casser. La scène de la prière avec les répons des malades, coupée par la chansonnette de Romaine agonisante, est saluée par un tonnerre d'applaudissements, par l'émotion d'une salle vraiment remuée… Et sait-on d'où vient l'effet de cette pièce, effet que je n'avais pas prévu à la lecture ? Il vient de la mêlée de la délicatesse des sentiments, du style, de l'action avec son réalisme théâtral.[46]

Les pièces de Goncourt mises au répertoire d'Antoine eurent des fortunes littéraires diverses. Ni *Soeur Phil*omène, ni *Les Frères Zemganno* n'eurent de reprises sur des scènes « commerciales » ; *La Fille Elisa*, au contraire, connut un véritable triomphe :

> Au fond, je n'ai vu applaudir sur aucun théâtre, je n'ai vu applaudir un acte comme j'ai vu applaudir la court d'assisses, et incontestablement, *La Fille Elisa* est le plus gros succès qu'ait jamais eu le Théâtre-Libre[47].

[45] E. et J. de Goncourt, *Journal*, Mardi 11 octobre 1887.
[46] *Ibidem*.
[47] *Ibidem*.

La représentation provoqua un tapage médiatique et le directeur du Théâtre de la Porte Saint-Martin proposa à Antoine de venir jouer la pièce dans sa salle. Hélas, quatre jours avant la première, prévue pour le 23 janvier 1891, la censure interdit les représentations. Alexandre Millerand eut beau faire une intervention à la chambre des Députés, l'interdiction fut maintenue. Goncourt put à nouveau se sentir un artiste pionnier persécuté et victime des philistins[48]. La pièce fut assez régulièrement jouée à partir de 1900 mais souvent les directeurs de théâtre la firent précéder d'un prologue – écrit par Ajalbert en 1910 – qui se déroule dans une maison close à soldats, et c'est là une infidélité aux volontés d'Edmond même si le tableau ajouté s'inspire du roman. La pièce sera aussi adaptée au cinéma[49].

Auteur du Théâtre-Libre, Edmond de Goncourt n'a sans doute pas ajouté d'œuvres majeures pour la postérité mais il a participé au renouvellement du théâtre, porté à la scène par Antoine pour le Naturalisme et par Lugné-Poe pour le symbolisme. Cet artiste, qui s'est toujours perçu comme un auteur d'avant-garde, a su choisir la forme littéraire et la salle qui portaient alors la modernité.

Anne-Simone Dufief
Université d'Angers
CIRPaLL, EA 7457

[48] Voir Philippe Baron, « André Antoine et Edmond de Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°13, 2006, p. 97-116.

[49] Sur la carrière théâtrale de *La Fille Elisa*, voir Noëlle Benhamou, « La Fille Elisa à la scène », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°13, 2006, p. 153-162, et aussi Gilles Martinez, « Elisa, un film de Roger Richebé », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°9, 2002, p. 203-214.

CHRONIQUE DU RÈGNE DE CHARLES IX DE MÉRIMÉE, *LE PRÉ-AUX-CLERCS* DE HÉROLD, *LES HUGUENOTS* DE MEYERBEER : DU ROMAN HISTORIQUE À LA TRAGÉDIE LYRIQUE

En 1829 le jeune Mérimée, à la suite d'une déception amoureuse, s'apprête à quitter pour six mois la France et se réfugier en Espagne. Il renonce, semble-t-il, à bien des ambitions frénétiques, à bien des honneurs que lui laissaient espérer ses talents de brillant intellectuel romantique en vue : entre autres, à la carrière théâtrale, la plus à même à l'époque – Hugo l'a bien compris – d'assurer assez promptement le chemin de la gloire, de la fortune, de l'aisance financière, du succès et de la réputation.

Il s'y était essayé : on sait, par les *Souvenirs de soixante années* de Delécluze, qu'il avait composé, bien avant Hugo[1], un *Cromwell*, hélas perdu. Il y aura ensuite le *Théâtre de Clara Gazul* (1825), *Le Carrosse du Saint-Sacrement* (1829), *La Jacquerie*, *La Famille de Carvajal* (1828), le proverbe trop souvent passé sous silence *Les Mécontents* (1830). Mais il s'en détourne et va se faire moins tapageur, opter pour un autre mode de diffusion médiatique, l'écriture romanesque – ou plus particulièrement nouvelliste – pour toucher ses contemporains : ce sera le recueil *Mosaïque* (1833)[2] et surtout sa *Chronique du règne de Charles IX* (1829), « roman » historique illustrant le massacre de la Saint-Barthélemy.

Le sujet est alors à la mode en ces temps où l'anticléricalisme révolutionnaire reprend vigueur, sous le despotisme oligarchique de Charles X, monarque inconséquent passé maître dans l'art du cynisme politique et n'ayant réussi qu'à restreindre la base sociale sur laquelle la monarchie prenait appui. Du reste, en Languedoc particulièrement, paysans et bourgeois des villes protestants d'une part et nobles ou prolétaires catholiques d'autre part s'étaient entretués en 1815[3]. Plusieurs œuvres dramatiques abordent le sujet : *La Saint-Barthélemy* de Charles de Rémusat (1828), *Aoust 1572* ou *Charles IX à Orléans* de l'auteur de vaudevilles Jean-Pierre Lesguillon (1832), de même que *Les Barricades* de Ludovic Vitet (1826)[4]. Plus

[1] Trois ou quatre ans : en 1822 environ.

[2] Qui reprend des nouvelles parues en 1829, 1830, 1831, 1832.

[3] Au moment de la Terreur blanche.

[4] Ce sont là des « scènes historiques » qui hésitent entre le récit dialogué et la forme plus spécifiquement théâtrale. Ces événements de mai 1588, réplique de la Saint-Barthélemy et énième épisode des guerres de religion, relatent le moment où La Ligue catholique, sorte de société secrète anti-protestante, est sur le point de s'emparer du pouvoir et de chasser sinon éliminer le faible Henri III, manipulé par Catherine de Médicis. Tout se « terminera » par

généralement c'est l'époque troublée de cette France des guerres de religion qui passionne (Dumas en fera ses choux gras, lui aussi, avec *Henri III et sa cour*, créée en 1829) et le genre historique triomphe au théâtre. On mentionnera : *Marion Delorme* de Hugo[5] ou *La Maréchale d'Ancre* de Vigny[6], et, à l'opéra : *La Muette de Portici* d'Auber (1828), *Les Puritains* de Bellini (1835), *La Juive* de Halévy (1835)[7]. Le roman historique bien sûr n'est pas en reste : il s'agit de se forger une nouvelle mythologie nationale. La quête romantique, de ce point de vue, peut être définie comme la recherche frénétique et terrifiée d'une *archè* collective perdue, la tentative de récupération, de restauration ou de refondation de mythes fondateurs. Fondateurs de la nation en particulier, et dont la fonction est principalement de promouvoir de grands purificateurs et triomphateurs présumés de la violence (Richelieu, Henri IV, Jeanne d'Arc etc.).

Mérimée, au début de sa carrière, était parti en croisade contre une *certaine théâtralité vulgaire*, qui culmine avec l'apothéose, en ces années, du genre mélodramatique[8]. Ses premières œuvres sont, de fait, des mélodrames bouffons, de véritables farces subversives du genre. Mérimée s'affranchit d'un genre, d'une écriture devenus sans doute à l'époque trop contraignants, trop convenus en raison des pesanteurs idéologiques : la mise en scène, obéissant à la dictature du « bon » goût bourgeois, bride toute innovation, musèle toute critique, empêche tout discours dramatique neuf, un tant soit peu irrévérencieux ou réfractaire à la mode. Le roman (historique en particulier) n'est pas exempt, tant s'en faut, de cette théâtralité vulgaire, mais

---

l'assassinat la même année du duc de Guise, chef de la Ligue, qui soulève la province et crée des troubles profonds dans le pays. Mérimée a assisté chez Delécluze à la lecture de ces *Barricades*, qui les a faits, semble-t-il, périr d'ennui (voir le *Journal 1824-1828* de Delécluze, Paris, Grasset, 1948, p. 297).

[5] En 1638 à Blois, la courtisane Marion Delorme ne parvient pas à obtenir la grâce de son amant, qui est condamné à mort par l'intraitable Richelieu.

[6] Italienne, sœur de lait de Marie de Médicis, elle accompagne celle-ci lors de ses épousailles avec Henri IV. Elle est séduite par un aventurier italien, Concini, qui devient bientôt son mari et s'introduit ainsi à la cour, où il jouit des plus grandes faveurs et acquiert une fortune considérable. On a pu le tenir pour l'un des commanditaires de l'assassinat d'Henri IV. Au terme de la régence de Marie de Médicis, Louis XIII appelé à monter sur le trône cherche à se défaire de Concini et le fait assassiner ; s'ensuit la peine capitale pour son épouse, la maréchale d'Ancre, dont la fortune est convoitée par le conseiller du roi et que l'on condamnera pour sorcellerie.

[7] Qui racontent respectivement : la révolte du peuple napolitain contre l'occupant espagnol au XVII^e^ siècle ; une histoire d'amour contrariée sur fond d'affrontement entre partisans des puritains et partisans des Stuart, à l'époque de Cromwell ; l'amour impossible et tragique, à Constance en 1414, d'une Juive, Rachel, et d'un Chrétien, le prince Léopold (Éleazar, le père de Rachel – enfant trouvée –, se refusant à révéler que Rachel est en réalité chrétienne).

[8] Voir sa répugnance pour « la science de l'effet » (propos tenus à l'acteur Provost et rapportés par Ernest Legouvé dans son introduction à *La Fleur de Tlemcen*, dans *Théâtre de campagne*, Paris, Paul Ollendorf, 1876, p. 227-232).

l'écriture romanesque, peut-être moins médiatisée, moins « exposée »[9] et moins tributaire des diktats de l'opinion, laisse une plus grande latitude à l'auteur dans la manière de porter la parole. Il « combattra » sur ce terrain de préférence, dorénavant – l'arme du *style* narratif étant à la dramaturgie ce que le roman est au théâtre.

La *Chronique du règne de Charles IX* raconte les mésaventures d'un gentilhomme protestant monté à Paris en juin 1572, ayant parcouru près de 800 kms pour se faire une situation auprès de Coligny, espérant bénéficier des faveurs dont jouit son frère – pourtant converti au catholicisme. Bernard de Mergy obtient la promesse de devenir cornette dans le régiment de l'illustre capitaine, tue en duel un rival amoureux, connaît une idylle avec une courtisane catholique, intrigante de haut vol qui ne réussit pas à le convaincre de se convertir, il se terre chez elle pendant la Saint-Barthélemy (à laquelle son frère a refusé de prendre part), puis, militairement engagé dans la querelle religieuse, participe à la défense de La Rochelle où il se fait le meurtrier accidentel de son frère. On le voit : le récit est hérissé de scènes, de rencontres et confrontations de personnages, et bien souvent de dialogues vifs ; il est manifestement très théâtral et se prête par conséquent tout particulièrement et logiquement à une « adaptation » ou transposition théâtrale. On note par exemple la présence au sein du récit de plusieurs grandes scènes spectaculaires ou *tableaux* romantiques[10] : en l'occurrence ce sont des morceaux de bravoure, des moments hautement dramatiques et hauts en couleur, de grands cadres complexes traversés de mouvements multiples, où l'action précipitée sinon violente prédomine, où les personnages sont mis comme « sous pression » par l'effet des puissances obscures qui se forment, où bien souvent une série de micro-conflits successifs s'exposent au premier plan, tandis que l'arrière-plan laisse entrevoir des foules, des cohues, de grandes forces historiques en travail, une obscure Fatalité à l'œuvre, avec parfois permutation de plan et changement de focale.

---

[9] Voir quelle fut la réception du *Carrosse du Saint-Sacrement* quand on s'avisa de le mettre en scène en 1850 ; Jules Janin ne fut pas le dernier à pousser des cris d'orfraie dans *Le Journal des débats*, outré par la verve satirique de Mérimée (*Cf.* Amélie Calderone, « *Les Deux Héritages* de Mérimée : un théâtre libre dans la *Revue des deux Mondes* », *Théâtres en liberté du XVIII^e^ au XX^e^ siècles, genres nouveaux, scènes marginales ?*, publication numérique du Cérédi, Rouen, 2017). Voir aussi ce jugement de Delécluze : « Au train dont les choses vont à présent [mars 1826], il arrivera très prochainement que la partie intelligente de la société, cette petite crête qui domine tout, formera une coterie qui aura ses idées, son langage et ses plaisirs à part. Il est facile de voir déjà que ce que l'on représente journellement sur nos théâtres publics n'a aucun rapport avec les comédies, tragédies, drames que les gens spirituels d'élite lisent avec plaisir. Ceux qui ont entendu, goûté les *théâtres écrits* de Clara Gazul, de Leclercq, de Rémusat, ne vont guère au théâtre de la rue de Richelieu et autres » (*Journal 1824-1828*, *op. cit*., p. 324-325).

[10] Qu'il s'agisse de tableaux-stases ou de tableaux-combles, pour reprendre la terminologie de Pierre Frantz dans son ouvrage sur *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e^ siècle*, Paris, PUF, 1998.

Ainsi de l'arrivée de Bernard de Mergy dans l'auberge d'Étampes au milieu des reîtres assoiffés, des Bohémiennes, des discours qui s'entrecroisent, assortie d'un récit enchâssé sous forme d'hypotypose – le joueur de flûte de Hameln par Mila (chap. I) – qui projette au premier plan et actualise, rend vraisemblable un récit imaginaire. Ainsi de l'épisode de la Saint-Barthélemy (chap. XX) qui fait alterner mouvements de troupes, entretiens particuliers et apartés. Ainsi du siège de La Rochelle (chap. XXVI « La sortie ») qui fait se succéder plan panoramique, plans rapprochés et gros plans, mais sans que le plan d'ensemble soit jamais perdu de vue.

Il n'y a donc rien de surprenant à ce que des compositeurs se soient emparés à l'époque de cette *Chronique* pour en tirer, chacun à sa façon et en magnifiant cette théâtralité, un opéra susceptible de plaire et même de susciter l'émoi général. Le premier d'entre eux fut Ferdinand Hérold qui confia à Eugène Planard le livret de son *Pré-aux-Clercs*, créé en 1832 à l'Opéra-Comique. Triomphe du compositeur, qui mourut de la tuberculose un mois plus tard, non sans avoir jeté auparavant toutes ses forces dans la bataille. L'œuvre a pu compter sur les suffrages du public jusqu'en 1949[11], avant de connaître, depuis, une sorte de purgatoire. Meyerbeer, quelques années après, confie à Scribe l'écriture du livret tiré du même support et compose *Les Huguenots*, commandé en 1832 et créé le 29 février 1836. Il est fort probable d'ailleurs que Meyerbeer a eu connaissance de « l'adaptation » préalable de Hérold, l'hypotexte se complexifiant puisque s'étant en quelque sorte ramifié. Les plus grands chanteurs de l'époque[12] furent engagés pour cette « superproduction » aux proportions imposantes qui connut une gloire sans précédent en dépit des complications liées à sa difficile mise en œuvre, et devint l'ouvrage de Meyerbeer le plus plébiscité (1126 représentations à l'Opéra de Paris entre la création et le 23 novembre 1936), son stupéfiant succès ne se démentant jamais, y compris sur le plan international, et l'œuvre se maintenant au répertoire jusque dans les années 1970.

***

Il est probable, encore une fois, que Mérimée a assisté à ces deux premières représentations, réécritures, trans-modalisations de son livre[13], mais nous ne savons pas ce qu'il en a pensé ni comment il les a perçues. La question qui se pose en premier lieu à nous est de savoir s'il s'est agi dans ces deux cas d'une bonne ou d'une mauvaise adaptation – ce qui suppose au préalable que l'on s'entende sur le sens à donner au terme « adaptation ». Cette question en outre en induit au moins deux autres, connexes : pourquoi reprendre cette *Chronique* en particulier dans les années 1830, et aussi pourquoi en revenir alors à l'architexte plus spécifiquement dramatique dont Mérimée semble s'être quelque peu détourné ? On ne saurait être en mesure de répondre à toutes ces questions sans tenter de comprendre au préalable ce que Mérimée réprouve dans ce genre *mélodramatique* plat que manifestement il

[11] 1608 représentations depuis sa création.
[12] Les sopranos Dorus-Gras et Falcon, le ténor Adolphe Nourrit et la basse Levasseur.
[13] Même si nous n'en avons encore aucune preuve formelle.

n'aura de cesse, tout au long de son œuvre, y compris dans ses nouvelles, de fustiger. On nous pardonnera ce léger détour.

Le pathétique, ou le tragique manqué

Le tragique, tel que l'a défini Aristote, est cet entremêlement de *terreur* et de *pitié* qui plonge le spectateur dans le désarroi et souvent une sorte de malaise indéterminé. On peut se demander d'ailleurs si ce tragique-là[14] n'est pas en réalité indissociable du *pathétique*, sorte de résidu d'un tragique non « accompli ». Pour être plus clair : si l'on pose l'hypothèse, suivant les catégories de René Girard, que la tragédie est une tentative pour canaliser et résoudre la crise mimétique, c'est-à-dire pour dénouer la conjonction massive des pulsions communautaires violentes, elle ne parvient bien souvent, au stade de ce tragique « primitif », qu'à une sorte de compromis peu satisfaisant : le sacrifice du bouc-émissaire, qui engendre précisément le pathétique. En d'autres termes : la terreur est la crainte qui naît, aussitôt après, d'avoir à encourir un châtiment aussi épouvantable que celui qui a été infligé au malheureux bouc-émissaire ; la pitié est la « pitié dangereuse »[15], et très exactement le remords qui naît de la culpabilité d'avoir cautionné un acte pouvant paraître aussi monstrueux ; cette pitié se fonde elle aussi sur la crainte. Il conviendrait donc d'ajouter à la terreur et à la pitié aristotéliciennes des notions plus stendhaliennes, l'envie primordiale et la haine sourde de l'autre puis surtout du bouc émissaire comme fondements de ce tragique primitif.

Il n'est de résorption véritable de la crise mimétique, nous enseigne Girard, que dans la libération cathartique de type « christique » (qui n'est pas nécessairement synonyme de « chrétien »), autrement dit dans l'évacuation définitive de l'envie spoliante d'autrui et du désir haineux de bouc-émissarisation de l'Autre. C'est aussi le moment où le tragique s'accomplit et se débarrasse de ses « résidus » pathétiques. La seule pitié qui vaille alors est une pitié salvatrice, une pitié qui ne s'accommode pas de l'envie ni de la haine, mais qui les a définitivement abolies. Si l'on s'inspire de l'espèce de chronologie ontologique, si l'on peut dire, ou d'anthropologie spirituelle que propose Girard, on pourrait soutenir que le comique vient *après* le tragique, dans la mesure où il le parachève, le couronne en quelque sorte : la comédie[16] englobe, implique et résout tout à la fois la crise tragique pour mener à la libération spirituelle, au-delà de la haine jalouse, et, dissipant toute peur, en un processus

[14] Voir *Poétique* (chap. 14 à 18, sur la purgation des passions par une action noble).
[15] Contre laquelle Zweig nous met en garde dans le remarquable roman éponyme (*La Pitié dangereuse,* 1939).
[16] Celle que vénère pour ainsi dire Mérimée en Molière, ou dans certaines pages bouffonnes de Rabelais.

accéléré, condensé – épisode crucial mais cette fois *catharsis* authentique et non vaine – qui se traduit par le rire salvateur sinon « rédempteur »[17].

Au fond, il n'est pas de véritable conversion, de véritable libération sans *gaieté*, et ce sont les signes de cette gaieté que Mérimée traque en littérature, de Molière à Rabelais, en passant par D'Aubigné, Brantôme, Cervantès ou La Fontaine.

Le pathétique, de ce point de vue, est le contraire de la gaieté : il marque, on l'a vu, l'échec de la tentative de résolution de la crise mimétique, et il est la promesse d'un retour assuré du tragique… L'engouement extrême pour le mélodrame précisément, dans les années 1830, signale alors la suprématie du pathétique et procède d'une méprise esthétique tout autant que morale : au lieu d'envisager le processus tragique dans sa globalité et sa finalité, l'amateur de mélodrame, le prototype du « valet » de la monarchie bourgeoise, atteint de myopie, n'en voit plus que la résultante qu'il confond avec le tragique – prenant la partie pour le tout, l'effet pour la chose, l'échec pour une réussite, dans une sorte d'inversion paradoxale ; il n'est plus sensible qu'à cette terreur et à cette pitié qu'il sacralise, qu'il éprouve au premier degré, il en jouit secrètement, profondément mu par la haine jalouse et travaillé par la « violence émissaire » ou la pulsion sacrificielle.

Les dispositions mimétiques de l'amateur de mélodrame (comme la nature fondamentalement mimétique du genre) mènent à une confusion des genres, qu'il importe de lever et cerner : le culte du pathétique est exactement *la mimesis du sentiment et de l'action tragiques*, mais il ne s'y risque nullement. Tout est faux, tout est feint, simulé dans le mélodrame, artificiellement joué dans une réplique formelle, purement gestuelle[18] et vide de sens. Le pathétique n'est évidemment, on le voit, *ni* véritablement tragique, *ni* véritablement comique.

Le comble du mélodrame est peut-être ce qui culmine au moment de la bataille *d'Hernani*[19], à savoir le théâtre de Hugo, qui est probablement le culte immodéré du

---

[17] *Cf*. Pierre-Aimé Touchard, *Dionysos, apologie pour le théâtre* (Paris, Seuil, 1949, p. 34-35) : « C'est quand on balaie la pitié, le respect, la crainte pour ne retenir que l'inattendu ou la stupidité d'une situation que le rire apporte à son tour la *purgation* aristotélicienne, et qu'il devient authentiquement comique. […] Alors que la tragédie nous délivre du sentiment d'une impuissance […] la comédie au contraire nous confirme notre force, une force dont, certes, nous n'avions pas osé jusqu'ici nous servir, mais dont nous ne doutions pas. Comme la tragédie, la comédie nous libère (et cette libération […] est le propre de l'œuvre dramatique), mais *la tragédie nous libère d'un doute, la comédie d'une timidité* ; la tragédie nous révèle qui nous sommes, la comédie ce que nous pouvons faire. La première répond à une angoisse métaphysique, la seconde à une incertitude sur l'action possible. Ainsi elles sont complémentaires l'une de l'autre, la tragédie logiquement antérieure, puisqu'il faut d'abord nous assurer de notre personnalité avant de passer à l'action. »

[18] Et méta-sémiotique ?

[19] Rival de Donizetti, Bellini (avant Verdi) tentera, en décembre 1830, de tirer un opéra de *Hernani*, mais y renoncera finalement, préférant composer en mars 1831, pour le théâtre Cascaro de Milan, *La Sonnambula*, dont le sujet est moins risqué et certes pas de nature à offusquer les autorités lombardo-vénitiennes, inféodées alors à l'Autriche. Son librettiste

pathétique, l'expression du pathétique au dernier degré, chauffé à blanc, d'un auteur qui, de fait, redouble l'imposture en légitimant ses propres aberrations en publiant sa doctrine (la préface de *Cromwell*). Le pathétique outré – voir *Hernani*, *Le Roi s'amuse*[20] et *L'Homme qui rit*[21], etc. – révèle bientôt la vanité de sa théâtralité, et tourne nécessairement au grotesque, qu'on peut définir comme le masque dérisoire ou bien le signe, la révélation de l'imposture du jeu pathétique (ou mélodramatique en l'occurrence).

Or c'est là que réside toute la rouerie hugolienne, son génie du méli-mélo dissimulateur : Hugo décrète, en s'auto-proclamant Empereur du Théâtre Français, que le *grotesque*, c'est le *comique*, et que le *pathétique*, c'est le *tragique*, qu'il nomme habilement *sublime* – et qu'il convient de les unir inextricablement, de les mixer façon bouillabaisse… : c'est le fameux « mélange des genres »[22], loi suprême en matière d'art, qui empêche en réalité de penser véritablement la distinction comique/tragique, mais qui également justifie et légitime la présence du pathétique d'une part et de sa déconfiture d'autre part. On voit bien alors que son prétendu mélange du comique *et* du tragique n'est en réalité que celui du pathétique et du grotesque, c'est-à-dire des différents états ou moments du pathétique, de ses différents aspects ou déclinaisons[23].

Corollaire : le drame romantique, tel qu'un Musset va le concevoir et le façonner, ne procède pas de la même approche esthétique, et obéit à une tout autre structuration. Il tend, tout au contraire, à se libérer du pathétique en articulant tout autrement le comique et le tragique[24], à se « ressaisir », en un sursaut énergique, une finesse

---

Felice Romani, en outre, tardait à lui procurer le texte attendu, car il écrivait au même moment le livret d'*Anna Bolena* de… Donizetti (avec Judith Pasta), qui fut donné à La Scala en décembre 1830, alors que le Cascaro proposait *I Capuleti e i Montecchi* de… Bellini (avec les sœurs Grisi). En mars 1831 La Scala, de son côté, donne un ballet français, musique de Hérold et livret de Scribe.

[20] Pièce interdite par la censure le lendemain de la première représentation en 1832 : le personnage du bouffon Triboulet (qui deviendra Rigoletto chez Verdi), rival jaloux du roi, est le type même de l'homme du ressentiment.

[21] Vis-à-vis duquel d'ailleurs Mérimée se montre peu amène dans sa correspondance.

[22] Dont nous subissons encore la tyrannie et dont nous ne nous relevons qu'à grand-peine…

[23] Sur l'intellectualisation romantique, en particulier hugolienne, du mélodrame à la suite de Victor Ducange, et son infléchissement vers la victimisation et l'hyper-stigmatisation systématiques, voir J.M. Thomasseau, *Drame et tragédie*, Hachette-Sup, 1995, p. 131-132.

[24] Voir par exemple les personnages de Dame Pluche et Maître Blazius dans *On ne badine pas avec l'amour*, ou ceux de l'Orfèvre et du Marchand dans *Lorenzaccio*, qui sortent tout droit de la comédie.

Il en va de même pour Richard Strauss avec son *Ariane à Naxos*, qui propose d'abord au spectateur un petit badinage drolatique, puis un poème tragique et sublime. Ce dernier s'apparente en vérité au drame romantique, tendu vers la tragédie mais se souvenant de la comédie comme d'un paradis perdu ou retrouvé... Il y a donc d'abord un prologue mettant en scène le Compositeur, son commanditaire, ses chanteurs etc., puis l'histoire d'Ariane abandonnée par Thésée proprement dite. Le prologue aborde précisément la question des

dramatique qui visent à retrouver l'effort, l'élan tragique authentique et précipiter la dynamique du « salut » : Mérimée, dans la plus mussétienne de ses pièces, l'exquise pièce *Les Deux Héritages*, s'y emploie très épisodiquement ; mais c'est à l'opéra surtout que cette voie sera explorée, et les meilleurs d'entre ces ouvrages lyriques sont sans doute les fleurons du drame romantique…

Chronique du règne de Charles IX : une transposition théâtrale problématique

La *Chronique du règne de Charles IX* relève assurément du genre mélodramatique précisément en ce que l'intrigue en est romanesque à souhait : le sentimental voire l'érotique tendent à noyer tout le reste. Le rythme en est de surcroît endiablé (les personnages étant emportés dans une sorte de frénésie de puissance), la violence réelle ou simulée est omniprésente, les protagonistes sont tous quasiment sans personnalité, veules, convenus et paradoxalement empreints de duplicité, ce qui accuse leur faiblesse de constitution. On complote de tous côtés, la figure récurrente et obsessionnelle du Diable rôde méphistophéliquement avec des allures quelque peu folkloriques[25], sortie tout droit du roman gothique, avec force Inquisiteurs[26], moines déguisés, processions[27], églises[28] et trafics nocturnes[29]. Le décor ou le réel a toujours un côté fallacieux, irréel (l'auberge du « Lion-d'Or », les rues de Paris, la campagne charentaise…), les victimes et les mises à mort collectives y sont légion et monnaie courante[30].

Plus, c'est au roman de Walter Scott surtout que Mérimée s'attaque d'abord en ce qu'il a, précisément, d'éminemment mélodramatique : au roman historique de type « exotique » ou exotisant, qui privilégie la couleur locale, qu'elle soit spatiale ou temporelle, u-topique ou u-chronique, qui donne à voir une sorte de « démocratisation » illustrée et fantasmée de l'Histoire, représentant et convoquant des forces

---

rapports comique/tragique, et l'opéra de Strauss avait été initialement prévu comme deuxième partie du *Bourgeois gentilhomme*, en substitution à la « cérémonie turque » devant normalement lui succéder. Il s'agit de deux œuvres séparées, néanmoins complémentaires et en dialogue : une comédie suivie d'une tragédie. Rien à voir, quoi qu'il en soit, avec la grande mixture hugolienne.

[25] Voir en particulier le chapitre XXIII (« Les deux moines ») ou le dernier chapitre (« L'hôpital ») : « les diables répondirent par un hurlement de triomphe en emportant l'âme du capitaine George » (p. 274).

[26] Voir le père Malebouche (*Chronique du règne de Charles IX*, éd. de Th. Ozwald, Garnier-Flammarion, 2007, p. 201).

[27] *Cf. ibidem*, p. 224.

[28] *Cf. ibidem*, p. 77, chap. « Le sermon », à l'église Saint-Jacques.

[29] *Cf. ibidem*, p. 204.

[30] La pendaison manquée de Dietrich Hornstein au chap. I, la curée de la chasse à courre au chap. X, la Saint-Barthélemy bien sûr au chap. XXII.

occultes qui présideraient à l'élaboration de l'Histoire, et accordant le primat du vrai au petit, à l'anonyme, dont le ressort profond est le ressentiment.

Jean-Marie Thomasseau montre bien[31] que, même s'il convient de ne pas cantonner le mélodrame à des limites génériques caricaturales, celui-ci sous sa forme « classique » n'en demeure pas moins nettement identifiable :

> L'Histoire, écrit-il, et la conscience de cette Histoire vont donc se trouver au centre d'enjeux esthétiques et politiques […] Mis en place après quelques tâtonnements par une pièce canonique, *Coelina ou l'Enfant du mystère* (1800) de Pixerécourt, le système mélodramatique se développe autour d'un axe argumentaire qui sera continuellement repris dans la littérature populaire, celui de la persécution d'une victime innocente.

Tout le problème de « l'adaptation » lyrico-théâtrale de la *Chronique* vient de ce qu'il s'agit d'un « roman » fondamentalement *ironique*, comme la totalité de l'œuvre de Mérimée d'ailleurs[32], dont c'est le sceau et le moteur. Il s'agit pour l'humoriste qu'est Mérimée d'insinuer le doute, et par ce biais, de disqualifier l'écriture mélodramatique. Or, le moyen de produire un opéra ironique ? Quoi de plus funeste et étranger sans doute à ce discours, à cet art que l'intellectualisation et l'intellectualisme ? De fait la *Chronique* possède la redoutable particularité de développer un double propos, de reposer sur une double postulation simultanée en quelque sorte et d'être plurielle. Elle est certes, d'une part, la critique parodique du mélodrame scottien, ou plus exactement : la parodie de cette parodie qu'est déjà le travestissement burlesque[33] opéré par le roman historique (pour reprendre les catégories de Genette[34]), puis aussi plus tard par « l'hyper-mélo » hugolien. Voyons ainsi avec quelle malice Mérimée désarçonne son lecteur, le laissant sur sa faim au moment de l'épilogue, ou le frustrant – c'est le fameux chapitre VIII – du portrait pittoresque de rigueur[35].

Mais la *Chronique du règne de Charles IX* est aussi d'autre part, et de manière indissociable, une réflexion sérieuse, implicite, sous-jacente, sur le tragique (historique en l'occurrence) et sur la nature et la place de la violence dans l'organisation et la (re)création de l'humanité, dans toutes les formes que peut revêtir cette humanité. Réflexion également sur le rôle de l'art dans les mécanismes violents : qu'est-ce qui a pu générer un massacre si terrifiant au XVI^{e} siècle ? Comment en rendre

---

[31] *Drame et tragédie, op. cit.*, p. 129.

[32] Qui pose les mêmes problèmes d'adaptation. Voir *La Chambre bleue* qui a été montée au théâtre en 1873 par Charles de La Rounat, et donnée au Théâtre du Vaudeville.

[33] De même que le *Don Quichotte* de Cervantès par exemple, qui parodie au premier chef les imitations du roman héroïque chevaleresque.

[34] *Palimpsestes*, Seuil, 1982, chap. 1 à 12.

[35] *Cf. Chronique du règne de Charles IX, op. cit*., p. 274 : « Mergy se consola-t-il ? Diane prit-elle un autre amant ? Je le laisse à décider au lecteur, qui, de la sorte, terminera toujours le roman à son gré ». Le chapitre VIII est intitulé « Dialogue entre le lecteur et l'auteur ».

compte et comment l'analyser sans parti-pris ? Toute l'œuvre de Mérimée, de fait, témoigne, à bien y regarder, de cette préoccupation anthropologique constante[36], sinon de la hantise du massacre et de l'extermination.

Impossible donc de « dé-porter » au théâtre une telle structure duelle, construite sur une *tension* entre deux pôles certes complémentaires, mais néanmoins disjoints et antinomiques. Autant le roman permet l'analyse, autant le théâtre, essentiellement par sa nature plus synthétique, y répugne[37].

Il conviendrait donc, ou bien de privilégier le versant satirique de la *Chronique*, en mettant surtout en évidence le *ridicule mimétique* et en pourfendant le travers et la propension mélodramatiques en général : c'est ce que fera, plus tard et génialement, un Offenbach avec sa *Périchole*, tirée du *Carrosse du Saint-Sacrement*. C'est déjà *Ubu* et, en l'occurrence, l'esprit ancien de la sotie mêlé à la farce, et l'œuvre est musicalement proche de l'opéra-bouffe et de Rossini.

Ou bien il conviendrait – c'est l'autre option – de tirer l'œuvre vers son versant tragique, de préférer la réflexion sur la violence, d'aller du pathétique vers le tragique, du mélodrame au drame tragique et romantique, vers la *tragédie* donc comme le fait magistralement Bizet avec sa *Carmen*, tirée d'une nouvelle qui, contrairement aux idées reçues et à l'image de la plupart des nouvelles de Mérimée, est structurellement ambivalente : elle se constitue d'abord, comme elles, en fervente critique ironique de l'esthétique romantique primaire. Dans les deux cas cependant, qu'il s'agisse de l'option Bizet ou Offenbach, on rend compte de la dialectique du pathétique et du tragique, c'est-à-dire de l'effort énergique pour dépasser le pathos, mais de façon chaque fois différente, en « polarisant » différemment le propos. Ici on met l'accent sur la *disqualification* du pathétique (c'est la farce, au cœur du comique), là sur la *transformation* du pathétique (c'est la tragédie). Ici sur le triomphe de la foi, là sur la conversion. Ici sur la félicité, là plutôt sur la joie.

Hérold et Meyerbeer : deux esthétiques distinctes, deux interprétations opposées, deux discours contraires

Qu'en est-il au juste de nos deux « adaptations » lyriques ? Olivier Bara, dans un remarquable article publié dans les *Cahiers Mérimée*[38], montre bien que Hérold et

[36] Ou obsessionnelle ? La question de la violence en tout cas est omniprésente, qu'elle soit infligée à autrui (*La Double méprise*), à soi-même (*La Partie de tric-trac*), ou bien mise à mort collective, violence consensuelle (le duel dans *Carmen*, *Le Vase étrusque*, la vendetta dans *Colomba*, la corrida dans *Carmen*, la guerre dans *L'Enlèvement de la redoute*, les pogroms et les carnages dans les essais historiques (notamment *Bogdan Chmielnicki* et *Stenka Razine*) etc.

[37] Cérébral, il perd son charme et se dénature.

[38] « Deux opéras pour un roman », *Cahiers Mérimée*, Classiques Garnier, 2015, n°7, p. 61-75. Article indispensable auquel nous ne pouvons que renvoyer le lecteur, les dimensions de notre étude nous empêchant d'en faire plus longuement état.

Meyerbeer s'inscrivent tous deux dans une tradition et une demande mélodramatiques puissantes dans les années 1830. Selon lui,

> aucun des deux ouvrages lyriques ne parvient à intégrer pleinement la tension fondatrice du récit mériméen, mélange de fascination pour l'horreur de l'histoire et de distance amusée avec les codes du récit historique [autrement dit : à s'affranchir du mélodrame][39].

Le fait est que la trame du *Pré-aux-Clercs* aussi bien que celle des *Huguenots* est faite de rebondissements et de coups de théâtre (duel de Comminges et Mergy/ Raoul et Saint-Bris, surgissement inopiné de troupes, effraction de Raoul chez Valentine), que l'on ne nous épargne pas les chansons à boire entonnées en chœur, manifestations d'hyper-virilité pseudo-martiales[40], et que l'on cherche beaucoup à produire des effets. Dans *Les Huguenots*, on ne lésine pas non plus sur les cloches (le tocsin de Saint-Germain-l'Auxerrois) et les processions (acte III, air 14b, « Vierge Marie, soyez bénie ! »), sur la terreur et les noirs exterminateurs, Saint-Bris en tête, ni même sur les Bohémiens, venus tout droit du roman noir et du *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Cette même terreur est savamment dosée dans *Le Pré-aux-Clercs* : « Je frémis, je frissonne » s'exclame Isabelle dans l'air de l'acte III. Les personnages de Nicette et Girot, respectivement filleule de la reine et aubergiste des bords de Seine, qui ont été surajoutés, font pendant au couple Mergy/Isabelle : ils sont d'une grande mièvrerie et annoncent leurs noces au tout début, en préfiguration du couple « héroïque » qui célèbrera les siennes avec eux à la toute fin. Le « *happy end* » est assuré, qui est généralement le triomphe de la bonne morale, bonne morale familiale[41] dans le cas présent, si tant est, comme le remarque JM. Thomasseau, que « le bonheur [dans le mélodrame à la Pixerécourt] se construit dans le goût de l'ordre civique, la pratique des vertus personnelles et familiales »[42]. Le « *happy end* » des *Huguenots* marque plutôt la consécration de la bonne morale protestante, Raoul, Marcel et la renégate, martyrisés *ad libitum*, sortent grands vainqueurs de la confrontation[43]. De

[39] *Cahiers Mérimée, op. cit.,* p. 75.

[40] Début de l'acte I dans les deux opéras : « Bonheur de la table etc. » dans *Les Huguenots*, scène de l'hôtellerie d'Étampes dans *Le Pré-aux-Clercs*. Voir aussi l'air 14a de l'acte III des *Huguenots* : « Rataplan, rataplan plan plan ». On retrouve ce véritable *topos* de l'opéra romantique dans *Le Freischütz* de Weber, *Faust* de Gounod, *La Traviata* de Verdi etc.

[41] À moins que ce ne soit une morale pré- ou *proto*-féministe : la conspiration des femmes en effet (la Reine + Isabelle + Nicette) emporte tout sur son passage.

[42] *Drame et tragédie, op. cit*., p. 130. On pourrait presque, de manière anachronique, parler ici d'une « politique de la famille » véhiculée par le genre.

[43] Voir Olivier Barra, *Cahiers Mérimée, op. cit.,* p. 66, à propos du contexte idéologico-religieux de l'époque. Il s'agit presque d'une œuvre de propagande, la Monarchie bourgeoise, qui veut faire de l'Opéra son Versailles, passant commande en quelque sorte à Meyerbeer, *via* Véron, d'une fable destinée à dénoncer et juguler le fanatisme catholique, en adoptant un anticléricalisme de bon ton et en ménageant la chèvre et le chou : « Les ouvrages de Scribe

ce point de vue, le personnage de Marcel, invention de Scribe, est sans doute de tous le plus outré de l'opéra, ne perdant aucune occasion de déclamer à gorge déployée son prêche vaniteux. Quant à Marguerite de Valois, comble du cabotinage et de la coquetterie affectée, et qui au théâtre se répand interminablement en roucoulements, vocalises et stridulations castafioresques, son air de l'acte II[44] est à coup sûr un morceau de bravoure tout autant qu'un exemple brillant de musique un peu vaine[45].

Olivier Barra note cependant que dans *Le Pré-aux-Clercs*, l'histoire est « davantage traitée comme un matériau scénique, le pittoresque décoratif l'emportant sur la couleur locale explicative »[46], c'est-à-dire sur la lourdeur propagandiste, et que « le roman de Mérimée […] se trouve exploité par deux genres lyriques rivaux [l'Opéra-Comique et l'Opéra], parvenus à des situations bien différentes dans leur développement »[47]. Dans *Le Pré-aux-Clercs*, il est question, souligne-t-il, d'une « violence moins collective qu'individuelle, [d'] une puissance de destruction moins montrée que suggérée, et vite effacée, emportée par les rythmes de la *gaieté* trépidante »[48].

Et certes le librettiste de Hérold a procédé à bien des simplifications[49] : rien sur les guerres de religion (nous savons seulement que Mergy est protestant), plus de roi, plus de chasse, pas de Saint-Barthélemy, pas de frère ennemi, plus de sorcières et plus de Diane perfide, dominatrice et séductrice : Isabelle, face à elle, est amorphe et indéterminée, elle se soumet aux autres, laisse s'accomplir le duel et prend son parti en définitive en fonction de l'issue du combat : elle épousera le vainqueur. C'est la violence qui fait la loi, c'est donc la loi du plus fort qui régit les rapports humains, en l'occurrence la loi du mâle le plus fort, la Reine elle-même acceptant de passer sous les fourches caudines et de se plier au rituel masculin du duel pour ne pas encourir les foudres du roi.

Pourtant, il y a dans la très grande *légèreté* de l'ouvrage une liberté de ton qui confère à l'ensemble un tour indiciblement railleur et persifleur. C'est la même

relèvent d'une philosophie libérale d'origine voltairienne, désireuse d'afficher, contre le régime des Bourbons renversé, les valeurs renouvelées de tolérance et d'universalisme ».

[44] Acte II, air 10b, « Ah ! si j'étais coquette ». Voir aussi acte II, air 7c, « À ce seul mot s'anime » (allegro qui fait office de coda).

[45] Le fait est que l'opéra, en dépit de nombreuses trouvailles, dont Verdi, Wagner feront leur miel, donne souvent l'impression d'une *impuissance mélodique* comme si chaque air n'était qu'une somme *d'ornementations*, absolument dépourvue de trame mélodique (de même que la trajectoire du personnage n'est pas héroïque et que le récit se contente d'aligner une succession de postures héroïques).

[46] *Op. cit.*, p. 71.

[47] *Op. cit.*, p. 65. Le genre de l'Opéra-Comique, « fondé sur le plaisir du détournement » (p. 63), se cherche et l'institution n'est pas encore installée à la salle Favart.

[48] *Op. cit.*, p. 74.

[49] Quand il n'a pas ajouté un personnage (Cantarelli) pour satisfaire aux exigences du ténor Féréol.

légèreté que Mérimée inscrit par ailleurs dans toute une tradition française[50] et c'est la « gaieté » signalée par Olivier Barra : l'essentiel du propos mériméen, à vrai dire, est conservé, à savoir la flétrissure de la violence mimétique. L'objet du désir (Isabelle) voit en effet converger deux désirs amoureux rivaux, qui, en bonne logique girardienne, ne sont pas rivaux parce qu'amoureux, mais amoureux parce que rivaux. Et l'élimination en duel de l'un des deux ennemis clôt provisoirement le conflit…

On ne saurait détecter chez Hérold de condamnation explicite de cette aliénation des personnages, comme c'est le cas chez Mérimée, mais on frise bien des fois, il faut bien le reconnaître, la démesure offenbachienne, tant sur le plan musical (le brio est très rossinien et les airs sont ravissants) que dramatique (les matamores burlesques relèvent presque de la farce délirante, singeant outrancièrement l'action héroïque, prenant des poses ultra-romantiques), comme si se manifestait là une sorte d'inconscient de l'œuvre, satirique malgré elle[51]… Et, de fait, une mise en scène actuelle de l'ouvrage qui importerait Hérold du côté d'Offenbach serait à notre sens de plus heureuses. Tout semble nous dire en sourdine : fi de la haine mimétique ! et que vive l'amour ! L'insertion de l'épisode totalement invraisemblable et artificiel de la provocation en duel au beau milieu de l'acte II (la réaction de Comminges au cours du bal au palais du Louvre a quelque chose de déplacé et d'incongru) semble souligner le grotesque de ces passions mimétiques. C'est le pouvoir subversif des femmes ici qui permet de les congédier.

La lourdeur des *Huguenots* en revanche n'est plus à démontrer. Là encore, Scribe a procédé à bien des aménagements[52], perdant de vue la perspective véritablement historique (le Roi, Coligny disparaissent) mais conservant la problématique religieuse et introduisant à tout propos des mouvements de foule. En dépit de tous les maquillages et habillages, la structure dramatique résultant du triangle mimétique demeure constitutive de l'œuvre[53]. Seule différence : les entités rivales sont

[50] Voir ses analyses des œuvres de Brantôme, D'Aubigné et Rabelais (je renvoie à mon étude parue dans les *Cahiers Mérimée* de 2017).

[51] Tout se passe un peu comme s'il fallait, pour réussir, contenter un certain public, mais que Hérold, secrètement, travaillé par la frivolité, tenait un tout autre discours que celui qu'il prétend adresser et servir à ses contemporains sérieux.

[52] On renverra à ce sujet à l'étude très fouillée de Jean-Michel Brèque (« Loin de Mérimée et du grand opéra historique ») dans *L'Avant-Scène Opéra*, n°134, sept-oct. 1990, p. 9-19.

[53] Voir l'air 11 de l'acte I (« L'aventure est singulière ») où l'on trouve ce commentaire révélateur de Tavannes : « Que ne suis-je le héros ! », au moment où il voit Nevers comblé de toutes les faveurs amoureuses. Le désir mimétique, de plus, circule à tous les niveaux dans l'opéra : Urbain est empli de concupiscence à l'endroit de la Reine, qui ne dédaignerait pas de tirer tout le parti possible des avantages de ce Raoul promis à sa protégée (acte II) ; il n'est pas jusqu'au vertueux Marcel, dans l'air 18b de l'acte III, qui derrière son paternalisme verbeux, ne témoigne à Valentine, fiancée de cœur de celui qu'il est censé chaperonner, bien autre chose que de purs sentiments de mansuétude. Il rejoint en cela Germont dans *La Traviata*, l'ermite Athanaël dans *Thaïs* de Massenet, Don Ruy Gomez De Silva dans *Ernani*

bicéphales, ce ne sont plus deux champions, mais deux camps. D'un côté, le binôme Raoul/Marcel, de l'autre Saint-Bris/Maurevers (Nevers s'étant en quelque sorte amendé). La rivalité entre ces deux fanatismes est féroce, et se double d'une dimension nettement psychanalytique : Marcel et Maurevers s'affrontent sur le terrain religieux, comme Saint-Bris et Raoul sur le terrain « familial », le père refusant sa fille au prétendant et, d'une certaine manière, s'érigeant en Père castrateur symbolique[54]. Mais à aucun moment ces inclinations, ces manifestations d'un régime tortionnaire ne sont désavouées ; bien au contraire, si toute l'œuvre plaide ostensiblement en faveur des victimes protestantes (Raoul/Marcel), c'est seulement pour pouvoir mieux les « *victimiser* » ; elle se constitue même et d'abord en une formidable entreprise de victimisation. En d'autres termes, elle ravive la haine mimétique et l'inscrit pour ainsi dire dans le marbre du nouveau Temple monarchique. Car victimiser, ce n'est pas dénoncer la violence mimétique, mais c'est en réalité exaspérer la haine envers le « bourreau » et durcir encore le conflit sur des bases exactement identiques. Marguerite, dans cette affaire, tente bien de réconcilier les deux partis à plusieurs reprises (lors du banquet liminaire, du duel de l'acte III, du massacre final), mais cela ressortit davantage au pacte germano-soviétique et au consensus mou qu'à un geste de paix effectif.

L'un trahit, l'autre non…

Voilà pourquoi Renaud Machart a sans doute raison de définir ce dernier comme « un gros machin moralisant et ringard », Jean-Michel Brèque de « mélodrame kitsch »[55] et Schumann aussi de s'offusquer « du vulgaire, du contourné, de l'antinaturel, de l'immoral, de l'antimusical que présente l'ensemble »[56]. Certes on ne peut transcrire tel quel le roman de Mérimée au théâtre, car les contraintes liées à la transposition pour la scène lyrique sont évidentes. Mais on ne saurait prétendre que transposer, c'est forcément réécrire et écrire autre chose – et que donc il n'est pas d'authentique transposition possible. On voit bien ici que transposer, c'est ou bien servir l'œuvre en en rappelant le propos, devenu obscur ou imperceptible, c'est-à-dire l'interpréter, au sens musical du terme, en retrouvant *l'esprit*. Ou bien entrer en dialogue avec l'œuvre, en en éclairant tel ou tel aspect, telle ou telle question qu'elle a

---

de Verdi, figures du père incestueux. Marcel se montre par ailleurs bien mou dans l'intervention supposée sauver Raoul…

[54] Dans les deux opéras, on retrouve la discorde conjugale au sommet et l'affrontement fondamental entre le Père et la Mère, diversement figurés : le Roi veut marier ici sa fille à Comminges, contre le gré de son épouse, là Saint-Bris donne sa fille au comte de Nevers, sans l'assentiment de Marguerite de Valois.

[55] JM. Brèque trouve que « *Les Huguenots* [amalgame] les procédés d'écriture de cinq ou six maîtres différents » (*op. cit*., p. 19).

[56] *La Revue hebdomadaire*, 1897. Reproduit dans *L'Avant-Scène Opéra*, n°134, p. 98-99.

soulevée, voire lui faire écho en la prolongeant quelque peu ou en lui répondant. C'est sans doute ce à quoi parvient *Le Pré-aux-Clercs*. Mais servir précisément la cause opposée à celle que défend l'œuvre originale sous couvert de l'adapter, tenir le propos inverse et la faire se retourner contre elle-même, c'est manifestement la fausser et la trahir en produisant effectivement autre chose. *Les Huguenots*, œuvre en contre-sens, méconnaît la *Chronique du règne de Charles IX*. L'opéra de Meyerbeer en neutralise le discours parodique, en occulte la dimension critique et en annihile la portée. Partant, il cherche à restaurer, ré-instituer, re-légitimer officiellement l'objet de la parodie mériméenne, et devient fatalement lui-même nouvel objet de parodie. L'hypertexte sert alors involontairement l'hypotexte, qui le dessert. *Les Huguenots* au fond, par l'esprit de sérieux, l'ampoulé, le pompeux dont ils sont porteurs, valident à leur corps défendant le roman ironique de Mérimée et en justifient le bien-fondé[57].

Thierry Ozwald
Université de Limoges
Laboratoire EHIC

[57] Delécluze en 1825 n'est pas tendre avec Meyerbeer, et ses critiques à propos du *Crociato in Egitto* semblent rejoindre celles que Mérimée aurait pu formuler : « La représentation a été froide et l'opéra m'a ennuyé. C'est l'ouvrage d'un homme qui [a] beaucoup de pratique de son art et peu d'idées. Tous ses motifs, aussi bien que la manière dont ils sont mis en œuvre, tout cela sent la peine. On découvre trop facilement le tracas que l'auteur s'est donné pour chercher à produire des effets qui n'étonnent point, précisément parce qu'on les prévoit de trop loin » (*Journal, op. cit*., p. 276).

JOHANN NESTROY, ADAPTATEUR DE PIÈCES ET DE ROMANS POPULAIRES ANGLAIS ET FRANÇAIS : UN EXEMPLE DE TRANSFERT CULTUREL ENTRE LA FRANCE, L'ANGLETERRE ET L'AUTRICHE AU XIX^{e} SIÈCLE

Les premiers exégètes de l'œuvre du dramaturge viennois Johann Nestroy (1801-1862) au XX^{e} siècle, au premier rang desquels le célèbre historien du théâtre autrichien Otto Rommel, insistèrent largement sur son ancrage dans la tradition théâtrale locale viennoise. Or, de récentes études, menées en particulier par les responsables de la nouvelle édition historico-critique en plus de 50 volumes des œuvres de Nestroy, Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier et W. Edgar Yates, sans oublier l'apport considérable en ce domaine de Friedrich Walla, ont montré à quel point cette approche négligeait un phénomène essentiel et qui ne se limite pas au « théâtre populaire viennois » (*Wiener Volkstheater*), genre dans lequel s'inscrit d'abord la production dramatique de Nestroy : l'internationalisation du théâtre européen au milieu du XIX^{e} siècle[1] (Paris, Londres, Vienne, Berlin, Munich, Hambourg, Prague notamment).

L'histoire du théâtre en Europe a longtemps été marquée par la suprématie culturelle de la France, comme le montre par exemple l'ouvrage collectif de référence dirigé par Jean-Claude Yon sur *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^{e} siècle*, paru au Nouveau Monde en 2008. L'influence du théâtre français sur l'aire germanophone et, de manière plus générale, sur les transferts culturels entre la France et le théâtre de langue allemande, fut importante dès le début du XIX^{e} siècle[2]. Cette influence considérable du répertoire français s'expliquait d'abord par le besoin constant de nouveautés dramatiques et par la nécessité, pour les directeurs de théâtre comme pour les auteurs dramatiques eux-mêmes, d'alimenter constamment le répertoire des scènes populaires non subventionnées, dites aussi « commerciales », des faubourgs de Vienne : Theater an der Wien, Theater in der Leopoldstadt, Theater in der Josefstadt. Il s'agissait donc pour les auteurs viennois de puiser une bonne part de leur inspiration dans les principales capitales du théâtre européen au XIX^{e} siècle, en particulier bien sûr Paris[3]. Il faut ici souligner dès l'abord le rôle éminent joué par des

[1] W. E. Yates, « Internationalization of European Theatre : French Influence in Vienna between 1830 and 1860 », in : *Austrian Studies* n° 13 (2005), p. 37-54.

[2] À ce sujet, voir notamment Félix Kreissler, *Le français dans le théâtre viennois du 19ème siècle*, Paris, PUF/PUR, 1973, 309 p.

[3] W. Edgar Yates, *« Bin Dichter nur der Posse » : Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie*, Vienne, Lehner, 2012, surtout le chapitre 7 (« Novitäten ! Novitäten ! »), p. 94-

traducteurs parfois peu soucieux d'exactitude textuelle, mais rapides et doués d'une incontestable habileté scénique pour fournir aux théâtres des pays de langue allemande des pièces françaises en nombre toujours croissant[4].

L'œuvre dramatique immense (au moins 84 pièces) de Johann Nestroy, que d'aucuns – et non des moindres – considèrent comme le plus grand auteur comique de langue allemande, nous semble constituer un cas d'école pour s'interroger sur les phénomènes d'adaptation et de réécriture entre le roman et le drame, mais aussi de transferts entre aires culturelles au XIX[e] siècle[5]. De fait, Nestroy, faisant sienne la fameuse devise de Molière « Je prends mon bien où je le trouve », s'est largement inspiré de sources littéraires européennes, dont les plus nombreuses furent françaises, pour élaborer ses propres pièces : nouvelles, romans, farces, comédies-vaudevilles, tragédies, ballets, opéras comiques et sérieux, qu'il transforma pour leur imprimer sa marque. La présente contribution analysera la manière dont Nestroy s'approprie ses sources françaises et anglaises, dont il les adapte et les remanie pour faire glisser l'original romanesque ou dramatique vers l'univers de la « farce » (*Posse*) satirique.

Nestroy adaptateur[6] : entre urgence économique et « adaptation créatrice »

L'urgence à produire de nouvelles pièces conduisit Nestroy à se mettre sans cesse en quête de sources étrangères certes dignes d'adaptation sur un plan esthétique, mais surtout rapides à adapter sur un plan pratique : il s'agissait moins pour lui d'inscrire sa démarche dans une réflexion théorique sur la traduction, la réécriture ou

102. Il s'agit de la biographie la plus complète et la plus précise de Johann Nestroy parue à ce jour.

[4] Voir surtout Norbert Bachleitner, « "Übersetzungsfabriken". Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts », in : *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* n° 14 (1989), 1. Heft, p. 1-49, et « Heinrich Börnstein als Übersetzer und Vermittler französischer Lustspiele », in : *Übersetzen im Vormärz*, Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch n° 13 (2007), p. 27-45 ; Bernd Kortländer, « Übersetzen – "würdigstes Geschäft" oder "widerliches Unwesen". Zur Geschichte des Übersetzens aus dem Französischen ins Deutsche im Vormärz », in : *Journalliteratur im Vormärz*, Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch n° 1 (1995), p. 179-203, et « Übersetzungen aus dem Französischen im Vormärz. Erkundungen eines untergegangenen Kontinents », in : *Übersetzen im Vormärz*, Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch n° 13 (2007), p. 13-26.

[5] Voir *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies par Irène Cagneau et Marc Lacheny = *Austriaca* n° 75 (2012), 278 p.

[6] En guise d'introduction, on pourra lire par exemple les pages éclairantes que Jürgen Hein consacre à ce sujet dans son petit ouvrage *Johann Nestroy*, Stuttgart, Metzler, 1990, p. 101-105 (« Nestroy als Bearbeiter »).

l'adaptation que de répondre à une urgence économique, sa pratique de l'adaptation participant donc d'abord d'un transfert culturel d'ordre commercial.

Comme chez tant d'autres dramaturges avant et après lui, l'idée d'une nouvelle pièce venait à Nestroy à la lecture d'autres auteurs. Et comme chez tant d'autres grands dramaturges, son appropriation de modèles étrangers ne fut pas synonyme de plagiat (une accusation récurrente de la critique viennoise conservatrice à son encontre, notamment sous la plume du redouté Moritz Gottlieb Saphir) ni de manque de créativité : tous les grands auteurs dramatiques – que l'on se contente de penser ici à Shakespeare, Hofmannsthal ou Brecht – se sont plus ou moins fortement inspirés d'autrui, plus encore à une époque où la notion de propriété littéraire ou intellectuelle demeurait encore très floue. Au contraire, comme l'écrivit à juste titre le satiriste autrichien Karl Kraus, à qui l'on doit sa redécouverte au tournant du XX[e] siècle, Nestroy excelle dans l'art d'inventer « ce qu'il trouve ailleurs » (*das Gefundene*), « il est d'autant plus créatif là où il fait d'un canevas étranger son œuvre propre[7]. » Pour décrire l'art de l'adaptation de Nestroy, le germaniste anglais W. Edgar Yates, éminent spécialiste de l'auteur, parle d'« adaptation créatrice » (*creative adaption*)[8] et Friedrich Walla, dans une étude approfondie sur les sources françaises de Nestroy, a proposé l'heureuse formule de « remaniement créateur » (*schöpferische Neugestaltung*)[9] ; Nestroy lui-même avait eu recours, pour caractériser sa propre méthode de travail, à des termes analogues : « reproduction / imitation » (*Nachbildung*) et « remodelage / refonte » (*Umgestaltung*)[10].

Nestroy et ses collègues (ou rivaux) viennois purent trouver divers accès à leurs sources étrangères. Il existait au moins quatre possibilités :

1) à Vienne comme à Berlin, des agences de théâtre comme celle d'Adalbert Prix, la plus ancienne agence viennoise, servaient d'intermédiaire pour acheminer des textes de Paris ou de Londres, des textes qu'elles vendaient aux directeurs de théâtre viennois, et jouaient également souvent le rôle de bureaux de traduction ;

2) des troupes françaises effectuaient régulièrement des tournées à Vienne, comme celles, fameuses, de Pierre Levassor en 1856 et 1861 : cette pratique des

---

[7] Karl Kraus, « Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestage », in : *Die Fackel* n° 349/350 (1912), p. 1-23, ici : p. 7 : « um so schöpferischer, wo er den fremden Stoff zum eigenen Werk erhebt. » Sur la réception de Nestroy par Kraus, voir mon ouvrage *Pour une nouvelle vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, PSN, 2008, 328 p.

[8] Voir W. Edgar Yates, *Nestroy : Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*, Cambridge, CUP, 1972, p. 120.

[9] Friedrich Walla, « "Da werden doch die deutschen Affen nicht lange zurückbleiben" – Neue französische Quellen zu Stücken Johann Nestroys », in : *Études Germaniques* n° 51 (1996), p. 283-305, ici : p. 305.

[10] Johann Nestroy, *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe (édition désormais citée sous la forme HKA), éd. par Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier et W. Edgar Yates, Vienne, Jugend & Volk / Deuticke, 1977-2010 ; ici : *Sämtliche Briefe*, éd. par Walter Obermaier, Vienne, Deuticke, 2009, p. 274, 277 (1861).

tournées alla d'ailleurs s'accroissant avec le développement du système de vedettariat ;

3) Nestroy, grand lecteur, a également pu trouver ses sources grâce à ses propres lectures : les nouveautés paraissaient rapidement à Paris dans des éditions abordables, en particulier dans la collection « Magasin Théâtral », et des journaux tels que la *Theaterzeitung* ou *Der Wanderer* informaient les lecteurs autrichiens des succès parisiens[11] ;

4) enfin, des gens de théâtre comme Carl Carl ou le grand classique autrichien Franz Grillparzer se rendirent dans les années 1830-1840 à Paris, où le vaudeville était alors au faîte de sa popularité. Grillparzer alla à Paris et à Londres à l'été 1836 : à Paris, il ne se rendit pas seulement à la Comédie-Française et à l'opéra, mais il assista aussi, au Théâtre du Vaudeville, au Théâtre des Variétés et au Cirque olympique, à des comédies-vaudevilles de Scribe, de Dupeuty et de Duvert et Lauzanne – auteurs qui comptèrent justement parmi ceux dont les pièces allaient servir de canevas dans les années 1840 à Nestroy et à son contemporain Friedrich Kaiser[12]. Les similitudes repérées par Grillparzer entre le champ théâtral parisien et le champ théâtral viennois, doublées de la supériorité manifeste de l'offre théâtrale parisienne, expliquent la facilité avec laquelle Nestroy put emprunter, dans les années 1840, une grande partie de ses canevas au répertoire des théâtres parisiens : entre 1840 et 1845, pas moins de dix de ses pièces s'inspirèrent de livrets et de comédies-vaudevilles français.

Le choix par Nestroy de ses modèles semble ainsi avoir été guidé dans une large mesure par la diversité de ses lectures. Au total, plus de trente de ses pièces, soit plus d'un tiers de sa production, reposent sur des sources françaises : opéras, drames, romans traduits et « remaniés » par l'auteur, tantôt en restant proche de son canevas, tantôt en s'en éloignant beaucoup plus nettement, c'est-à-dire en évacuant le côté « étranger » de ses hypotextes et en intégrant sa touche personnelle, surtout au niveau linguistique. Nestroy fut, entre autres, un lecteur assidu (et insatiable !) de romans populaires, en particulier de romans et de nouvelles français[13] dus à Paul de Kock et Michel Masson, des auteurs alors en vogue, puis, un peu plus tard, à Eugène Sue, Frédéric Soulié et Alexandre Dumas père, dont les traductions en allemand furent, en général, publiées peu après la parution des originaux français[14]. C'est sur Paul de Kock (1794-1871), maître du « roman gai » dont les affinités avec le drame sautent aux yeux (place considérable accordée aux passages dialogués, descriptions réduites à l'essentiel, action ramassée, chapitres organisés comme des unités dramatiques,

[11] Sur les relations de Nestroy avec la presse, voir le bel article de Walter Obermaier, « Nestroy und die Presse », in : Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin (dir.), *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, Asnières, PIA, 1991, p. 109-118.
[12] Voir W. Edgar Yates, *« Bin Dichter nur der Posse » : Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie*, *op. cit.*, p. 96 *sqq*.
[13] *Ibidem*, p. 97.
[14] *Ibidem*.

humour reposant essentiellement sur des coups de théâtre[15]) et auteur jouissant d'une immense popularité en France comme en Europe dans les années 1830-1840, que Nestroy s'est d'abord largement appuyé : son roman *La Maison blanche* (1836) – dont deux traductions allemandes parurent en 1831 à Hambourg et 1837 à Stuttgart – a servi de canevas à la pièce de Nestroy *Glück, Missbrauch und Rückkehr* (1838), son roman *Ni jamais, ni toujours* (1835) – traduit en allemand en 1837 – a servi de base à *Gegen Thorheit giebt es kein Mittel* (1838), son roman *L'Homme de la nature et l'homme policé*, rapidement transformé par de Kock lui-même et Charles-Désiré Dupeuty en comédie-vaudeville, a inspiré *Die beiden Herrn Söhne* (1845). Par ailleurs, Nestroy s'est inspiré de Michel Masson dans plusieurs de ses pièces : sa nouvelle *La Fabrique*, tirée des *Contes du lapidaire*, a servi de source, au moins secondaire, à la conception de *Nur Ruhe !* (1843), sa nouvelle *Le Grain de sable* (1832) a inspiré Nestroy pour *Der Unbedeutende* (1846), son roman *Les Trois Marie* se retrouve en partie dans *Der Schützling* (1847), de même que son roman *Albertine* dans *Mein Freund* (1851) et *La Femme du réfractaire*, toujours tirée des *Contes du lapidaire*, dans *Der alte Mann mit der jungen Frau* (1849). De Sue, Nestroy a directement adapté *L'Orgueil* dans *Kampl* (1852). Une traduction allemande du roman *Au jour le jour* (1844) de Frédéric Soulié a probablement servi de modèle à *Heimliches Geld, heimliche Liebe* (1853). Enfin, le roman *Olympe de Clèves* (1851) d'Alexandre Dumas père a servi de canevas à *Theaterg'schichten* (1854)[16]. Il y eut tellement d'adaptations de romans et surtout de pièces français à Vienne à cette époque que l'on craignit, tout comme à Londres après 1850[17], que ces villes ne devinssent d'authentiques dépendances de Paris.

Modalités et stratégies d'adaptation

Pour examiner les transformations auxquelles Nestroy a soumis ses modèles épiques et dramatiques français et anglais, on dispose d'un outil précieux : les parties « Notes » (*Anmerkungen*), et en particulier « Notes préparatoires » (*Vorarbeiten*), proposées dans l'appareil critique de chaque volume de la nouvelle édition historico-critique des œuvres de Johann Nestroy. On peut ainsi reconstituer en grande partie

[15] Voir Sylvia Wegener, *Das Romanwerk Paul de Kocks. Seine wirkungsästhetische Perspektive und Möglichkeiten seiner literaturdidaktischen Behandlung*, thèse (non publiée), Berlin, Pädagogische Hochschule, 1980, 541 p.

[16] Une liste de toutes les adaptations (jusqu'ici découvertes) de Nestroy à partir de canevas français se trouve à la fin de la contribution de Jürgen Hein, « "Die Handlung ist dem Französischen nachgebildet." Johann Nestroy und seine Vorlagen im Spiegel der neuen Historisch-kritischen Ausgabe », in : *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, *op. cit.*, p. 15-39, ici : p. 37-39.

[17] Voir John Russell Stephens, *The Profession of Playwright. British Theatre 1800-1900*, Cambridge, CUP, 1992, p. 102 *sq.*

le processus de « remaniement » conduisant du canevas étranger au texte de Nestroy : original, traduction ou adaptation, esquisse d'appropriation textuelle, schéma global de l'action, scénario, notes / esquisses / ébauches, mise au propre. L'étude de ce processus complexe de construction, contrairement à une thèse largement reprise par la critique au temps de Nestroy, témoigne de la patience et du soin apporté par le dramaturge à la confection de ses pièces : conservant soigneusement ses manuscrits, ses notes préparatoires, ses ébauches ou encore ses scénarios, Nestroy ne se contentait pas de remanier certaines scènes, mais envisageait différentes versions de ses pièces[18]. Ce soin se reflète largement dans les adaptations par Nestroy de ses sources françaises et anglaises. D'un point de vue générique, il s'agira aussi de déterminer à quel point l'adaptation de pièce (comédie-vaudeville) en pièce (comédie satirique) se distingue de l'adaptation dramatique de sources romanesques.

Malgré ses nombreux emprunts à des sources étrangères, l'œuvre de Nestroy demeure tout d'abord fondamentalement viennoise, en ce sens qu'à la différence des traductions allemandes sur lesquelles il a pu dans un premier temps s'appuyer, le dramaturge viennois parvient rapidement à imprimer à ses « farces » (*Possen*) un ton local et transforme les passages épiques ou dramatiques, ainsi que le milieu et les caractères dont il s'inspire, ne gardant fréquemment de ses sources que la trame, l'intrigue, les principaux motifs, bref les grandes lignes de l'action originale. Ces sources ne lui servaient donc, le plus souvent, que d'ossature ou de fondement pour concevoir une nouvelle pièce reposant sur une nouvelle configuration, tant au niveau de l'action qu'au niveau de la distribution des personnages. On le voit notamment dans les séquences où Nestroy ne se réfère que très peu à son (ou ses) modèle(s). Dans le cas des adaptations de deux romans de Paul de Kock, *La Maison blanche*, adaptée avec succès dans *Glück, Missbrauch und Rückkehr*, et *Ni jamais, ni toujours*, adaptée avec beaucoup moins de succès dans *Gegen Thorheit giebt es kein Mittel*, Nestroy s'est ainsi contenté de reprendre les grandes lignes de la fable originale, et non des éléments linguistiques particuliers[19] : « Cela semble être la règle : les paroles

[18] Voir W. Edgar Yates, « Aus der Werkstatt eines "schreibelustigen" Genies : Zu Nestroys Bearbeitung englischer Vorlagen », in : Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin (dir.), *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, *op. cit.*, p. 165-176, ici : p. 169.

[19] Voir HKA *Stücke 14* (*Glück, Missbrauch und Rückkehr*), éd. par W. E. Yates, p. 160 (« Ob Nestroy die französische oder die deutsche Fassung benutzte, läβt sich wohl kaum mehr feststellen, da er dem Roman in erster Linie nicht sprachliche Anregungen, sondern eher die Grundzüge der Handlung verdankte. ») et *Stücke 15* (*Gegen Thorheit giebt es kein Mittel*), éd. par Louise Adey Huish, p. 189 (« Es läβt sich übrigens nicht feststellen, ob Nestroy sein Stück auf Kocks Original oder auf dessen deutsche Übersetzung aufbaute, da er Fabel und Vorfälle nur im Umriβ übernahm, so daβ eine genauere Übereinstimmung von Sätzen oder Ausdrücken nicht vorkommt. »). C'est également le cas dans *Einen Jux will er sich machen*, adaptation de la pièce *A Day Well Spent* de John Oxenford, et dans *Liebesgeschichten und Heurathssachen*, adaptation de *Patrician and Parvenu* de John Poole, où Nestroy reprend presque sans modifications l'action des modèles anglais dont il s'inspire. Dans son adaptation de *London Assurance* de Boucicault, Nestroy ajoute toutefois un aspect important dans sa

des modèles français ne sont transférées nulle part directement dans le texte allemand[20]. » Il semble donc dans le cas présent que Nestroy, dont la maîtrise du français (comme d'autres langues étrangères) semblait plutôt limitée[21], a utilisé non pas les romans originaux de Paul de Kock, mais leurs traductions en allemand : parmi les romans français que Nestroy a adaptés, il n'en existe pas un seul qui n'ait été, à son époque, disponible en traduction allemande[22].

Les réécritures de Nestroy reposent sur un procédé fondamental, celui du déplacement (social, géographique, temporel) – à fonction souvent parodique – de ses modèles dans la Vienne de son temps : on parlera de « viennisation » (*Verwienerung*) de ses canevas. Pour des raisons évidentes, l'auteur ne conserve ni les aspects des originaux susceptibles de froisser la censure autrichienne (allusions à la morale, à la religion ou à l'État) ni les éléments trop marqués « français » ou « anglais », comme les allusions à l'histoire ou aux aspects de la vie parisienne pour lesquels il n'existerait pas de pendant autrichien[23], et déplace, ce faisant, l'action de ses modèles étrangers dans un contexte entièrement nouveau, celui de la Vienne de la première moitié du XIX^{e} siècle : même dans les pièces dont il situe l'action à l'étranger ou dans un lointain exotique (comme dans *Häuptling Abendwind*, adaptation de l'opérette *Vent du Soir* d'Offenbach), les allusions à Vienne sont légion et rappellent au public que le dépaysement qui lui est montré est tout relatif. Ce changement de lieu comme de milieu va bien évidemment de pair avec un comique de rabaissement du statut des personnages : en accord avec une pratique récurrente au sein du théâtre populaire viennois, Nestroy tend à réduire le *pathos* de ses modèles pour le remplacer par des segments comiques, parodiques voire satiriques (ainsi le personnage de Kranz ridiculisant les propos pathétiques de son neveu amoureux Wilhelm dans *Zwei ewige Juden und Keiner*) et transpose l'action dans un milieu social nettement inférieur à celui de ses canevas[24]. Ainsi, tandis que l'action des *Mémoires du Diable* d'Étienne Arago et Paul Vermond dont il s'inspire dans sa pièce *Die Papiere des Teufels* (1842) se déroule au sein de la noblesse, Nestroy ancre son propos dans l'univers de la petite bourgeoisie viennoise ; un noble général se transforme par

---

dramaturgie : l'introduction d'actions parallèles à l'action principale. C'est également le cas dans *Zu ebener Erde und erster Stock*, *Das Haus der Temperamente*, *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* et *Das Gewürzkrämerkleeblatt* notamment.

[20] Voir Sigurd Paul Scheichl, « Tonnerre et Tunnöl. Nestroy et l'esprit de ses hypotextes français », in : *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, *op. cit.*, p. 81-94, ici : p. 93.

[21] Voir Friedrich Walla, "Piccolo Viech mit Quattro Haxen". Johann Nepomuk Nestroys Fremdsprachenkenntnisse », in : *Moderne Sprachen* n° 47 (2003), p. 9-22.

[22] Voir W. Edgar Yates, « Paul de Kock und Nestroy. Zu Nestroys Bearbeitung französischer Vorlagen », in : *Nestroyana* n° 16 (1996), p. 26-39, ici : p. 30 *sq*.

[23] Voir Maria Piok, *Sprachsatire in Nestroys Vaudeville-Bearbeitungen*, Innsbruck, innsbruck university press, 2017, p. 46.

[24] Voir Friedrich Walla, « Von "Einen Jux will er sich machen" bis "Nur keck!". Johann Nestroy und seine englischen Quellen », in : *Nestroyana* n° 3 (1981), p. 33-52, ici : p. 36 et 40.

ailleurs en modeste aubergiste. Le même procédé est à l'œuvre dans *Liebesgeschichten und Heurathssachen* (1843), adaptation de la pièce anglaise *Patrician and Parvenu* (1835) de John Poole, où le personnage du parvenu, Sir Timothy Stilton, un ancien marchand de fromages, devient Herr von Fett (Monsieur du Gras), dont le titre – risible – ne repose que sur la soumission et la flagornerie à l'égard de son entourage immédiat ; semblablement, le patricien du canevas anglais, Sir Osbaldiston de Mowbray, se transforme chez Nestroy en un personnage grotesque, Marchese Vincelli, dont le titre et le patronyme pseudo-italiens participent d'un jeu d'outrance caricaturale propre au genre de la « farce » (*Posse*) à la Nestroy. L'auteur dramatique viennois n'hésite pas à bousculer l'action et le schéma actantiel de ses sources en réduisant, d'un côté, considérablement la part échue aux passages musicaux dans la dramaturgie vaudevillesque (les passages musicaux se voyant, chez lui, réduits à la portion congrue : deux ou trois chansons satiriques et, éventuellement, un « potpourri » à contenu parodique) et en substituant, de l'autre, aux airs des vaudevilles servant de modèles ses célèbres couplets qui contiennent une bonne partie de son message satirique : persiflage des mœurs et des travers de son temps, allusions satiriques à l'actualité politique et mondaine. Il est remarquable, là encore, que Nestroy ne traduise pas les passages chantés, typiques des vaudevilles dont il s'inspire, mais qu'il les utilise tout au plus comme un point de départ pour développer ensuite un motif précis qui lui est cher.

Dans *Der Talisman* (1840), Nestroy a laissé une sorte d'esquisse d'appropriation de son canevas français (*Bonaventure* de Dupeuty et de Courcy) : dans le cas présent, il ne s'agit pas non plus d'une traduction, mais plutôt d'un résumé synthétique contenant des ébauches de dialogue[25]. Helmut Herles fait remarquer à ce sujet :

> [Nestroy] nota pour lui les rôles, les motifs essentiels des scènes et des éléments du dialogue étranger. Ce faisant, il trouve des formulations qui s'intègrent dans le lexique du *Talisman*. […] Par des notes fugitives, souvent encore totalement dénuées de qualités artistiques, il se libère de son canevas, se place au-dessus de lui. Il s'en empare en le réduisant au noyau théâtral important pour lui[26].

Pour la pièce suivante, *Das Mädl aus der Vorstadt* (1841), on dispose d'une traduction brute par Nestroy de la comédie-vaudeville *La jolie fille du faubourg* de Paul de Kock et Charles-Victor Varin[27], pièce qui reposait elle-même sur un roman de

[25] Voir HKA *Stücke 17/I*, p. 189-201.

[26] Helmut Herles, *Nestroys Komödie : „Der Talisman". Von der ersten Notiz zum vollendeten Werk*, Munich, Fink, 1974, p. 20 : « Er notierte für sich die Rollen, die wichtigsten Motive der Szenen und Elemente des fremden Dialogs. Er findet dabei Formulierungen, die in den Wortschatz des *Talisman* eingehen. […] Er befreit sich durch flüchtige, oft noch völlig unkünstlerische Notizen von der Vorlage, stellt sich über sie. Er bekommt sie in den Griff, indem er sie auf den für ihn wichtigen theatralischen Kern reduziert. »

[27] Voir HKA *Stücke 17/II*, p. 116-150.

Paul de Kock (la version romanesque, qui parut initialement en 1840 à Paris, connut plusieurs rééditions). Il est significatif que la transposition de Nestroy oscille entre traduction grossière et résumé de l'intrigue, parfois même entre dialogue et prose – nouveau signe patent du jeu de Nestroy sur les limites des catégories génériques et sur la porosité des frontières entre théâtre et roman (une porosité d'ailleurs déjà présente chez nombre de ses modèles français, comme de Kock). Pour illustrer ce procédé, voici un bref passage tiré du deuxième acte de la pièce (II, 1), dans lequel les couturières des faubourgs de Vienne discutent de leur mystérieuse voisine, passage immédiatement précédé de son hypotexte français :

> AMANDINE. À propos, mesdemoiselles, vous ne savez pas qui j'ai rencontré ce matin dans l'escalier ?
> TOUTES. Qui donc ?
> AMANDINE. La petite voisine d'ici dessus.
> JULIENNE. Ah ! la chipie du cinquième ! *(Elles se lèvent.)*
> AMANDINE. Justement ; elle filait … elle filait sans lever la tête … je suis sûre qu'elle m'avait vue, mais elle ne voulait pas avoir l'air … Moi, qu'est-ce que je fais ? je la retiens par sa robe … il a bien fallu qu'elle me dise bonjour ; pour lors, je l'ai encore engagée à venir me voir, à veiller avec nous … elle m'a répondu par son refrain ordinaire … Je ne vais nulle part, je ne vois personne … Et avec ça, elle poussait des soupirs … mais des soupirs !
> DÉSIRÉE. Elle avait peut-être mangé trop de galette.
> AMANDINE. Que tu es bête ! c'est plutôt des chagrins, cette jeune fille a des peines intérieures.
> JULIENNE. Qui est-ce qui n'en a pas ? le sort des femmes est si arbitraire dans l'ordre des choses !
> AMANDINE. Le fait est qu'elle vit comme un loup, qu'elle évite le contact du genre humain, et à son âge ça n'est pas naturel.
> DÉSIRÉE. Dites donc, c'est peut-être une républicaine ?
> AMANDINE. Quelle idée ! est-ce que les femmes font de la politique ?
> DÉSIRÉE. Tiens ! ça s'est vu !… La pucelle d'Orléans.
> AMANDINE. D'abord, il n'est pas sûr que cette demoiselle ait existé… moi, je n'y crois pas… et puis, ça n'a aucun rapport … Je penserais plutôt que la petite voisine… en tout cas, je tâcherai de l'attirer ici, il faudra bien qu'elle y vienne, et nous parviendrons peut-être à la faire causer ; n'est-ce pas, mesdemoiselles ?
> TOUTES. Oui, oui.

> Amd (= Amandine) Sie wissen nicht wen ich diesen Morgen auf der Stiege –
> Alle Wen?
> Amd Unsere Nachbarinn da oben
> Desiré Das Zimperliche Ding von 5ten Stock.
> Amd Ja, sie ist gesenkten Blicks, thät als sähe sie mich nicht, ich aber hab sie festgehalten am Rock, so muβte sie reden, – habe sie eingeladen, sie antwortete aber, sie besuche Niemand; geseufzt *ectr*, *(*Desire *boshaft darüber)*
> Amd Innerliche Kränkung.

Juliett Ah wer hat diese nicht. Schiksal der Frauenzimmer (+ gekränkt ist schon jede worden von uns +)
Amd In der Höhle, einsam, flieht ungewö[h]nlich.
Désiré und Andere Muthmassungen (Anspielung auf Jungfr. v. Orleans)
Désiré Ich glaub die hat nicht existirt
Amd Werde suchen sie hereinzukriegen um auszuforschen[28].

En l'occurrence, Nestroy, dans sa pratique d'adaptation, ne se contente donc pas de traduire, mais il raccourcit en même temps sensiblement le volume de son canevas et le résume d'une manière tout aussi drastique, en faisant des coupes sombres dans l'original : en s'appropriant son modèle, il ne met pas seulement de côté les allusions à la politique française (« c'est peut-être une républicaine »), incompréhensibles dans le contexte viennois, mais réduit aussi l'ensemble du dialogue à quelques mots clés pour mieux faire ressortir la logique de la fable. Nestroy, comme souvent, conserve les grandes lignes de l'action, tout en « viennisant » sa matrice.

Dans *Einen Jux will er sich machen* (1842)[29], adaptation de la pièce anglaise en un acte de John Oxenford *A Day Well Spent*, c'est l'inverse qui se produit dans la mesure où Nestroy augmente considérablement le volume et les potentialités de son modèle : comme à son habitude, l'auteur viennois déplace l'action à Vienne et, surtout, enrichit nettement le dialogue de l'original par l'introduction d'un comique linguistique omniprésent fait de jeux de mots, de néologismes et de constantes ruptures de style ; le volume du texte se voit multiplié par trois, l'action étant en outre complexifiée par l'ajout de situations et de traits de caractère comiques. Enfin, Nestroy crée de nouveaux personnages (surtout Melchior) dont il dépeint soigneusement les motivations psychologiques et, surtout, ajoute une composante satirique étrangère à son canevas anglais.

Si l'on se concentre à présent sur le passage concret d'un roman à une pièce, on retrouve les procédés – déjà observés ci-dessus – de la *compression* et du *résumé* dans l'adaptation par Nestroy du roman *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit* (1843-1844) de Charles Dickens[30], sans doute la source du niveau artistique le plus élevé à laquelle Nestroy ait eu recours. La pièce qu'en a tirée l'auteur dramatique viennois, *Die lieben Anverwandten*[31], date de 1848, mais Nestroy a dû lire ce roman dès 1844, car il existe toute une série de formulations humoristiques tirées du roman de Dickens qui figurent déjà dans la pièce *Die beiden Herrn Söhne* de 1845 – ce qui prouve que Nestroy a certainement lu ce roman anglais (en traduction

[28] *Ibidem*, p. 113 *sqq*.
[29] Voir HKA *Stücke 18/I*, surtout p. 103-110 (« Vorlage »).
[30] Trois autres pièces de Nestroy reposent sur des canevas anglais qu'il a adaptés : *Einen Jux will er sich machen*, 1842 (à partir de *A Day Well Spent*, 1835, de John Oxenford) ; *Liebesgeschichten und Heurathssachen*, 1843 (à partir de *Patrician and Parvenu*, 1835, de John Poole) ; *« Nur keck ! »*, 1855 (à partir de *London Assurance*, 1841, de Dion Boucicault).
[31] Voir HKA *Stücke 25/II*.

allemande, car sa maîtrise de l'anglais laissait, de toute évidence, à désirer[32]) d'abord comme une source d'idées et de bons mots[33]. Le cuisant échec essuyé par Nestroy avec sa pièce tirée de Dickens permet de toucher du doigt l'une des limites de l'adaptation d'un roman au théâtre : le volume nécessairement restreint d'une pièce de théâtre empêche de rendre compte à la scène de l'intégralité d'un roman long et complexe[34], dans la mesure où le dramaturge est alors contraint – par nécessité générique – de procéder à des coupes drastiques et de se limiter à certains motifs et à certaines parties de l'original à l'exclusion d'autres. Contrairement à sa méthode d'adaptation habituelle de vaudevilles français, Nestroy fut donc ici contraint de réduire les quelque mille pages d'un roman comique aux cent pages (voire moins) d'une farce, et bien que *Die lieben Anverwandten* soit l'une des plus longues pièces de Nestroy (les cinq actes que l'on trouve ici étant rares chez lui), celui-ci ne put conserver qu'une infime partie de l'action du roman initial et ne parvint à sauver de la profusion des personnages comiques de son hypotexte épique qu'une poignée d'entre eux dans son adaptation. L'étude croisée des deux versions – le roman de Dickens et la pièce qu'en a tirée Nestroy – montre que l'auteur viennois comprime et réorganise non sans habileté diverses parties du roman, qu'il transpose certains propos et certaines actions d'un personnage sur un autre, tout en devant se limiter – pas seulement pour des raisons d'économie générique – à une infime partie de l'action : l'action criminelle avec le meurtre et la tentative de meurtre que l'on trouve chez Dickens ne pouvait ainsi trouver sa place sur la scène d'un théâtre populaire étroitement contrôlé par la censure, au même titre que la satire mordante de l'Amérique placée au centre du roman de Dickens. Il était tout aussi impossible à Nestroy de retracer la complexité de l'évolution interne du personnage de Martin Chuzzlewit. Le second thème phare du roman de Dickens, la façon dont l'argent et la promesse de l'héritage empoisonnent les relations familiales, dut par ailleurs subir une forte simplification : Nestroy concentre la satire de l'argent roi, l'un de ses thèmes phares, sur un seul personnage, Edelschein, dont le naufrage naît de ses propres manigances. En d'autres termes, là où l'action du roman de Dickens perd en complexité (également psychologique), la pièce de Nestroy y gagne en moralité, conformément aux conventions du théâtre populaire viennois et aux attentes de la censure. À l'arrivée toutefois, *Die lieben Anverwandten* est loin de faire partie des meilleures œuvres de Nestroy et, plus généralement, rares furent les pièces du dramaturge viennois tirées de romans à avoir connu le succès. Le jugement de la critique viennoise, comparant la pièce de

[32] Voir Friedrich Walla, « Von "Einen Jux will er sich machen" bis "Nur keck!". Johann Nestroy und seine englischen Quellen », *art. cit.*, p. 33.
[33] Voir Friedrich Walla, « "Da werden doch die deutschen Affen nicht lange zurückbleiben" – Neue französische Quellen zu Stücken Johann Nestroys », *art. cit.*, p. 299.
[34] Voir à ce sujet Jürgen Hein, *Johann Nestroy*, Stuttgart, Metzler, 1990, p. 101-105 (« Nestroy als Bearbeiter »), ainsi que l'analyse fouillée de l'adaptation de *Martin Chuzzlewit* par W. Edgar Yates dans *Nestroy. Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*, Cambridge, CUP, 1972, p. 127-132.

Nestroy à sa source anglaise, tomba comme un couperet : « Cet excellent roman devint une farce d'un effroyable ennui. » (Moritz Gottlieb Saphir dans *Der Humorist* : *Der vortreffliche Roman ward zu einer entsetzlich langweiligen Posse*). Face à des sources littéraires de rang inférieur dont les faiblesses l'inspiraient, Nestroy se sentait manifestement bien plus à son aise que face au roman foisonnant de Dickens…

Il nous faut souligner encore rapidement une dernière modalité de réemploi par Nestroy de modèles romanesques, même si celle-ci ne relève pas de l'adaptation au sens strict. Le dramaturge viennois avait en effet coutume d'établir des listes de pensées humoristiques et de formulations heureuses glanées au fil de ses lectures. Comme le fait à juste titre remarquer Friedrich Walla, « lorsque Nestroy lisait un livre, que ce fût une pièce de théâtre ou un roman, il le faisait avec un crayon à la main[35] ». Nestroy conservait ainsi les trouvailles et autres bons mots sur lesquels il tombait au cours de ses lectures pour les réutiliser ultérieurement dans ses propres pièces non pas telles quelles, mais plutôt sous forme d'idées ou d'images intégrées au sein d'une nouvelle configuration dramatique, en particulier au sein d'un nouveau monologue ou dialogue. Douze notes et citations tirées du roman *Moustache* (1838) de Paul de Kock – ou de l'une de ses traductions allemandes – ont ainsi été consignées par Nestroy, puis partiellement intégrées dans ses pièces : « L'avenir leur offrait bien quelques espérances, mais il faut pouvoir y arriver, à cet avenir. » (chap. 7) dans *Der Zerrissene* (II, 2) en 1844 ; « vous ne m'avez jamais refusé la côtelette de l'amitié et le chocolat de l'amour. » (chap. 2) et « Ce n'est pas un crime d'être pauvre ; quand on n'a jamais commis de bassesse, pourquoi rougirait-on de sa misère ? » (chap. 9) dans sa farce suivante, *Die beiden Herrn Söhne* (1845). Une plus longue liste, de soixante formulations numérotées, renvoie par ailleurs à des citations tirées d'une traduction allemande (sans doute par E. A. Moriarty) du roman de Dickens *Martin Chuzzlewit*, formulations que l'on retrouve aussi partiellement dans la pièce *Die beiden Herrn Söhne* en 1845, trois ans avant son adaptation du roman dans *Die lieben Anverwandten*. Là encore, il apparaît donc que Nestroy a lu le roman de Dickens d'abord comme une réserve ou comme une source de bons mots et de pensées humoristiques à distiller plus tard au gré de ses besoins dramaturgiques.

Art du dialogue et satire linguistique : l'apport spécifique de Nestroy

Dans le dialogue, Nestroy atteint une maîtrise telle que seul l'aveu de l'auteur (« dem Französischen nachgebildet », etc.) permit souvent de retrouver la trace de son modèle étranger. Dans *Einen Jux will er sich machen*, adaptation de la pièce *A Day Well Spent* de John Oxenford, la « viennisation » fut même si réussie que la

[35] Friedrich Walla, « Der Dichter als Handwerker: Selbstzitate bei Nestroy. Bemerkungen zu Nestroys Arbeitsweise », in : *Nestroyana* n° 3 (1981), p. 3-13, ici : p. 6 : « Wenn Nestroy ein Buch las, sei es ein Theaterstück oder einen Roman, so tat er es mit einem Bleistift in der Hand. »

presse acclama la pièce de Nestroy pour son caractère prétendument original. Le premier à découvrir la source anglaise fut R.F. Arnold en 1932, soit près d'un siècle après la première de la pièce de Nestroy !

Sur un plan linguistique, contrairement à ce que l'on aurait pu attendre, Nestroy n'a pas emprunté beaucoup de plaisanteries verbales à ses modèles français comiques[36] : il les a au contraire fréquemment remplacées par ses propres jeux de mots, pastiches stylistiques et autres moyens linguistiques qui plongent souvent leurs racines dans la tradition comique locale – visant dans la plupart des cas à accentuer le caractère satirique du propos, nettement plus marqué que dans les sources sur lesquelles il s'appuie. C'est donc, comme souvent, dans la *langue* qu'il convient de rechercher l'apport singulier de Nestroy ainsi que la manière dont l'appropriation linguistique de ses canevas sert la satire.

Dans son adaptation de *Patrician and Parvenu* de John Poole par exemple, les différences linguistiques entre la pièce de Nestroy (*Liebesgeschichten und Heurathssachen*) et l'original anglais sautent aux yeux. Chez Poole, tous les personnages, y compris celui du cocher, ont recours à des passages en latin qu'ils ne comprennent pas ou surprennent le public par des traductions anglaises grotesques car impropres. Nestroy, lui, concentre cet usage grotesque du latin sur un seul personnage, Nebel, de sorte qu'il emprunte certes plus ou moins directement certains détails linguistiques à sa source (comme ici une référence à Térence), mais en leur conférant aussitôt une nouvelle signification, ainsi qu'une nouvelle dimension satirique :

> BOB DASHALONG. Betray you, sir! homo sum – which means that I am a devilish good fellow, and an Oxonian to boot (I, 1)
> NEBEL. Homo sum sagt der Lateiner, das heiβt auf Deutsch: Ich bin ein Viehkerl. (I, 14)[37]

Au début de *« Nur keck ! »* (1855), Nestroy parvient par ailleurs à insuffler la vie à ses personnages en quelques phrases seulement et à faire naître une tension entre eux. Dans la source anglaise dont il s'inspire, *London Assurance* (1841) de Dion Boucicault, l'exposition prend la forme d'une information froide et directe à l'adresse du public :

> COOL. Half-past nine, and Mr. Charles hat not yet returned: I am in a fever of dread. If his father happen to rise earlier than usual on any morning, he is sure to ask first for Mr. Charles. Poor deluded old gentleman – he little thinks how he is deceived.
> (*Enter* MARTIN*, lazily.*)
> Well, Martin, he has not come home yet ?

[36] Voir Sigurd Paul Scheichl, « Tonnerre et Tunnöl. Nestroy et l'esprit de ses hypotextes français », in : *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, *op. cit.*, p. 86.
[37] HKA *Stücke 19*, p. 28.

> MARTIN. No ; and I have not had a wink of sleep all night – I cannot stand this any longer ; I shall give warning. This is the fifth night Mr. Courtly has remained out, and I am obliged to stand at the hall window to watch for him.
> COOL. You know if Sir Harcourt is aware that we connived at his son's irregularities, we should all be discharged. (I, 1)

Nestroy transforme ce passage en un dialogue savoureux :

> FRAU SORGNER. Die Angst, die ich alle Tag wegen unsern jungen Herrn aussteh–!
> ANTON. Ich bin ein unschuldiger Mitschuldiger word'n, d'Frau Sorgner hat mich verführt.
> FRAU SORGNER. Wo ich kann, erspar' ich halt gern Verdruβ.
> ANTON. Von der Ersparniβ werd'n wir brodlos werd'n.
> FRAU SORGNER. Jede Nacht kommt er beym hellichten Tag nach Haus.
> ANTON. Eine Wechselschuld läuft auch schon fleiβig an.
> FRAU SORGNER. Und das war so ein braver junger Herr!
> ANTON. Er wär's noch, wenn wir'n gleich 's erstemahl beym alten Herrn verklagt hätten. Der hat kein'n Gedanken, daβ sein Neveu – (I, 1)[38]

La façon dont Nestroy « traduit » ici la sécheresse du texte anglais dans un dialogue dramatique vivant montre toute la créativité linguistique (notamment comique) et scénique du dramaturge, qui enrichit les dialogues de son hypotexte par des tournures à caractère aphoristique, comique et satirique reposant sur une utilisation contrastive de la langue allemande oscillant entre langue soutenue voire littéraire, utilisée surtout à des fins parodiques, langue viennoise courante et dialecte. En outre, on voit ici toute l'habileté avec laquelle il accroît la tension de la scène en repoussant la révélation décisive (« Jede Nacht kommt er beim hellichten Tag nach Haus… ») jusqu'à la cinquième phrase échangée par les protagonistes.

Maria Piok, à qui l'on doit une convaincante et toute récente étude sur la satire linguistique dans les adaptations de vaudevilles français par Nestroy[39], écrit à ce sujet :

> L'analyse de l'humour langagier de Nestroy, qui, contrairement au comique d'action et de situation de ses pièces, repose assez rarement sur l'emprunt direct au pré-texte concerné, ne met pas au jour la piètre qualité des modèles, elle montre plutôt l'étendue de la créativité de Nestroy, qu'il a fort bien su développer dans ses pièces […][40].

[38] HKA *Stücke 34*, p. 7.
[39] Maria Piok, *Sprachsatire in Nestroys Vaudeville-Bearbeitungen*, *op. cit.*
[40] Maria Piok, « Les rôles de Nestroy et leurs modèles français », in : *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, *op. cit.*, p. 95-107, ici : p. 105.

Le travail d'adaptation que Nestroy effectue sur ses modèles, épiques comme dramatiques, se présente donc comme « un dialogue à la fois créatif et critique avec la littérature populaire de son époque[41] ».

À la fin de la carrière de Nestroy, vers 1860, le goût du public viennois ne se portait plus en priorité sur la comédie populaire traditionnelle : comme le directeur de théâtre Carl Carl quelque vingt ans plus tôt, Johann Nestroy avait bien compris que son intérêt n'était pas de se retrancher derrière la tradition théâtrale locale, mais d'intégrer dans son œuvre les grandes évolutions internationales du théâtre de son temps, en particulier les apports de la scène parisienne. Il délaissa alors peu à peu le roman populaire à la Paul de Kock ainsi que la comédie-vaudeville pour se tourner vers le nouveau genre à la mode de l'opérette satirique d'Offenbach, forme qu'il contribua grandement à introduire à Vienne[42].

L'exemple de Nestroy, choisi pour son caractère paradigmatique, permet ainsi de comprendre la coexistence à cette époque de la centralisation du théâtre européen autour du répertoire français *et* l'amorce d'une véritable circulation internationale des propositions dramatiques[43], en particulier entre Paris, Londres, Vienne et (un peu plus tard) Berlin. Ces échanges furent certes motivés par des considérations artistiques, mais aussi et surtout par des considérations d'ordre économique, se reflétant dans un marché européen du théâtre au sein duquel les échanges se multiplient et s'accélèrent dans les années trente et quarante du XIX^{e} siècle :

> Deux facteurs sont donc à la base de la création de Nestroy : les sources françaises qui lui étaient extrêmement précieuses et son indépendance réelle et personnelle à leur égard, indépendance qui s'exprimait dans une magistrale transposition viennoise de ses pièces. Le public viennois l'a mieux discerné que la critique contemporaine qui reprochait à Nestroy sa soumission au théâtre parisien[44].

[41] *Ibidem*.
[42] À ce sujet, voir par exemple Walter Obermaier, « Der Einfluβ des französischen Theaters auf den Spielplan der Wiener Vorstadtbühnen in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts, insbesondere die Offenbachrezeption Nestroys », in : Jean-Marie Valentin (dir.), *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830-1880*, Berne *et al.*, Peter Lang, 1988, p. 133-153, et Peter Branscombe, « Die frühe Offenbach-Rezeption in Wien und Nestroys Anteil daran », in : *L'opérette viennoise*, études réunies par Jeanne Benay = *Austriaca* n°46 (1998), p. 41-51.
[43] Voir Marianne Bouchardon et Ariane Ferry (dir.), *Rendre accessible le théâtre étranger (XIX^{e}-XXI^{e} siècles)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 15.
[44] Félix Kreissler, *Le français dans le théâtre viennois du 19ème siècle*, *op. cit.*, p. 110.

L'œuvre de Nestroy se présente ainsi comme le reflet de l'internationalisation du divertissement théâtral au milieu du XIX^{e} siècle, au sein de laquelle l'influence de Paris fut considérable.

Marc Lacheny
Université de Lorraine – site de Metz
Centre d'Études Germaniques Interculturelles de Lorraine (EA 3944)

HISTOIRE DE MIRAGES : L'ÉCRITURE DE RODENBACH ENTRE ROMAN ET THÉÂTRE

Vers la fin de son essai sur l'œuvre de Georges Rodenbach, publié dans la « Revue encyclopédique » le 28 janvier 1899 (à peine plus d'un mois après sa disparition prématurée), Émile Verhaeren souligne que la mort de l'écrivain (25 décembre 1898) « a mis à néant » bon nombre de ses projets « et celui surtout, ardemment rêvé, de voir bientôt surgir les personnages de *Bruges-la-Morte* sur les planches des Français »[1].

D'après ce témoignage, Rodenbach aurait attribué un poids affectif particulier à cette pièce théâtrale – publiée dans la « Revue de Paris » le 1er avril 1900 et reprise en volume, chez Paul Ollendorff, en 1901 – qui connaîtra cependant une destinée singulière : accepté par la Comédie-Française (qui avait créé *Le Voile* en 1894), *Le Mirage* n'y sera jamais mis en scène ; la pièce, cependant, sera traduite en allemand, en 1902, par Siegfried Trebitsch. *Die stille Stadt* sera jouée, une seule soirée, au Deutsches Theater de Berlin. La traduction allemande (rebaptisée *Das Trugbild*) servira à Erich Wolfgang Korngold pour la composition de son opéra *Die tote Stadt* (1920). Au-delà de l'affection subjective, compréhensible et naturelle chez Rodenbach, quelqu'un aurait donc trouvé des raisons d'intérêt et de charme esthétique concernant cette pièce restée depuis toujours à l'ombre de sa source d'origine, le fameux roman *Bruges-la-Morte*, publié en 1892.

Le Mirage est en effet l'adaptation dramatique en prose du roman le plus connu de Rodenbach. Cela a poussé les quelques critiques[2] qui se sont intéressés à la pièce à concentrer leur attention surtout sur les modifications qui affectent « les modalités d'un discours (celui de l'hypotexte) originellement narratif »[3] dans sa transposition théâtrale. L'attention sur les aspects techniques de cette opération de transmodalisation est indéniablement pertinente, mais elle a très souvent dirigé l'analyse critique vers une lecture comparative entre l'hypotexte et l'hypertexte, entre le roman et la pièce, entre *Bruges-la-Morte* et *Le Mirage* afin surtout d'apprécier les pertes et les

[1] Émile Verhaeren, *Georges Rodenbach* in Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999, p. 11-22, cit. p. 21.

[2] Cf. à ce propos Eugenia Enache, *Georges Rodenbach et la tentation du théâtre*, « Studia Universitatis 'Petru Maior'. Philologia », 5, 2006, p .120-131 ; Maria Elisabetta Nieddu, *Da* Bruges-la-Morte *a* Le Mirage. *La perdita di un personaggio ?*, "Between", II, 4, 2012, http://www.Between-journal.it/

[3] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992 [1982], p. 396-397.

manques que l'adaptation a impliqués, ce qui a empêché d'évaluer le texte théâtral en tant que tel et non seulement comme un simple dérivé.

C'est donc sur le drame et sur ses aspects constitutifs que je voudrais focaliser davantage ma lecture, sans pourtant pour cela négliger son lien incontestable avec le roman de 1892.

Pour ce qui est de la durée de l'action, *Le Mirage* – comme permet de le déduire la citation de fêtes religieuses – s'ouvre la veille de la fête de la Présentation de la Vierge[4] (21 novembre) et se ferme le jour de la procession du Saint Sang, qui a lieu normalement au mois de mai, célébration typiquement brugeoise et qui, d'après l'explication que Hughes fournit à l'étrangère qu'est Jane (et fort probablement au public français potentiel) « ne sort qu'une fois l'an, depuis les croisades, en souvenir d'une goutte de sang du Christ rapporté de la Terre sainte par Thierry d'Alsace »[5].

Le sujet du *Mirage* tient dans une intrigue qui est, si possible, encore moins articulée que celle de *Bruges-la-Morte* et se limite à l'évolution du lien qui s'établit entre Hughes et Jane à partir de la rencontre entre le protagoniste et celle qui lui apparaît comme le double de sa femme morte dont le prénom est connu dans la pièce : Geneviève.

Les vastes pages de description du cadre urbain ainsi que les longs passages témoignant autant de mouvements d'introspection (méditations, réflexions, rêveries mélancoliques) du héros qui accompagnent cette histoire dans le roman ne peuvent cependant être accueillis ni de manière intégrale ni de manière inaltérable par les modalités typiques du texte théâtral. Pour garder la dimension introspective qui joue un rôle fondamental dans l'histoire, la pièce recourt évidemment au dialogue.
Pour cela, le personnage principal, Hughes[6] (homophone et homologue du héros du roman, Hugues Viane), est accompagné de Joris Borluut (nom du héros du *Carillonneur*, publié en 1897), peintre et surtout son seul ami, ce qui permet à Rodenbach de maintenir la nature éminemment solitaire qui caractérise aussi le héros de *Bruges-la-Morte*.

Par ailleurs, la perfidie et la cruauté de Jane sont gardées dans les deux textes, même si *Le Mirage* insiste davantage sur sa nature de femme transgressive et aguicheuse alors que la simplicité de la vieille servante Barbe ainsi que la religiosité provinciale, prude et un peu obtuse de la béguine, Sœur Rosalie, sont globalement alignées sur les choix de composition de *Bruges-la-Morte*.

[4] G. Rodenbach, *Le Mirage* in *Le Voile* et *Le Mirage*, (éd. Richard BALES), Exeter, University of Exeter Press, 1999, p.39. Dorénavant : *Mirage*.
[5] *Mirage*, p. 76.
[6] Sur la modification de l'orthographe Hugues/Hughes, cf. Richard Bales, *Introduction* à *Mirage*, p. V-XXV, cit. p. XIX.

On sait que le rôle, la position mais surtout le rang de Bruges dans le roman sont bien synthétisés dans l'*Avertissement* qui ouvre *Bruges-la-Morte*, et qui sert aussi à motiver la présence des photographies qui accompagnent le texte narratif :

> *Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associée aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir. [...] la Ville orientant une action ; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre*[7].

Ce statut de la grande ville grise – fixé grâce aux longs passages descriptifs du roman que je viens de rappeler – est nécessairement modifié, ne serait-ce que à cause des modalités spécifiques d'une pièce théâtrale qui fort difficilement peut profiter de la description que le roman a à sa disposition.

Malgré cela, *Le Mirage* permet, à travers les dialogues et le décor (d'après ce que les didascalies nous apprennent à ce propos), de suggérer certains traits spécifiques de Bruges dans la perception rodenbachienne.

Dans une brève appréciation de Joris, Bruges s'avère « cette ville morte qui est précisément celle où tout est arrivé et où rien n'arrive plus »[8].

D'autre part, les didascalies qu'on peut lire en ouverture à l'acte III, le seul dont l'action se déroule à l'extérieur, suggèrent que le décor devrait représenter un quai de Bruges, le soir, à dix heures, caractérisé par « solitude, silence ». Le canal – un « des vieux canaux »[9] qui traversent le centre-ville – qui devrait s'allonger parallèlement à la rampe, est traversé par un pont ; les « maisons à pignons » s'alignent dans un « temps brumeux; clair de lune et brouillard, par alternatives »[10]. De même, Hughes, pour souligner sa confusion spirituelle, reconnaît qu'il s'embrouille « dans l'écheveau des rues grises »[11] et souligne aussi que « la ville dans le brouillard a l'air presque irréelle »[12].

Dans les romans de Rodenbach[13], Bruges est toujours perçue à partir d'une focalisation interne, à travers le prisme subjectif d'un personnage. C'est ainsi que les nuances, les composantes architectoniques de la « vieille ville grise »[14] – qui, comme

---

[7] Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Garnier-Flammarion, 1998, p. 49-50. Dorénavant : *Bruges-la-Morte*.
[8] *Mirage*, p. 36.
[9] *Ibidem*, p. 56.
[10] *Ibidem*, p. 55.
[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem*, p. 56.
[13] Cf. Marco Modenesi, *Il malinconico incantesimo. La narrativa di Georges Rodenbach*, Milano, Vita e Pensiero, 1996.
[14] G. Rodenbach, *La Vocation*, Paris, Ollendorf, 1895, p. 1.

je viens de le relever, est telle dans le roman ainsi que dans la pièce – s'accordent à l'état d'âme de celui qui la contemple.

Et Bruges s'avère ainsi l'élément portant qui participe des liens que tisse l'analogie universelle, la correspondance qui lie Hugues Viane, veuf inconsolable, à l'entité urbaine, correspondance qui est, à maintes reprises, évoquée dans le roman :

> Mais il aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers[15].

> Une équation mystérieuse s'établissait. À l'épouse morte devait correspondre une ville morte[16].

> La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets : Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froides de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer[17].

Les nombreux passages descriptifs que le narrateur consacre à Bruges permettent d'établir sa présence constante dans le roman et d'assurer son statut extraordinaire de personnage dans l'univers de *Bruges-la-Morte*.

Rodenbach ne parvient pas à se jouer des difficultés objectives que la structure d'une pièce pose à ce propos. D'ailleurs, il semble très consciemment y renoncer comme en témoigne le titre qu'il choisit pour sa pièce : *Le Mirage* met en relief l'épisode-clef autour duquel pivote toute la pièce et parvient à délayer le rôle accordé à Bruges qu'affiche le titre du roman.

Dans ce choix qu'impose, presque, l'adaptation, Rodenbach, cependant, ne renonce pas à la mise en scène de ce à quoi Bruges, dans son roman, participe de manière fondamentale : le principe de l'analogie, qu'il tient bien évidemment de la leçon de Baudelaire et qu'on peut facilement reconnaître dans les courts passages du roman que je viens de citer.

Les dialogues entre Joris et Hughes portent souvent sur cela, surtout après l'aveu de ce dernier à propos de sa rencontre inattendue et extraordinaire avec celle qu'il aperçoit comme le double physique de sa bien-aimée, disparue depuis cinq ans :

> HUGHES. — […] C'était une apparition, une résurrection ! Le même visage, les mêmes yeux sombres, contrastant avec la même chevelure d'un blond roux. […] Miracle presque effrayant d'une ressemblance allant jusqu'à l'identité ![18]

---

[15] *Bruges-la-Morte*, p. 54.
[16] *Ibidem*, p. 66.
[17] *Ibidem*, p. 69-70.
[18] *Mirage*, p. 36.

Les mots de Hughes reprennent fidèlement certains passages du roman, là où le narrateur évoque la rencontre insolite entre Hugues Viane et la femme qui ressemble incroyablement à son épouse morte : « Ce fut une secousse, *une apparition* »[19] ; « *Miracle presque effrayant d'une ressemblance* qui allait *jusqu'à l'identité* »[20].

Cette reprise ne devrait pas être lue nécessairement comme un manque de créativité de la part de Rodenbach, mais plutôt comme le signe de l'importance qu'il attribue à cet aspect de l'histoire que les deux textes racontent. Importance qui, comme je viens de le dire, se relie à la théorie des correspondances sur laquelle Hughes et Joris se confrontent :

> HUGHES. — […] La même voix aussi. […] Peut-être y a-t-il une secrète harmonie dans les êtres et faut-il qu'à tels yeux et tels cheveux, corresponde également une telle voix ? Ou peut-être le démon de l'analogie se joue de moi ?
> JORIS. — C'est plutôt cela, Hughes. Vous avez cette manie des ressemblances.
> HUGHES. — Dites plutôt le sens des ressemblances. C'est pourquoi je suis venu à Bruges… […] À l'épouse morte devait correspondre une ville morte.
> JORIS. — Oui ! il y a ainsi des correspondances mystérieuses…[21]

On aura facilement reconnu l'image du *démon de l'analogie*, qui reprend le titre d'un des poèmes en prose les plus connus de Mallarmé, que Rodenbach avait déjà employée dans son roman[22] et qui représente surtout l'apogée de la constellation sémantique qui véhicule, dans ces répliques de l'acte I^er^, la théorie des correspondances : « secrète harmonie », « ressemblances », « correspondre », « correspondances mystérieuses ».

On retrouve aussi, dans les deux textes, la suggestion – favorablement discrète d'abord et tragiquement patente à la fin de l'histoire – concernant la véritable nature de cette analogie : un leurre. « Le leurre de ce mirage »[23] ,dans le roman, est annoncé assez tôt, lorsque Jane, le double de la morte, avoue que sa chevelure est teinte[24].

La rencontre, cependant, a un effet bénéfique sur le veuf : « le sortilège de la ressemblance »[25] assure « cette ivresse de supprimer la mort, de vaincre le néant »[26] ; le mirage – littéralement, apparition séduisante et trompeuse – reconnu comme tel, comme « un si beau mensonge », comme le « pieux mensonge » de Hughes est un

[19] *Bruges-la-Morte*, p. 74. C'est moi qui souligne.
[20] *Ibidem*, p. 78. C'est moi qui souligne.
[21] *Mirage*, p. 37.
[22] Cf. *Bruges-la-Morte*, p. 102 : « Le démon de l'Analogie se jouait de lui ! Ou bien y avait-il une secrète harmonie dans les visages et faut-il qu'à tels yeux, à telle chevelure corresponde une voix appariée ? ».
[23] *Ibidem*, p. 112.
[24] Cf. *ibidem.*
[25] *Ibidem*, p. 105.
[26] *Mirage*, p. 37.

artifice qui lui permet de s'arracher au *spleen* dans lequel la mort de son épouse l'a irrémédiablement précipité.

Tout lecteur fidèle de la littérature symboliste sait cependant que l'Artificiel n'est pas toujours la voie qui permet d'atteindre l'Absolu[27].

Malgré – ou plutôt à cause de – tous les efforts du veuf (comme, par exemple le fait de l'habiller avec les anciennes toilettes de son épouse)[28], le simulacre de la morte ressemblera de moins en moins à l'original et la dissemblance s'imposera :

> Tant qu'elles demeuraient à distance l'une de l'autre, avec le brouillard de la mort entre elles, le leurre était possible. Trop rapprochées, les différences apparurent[29].

Jane Scott et Jane s'avèrent alors l'opposé de la femme morte, par leur caractère volage, infidèle, mais surtout violent et cruel.

La manifestation incontestable de ces traits empêche définitivement la superposition mystérieuse entre les deux figures.

Cela entraîne la déception pour n'avoir pas réussi à « narguer [la Mort] par le spécieux artifice d'une ressemblance »[30] et même le ressentiment profond du veuf, sans que cela implique son éloignement définitif de la danseuse qui désormais l'attire par son corps et malgré sa volonté de fidélité à sa femme : « Et, cependant, ce corps m'obsède, m'affole de son odeur, m'emprisonne dans son ombre… »[31].
Avec le temps, Hughes tient alors Jane responsable surtout d'avoir « trompé [son] rêve »[32] et d'être désormais la cause d'« une horrible parodie de [son] amour »[33].
C'est juste au moment de cette crise profonde que *Le Mirage* présente un noyau narratif inédit ou, plus correctement, amplifié de manière macroscopique par rapport à *Bruges-la-Morte.*

Hugues Viane, se jugeant « plus que jamais en faute vis-à-vis » de son épouse, traverse des moments de profonde inquiétude et de tension profonde. C'est alors que le narrateur souligne :

> La morte le hanta. Elle semblait revenue, flottait au loin, emmaillotée en linceul dans le brouillard[34].

---

[27] Cf. Liana Nissim, *L'Artificiale come via verso l'Assoluto* in Sergio Cigada (dir.), *Il simbolismo francese. La poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici*, Carnago (Varese), SugarCo, 1992, p .75-133.
[28] L'épisode est présent dans le roman aussi bien que dans la pièce ; cf. *Bruges-la-Morte*, p. 144-149 et *Mirage*, acte II, scène III, p. 46-50.
[29] *Bruges-la-Morte,* p. 179.
[30] *Ibidem*, p. 190.
[31] *Mirage*, p. 57.
[32] *Ibidem*, p. 54.
[33] *Ibidem*, p. 56.
[34] *Bruges-la-Morte*, p. 233.

L'épisode merveilleux, relégué dans une seule phrase dont la discrétion frôle l'invisibilité dans les pages du roman, occupe au contraire toute la scène III du troisième acte et intensifie, par conséquent, l'aspect irréel de l'histoire : « Une forme indécise, appuyée au parapet [de l'entrée d'un pont] et dont le buste seul dépasse »[35], s'adresse « d'une voix de rêve »[36] à Hughes qui rode, seul, dans les alentours de la maison de Jane : c'est le fantôme de l'épouse emportée par la mort, Geneviève.

Rodenbach a donc choisi, dans la rédaction de la pièce, d'offrir à son public une véritable irruption de la dimension surnaturelle dans celle de la réalité. Le fantôme de Geneviève dialogue avec son mari qui, d'abord, semble craindre de possibles reproches concernant sa passion pour Jane. Le fantôme de Geneviève invite plutôt Hughes à ne pas être triste. Et pour ce faire, il ravive des souvenirs des moments heureux de leur passé en commun y compris le fait, un peu inattendu pour le public qui a connu Hughes exclusivement dans son deuil accablant, que les deux ont été « des amants frénétiques »[37] dont les baisers « avaient un goût de fruit »[38]. Mais c'est surtout le rappel de la chevelure de l'épouse d'autrefois qui suggère la sensualité de cette passion, chevelure que Hughes, comme le fait Viane dans le roman, a gardé à jamais après sa mort :

> GENEVIÈVE. — En partant, je te les ai laissés mes cheveux ! […] Ainsi je continuais à être un peu vivante auprès de toi. C'est en ses cheveux qu'on se survit… C'est notre portion d'immortalité… Par eux je suis dans ta maison. Ma chevelure est l'âme de ta maison ; elle est mon âme dans ta maison, qui veille, tendre, aimante, jalouse, inviolable…[39]

D'un côté, cette scène prépare le dénouement tragique, en confirmant aux spectateurs l'inviolabilité et l'importance capitale de la natte de cheveux qui, comme la servante Barbe dans son dialogue avec Sœur Rosalie le leur a appris dès la première scène de la pièce, est le centre de la chambre de l'épouse disparue, véritable « chapelle des souvenirs »[40] de Hughes, prêtre laïque du culte de la mémoire de la morte.

D'un autre côté, cette chevelure est le énième témoignage de la présence d'un motif qui traverse toute l'œuvre de Rodenbach. Sa passion pour les longs cheveux des femmes trouve une motivation esthétique dans son enthousiasme pour les figures féminines des Primitifs flamands du XV^e^ siècle. Mais, comme on peut le déduire à la lecture des passages cités, les cheveux absorbent l'attention de Rodenbach aussi et surtout parce qu'ils représentent un trait immortel dans la finitude de l'Homme, comme le suggèrent aussi les réflexions que la béguine échange avec sa cousine

[35] *Mirage*, p. 59.
[36] *Ibidem.*
[37] *Ibidem.*
[38] *Ibidem.*
[39] *Ibidem*, p. 60.
[40] *Ibidem*, p. 31.

Barbe (I, I) en contemplant la natte blonde dans un coffret de cristal appuyé « sur un guéridon » du vieux salon de la maison de Hughes[41] : « Comme c'est étrange ! Les cheveux survivent… C'est une pitié de la mort… […] Seuls les cheveux subsistent… Ils durent… On se survit en eux »[42].

Et c'est bien naturellement que l'épisode qui marque le climax du roman se retrouve dans la pièce. Dans les deux cas, Jane pénètre enfin le sanctuaire consacré à la morte et, touchant à tout avec un mépris mal caché et un sarcasme cruel, se rend immédiatement coupable de ce que le veuf perçoit comme un sacrilège. La profanation atteint son apogée lorsque Jane s'empare de la natte de la chevelure de la morte, proclamée « inviolable » par le fantôme même de Geneviève. Hughes – qui, face à son comportement impie, se met, tout d'un coup, à vouvoyer Jane, ce qui devrait probablement suggérer l'éloignement et la rupture définitive entre les deux – d'abord inquiet, s'enflamme, ensuite, de colère pour devenir, à la fin, j'oserais dire à la lettre, fou de rage :

> JANE, *(ricanant)*. — […] *(Elle va se placer devant le grand portrait au pastel.)* C'est celle-ci ta femme ? Ah ! non ! je ne lui ressemble pas… Elle a une vilaine bouche… […]
> HUGHES, *qui a suivi ses mouvements d'un air inquiet.* — Laissez cela.
> JANE. — Pourquoi ? Je compare… […]
> HUGHES. — Je ne veux pas que vous touchiez à mes reliques… […]
> JANE, *se dirigeant vers le coffret de cristal où repose la chevelure.* — Tiens ! qu'est-ce que c'est ? *(Elle a ouvert le coffret et en retire la longue natte blonde, qu'elle déroule.)*
> HUGHES, *livide, se précipite.* — Oh ! cela, c'est sacré ! N'y touchez pas ! […]
> JANE, *ricanante, provocante, s'est rejetée de l'autre côté de la table, et agite la chevelure devant elle.* — Je compare encore… Mes cheveux sont plus roux… *(Elle pose les cheveux de la morte en chignon sur les siens.)*
> HUGHES, *exaspéré, affolé, cherche à lui reprendre la chevelure qu'elle continue à manier par bravade ; il court à sa poursuite autour de la table.* — Rendez-moi ! C'est un sacrilège… […]
> JANE, *narguant.* — Fais-m'en cadeau, de cette chevelure.
> HUGHES, *à mots coupés, haletant.* —Inviolable… la morte l'a dit… *(Il atteint Jane dans cette course autour de la table et met la main à la chevelure qu'elle a enroulée autour de son cou, par dernier jeu, pour ne pas la rendre. — Il reprend d'un ton décisif.)* Voulez-vous ?
> JANE, *riant, essoufflée.* — Non !
> HUGHES. — Prenez garde !... Chevelure… vindicative… elle-même instrument de mort… Rendez-la-moi. Vous voyez bien que vous allez tout expier !
> JANE, *renversée à terre, se débattant.* — Non ! *(D'une voix rauque.)* Mais tu me fais mal !... Tu es fou !...

[41] Cf. M. Modenesi, *op. cit.*, p. 100-121.
[42] *Mirage*, p. 32.

> HUGHES, *tirant, serrant la natte autour du cou comme une corde.* — Je vous tiens, maintenant… je vais vous tuer… je vais tuer mon péché… Tuer ! tuer !... Aimer et rire !
> JANE, *cri étranglé.* — Ah !... *(Elle tombe morte.)*[43]

La nature orageuse de cette scène contraste violemment avec la quiétude et l'immobilisme du reste de la pièce, de manière à transmettre avec énergie, au public, le chavirement lié au sacrilège que l'action de Jane implique et qui fait monter l'irritation de celui qui a consacré sa vie au respect de ces reliques laïques jusqu'au point de lui faire perdre la tête.

Le « *rire strident de fou* » qu'Hughes pousse juste après son action meurtrière confirme l'état second dans lequel il plonge et qui se transforme bientôt, comme le suggèrent les contradictions patentes de ses propos, en folie :

> HUGHES. *(il pousse un rire strident de fou et se lève.)* — Rire !... Oh ! oh ! (*Regardant autour de lui)* Oh ! il est entré de la neige dans le salon… Et du feu aussi… Il fait trop chaud… Non ! il fait trop froid… *(S'avançant vers la glace.*) Dans la glace, il doit faire bien bon… Il faudra que j'y entre, un jour… Pas encore !... Oh ! oh ! il faut d'abord que je rie, que j'aie beaucoup ri… Je suis heureux… Je suis un grand roi d'un pays de neige… et de feu aussi… Mais je suis bien fatigué…[44]

Rodenbach ne résiste pas à une autocitation dans le projet farfelu de vouloir entrer dans la glace qu'il fait formuler à Hughes, et qui renvoie au sujet d'un de ses contes les plus réussi, *L'Ami des miroirs*. De même, un autre propos de Hughes pourrait être lu comme un hommage à Baudelaire dans l'image du « roi d'un pays de neige » qui semble s'appuyer sur l'*incipit* du troisième *Spleen* des *Fleurs du mal* (« Je suis comme le roi d'un pays pluvieux »).

C'est le dernier dialogue du drame, celui entre Hughes et sa servante Barbe qui vient de quitter son maître, qui permet à Rodenbach de souligner, sur le mode du délire paisible du pauvre veuf qui accuse la chevelure même du crime[45], l'identité désormais acquise entre les deux femmes (« Les deux femmes s'étaient identifiées en une seule »)[46], à savoir le retour de la femme perdue grâce au leurre de la mort : « Barbe, nous allons être bien heureux… La morte, vous savez bien, ma morte… elle est revenue »[47].

Et, comme à la fin d'un spectacle, il est temps d'avancer quelques réflexions en guise de conclusions concernant la pièce qui procède de *Bruges-la-Morte*.

---

[43] *Ibidem*, p. 78-79.
[44] *Ibidem*, p. 79.
[45] Cf. *ibidem*, p. 80 : « Ce n'est pas moi… c'est la chevelure ! »
[46] *Bruges-la-Morte*, p. 270.
[47] *Mirage*, p. 80.

Sur les raisons profondes qui poussent Rodenbach à choisir pour ses deux pièces majeures (*Le Voile* et *Le Mirage)* l'adaptation, à chaque fois, d'un de ses ouvrages narratifs, on ne peut que formuler des hypothèses dont le fondement serait assez difficile à démontrer et qui seraient donc probablement oiseuses. On pourrait quand même relever que, après tout, il suit à son tour une mode dont Zola et les Goncourt témoignent aussi. Cependant, il est certes plus fructueux d'interroger les traits spécifiques de ce théâtre dont *le Mirage* est un exemple.

Si, d'un côté, la pauvreté de l'affabulation du *Mirage* n'est qu'une conséquence de la diégèse de *Bruges-la-Morte* (et du roman symboliste-décadent en général) où l'action du roman est largement une action intériorisée où le héros romanesque devient de plus en plus le foyer du récit, elle témoigne aussi de l'un des traits qu'on reconnaît comme caractéristiques des innovations du théâtre symboliste. Je pense à tout ce qui peut contribuer au refus de l'illusion parfaite du réel, selon la leçon du théâtre de Villiers de l'Isle-Adam (*Axël*, 1890 pour l'édition en volume) et, avant tout, selon la théorie dramatique de Mallarmé qui implique l'explosion des structures traditionnelles du théâtre qui se base sur la *mimésis*[48] :

> Si l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, la Légende. Voyez-les, des jours abolis ne garder aucune anecdote énorme et fruste, comme une prescience de ce qu'elle apporterait d'anachronisme dans une représentation théâtrale, Sacre d'un des actes de la Civilisation. À moins que la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personnes sus, ne se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode[49].

À sa manière, Rodenbach – aussi dans la lignée du théâtre de Van Lerberghe et de Maeterlinck – semblerait chercher à « imposer au théâtre un modèle d'irréalité et d'impressions »[50], à proposer « un théâtre essentiellement poétique, délivré de l'anecdote et de la réalité quotidienne, restaurant les droits du rêve et de la suggestion, un théâtre immobile et silencieux »[51].

La hantise de l'analogie, le sens des correspondances, l'artifice qui se met en action pour arracher l'Homme au réel spleenétique, la Ville grise qui se dissout dans le brouillard et dans le silence des vieux canaux immobiles, le mirage même, tout en

---

[48] Cf. Marisa Verna, *Strutture simboliste a teatro. L'esempio di Péladan* in S. Cigada, *op. cit.*, p. 187-209, p. 193.
[49] Stéphane Mallarmé, *Richard Wagner* in *Œuvres complètes* (éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry), Paris, NRF, "Bibliothèque de la Pléiade", p. 544-545.
[50] E. Enache, *Le Symbolisme au théâtre*, "Studia Universitatis 'Petru Maior'. Philologia, 4, 2005, p. 164-169, cit. p. 164.
[51] *Ibidem.*

mettant en relief des piliers de l'esthétique et de la vision du monde de Rodenbach, collaborent à façonner ce type de théâtre.

L'irruption flagrante du merveilleux sur la scène, par l'apparition du fantôme de Geneviève, indéniable amplification d'un passage mineur de *Bruges-la-Morte*, témoigne d'un choix qui se propose de marginaliser le monde réel pour mettre au centre de la scène un espace de rêve, une trace d'irréel.

Sans vouloir ni pouvoir parler de chef-d'œuvre pour cette pièce (ou pour le théâtre) de Rodenbach, on pourrait adopter un regard plus généreux que celui que dirige la lecture d'Annie Bodson-Thomas, lorsqu'elle fait allusion à la production théâtrale de Rodenbach :

> Nous ne ferons que citer *Le Pour et le Contre* ainsi que *La Petite Veuve* et *Le Mirage*. Cette dernière pièce n'est qu'une transposition sous forme dialoguée de *Bruges-la-Morte* et ne présente aucune particularité au point de vue de l'art dramatique[52].

Certes, Rodenbach, dans son adaptation, ne s'intéresse pas de manière très attentive à la théâtralité de la pièce, au côté du spectacle, des sons, des lumières. Bref, il n'est pas un bon exemple de dramaturge-créateur, conscient des possibilités de la scène.

Cependant, comme on vient de le voir, *Le Mirage* est la énième manifestation de l'esthétique de Rodenbach, une esthétique de silence, de mort, de nuances, de mystère, que la pièce reprend et s'efforce de dire sur la scène.

Une esthétique qui façonne pour ses exigences le *texte* théâtral sans trop s'interroger, peut-être, sur les difficultés de sa *représentation*.

Un texte théâtral qui, cependant, avant tout pour son statut de document éloquent et révélateur du théâtre symboliste, participant en tant que tel de la grande opération de renouvellement que ce théâtre fait déclencher et non seulement comme simple adaptation de *Bruges-la-Morte*, pourrait être digne sinon de l'accueil du grand public, au moins d'un intérêt un peu plus vif et d'un regard un peu plus attentif de la part de la critique et de l'histoire littéraires.

Marco Modenesi
Università degli Studi di Milano

[52] Annie Bodson-Thomas, *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, H. Vaillant-Carmanne, S.A., Imprimerie de l'Académie, 1942, p. 72.

LA VOCATION THÉÂTRALE DE RAINER MARIA RILKE

Pour Pierre Brunel, en hommage

Rainer Maria Rilke[*] est essentiellement connu en France et en pays de langue allemande pour ses qualités de poète ainsi que, dans une moindre mesure, de prosateur, grâce à son unique roman *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*), publié en 1910. Plus communément encore, on cite à son sujet sa correspondance, et surtout, chez nous, les *Lettres à un jeune Poète* (*Briefe an einen jungen Dichter*, 1903-1908), cette sorte d'*ars poetica* qui a été beaucoup lue et glosée au fil du temps.

On sait moins que l'écrivain nourrissait non seulement une ambition théâtrale majeure, et qu'en une partie – certes infime – il l'a réalisée.

On compte une dizaine d'œuvres dramatiques de jeunesse à son actif, écrites avant 1902, et toutes reniées par lui, à l'exception de sa *Princesse Blanche* (*Die weisse Fürstin*) dont il a fait paraître deux versions, l'une en 1899, l'autre en 1904, mais qu'il a fini par décider, sur un plan éditorial, de classer dans la catégorie de ses textes dédiés à la poésie. Il opère un choix semblable pour de brèves saynètes baptisées *Jeux*, rédigées autour de 1902, qui comportent des caractéristiques (didascalies, dialogues, chants, chorégraphies…) relevant bien du domaine théâtral.

---

[*] NOTES ET ABREVIATIONS

Ce travail relève d'un comparatisme plus générique que strictement linguistique. Pour ne pas en alourdir démesurément les analyses, le corpus et les notes, nous renvoyons ici à nos articles précédents relatifs au sujet, dont la plupart se trouvent disponibles en ligne, en particulier ceux qui ont été publiés dans la revue *Théâtres du Monde* de l'Université d'Avignon. Ces travaux comportent les versions originales, les références à la langue allemande, et des études détaillées des cas envisagés de façon plus synthétique dans le présent article. Nous pratiquons dans ces notes les abréviations suivantes :

PLI désigne le volume suivant : Rainer Maria Rilke, *Œuvres en prose*, édition publiée sous la direction de Claude David, *NRF*, *Bibliothèque de La Pléiade*, Éditions Gallimard, 1993, 1234 p.

PLII désigne le volume suivant : Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales,* édition publiée sous la direction de Gerald Stieg, *NRF*, *Bibliothèque de La Pléiade*, Éditions Gallimard, 1997, 1894 p.

TM désigne la revue *Théâtres du Monde* dirigée par Maurice Abiteboul, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle (ARIAS).

RMR désigne Rainer Maria Rilke.

Rilke lui-même donc brouille les pistes. Il renie ses travaux initialement consacrés à la scène et place le peu de ceux qu'il avoue encore dans un registre dit poétique.

Il s'est pourtant beaucoup intéressé au monde du théâtre, allant jusqu'à s'improviser metteur en scène, pour une pièce de Maurice Maeterlinck choisie par lui : *Sœur Béatrice*, dont il accompagna la performation d'un « prologue », sorte de duo entre deux acteurs expliquant au public les vertus d'un certain théâtre.

Ce théâtre qu'il faut retenir et valoriser, Rilke le défend également par une entreprise critique : il consacre quatre essais à son dramaturge favori, Maeterlinck, qu'il fera publier en revues entre 1901 et 1903, et d'autre part s'entretient de représentations qu'il a vues, ou de créateurs dont la personnalité l'inspire, dans sa correspondance, citant en particulier Ibsen, dont les « figures de femmes » avaient fasciné son amie Lou Andréas-Salomé, comme en témoigne la conséquente étude qu'elle publia à leur sujet en 1892.

Auteur, metteur en scène, critique, fervent amateur : Rilke est habité d'une vocation dramatique puissante, qu'il délègue à son personnage porte-parole, Malte Laurids Brigge, dans le roman éponyme.

En 1907, dans la correspondance qu'il entretient avec sa femme Clara, ultérieurement connue sous le nom de *Lettres sur Cézanne*, il annonce qu'il songe à se remettre aux drames.

À son éditeur Fritz Adolf Hünig, il parlera à cet égard, en 1921, de projets que, mûri par l'âge, il espère encore réaliser. Et c'est précisément en l'honneur de ces exigeants projets qu'il souhaite renier son premier théâtre, qu'il juge maladroit et encombrant :

> Non seulement je dénie à ces essais, dont la genèse est assurément mieux connue de moi que de quiconque, la moindre valeur dramatique (même la valeur d'appartenir à l'enfance de mon œuvre littéraire), mais leur exhumation me dérange sensiblement parce que, en dépit de leur date en cent endroits reconnaissable, ils viennent malgré tout barrer la route aux projets dramatiques que, mûri par l'âge et l'expérience, j'espère encore réaliser[1].

Rainer est mort trop tôt pour finaliser ces perspectives maladroites et peu notoires, mais non moins, de ses propres dires, fondamentales dans leur nature pour lui.

Que nous en reste-t-il ? Que peut-on, avec lui et malgré lui, même, en conclure ou en conjecturer ?

Ses premières pièces, Rainer Maria Rilke les écrit à vingt ans. On peut affirmer presque qu'il commence par le théâtre, ou avec le théâtre. C'est le moment où il fonde la revue *Wegwarten* (*Chicorées sauvages*), dont il distribue des numéros aux

[1] R.M.R Pl. II, p. 1798-9.

pauvres gens dans la rue. La condition humaine, la misère sont ses préoccupations. Et celles-ci s'expriment par la voie, la voix dramatique. En effet, le second numéro de la revue, paru le premier avril 1896, comporte une pièce qu'il a signée, intitulée *Maintenant et à l'heure de notre mort* (*Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens*). Il y évoque en particulier la détresse féminine, comme il l'avait fait dans sa pièce précédente : *Aux premiers froids* (*Im Frühfrost*), en brossant le portrait d'un personnage-victime, répondant au prénom paradigmatique d'Eva, qui, plus ou moins sommée par sa famille de se donner contre sa volonté à un étranger en échange de l'argent à elle nécessaire, finit étranglée par son initial fiancé, jaloux furieux et désespéré. Le motif de la prostitution est clairement exploité, le mélodrame règne.

Rilke, selon Claude David, facteur (collaborateur de son directeur Gerald Stieg) de l'édition française de *La Pléiade* consacrée à ses œuvres poétiques et théâtrales, obéit en construisant son drame de cette façon à de vieilles recettes naturalistes, inspirées de Lessing et de Schiller, confiné qu'il est dans une Prague fermée aux influences, et sans grande maturité autre que celle que prête la culture relative de l'imitation. Représentée à Berlin avec un acteur célèbre de l'époque et avec Max Reinhardt en personne, la pièce ne tiendra pas longtemps l'affiche, obtenant un succès d'estime, tandis que *Maintenant et à l'heure de notre mort* sera bien accueillie lors de sa représentation pragoise. Cette deuxième pièce met en scène une mère entourée de ses deux filles, elles aussi (comme Eva) victimes de la misère matérielle, qui bientôt se révèle doublée d'une indissociable misère morale. La sœur aînée de la famille devra, elle, se donner pour de l'argent à un homme qui se révèlera n'être autre que son père, selon les confidences ultimes d'une mère agonisant tout au long de la pièce, puis mourant de faim, de froid, de maladie auprès de sa fille cadette ravagée par le chagrin. Rilke n'épargne rien d'un tableau sombre (*Aux premiers froids* portait d'ailleurs le sous-titre de « pièce crépusculaire »), plutôt caricatural, à son lecteur-spectateur.

Sa troisième tentative dramatique portée au plateau, *La vie quotidienne* (*Das tägliche Leben* – on y reconnaît l'adjectif présent dans le titre du matriciel essai de Maeterlinck *Le tragique quotidien*) manifestera une tendance différente : un peintre, ayant dépensé un peu vainement son temps, finit par se remettre à son labeur après avoir reconnu la valeur d'une présence : celle d'une femme modeste auprès de lui, constante et attentive, qui lui procurera la paix dont il a besoin pour travailler fertilement.

Cette dernière pièce représentée ne rencontrera pas son public ; pourtant, elle esquisse le renoncement à l'« action », donnée traditionnelle des unités théâtrales, dans une perspective minimaliste qui marque le désir d'en finir avec le souci des intrigues, et celui d'embrasser la vie quotidienne, sujet des recherches de l'avant-gardiste Maurice Maeterlinck, pour lequel Rilke se passionne déjà.

Si l'édition de *La Pléiade* française, référence pour notre préoccupation ici, ne restitue que les trois pièces montées de Rainer Maria Rilke, l'édition allemande *Insel Verlag* en reproduit sept. Il faut également signaler des manuscrits inachevés, des archives peu accessibles, sans doute des documents perdus.

Si ce premier théâtre de Rilke ne se hisse pas à la hauteur de ses atteintes esthétiques ultérieures, il témoigne d'« expériences », ces expériences dont l'écrivain disait qu'elles constituaient la trame indispensable d'une vie vouée à l'écriture, « car les vers ne sont pas faits, comme les gens le croient, avec des sentiments […], ils sont faits d'expériences vécues » (ce sont les mots célèbres de son personnage porte-parole dans les *Cahiers de Malte*)[2]. Expérience d'une vie qu'on voudrait partagée avec celle des plus démunis, expérience de lectures auxquelles on emprunte, dans un contexte d'apprentissage juvénile, expérience de rédactions qui comportent les traits principaux qui caractériseront tout l'univers imaginaire et poétique de Rilke.

On y trouve un intérêt tout particulier porté à la condition féminine. On sait que Rilke, qui dédiera ses *Histoires du Bon Dieu* de 1900 à la féministe suédoise, son amie, Ellen Key, a lu Ibsen, a aimé Lou Salomé, autre lectrice et critique d'Ibsen et femme indépendante, libre, créatrice dans une époque peu favorable qui voit naître des revendications féministes d'importance. On songe à la fameuse *Maison de poupée* du dramaturge norvégien, qui trace le portrait d'une épouse et mère, Nora, sans argent, mal aimée, finissant par abandonner son foyer, ne se proposant d'y revenir que si son mari change sa façon d'agir avec elle, sa pensée sur elle.

Les premières héroïnes dramatiques de Rilke sont des femmes opprimées, bafouées, appauvries, qui méritent un meilleur sort que le leur, en tant que créatures humaines tout simplement, dotées en outre de qualités de cœur remarquables, portées au don de soi, au sacrifice, aveuglées ou terrifiées qu'elles sont par un contexte de non-droit pour elles, qui ne les empêche pas de rêver par moments un avenir différent, qui passe, autre motif capital de la pensée rilkéenne, par l'objet-livre et par son contenu.

On remarque en effet que, dans les trois pièces jugées alors suffisamment abouties malgré tout pour être portées à la scène, le livre est un facteur transitionnel onirique omniprésent, même s'il n'est conducteur souvent que d'illusions, faute d'un usage collectif sensé, dans une ambiance délétère.

Eva avoue à son fiancé Bauer que par les livres elle a rêvé un avenir différent. Si un certain bovarysme s'exprime à travers cette confession, elle n'en reste pas moins une étape contrastive, qui marque le radical fossé entre ce que l'on pourrait espérer, ce que suggèrent des songes romanesques, et la brutalité sans ambages du réel.

Trüdi, la jeune sœur de l'Hélène sacrifiée d'*Aux premiers froids*, qui n'a plus que le prénom de la femme mythologique glorieuse et fatale, lit à sa mère un conte où il est question de beaux jardins, d'un prince charmant, tandis que, contrepoint amer, atroce, la vérité amoureuse du foyer n'est faite que de trahison et d'inceste. Pourtant, à chaque fois que la tension monte, qu'Hélène est cruellement atteinte, que l'état de

[2] V. PLI, p. 446. Notons que Claude David traduit le titre du roman de Rilke *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* par *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, titre plus littéral, puisque *zeichnen* signifie dessiner, mais que, par habitude, nous avons conservé la plus ancienne et traditionnelle traduction de Maurice Betz (revue par Rilke) : *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge.*

la mère empire, le livre est convoqué, pour habiller la réalité nue d'images invraisemblables et charmantes, qui apaisent à peine et très provisoirement, mais qui au moins font ou ont fait voyager la fillette-lectrice.

Enfin, dans la pièce intitulée *La vie quotidienne*, la jeune femme Masha – diminutif slave de Marie –, autre vierge ou âme pure dévouée à un homme menacé dans son intégrité et dans sa créativité par le monde, emprunte les livres que son amant, lui, ne recherche plus assez, comme pour lui indiquer la voie à suivre, à reprendre…[3]

Ces livres, ils ne constituent pas encore peut-être une idéale médiation, justement parce qu'ils ne désignent pas encore sans doute une association parfaite : sensible autant qu'idéelle, entre eux et leur récepteur. Ces livres, il faut en trouver, en choisir de plus efficaces, ou en écrire de plus grands : de ceux qui auront un impact sur le réel, de ceux dont le témoignage pourra, comme le souhaitait Rimbaud, « changer la vie ».

Dans ses *Lettres à un jeune poète* (*Briefe an einen jungen Dichter*), publiées entre 1903 et 1908, Rilke annonce que l'homme sera, que la femme sera :

> Un jour (des signes certains l'attestent déjà dans les pays nordiques), la jeune fille sera, la femme sera. Et ces mots « jeune fille », « femme », ne signifient plus seulement le contraire du mâle, mais quelque chose de propre, valant en soi-même ; non point un simple complément, mais une forme complète de la vie : la femme dans sa véritable humanité[4].

Une humanité non serve est possible, son « à venir » passe par la littérature, ou du moins par une création dédiée prioritairement à soi-même, à l'accomplissement serein des solitudes, destinées après une lente maturation à se croiser pour se rejoindre vraiment, à former ensemble des lignes d'abord parallèles, dans le respect des individualités singulières, qui ne vivront harmonieusement qu'à la condition d'avoir appris à être libres, conscientes de leurs limites et détentrices de leurs justes et légitimes pouvoirs. Car il faut « devenir soi-même un monde pour l'amour de l'être aimé »[5].

La route est longue. La femme enceinte qui, dans les *Cahiers de Malte* et dans d'autres textes de Rilke, porte en elle l'enfant comme un fruit son noyau, est la sœur féconde, en souffrance, du poète habité de son inspiration vouée à un travail encore informe.

Au-delà de ces analogies symboliques posées, il est nécessaire d'inventer (au sens étymologique d'*invenire* : trouver, ce par les tropes) un univers où la femme elle-

[3] V. MF Hamard « Avenir d'un premier théâtre de Rainer Maria Rilke : un parti-pris féminin, ou le dialogue ininterrompu du poète et de sa sœur », in TM n° 16, 2006, p. 159-170.
[4] R.M.R *Lettres à un jeune poète*, trad. Bernard Grasset et Rainer Biemel, éd. Grasset, coll *Les Cahiers rouges*, 1989, p. 82-3.
[5] *Ibidem*, p. 75 : « L'amour, c'est l'occasion unique de mûrir, de prendre forme, de devenir soi-même un monde pour l'amour de l'être aimé. »

même peut devenir poète, poétesse, où le poète redeviendra par elle un enfant doué et appelé : rebaptisé par l'onction féminine, comme Rilke, mal prénommé par sa mère biologique René (*ie «* né deux fois », et porteur, en sus de ce premier René, du second prénom, Maria, emprunté à sa petite sœur morte avant lui), le fut, secondement et substitutivement, par sa muse Lou en Rainer, qui demeura son nom de plume.

Cet effort mutuel consenti, cette haute exigence emprunte les voies du théâtre. C'est la première vocation de Rilke, c'est la dernière peut-être, au sens déjà où c'est celle qu'il n'eut pas assez d'années pour mener à son but.

À Lou Salomé Rainer avouait qu'il n'avait pas réussi à se satisfaire des formes qu'il avait créées, pas encore su donner une forme correspondante à ses velléités dramatiques.

Un illustre modèle s'imposait à lui dans ce registre, même s'il s'en déclarait admirateur réservé, prisant davantage ses essais, sources de sa théorie dramatique, que ses œuvres. Ce modèle, après Ibsen, c'était bien Maurice Maeterlinck, le dramaturge précurseur, dont Rilke eut l'occasion, en sus de ses lectures, de voir plusieurs pièces montées, de les critiquer, et même d'en mettre une en scène.

De 1889 à 1903, Rilke consacre en effet, lui qui pourtant évite par principe ce genre d'écrits, quatre essais critiques à Maeterlinck. Il a vu l'*Intruse* à Berlin, puis *Pelléas.* Il admire *La mort de Tintagiles,* dont il dira, étrangement *a priori*, qu'elle est un « poème » : qu'elle se résume, de façon louable et inédite, à un grand sentiment qui nous fait monter dans une angoisse[6].

La notion de « poème dramatique » est importante, fondamentale même, car elle explique un peu l'errance des attributions éditoriales rilkéennes, entre la poésie et le théâtre, et rend compte d'une relative fusion intentionnelle.

Une certaine abstraction ou stylisation, née d'un art de la suggestion et de la concentration, caractérise selon lui l'univers du dramaturge belge, qui diffère en cela des modèles bourgeois, rompt avec les allégeances naturalistes. On ne cherche plus à aligner des anecdotes, à enchaîner de spectaculaires actions, on s'attache à manifester la présence banale et tragique de la mort pure dans le quotidien des êtres, qui valent pour des figures archétypiques, au détriment des portraits psychologiques fouillés : ils se chargent mieux ainsi de la simple humaine condition. Maeterlinck avait d'ailleurs songé à remplacer le corps des acteurs par des marionnettes sur la scène : Rilke, lui, pensera à éliminer les comédiens connus, dont le nom, la prestation peuvent véhiculer trop de données sues, préalables, au préjudice d'une découverte spontanée de ce qu'ils sont amenés à énoncer. Il leur préfèrera des gens trouvés plutôt par hasard (il les recrutera parmi la population brêmoise), capables d'improviser. Lorsqu'il mettra en scène la *Sœur Béatrice* de Maeterlinck, à Brême, en 1902, il choisira, à l'exception certes de l'actrice principale, fameuse, Else Vonhof, des

[6] Rilke qualifie la pièce de Maeterlinck de « poème qui nous fait entrer dans une angoisse » *in* RMR *Le Théâtre de Maeterlinck*, trad. Bernard Lortholary, PL I, p. 708.

intervenants novices, mieux disposés selon lui à se comporter naturellement, à rencontrer plus directement un public qui les ignore.

Ce que Rilke admire, chez Maeterlinck, c'est l'intention et le style, même s'il juge ce dernier encore inabouti, en regard des prétentions théoriques exprimées. Dans le prologue qu'il écrit pour la représentation de la *Sœur Béatrice*, intitulé *Pour l'inauguration de la Halle des Beaux-arts* (*Zur Einweihung der Kunsthalle*) et sous-titré *Scène pour festival* (*Festspielszene*), Rilke invente un duo didactique entre un « Étranger » et un « Artiste », qui s'interrogent sur le sens que l'art peut donner à la vie, quand on oublie les détails, les soucis inutiles, au bénéfice de vastes questions métaphysiques, issues directement de l'univers physique, dans la mesure où le Beau, le Sensible, suggèrent la voie du Bien, intelligible éthique.

Le duo significativement évolue dans un décor chargé de tableaux. Ces formes belles sont détachées d'un sémantisme communément assignable. Elles relèvent d'un spectacle qui se voudrait plutôt « sans contenu » précis, ou dont le contenu ne serait nulle part, donc partout : caution de son caractère universel complet, de sa « plénitude »[7].

Les dialogues poétiques ainsi se multiplient, s'« illimitent », les questions répondent à des questions. Rien n'est définitif, figé, tout est ouvert. Des points de suspension achèvent les assertions tentées, vers de riches non-dits qui remplacent, dans ce théâtre nouveau, providentiel, salutaire, les tirades ou les échanges à visée fonctionnelle.

Tous victimes du temps à l'œuvre en nous, nous arrivons sur le théâtre, en scène et dans la salle, comme dans la vie, la vie réelle et imaginaire de l'homme condamné *et* libre de changer, pour reprendre les célèbres propositions de Vladimir Jankélévitch, toutes rilkéennes, son destin en destinée[8], s'il prend conscience des dangers de la mort anonyme qui, comme une proie, le guette, et tâche de reconquérir un espace d'initiative. Cette attention, cet effort supposent une nouvelle création : de soi par soi, une meilleure connaissance de l'homme étant possiblement délivrée par un théâtre qui « aime » l'humanité et « s'en charge », comme l'a fait, d'après Rilke, Maeterlinck :

> Cette puissante réunion de tous a toujours été et sera toujours la tâche suprême de la scène théâtrale et, lorsqu'un jour ce grand théâtre verra le jour, Maeterlinck (qu'on tient toujours pour le créateur du théâtre intimiste et pour le poète d'une petite élite) sera son père fondateur : le premier qui, peut-être beaucoup

[7] RMR *Pour l'inauguration de la Halle des Beaux-Arts*, trad. Maurice Regnaut, PL II, p. 175. : « […] il n'y a nulle part de contenu, – est partout plénitude ! ». Pour l'analyse et l'allemand, voir : MF Hamard « Tradition et modernité au théâtre : une tentative scénique de Rainer Maria Rilke », *in* TM n° 14, 2004, p. 147-160.

[8] V. Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux.* Dans ses *Lettres à un jeune poète* (*op. cit.,* p. 89), Rilke écrit : « La science a dû déjà bien souvent modifier ses idées sur le mouvement : de même n'apprendrons-nous que peu à peu que ce que nous appelons la destinée ne vient pas du dehors à l'homme, mais qu'elle sort de l'homme même. »

> trop tôt, aura voulu un art pour tous, un art qui rassemble l'humanité – en l'aimant[9].

Rilke, à qui on a reproché, *via* les critiques acerbes d'un Adorno, d'un Brecht[10], de n'avoir pas assez de préoccupations sociales, de se désintéresser du sort du monde, rêve bien ici la communion des hommes entre eux, leur fraternité (et « sororalité »), leur rédemption par le théâtre.[11]

Prophète sans doute, mais « plus prêtre qu'artiste »[12], dans ces ambitions modestes et immenses, jugées jamais encore vraiment réalisées, Maeterlinck selon Rilke est un exemple à suivre et à dépasser, dans le but d'exprimer la vérité de l'existence humaine, de l'animer d'un pouvoir relatif, de lui donner un sens. Le théâtre permet de révéler les dangers des attaques transcendantes : de contourner l'anonymat menaçant d'un destin d'« êtres-pour-la mort », de protéger la vertu d'immanence de l'homme, la possibilité pour lui d'être au monde en s'inventant, contre toute victimisation, une destinée.

En 1898, Rilke rédige des *Notes sur la mélodie des choses*, inspirées des essais de Maeterlinck, qui avait publié notamment, en 1896 et en 1897, *Le Trésor des Humbles* et *La Sagesse et la Destinée*. Ces notes insistent sur la valeur de vérité du quotidien, sur la nécessité de la transmettre, par un contexte dramatique dégrevé des anciennes habitudes. Une sorte d'*ars poetica* théâtral y a pour préceptes le minimalisme de l'action, la symbolique familière du décor, et, comme l'écrivait Maeterlinck, « loin des cris, du sang et des épées »[13], une tonalité susceptible d'émouvoir, parce qu'elle rappelle ce que chacun vit chaque jour, même dans des situations non extrêmes. Rilke donne l'exemple de deux enfants assis autour d'une table, le soir, dans une chaumière, à la lueur d'une lampe, qui rêvent, au lieu de faire assidûment leurs devoirs. Apprentis-poètes, ils sont soumis aux règles du monde et leur échappent, presque insidieusement, en cachette, en silence. Sur la scène d'un théâtre idéal, cela se perçoit plus que cela ne se voit, cela se ressent plus que cela ne se démontre. Cela est. D'une façon ténue et sensible, forte parce que subtile, cela passe de l'essence à l'existence, et inversement cela s'impose lentement : l'invisible devient visible et réciproquement, conformément à ce que Maeterlinck souhaitait et indiquait, par exemple dans son essai consacré à « la vie des abeilles ». Le microcosme est macrocosme, le temps devient espace, selon la formule que Rilke offrira dans la seule de ses pièces qu'il n'ait pas reniée : *La Princesse Blanche* (« *Und die Zeit ist*

---

[9] RMR *Maurice Maeterlinck,* trad. Bernard Lortholary, PL I, p. 725.
[10] V. Gerald Stieg, *Préface,* PL II.
[11] V. MF Hamard, « Pour un engagement théâtral, Lectures de Rainer Maria Rilke, *in Mélanges en l'honneur de Maurice Abiteboul* », ARIAS, 2001, p. 77-90.
[12] V. RMR *La valeur du monologue*, trad. Bernard Lortholary, PL I, p. 689.
[13] V. Maurice Maeterlinck, *Le Tragique quotidien*, in *Le Trésor des Humbles*, *Labor*, 1986, p. 103.

Raum »)[14]. La paix et la rêverie dominent, le monde des possibles s'étend, le théâtre dégage des chemins de liberté, avec l'autre et « pour soi ». Les solitudes accompagnées se délivrent de la fatalité aveugle.

Rilke désigne Maeterlinck comme un précurseur, et se veut son successeur.

« Nous n'avons pas de théâtre, pas plus que nous n'avons de Dieu », écrit Rilke dans les *Cahiers de Malte*[15]. Son protagoniste se présente lui-même comme un dramaturge raté, un jeune homme ayant commis une pièce intitulée *Mariage*, dénoncée comme voulant démontrer « une thèse fausse avec des moyens équivoques »[16].

Rien n'est à garder de ces tentatives, qui justement ont négligé de donner la priorité au théâtre d'avant-garde incarné par Maeterlinck, dont l'ombre plane sur les projets d'écriture de Malte. Ce dernier pose qu'il faut cesser de convoquer l'action dramatique, ce « tiers » importun, jusqu'ici invité partout, et qui fait écran à la réception comme à la communication directe : entre l'auteur et lui-même, entre les spectateurs et la scène[17].

Malte, exilé à Paris, au cours d'un séjour dans le sud de la France (celui, transposé, que Rilke fit, lui, en 1909) visite le théâtre d'Orange et implicitement invoque (elle n'est pas nommée non plus, mais son ombre également plane sur les ruines antiques) la Duse, cette actrice italienne rivale et antagoniste de la française Sarah Bernhardt, qui aurait de sa présence su habiter un espace désormais vidé des valeurs tragiques anciennes, qui a perdu sa résonance sacrée, et dont le mur, « semblable à l'« iconostase des églises russes », « a été abattu »[18]. Eleonora Duse, créditée d'un charisme naturel et sacré, Rilke l'aurait souhaitée pour interprète de sa *Princesse blanche*, objectif sincère, qui eût peut-être été atteint si la comédienne avait pu pratiquer la langue allemande.

La thématique dramatique imprègne donc fortement le plus célèbre et le plus long texte en prose de Rilke, ce roman inachevé que sont les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, écrits sur six années de vie dévouée à la création dans tous ses états – au mythe peut-être de l'œuvre totale (le fameux *Gesamtkunstwerk*), qui ne se voulait pourtant pas une utopie.

---

[14] RMR *La Princesse Blanche*, trad. Maurice Regnaut, PL II, p. 136 : « […] tout est le rêve que nous rêvons ; ce qui est court peut alors être long, ce qui est long l'est à n'en plus finir… Et le temps est espace. »
RMR *Die weisse Fürstin*, Rilke, *Werke, Gedichte* 1895 bis 1910, Insel Verlag, 1996, p. 121 : « […] das ist alles unser Traum ;/ da kann das Kurze lang sein, und das Lange/ist ohne Ende. Und die Zeit ist Raum. »
[15] V. PL I, p. 586.
[16] *Ibidem*, p. 445.
[17] V. *Ibidem*, p.446.
[18] *Ibidem*, p. 586.

Enfin, associée dans sa publication à de courtes saynètes chorégraphiées et chantées baptisées *Jeux*, la *Princesse Blanche*, classée, avec l'accord de Rilke, parmi son œuvre lyrique, ses poèmes (mais Rilke ne disait-il pas d'une pièce admirée de Maeterlinck, nous l'avons remarqué plus haut, qu'elle « était "un poème" qui nous faisait entrer dans une angoisse ?) est une pièce qui nous fait entrer dans une attente : l'attente de la princesse, qui s'est parée pour la venue de son bien-aimé (qui ne viendra pas, ou auquel *in fine* elle ne fera pas signe), et celle d'un théâtre suivant de Rilke, qui ne s'écrira pas.

Vierge en contexte symbolique, physiquement sans doute et *cosa mentale*, comme Lou Salomé (à laquelle on l'a souvent comparée), à l'issue de son mariage non consommé avec le savant Andreas, la princesse s'est réservée pour une autre occasion de célébration : celle de ses véritables noces amoureuses. Son mari ayant déserté l'île où ils vivent pour un moment, elle congédie son personnel pour rester seule avec sa sœur Monna Lara, et recevoir un être connu dans le passé, dont le souvenir jamais oublié a été cultivé par elle avec ferveur. De même que, symétriquement, Rilke n'a jamais oublié sa mission dramatique : page blanche à remplir de signes.

La princesse, précisément, doit faire signe à cet amant censé venir sur une embarcation qui s'approchera, puis repartira avec elle. Mais la princesse s'abstient, et la barque s'éloigne…

À quelle instance attribuer cette « non-fin » ? À l'appréhension, à la crainte de défaire le désir en l'accomplissant, de trahir la secrète ambition en la réalisant ? Cette énigme est quasi orphique : il s'agit de s'accomplir, en partie *in absentia* (en l'absence de l'autre, éclipsé ou chassé), en tant que femme, en tant que créateur, et nous avons vu que les deux manœuvres sont liées, indissociables ; dans le projet de société rilkéen, nous ne saurions la résoudre, seulement la goûter.

Rilke propose deux versions de la *Princesse Blanche*, ce qui prouve son attachement à cette œuvre, sinon son entêtement : l'une en 1898, l'autre, un peu plus développée, en 1904. Toutes deux ont une forme dramatique avérée : elles déroulent une liste de personnages, font alterner des répliques, des monologues, jouent des didascalies pour planter un décor, peindre un paysage. Comme dans *La vie quotidienne*, l'action, ici plus radicalement épurée, se réduit : à des paroles, à des gestes gracieux, qui ne mènent nulle part, puisque la princesse refuse de rejoindre son ami, comme de partir dans le monde, et qu'elle demeure sur son île. Des moines noirs encerclent le domaine, préposés à l'enlèvement des cadavres victimes de la peste qui sévit alentour. Se risquer hors de l'île est dangereux : c'est comme quitter son rêve.

On a compris que pour Rilke le monde extérieur était empli de pièges, semblable à un réservoir de malheur. Ne pas bouger de son état insulaire, c'est ne pas exaucer son rêve, mais en quelque mesure seulement : c'est aussi bien le protéger des déconvenues, le préserver, intact, continuer à le nourrir, fidèlement. C'est consentir, sinon à l'échec, du moins à une forme de renoncement ; c'est choisir de ne pas exposer ce que l'on a de plus précieux à l'opinion, aux ravages de la promiscuité, aux déceptions des opérations hâtives factuelles.

On ne sait trop comment interpréter *La Princesse blanche*[19]. S'agit-il d'une angoisse comme chez Maeterlinck[20], d'une impuissance porteuse de mort ? S'agit-il d'un découragement soudain, d'un abandon réfléchi, ou encore d'une différation ?

L'allure inachevée de l'intrigue ténue fait de la pièce une œuvre ouverte, offerte à toutes les reprises, à toutes les exégèses, à toutes les mises en scène, ou tentatives de prolongement.

Rilke, après cette rédaction étrange, délaisse apparemment le théâtre pour en reparler dans des lettres, dans son roman, à son éditeur : pour confirmer à celui-ci la maintenance de son projet, qui n'était pas assez mûri alors, de même peut-être que la princesse, malgré ses résolutions, n'était pas encore prête à aller plus loin, à franchir ses rivages, à repousser ses limites.

Ces atermoiements relatifs, on pourrait les penser comme des marques, des symptômes de l'importance confiée à la mission qu'on s'est donnée : qu'elle soit en l'occurrence amoureuse, filiale (la princesse sert d'exemple à sa sœur, Monna Lara), sociale (la princesse projette d'aller aider les malades après sa rencontre avec l'amant espéré) ou dramatique, si l'on est bien fondé à reconduire le parallèle – et il semble particulièrement pertinent en l'occurrence– que Rilke trace lui-même entre la destinée des femmes et celle des poètes (entendus au sens profond de ceux qui « font » l'œuvre, qui créent). L'amour subsiste parce qu'« intransitif », comme l'œuvre, se construit dans une progression toujours inachevée.

Dans cette acception, *La Princesse Blanche* ne serait pas seulement, suivant l'expression de Peter Szondi, « un drame lyrique fin-de-siècle »[21], mais une tension votive vers un Futur.

Leitmotiv rilkéen, l'amour non réalisé est en quelque sorte le garant de l'amour. De même que le principe de l'œuvre non terminée se propose comme une cinétique de l'œuvre.

Le poème, par un autre grand poète du désir, René Char, a été qualifié, dans les *Feuillets d'Hypnos* (or notre princesse vit comme en somnambule) d'« amour réalisé du désir demeuré désir »[22]. Rilke nous entraînerait plus loin que Char, en n'accomplissant qu'en partie le poème. Chez lui, la suggestion du théâtre prime sur le théâtre, le déclarant en majesté, lui réservant une place d'honneur : celle de l'ultime effort, envisagé « à l'horizon »…

---

[19] V. MF Hamard « La Princesse Blanche de Rainer Maria Rilke (1904) : une figure libre de la poésie », *op. cit.*, p. 121-131.

[20] V. MF Hamard « Le Malheur dans *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck », *in* TM n°23, 2013, p. 153-8.

[21] V. Peter Szondi, *Das lyrische Drama des fin-de-siècle*, Suhrkamp, Francfort, 1975.

[22] V. René Char, *Feuillets d'Hypnos*, 1946.

Au-dessus de cet horizon, le ciel peut se déployer, changer de couleurs, reculer indéfiniment : grandir.

Car il faut « laisser transparaître, derrière les humains, derrière les mots et les signes, le paysage », et toujours aspirer à quelque chose de plus « grand », écrit Rilke dans ses *Notes sur la mélodie des choses*[23], idées reprises par l'Artiste au seuil de la représentation brêmoise évoquée et inscrites dans le projet théâtral idéal :

> on devra apprendre à ne pas emplir toute la scène de mots et de gestes, mais à laisser au-dessus un peu d'espace, comme si les personnages qu'on a créés devaient encore grandir[24].

La vibration du *carmen*, la chance du chant se trouvent par-là maintenues, dans toute leur force. L'exigence de créer se lie au désir qui la sous-tend, accompagnée d'une frustration consentie, d'une insatisfaction motrice : d'une atteinte qui ne néglige pas l'attente, qui est valeur de vérité, condition d'authenticité, espérance patiente.

Ne pas rédiger le poème dramatique, surseoir à l'acte théâtral, c'est lui conserver sa valeur transcendantale et présente, sa qualité d'actuelle promesse. En s'abstenant encore, on le laisse devenir : l'homme sera, la femme sera, le théâtre sera.

Marie-Françoise Hamard
Université Paris 3 - Sorbonne nouvelle
Laboratoire CERC

[23] RMR *Notes sur la mélodie des choses*, trad. Claude David, PL I, p. 673.
[24] RMR *La valeur du monologue*, PL I, p. 690.
Pour l'analyse voir MF Hamard « Perspectives dramatiques chez Rainer Maria Rilke », i*n Le Dramatique et le Lyrique dans l'Écriture poétique et théâtrale des XIX*ème *et XX*ème siècles, textes réunis par Pascale Alexandre-Bergues et Didier Alexandre, Laboratoire de recherches dirigé par Bernadette Rey-Flaud, P.U. Franc-Comtoises, 2002, p. 152-173.

INTRODUCTION AU THÉÂTRE DE JOHN GALSWORTHY

Tout le monde connaît, au moins de nom, l'admirable fresque romanesque de John Galsworthy intitulée *La Dynastie des Forsyte*, publiée en 1922. Cette œuvre satirique, ambitieuse, qui se voulait le reflet d'une certaine société bourgeoise prête à étouffer les moindres aspirations artistiques de personnages épris de liberté, bénéficia d'emblée d'une grande popularité. Plus tard, l'œuvre de Galsworthy connut un immense succès populaire lorsqu'elle fut portée à l'écran, en 1949, par le réalisateur américain Compton Bennett : Errol Flynn, Greer Garson et Walter Pidgeon, parmi les plus célèbres acteurs de l'époque, faisaient partie de la distribution. Et puis il y eut, par la suite, deux productions télévisées britanniques, notamment, une vingtaine d'années plus tard, celle de la chaîne BBC2, en 1967[1]. Plus récemment encore, une autre production, datant de 2002[2], a ravivé le souvenir de cette œuvre qui fut unanimement appréciée au siècle dernier.

Mais ce que l'on sait moins, en général, c'est que John Galsworthy fut en son temps un auteur dramatique reconnu, estimé comme tel au même titre (ou presque) que comme romancier. Il connut en effet, pour son abondante production théâtrale (une bonne vingtaine de pièces), un succès qui ne fut pas seulement un succès d'estime de la part de critiques conformistes ou bienveillants mais un succès que le public confirma en maintes occasions.

Son théâtre – ses pièces s'échelonnent sur près d'un quart de siècle, de 1906 à 1929 – est loin d'être inintéressant ou simplement anecdotique et il a connu un très vif succès à l'époque, abordant des sujets souvent brûlants que n'auraient sûrement pas désavoués les tenants d'une esthétique naturaliste. Il s'agissait en effet généralement de stigmatiser la classe bourgeoise, ostensiblement fière de ses privilèges, imbue de la supériorité et du pouvoir que lui conféraient sa position sociale et sa puissance d'argent, le plus souvent cupide et tirant le meilleur parti de sa situation avantageuse, à la fois égoïste et méprisante à l'égard du « petit peuple » qu'elle n'avait aucun scrupule à exploiter.

Dès sa première pièce, *The Silver Box* [*L'étui d'argent*] (1906), Galsworthy critique de manière virulente les procédés mis en œuvre au sein de la machine judiciaire pour favoriser éhontément les riches au détriment des pauvres. Deux intrigues mettent en parallèle deux personnages que tout oppose, aussi bien leurs origines sociales

[1] La distribution comprenait notamment : Eric Porter, Margaret Tyzack, Nyree Dawn Porter, June Barry, Kenneth More et Susan Hampshire.

[2] Avec notamment Damian Lewis, Gina McKee et Rupert Graves.

que leur conception du monde et leur sens du devoir, leur comportement et leur moralité. Ils sont en effet tous les deux coupables de vol, le même soir, l'un d'un sac à main de femme, l'autre d'un étui à cigarettes en argent. Pour des faits commis de manière analogue, le verdict sera particulièrement clément pour l'un, particulièrement sévère pour l'autre : le premier, en effet, Jack Barthwick, jeune homme « de bonne famille », oisif et menant une vie débridée, sera défendu par un avocat réputé car il est le fils d'un membre du Parlement influent au carnet d'adresses amplement garni et il se verra finalement exonéré des fautes qui lui sont imputées et acquitté par le Tribunal – alors que l'autre, Jim Jones, chômeur et chargé de famille, qui ne peut supporter que sa femme soit accusée injustement à sa place, confesse son forfait et devra alors subir une condamnation ferme de prison ordonnée par le même Tribunal… Deux poids et deux mesures ! Quel amer constat dans un monde où règnent injustice et hypocrisie !

Avec *Joy* [*Joy*] (1907), Galsworthy s'applique à dresser le portrait d'une famille dont chacun des membres semble avoir pour unique souci de se pencher sur ses propres désirs, ses propres problèmes et de satisfaire son propre *ego*. L'égoïsme semble en effet, dans cette pièce, constituer le principal moteur de l'action – ou plutôt des différentes actions puisque chacun des personnages mène sa propre vie sans paraître se soucier le moins du monde de celle des autres. On a affaire ici à ce qui, comme dans le théâtre de Tchékhov, ressemble plus à une chronique familiale – à l'intérieur d'une classe privilégiée, il est vrai – qu'à une pièce construite sur le déroulement d'une action. L'égoïsme donc : chacun des personnages illustre ce thème central. C'est ainsi le cas du Colonel Hope, à présent en retraite mais rongé par la rancœur et la frustration et dont l'esprit de contradiction permanent constitue la seule expression d'une affirmation de soi exacerbée. C'est aussi le cas de Mrs. Hope, sa femme, qui s'affirme en tâchant de tout régenter dans le domaine domestique qui est le sien. Ernest Blunt, leur gendre, n'est pas en reste, qui, véritable « Monsieur-je-sais-tout », donne son point de vue personnel sur toute chose. C'est surtout le cas des deux jeunes amoureux, Joy et Dick, qui retiendra notre attention : tant qu'ils sont concentrés sur leurs propres désirs, ils entrent dans la série commune des égoïstes mais c'est seulement quand ils auront fait l'expérience unique de l'amour véritable, celui qui privilégie l'autre et non pas soi-même, qu'ils se libéreront vraiment de ce que Galsworthy considérait comme une faute capitale.

Avec *Strife* [*Le conflit*] (1909), véritable tragédie sociale, souvent considérée comme son chef-d'œuvre, Galsworthy explore ce monde impitoyable où se livrent des batailles sans merci entre patrons d'usines et de grandes entreprises, d'une part, et ouvriers qui, réduits à la misère, n'ont pour seule issue que le recours à la grève : il s'agit en effet d'un sévère conflit social qui oppose au grand capital les classes laborieuses, exploitées par la classe dirigeante. En dépit des efforts d'un « médiateur » rempli de bonne volonté, Harness, le délégué syndical, Roberts, déterminé à aller jusqu'au bout de la lutte, et John Anthony, le directeur d'usine, borné et à cheval

sur les principes, refusent tout compromis alors que la situation ne cesse de se détériorer. (Il est vrai que des griefs d'ordre personnel les poussent aussi à s'opposer l'un à l'autre : Roberts ne supporte pas de s'être fait déposséder d'un brevet qu'aurait dû lui valoir l'une de ses inventions ; quant à Anthony, il pense surtout aussi à assurer le confort de sa fille). Plusieurs signes pourtant attestent, de part et d'autre, dans les deux camps, le désir d'en finir mais les deux jusqu'au-boutistes s'obstinent, ne voulant pas céder un seul pouce de terrain. Un accord est finalement trouvé, qui correspond *grosso modo* à ce qui aurait pu tenir lieu de compromis dès le début de la grève et aurait évité les souffrances et les drames que connaissent, du fait de la longueur du conflit, certains des personnages.

The Eldest Son [*Le fils aîné*] (1910) met en scène une vieille famille d'aristocrates dont les membres, imbus de leur appartenance de longue date (depuis le XIII^{e} siècle) à une lignée de la noblesse la plus ancienne, n'auront cure du respect de la moralité dont se prévalent les familles modestes « de basse extraction ». C'est ainsi que Sir William Cheshire, fier de sa caste et esclave de ses préjugés, estime comme une de ses prérogatives de tout régenter autour de lui : il ne tolère pas, par exemple, que l'un de ses employés, Dunning, se comporte de manière malséante (selon lui) avec une jeune villageoise nommée Rose Taylor – qu'il finira cependant par épouser. Mais il se trouve que son fils aîné, Bill, qui se retrouve dans une situation analogue, manifeste le désir d'épouser Fredda Studdenham, la fille de la femme de chambre de Lady Cheshire. Le scandale d'une telle mésalliance doit être évité à tout prix car il revient à l'aîné des Cheshire de succéder à son père au Parlement, comme l'exige la tradition ! Mais le père de Freda, très digne, prend les devants et repousse la seule perspective d'une telle union entre sa fille et le jeune aristocrate. Aux intérêts que défend avec âpreté et acharnement la classe privilégiée il oppose la bonne conscience et le sens moral de la classe laborieuse. L'écrasante et oppressante tradition, une fois de plus, l'emporte sur la passion et l'exaltation des sentiments.

Justice [*Justice*] (1910) nous présente l'image d'une justice qui s'exerce avec une extrême rigueur et sans le moindre souci d'humanité. Le jeune Falder, employé dans le cabinet d'avocats de John et Walter How, est amené, pour venir en aide à une plaignante, Ruth Honeywill (chargée de famille et abandonnée par son mari), à commettre un acte délictueux : il falsifie un chèque en ajoutant un zéro au montant initial. Vite découvert, et en dépit de la mansuétude de Walter How, le fils du responsable principal, qui plaide en sa faveur, Falder est mis en jugement, reconnu coupable et condamné à une peine de prison de trois ans – en dépit du zèle avec lequel son avocat plaide sa jeunesse, ses motivations désintéressées et généreuses, et même un déséquilibre mental momentané. Mais rien n'y fait : le juge applique la loi sans état d'âme. Relâché cependant avant terme et remis en liberté conditionnelle, il est bien vite repris, accusé cette fois d'avoir falsifié les documents devant lui permettre de retrouver un emploi. Falder, brisé par son précédent séjour en prison et sur le point d'être de nouveau incarcéré, finit par se suicider. Pour Galsworthy, il apparaît

clairement qu'une condamnation disproportionnée par rapport à l'infraction commise, suivie d'une peine de prison inadaptée, ne peut qu'aboutir à une conclusion tragique.

The Little Dream [*Le petit rêve*] (1911) est une très courte pièce allégorique qui souligne le contraste entre l'univers idéalisé du rêve et de la nature et le monde de la ville et de la réalité : Seelchen, une jeune fille fruste de la montagne, se laisse glisser subrepticement dans « un petit rêve » qui la conduit à travers une nature transfigurée – parcourue par des fleurs et des plantes qui ressemblent à des personnages de conte de fée, esprits subtils qui font penser parfois aux elfes et autres figures oniriques du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare – mais aussi l'emmène vers des contrées lointaines, une Italie de rêve et « toutes choses qu'on imagine dans les livres ». Elle est séduite par le charme du célèbre alpiniste Lamond, brillant jeune homme de la ville, qui s'arrête pour passer la nuit dans ce refuge de montagne avant de se lancer, dès l'aube venue, sous la conduite du guide Felsman – lui-même épris de Seelchen – dans l'ascension d'un très haut sommet réputé dangereux. La nuit écoulée, le rêve est passé et, lorsque se réveille la jeune femme, la réalité reprend ses droits. Mais Seelchen aspire à transcender les contrastes entre rêve et réalité pour accéder à l'expérience totale du monde : nature et culture, repos et agitation, silence et vacarme, nuit et jour, chagrin et joie, regrets et espérance… La vie doit faire aussi sa part à l'idéalisme.

The Pigeon [*Le pigeon*] (1912) pose une question majeure : une fois que le mal a été diagnostiqué, comment est-il possible de venir en aide aux pauvres et aux malheureux ? comment leur offrir une chance de salut ? Le protagoniste de cette pièce, Christopher Wellwyn, est un artiste, au cœur débordant d'amour pour ses congénères, toujours prêt à les faire bénéficier de son immense générosité : il prend soin de la jeune fleuriste, Guinevere Megan, délaissée par son mari, joueur invétéré. Il s'occupe aussi du vagabond Ferrand, une sorte de raté de la vie qui rêve de succès à venir, beau causeur mais incapable de prendre son destin en mains. Enfin il y a l'ivrogne, Timson, dont il prend soin et qui videra ses bouteilles de rhum sans coup férir. Face à ce trio d'« assistés », nous avons un autre type de trio : le chanoine Edward Bertley, qui préconise de réunir les Megan et prend la fleuriste à son service ; il y a le professeur Alfred Calway dont la théorie est qu'il faut aider l'État en prenant en charge les « sans mérite » (*undeserving*). Quant au juge, Sir Thomas Hoxton, il est d'avis qu'il convient plutôt de laisser des organismes privés habilités (des sortes d'ONG ?) traiter la question. En fait rien ne change : les « assistés » continuent de prendre Wellwyn pour « un pigeon » et, finalement, aucun d'entre eux ne s'amende ni n'est vraiment tiré d'affaire. Presque ruiné à cause de sa générosité sans mesure, Wellwyn doit déménager, un 1er avril !, et ne peut s'empêcher de donner de gros pourboires aux déménageurs…

The Fugitive [*La fugitive*] (1913) évoque les déboires d'une jeune femme, Clare Dedmon qui, éprise de liberté et en proie à un puissant désir d'émancipation, se heurte aux dures conventions qu'impose un ordre social inflexible et qui doit subir les impératifs catégoriques d'une société sans bienveillance et sans âme. Après quelques années de mariage, elle ne supporte plus son mari, George, de qui rien ne la rapproche car, par exemple, à l'idéalisme de la jeune femme ce dernier oppose un esprit prosaïque dépourvu de fantaisie ou d'imagination. Elle déserte alors le foyer conjugal, trouve dans une maison de tissus un emploi, emploi peu exaltant qu'elle a tôt fait de quitter ; elle devient alors la maîtresse d'un écrivain, Malise, qui la poursuivait de ses assiduités. George, son mari, est prêt à la reprendre au sein de son foyer mais Clare refuse de retourner auprès de celui dont elle ne supporte pas la simple présence. Un divorce s'ensuit, dont les termes entraînent la ruine de Malise : obligé de quitter son emploi précaire, celui-ci abandonne Clare qui n'a plus pour recours que de céder au harcèlement sexuel que lui fait subir la gent masculine. Désespérée par cette situation devenue pour elle intenable, Clare avale du poison pour fuir sa condition. Fugitive jusqu'à la mort, elle incarne l'état misérable dans lequel est plongé parfois l'individu, broyé par une société impitoyable.

Dans *The Mob* [*La populace*] (1914), Galsworthy met en scène le contraste entre idéalisme et réalisme en politique, entre la fidélité à ses principes et le monde réaliste du compromis. Le protagoniste, Stephen More, membre du Parlement devenu Sous-Secrétaire d'État au gouvernement, met un point d'honneur à défendre – contre vents et marées, seul contre tous, y compris les membres de son parti, – ses convictions profondes, cette obstination dût-elle lui faire encourir la réprobation générale et finalement lui coûter sa carrière, d'abord, et sa vie même pour finir. Issu d'une famille d'officiers de carrière, environné de partisans farouches de la suprématie anglaise en tous temps et en tous lieux, il soutient pourtant l'idée de non-intervention et de non-ingérence dans les pays conquis par les armées de la Couronne, le droit des peuples à s'autogérer : il est alors traité de songe-creux et de défaitiste par ses « amis » politiques, et de lâche et de traître par une foule (*mob* ou populace) déchaînée contre lui, alors que la guerre de conquête fait rage et que de vaillants soldats britanniques meurent au champ d'honneur. Aucun argument ne parvient à lui faire changer d'avis. Honni par tout le monde, y compris sa propre épouse qui le quitte, méprisé même par ses domestiques, il tente pourtant encore de s'adresser à cette foule en fureur. Une jeune femme qui brandit un couteau le blesse alors mortellement. Plus tard, un monument est érigé à sa mémoire l'honorant pour avoir été, en son temps, « fidèle à son idéal ».

A Bit o' Love [*Un peu d'amour*] (1915) est un plaidoyer pour la défense des valeurs humaines, pour la célébration de la vie et de l'amour, pour le courage de lutter contre l'adversité. Le jeune vicaire d'un petit village, Michael Strangway, homme d'église doux et plein de mansuétude, est soudain confronté à une situation douloureuse : sa femme, Béatrice, le quitte pour rejoindre un ancien amoureux, le docteur

Desart, et lorsqu'elle lui demande le divorce, il y consent malgré l'amour qu'il lui porte toujours. Tout le monde admire son équanimité mais sous son apparente placidité couve un tempérament passionné. Il doit alors, malgré sa peine personnelle, apporter réconfort à Jack Cremer, un paysan qui vient de perdre sa femme – situation à mettre en parallèle avec la sienne propre. De l'avis général, il lui est reproché d'avoir manqué de courage en cédant si rapidement aux vœux de son épouse et de n'avoir pas su défendre efficacement son couple. Mais tout le monde ignore à quelle lutte spirituelle cet idéaliste invétéré a dû se livrer intérieurement. Il en est venu, en effet, à se demander comment il pourra continuer à assurer son sacerdoce alors qu'il a le sentiment d'avoir perdu la foi et s'est mis à douter. C'est au point, même, qu'il commet une tentative de suicide – heureusement avortée grâce à ce même Jack Cremer à qui il était venu en aide et qu'il avait consolé peu auparavant. Apaisé, finalement, sinon réconcilié avec la vie, il demande à Dieu de l'aider à aimer toute chose en ce monde.

The Foundations [*Les fondations*] (1917), qualifiée par son auteur de « pièce extravagante » et qui apparaît en effet comme une « aventure expérimentale[3] », est une pièce d'où la satire n'est pas absente. Écrite pendant la Grande Guerre, en 1917, elle n'apporte guère d'espoir pour ce qui concerne l'après-guerre prévisible. Elle se situe dans une Angleterre, victorieuse certes mais incapable d'assurer la paix sociale : les classes laborieuses, en effet, plongées dans la misère et dans la pauvreté, souffrent de leurs conditions de vie précaires (maladie et chômage) et se heurtent à l'impuissance et à l'inefficacité de la classe des aristocrates qui les gouverne et continue égoïstement à jouir de ses privilèges. Lors d'un dîner contre l'exploitation des travailleurs donné chez Lord William Dromondy, une bombe est découverte dans la cave, tout près des fondations de la demeure. Non loin de là, à la même heure, Mrs. Lemmy, une femme d'un certain âge, s'affaire à ravauder une pile de vieux vêtements de travailleurs. On apprend que son fils est accusé d'avoir posé la bombe découverte chez Lord Dromondy. Un peu plus tard dans la soirée, lors du fameux dîner, toute une foule de manifestants s'attroupe devant la demeure du Lord, vociférant et appelant à la révolution. Toute la pièce tourne autour de thèmes relevés par maints critiques : « appel à la révolution, pouvoir de la presse, promesses non tenues des hommes politiques, désir d'en finir avec les distinctions de classe[4] ».

Dans *The Skin Game* [*Le jeu de dupes*] (1920), l'intrigue repose sur le conflit qui oppose Hillcrist, un noble propriétaire terrien, ancré dans son terroir depuis de nombreuses générations, attaché aux valeurs d'honneur et de loyauté de sa caste et respectueux des traditions, à Hornblower, un nouveau riche qui a construit sa fortune dans le monde de l'industrie de la poterie. Ce dernier a acquis les terres argileuses

[3] Cf. Victor Dupont, *John Galsworthy: the Dramatic Artist* (thèse pour le Doctorat ès Lettres), Cahors, Imprimerie typographique A. Coueslant, 1942, p. 33.
[4] Western Daily Press du 8 Mars 1917.

sur lesquelles est bâtie la maison des époux Jackman – qu'il veut à présent expulser pour une somme dérisoire – et envisage d'acquérir d'autres terrains sur lesquels il compte ériger une usine, perspective qui est loin de réjouir les Hillcrist. S'engage alors entre les deux hommes une lutte sans merci au cours de laquelle chacun va essayer d'avoir le dessus et de faire prévaloir son point de vue, quitte à avoir recours aux moyens les plus retors et les plus déloyaux. Hornblower, en effet, prétend qu'il œuvre pour contribuer au développement économique de la région et pour faire diminuer le chômage, se posant ainsi en bienfaiteur public. Hillcrist, en revanche, tient à préserver l'environnement qu'il a toujours connu et n'hésite pas à utiliser la menace du chantage pour parvenir à ses fins. Les deux adversaires, prompts aux attaques les plus violentes comme aux répliques les plus déloyales, se livrent alors un combat de « qui-perd-gagne » qui les voit l'un et l'autre s'affronter dans ce qui finit par être un jeu de dupes, où personne ne ressort vainqueur et où chacun y a perdu des plumes. Seuls Jill, la fille de Hillcrist, et Rolf, le fils cadet de Hornblower, tentent de susciter un certain apaisement.

Windows [*Fenêtres*] (1922) est une pièce dont le titre annonce, symboliquement, la philosophie sous-jacente : désir de transparence, de liberté, d'ouverture. Faith Bly, jeune « fille-mère » commet un infanticide pour échapper aux contraintes matérielles qu'elle sait ne pas pouvoir supporter. Libérée après deux ans de prison, elle est embauchée comme domestique chez Mr. et Mrs. March chez qui son père est laveur de vitres. Johnny, le fils des March, est épris d'elle et souhaite l'épouser mais la très prosaïque Mrs. March s'oppose à un tel projet et Faith se voit aussitôt congédiée – ce qui la conduit à rencontrer un individu peu recommandable qui s'avère être, en fait, un souteneur. En dépit d'offres charitables qui lui sont faites pour lui venir en aide, Faith, qui a risqué de tomber dans la prostitution et y a échappé de justesse, préfère partir à l'aventure et quitter cet univers misérable pour goûter à la liberté en ce vaste monde. On peut trouver une sorte de philosophie, sinon de morale, dans ces paroles du laveur de vitres (qui semble bien connaître la nature humaine) : « Les vitres ne restent jamais propres… Vous avez beau les nettoyer, elles sont de nouveau sales en un rien de temps ! ». Constat sans doute pessimiste mais que contredit la foi dont fait preuve l'héroïne de cette pièce, précisément prénommée Faith, prête pour un nouveau départ dans la vie.

A Family Man [*Un homme à l'esprit de famille*] (1922) souligne, une fois de plus, les effets néfastes ou malfaisants de l'autoritarisme dans le domaine des rapports familiaux. C'est ainsi que John Builder, le bien nommé (*builder* = constructeur), qui tient à exercer une pleine et entière autorité sur tous ses proches – sans doute pour maintenir la solidité des liens de cette famille qu'il a édifiée –, se heurte à la contestation permanente de chacun de ses membres : aussi bien sa femme que ses filles lui opposent une forme de résistance à laquelle il n'était guère habitué jusqu'alors. Il se plaint de ne plus pouvoir maîtriser ce qu'il appelle « la rébellion » de son entourage familial sans aussitôt être obligé de subir les hurlements de tous ces « humanitaires »

et autres « défenseurs de la licence des mœurs ». Il déplore l'irrespect de ses filles qui ne lui obéissent plus : l'aînée, Athene, récuse toute idée de mariage et décide de vivre maritalement sans officialiser son union ; la cadette, Maud, prend aussi son indépendance alors que Mrs. Builder elle-même, soudain éprise de liberté, quitte le foyer conjugal – tout comme Katherine More dans *The Mob*, Clare Dedmond dans *The Fugitive* ou Beatrice Strangway dans *A Bit o' Love*. On commence à assister à une véritable « révolution des mœurs », déjà très active il y a un siècle.

Dans *Loyalties* [*Loyautés*] (1922), comme dans *Le Fils aîné* ou dans *Le Jeu de dupes*, c'est l'esprit de caste qui donne à l'action son impulsion. Lors d'une réception donnée en la noble demeure de Charles Winsor, le vol d'une grosse somme d'argent est commis et, bien vite, l'un des invités est mis en cause : le capitaine Ronald Dancy, immédiatement suspecté par Ferdinand de Levis, la victime du vol. Bien entendu, nul ne veut croire, parmi l'assemblée des convives, qu'il puisse s'agir d'un vol mais des preuves irrécusables viennent corroborer les accusations du plaignant. Chacun alors veut faire preuve de loyauté envers sa caste : Winsor tient à rester fidèle à son idéal qui lui ordonne de respecter les règles de l'hospitalité ; le général Canynge ne veut pas manquer à la tradition des frères d'armes qui ne peuvent que se soutenir entre eux ; les membres du cercle fréquenté par Lord St Erth, le Général Canynge, le Major Colford, Winsor et Augustus Borring, unanimement décident de la radiation de Levis – qui ne parvient pas à confondre Dancy, pourtant incriminé à juste titre – car, plutôt que de faire prévaloir le bon droit, ils préfèrent demeurer entre eux et rester fidèles à leur esprit de caste ou à un idéal d'amitié (en ce qui concerne Colford). Même Mabel Dancy demeure loyale, par amour, malgré les révélations fâcheuses qu'elle apprend sur son mari. Il n'est pas jusqu'à Dancy lui-même, qui ne réponde à un critère de loyauté : sur le point finalement d'être arrêté par la police, il préfère se suicider, restant fidèle à une certaine conception de l'honneur.

Avec *The Forest* [*La forêt*] (1924), Galsworthy retrouve un thème déjà traité dans *The Silver Box* : le thème de l'injustice sociale qui enrichit les riches toujours davantage au détriment des pauvres, condamnés inexorablement à la misère. Il s'agit, cette fois, du monde de la finance et des manœuvres auxquelles se livrent sans vergogne les actionnaires, toujours plus gourmands, qui se lancent dans des aventures boursières. C'est ainsi qu'à l'époque de la guerre des Boers, Adrian Bastaple, financier sans scrupule doté d'une grande pugnacité, se livre à des transactions frauduleuses : il s'efforce en effet de faire remonter les actions qu'il détient, en grand danger alors de chuter considérablement, et, pour ce faire, n'hésite pas à envoyer sur le terrain son bras droit, John Strood. Ce dernier va tâcher, en ayant recours à une main-d'œuvre constituée de coolies sous-payés, de faire regrimper provisoirement les actions – le temps pour les actionnaires de réaliser d'énormes bénéfices en les revendant au plus haut, juste avant leur effondrement en bourse. En fin de compte, la réussite de l'entreprise ne bénéficiera qu'au financier véreux car menée non pas dans l'intérêt général mais à des fins d'enrichissement purement personnel. L'expédition

menée par Strood se déroule au cœur de la forêt africaine, véritablement au cœur de la jungle où règne cette même loi qui régit les rapports humains dans le monde de la finance.

Old English [*Un Anglais de la vieille école*] (1924) met en scène un vieil Anglais d'autrefois, Sylvanus Heythorp, qui, à l'instar d'Adrian Bastaple, de Hillcrist ou de Sir William Cheshire, défend, avec hargne et avec constance, cette caste tant attachée au passé et aux traditions à laquelle il appartient viscéralement. Il est nostalgique des moments qu'il connut jadis et déplore les conditions de vie et les mœurs d'aujourd'hui. On apprend cependant à son sujet qu'il fut, sa vie durant, un bon vivant, aimant la bonne chère et les femmes faciles, qu'il fut parfois mêlé à des affaires de jeu et de paris douteux, qu'il lui arriva de faire des rencontres peu recommandables, de participer à des rixes, bref de vivre intensément et passionnément. À la suite d'un chantage dont il est l'objet pour avoir touché illégalement une commission sur une transaction plus ou moins frauduleuse, il se voit dans l'obligation de démissionner de ses fonctions de directeur. Il décide alors de se livrer à une dernière folie : il s'offre le luxe d'un dîner somptueux. En dépit de ses quatre-vingts ans, il n'a jamais cessé en effet de mener une vie gouvernée par des désirs sans frein et par la passion : c'est ainsi qu'au terme de ce fameux dîner plantureux, où rien ne manque des plaisirs d'une bonne table, jusqu'aux cigares et au fameux *brandy* qui doit clôturer le tout, il est frappé d'une attaque d'apoplexie et meurt.

The Show [*Le spectacle*] (1925) est une pièce qui tourne autour de la recherche des responsabilités à établir à la suite du suicide d'un ancien héros de guerre, Colin Morecombe – ce qui suscite l'intérêt du public, intrigué par cette mort subite, et en même temps déclenche les investigations menées par la presse et provoque l'enquête entreprise par la police. Mais l'ouverture de l'enquête ainsi que les recherches conduites par les journalistes entraînent des réactions en chaîne. La presse en effet s'en donne à cœur joie et étale au grand jour toutes sortes de révélations croustillantes qui plaisent toujours à un certain public. L'on apprend ainsi tout d'abord que Morecombe était marié mais était séparé de sa femme depuis plusieurs mois, celle-ci ayant rejoint son amant, Geoffrey Darrel – ce qui a pour double effet, à la fois de susciter la colère du père de la jeune femme, le Colonel Roland, à cheval sur les principes, et le chagrin de Lady Morecombe, la mère du héros de guerre ; on apprend aussi que, la veille de son suicide, il avait passé la journée avec sa jeune maîtresse, Daisy Odiham. Quant au père de Daisy Odiham, très affecté, il déplore que la conduite de sa fille soit ainsi exposée sur la place publique. Mais aucune de ces révélations n'aura aidé à éclaircir le mystère de la mort de Morecombe car il s'avère que c'est dans une lettre adressée à son ami le Lieutenant Oswald qu'il révèle être en proie à des crises de folie qu'il préfère éviter par une solution drastique : le suicide. Ce qui est sévèrement condamné dans *Le spectacle*, c'est, en fin de compte, le goût immodéré d'un certain public, pris d'une curiosité malsaine, pour la presse à scandale car chacun,

quel que soit son domaine – la police, la justice, la presse – ne faisait qu'accomplir son devoir.

Escape [*L'évasion*] (1926) est une pièce qui privilégie le déroulement chronologique de l'action. On apprend dans le Prologue que Matt Denant, un ancien capitaine de l'armée britannique, en tentant de manière chevaleresque de protéger une malheureuse fille des rues poursuivie par un policier, a tué accidentellement ce policier ; à la suite de quoi, il est passé en jugement, a été condamné puis incarcéré dans la prison de Dartmoor. Mais, par une nuit de brouillard, Denant est parvenu à s'échapper. La pièce évoque alors, au fil de neuf épisodes, les différentes étapes de cette cavale (qui aura duré à peine deux jours avant que Denant ne soit repris) au cours de laquelle il aura parfois à se méfier de ceux qui seront prêts à aider les forces de l'ordre mais aussi où il pourra compter sur l'aide bienveillante d'âmes charitables. C'est le cas, notamment, d'une dame cultivée, puis d'un juge retraité, qui, chacun, plaident en sa faveur alors que les gens de classe inférieure lui sont généralement hostiles, comme par exemple ce fermier et ses ouvriers agricoles qui sont nettement contre lui, ou deux sœurs vieilles filles, Miss Dora, une libre-penseuse, prête à lui venir en aide, et Miss Grace, fervente pratiquante, beaucoup plus réticente à son égard. Se refusant à compromette moralement un prêtre que sa présence met devant un cas de conscience, Denant finit par se livrer, mettant fin volontairement à son évasion et prouvant ainsi que l'on peut bien échapper aux situations les plus critiques mais que l'on ne peut, en définitive, échapper à soi-même – ni à son destin.

Dans *Exiled* [*Exilé*] (1929), Sir Charles Danbury, un représentant de cette classe de propriétaires terriens de la vieille Angleterre traditionnelle, se retrouve dans une situation délicate : il se voit dans l'impérieuse obligation de voir sa jument gagner une course hippique, ce qui le sauverait de la faillite ou, en cas de défaite, de s'exiler en Afrique. Sir John Mazer, de son côté, qui représente la classe dominante de l'Angleterre nouvelle et qui a fait l'acquisition du domaine de Denbury et de ses propriétés minières, a mis au chômage des centaines de mineurs – ce qui l'a rendu largement impopulaire. Il se trouve que c'est lui qui possède la jument qui est donnée favorite dans la course même qui devrait tirer d'affaire Denbury en cas de victoire – et dans laquelle ce dernier a placé tous ses espoirs. Par malchance, en route vers le champ de course, et à la suite d'une agression commise contre sa jument par un vagabond, celle-ci sera dans l'incapacité de courir – ce qui réduira les espoirs de Denbury à néant et l'obligera donc à prendre le chemin de l'exil. L'agression est vite attribuée par la rumeur à Mazer qui, offensé par des accusations qui visent sa probité et mettent son honneur en cause, promet de reverser, en cas de victoire, la totalité de ses gains aux villageois – ce qui lui vaut de leur part un regain de respect sinon de reconnaissance. La pièce, en définitive, a pour effet de souligner que les Anglais, quelles que soient leurs origines ou leur appartenance sociale, ne peuvent que se comporter avec honneur et humanité…

The Roof [*Le toit*] (1929) est la dernière pièce écrite par Galsworthy. Elle aurait bien pu s'intituler *L'incendie* si ce titre n'avait déjà été utilisé auparavant. Contrairement à *Escape* qui suit un déroulement chronologique, toutes les scènes (sauf la dernière) sont simultanées et ont, toutes, lieu à onze heures du soir. C'est encore ici la recherche de nouvelles expérimentations techniques qui conduit le dramaturge à tenter, à part dans la dernière scène qui a lieu sur le toit de l'hôtel incendié, de réunir les fameuses unités de temps et de lieu (les scènes 1 et 2 se passent dans la salle de restaurant, au premier étage de l'hôtel ; les scènes 3, 4, 5 et 6 dans les chambres au second étage, la scène 7 réunissant sur le toit, fuyant l'incendie qui se propage, l'ensemble des clients et du personnel du petit hôtel parisien). L'intrigue – en fait des plus ténues – commence par ce qui pourrait être considéré comme une grosse blague (une scène où un soldat ivre, Bryce, voulant faire une farce au garçon de restaurant, met le feu accidentellement) mais conduit vers une fin tragique (ce même soldat périt en tentant de sauver celui à qui il voulait faire ce qui dans son esprit ne devait être qu'une blague inoffensive). Tout tourne en fait, dans cette pièce, autour de la question existentielle : quelle est la nature profonde de l'homme ? comment se révèle-t-elle à la faveur d'un événement capital, quand la vie elle-même est menacée et que l'on parvient à toucher au « cœur du mystère » – comme dit Hamlet[5] ? Plongé au cœur du danger, chacun des personnages réagit à sa manière, se révélant finalement tel qu'en lui-même. Le mystère profond du cœur de l'homme, d'une part, et le cheminement souterrain des forces obscures du destin, d'autre part, constituent les thèmes majeurs que met en scène ici Galsworthy.

Conclusion

Galsworthy dénonce dans son théâtre, comme dans son œuvre romanesque, la rigidité du système des classes dans l'Angleterre de l'époque édouardienne – comme c'était d'ailleurs déjà le cas à l'époque victorienne et comme ce sera aussi le cas dans la période qui lui succède immédiatement (en gros de 1901 à 1929). Il dénonce aussi, ardent défenseur de la cause féminine, le statut de la femme en société, son état de sujétion, ses frustrations et souligne ses aspirations légitimes à une plus grande liberté, à une libération d'un univers oppressant d'enfermement et de contraintes[6]. Si Galsworthy est bien connu pour la hargne avec laquelle il se livre à une satire féroce de la société bourgeoise de son temps – avec l'âpreté qui transparaît dans tout son théâtre – et à la critique inlassable des inégalités et des injustices sociales qu'elle

[5] *Hamlet*, III, 2, 382 : « you would pluck out the heart of my mystery… »

[6] Concernant l'idéalisation de la femme, d'une part, et la condition féminine en général, d'autre part, comment ne pas penser peut-être à George Bernard Shaw, qui nous livre un magnifique portrait de femme avec l'héroïne éponyme de *Candida* (1898), présentée dans toute sa complexité (et peut-être aussi toute son ambiguïté) – ou également à François Mauriac, l'auteur de *Thérèse Desqueyroux* (1927) ?

tolère et qui le révoltent, il convient aussi cependant de souligner les fortes réserves de certains de ses contemporains qui jugent parfois assez sévèrement sa production théâtrale.

Galsworthy se voit par exemple parfois reprocher – quand il tente de donner une tournure comique à ses comédies, à certains moments de haute tension –, de ne pas savoir éviter la lourdeur des saillies et de verser alors purement et simplement dans le comique facile, voire grossier (notamment quand il a recours à la transcription de l'anglais parlé par les « gens du peuple »), ou dans la plaisanterie de bas niveau – sinon de mauvais goût ? Ou encore de ne jamais parvenir à la qualité d'humour ou de fantaisie que l'on perçoit si volontiers chez son contemporain George Bernard Shaw. Même le ton poétique qu'il adopte parfois dans certains passages de ses pièces est loin de faire l'unanimité, ses critiques les plus acharnés le taxant alors de mièvrerie. Pire encore, ce sont ses accès de « sentimentalité » qui lui valent le plus de critiques : il lui est alors reproché de verser dans le pur pathos ou même dans la farce grotesque ! Quant à ses personnages, on s'obstine aussi parfois à ne vouloir leur reconnaître aucune réalité car ils manqueraient de crédibilité psychologique, de profondeur et de complexité, n'étant que les représentants quasi symboliques des classes sociales qu'ils incarnent plutôt que des individualités spécifiques vivant de leur propre vie (imaginaire). De telles critiques sont relativement rares, il est vrai, mais comment ne pas en faire état ? Elles n'enlèvent rien, en tout cas, à l'humanisme et à l'idéalisme (qui est comme l'autre face de la satire) qui imprègnent ce théâtre.

L'œuvre dramatique de Galsworthy restera sans nul doute[7]. Elle est incontestablement reconnue, à un degré moindre que son œuvre romanesque, assurément, mais elle conserve encore le parfum de toute une époque – qui fut aussi la « belle époque » – avec cette qualité « naturaliste » que le dramaturge se plaisait à souligner quand il faisait référence à son théâtre.

Bibliographie succincte

* *The Complete Plays of John Galsworthy*, vol. I, IndyPublish.com, Boston, Massachusetts, 2002. [Inclut les trois premières séries de pièces].
* *The Complete Plays of John Galsworthy*, vol. II, IndyPublish.com, Boston, Massachusetts, 2002. [Inclut la quatrième série de pièces + six pièces courtes].
* John Galsworthy, *Plays. First Series. The Silver Box. Joy. Strife*. London, Ducksworth & Co., 1909.
* John Galsworthy, *Plays. Second Series. The Eldest Son. A Little Dream. Justice*. London, Ducksworth & Co., 1911.
* John Galsworthy, *Plays.Third Series*. *The Fugitive. The Pigeon. The Mob*. London, Ducksworth & Co., 1914.

[7] Elle comporte, précisons-le, outre le *corpus* que nous avons ici présenté, six « pièces courtes » (de moindre intérêt) sur lesquelles nous n'avons pas cru nécessaire de nous attarder.

* John Galsworthy, *Plays. Fourth Series. A Bit o' Love. The Foundations. The Skin Game*. London, Ducksworth & Co., 1920.
* John Galsworthy, *Plays*. *Fifth Series*. *A Family Man*.. *Loyalties*. *Windows*. London, Ducksworth & Co., 1922.
* John Galsworthy, *Plays*. *Sixth Series. The Forest. Old English. The Show.*, London, Ducksworth & Co., 1925.
* John Galsworthy, *Plays. Seventh Series. Escape. Exile. The Roof.*, London, Ducksworth & Co., 1930.
* R. H. Coats, *John Galsworthy as a Dramatic Artist*, London, Duckworth & Co., 1926.
* Victor Dupont, *John Galsworthy: the Dramatic Artist* (thèse pour le Doctorat ès Lettres), Cahors, Imprimerie typographique A. Coueslant, 1942.
* James Gindin, *John Galsworthy's Life and Art: An Alien's Fortress*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1987.

Maurice Abiteboul
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

DU TEXTE NARRATIF AU TEXTE THÉÂTRAL DANS L'ŒUVRE DE LUIGI PIRANDELLO

L'imposante et remarquable production de textes pour le théâtre, qui a rendu mondialement célèbre Luigi Pirandello (1867-1936)[1] depuis le premier quart du XX^e^ siècle, ne constitue qu'une partie d'une œuvre très vaste, où le goût du récit s'exprime à travers la rédaction de romans et de nouvelles.

L'écriture de textes narratifs a été une forme de création littéraire très importante chez lui, jouant même un rôle prépondérant pendant longtemps et devançant chronologiquement la production dramaturgique.

Cette création littéraire s'est traduite par la rédaction de plusieurs romans, dont *Feu Mathias Pascal* et *Un, personne et cent mille*, et surtout de 237 nouvelles dont 21 inédites de son vivant, qui d'ailleurs étaient destinées à correspondre, au total, au nombre de jours d'une année (*Nouvelles pour une année*[2]).

Pirandello écrit, en effet, son premier roman, *L'Exclue*, en 1893, et publie son premier recueil de nouvelles en 1894, alors que le cheminement vers le théâtre ne se fera que très lentement. Si l'on sait, d'après sa correspondance, qu'il a écrit des pièces à peu près à la même époque, il ne s'agit, à proprement parler, que d'essais dont il n'y a aucune trace, sa première pièce aboutie, *L'Étau*, étant jouée en 1910 à Rome, bien après la publication très régulière de textes narratifs dans plusieurs revues.

Comme une très grande partie de ces nouvelles représentent, du fait de la diégèse, du nom des personnages et des problématiques abordées, la source d'un complexe travail de réécriture pour les pièces de théâtre (*Six Personnages en quête d'auteur* s'inspire, par exemple, de pas moins de trois nouvelles distinctes), leur structure se prête à une étude approfondie sur les modalités d'un tel processus de transposition.

Il est indispensable de préciser d'emblée que les textes narratifs constituent un exercice d'écriture où les multiples thèmes de réflexion qui sont chers à l'auteur

[1] Pour d'éclairantes études critiques sur l'ensemble de ses textes voir Arcangelo Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1975 ; Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981 ; Georges Piroué, *Luigi Pirandello. Sicilien planétaire*, Paris, Denoël, 1988 ; Marziano Guglielminetti, *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice, 2006 ; Laura Melosi e Diego Poli (a cura di), *La lingua del teatro fra d'Annunzio e Pirandello*, Macerata, EUM, 2007 ; Roberto Alonge, *Pirandello : tra realismo e mistificazione*, Acireale – Roma, Bonanno, 2009.

[2] Cf. Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, t. I et II, Milano, Mondadori, 1969. Pour la traduction intégrale en français, à laquelle renverront les citations de texte qui seront mentionnées dans cette étude, voir Luigi Pirandello, *Nouvelles complètes*, Paris, Gallimard, 2000.

sicilien se nourrissent d'histoires très souvent déroutantes. Des histoires qui déstabilisent forcément toute réception du lecteur en l'impliquant dans des interrogations ne débouchant que sur des réponses aux multiples facettes voire sur l'impossibilité d'apporter des réponses.

Ces histoires renvoient à un microcosme italien contemporain de Pirandello, tantôt insulaire tantôt continental, qui se veut représentatif d'un mal de vivre dépassant les frontières de la péninsule et qui, par la variété et par la complexité des cas de figure proposés, a vocation à être perçu comme la marque d'une condition universelle.

Or, les facettes d'une telle condition, tout en étant très nombreuses, n'expriment qu'une même impasse de tout un chacun face au bonheur, que le regard des autres semble rendre impossible, en l'empêchant de façon systématique, sans qu'il y ait le moindre espoir d'un renversement de tendance.

La comédie humaine qu'il nous livre est décrite d'une manière tellement riche voire foisonnante dans *Nouvelles pour une année* que celles-ci constituent un moyen d'accès privilégié à l'univers pirandellien, à savoir à ses thèmes de choix, véhiculés par le destin de ses personnages, terriblement attachants dans les défaites qui les attendent au tournant de certains épisodes de leur vie.

Cette remarque entraînant la constatation que l'écriture de récits courts, moyennement longs ou longs nous permet de repérer de façon exhaustive les éléments constitutifs de la poétique pirandellienne, j'ai décidé d'examiner le cheminement de l'approche narrative vers l'approche théâtrale en m'inspirant exclusivement du point de départ constitué par la textualité des nouvelles.

Il sera question, dans l'ordre, des thèmes récurrents les plus importants, puis des modalités de la narration ayant une configuration propédeutique à la transposition théâtrale et enfin de la comparaison ponctuelle entre nouvelles et pièces étroitement liées par leur diégèse, l'identité des personnages et les enjeux de tous ordres traités.

Principaux thèmes récurrents

Dans *Réponse*[3], un *je* non précisé s'adresse à Marino, un ami malheureux en amour, qui se plaint du comportement de la jeune femme aimée, Anita, surprise un soir bras dessus bras dessous avec un homme entreprenant, qui précédemment l'a secourue à la mer. L'auteur de la lettre retrace rapidement l'historique des événements : l'impossibilité, pour des raisons économiques, du mariage avec Anita ; les fiançailles imposées avec le commandeur Ballesi, un homme riche et âgé ; l'opportunité ratée d'obtenir les faveurs d'Anita durant un séjour de villégiature, en l'absence de son fiancé ; l'opportunité saisie par le sauveur de la jeune femme ; le désarroi de Marino, qui ne comprend pas pourquoi Anita n'est pas restée fidèle à son amour, apparaissant soudainement sous un jour totalement insoupçonné à ses yeux.

[3] Cf. *Réponse*, p. 157-162.

Le conflit entre être et paraître, autour de la notion plus que problématique de la perception de la réalité, est évoqué :

> Tu crois, cher Marino, avoir souffert d'une atroce désillusion, car tu as vu à l'improviste Mlle Anita affreusement différente de celle que tu connaissais, de celle qu'elle était pour toi. À présent, tu es parfaitement certain que Mlle Anita était tout autre. Fort bien. Une autre, Mlle Anita l'est certainement. Non seulement, mais autant et autant d'autres, cher ami, que sont ceux qui la connaissent et qu'elle connaît. Sais-tu en quoi consiste ton erreur fondamentale ? De croire que tout en étant autre que ce que tu pensais, et tant d'autres comme je le pense personnellement, Mlle Anita n'est même pas maintenant celle que tu connaissais. Mlle Anita est celle-là, est une autre, et tant et tant d'autres car tu admettras tout de même bien que celle qu'elle est pour moi n'est pas celle qu'elle est pour toi, celle qu'elle est pour sa mère, celle qu'elle est pour le commandeur Ballesi, et pour tous ceux qui la connaissent chacun à sa façon. Eh bien, regarde. Chacun, selon la façon dont il la connaît, lui donne une réalité, n'est-ce pas ? Toutes ces réalités, cher ami, font donc réellement, et non pas par façon de parler, Mlle Anita une pour toi, une pour moi, une pour sa mère, une pour le commandeur Ballesi et ainsi de suite ; chacun de nous gardant l'illusion que la véritable Mlle Anita est la seule que nous connaissions ; et elle aussi, elle surtout, nourrit l'illusion d'être une, toujours la même, pour tout le monde. Sais-tu de quoi provient cette illusion, mon cher ami ? Du fait que nous croyons de bonne foi être tout entier, chaque fois, dans chacun de nos actes ; alors qu'il n'en est rien, hélas ! Et nous, nous nous en apercevons quand par malheur nous demeurons accrochés et pendus brusquement à un acte parmi tous ceux que nous accomplissons ; nous nous apercevons bien, dirais-je, que nous ne sommes pas tout entiers dans cet acte, et que ce serait une atroce injustice que de nous juger d'après cet acte seul, de nous garder accrochés et pendus à lui, cloués à ce pilori, pour notre existence entière, comme si cette dernière se totalisait exclusivement dans ce seul acte[4].

Dans *Le piège*[5], c'est encore un *je* non précisé qui s'adresse à un ami pour lui faire part de son sentiment d'impuissance face à la réalité figée d'une existence régie et façonnée par le regard des autres. Une existence qui est ressentie comme un piège, débouchant inévitablement sur la mort au bout d'un laps de temps parsemé d'illusions cruelles, telles les séductions déclenchées par les femmes, et des déchéances irrémédiables provoquées par le vieillissement et la maladie. Des réflexions relevant d'une approche manifestement nihiliste ponctuent un récit qui ne laisse entrevoir aucune issue au mal de vivre :

> Vous appréciez par-dessus tout et ne vous lassez jamais de louer la constance des sentiments et la cohérence des caractères. Et pourquoi ? Mais toujours pour la même raison ! Parce que vous êtes des lâches, que vous avez peur de vous-

[4] *Ibidem*, p. 161.
[5] Cf. *Le piège*, p. 534-539.

> mêmes, c'est-à-dire de perdre – en changeant – la réalité que vous vous êtes donnée et de reconnaître par conséquent qu'il ne s'agissait de rien d'autre que d'une de vos illusions, qu'il n'existe donc aucune réalité sinon celle que nous nous donnons à nous-mêmes. Mais que veut dire, je vous le demande, se donner une réalité sinon se fixer en un sentiment, se figer, se raidir, s'encroûter en lui ? Donc arrêter en nous le perpétuel élan vital, faire de nous autant de misérables petites mares promises à la putréfaction, alors que la vie est flux continu, incandescent et indissocié. Telle est la pensée, vois-tu, qui me bouleverse et me rend agressif. La vie, c'est le vent, c'est la mer, c'est le feu. Non la terre qui devient croûte et prend forme. La forme, c'est la mort. Tout ce qui s'arrache à l'état de fusion et se fige au sein de ce flux continu, incandescent et indissocié, c'est la mort. Nous tous, nous sommes pris au piège, séparés du flux qui ne s'arrête jamais et immobilisés pour la mort. Un court laps de temps, le mouvement de ce flux persiste en nous, dans notre forme séparée, détachée et fixée. Mais peu à peu, voici qu'il se ralentit ; le feu se refroidit ; la forme se dessèche ; jusqu'au moment où le mouvement cesse totalement dans la forme raidie. Nous avons fini de mourir. C'est ce que nous avons appelé la vie ! Je me sens pris, moi, dans ce piège de la mort, qui m'a séparé du flux de la vie dans lequel je glissais sans forme, et qui m'a fixé dans le temps, ce temps-ci. Pourquoi ce temps-ci ? Je pouvais glisser encore et me trouver fixé plus tard, au moins cela, en une autre forme, plus loin… C'eût été la même chose, penses-tu ? Eh oui, avant ou après… Mais plus tard, j'aurais été un autre, Dieu sait qui et Dieu sait comment ; pris au piège d'un autre destin ; j'aurais vu d'autres choses ou peut-être les mêmes, mais sous des aspects différents, ordonnés différemment. Tu ne peux pas te figurer la haine que m'inspirent les choses que je vois, prises avec moi au piège de ce temps qui est le mien ; toutes ces choses qui achèvent de mourir avec moi, petit à petit. De la haine et de la pitié ! Mais plus de haine peut-être que de pitié. […] Nous sommes des morts affairés qui nous donnons l'illusion de fabriquer la vie[6].

C'est encore le thème de la subjectivité de la réalité qui est abordé à propos de la perception de la mort dans *Les Pensionnaires du souvenir*[7], où le narrateur délivre son expérience d'un contact permanent avec ceux qu'il a accompagnés au cimetière pour leur enterrement. Ils en reviennent aussitôt vers lui et remplissent sa maison, en étant bien vivants à ses yeux, mais déçus :

> Quant à moi, tous les morts que j'accompagne au cimetière reviennent sur mes talons. Ils font semblant d'être morts dans le cercueil. Ou peut-être que pour eux-mêmes, ils sont vraiment tout à fait morts. Mais pas pour moi, je vous prie de le croire. Quand tout est fini pour vous, rien n'est fini pour moi. Ils s'en reviennent tous avec moi, sous mon toit. Ma maison en est pleine. De morts, croyez-vous ? Allons donc ! Tous vivants. Vivants comme moi ou comme vous. Plus qu'auparavant. À ceci près – ça oui – qu'ils sont déçus. Parce que…

[6] *Ibidem*, p. 535-536.
[7] Cf. *Les Pensionnaires du souvenir*, p. 1209-1213.

> réfléchissez bien : qu'est-ce qui peut être mort de leur personne ? La réalité qu'ils se sont donnée à eux-mêmes, à la vie, et pas toujours pareille. Une réalité très relative, je vous prie de le croire. Ni la vôtre ni la mienne. Vous et moi, en effet, nous voyons, entendons et pensons ; chacun à sa manière tant en ce qui nous touche nous-mêmes qu'en ce qui touche la vie. Ce qui veut dire que chacun de nous à sa manière donne à soi-même et à la vie une réalité : nous la projetons au-dehors et nous imaginons que telle qu'elle est pour nous elle doit être aussi pour tout le monde. Et, tout joyeux, nous vivons au beau milieu et nous marchons d'un pas sûr, la canne à la main et le cigare au bec. Ah messieurs, ne vous y fiez pas trop ! Un petit souffle suffit à vous l'emporter au loin, cette réalité vôtre ! Ne voyez-vous donc pas qu'en vous déjà elle change perpétuellement ? Elle change dès que vous commencez à voir, à entendre, à penser un tant soit peu différemment de tout à l'heure : si bien que ce qui tout à l'heure était pour vous la réalité, vous vous apercevez maintenant qu'au contraire il s'agissait d'une illusion. Mais hélas, existe-t-il une autre réalité hors de cette illusion ? Et la mort donc, qu'est-elle d'autre sinon la désillusion totale ? Cependant si les morts sont autant de pauvres désillusionnés à cause de l'état d'illusion où ils étaient à l'égard d'eux-mêmes et de la vie, ils peuvent avoir la consolation de vivre encore tant que je vivrai à cause de l'état d'illusion où je continue d'être moi-même. Et ils en profitent, je vous assure qu'ils en profitent. […] Allons, allons ! Savez-vous au contraire pourquoi vous pleurez ? Chers amis, c'est pour une autre raison que vous pleurez, que même de loin vous ne supposez pas. Vous pleurez parce que *le mort, lui, ne peut plus vous donner une réalité*. Ce qui vous fait peur, ce sont ses yeux fermés qui ne peuvent plus vous voir, ses mains dures et froides qui ne peuvent plus vous toucher. Vous ne pouvez pas accepter cette insensibilité absolue. Donc justement parce que lui, le mort, *ne vous perçoit plus par les sens*. Ce qui veut dire qu'avec lui, pour votre illusion, s'est mis à vous manquer un soutien, un réconfort : *la réciprocité de l'illusion*. […] Bien sûr qu'il est vivant pour vous ! Vivant pour cette partie de lui qui peut être vivante, à savoir cette partie de réalité que vous lui avez donnée. La vérité, c'est que vous lui avez toujours donné une réalité très passagère, une réalité entièrement faite pour vous, pour l'illusion de votre vie, et rien du tout ou bien peu de chose pour sa réalité à lui. Voilà pourquoi les morts viennent chez moi. Et, pauvres pensionnaires du souvenir, ils raisonnent amèrement avec moi sur les vaines illusions de la vie, dont ils se sont complètement détachés, dont je ne peux pas encore moi-même me déprendre complètement, bien qu'avec eux je les reconnaisse vaines[8].

Dans *Toute la vie, le cœur en* peine[9], la vie bien réglée et digne de Mme Léuca est bouleversée par le retour éphémère de son mari, qui l'avait abandonnée onze ans plus tôt. Elle décide de l'aider et de l'accueillir dans sa maison en même temps que les trois filles qu'il a eues avec une autre femme. Mais son intervention pour secourir ces fillettes entraînera forcément une aide moins assidue en faveur des créatures

[8] *Ibidem*, p. 1209-1213.
[9] Cf. *Toute la vie, le cœur en peine*, p. 850-888.

déshéritées qu'elle avait coutume d'assister. Cette pensée la chagrine car son acte de générosité a un goût amer, comme c'est souvent le cas pour de nombreux choix de vie :

> Voilà où l'a menée la charité si difficile qu'on lui demandait ! À se la faire à elle-même, cette charité, au détriment de tant d'autres petites abandonnées, auxquelles elle ne pourra plus songer à présent. […] Pourra-t-elle vraiment se complaire aux éloges que l'on fera de sa générosité qui a consisté tout d'abord à dominer ressentiment et dégoût, après cette ignoble blessure faite à son amour-propre de femme qui n'a pas pu être mère, et à accueillir les trois filles de son mari avec une autre ? Une femme de cette espèce ? Non. Elle n'a pas été poussée par la générosité, et de telles louanges l'indigneraient ; plus encore, à la pensée qu'on puisse lui en adresser, le remords de ce qu'elle a fait ne cesse de croître. En effet, en bénéficiant de cette prétendue générosité, les trois petites en viendraient à profiter insolemment de l'indignité de leur mère, de la faute de leur père, « généreusement » pardonnées. Alors qu'elle n'a rien pardonné du tout, Mme Léuca, n'ayant rien eu à pardonner puisqu'elle n'a pas plus souffert du mal que lui a fait son mari que de tout autre mal qui ne la touchait pas directement, le mal qu'elle-même est en train de faire à toutes ces pauvres petites en accueillant en elle, plus profondément que la leur, l'existence de ces trois fillettes tout aussi étrangères à elle et certainement moins malheureuses. Et ce mal, maintenant, il faudra le payer[10].

Dans la nouvelle *À égalité*[11], la parfaite entente sur le lieu de travail et dans la vie quotidienne de deux employés du ministère des Travaux publics, Barbi et Pagliocco, qui se passent sereinement des compagnies féminines est mise en péril, dans un premier temps, par la fréquentation des réunions organisées au domicile de leur chef divisionnaire. L'épouse de ce dernier se croyant investie de la mission de marier les jeunes gens et les jeunes filles qui fréquentent de telles réunions, les deux hommes essaient de résister, au nom d'une conception de la femme et des risques entraînés par son émancipation qui sont affichés de façon fort savoureuse. Puis, en désespoir de cause, ne parvenant plus à faire face à des pressions de tous genres, ils finissent par épouser les deux jeunes femmes, bien comme il faut et très liées entre elles, qui leur ont été réservées. La parfaite égalité qui caractérisait la vie de Barbi et Pagliocco avant le mariage demeure intacte après les noces car ils s'installent dans deux appartement contigus et sont toujours inséparables, tout comme leurs femmes, qui ont l'impression d'aimer la même personne. La situation se complique avec l'arrivée aux domiciles respectifs des plus jeunes frères des deux amis, dont la ressemblance avec leurs aînés, à peu de détails près, est très forte. Une vive sympathie puis une attirance réciproque naît chez chacune des deux femmes pour le frère de l'autre, sans que les amis inséparables s'en aperçoivent. Cependant le trouble est vite déjoué par la démarche discrète du jeune frère de Barbi auprès de Pagliocco, qui s'empresse

[10] *Ibidem*, p. 877-878.
[11] Cf. *À égalité*, p. 303-309.

d'intervenir tout aussi discrètement pour ne pas faire de la peine à son ami. La même démarche a lieu ensuite de la part du frère de Pagliocco auprès de Barbi, entraînant une intervention tout aussi discrète pour les mêmes raisons. L'harmonie du couple inséparable est rétablie par la décision, prise de concert, d'éloigner de leurs domiciles ceux qui, finalement, entravaient la liberté de leurs épouses :

> Dans leurs conversations du soir, Barbi et Pagliocco qualifiaient le *féminisme* de question essentiellement économique. Bien sûr, car les femmes, les pauvres, avaient fort bien compris le motif pour lequel il devenait de jour en jour plus difficile de trouver un mari. Le fait de voir leur aspiration naturelle frustrée, d'être obligées d'étouffer le besoin instinctif qui les hantait, les exaspérait et les faisait un peu délirer. Mais toute leur révolte de principe contre les prétendus préjugés sociaux, leurs discours ardents en faveur de la prétendue émancipation de la femme, qu'était-ce au fond sinon le masque méprisant de leur besoin physiologique qui hurlait par en dessous ? Les femmes désirent les hommes et ne peuvent le dire, les pauvres ! Et elles demandaient à travailler, mais pour trouver un mari, c'est tout ! C'était un alibi que leur bon sens inné leur soufflait. Hélas, le bon sens est l'ennemi de la poésie ! Et cela aussi, les femmes le comprenaient, c'est-à-dire qu'une femme qui travaille comme un homme, parmi les hommes, hors de chez elle, n'est plus considérée par la plupart des hommes comme l'idéal des épouses, aussi regimbent-elles contre cette façon de les considérer qui les frustre de leur alibi et la traitent-elles de préjugé. […] Jamais, au grand jamais, Barbi et Pagliocco n'auraient épousé une femme émancipée, employée de bureau, sa propre maîtresse en tout. Non pas qu'ils entendissent réduire une femme à l'esclavage, mais ils tenaient à leur dignité masculine, et n'auraient pas toléré que cette dernière, par le salaire d'une femme, s'en trouvât diminuée, fût-ce un tantinet. D'autre part, installer un intérieur avec les maigres appointements de secrétaire serait une véritable folie ; par conséquent, ceinture ; ils n'y songeaient même pas. […] Un soir, finalement, ils se mirent à parler tous les deux ensemble, et chacun prononçait les mots que l'autre avait sur le bout de la langue depuis un bon moment, car ils venaient d'une même source, de leur chef divisionnaire qui avait jugé opportun de leur adresser une petite semonce, sans en avoir l'air, en parlant en général des jeunes d'aujourd'hui qui raisonnent trop et sentent peu, laissent la flamme de la vie s'alanguir, car ils ont peur de se brûler […] Mlles Gandini et Montà avaient, d'autre part, une petite dot convenable ; elles étaient d'inséparables amies depuis si longtemps qu'elles ne dénoueraient ni même ne relâcheraient les liens qui les unissaient ; par conséquent… Et par conséquent, judicieusement, comme toujours, nos deux amis délibérèrent de louer deux appartements contigus pour continuer à vivre ensemble, à la fois unis et séparés[12].

Pirandello nous propose ici le portrait de deux personnages qui, voulant tout programmer, ne peuvent supporter la moindre entorse à l'organisation de leur vie, réglée

[12] *Ibidem*, p. 307-308.

par une conception stérile voire stupide de l'existence. Le motif d'une vie inutile est traité avec beaucoup d'humour.

L'ironie, qui est souvent au rendez-vous dans la description des personnages et dans l'issue des histoires, constitue le fil conducteur de *La morte et la vivante*[13], où il est question d'un retour de pêche mouvementé de maître Nino Mo. Une foule curieuse et amusée l'attend sur le quai du port pour lui annoncer que son ancienne femme, Filippa, qu'on avait crue morte lors d'un naufrage survenu trois ans plus tôt, est en vie. Comme il s'était marié, entre-temps, avec la plus jeune sœur de Filippa, Rosa, qui est enceinte, cette situation de bigamie de fait suscite les rires d'une foule qui guette désormais les moindres gestes de ces trois protagonistes involontaires. La solution qui sera trouvée consistera en l'installation de deux domiciles où, à tour de rôle, ces sœurs s'occuperont en bonne harmonie de leur homme en lui donnant des enfants à un rythme qui défie, en apparence, les lois biologiques et suscite le désarroi de l'officier d'état civil :

> La difficulté survint au bureau de l'état civil où à partir de ce moment-là, ponctuellement tous les cinq mois, maître Nino Mo se rendit pour déclarer la naissance d'un enfant. « Celui-ci est de la morte ». « Celui-ci est de la vivante ». La première fois, à la naissance de l'enfant dont la seconde épouse était enceinte au retour de Filippa, celle-ci n'ayant pas encore ressuscité aux yeux de la loi, tout alla comme sur des roulettes et l'enfant put être régulièrement reconnu comme légitime. Mais comment reconnaître le second né cinq mois plus tard de Filippa qui figurait encore comme morte ? Ou né du mariage putatif, le premier enfant était illégitime, ou c'était le second qui l'était. Il n'y avait pas d'autre solution. Maître Nino Mo porta une main à sa nuque et fit basculer son bonnet sur le nez. Il se mit à se gratter la tête, puis il dit à l'officier d'état civil : – Mais faites excuse, le reconnaître comme légitime de la seconde femme, ça ne serait pas possible ? L'officier écarquilla les yeux. – Quoi ? De la seconde femme ? Cinq mois après… – Vous avez raison, vous avez raison, coupa court maître Nino, recommençant à se gratter la tête. Comment s'en tirer alors ? – Comment s'en tirer ? explosa l'officier. C'est à moi que vous demandez comment il faut s'en tirer ? Mais vous vous prenez pour qui ? Pour un sultan, un pacha ? Pour le bey ? Un peu de jugeote, que diable, plutôt que de venir me brouiller les cartes. Maître Nino Mo recula légèrement et se pointa l'index de chaque main sur la poitrine : – Moi ? s'exclama-t-il. Et qu'est-ce que j'y peux, moi, si Dieu le permet ainsi ? En entendant le nom de Dieu, l'officier monta sur ses grands chevaux. – Dieu… Dieu… Dieu… Toujours Dieu ! Quelqu'un meurt : c'est Dieu. Ne meurt pas : c'est encore Dieu. Un enfant vous naît : c'est Dieu. Vous habitez avec deux femmes : Dieu ! Finissez donc avec ce Dieu ! Que le diable vous emporte, venez au moins au bout de neuf mois, sauvegardez la décence, respectez la loi et je vous les allonge là tous les deux légitimes l'un après l'autre. Maître Nino Mo écouta impassible cette bordée de paroles. Puis

[13] Cf. *La morte et la vivante*, p. 1389-1396.

> il dit : – Ça ne dépend pas de moi. Faites comme vous pensez. Moi j'ai rempli mes obligations. Je vous baise les mains. Et ponctuellement tous les cinq mois il revint remplir ses obligations, absolument sûr que Dieu le voulait ainsi[14].

Tous les thèmes qu'on retrouve dans la comédie humaine déclinée dans le théâtre de Pirandello sont donc présents, bien en avance, dans les textes narratifs, avec une variété de nuances encore plus étendue, grâce à la multitude de récits qui sont autant d'occasions, savamment exploitées, de faire réfléchir le lecteur en le déstabilisant sans cesse.

Qu'il s'agisse d'histoires tragiques, mélodramatiques, drôles ou énigmatiques, le leitmotiv qui les sous-tend est l'impossibilité de définir les contours de la réalité qui entoure les êtres humains et par conséquent la réalité des êtres humains eux-mêmes, empêtrés dans la tentative désespérée de mettre de l'ordre dans leur faculté de perception.

D'où l'évocation de la notion du masque qui serait indissociable de l'identité des personnages de fiction, calquée sur celle de chaque personne vivante, où cohabitent de façon conflictuelle les deux facettes du masque, l'une à l'extérieur et l'autre à l'intérieur :

> Des masques, des masques… Un souffle et ils disparaissent pour céder la place à d'autres. Ce pauvre boiteux, là-bas… Qui cela peut-il être ? Il court à la mort avec sa béquille… Ici, la vie écrase un pied ; là, elle arrache un œil… jambe de bois, œil de verre, et en avant ! Chacun raccommode son masque comme il peut – le masque de dessus, car dessous, il y a l'autre masque qui souvent ne s'harmonise guère avec celui du dehors. Et rien n'est vrai ! Vraie est la mer, oui, la montagne ; vrai le caillou et le brin d'herbe. Mais l'homme ? Sans le vouloir, sans le savoir, l'homme reste toujours masqué de ce qu'il croit être de bonne foi : *beau, bon, plaisant, généreux, malheureux*, etc. Cela fait bien rire, lorsqu'on y pense. […] Mais l'homme ? Si vieux qu'il soit, toujours cette *fièvre* : il délire et il ne s'en aperçoit pas ; il ne peut s'empêcher de prendre des poses, même devant lui-même d'une certaine manière, et que de choses il imagine, qu'il a besoin de croire vraies, besoin de prendre au sérieux[15] !

Modalités de la narration ayant une configuration propédeutique à la transposition théâtrale

L'ensemble des nouvelles de ce recueil partagent des modalités de structure formelle qu'on peut résumer autour de quelques données bien précises.

[14] *Ibidem*, p. 1395-1396.
[15] Cf. Luigi Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Gallimard, 2008, p. 152-153.

Tout d'abord l'incipit et plus particulièrement la première phrase voire l'amorce du récit identifient immédiatement, dans de très nombreuses occurrences, une relation directe entre l'auteur de la narration et le destinataire imaginaire / potentiel, qui est à la fois mentionné et explicitement sollicité :

> (*Défense de Mèola*) J'ai tellement recommandé à mes concitoyens de Montelusa de ne pas condamner, les yeux fermés, Mèola, s'ils ne veulent pas se voir taxer de la plus noire ingratitude ! Mèola a volé. Mèola s'est enrichi. Mèola se mettra probablement à faire l'usurier demain. Oui. Mais réfléchissons, messieurs : qui et pourquoi Mèola a-t-il volé[16]?

> (*La source est là*) Vous souvenez-vous de Milocca, heureux pays où il n'y a aucun danger que la civilisation doive un jour faire son entrée, gardé qu'il est par ses si savants administrateurs ? Lesquels prévoient d'après les progrès continus de la science de nouvelles et toujours plus grandes découvertes si bien qu'en attendant ils laissent Milocca sans eau, sans routes, sans éclairage. Vous souvenez-vous[17]?

> (*Quand j'étais fou*) Tout d'abord, je demanderai la permission de déclarer que je suis maintenant sain d'esprit. Pour cette raison, également pauvre. Et chauve. Lorsque j'étais encore moi-même, je veux dire par là M. Fausto Bandini, respecté et riche, et que je portais sur la tête tous mes magnifiques cheveux, il est cependant archiprouvé que j'étais fou. Et un peu plus maigre, bien sûr. Mais tout de même avec ces yeux qui me sont restés depuis cette époque, pleins d'effroi dans un visage ravagé par les expressions que les accès de pitié chronique dont j'étais affligé lui donnaient. De temps en temps, profitant de ma distraction, ces accès me reprennent. Mais ce sont des éclairs que Marta, ma très sage épouse, éteint aussitôt en moi, usant pour cela de certaines terribles petites phrases à elle. Par exemple, l'autre soir. Une bagatelle, remarquez[18].

En ce qui concerne la structure des récits, il faut souligner leur rythme haletant, avec un point de départ qui correspond, la plupart du temps, à une véritable plongée dans le vif de l'action et de la problématique évoquée, avec le recours tout aussi ponctuel à une argumentation très nuancée, portant sur les enjeux auxquels les différents personnages sont confrontés :

> (*Garde à vue*) – Tout le monde est là ? Personne ne manque ? demanda San Romé d'une des fenêtres inférieures de la charmante villa bleue à sveltes tourelles et balcons de marbre tout en merlettes et ramages sculptés. – Tout le monde ! répondit d'une seule voix, sur la verte pelouse encore humide et

[16] Cf. *Défense de Mèola*, p. 87.
[17] Cf. *La source est là*, p. 946.
[18] Cf. *Quand j'étais fou*, p. 1243.

> brillante de rosée, le groupe des villégiaturistes montés à pied de Sarli et ragaillardis par la fraîcheur et la gaieté de l'air matinal[19].

> (*Tu ris*) Secoué par sa femme qui l'avait rageusement attrapé par le bras, cette nuit-là encore le pauvre M. Anselmo fut arraché à son sommeil. – Tu ris ! Hébété, le nez encore plein de sommeil et d'un petit sifflement à cause du réveil en sursaut qui le faisait haleter, il avala sa salive, gratta sa poitrine hirsute et dit, la mine sombre : – Encore… Bon Dieu de bon Dieu… encore cette nuit ? – Toutes les nuits ! Toutes les nuits ! mugit sa femme, livide de fureur. M. Anselmo se souleva sur un coude et continuant à se gratter la poitrine de l'autre main demanda avec agacement : – Mais tu en es vraiment sûre ? Je dois faire un bruit avec les lèvres qui me vient d'une crampe d'estomac et il te semble que je ris. – Non, tu ris, tu ris, tu ris, réaffirma-t-elle trois fois. Veux-tu entendre comment ? Comme ça. Et elle imita le large rire glougloutant qui s'emparait de son mari toutes les nuits pendant son sommeil[20].

> (*Une seconde alouette*) À la gare de Rome, Luca Pelletta n'aurait pas reconnu Santi Currao si celui-ci ne s'était pas porté à sa rencontre, l'appelant à plusieurs reprises : – Ami Pelletta ! Ami Pelletta ! Étourdi par le voyage parmi la foule et l'agitation des voyageurs qui lui donnaient le vertige, il tomba en arrêt devant lui, tout ébaubi : – Oh Santi ! Et comment se fait-il ? Ainsi… – Quoi donc ? – *Quantum mutatus ab illo* ? – Mais quel *ab illo* ? Les années, ami Pelletta. Les années, oui, mais aussi… Luca le dévisagea à la lumière des lampes électriques. Les années ? Et cet habit ? Un grand professeur de musique avec cette chemise, ce veston, ce pantalon, ces chaussures ? C'était donc la misère ? Et cette barbe inculte déjà presque grise, plus fournie sur les joues qu'au menton ? Et cette face pâle et grasse ? Ces poches gonflées autour des yeux aqueux ? Comment se faisait-il ? Il avait même diminué de stature[21]?

Toutes les nouvelles octroient une place majeure aux dialogues, qui s'enchaînent à un rythme très vif, avec des propos souvent abrupts et relativement courts. Des dialogues qui, tout en reflétant la séquence du schéma question-réponse, s'inscrivent dans une logique de la narration où la parole joue un rôle privilégié car elle permet, la plupart du temps, de comprendre les dessous de tel ou tel comportement voire de dénouer des énigmes, du moins au profit de la compréhension du lecteur :

> (*Sa Majesté*) Pourtant, à côté du drame, on eut aussi la farce à Costanova, quand le Conseil municipal fut dissous et que le commissaire royal arriva de Rome. […] Mais Decenzio Cappadona, qui reprenait sa dignité, l'air vague et absorbé, esquissa à peine un geste de la main et continua à lisser sa grande barbiche royale. À Costanova, on l'appelait *Sa Majesté*, du fait qu'il était le portrait frappant de Victor-Emmanuel II dans son costume de chasse ; même

[19] Cf. *Garde à vue*, p. 495.
[20] Cf. *Tu ris*, p. 977.
[21] Cf. *Une seconde alouette*, p. 1397.

stature, mêmes moustaches, même nez camus et retroussé, Victor-Emmanuel en somme. […] Decenzio Cappadona s'avance, de toute sa prestance royale, quand tout à coup – est-ce une plaisanterie, une hallucination – derrière cette grande perche myope descend majestueusement sur le marchepied du compartiment un autre Victor-Emmanuel II, plus Victor-Emmanuel II que Decenzio Cappadona. Les deux hommes, face à face, se lancent un regard stupéfait. […] Le chef de gare accourt avec empressement dans la salle d'attente et y trouve le commandeur Zegretti, roulant des yeux fulminants, une main grande ouverte sous le nez, dans une attitude pensive, oui, mais qui semble là exprès pour cacher les moustaches et appendices. – Ces… ces messieurs… pardon… – Du Conseil dissous, parfaitement. Ils sont venus exprès pour vous présenter leurs hommages, monsieur le commissaire. – Merci, et… y a-t-il, pardon, y a-t-il aussi… comment s'appelle-t-il ? – L'ex-maire ? Le chevalier Cappadona, parfaitement. Ce serait justement… – C'est bien, c'est bien. Remerciez-le beaucoup, mais dites que… que je suis venu faire également, faire une… une enquête. Il ne serait donc pas prudent… Nous nous verrons à la mairie. Faites-moi venir mon secrétaire, je vous prie. Où est-il ? Où s'est-il fourré ? […] Le secrétaire, torturé par la commission dont l'avaient chargé les ex-conseillers, accourut comme un chien qui flaire en l'air des coups. – Une voiture ! – Attendez… pardon, monsieur le commissaire, s'efforça de dire Marcocci. Si… si vous vouliez… disaient ces messieurs… avant de faire votre entrée dans le pays… ici même… ces messieurs disaient… parce que, vous avez vu ? il y a… celui… l'ex-maire, vous avez vu ? Or, ces messieurs disaient… – Bref, expliquez-vous ! hurla Zegretti. – Monsieur, ici même, on pourrait… si vous vouliez…, disaient-ils, … envoyer chercher… comment dit-on ?... Vous faire… un petit peu… un petit peu moins… tenez, les moustaches seulement, monsieur le commissaire, ces messieurs disaient. – Quoi ? rugit Zegretti, et il se dressa en face de lui, la colère et l'indignation le gonflant comme s'il allait éclater. Savez-vous que je suis maintenant la première autorité du pays ? – Mais oui, monsieur, mais oui, comment donc ! – Alors ? Une voiture ! *Marche* ! Et il s'achemina, plastronnant, l'air grognon, ses grosses moustaches en l'air, le nez au vent[22].

(*Le jardinet, là-haut*) J'étais allé chez cet ami pour affaires et je l'avais trouvé à côté de sa femme, en proie au chagrin et à l'angoisse, au chevet du lit de leur pauvre petit. – Le typhus… le typhus… Le père et la mère étaient incapables de rien dire d'autre, ils se cachaient le visage dans les mains comme pour ne pas voir l'enfant brûlant de fièvre. Troublé et ému, j'allai voir grand-père Bauer très en retard ce jour-là. Il prêta l'oreille à la nouvelle que je lui donnais pour justifier ce retard : il tint même à savoir quel âge avait l'enfant et si les médecins avaient diagnostiqué la maladie : – Le typhus ? Il branla la tête, les sourcils froncés, puis referma les yeux et le silence habituel se rétablit. – Depuis combien de jours ? demanda-t-il au bout d'un long moment sans ouvrir les yeux. Comme je ne pouvais pas supposer qu'il pensait encore à cet enfant malade, par conséquent sans saisir le sens de la question, je lui demandai à mon tour :

[22] Cf. *Sa Majesté*, p. 363-368.

> – Combien de jours de quoi ? – Que l'enfant est malade, m'expliqua grand-père Bauer comme s'il parlait en rêve. – Neuf jours, répondis-je. Et la fièvre ne baisse pas. – On lui donne des bains froids ? Un même toutes les deux heures sans crainte… Dis-le à ton ami. Après un silence prolongé, il tint à savoir le prénom de l'enfant[23].

> (*Donna Mimma*) C'est le monde qu'elle décrit aux enfants lorsqu'elle se met à causer avec eux et qu'elle leur raconte comment elle est allée les *acheter* un à un loin, très loin. – Où ça ? – Eh où ça ! Loin, très loin. – À Palerme ? À Palerme oui, dans une jolie litière blanche en ivoire, conduite par deux beaux chevaux sans grelots, le long de mille chemins sans fin, dans la nuit, dans le noir. – Sans grelots ? À cause de quoi ? – Pour ne pas faire de bruit. – Et dans le noir ? Oui, mais la nuit, il y a tout de même la lune, les étoiles. Dans le noir, bien sûr ! Cependant il fait tout de même nuit à force de marcher des jours et des jours, de faire tellement de chemin. Et c'est toujours de nuit qu'on arrive, au retour, dans cette litière. Et doucement, doucement pour que personne ne voie, que personne n'entende. – Pourquoi ? Parce qu'il ne faut pas que le petit bébé acheté depuis peu entende du bruit, il prendrait peur ; et qu'au début il ne faut pas qu'il voie la lumière du soleil. – *Acheté* ? Comment, acheté ? – Avec les sous de papa. Beaucoup, beaucoup. – Flavietta ? – Mais, oui, Flavietta. Plus de deux cents onces. Et même davantage. Avec ses boucles d'or, sa fraise mignonne en guise de bouche, parce que papa la voulait aussi blonde que ça, bouclée comme ça, et avec ces grands yeux d'amour qui me regardent, ah quel trésor, tu ne me crois pas ? Rien que pour ces yeux, deux cents onces ce n'est pas grand-chose. Comment veux-tu que je ne le sache pas, puisque c'est moi qui t'ai achetée ! Et Ninì aussi, bien sûr ! C'est moi qui vous ai tous achetés. Ninì un peu plus parce que c'est un garçon. Les garçons, mon amour, coûtent toujours un peu plus : parce qu'ils travaillent, les garçons, et qu'en travaillant ils gagnent beaucoup, comme papa. Mais vous savez, votre papa, c'est aussi moi qui l'ai acheté. Moi. Quand il était tout petit, bien sûr, quand il n'était encore rien. Je l'ai apporté de nuit, dans la litière blanche, à sa maman, Dieu ait son âme. Oui, de Palerme. Combien, lui ? Ouh, des milliers d'onces, des milliers… Les enfants la regardent, ébaubis[24].

Ce dernier extrait, relatant l'explication mythifiée et édulcorée de la naissance qu'une sage-femme très expérimentée a coutume de formuler pour répondre aux questions des enfants, montre clairement non seulement le rôle prépondérant des dialogues mais encore une autre caractéristique fort récurrente de l'écriture pirandellienne. Car il y a imbrication du discours direct et du discours indirect, au moyen d'un enchaînement où l'un et l'autre se complètent mutuellement, avec le résultat de proposer une narration qui progresse selon des étapes chronologiques et thématiques minutieusement organisées.

[23] Cf. *Le jardinet, là-haut*, p. 782-783.
[24] Cf. *Donna Mimma*, p. 1117-1118.

Or, ce triple registre d'éléments qui vient d'être mentionné, à savoir la relation entre narrateur et destinataire de la narration, un incipit touchant très souvent au vif du sujet qui va être abordé et une vivacité extrême des dialogues, renvoie à autant d'éléments clés d'une technique d'écriture qui anticipe tout naturellement les modalités d'une rédaction textuelle spécialement conçue pour le théâtre, d'après les critères de l'esthétique théâtrale en Europe dans la première moitié du XX^{e} siècle.

Compte tenu de l'originalité et de la richesse stylistique et thématique de la production théâtrale de Pirandello, sa longue et prolifique expérience de narrateur peut être interprétée comme une étape préparatoire majeure dans son parcours d'écrivain, avec des textes se prêtant aisément à leur transposition pour leur version théâtrale.

Car ce triple registre se traduit, dans l'ordre, sur le versant de l'écriture théâtrale, par la reconnaissance du public comme interlocuteur privilégié du message véhiculé, la prise en compte de la nécessité absolue de faire connaître sans tarder les données essentielles de l'histoire se déroulant sur les planches, l'exigence de veiller à la pertinence et au rythme des répliques, toujours dans le but d'entretenir l'intérêt du public.

Comparaison ponctuelle entre nouvelles et pièces étroitement liées par leur diégèse, l'identité des personnages et les enjeux traités

L'examen de la *fabula* des quarante-trois pièces, écrites entre 1910 et 1936, permet de les répertorier en trois groupes, en fonction de leur relation avec la production narrative de l'auteur : vingt-deux pièces sont étroitement inspirées des nouvelles, leur parenté étant affichée même dans la formulation des titres (*L'Étau*, *Cédrats de Sicile, Le Devoir du médecin*, *La Raison des autres*, *Gare à toi, Giacomino !*, *Chacun sa vérité*, *La Jarre*, *La Volupté de l'honneur*, *Mais c'est pour rire*, *Le Jeu des rôles*, *Le Diplôme*, *L'Homme, la bête et la vertu*, *Tout finit comme il faut*, *Comme avant, mieux qu'avant*, *Six Personnages en quête d'auteur*, *L'imbécile*, *La Fleur à la bouche*, *L'Autre Fils*, *Frairie du seigneur du navire*, *L'Amie de leurs femmes*, *Bellavita*, *Ou d'un seul ou d'aucun* ; douze pièces ont leur source partielle dans une ou plusieurs nouvelles ou dans quelques chapitres des romans (*Liolà*, *Le Bonnet de fou*, *Les Deux Visages de Mme Morli*, *Vêtir ceux qui sont nus*, *La Vie que je t'ai donnée*, *On ne sait jamais tout*, *Diane et Tuda*, *La Nouvelle Colonie*, *Ce soir on improvise*, *On ne sait comment*, *La Fable du fils substitué*, *Les Géants de la montagne*) ; les neuf pièces restantes n'ont que des liens très vagues avec les textes en prose précédents, en dehors, bien entendu, du partage de problématiques et de motifs récurrents (*Cecè*, *La Greffe*, *Henri IV*, *À la sortie*, *Lazare*, *Comme tu me veux*, *Se trouver*, *Quand on est quelqu'un*, *Je rêve [mais peut-être que non]*).

Dans la mesure où mon analyse porte plus particulièrement sur les modalités de transformation du texte des nouvelles en question, seuls certains passages tirés du corpus du premier groupe seront traités, notamment du fait de leur exemplarité.

L'Étau (de la nouvelle à la pièce homonyme en un acte)

La diégèse tourne, d'abord, autour de la peur de deux amants d'avoir été découverts par le mari de la femme et, ensuite, de la rupture de cette relation. Alors que, dans la nouvelle, tout reste en suspens et l'angoisse domine jusqu'au bout, dans la pièce le mari démasque la tromperie de son épouse et, l'ayant chassée de la maison en la privant désormais de la vue de ses enfants, la pousse à la réaction extrême du suicide.
Dans le prologue et les dialogues, d'un côté, et dans les répliques, de l'autre, la ressemblance est frappante :

> (*nouvelle*) Restons calmes, restons calmes, répétait-elle. – Oui du calme ! Trouve-moi ça ! Et Serra se mit à marcher de long en large dans la pièce en se tordant les mains. Peu après, s'arrêtant, il reprit : – Ici, tu te souviens ? avant de partir, nous discutions tous les deux de cette maudite affaire à régler en ville… Il s'échauffait… – Oui, eh bien ? – Une fois dans la rue, Andrea n'a plus pipé mot. Il marchait tête baissée. Je l'ai regardé : il avait l'air troublé, les sourcils froncés. « Il s'est aperçu de quelque chose », ai-je pensé. Je ne parlais pas : j'avais peur que ma voix tremble, j'étais tout tremblant. Mais soudain, en toute simplicité, avec naturel, dans la fraîche tranquillité de la nuit, en pleine rue : *« C'est triste, pas vrai ? me fait-il, de voyager le soir, de quitter la maison le soir... »* – Comme ça ? – Oui. Cela lui semblait également triste pour ceux qui restent. Ensuite une phrase… (j'en avais des sueurs froides) : *« Se séparer à la lueur d'une bougie dans l'escalier... »* – Mais cela… comment l'a-t-il dit ? s'exclama-t-elle, saisie. – Avec la même voix, répondit Serra. Tout naturellement… Je ne sais pas. Il le faisait exprès ! Il m'a parlé des enfants qu'il avait laissés au lit, endormis. Mais pas avec cette tendresse simple qui rassure… Et de toi[25].

> (*pièce*) GIULIA : Du calme… du calme… ANTONIO : Oui, du calme, du calme, facile à dire ! (*Une brève pause. Il se ressaisit un peu et poursuit :*) Ici même, tu te souviens ? Avant de partir nous parlions lui et moi de cette satanée affaire à régler en ville ; et il s'échauffait… GIULIA : Oui, et alors ? ANTONIO : Dès que nous fûmes dans la rue, Andrea n'en reparla plus, il marchait tête basse ; je l'ai regardé, il était troublé, le sourcil froncé… J'ai pensé : « Il s'est aperçu de quelque chose ! » Je tremblais. Puis tout d'un coup, il m'a dit d'un air simple et naturel : « C'est triste, non, de partir le soir ?... de laisser sa maison le soir… » GIULIA : Comme ça ? ANTONIO : Oui ; il le trouvait triste aussi pour ceux qui restent. Puis il a eu cette phrase… (j'en ai eu des sueurs froides…) « Prendre congé à la lueur d'une bougie, dans un escalier… » GIULIA : Il t'a dit ça ? Sur quel ton ? ANTONIO : De la même voix, de façon très naturelle ; je ne sais pas mais… il le faisait exprès ! Il m'a parlé des enfants

[25] Cf. *La Peur*, p. 2035-2036.

> qu'il avait laissés endormis dans leur lit ; mais pas avec cette tendresse toute simple qui rassure… Il m'a aussi parlé de toi[26].

C'est essentiellement dans la seconde partie de la pièce que des changements majeurs apparaissent, à la suite d'une réécriture qui vise à représenter de façon plus détaillée la psychologie des personnages et à mouvementer l'action, avec des ajouts majeurs tels que le dialogue très tendu entre les époux et surtout l'issue tragique, marquée par le suicide.

Gare à toi, Giacomino ! (de la nouvelle à la pièce homonyme en trois actes)

Les deux textes relatent l'histoire d'un vieux professeur de sciences naturelles, bienveillant et désabusé, qui épouse une jeune fille mère uniquement pour la forme, dans le seul but de lui permettre de vivre convenablement sous son toit et d'y accueillir le père de son enfant, à qui il procure également un emploi.

Alors que la nouvelle dresse essentiellement le portrait d'un homme âgé et anticonformiste, désireux de faire le bien et insouciant des commentaires malveillants de ceux qui observent son étonnant choix de vie, la pièce s'enrichit non seulement de rebondissements et de dialogues plus complexes, mais introduit également de nouveaux personnages, dont celui du prêtre, l'intrigant don Landolina, qui cherche à entraver le bonheur du jeune couple.

On peut relever d'importantes similitudes dans le dialogue final entre le professeur Toti et son jeune protégé, Giacomino, qui vient de lui manifester son intention de quitter la mère de son enfant et d'épouser une autre femme :

> (*nouvelle*) – Laissez-moi, ne m'obligez pas à parler. Comment ne comprenez-vous pas que certaines choses ne peuvent se faire qu'en secret et ne sont plus possibles en plein jour, avec vous qui savez et tout le monde qui rit ? – Ah, c'est à cause des gens ? s'exclame le professeur. Et tu… […] Le professeur Toti plaque les deux mains contre sa bouche, ses paupières se plissent, il secoue la tête et éclate en sanglots désespérés. Alors à son tour Ninì se met à pleurer. Le professeur l'entend, court à lui, l'embrasse. – Ah, mon pauvre Ninì, ah quel malheur, Ninì, quel désastre ! Qu'en sera-t-il de ta maman à présent ? Qu'en sera-t-il de toi, mon Nini, avec une maman comme la tienne, inexperte, sans guide… Ah quel abîme ! Il relève la tête et observant Giacomino à travers ses larmes : – Je pleure, dit-il, parce que c'est moi qui ai des remords. Je t'ai protégé, accueilli à la maison, je lui ai toujours dit tant de bien de toi, je… j'ai chassé en elle tout scrupule de t'aimer… et maintenant qu'elle en était à t'aimer en toute sécurité… mère de cet enfant… tu… Il s'interrompt et avec une fière

[26] Cf. Luigi Pirandello, *L'Étau*, in Pirandello, *Théâtre complet*, tome 1, édition publiée sous la direction de Paul Renucci, traduction française de Myriam Tanant, Paris, Gallimard, 1977, p. 4-5. Les renvois aux textes contenus dans ce volume seront indiqués par l'abréviation *Th 1*.

résolution, bouleversé : – Prends garde, Giacomino ! Je suis capable de me présenter chez ta fiancée avec cet enfant à la main. […] Je le ferai ! lui crie le professeur, l'air résolu. Et pour empêcher ce mariage, je suis aussi capable de te faire chasser du Crédit agricole. Je te donne trois jours. Et se retournant sur le seuil, main dans la main du petit : - Gare à toi, Giacomino, gare à toi[27]!

(*pièce*) GIACOMINO : Vous voulez que je vous le dise ? Ne comprenez-vous pas, de vous-même, qu'on ne peut faire certaines choses qu'en cachette, que ce n'est pas possible de les faire au vu et su de tout le monde, avec vous qui savez, avec les gens qui rient ? TOTI : Ah ! c'est à cause des gens ? Et c'est toi qui me parles des gens qui rient. Mais c'est de moi que les gens rient et ils rient parce qu'ils ne comprennent pas et je les laisse rire parce que je m'en moque. Tu verras bien qui rira le dernier. C'est l'envie, crois-moi, l'envie, mon garçon, quand on te voit avec une bonne situation et l'avenir assuré. […] *(Il fond en larmes, désespéré, se laisse tomber sur le divan et, embrassant très fort l'enfant qui, l'entendant pleurer, est accouru vers lui.)* Ah ! mon pauvre Ninì ! mon pauvre petit ! Quel malheur ! Quel désastre ! Et maintenant que va devenir ta petite maman ? Et toi mon petit amour que deviendras-tu avec une petite maman comme la tienne, sans expérience, sans plus personne pour l'assister et la guider ? Quel abîme ! Quel abîme ! *(Il lève la tête et s'adresse à Giacomino.)* Je pleure parce que c'est moi qui ai du remords. Je pleure parce que je t'ai protégé ; que je t'ai accueilli dans ma maison ; que je lui ai si bien parlé de toi qu'elle n'a plus eu aucun scrupule à t'aimer ! Et maintenant qu'elle t'aimait en toute sécurité, mère de cet enfant, maintenant toi, tu… *(Brusquement il se lève d'un bond, résolu, convulsé.)* Tiens-toi à carreau, Giacomino ! Je suis bon mais précisément parce que je suis bon, si je vois la ruine d'une pauvre femme, la tienne et celle de cette pauvre créature innocente, je deviens capable de tout ! Gare à toi, Giacomino ! Je te ferai chasser de la banque et tu te retrouveras de nouveau sur le pavé ! […] Mais je suis capable de faire aussi ce que tu n'attendais pas, tu sais ? Je vais à l'instant même avec cet enfant me présenter à ta fiancée… […] Je défends la mère de cette pauvre créature ! Je défends cet enfant ! et je te défends toi aussi, ingrat, qui as perdu la raison. J'irai lui parler. Je parlerai à la famille. Je leur montrerai ce tout-petit et je leur demanderai si c'est honnête de ruiner ainsi un foyer, une famille, de faire mourir de chagrin un pauvre vieux, une pauvre mère, de laisser sans aide et sans guide un pauvre petit innocent comme celui-ci. Giacomino, comme celui-ci… Mais tu ne le vois pas ? Tu n'aurais plus de cœur, mon fils, tu ne le vois pas, là, ton petit ? C'est le tien ! le tien ! *(Il prend l'enfant et le lui accroche au cou. Giacomino ne résiste plus : il le serre dans ses bras, l'embrasse sur les cheveux. Alors le professeur Toti, au comble de l'émotion, rit, pleure, il est comme fou et s'écrie :)* Mon cher enfant. Sois béni pour la joie que tu me donnes… Ah ! j'en étais sûr !... Allons, allons-nous-en maintenant ! Partons tout de suite ! Ne perdons pas de temps ! Viens comme tu es ! Partons, partons, tous les trois[28]!

[27] Cf. *Gare à toi, Giacomino !*, p. 1416-1417.
[28] Cf. *Gare à toi, Giacomino !*, in *Th 1*, p. 204-206.

Il y a, certes, des similitudes considérables entre ces deux passages, mais force est de constater le changement final, au niveau de la diégèse, avec l'argumentation autrement appuyée du professeur Toti qui parvient à modifier l'attitude du jeune père, dont le comportement irresponsable a été expliqué, entre-temps, par les pressions d'autres personnages qui ont été introduits dans le texte théâtral.

Le mouvement de fond est sans doute le même, mais la progression des séquences diégétiques, par le processus d'amplifications tous azimuts des dialogues, des événements et des situations contextuelles, atteint désormais des résultats autrement plus percutants.

Si la version théâtrale de la nouvelle marque ici, comme ailleurs, un stade d'écriture plus abouti, cela relève aussi d'une configuration du texte narratif en amont qui se prête tout naturellement aux modalités de la textualité destinée à être jouée devant un public. Bref, il est question, semble-t-il, d'un véritable travail préparatoire d'écriture pour le théâtre, qui est effectué sans relâche durant le long parcours de conception et de rédaction de textes narratifs.

Six personnages en quête d'auteur

Ce travail préparatoire est illustré de façon on ne pourrait plus éloquente par la gestation de la pièce la plus connue de l'auteur sicilien, *Six Personnages en quête d'auteur*, représentée par pas moins de trois nouvelles : *Personnages*[29], *La Tragédie d'un personnage*, *Colloques avec des personnages*.

On retrouve, dans ces trois récits, le motif de la création littéraire et de l'imaginaire, avec les tracas qu'ils procurent constamment à tout écrivain s'apprêtant à mettre de l'ordre dans ses idées avant de s'aventurer dans tel ou tel choix d'histoires et de personnages. Des choix aussi aléatoires et risqués et pleins d'embûches que ceux de la vraie vie. Des choix qu'on peut être tenté de ne pas faire. D'où le refus, avec ses conséquences douloureuses, comme c'est le cas dans la nouvelle *La Tragédie d'un personnage*.

Pirandello y retrace le drame d'un personnage, le docteur Fileno, au profil original, qui avait trouvé une méthode consistant « à voir également le présent dans l'histoire, c'est-à-dire comme déjà très loin dans le temps et classé dans les archives du passé ». Il avait eu le malheur d'être desservi par le canevas banal conçu par l'auteur du livre qui l'avait fait vivre et avait fini par être vidé de toute originalité. Fileno plaide alors pour la reconnaissance de son existence auprès de l'écrivain Pirandello afin qu'il se charge une fois pour toutes de tirer de son identité tous les atouts d'originalité si lamentablement frustrés jusque-là :

[29] Pour le texte de cette nouvelle, qui n'est pas incluse dans *Nouvelles cit*., voir le site http://www.classicitaliani.it/pirandel/novelle/16_245extra.htm, consulté le 10/10/2017.

> (*nouvelle*) Personne ne sait mieux que vous que nous sommes des êtres vivants, plus vivants que ceux qui respirent et qui se revêtent d'habits ; moins réels peut-être mais plus vrais ! On naît à la vie de tant de façons, cher monsieur, et vous savez fort bien que la nature se sert de cet instrument qu'est l'imagination humaine pour poursuivre son œuvre de création. Et celui qui naît grâce à cette activité créatrice qui a pour siège l'esprit de l'homme est destiné de par sa nature même à une vie supérieure de cent coudées à la vie de celui qui naît du giron mortel d'une femme. Qui naît personnage, qui a la chance de naître personnage vivant, peut se ficher de la mort. Il ne meurt plus. L'homme, l'écrivain, instrument naturel de la création mourra, la créature, elle, ne mourra plus ! Et pour vivre éternellement, elle n'a même pas besoin de dons extraordinaires ni d'accomplir des prodiges. Dites-moi donc qui était Sancho Pança ? Dites-moi donc qui était don Abbondio ? Pourtant, ils vivent éternellement car – germes vivants – ils eurent le bonheur de trouver une matrice féconde, une imagination qui a su les élever et les nourrir pour l'éternité. […] Ah ! ne me forcez pas à insister là-dessus ! Vite, vite, à l'ouvrage, à l'ouvrage, cher monsieur ! Sauvez-moi, vous, tout de suite tout de suite ! Faites-moi vivre, vous qui avez si bien compris toute la vie qui est en moi[30].

On retrouve exactement la même formulation de la vie éternelle des êtres issus de la création artistique dans les propos du Père, lors de la scène initiale de *Six Personnages en quête d'auteur* :

> (*pièce*) LE PÈRE, *avec décision, s'avançant* : Moi, votre incrédulité me stupéfie ! Est-ce que vous n'êtes pas habitués, mesdames et messieurs, à voir surgir vivants sur ce plateau, l'un en face de l'autre, les personnages créés par un auteur ? Mais c'est peut-être parce qu'il n'y a pas là *(il montre le trou du Souffleur)* un manuscrit qui nous contienne ? LA BELLE-FILLE, *s'avançant vers le Directeur, souriante, enjôleuse* : Vous pouvez me croire, monsieur, nous sommes vraiment six personnages des plus intéressants ! Encore que perdus. LE PÈRE, *l'écartant* : Oui, perdus, c'est le mot ! (*Au Directeur, vivement :*) Perdus, voyez-vous, en ce sens que l'auteur qui nous a créés vivants n'a pas voulu ensuite ou n'a pas pu matériellement nous mettre au monde de l'art. Et ç'a été un vrai crime, monsieur, parce que lorsque quelqu'un a la chance d'être né personnage vivant, ce quelqu'un peut se moquer même de la mort. Il ne mourra jamais ! L'homme, l'écrivain, instrument de sa création, mourra, mais sa créature ne mourra jamais ! Et pour vivre éternellement, elle n'a même pas besoin de dons extraordinaires ou d'accomplir des miracles. Qui était Sancho Pança ? Qui était don Abbondio ? Et pourtant ils vivront éternellement, parce que – germes vivants – ils ont eu la chance de trouver une matrice féconde, une imagination qui a su les élever et les nourrir, les faire vivre pour l'éternité[31] !

[30] Cf. *La Tragédie d'un personnage*, p. 565-567.
[31] Cf. *Six Personnages en quête d'auteur*, in *Th 1*, p. 1023.

Il s'agit, d'après les données ponctuelles qui viennent d'être relevées, d'une véritable relation de filiation de la production théâtrale par rapport à la production narrative chez Pirandello.

Cette caractéristique de filiation concerne également les neuf pièces n'ayant pas leur source dans les textes des nouvelles. Car on peut y reconnaître sans cesse tel ou tel motif récurrent et surtout une démarche commune dans la conception du récit, dans l'organisation de ses séquences et dans la prise en compte de leurs destinataires, à savoir le public des lecteurs, avant-goût d'un autre public qui apparaîtra plus tard, à partir de 1910, quand débutera la grande période des pièces de théâtre, dont certaines seront mises en scène par Pirandello lui-même.

En ce qui concerne plus spécifiquement la *fabula* de *Six Personnages en quête d'auteur* et, accessoirement, la technique du théâtre dans le théâtre[32], l'évocation voire la revendication d'une existence du personnage qui défie les lois du temps et des contraintes de la nature humaine renvoie à une conception de la poétique théâtrale que cet auteur pousse jusqu'aux extrêmes limites, au moyen d'une argumentation susceptible d'éveiller quelques perplexités :

> Ce n'est pas le drame qui fait les personnages, mais les personnages qui font le drame. Il importe donc avant tout de les avoir, ces personnages, mis en état de liberté. C'est avec eux et en eux que le drame se fera. Pour se manifester en acte et vivre sous nos yeux, toute idée, toute action a besoin de la *libre* individualité humaine pour y apparaître en tant que mouvement affectif : somme toute, il faut des caractères. Ce caractère sera d'autant plus déterminé et supérieur qu'il sera ou se montrera moins assujetti à l'intention et aux moyens de l'auteur, aux nécessités de développement du fait imaginé, moins réduit au rôle d'instrument passif d'une action donnée pour, au contraire, offrir à voir en chacun de ses actes un être qui lui appartient en propre en même temps qu'une spécificité concrète[33].

---

[32] Cf. Edoardo Esposito, « La trilogie du théâtre dans le théâtre chez Luigi Pirandello », in *Théâtres du Monde*, n° 19, 2009, p. 137-159.

[33] Cf. Luigi Pirandello, *Écrits*, *op. cit*., p. 33. La suite du passage cité n'est pas dépourvue d'intérêt, notamment au sujet de la prise en compte, dans la comparaison proposée, du modèle de la *commedia dell'arte* (p. 33-34) : « Tels sont les caractères que Shakespeare a créés. Et ici les "illustrateurs" de théâtre ne triompheront pas facilement. Car d'où vient que les interprètes de Shakespeare sont en fait si rares et si médiocres ? De ce que ces figures tragiques sont si grandioses et possèdent des traits de caractère si fortement dessinés que seul un très petit nombre d'acteurs réussissent à les remplir de leur personnalité : quiconque se risque à en tracer une silhouette selon sa propre fantaisie montre aussitôt, au sein de l'image qu'est la scène, sa petitesse et sa ridicule mesquinerie. Le drame comme œuvre d'art déjà exprimée et vivante dans son identité essentielle et caractéristique est une chose ; la représentation en est une autre, en tant que traduction ou interprétation de l'œuvre d'art, copie plus ou moins ressemblante qui vit dans une réalité matérielle pourtant fictive et illusoire. Si nous poussons cette enquête d'ordre esthétique jusqu'à ses dernières conséquences, si nous souhaitons voir au théâtre, non pas une traduction plus ou moins fidèle, mais vraiment

Il faut retenir de cette réflexion surtout cette notion de liberté du personnage, appelé à s'exprimer et à agir au nom d'une vie qui lui est propre. Et ce au moyen d'une parole conçue, certes, par l'auteur, mais finalisée à le faire vivre pleinement, en lui octroyant une autonomie toute particulière :

> Tout support descriptif ou narratif devrait être aboli sur la scène […] Des pages écrites du drame les personnages devraient, par un prodige de l'art, surgir et se détacher, vivants, autonomes […] Or ce prodige ne peut advenir qu'à une condition : que l'on trouve la parole qui soit l'action même parlée, la parole vivante qui soit mouvement, l'expression immédiate, en communauté naturelle avec l'action, et ce ne peut être que celle qui appartient à un personnage déterminé dans une situation déterminée : paroles, expressions, phrases qui ne s'inventent pas, mais qui naissent d'elles-mêmes, pourvu que l'auteur se soit vraiment confondu avec le personnage créé, jusqu'à le percevoir comme celui-ci se perçoit lui-même, à le vouloir comme se veut celui-ci[34].

C'est finalement cette parole, source d'action comme de réflexion, qui est au centre aussi bien du discours narratif que du discours théâtral dans l'œuvre de Pirandello et qui marque, par son empreinte, tant de tournants d'une fiction où la vie est omniprésente. Une vie des personnages qui, s'inspirant de la vie des hommes, ne cesse de se dérober à la logique et aux paramètres traditionnels des conventions sociales et de la morale. Une vie, donc, qui déroute et qui peut devenir néanmoins plus acceptable grâce à la médiation de la littérature et de la scène théâtrale.

Une telle médiation semble avoir été menée remarquablement à bien par les innombrables chemins événementiels empruntés par ces personnages, avec qui leur auteur a vécu en symbiose, en oubliant de vivre, comme il l'a affirmé en 1927, dans une lettre adressée à Benjamin Crémieux, un de ses traducteurs français :

> Vous désirez quelques notes biographiques sur moi et je me trouve extrêmement embarrassé pour vous les fournir et cela, mon cher ami, pour la simple raison que j'ai oublié de vivre, oublié au point de ne pouvoir rien dire, mais exactement rien sur ma vie, si ce n'est peut-être que je ne la vis pas, mais que je l'écris. De sorte que si vous voulez savoir quelque chose de moi, je pourrais vous répondre : « Attendez un peu, mon cher Crémieux, que je pose la question à mes personnages. Peut-être seront-ils en mesure de me donner à moi-même

l'original, ce qui fera l'affaire n'est rien d'autre que la *Commedia dell'arte* : un schéma embryonnaire et la libre création de l'acteur. Ce qui serait toujours, comme cela fut, quelque chose de trivial, parce qu'œuvre d'improvisation en laquelle ne peut s'opérer cette mise à l'écart des détails courants et communs au profit de cette simplification et de cette concentration idéale qui caractérisent toute œuvre d'art supérieure ».

[34] Cf. Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1965, p. 1015-1016. La traduction française du passage cité est tirée de *Th 1*, p. 1187-1188.

> quelques informations à mon sujet. Mais il n'y a pas grand-chose à attendre d'eux ; ce sont presque tous des gens insociables qui n'ont eu que peu ou point à se louer de la vie »[35].

Cet oubli d'exister lui a apporté néanmoins des compensations, ne serait-ce qu'à travers la démarche d'une écriture libératrice, et a été surtout l'occasion, pour ses lecteurs et pour le public de ses pièces, de reconnaître un commun mal de vivre et peut-être de l'exorciser.

Edoardo Esposito
Université d'Avignon
Laboratoire ICTT (EA 4277)

[35] Cf. Luigi Pirandello, *Vieille Sicile*, « Introduction », Paris, Éditions Sociales, 1958, p. 7-8.

L'ADAPTATION THÉÂTRALE DES *CAVES DU VATICAN* D'ANDRÉ GIDE : TENTATION COMIQUE ET FANTASME DÉMIURGIQUE

Introduction

L'adaptation pour la scène des *Caves du Vatican* réalisée par Gide en 1950 au soir de sa vie représente la dernière manifestation d'une tentation théâtrale qui a accompagné le romancier tout au long de sa carrière[1]. La pièce occupe une place à part dans la production dramatique de Gide, à plusieurs titres : dernière en date de ses œuvres dramatiques, elle est l'unique cas d'auto-adaptation pour la scène par Gide d'un de ses textes romanesques, publié près de trois décennies plus tôt, en 1914 ; c'est aussi la seule de ses pièces que Gide ait conçue comme une « farce », selon l'indication donnée dans le sous-titre[2]. Cette ultime œuvre dramatique pourrait bien ainsi avoir fourni à « Gide l'inquiéteur[3] » l'occasion tardive de céder à une autre tentation, celle de la comédie, qui paraît avoir très tôt taraudé le romancier s'il faut en croire cette confidence de son *Journal* en date du 21 juin 1914 : « Le désir d'écrire une comédie me tourmente chaque jour et presque à chaque heure du jour[4] ». Si le registre de la comédie affleurait déjà à maintes reprises dans *Œdipe* (1930), il n'avait guère trouvé jusqu'alors l'occasion de se déployer véritablement, si l'on excepte la courte pièce *Le Treizième arbre*, « plaisanterie en un acte » composée en 1935 à la demande de Georges Pitoëff.

La genèse complexe de l'adaptation théâtrale des *Caves du Vatican* ayant déjà été retracée dans le détail, on se contentera d'en rappeler ici brièvement les grandes étapes[5]. Le roman connut une première adaptation en 1933 par une jeune troupe amateur communiste, sous la houlette d'Yvonne Lartigaud ; l'écriture de la pièce échappe entièrement au contrôle de Gide et le laisse insatisfait, ce qui explique sans

[1] Voir Jean Claude, *André Gide et le théâtre*, *Cahiers André Gide* (15-16), Paris, Gallimard, 1992, 2 volumes.

[2] André Gide, *Les Caves du Vatican*, farce en trois actes et dix-neuf tableaux, Paris, Gallimard, 1950 ; repris dans *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. II, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

[3] Selon le titre de la biographie de Frank Lestringant, *André Gide l'inquiéteur*, Paris, Flammarion, « Grandes biographies », 2 vol., 2012.

[4] André Gide, *Journal*, I, 1887-1925, édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 793.

[5] Voir Jean Claude, *André Gide et le théâtre*, *op. cit*., t. 1, p. 156-165 et p. 231-246.

doute qu'à la fin de la même année il propose à un groupe de jeunes étudiants de Lausanne, les Bellettriens, de composer lui-même une nouvelle adaptation théâtrale de son roman ; cette deuxième version ne sera publiée qu'une quinzaine d'années plus tard, en 1948, chez Ides et Calendes. La troisième et dernière version, celle qui nous intéressera ici, fut composée par Gide en 1950, à la sollicitation de Jean Meyer, sociétaire et metteur en scène attitré de la Comédie-Française. Gide reprend pour l'essentiel la version composée en 1933 pour les Bellettriens mais lui apporte plusieurs remaniements d'ampleur variable, notamment à l'occasion des répétitions aux Français auxquelles il assiste avec assiduité et enthousiasme. La pièce est créée le 13 décembre 1950 et publiée aussitôt chez Gallimard.

Au fil de ces presque vingt ans qui séparent la première version théâtrale composée par le romancier (1933) de la seconde (1950), la place de Gide dans la République des Lettres a changé : c'est un auteur vieillissant (il mourra quelques semaines plus tard, le 19 février 1951) et pleinement consacré qui assiste à la fastueuse soirée de gala organisée à l'occasion de la première, en présence du président de la République Vincent Auriol et de nombreuses autorités. Les rapports du romancier avec l'univers du théâtre ont également beaucoup évolué : les réticences de ses débuts héritées des symbolistes à l'égard des trop faciles séductions de la scène ne semblent plus du tout de saison ici et les quelque dix-neuf tableaux successifs prévus par Gide pour cette adaptation du roman sont le signe d'une adhésion désormais sans réserve à la composante spectaculaire du théâtre. Devenu véritable « animateur scénique[6] », c'est en réalité Gide lui-même qui préside cette fois à la mise en scène de sa pièce, la réconciliation du « littérateur dramatique » avec le monde des planches ayant beaucoup contribué à l'euphorie éprouvée par Gide tout au long de cette aventure, dont on trouve maint témoignage dans son journal et sa correspondance.

Il s'agira ici d'analyser la façon dont Gide relève le défi de l'auto-adaptation, et plus précisément dont il envisage le passage de la « sotie » à la farce et la conversion du comique, d'un genre à l'autre. On verra que l'adaptation théâtrale, loin de marquer un retrait du romancier ou une quelconque abdication de ses prérogatives, lui fournit au contraire l'occasion de réaffirmer pleinement son *auctoritas*.

Le potentiel théâtral et comique de la sotie

De tous les textes romanesques de Gide *Les Caves du Vatican* était sans doute le plus naturellement destiné à l'exercice de l'auto-adaptation en raison de son très fort potentiel théâtral, sur lequel Gide avait d'ailleurs d'emblée attiré l'attention de son lecteur : en rangeant son récit dans la catégorie générique de la « sotie », c'était bien

[6] Voir Sophie Gaillard, « André Gide et la réécriture théâtrale des *Caves du Vatican* (1933-1951). Du littérateur dramatique à l'animateur scénique », dans *André Gide et la réécriture*, colloque de Cerisy, sous la direction de Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 255-266.

à une tradition théâtrale et plus précisément farcesque qu'il se référait, celle de ces spectacles médiévaux satiriques mettant en scène le triomphe des sots et la déroute des sages. Plutôt inattendu et quelque peu provocateur, ce sous-titre représentait sans doute, pour le jeune romancier de 1914, une efficace stratégie de démarcation et de distinction dans le paysage du roman français de l'époque[7] ; il n'en proposait pas moins un contrat de lecture largement validé par la suite du récit.

À commencer par la donnée même de l'intrigue, cette géniale mystification mise au point par le « subtil » Protos et ses comparses de la confrérie du Mille Pattes, qui consiste à faire croire à l'enlèvement du pape à seule fin d'extorquer de mirifiques sommes censées financer la croisade de sa libération. Ce fil narratif est prétexte à de désopilantes scènes d'arnaque ; il fournit aussi l'occasion d'une traversée des strates de la société française en forme de brillante variation sur le topos baroque du *theatrum mundi* où les figures d'autorité, qu'incarnent ici le savant franc-maçon Anthime et son beau-frère le futur académicien Julius de Baraglioul, sont systématiquement déchues de leur prestige cependant que prospèrent les sots et les farceurs du Mille Pattes – selon une logique carnavalesque à l'efficacité comique bien éprouvée. Parmi ces derniers, le souple et insaisissable Protos symbolise à lui seul, par ses talents histrionesques et son inventivité débridée, la théâtralisation générale de la société que la sotie gidienne met en scène.

Si le récit suscite en permanence le rire ou le sourire du lecteur, c'est surtout dans le livre III de la sotie consacré aux tribulations d'Amédée Fleurissoire que la tonalité farcesque se déploie ; une place inédite y est accordée aux réalités corporelles et au trivial, en complète rupture avec l'élégance sophistiquée qui règne dans l'univers du jeune Lafcadio. Après une ouverture des plus cocasses sur le personnage de la future épouse de Fleurissoire, la modeste Arnica, et de son grotesque patronyme (Péterat) qui suffit à indiquer la tonalité d'ensemble de la section, le livre III se poursuit avec la présentation du tandem des deux amis inséparables et bientôt rivaux, Fleurissoire et Blaphafas, « l'un déjeté sans être grand, non tant maigre qu'efflanqué […] l'autre gras et courtaud[8] », sortes de Bouvard et Pécuchet revisités ou de Laurel et Hardy avant la lettre. C'est ensuite l'épopée héroïcomique du naïf et candide Fleurissoire, parti pour Rome sitôt la nouvelle du pseudo-enlèvement du pape connue de lui ; dès lors les épisodes truculents s'enchaînent selon un *crescendo* comique à proportion des déboires du personnage – voyage harassant en train depuis Pau, escales dans des bouges de plus en plus sordides où l'infortuné Fleurissoire doit subir les assauts conjugués des punaises, des puces et des moustiques qui lui laissent un « nez d'ivrogne » et un furoncle bientôt purulent, dépucelage impromptu par la prostituée au grand cœur Carola, quiproquos divers –, le tout culminant dans l'épisode du repas chez le

[7] Voir la lettre dédicace d'André Gide à Jacques Copeau : « Pourquoi j'intitule ce livre *Sotie* ? Pourquoi *récits* les trois précédents ? C'est pour manifester que ce ne sont pas à proprement parler des *romans* » (André Gide, *Les Caves du Vatican*, dans *Romans. Récits et soties*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 681. Gide souligne).

[8] André Gide, *Les Caves du Vatican* [1914], dans *Romans. Récits et soties*, *op. cit.*, p. 760.

faux chanoine Bardolotti, manifestement conçu par Gide comme une sorte de « clou ». Les clins d'œil à la tradition farcesque sont ici multipliés à plaisir ; curés paillards et lubriques, vin et nourriture à foison jusqu'à l'indigestion, « servante accorte et rebondie[9] », déguisements et mystifications : tout y est, jusqu'au détail de la grosse volaille qui rôtit sur une broche, symbole aisément décodable du malheureux Fleurissoire, le vrai dindon de la farce que s'offrent en régal les deux rusés compères Bardolotti et Protos pour le plus grand plaisir du lecteur complice.

Si l'univers du théâtre est abondamment thématisé dans la sotie, il paraît avoir également fourni un modèle opératoire d'écriture pour de nombreux épisodes – le terme « scène » revient d'ailleurs régulièrement sous la plume de Gide dans son journal lorsqu'il évoque l'écriture de telle ou telle section de son récit. C'est le cas notamment de l'épisode de la rencontre entre Protos déguisé en faux prêtre et la Comtesse de Saint-Prix à laquelle il vient soutirer des subsides : les clins d'œil appuyés à la tradition moliéresque (Protos dans le rôle du faux dévot sur-jouant la contrition, la Comtesse sous les habits d'une précieuse aussi avare que ridicule) comme la prépondérance du dialogue au style direct confèrent ici au récit une forte allure dramatique ; l'épisode passera d'ailleurs à peu près tel quel dans l'adaptation.

Ces virtualités comiques ne sont certes pas le registre exclusif de la brillante sotie de 1914 et n'en épuisent pas le sens, mais elles ont sans doute décidé André Gide à relever le défi de l'auto-adaptation. Au seuil de la pièce, le sous-titre éclaire la façon dont le romancier conçoit ce geste de conversion générique : « farce en trois actes extraite du roman par l'auteur », peut-on lire dans la première édition publiée en 1948 chez Ides et Calendes ; « farce en trois actes et dix-neuf tableaux tirée de la sotie du même auteur », lit-on dans la seconde version de la pièce publiée en 1950 chez Gallimard : la référence appuyée à « l'auteur » sonne comme un rappel de ses droits exclusifs sur son œuvre ; les verbes « extraire » et « tirer » semblent impliquer que la pièce était en quelque sorte déjà contenue dans le récit et que l'auteur n'aurait eu en somme qu'à dégager ce matériau dramatique latent pour passer d'un genre à l'autre : « la pièce est tout naturellement sortie du livre », lit-on encore dans le programme de la pièce.

Une adaptation soustractive ?

De telles formules trahissent une condescendance involontaire du romancier à l'égard de l'écriture dramatique et reflètent une conception largement partagée à l'époque, selon laquelle il suffirait au fond d'élaguer une œuvre narrative, d'en retrancher notamment les descriptions et les narrations, pour la convertir en pièce de théâtre. La présence massive dans la sotie des dialogues au style direct, la dimension fortement iconique de plusieurs épisodes n'ont pu qu'orienter Gide vers une telle conception soustractive de l'adaptation, au risque peut-être d'une inévitable

[9] *Ibidem*, p. 800.

« déperdition » – le mot est de Gérard Genette, pour qui l'opération de « transmodalisation » roman/théâtre s'accompagne toujours d'une « considérable déperdition de moyens textuels » parce que « tout ce que peut le théâtre, le récit le peut aussi et sans réciproque[10] ». Sans forcément souscrire à une telle affirmation, tributaire elle aussi d'une hiérarchie implicite des genres, on se contentera ici de relever les éléments de la sotie qui font les frais de cette démarche soustractive.

Le premier d'entre eux est, tout naturellement, l'instance narrative elle-même, vouée à disparaître au théâtre, tout au moins dans un régime aristotélicien fondé sur une distinction étanche entre mode narratif et mode dramatique. Les réécritures successives qu'a connues l'adaptation théâtrale des *Caves du Vatican*, entre le premier travail de 1933 et la version finale de 1950, montrent les difficultés du romancier à renoncer à ses prérogatives d'omniscience et d'omnipotence ; si une telle « mauvaise grâce » est sans doute le lot de tout romancier portant à la scène l'un de ses récits[11], la réticence de Gide est d'autant plus marquée que le narrateur de la sotie était tout sauf une instance discrète : multipliant les intrusions de tous ordres dans son récit (prolepses, analepses, commentaires, prises à partie des personnages et des lecteurs), il est par excellence le dépositaire de l'ironie critique que Gide considérait comme la marque distinctive de son récit. Le recours à un récitant (speaker) à différents endroits de la farce chargé de présenter de l'extérieur tel ou tel personnage ou de faire entendre sa parole intérieure – le procédé renvoie aux pratiques symbolistes de la scène fin-de-siècle mais aussi aux usages en vigueur dans le théâtre radiophonique de l'époque – manifeste le difficile renoncement du romancier à la voix narrative ; l'évolution de la pièce, au fil des réécritures, vers une présence de plus en plus discrète de cette instance narrative est inversement le signe d'une acceptation progressive par Gide des codes spécifiques de l'écriture théâtrale[12].

Second élément de déperdition, plus surprenant peut-être : le relatif assagissement de la sotie, dont la force de provocation paraît singulièrement émoussée dans la version théâtrale. Alors même que sa position d'auteur consacré laissait au Gide de 1950 toute liberté en la matière et qu'il espérait même « quelques réactions sportives du public[13] » au soir de la première, il faut bien reconnaître que la pièce laisse de ce point de vue le lecteur/spectateur sur sa faim. Doit-on invoquer les contraintes de censure ou d'autocensure plus fortes qui régissent le monde du théâtre ? Toujours est-il que Gide supprime ou tout au moins atténue considérablement le motif du désir homosexuel et pédérastique qui constituait l'un des fils conducteurs de son récit,

[10] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982], Paris, Seuil, « Points Essais », p. 399.
[11] J'emprunte cette expression à Philippe Chardin dans Philippe Chardin *et alii*, *La Tentation théâtrale des romanciers. Du bonheur et du tourment d'être le serviteur de deux « maîtres genres » à la fois*, Paris, Sedes, « Questions de littérature », 2002, « Avant-propos », p. 8.
[12] Sur cette évolution, voir l'article cité plus haut (note 5) de Sophie Gaillard.
[13] Lettre d'André Gide à Georges Simenon, citée par Jean Claude dans *André Gide et le théâtre*, *op. cit.*, t. 1, p. 244.

tissant des liens secrets et imprévus entre tous les personnages masculins de la sotie, les « subtils » aussi bien que les « crustacés », pour reprendre la célèbre taxinomie de Lafcadio. Il ne reste ainsi presque plus trace dans la pièce de la trouble attirance de Fleurissoire pour Lafcadio, qui dans la sotie conférait *in extremis* une forme de grâce touchante à ce personnage si malmené par le narrateur ; plus rien non plus du désir d'Anthime pour son petit commissionnaire Beppo, figure secondaire évincée de la pièce. Symétriquement, le personnage de Geneviève occupe dans la version théâtrale une place nettement accrue, qui ne fait d'ailleurs qu'augmenter au long du travail de remaniement. La promotion du personnage féminin, retravaillé comme un emploi convenu de comédie, celui de la jeune fille impertinente, à la langue agile et à l'esprit vif, en butte au passéisme de ses parents, est sans doute la plus visible des concessions du romancier aux contraintes de la scène, réelles ou imaginées par lui : pas de théâtre sans jeune première et sans couple d'amoureux. D'où un certain affadissement du dénouement : la pièce se termine sur un duo entre les deux jeunes gens, Geneviève et Lafcadio, et le rideau tombe sur une dernière réplique de Lafacadio, « Nous saurons nous sauver ensemble », qui paraît bien ménager la possibilité d'une union, plutôt convenue, malgré les critiques acerbes de Maria van Rysselberghe et la pressante recommandation adressée à Gide par Paulhan : « Surtout […] que ça ne finisse pas par un mariage[14] ». Cette dernière scène est du reste celle que Gide a eu le plus de mal à écrire et qui lui a valu les plus vives critiques[15].

Des choix convergents : une comédie sous le contrôle de l'auteur

Il faut peut-être voir dans les difficultés de Gide à composer le dénouement de sa pièce l'indice d'un déplacement de ses priorités : la portée morale et philosophique de la sotie, et tout particulièrement du fameux acte gratuit de Lafcadio provoquant la mort de Fleurissoire – scène elle aussi beaucoup retravaillée au long des répétitions – focalise désormais moins son attention que le rire et les moyens de le provoquer. Gide y insiste dans les interviews qu'il accorde à la presse, à quelques jours de la première : « Je n'ai qu'une peur. Les *Caves du Vatican* sont une farce et je crains qu'on n'ose pas rire. On est si habitué encore à me voir grave et sérieux[16] », déclare-t-il à Christine de Rivoyre. Les transformations de la sotie sont peut-être, dans cette perspective, moins des renoncements ou des sacrifices du romancier aux contraintes

[14] Notice insérée dans le programme, citée par Jean Claude, *André Gide et le théâtre*, *op. cit*., t. 1, p. 241.
[15] Voir Jean Claude, « *Les Caves du Vatican* à la Comédie-Française : variations autour d'un dénouement », dans *Gide aux miroirs : le roman du XX^e siècle. Mélanges offerts à Alain Goulet*, Serge Cabio'ch et Pierre Masson (dir.), Presses universitaires de Caen, 2002, p. 83-94.
[16] *Le Monde*, 30 novembre 1950, cité par Jean Claude, *André Gide et le théâtre*, *op. cit*., t. 1, p. 243.

de la scène que des choix et des refus concertés, au service d'un comique étroitement contrôlé par l'auteur.

On remarquera d'abord que cette démarche soustractive va dans le sens d'une épure et d'une schématisation, elles-mêmes de nature à favoriser le rire. La réduction de l'épaisseur temporelle ménage un tempo rapide qui est celui de la comédie et presque du burlesque. Le premier tableau consacré au personnage du savant-franc maçon Anthime, à sa miraculeuse guérison et à sa non moins spectaculaire conversion, en offre un exemple particulièrement net. Les quelque cinquante pages correspondantes de la sotie sont condensées en une scène unique, qui s'ouvre sur un topos de la tradition farcesque, la querelle de ménage (l'ombrageux savant houspille sa femme Véronique pour avoir nourri en cachette ses rats de laboratoire au risque de fausser irrémédiablement les résultats de ses expériences) et qui s'achève sur la spectaculaire guérison et l'improbable conversion de l'infirme athée, déclenchée par l'apparition de la statue de la Vierge. Les didascalies qui se multiplient dans la dernière partie de la scène signalent une dramatisation croissante et une accélération du tempo : « subite obscurité sur scène », « coup de tonnerre[17] » puis apparition de la statue de la madone sur le rythme endiablé de la *Marche turque* de Mozart, cependant qu'Anthime se découvrant guéri jette sa béquille et « exécute quelques gambades[18] ». La part d'indécidable qui dans la sotie auréolait l'épisode de la conversion d'Anthime d'un certain mystère est ici évacuée, du fait notamment de la suppression du personnage de Julie, l'innocente et malicieuse petite nièce d'Anthime qui faisait office d'intercesseur entre la Vierge et le revêche impie. Accélérée, simplifiée, la conversion d'Anthime dans la version théâtrale obéit à la dynamique farcesque du renversement ; le personnage est retourné comme un gant, pantin aux mains de son tout-puissant maître dramaturge, réifié à son tour comme les rats de laboratoire auxquels il faisait subir un peu plus tôt ses cruelles expérimentations.

Le processus de stylisation pourrait bien avoir ainsi fourni à Gide le moyen de réaffirmer son contrôle d'auteur et de conjurer la hantise quasi pirandellienne d'une émancipation du personnage affranchi de la tutelle de son créateur. Au moment de l'écriture de la sotie, en date du 7 mai 1912, le romancier notait dans son journal : « Mes personnages que je ne voyais d'abord que fantoches, s'emplissent peu à peu de sang réel […]. Ils exigent de plus en plus, me forcent de les prendre de plus en plus au sérieux[19] ». Le passage sur les planches ne pouvait que démultiplier un tel risque d'émancipation du personnage, l'auteur devant désormais abandonner une partie de ses prérogatives aux acteurs qui, au sens propre, « emplissent de sang réel les personnages ». Le travail très précis de direction d'acteurs auquel s'est livré Gide pendant les répétitions fut sans doute une façon de réduire ce risque et de réaffirmer

[17] André Gide, *Les Caves du Vatican*, farce [1950], dans *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. II, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 1042.
[18] *Ibidem*.
[19] André Gide, *Journal*, I, 1887-1925, *op. cit*., p. 726.

une *auctoritas* que le processus théâtral menaçait de diluer. En amont, ses choix d'écriture vont dans le même sens, qu'il s'agisse des didascalies extrêmement prescriptives, imposant aux acteurs un jeu millimétré dans ses moindres nuances, ou qu'il s'agisse du recours aux speakers chargés de faire entendre la parole intérieure des personnages, par exemple à la fin du tableau 3 où le récitant profère les secrètes ruminations de Lafcadio, ou encore au tableau 15, où deux speakers cette fois extériorisent la parole intérieure de Lafcadio et de Fleurissoire peu avant le moment fatidique du meurtre gratuit, cependant que les acteurs interprétant les deux personnages exécutent une pantomime silencieuse. On a déjà évoqué ce choix scénique de Gide du recours aux récitants, comme signe de son difficile renoncement à l'instance narrative. Mais il faut aussi voir dans cette dissociation de la voix et du geste un moyen très efficace de ramener le personnage à son côté « fantoche » autant qu'une infaillible arme comique, du fait de la mécanisation du vivant induite par le recours aux speakers, une manière enfin de soumettre l'acteur, lui aussi littéralement marionnettisé par un tel dispositif.

Le comique des *Caves du Vatican* version théâtre, s'il est bien réel, n'est pas à chercher du côté du farcesque proprement dit. On ne trouvera pas dans cette pièce très soigneusement agencée, très « pièce bien faite » par son art des préparations et des jointures, l'allure foutraque d'un *Ubu Roi* – modèle bien connu de Gide qui avait assisté en décembre 1896 à la répétition générale puis à la première de la pochade et consacre quelques pages des *Faux-Monnayeurs* à la figure d'Alfred Jarry[20]. On n'y trouvera pas trace davantage de la polyphonie ou de la farcissure qui sont les traits constitutifs du genre : au contraire, les épisodes les plus truculents de la sotie où le bas corporel triomphait dans toute sa misère comique (le combat nocturne de Fleurissoire contre les poux et les puces, son dépucelage, son festin et son indigestion) ne sont pas donnés à voir dans la pièce ; aucune trace non plus, dans les dialogues parfaitement ciselés, des grossièretés de langage qui émaillaient au contraire les répliques d'*Œdipe* ; pas d'effet de métathéâtralité, bien présents également dans l'*Œdipe*. Tous ces refus sont convergents : contre la véritable farce, qui aurait impliqué un déplacement du centre de gravité de la pièce sur l'acteur et sur son corps, Gide dramaturge réaffirme son *auctoritas* ; il offre au public et aux acteurs une pièce où le verbe reste roi et qui tente, par des effets de burlesque plus que de farcesque, de proposer des équivalents visuels de l'ironie de la sotie. L'un des plus réussis est la soudaine irruption sur scène d'une lettre adressée par Protos à Fleurissoire, au tableau 14. On y lit la didascalie suivante : « À ce moment tombe devant Fleurissoire, on ne sait d'où, au bout d'un fil ou d'une longue perche, une enveloppe. Fleurissoire

[20] Inversement l'influence de Jarry est assez perceptible dans les brouillons préparatoires d'*Œdipe* ; plusieurs répliques du personnage éponyme, finalement supprimées, font du roi antique un despote grossier et ridicule, malmenant la langue française, sur le modèle du père Ubu. Voir l'édition procurée par Clara Debard (André Gide, *Œdipe* [1930], suivi de brouillons et textes inédits, édition critique établie, présentée et annotée par Clara Debard, Paris, Champion, 2007).

s'en empare et lit[21] ». L'irruption surnaturelle de l'accessoire ménage une trouée cocasse, totalement incongrue dans l'univers naturaliste de vraisemblance qui est celui de la pièce. Elle crée un effet de « saugrenu » – terme cher au romancier – et représente une heureuse trouvaille de Gide pour produire un équivalent scénographique de la posture d'omniscience du narrateur : la lettre tombée des cintres rappelle la présence ironique, en surplomb, d'un démiurge aussi puissant que facétieux.

Gide confiait à Maria van Rysselberghe en 1919 : « Figurez-vous que je suis hanté parfois par l'idée de devenir sur le tard un auteur comique ! Je sens que je tiendrais très bien les dialogues, mais je cherche éperdument un sujet[22] ». L'aventure théâtrale des *Caves du Vatican* à la Comédie-Française paraît bien avoir fourni au romancier l'occasion de réaliser « sur le tard » ce fantasme ancien. La conversion générique, que le public de l'époque, frustré de ne retrouver dans la pièce ni la profondeur ni la provocation de la sotie de 1914, jugea dans son ensemble plutôt décevante, est à lire avant tout dans la perspective de cette ambition comique. Elle manifeste aussi le désir du romancier de revenir, au soir de sa vie, à l'une des œuvres les plus emblématiques de sa carrière pour en contrôler les effets de sens et en guider la réception par le public. La pièce apporte de ce point de vue un démenti à une autre célèbre déclaration de Gide : « […] mon livre achevé, je tire la barre, et laisse au lecteur le soin de l'opération ; addition, soustraction, peu importe – j'estime que ce n'est pas à moi de la faire[23] ». Convertissant la sotie en farce, c'est bien ici l'auteur, et lui seul, qui effectue l'opération et « tire la barre » – une opération qui, on l'a vu, relève davantage en l'occurrence de la soustraction que de l'addition ; l'adaptation des *Caves du Vatican* témoigne ainsi d'une tentation démiurgique redoublée et d'une volonté de soumettre tous les éléments du processus théâtral au contrôle étroit de l'auteur.

Sylvie Humbert-Mougin
Université de Tours
Laboratoire Interactions culturelles et discursives

[21] André Gide, *Les Caves du Vatican*, farce [1950], dans *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, t. II, *op. cit.*, p. 1099.
[22] *Cahiers André Gide*, 4, *Les Cahiers de la Petite Dame, I, 1918-1929. Notes pour l'histoire authentique d'André Gide*, publiés par Claude Martin, Gallimard, 1996, p. 28.
[23] André Gide, *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, dans *Romans et Récits : œuvres lyriques et dramatiques*, II, *op. cit.*, p. 557.

JAMES JOYCE : DU ROMAN À LA NOUVELLE, DE LA NOUVELLE AU DRAME, DU DRAME AU ROMAN

> *As men differ as to the rise, so do they as to the aims of drama. It is in most cases claimed by the votaries of the antique school that the drama should have special ethical claims, to use their stock phrase, that it should instruct, elevate, and amuse […]. Then, chiefly because beauty is to men an arbitrary quality and often lies no deeper than form, to pin drama to dealing with it, would be hazardous. Beauty is the* swerga *of the aesthete ; but truth has a more ascertainable and more real dominion. Art is true to itself when it deals with truth. Should such an untoward event as a universal reformation take place on earth, truth would be the very threshold of the house beautiful*[1].

Joyce se reconnaissait peu de précurseurs, et encore moins de modèles : Shelley, Yeats et surtout Wilde, ce « *poet of Salome* » dans lequel il voyait le type même de l'artiste « exilé et déshonoré » par « la cohorte des conventions inutiles »[2] (« *like that savage tribe, he was to break the lance of his fluent paradoxes against the body of practical conventions, and to hear, as a dishonoured exile* »). Avant d'être romancier, Joyce fut donc un histrion, à la fois dramaturge et comédien de son propre rôle. Aussi se fit-il d'abord *dandy*, accomplissant, dans la vie et non dans des fictions, le désir d'être un autre, de jouer un rôle. Persuadé d'être un individu d'exception, marqué par le destin et sûr de lui, il a cherché sans relâche à se distinguer dans un monde

[1] « De même que les opinions diffèrent quant à l'origine du drame, elles diffèrent quant à son but […]. Les défenseurs de la vieille école réclament du drame des buts éthiques particulier : il faut […] qu'il instruise le spectateur, élève l'âme et divertisse. Voici donc encore de nouvelles chaînes pour l'entraver […]. Une revendication plus insidieuse encore est celle de la beauté […]. Le beau étant essentiellement pour les hommes une qualité tout arbitraire qui souvent ne va pas plus loin que la forme, il serait bien hasardeux dans ces conditions de l'assigner comme but au drame. Le beau est la *swerga* de l'esthète ; mais le vrai a un empire autrement plus réel et plus tangible. L'art est fidèle à lui-même lorsqu'il a pour objet la vérité. S'il devait se produire sur la terre un événement aussi peu souhaitable qu'une réforme universelle, le vrai se trouverait être le seuil même du temple de la beauté. « *Drama and Life* » (1900). Toutes les références à l'œuvre de Joyce renvoient aux deux volumes parus dans la Pléiade sous la direction de Jacques Aubert en 1982 et en 1995. « Le Drame et la vie », tome I, p. 922-923.

[2] « Oscar Wilde : le poète de "Salomé" », tome I, p. 1050. Voir aussi, Richard Elleman, *Joyce* (1959), Paris, Gallimard, coll. « TEL », 2 vol., 1987, t. I, p. 330.

où tout, selon lui, tendait, hélas, à s'indifférencier (et où la bêtise commençait son long règne à cette époque où, comme l'écrivait Musil, « l'on se mettait à parler des génies du football et de la boxe » plutôt que des « écrivains et ténors de génie »[3]). Or, c'est sa volonté d'affirmer sans relâche sa supériorité – en menant l'éloge de l'excentricité et en faisant montre de la tranquille assurance du poseur – qui l'a conduit à pousser toujours plus avant sa réflexion sur l'identité de l'artiste et sur la place qui lui revient dans la société moderne. Cette conception de la vie comme spectacle, l'aspiration à être lui-même un personnage toujours en représentation, la fascination pour les simulacres scéniques se sont trouvées thématisés dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* et *Ulysses* – ainsi d'ailleurs que son goût pour l'opéra[4] (au point que le onzième chant d'*Ulysses*, « *Sirens* », est construit selon le modèle de l'opéra-ballade : une ouverture présentant un résumé sommaire de l'histoire qui va suivre et une ébauche des motifs qui seront développés ultérieurement). Mais l'influence des arts de la scène se fait bientôt plus profonde, au fur et à mesure que Joyce se persuade que le roman moderne a tout à gagner à reprendre les grands thèmes et motifs du vaudeville ; et parmi lesquels, avant tout, l'adultère, qui est au centre de cette affaire Parnell que Joyce ne cesse de ressasser au fil de son œuvre (je rappellerai qu'*Ulysses* fut d'abord, en 1906-1907, un projet de nouvelle qui devait s'insérer dans *Gens de Dublin* et montrer les errances héroï-comiques d'un juif cocu, Alfred H. Hunter). Or cet adultère restera au cœur du *Ulysses* que nous connaissons – et qui, comme Joyce le confia à Frank Budgen, doit beaucoup à la « farce en trois actes » de Fernand Crommelynck, *Le Cocu magnifique*, que Lugné-Poe avait préférée à *Exiles*. Et, de fait, dès les années 1897-1898, Joyce s'était intéressé de très près au théâtre (et plus généralement aux arts du spectacle : l'illusionnisme, la danse et, comme Kafka, le cirque) ; et de chaque pièce qu'il avait vue, ou lue, il s'était formé une manière de topique dans laquelle il puisait par la suite pour composer nouvelles et romans. C'est ainsi qu'il emprunta à la *Magda* de Sudermann le sujet de *A Portrait :* « le génie qui éclate dans un foyer et contre un foyer »[5]. De la *Comédie de l'amour* (*Kjærlighedens Komedie*) d'Ibsen, il retint que l'artiste doit renoncer à la passion et au mariage sous peine de voir se tarir l'inspiration ; d'*À cheval vers la mer* (*Riders to the Sea*) de Synge[6] – qu'il railla et qualifia de « drame-nain » (« *dwarf-drama* »)[7] – il garda l'importance de la matière hellénique et, plus encore, l'intention de déchiffrer le monde

[3] Robert Musil, *L'Homme sans qualités* [*Der Mann ohne Eigenschaften*], 2 vol., tome I, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 2004, p. 77.

[4] Joyce lui-même insistait sur le caractère musical de cet épisode qu'il définissait comme « une fugue canonique » (tome I, p. 1458).

[5] Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*, New York & Londres, Faber & Faber, 1958, p. 87.

[6] Rappelons, après Joyce, que cette « pièce montre une mère à la mort de son dernier fils, l'*anagké* étant ici la mer inexorable, qui revendique tous ses fils, Seumas, Patch, Stephen et Shaun » (p. 1111) – et que Stephen et Shaun sont respectivement les protagonistes du *Portrait of the Artist as a Young Man*, d'*Ulysses* et *Finnegans Wake*.

[7] R. Ellmann, *op. cit*., p. 155.

comme s'il s'agissait d'un livre ; de la *Franziska* de Wedekind, cette manière de *Faustine*[8], Joyce conserva la possibilité de bouleverser les mythes et de la *Danse des morts* (*Dödsdansen*) de Strindberg, les images concrètes et frappantes « qui procèd[ent] au rebours de l'analyse discursive et au mépris des fausses clartés de la psychologie »[9]. Il y aurait probablement encore aussi beaucoup à dire sur l'influence décisive que jouèrent ses maîtres jésuites de *Clongowes* et *Belvedere Colleges* quant à sa manière de considérer le théâtre comme une manière d'atteindre à la vérité en mettant en scène, selon les mots de Claudel, « une réalité qui soit à la fois abstraite et séduisante »[10]. Assurément, les desseins de Joyce diffèrent profondément des fins édifiantes de ce théâtre sacré de persuasion sur lequel il ironise au chapitre III de *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Il en reprend pourtant les figures principales – hypotyposes, hyperboles, déclamations pathétiques, sentences fortement frappées – et en retient que le théâtre doit être au *service* d'une réalité plus grande que lui – non pas, selon lui, au service seulement d'une éthique, mais surtout d'une esthétique. Et c'est en cela qu'à ses yeux il jette les bases d'une réflexion qui n'est qu'un préalable à l'élaboration d'un nouvel art romanesque. C'est sans doute pourquoi, avant même que d'inaugurer un rapport original de la littérature à l'Histoire, au sujet et à la sexualité, la tentation théâtrale de Joyce correspondit d'abord à la manifestation, à l'*épiphanie*, du démon de la théorie, à l'envie d'élaborer une nouvelle définition du drame.

*

Il est une anecdote qui peut prêter à sourire : dans les années 1902-1903, Joyce disait à qui voulait l'entendre qu'il brûlait d'écrire une nouvelle poétique susceptible de remplacer celle d'Aristote qu'il avait assidûment lue à Paris, et dont les « définitions foudroyantes » l'avaient à la fois séduit et déçu. Il s'agissait d'abord d'étendre le champ où peuvent s'appliquer les notions et les concepts aristotéliciens. Car, selon

[8] Voir Frank Wedekind, *Franziska in Théâtre complet*, tome VI, Paris, éditions Théâtrales, p. 203-206.

[9] Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, p. 204. Ce qu'écrit Abirached du théâtre de Strindberg vaut d'ailleurs étonnamment pour *Exiles* et pour les romans joyciens : « la réalité intérieure de l'homme, c'est une conscience émiettée, irradiée par les courants alternatifs de l'influx nerveux, incertaine de la légitimité de ses mouvements et de ses décisions, partagée entre des impulsions contradictoires, incapable de se décliner dans une parole claire ; l'histoire du moi, c'est une archéologie indiscernable à première vue, faite de strates obscures, de traces brouillées et d'un tuf primitif qui affleure parfois avec brutalité et brouille le relevé provisoire des pistes ; l'activité de l'âme, enfin, c'est un combat aux armes douteuses, qui tantôt se tourne contre elle pour la torturer, et tantôt l'affronte à autrui, dans un duel inexpiable d'énergie à énergie. Tout le reste – défauts et qualités, déterminations psychiques et sociales, traits de la personnalité – est un ensemble d'alibis, qui servent à dissimuler à chacun la vérité sur lui-même ».

[10] Paul Claudel, *Note sur l'art chrétien in Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 125.

lui, la tragédie n'est pas le seul genre à pouvoir opérer une « purgation des affections » : toute représentation scénique est cathartique, et la question est alors de savoir si l'épuration jubilatoire que le spectateur ressent ne saurait exclusivement provenir que de la pitié et de la frayeur. *Ipso facto*, il fut amené à redéfinir ces deux éléments. Chez Aristote, la pitié s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, tandis que la frayeur est suscitée par le malheur d'un semblable. Cela, Joyce le conteste ; et il s'attache à montrer que la pitié n'est pas un sentiment altruiste. Elle est bien plutôt suscitée par tout « ce qui nous arrête devant ce qui est grave dans les destinées humaines et par tout ce qui nous unit à leurs causes secrètes »[11] (« *pity is the feeling which arrests us before whatever is grave in human fortunes and unites us with the human sufferer* »). Pareillement, la terreur ne doit plus être considérée comme une émotion égocentrique : elle se trouve provoquée par tout « ce qui nous arrête devant ce qui est grave dans les destinées humaines et nous unit avec l'homme qui souffre »[12] (« *terror is the feeling which arrests us before whatever is grave in human fortunes and unites us with its secret cause* »). Rejetant la morale et la théorie des vertus que supposent les théories classiquement issues d'Aristote, Joyce ne se contente pas de remettre en question l'idéalisation des personnages. Il réfute également que le théâtre puisse n'être qu'une étape de la vie philosophique et, revenant sur les traditionnelles partitions génériques, indique que comédie et tragédie ne sont que les deux faces d'une même réalité théâtrale : elles se fondent toutes deux sur le désir. Au surplus, l'émotion et la joie, loin d'être antagoniques, conduisent à la même stase – trouble et enthousiasme qui sont aussi, selon Joyce, au cœur de la lecture romanesque. Enfin, comme le souligne Stephen dans le *A Portrait* et comme le confirmera *Ulysses*, compassion et réjouissance sont, l'une et l'autre, tendues vers une esthétique et non vers une quelconque morale, ni vers quelques fins malencontreusement utilitaires. En quelques sentences – à mi-chemin du manifeste et du pamphlet et qui seront reprises dans la conception des *Exilés* et pour la composition d'*Ulysses* – Joyce rejette la nomenclature que l'on connaît depuis qu'Aristote a opposé comédie et tragédie[13] et que les classicismes italien et français ont repris cette antinomie et l'ont explicitée. Et Joyce, après avoir signalé à la hâte ce qui lui semble poser problème dans les théories aristotéliciennes, montre qu'il est possible de traiter des questions de la fatalité, du crime, de la souillure, du sacrifice, de l'expiation, de la mystique et de la métaphysique en suscitant le rire ; ou, *a contrario*, de considérer les désœuvrements risibles de la vie quotidienne dans une perspective mythique faisant des personnages des êtres sublimés.

Renouant en partie avec l'esthétique romantique et aussi, paradoxalement, avec les analyses hégéliennes, non seulement il cherche à en finir avec l'extravagante

[11] *Carnet de Paris*, tome I, p. 999.
[12] *Ibidem*.
[13] Voir en particulier Aristote, *La Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980 : 48 a 17 (p. 37), 48 b 36 (p. 45), 49 a 2, 49 a 10 (p. 45) et 53 a 36 (p. 79).

distinction du corps et de l'âme[14], mais, s'intéressant à « la force ou à la faiblesse des caractères », au « pathétique des situations », à la « passion bonne ou mauvaise »[15], il veut également à toute fin mêler sublime et grotesque, tragique et comique. Comme l'indiquera *Ulysses*, ce registre doit jouer, au reste, de tous les ressorts de l'obscénité, de l'esprit de finesse, de la parodie, de la satire, de l'ironie, de l'insolence – et peut se parfaire aussi bien dans un style abondant ou bref que sec ou fleuri. Comédie et tragédie doivent donc s'associer, conjuguer leurs efforts au sein d'une même pièce. Et « constitu[er] un tout dans la mesure où elles ont un but commun » (« *constitute a whole as far as they have a common end* »)[16]. Dans ces conditions, on le devine sans peine, Joyce est bientôt amené à affirmer la supériorité du drame. Celui-ci est, selon lui, la forme théâtrale la plus authentiquement créatrice, en ce qu'elle est *impure*[17], et rassemble et oppose des éléments divers – canevas diégétiques, tonalités, genres, etc. Elle est, par là, à même d'atteindre aux vérités essentielles de l'existence humaine, toujours faite de tensions, de discordes, de ruptures, de désastres désopilants. Au demeurant, le drame offre la possibilité d'en finir enfin avec la linéarité de l'action, et, partant, Joyce pressent, dans le drame d'abord, puis dans la nouvelle et le roman, l'importance des phénomènes de simultanéité et de polyphonie susceptibles de rendre compte de la totalité du monde et des manifestations psychiques. L'intrigue d'*Ulysses*, comme celle d'*Exiles*, progresse ainsi par jeux d'oppositions, lesquelles sont au reste opportunément irrésolues et paradoxales – ne serait-ce que parce que les personnages n'ont de cesse de vouloir concilier avec autrui et jamais n'y parviennent, que les valeurs qu'ils prônent ne sont jamais que relatives et qu'ils le savent rarement, que leurs échecs mêmes sont réjouissants et qu'ils n'en rient guère.

Comme le montre sa conférence du 20 janvier 1900 à la *Literary and Historical Society* de l'*University College* de Dublin, le drame est pour Joyce une image admirable de la vie précisément parce qu'il imite la confusion de celle-ci. C'est pourquoi il est à ses yeux le seuil du « temple de la Beauté » (« *temple of Beauty* ») – expression intéressante non pas tant parce qu'elle reprend le motif éculé du culte mélancolique du Beau (qui le rapproche encore d'Oscar Wilde, mais aussi de Flaubert ou de T.S. Eliot) que parce qu'elle insiste sur celui du passage, de la limite entre le sacré et le profane. Car, étrangement, le drame a pour Joyce une fonction sacrée : il divise des espaces (la scène et la salle, aujourd'hui et naguère, et, plus tard, dans *Ulysses*, la tour de Sandycove et la maison de tolérance de Bella Cohen, Dublin et l'Europe utopique, l'Irlande et l'Orient) qui ne sont certes pas séparés par une ligne infranchissable, mais dont les différences sont d'une netteté exemplaire. C'est ainsi que

[14] Hélène Cixous a très bien montré que le drame de Richard et de Berthe est celui du dualisme, de la difficile réconciliation de l'âme et du corps. Voir *L'Exil de James Joyce, ou l'art du remplacement*, Paris, Grasset, 1968 (rééd. 1985), p. 624-629.
[15] Hegel, *Esthétique*, trad. de Jankélévitch, Paris, Aubier, 4 vol., t. III, p. 111.
[16] *Carnet de Paris*, tome I, p. 1001.
[17] Voir Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985.

Exiles présentent Dublin comme le revers de Rome, comme un espace qui échappe au pouvoir et érige en valeurs la duplicité, la ruse, la liberté, la marginalité[18]. Ce que Joyce retient d'abord de sa réflexion sur le drame – et qu'il placera ensuite au cœur d'*Ulysses* et même de *Finnegans Wake* – ce serait donc la nécessité de fonder la littérature sur l'évocation d'espaces à part, constituant des univers séparés et investis de valeurs intangibles. Ainsi, les romans, comme le drame, ne doivent pas simplement décrire le monde, ils doivent rendre différents spectateurs et lecteurs, modifier leur relation aux choses et à autrui. Assurément, Joyce en revient là à Aristote pour lequel le théâtre est une espèce éminente de *poïèsis* – ce qui le définit non pas tant par son contenu que par l'*effet* qu'il produit. Néanmoins, Joyce modifie assez profondément l'argumentaire aristotélicien. Car selon lui l'efficacité du drame découle de sa portée symbolique qui œuvre simultanément sur plusieurs plans, esthétique, religieux, politique, philosophique. En cela, le drame touche à tout ce qui fonde une collectivité, et il suspend, momentanément, les frontières qui, d'ordinaire, séparent le Moi et l'Autre, l'ici et l'ailleurs, les faits légitimes et les actes défendus, la vertu et le vice. Pour Joyce, le drame doit faire éclater les limites qu'imposent « les conventions sociales et morales » (« *social conventions and morals* »)[19]. Et ses personnages de se mouvoir dans un temps et un lieu symboliques, loin des images constituées du monde et du Moi. Le drame doit métamorphoser les positions habituelles et les identifications, mobiliser les instances psychiques qui sous-tendent notre rapport au réel – plier, en somme, ce dernier, avec ses engourdissements, son opacité et ses surprises épiphaniques, avec ses scénarios ressassés, ses fixités et ses insatisfactions[20]. Comme l'illustrent *Exiles*, le drame joycien repose sur les contradictions de la possession et de la dépossession de soi, de la jouissance et du sacrifice plus ou moins volontairement consenti – sans qu'aucun de ces pôles soit jamais péjorativement connoté. Et en cela d'abord, précisément, le drame s'apparente au sacré. C'est pourquoi, comme *A Portrait*, comme *Ulysses* et comme *Finnegans Wake*, *Exiles* dispose des motifs dont le spectateur et le lecteur perçoivent bien qu'ils sont chargés d'une valeur particulière aux yeux de l'artiste qui, au reste, ne cesse de les énumérer dans des indications didascaliques totalement dénuées d'ordre, préparant le style que l'on dit parfois « imprésentable » de *Ulysses*[21].

---

[18] *Cf. Portrait de l'artiste en jeune homme*, tome I, p. 774 : « *I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defense the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning* ». « Je veux essayer de m'exprimer, sous quelque forme d'existence ou d'art, aussi librement et aussi complètement que possible, en usant pour ma défense des seules armes que je m'autorise à employer : le silence, l'exil et la ruse. »

[19] *Notes préparatoires aux* Exilés, p. 1772.

[20] Pour plus de détails sur ces points, on pourra se reporter à l'article de Jean Florence, « Les Effets de la théâtralité », *Esquisses psychanalytiques*, *Psychanalyse et théâtre*, septembre 1992, et à l'ouvrage d'Yves Thorel, *La Théâtralité. Étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993.

[21] Michel Peterson, « *Ulysse* de Joyce : l'imprésentable » *in Littérature*, LXXVII, n°1, 1990, p. 23-40.

On le devine, l'écriture dramatique joycienne est conjointement énigmatique et travaillée par le désir de découvrir les arcanes des êtres, d'entrevoir le mystère des choses. Cette double dimension, herméneutique et heuristique, forme aussi le noyau des fictions narratives. Elle explique le *leitmotiv* de la simonie dans les *Dubliners*, dans *Stephen Hero* et dans *A Portrait of the Artist of a Young Man*[22], elle justifie le désir de Stephen de devenir jésuite afin de « connaîtr[e] les choses ténébreuses, cachées à d'autres […], les péchés, les désirs coupables, les actions coupables des autres, en les entendant murmurer à son oreille […] dans l'atmosphère de honte de la chapelle enténébrée, par des lèvres de femmes et de jeunes filles »[23]. Car toujours, chez Joyce, le sacré touche à la sournoiserie et au secret – lesquels sont liés, dans son théâtre comme dans ses romans, aux figures féminines. En cela, son drame apparaît assurément comme l'esquisse de ces sommes romanesques que sont *Ulysses* et *Finnegans Wake*. Et Shakespeare et Ibsen – auxquels il consacre articles, comptes rendus et conférences dès 1900 et par rapport auxquels il situe à la fois *Exiles* et sa poétique du drame – demeurent pour lui des modèles jusque dans les années 1930. D'eux, il retient d'une part que l'évocation prosaïque de la vie quotidienne n'empêche nullement de prêter attention aux forces obscures de l'Inconscient ; d'autre part que l'histoire politique peut être représentée de biais, que les mythes peuvent décrire et les rapports sociaux et les conflits métaphysiques. Lors de la rédaction d'*Exiles*, Joyce se souvient ainsi que Yeats lui avait expliqué, en octobre 1902, que le théâtre de Shakespeare vaut non seulement pour sa grande liberté des situations et de l'action, pour le mélange du comique et du tragique, mais aussi pour la manière dont, en lui, histoire personnelle et Histoire collective s'entrelacent et s'éclairent mutuellement selon un principe de répétition emprunté à Giambattista Vico et à sa théorie cyclique de l'Histoire[24]. Ces arabesques, on les retrouve précisément au cœur d'*Exiles*, d'*Ulysses* et de *Finnegans Wake* qui, niant les frontières génériques, rapporte bien une histoire universelle à travers l'évocation d'une petite famille de Chapelizod où un certain Humphrey Chimpden Earwicker, « *Here Comes Everybody* », Monsieur-tout-le-Monde, tient une taverne avec sa femme, Anna Livia Plurabelle qui est comme « toutes les femmes ».

Exiles constitueraient donc une première mise en forme de la réflexion joycienne sur l'Histoire et sur la manière dont il est possible de donner un sens à l'apparent

---

[22] *Cf. Dublinois*, tome I, p. 111 *sqq*., *Stephen le héros*, p. 503, et *Portrait de l'artiste en jeune homme*, p. 687.

[23] « *[to] know the sins, the sinful longings and sinful thoughts and sinful acts, of others, hearing them murmured into his ears in the confessional under the shame of a darkened chapel by the lips of women and of girls* ». *Portrait de l'artiste en jeune homme*, p. 687.

[24] Voir sur ce point D. Sörensen, *James Joyce's Aesthetic Theory. Its Development and Application*, Amsterdam, Rodopi, 1977, p. 29-35 ; J.-M. Rabaté, *Joyce*, Paris, Hachette, 1993, p. 187-19, et S. Beckett, « *Dante… Bruno… Vico… Joyce* », *Our Examination round his Factitation for Incamination of Work in Progress*, New York & Londres, Faber & Faber, 1972.

chaos des actions et des passions individuelles. En effet, les relations de Robert, Richard, Béatrice et Berthe – comme celles, ensuite, de Humphrey, Anna, Shem, Shaun et Isabelle – apparaissent à bien des égards comme la métaphore, en scène, des traits qui, pour Joyce, expliquent l'histoire irlandaise : l'ambivalence « du nationalisme, à la fois morbide et sain, convivial et autoritaire, amical et belliqueux »[25], les égarements, l'angoisse de fauter, le doute « la misère et la passivité » (« *poverty and inaction* »)[26], « le désespoir et la colère » (« *anguish and anger* »)[27]. Et le langage dramatique même indique combien les personnages sont traversés par des discours qu'ils ne maîtrisent pas et qui brouillent toujours la distinction entre sincérité et forfaiture. Comme l'a montré Hélène Cixous, *Exiles* sont bien réglés comme un « vaudeville bourgeois »[28]. Mais cette forme elle-même – et la circulation du désir qu'elle suppose et dont Robert fait l'éloge – renvoie à la désorganisation du corps social irlandais, irrémédiablement divisé. De la mise en scène de l'Irlande, de sa représentation à la scène, Joyce retiendra qu'on ne peut jamais la dire que par la métaphore, que par la partition et la discorde des voix. Débordant le discours théâtral et passant au roman, ces dernières fondent la duplicité d'*Ulysses* qui, fatalement, envoûte le lecteur par l'exubérance de propos apparemment futiles mais se révélant peu à peu chargés de significations essentielles. Car les rapports complexes des quatre personnages d'*Exiles* ne sont pas au service d'une dramaturgie divertissante, loin s'en faut : ils sont autant de métaphores que le spectateur se doit de délacer et d'interpréter. C'est ainsi que le libertinage entre Robert, Berthe, Béatrice et Richard fait le lien entre les réflexions théologiques qui sous-tendent ce drame de la connaissance, les réflexions politiques qui s'y développent et l'érotisme dont le caractère sacré se découvre au regard ébloui – quoique apeuré – de Berthe.

L'intrigue d'*Exiles* est mince et frivole : après un exil italien qui correspond au motif romanesque du « Grand Tour », essentiel depuis le XVIII^{e} siècle, Richard et Berthe sont de retour à Dublin où ils retrouvent leurs amis Robert et Béatrice. Richard est ébloui par la beauté païenne de cette dernière, tandis que Robert, avec son accord, séduit Berthe qui, au reste, n'est pas insensible aux charmes de Béatrice. Toutefois, en dépit de sa relative simplicité, cette fable permet à Joyce de développer le motif du mariage spirituel, dont il pressentait dès longtemps la possible richesse littéraire. Cette union spirituelle sert l'expression « d'une vision théologique du monde »[29] et induit certains paradoxes : l'innocence et la culpabilité sont analogues, ainsi que la chasteté et l'adultère, le rêve peut être plus vrai que la réalité, le véritable exil consiste au vrai en un retour, toute évidence est une chimère, l'amitié n'est que le fard de la trahison, la maternité celui de l'abandon, et « la vérité n'est que la parole

[25] Ginette Michaud & Sherry Simon, *Joyce*, Québec, Le Castor Astral, coll. « L'Atelier des modernes », 1996, p. 90.
[26] *Dublinois*, p. 140.
[27] *Ibidem*, p. 133.
[28] H. Cixous, *op. cit*., p. 617.
[29] *Ibidem*, p. 619.

du mensonge à soi-même »[30]. Jouant sur ces différents plans, *Exiles* apparaissent conjointement comme une critique de la vertu naïve et comme une manière de démythifier certains lieux communs – en particulier, le lien que la *dóxa* établit entre la sexualité, le sentiment et le naturel[31] ; et, significativement, à Robert qui, « *impatiently* », lui fait l'apologie de « la loi de la nature » (« *It is nature's law* »), Richard rétorque, avec un ton âpre qui n'appelle pas de réponse : « *What is that to me ? Did I vote it ?* »[32] C'est également le motif de l'hyménée spirituel qui permet à Joyce d'inscrire les homosexualités masculine et féminine au cœur de son drame[33]. Mais encore convient-il d'observer que cette homosexualité dépasse très largement le sens courant[34], et se trouve elle aussi correspondre à une logique figurative. Elle sert en effet à indiquer la nécessaire complémentarité de l'homme d'action et du méditatif – et en cela, la dialectique actantielle d'*Exiles* dévoile le rêve joycien de l'union idéale des opposés et annonce le couple formé, dans *Finnegans Wake*, par Shem et Shaun, l'écrivain et le postier, qui n'existent que l'un par l'autre. Toutefois, la pièce est construite en miroir, et comme le révèlent les notes préparatoires, au trouble désir qui unit Robert et Richard répond celui qui rapproche Béatrice de Berthe – désir qui est évoqué en des termes qui annoncent le tableau des amours saphiques brossé dans l'épilogue d'*Ulysses*, où Molly se rappelle, émue, la lascivité adolescente et échevelée de Hester[35] dont elle partageait jadis le lit. À bien des égards, *Exiles* mettent en place les grandes thématiques du libertinage de vie, des transports sexuels et de l'homoérotisme développées dans *Ulysses*. Mais Joyce n'est ni Adolphe Belot, ni Catulle Mendès, ni Pierre Louÿs, romancier qui, du reste, a souvent cédé lui-même à la tentation théâtrale comme en attestent un drame érotique en trois actes comme *Connette et Chloris*. Cependant, chez Joyce, la représentation du lesbianisme n'a pas – ou, du moins, pas seulement ! – pour dessein d'échauffer les sens du lecteur ou d'un hypothétique spectateur, et que ce soit dans *Exiles* ou dans l'épisode « *Penelope* » d'*Ulysses*, elle est placée au service d'une réflexion plus générale sur la concupiscence féminine. En effet, les nouvelles, romans et drame de Joyce, qui s'*in-forment* et se recouvrent les uns les autres, sont hantés par le désir de faire la lumière sur l'ardent désir des femmes – invariablement présenté comme échappant à leur raison et déréglant leur nature. Dans ses notes préparatoires aux *Exiles*, Joyce, feignant de croire à l'existence réelle de Berthe, se place dans la situation, si souvent rebattue

[30] *Ibidem*, p. 618.
[31] J.-M. Rabaté a bien montré qu'*Exiles* se fondent sur le « conflit entre la loi de la nature et une loi spirituelle ou mystique, selon un balancement qui préside encore à plusieurs épisodes d'*Ulysse* ». « Notes sur les ex-ils », *Joyce avec Lacan*, Paris, Navarin, 1987, p. 101.
[32] *Exilés*, éd. cit., p. 847.
[33] Dans les *Notes préparatoires aux Exilés*, Joyce s'explique en ces termes : « que Robert possède physiquement Berthe […] et les deux hommes seraient certainement mis en contact de façon presque charnelle. Est-ce là ce qu'ils désirent ? être unis, charnellement unis à travers la personne et le corps de Berthe ? », p. 1781.
[34] J.-M. Rabaté, *op. cit*., p. 91.
[35] *Ulysse*, p. 824.

dans les romans érotiques depuis le XVIII[e] siècle, du confesseur que sa lubricité excite à la curiosité, et qui se sert de tous les ressorts de la théologie morale pour établir les fondements d'une culture du plaisir.

Exiles montrent *comment* s'opposent les obligations les plus diverses et *comment* éclatent les conflits du devoir et du désir. Dénonçant les fausses apparences, ce drame met au jour l'envers des choses et dénude la vérité du monde et de son train. Cherchant à démêler les contradictions apparentes des personnages et du sens commun, *Exiles*, comme *Ulysses*, représentent une manière de casuistique de la perversité et, à ce titre, ils cherchent autant à révéler au spectateur une vérité qu'à représenter la manière dont il est possible de s'en mettre en quête, comme Stephen dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* et Bloom, justement, dans *Ulysses*. Conduisant tour à tour le spectateur à céder aux charmes de ce principe esthétique et ontologique qu'est l'illusion, et à exercer sa conscience critique, *Exiles* créent une dialectique ouverte entre la scène et la salle – dialectique qui sera reprise, sous une forme narrative, dans *Ulysses*. On se souvient, au passage, que Brecht, dans un court texte de 1936, insistait sur le fait que « Joyce utilise l'effet de distanciation dans *Ulysse* » et qu'« il distancie aussi bien sa manière de présenter les choses (surtout par le fait qu'il en change fréquemment et rapidement) que les processus eux-mêmes »[36]. Ruptures de styles, dissociation des éléments, associations libres ou montages d'actualité sont autant de procédés de distanciation – procédés auxquels il conviendrait d'ajouter l'hétérogénéité du texte, la multi-linéarité de l'action et une pluralité de voix narratives, ce qui, au passage, rapproche Joyce de Döblin et Dos Passos auquel Brecht s'est également intéressé de près. Sans doute, Brecht mésestime-t-il certaines innovations joyciennes qui vont bien au-delà de la simple distanciation : par exemple, le refus partiel du réalisme en matière romanesque et théâtrale et l'invention d'un rapport nouveau du sujet au désir et au langage – rapport que Lacan explorera précisément dans son séminaire sur *Le Sinthome* de 1975-1976 consacré à l'auteur d'*Ulysses*[37]. Il n'en demeure pas moins que tout est fait, depuis *Exiles* jusqu'à *Finnegans Wake*, pour placer spectateurs et lecteurs en position d'observateurs actifs et dissiper partiellement les phénomènes d'identification en suscitant leur curiosité plus qu'en favorisant leur immersion.

Néanmoins, il faut bien reconnaître que c'est surtout par le paratexte d'*Exiles* que cette curiosité se trouve éveillée – au point qu' « on pourrait presque avancer l'idée paradoxale que le plus fascinant dans cette pièce est le dossier génétique qui y

---

[36] Bertolt Brecht : « *Den Verfremdungseffekt benutzt Joyce im "Ulysses". Er verfremdet sowohl die Darstellungsart (hauptsächlich durch haüfiges und schnelles Wechseln) als auch die Vorgänge* ». « L'Effet de distanciation dans d'autres arts », *L'Art du comédien in Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2000, p. 843.

[37] Jacques Lacan, *Le Sinthome*, [s.l.], Publication hors commerce de l'Association Internationale Freudienne, 1997. Voir en particulier la dernière séance, du 11 mai 1976, portant sur Joyce et l'*ego*.

conduit »[38]. Ces réflexions sur la mise en spectacle et les regards qu'elle appelle – et qui proviennent en droite ligne de ses réflexions sur le drame et de l'écriture d'*Exiles* –, Joyce choisira de les thématiser au sein même d'*Ulysses*. Aussi l'épisode « *Nausicaa* » se présente-t-il comme une manière de spectacle théâtral : la grève de Sandymount est décrite comme s'il s'agissait d'un décor, les jeux de plage des enfants forment une manière de comédie-ballet et les descriptions des actions de Gerty Mac Dowell, charmante allégorie de la jeune femme irlandaise, apparaissent comme autant d'indications didascaliques. Mais le spectateur, cette fois, est sur la scène, et le lecteur en suit le regard : Bloom, en effet, est le témoin actif de la volupté de Gerty qu'il découvre et dont il ne comprend rien que la beauté parfaite. Théâtrale, cette scène l'est également parce que « le spectateur se voit impliqué et se sent non seulement sollicité mais accueilli comme si elle lui était destinée »[39] directement. Cette théâtralisation ne saurait passer, pour Joyce, que par le spectacle de scènes sexuelles, où s'associent, sous le signe de la transgression, l'observation et la séduction qui sont tour à tour dévoilées et soustraites au regard. Cette théâtralisation – qui présente le drame et le roman comme les spectacles d'un spectacle et exhibe les signes en tant que tels[40] – induit un rapport original de l'espace romanesque au corps. Et c'est pourquoi, comme le drame auquel il est étroitement uni, le roman joycien s'organise autour de motifs fascinants, inlassablement répétés : la chasteté qui, comme toute forme de tempérance, conduit à dissimuler une lubricité secrète ; la crainte et la honte qui sont indissolublement liées à l'art et à la représentation de l'artiste ; la virginité qui sert à Stephen de paradigme au caractère irreprésentable de la sexualité féminine ainsi que de support à son fantasme d'une féminité féroce qui serait à la fois et bonheur et danger. Si l'inconstance d'*Exiles* paraît avoir confirmé à Joyce la nécessité

[38] J.-M. Rabaté, *op. cit*., p. 75-76. En ce qui concerne ces fameuses *Preparatory Notes to Exiles*, il faudrait également s'attacher plus précisément à l'hypothèse selon laquelle « la scène par excellence, la mise en scène du "romanesque" au sens de Girard, est confrontée à ce qui en elle résiste à la représentation. Les notes sont le lieu où se réfléchit cette difficulté ; plus que des notes de régie, ce sont des jalons, des traces d'une déroute, les fragments d'un journal de voyage qui ne peut s'achever que dans *Ulysse* » (*Joyce avec Lacan*, éd. cit., p. 104-105).

[39] André Green, *Un Œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Minuit, 1969, p. 29.

[40] Ce que Barthes notait ainsi : « le fait que la littérature ne peut plus être une *mathésis* est visible dans l'absence de roman réaliste, alors que les conditions politiques de la société n'ont pas fondamentalement changé […]. Les textes essaient alors de constituer une *sémiosis*, c'est-à-dire une mise en scène de signifiance. Le texte d'avant-garde (Lautréamont, Mallarmé, Joyce) met en scène le savoir des signes. Pendant des siècles, la littérature a été à la fois une *mathésis* et une *sémiosis*, avec son métalangage corrélatif : le reflet. Aujourd'hui, le texte est une *sémiosis*, c'est-à-dire une mise en scène du symbolique, non pas du contenu, mais des détours, des retours, bref, des jouissances du symbolique » *in* « Roland Barthes écrit un livre sur… Roland Barthes », entretien avec André Petitjean, *Pratiques*, février, 1975, reproduit dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 3 vol., tome III, 1993-1995, p. 340.

d'une littérature où s'exprimeraient farouchement les désirs du corps, elle lui a également révélé que ceux-ci ne se peuvent dire, comme dans les palinodies de Berthe et le monologue de Molly, que dans l'immédiateté et l'effacement systématique des lois du discours.

Car *Exiles*, comme *Ulysses* plus tard, apparaissent comme une critique acerbe de la sexualité *et* de la littérature toutes les deux conçues en termes de canons, d'interdits et de normalité. *A contrario*, Joyce insiste sur le fait que la sexualité et la littérature ne se peuvent construire que dans l'échange, dans la circulation du désir et la débauche, la débauche des références du moins : les mythes helléniques et la matière celtique se mêlent, toujours contaminées et tenues à distance par les emprunts parodiques à la liturgie chrétienne ainsi que par la reprise du canevas narratif de l'historicité judaïque telle qu'elle est rapportée dans les textes saints. Les permutations amoureuses d'*Exiles* sont sans doute à lire comme une métaphore de l'art romanesque que Joyce appelait de ses vœux – le roman étant pour lui une manière de miscellanées qui explorent les mondes possibles bien plus que les faits avérés. L'éloge de l'amour libre et universel ne se contente pas ainsi de railler la possibilité même qu'existât la fidélité en amour, ou de conjuguer amours sacré et profane. Il annonce aussi implicitement le modèle cosmopolite que Bloom exposera dans le *pub* de « *Cyclops* » et indique, enfin, les divisions du sujet, jouissant de l'aliénation même qui l'éprouve si durement. Parler d'amour, dans *Exiles*, revient *in fine* à parler de politique en Irlande. En Irlande ou dans le roman : qui s'y risque est inéluctablement conduit à voir s'effondrer toutes ses certitudes, et les controverses sentimentales de Richard, de Robert, de Berthe et de Béatrice – comme la grande discussion sur Parnell dans l'exorde de *Portrait of the Artist* – ne font que révéler leurs différences culturelles, leurs histoires diverses, leur incompréhension mutuelle. Le quinzième chant d'*Ulysses*, « *Circe* », se présente comme un « dramaticule » inséré dans le roman et reprend tous les thèmes ébauchés dans *Exiles* tout en associant, du reste, des modèles esthétiques aussi divers que le mystère médiéval, la comédie jésuite de la Renaissance, le théâtre shakespearien avec ses apparitions de spectres, le théâtre réaliste social, le drame irlandais organisé autour du théâtre de l'Abbaye par Lady Gregory, l'écriture dramatique de Bernard Shaw et peut-être, surtout, le *music-hall*, la pantomime et le théâtre populaire à grand spectacle avec profusion de costumes et de décors à transformation. Mais tandis qu'*Exiles* concrétisaient la tentation théâtrale d'un auteur essentiellement romanesque, c'est la forme dramatique qui, cette fois-ci, se trouve revisitée par les procédés du roman. En effet, l'objectivité du point de vue découlant de la forme dramatique même est inlassablement battue en brèche. Les hallucinations, qui assaillent les personnages dans la « maison d'illusion » de Bella Cohen, marquent ainsi l'irruption de la subjectivité, de la focalisation interne *variable*, difficilement pensable au théâtre. Et, dans le drame comme dans le roman, la tentation de Joyce est peut-être bien toujours celle-là : se tenir au point précis où changent les réalités et où se réforment les habitudes induites par les traditionnelles typologies génériques.

*

Certes *Exiles* est loin d'être un chef-d'œuvre. La cuistrerie logomachique des personnages les rend antipathiques et la complexité des rapports interpersonnels gêne parfois jusques à la compréhension de leurs mobiles psychologiques. Pourtant, seule des trois pièces de Joyce que nous ayons conservée[41], elle se présente comme une charnière dans son œuvre. De fait, commencé en 1914, au moment même où *A Portrait of the Artist as a Young Man* paraît dans la revue *The Egoist*, où *Dubliners* sont enfin publiés à Londres et où Joyce entreprend effectivement *Ulysses*, ce drame en trois actes apparaît comme un lien ténu et néanmoins solide entre les nouvelles scrupuleuses de la mesquinerie irlandaise (cette « *scrupulous meanness* » dont il faisait, dans une lettre de mai 1906 à Grant Richards, le cœur de son écriture), le roman de l'artiste en quête de nouveauté et les multiples révélations ponctuant la longue et fictive journée du 16 juin 1904. Comme dans *Dubliners*, en effet, c'est l'espace qui y tient le premier rôle – non plus celui d'une ville étouffante, mais celui de la scène, traitée comme une métaphore de l'espace psychique où entrent en conflit pulsions et interdits. Comme dans *A Portrait*, le personnage central, Richard, est écrivain et tente de définir sa liberté en remettant en question un certain nombre de valeurs telles que l'amitié, l'amour, la fidélité. Comme dans *Ulysses*, l'argument de la pièce est le retour d'exilés dans une patrie qui leur est devenue partiellement étrangère – le *nóstos* se changeant en un nouvel exil. Comme dans *Ulysses* encore, les différents acteurs figurent des fantasmes sexuels, et la reprise des combinaisons du vaudeville sert une analyse serrée de ce que Joyce pense être la concupiscence féminine. Comme dans *Ulysses* enfin, les frontières entre le monde extérieur et l'univers intérieur deviennent toujours plus fragiles, tandis que la sexualité, la maternité et la mort sont singulièrement rapprochées. Cette perspective thématique signale l'émergence et les liens des motifs obsédants de l'œuvre joycienne. Mais elle ne doit pas faire perdre de vue qu'*Exiles* sont aussi pour Joyce l'occasion à la fois d'appliquer les théories dramatiques qu'il avait patiemment élaborées et d'entrelacer dialogisme et monologisme – technique qui sera au cœur d'*Ulysses* et que l'on retrouvera plus tard chez Agnès Echène, Sophie Aguille, Alain Lacroix, Armand Gatti, Enzo Cormann ou Yves Reynaud associant dans de longs monologues des systèmes de croyance fort divers, comme si plusieurs énonciateurs prenaient simultanément en charge un seul et même énoncé. Ce que Joyce affirmait à l'endroit de Bernard Shaw vaut donc, en réalité, pour lui-même : « *he creates a dramatic form which is much like a dialogue novel. He has a sense of situation, rather than a drama logically and ethically led to*

[41] « *Joyce presumably wrote three plays, of which we have two titles and one text. Something called* A Brilliant Career *was lost or destroyed…* » (Bernard Benstock, « *Exiles* » *in A Companion to Joyce Studies*, études réunies par Zack Bowen et James F. Carens, Westport & Londres, Greenwood Press, 1984, p. 161. Voir aussi John Mac Nicholas, *James Joyce's Exiles. A Textual Companion*, New York, Garland, 1979.

a conclusion »[42]. Toutefois, *Exiles*, bouleversant les illusions qu'induit la scène à l'italienne, figurent aussi les espérances de Joyce en matière romanesque : ils dessinent les contours d'une nouvelle esthétique, dynamique et fondée, comme le drame, sur l'éloge paradoxal du rêve et de la sincérité, des illusions et de la vérité, des interdits et de leur transgression.

Sébastien Hubier
Université de Reims-Champagne-Ardenne
CRIMEL (Centre de Recherche Interdisciplinaire
sur les Modèles Esthétiques et Littéraires

[42] « Un Combat entre Bernard Shaw et la censure : *Le vrai Blanco Posnet* », tome I, p. 1056-1057 : « il crée à son usage une forme dramatique qui tient beaucoup du roman dialogué. Il a le sens des situations plutôt que du drame conduit à sa fin selon une logique et une éthique précises ».

DU CÔTÉ DE CHEZ PROUST DE CURZIO MALAPARTE : ADAPTATION, RÉÉCRITURE ET CONTESTATION THÉÂTRALES D'UN ÉPISODE DE *À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*

L'œuvre de Curzio Malaparte[1] se distingue par la richesse de son contenu et la qualité de son écriture mais les options et les responsabilités idéologiques et culturelles qu'il a assumées durant le « ventennio nero » lui ont valu une longue disgrâce. En effet, l'auteur de *Du côté de chez Proust* a fait éclater, en littérature comme en politique, cadres et classifications, a occupé tous les terrains et expérimenté tous les genres. Spécialiste du coup d'État et du coup d'éclat, il est surtout connu en France pour deux de ses romans les plus célèbres, *Kaputt* (1944) et *La peau* (1949), et pour ses idées politiques ambiguës. Louvoyant entre fascisme et communisme[2], adulé des uns, honni des autres, cet aventurier amoureux de la langue française séjourne en France à plusieurs reprises[3] et publie nombre d'ouvrages en français, notamment

[1] Curzio Malaparte (1898-1957) est né à Prato (Toscane) de mère lombarde et de père allemand de Saxe.

[2] Malaparte participe à la *Marche sur Rome* (1922) tout en collaborant à la revue antifasciste *La rivoluzione liberale* de Pietro Gobetti. En 1921, il adhère au fascisme et adopte une position radicale invitant Mussolini à dissoudre le Parlement et à introduire un syndicalisme total. En 1926, il crée avec Massimo Bontempelli *Novecento*, revue qui cherche, en pleine période fasciste, à s'inspirer des mouvements littéraires à la mode, comme le surréalisme. Mais en 1927, il se rallie à *Strapaese*, revue adverse préconisant le retour aux valeurs nationales et rustiques. En 1937, Malaparte fonde *Prospettive*, revue de propagande fasciste et de culture sensible aux avant-gardes. En 1957, avant de mourir, il adhère au parti communiste italien et se convertit au catholicisme. Durant toute sa vie, il a tenté d'assumer ses contradictions, animé d'un violent désir de liberté.

[3] « Malaparte, dont la culture française ne fait aucun doute, nourrissait une véritable affection pour un pays où, jeune combattant en 1918, il avait failli périr au combat, où il reviendra régulièrement, où il tentera même, à plusieurs reprises, de s'installer et de réussir » (Jean-Claude Thiriet, « Malaparte en France : le parcours d'un combattant », in *Transalpina (Lettres italiennes en France)*, éd. Mariella Colin, Caen, PUC, 1999, n° 3, p. 123). Durant son séjour à Paris (1947-1949), Malaparte écrit en français *Journal d'un étranger à Paris*, publié posthume en traduction italienne en 1966, puis en France en 1967 chez Denoël dans la version originale avec des passages en italien traduits. C'est l'une de ses œuvres les plus remarquables, « celle où la langue française est la plus aboutie et l'écriture autobiographique la plus spontanée. Elle déroule sur dix-huit mois les impressions, promenades et rencontres de l'écrivain italien dans la capitale française, où il avait déjà vécu à deux moments-clé de sa vie : une première fois en 1919, durant la période de la démobilisation au sortir d'une guerre qu'il avait faite aux côtés des Français, et une seconde fois pour écrire, publier et savourer le

Technique du coup d'État (1931)[4], qui lui assure une renommée européenne. Après quatorze années de résidence surveillée à Lipari, Malaparte monte à Paris deux pièces : *Du côté de chez Proust* (1948) et *Das Kapital* (1949). Sa volonté de rompre avec l'Italie de l'après-guerre, dans laquelle il se sent rejeté en tant qu'anticlérical, antifasciste et anticommuniste, a sans doute pu motiver le choix de l'intrigue de *Du côté de chez Proust* et de *Das Kapital*, à savoir d'une part « la rencontre de deux personnages de *À la recherche du temps perdu* (Robert de Saint-Loup et Rachel Quand du Seigneur) en présence de Marcel Proust, et d'autre part un fragment de la vie de Karl Marx au moment de la genèse du *Capital* »[5].

Quand refaire devient faire. Malaparte, lecteur de Proust

Du côté de chez Proust (première pièce de Malaparte écrite en français)[6], représentée le 22 novembre 1948 à Paris au théâtre de la Michodière, est un impromptu iconoclaste en un acte, avec musique et chants, commandé et mis en scène par son ami Pierre Fresnay, avec Yvonne Printemps, Pierre Fresnay et Jacques Sernas. Après quatorze ans de résidence surveillée en Italie, Malaparte, confronté aux polémiques suscitées par l'entrée en guerre de l'Italie en 1940, en conflit avec nombre d'écrivains français (Gide, Cocteau, Giraudoux, Claudel, Aragon, Sartre, Camus, Claude Roy, Armand Salacrou)[7] et ayant conscience que le théâtre et la poésie demeurent les formes littéraires prestigieuses où les vrais auteurs doivent s'illustrer, décide de s'imposer à Paris, sa ville culturelle d'adoption. « La littérature porte et transporte la

succès de *Technique du coup d'État*, (Grasset, 1931) » (Stéphanie Laporte, « 'Beaucoup plus qu'un écrivain étranger'. Curzio Malaparte auteur du *Journal d'un étranger à Paris* 1947-1949 », in *Revue des études italiennes*, Paris, L'Âge d'Homme, 2013, tome 59, n° 1-4, p. 231).

[4] *Technique du coup d'État* est une étude critique sur les mécanismes de la dictature à travers les siècles, notamment sur la prise du pouvoir de Trotski et de Mussolini et sur l'ascension d'Hitler. Ce livre, interdit en Italie jusqu'en 1948, condamne l'écrivain toscan à cinq ans de déportation dans l'île de Lipari.

[5] Myriam Tanant, « L'Italie interdite : le théâtre de Malaparte », in *Chroniques italiennes (Malaparte)*, Paris, PSN, 1995, n° 44, p. 120.

[6] Rome, Aria d'Italia, 1951. Toutes nos citations renvoient à cette édition. Une réédition a été effectuée en 1951 à Paris chez Denoël.

[7] Cf. Giordano Bruno Guerri, *Malaparte*, Paris, Denoël, 1981, p. 209. En France, Malaparte déplaît : en effet, « avec sa manie de soigner sa propre publicité, il finissait par agacer tout le monde » (Orfeo Tamburi, *Malaparte à contre-jour*, Paris, Denoël, 1979, p. 59. Cf. notamment : Raymond Guérin, *Du coté de chez Malaparte*, Bordeaux, Finitude, 2003 ; Alain Sarrabayrouse, « Malaparte et l'aspect contrasté de la France », in *Chroniques italiennes*, *op. cit*., p. 67-77.

littérature »[8]. En effet, s'égarant dans une forme d'écriture qui n'est peut-être pas la meilleure expression de son univers imaginaire et de son esthétique, mécontent du théâtre de son temps (toujours « inactuel »), Malaparte offre au public non pas un divertissement (en complément de programme de la pièce d'André Roussin *Les œufs de l'autruche*) comme le voulait Fresnay mais un texte théâtral original, une insolite connexion avec Marcel Proust et son narrateur. Mieux : une réécriture transgénérique (théâtre/roman) et une nouvelle lecture d'un épisode-clé de *À la Recherche du temps perdu*[9], composée de dialogues inédits, d'échos, de symétries et de commentaires aiguisés. Malaparte – reconstituant avec virtuosité des éléments narratifs allant dans le sens d'une concentration du drame[10] et d'un grossissement des effets – ajoute au texte proustien (déjà « théâtral » en lui-même[11]), l'éclairage d'un point de vue nouveau : celui d'un auteur étranger s'adonnant à l'exercice de l'adaptation-variation théâtrale et de la réécriture, largement pratiqué au XX^{e} siècle, notamment par Dullin, Baty et Barrault.

Tout est souvenir qui s'interprète, « lire devient refaire, et refaire devient faire », comme le remarque Jean-Yves Tadié[12]. En effet, les temps modernes ne sont plus à la marche isolée des arts mais à l'union et à la transgression : on assiste donc à des dialogues, des fusions et des synthèses, chaque artiste en redéfinissant les modalités. Comme l'affirme Muriel Plana, « l'art conscient de lui-même n'ignore pas les

[8] Antoine Compagnon, « Proust, mémoire de la littérature », in *Proust, la mémoire et la littérature. Séminaire 2006-2007 au Collège de France (sous la direction d'Antoine Compagnon)*, éd. Jean-Baptiste Amadieu, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 11.

[9] Sur les adaptations de *À la Recherche du temps perdu*, cf. notamment : Dominique Frémy, Philippe-Michel Thiriet, « Quid de Marcel Proust », in *Proust, À la Recherche du temps perdu*, Paris, Robert Laffont, 1987, tome 1, p. 251-255.

[10] Sur les récritures théâtrales, cf. notamment : *La licorne (Théâtralité et genres littéraires)*, éd. Anne Larue, Poitiers, PUP, 1995 ; *Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté (Le théâtre des romanciers)*, éd. Marie Miguet-Ollagnier, Paris, Les Belles-Lettres, 1996 ; *La tentation théâtrale des romanciers*, éds. Philippe Chardin *et alii*, Paris, SEDES, 2002 ; *La plume et le phénix. Réécritures au théâtre*, éd. Marie-Claude Hubert, Aix-en-Provence, PUP, 2003 ; Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma au XX^{e} siècle. Adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Paris, Bréal, 2014.

[11] Le théâtre est présent dans *À la recherche du temps perdu* « comme fonction là où les entrées en scène, les coups de théâtre, les apartés, les dialogues et les monologues tentent de visualiser les protagonistes et de faire entendre leurs voix » (Romana Goedendorp, « Entrée en scène », in *Marcel Proust aujourd'hui. Proust et le théâtre*, éds. Romana Goedendorp et Sjef Houppermans, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 7). Cf. aussi : Annick Bouillaguet, « Le théâtre dans le roman », in *Cahiers Textuel (Lectures de Sodome et Gomorrhe de Marcel Proust)*, éds. Eveline Grossman et Raymonde Coudert, Paris, Publications de l'Université de Paris 7, 2002, n 23, p. 238-245 ; « Proust et la mise en scène », in *La tentation théâtrale des romanciers*, *op. cit*., p. 85-94 ; Jeanyves Guérin, « Théâtre », in *Dictionnaire Marcel Proust*, Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Paris, Champion, 2004, p. 997-1000.

[12] « De la culture à la création », in *De Proust à Dumas*, Paris, Gallimard, 2006, p. 380.

voisinages entre les modes d'expression, les assume et, rejetant de plus en plus l'idée de sa pureté, y voit un agent d'enrichissement, de remise en question productive, voire de progrès »[13]. Anne Tomiche, quant à elle, remarque que, contre l'idée que l'essence de l'œuvre est à chercher dans son originalité, « les théories littéraires du XX^e^ siècle n'ont eu de cesse de répéter que le texte littéraire fait du neuf avec du vieux, qu'il est répétition et recyclage d'anciens, que l'écriture n'est jamais que réécriture »[14]. Ainsi « l'œuvre d'art ne réside pas dans l'imitation stérile et objective de la réalité mais dans la transformation de cette dernière »[15] ; elle doit se répéter tout en se renouvelant. C'est ainsi que Malaparte relit et répète inlassablement l'épisode de Robert de Saint-Loup et de Rachel Quand du Seigneur, tout en créant une œuvre dont la nouveauté est marquante.

Du côté de chez Proust : un univers dramatique transgressif

« Le côté de Guermantes » de Proust que Malaparte cultive volontiers l'invite à se retrouver dans cet écrivain : en effet, son roman-cathédrale, prototype de littérature comme mémoire, œuvre ouverte, peinture de la société, autobiographie, essai, reconstruit l'édifice immense du souvenir[16]. Malaparte, au-delà de la réduction de la matière romanesque actualisée, travaillée de l'intérieur par la théâtralité[17] et les paradoxes, crée sur scène, par translation et transmodalisation[18], un univers dramatique transgressif fonctionnant selon ses propres codes[19]. Tel Proust, il assume le caractère provocateur d'une écriture-mémoire qui révèle ce que le langage tend à occulter. Selon lui, le côté de Guermantes (côté élitiste qui ne prend tout son sens que par

[13] *Roman, théâtre, cinéma au XX^e^ siècle. Adaptations, hybridations et dialogues des arts*, *op. cit*., p. 5-6.
[14] « Histoire de répétition », in *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, éds. Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat, Rennes, PUR, 2008, p. 125-137.
[15] Sophia Dachraoui, « Les œuvres cycliques du XX^e^ siècle et le mythe de l'éternel retour », in *Tradition et modernité en littérature*, éds. Luc Fraisse *et alii*, Paris, Orizons/Daniel Cohen, 2009, p. 250.
[16] *À la recherche du temps perdu* mêle toutes les formes romanesques dans un seul univers : de *Du côté de chez Swann* au *Temps retrouvé*, le livre est le roman d'un roman et la découverte d'une vocation.
[17] Sur la notion de théâtralité, cf. notamment : *Théâtre/Roman : les deux scènes de l'écriture*, éd. Michel Corvin, Paris, Édilig, 1986 ; Jean Bessière, *Hybrides romanesques*, Paris, PUF, 1988 ; Anne Larue, Introduction à *Théâtre et genres littéraires*, *op. cit*.; Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris Dunod, 1993 ; Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Médianes, 1995.
[18] Dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* (Paris, Seuil, 1989), Jean-Marie Schaeffer parle de transmodalisation « pour expliquer en quoi tout texte narratif peut être 'représenté' et tout texte de roman 'lu comme un roman' » (Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma au XX^e^ siècle*, *op. cit*., p. 20).
[19] Cf. Catherine Durvye, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, 2001, p. 101-107.

rapport à l'œuvre de Proust), composé d'êtres désabusés, sensuels, corrompus et cruels[20], n'est en fait que le reflet de la crise de l'Occident, celle de l'Europe en guerre – et notamment de l'Italie – qui lentement et fatalement se meurt sous un amoncellement de débris. Cette fin du monde, due au cloisonnement entre la pensée et le réel, Malaparte l'annonce en circulant « des ghettos de Pologne à la jet-set romaine, du peuple souffrant de Berlin aux combattants de Laponie, pour en ramener profusion d'histoires et en affecter son lecteur »[21] et en relisant l'épisode proustien à des fins qui lui sont propres. L'auteur de *Kaputt* et de *La peau* est convaincu que « l'Histoire subit un processus de décadence ; déçu par les 'solutions' politiques, il tente de lutter contre cet inexorable déclin de la civilisation occidentale avec ses armes d'écrivain »[22]. Pour Malaparte, le théâtre est le moyen artistique le plus sûr de démasquer la mascarade du monde et la confusion de la vie, de dénoncer la guerre et ses horreurs, la corruption, et le naufrage d'un certain humanisme[23]. En effet, dans une Europe-« maman pourrie » (*mamma marcia*) qui s'achemine vers sa propre mort et qui ne peut renaître de ses cendres, et dans une Italie « barbare » ne sachant plus assumer aucune responsabilité, l'auteur italien de *Sodome et Gomorrhe* ne peut qu'apprécier un roman/théâtre (ou théâtro/roman) racontant l'irrévocabilité du temps perdu, de l'innocence, de l'expérience, et réitérant l'affirmation des valeurs extra-temporelles et du temps retrouvé. En effet, Proust est hanté par le passé qui lui fournit la matière de sa création : le sien et celui du roman en gestation, seule forme possible et vaste entreprise de réécriture, « où des passages inspirés de ses propres écrits de

[20] Ce « côté de Guermantes » apparaît dans *Sodome et Gomorrhe* de Malaparte et dans *Kaputt*. Le recueil de nouvelles *Sodome et Gomorrhe* (1931) contient six histoires horribles et cruelles se situant dans un univers à la fois réaliste fantastique. *Kaputt* (1944) est lui aussi un livre écrit sous le signe de Proust puisque le premier chapitre de la première partie s'intitule « Du côté de Guermantes ».

[21] Olivier Maillart, « Le roman comme chant de bataille. Notes sur *Kaputt* », in *L'atelier du roman (Par temps de guerre)*, éd. Lakis Proguidis, Paris-Montréal, Flammarion-Boréal, 2005, n° 4, p. 58.

[22] Aurélie Manzano, « Procréation et création : le mythe des origines dans l'œuvre de Curzio Malaparte », in *Revue des études italiennes*, Paris, L'Âge d'Homme, 2012, tome 58, n° 1-2, p. 80. Malaparte va donc se dresser contre le cours de l'Histoire « en instaurant dans ses œuvres une temporalité cyclique, un temps mythique qui verrait se succéder des phases dé décadence et de régénérescence » (*Ibidem*).

[23] Sur la tentation théâtrale de Malaparte, cf. notamment Myriam Tanant, « L'Italie interdite : le théâtre de Malaparte », in *Chroniques italiennes*, *op. cit*., p. 119-130 ; Roberta Giani, « Il teatro di Malaparte e la fortuna scenica », in *Ariel*, Rome, Bulzoni, 1996, n° 1, pp. 91-130, « Malaparte e la scena : i suoi scritti teatrali », in *Ariel*, Rome, Bulzoni, 1998, n° 3, p. 55-113 ; Jean-Claude Thiriet, « Rachel de Proust à Malaparte », in *Novecento*, Grenoble, PUS, 1999, n° 22, p. 155-165 ; Bernard Urbani, « *Du côté de chez Proust* : une reprise de *À la Recherche du temps perdu* ? », in *La littérature dépliée*, *op. cit*., p. 125-137. Giuseppe Panella, *L'estetica dello choc. La scrittura di Curzio Malaparte tra esperimenti narrativi e poesia*, Forlì, Clinamen, 2014 ; Aurélie Manzano, *Dans le bouillonnement de la création. Le monde mis en scène par Malaparte*, Paris, PUPS, 2017.

jeunesse côtoient d'autres passages dont la source se trouve dans les œuvres d'autrui »[24]. Là où le roman proustien – entre autobiographie, essai et fiction – raconte, l'hybride impromptu malapartien[25] – qui suppose des contraintes plus strictes que celles affectant l'écriture romanesque – présente et représente[26]. Le passage du genre romanesque au genre dramatique via la reprise, la répétition, la modification et la réécriture[27] exige donc la suppression du récit des péripéties, remplacé par la présentation directe des événements et par la disparition de l'instance auctorielle, substituée par l'instance actorielle, les mouvements, les costumes, les gestes et la musique. L'espace tient le premier rôle, non plus celui d'un village, d'une ville ou d'un pays mais celui limité de la scène, traité comme une métaphore de l'espace psychique où entrent en conflit des individus avec leurs pulsions et leurs interdits. Par opposition à l'éventail des milieux et des personnages évoqués dans le roman proustien, s'opère dans *Du côté de chez Proust* une forte concentration dramatique : en effet, dans une volonté de huis clos qui donne naissance au drame, Malaparte s'est éloigné du texte d'origine. Il s'est limité aux figures de Rachel Quand du Seigneur et de Robert de Saint-Loup, et a ajouté celle de l'écrivain-voyeur Marcel Proust, devenu un étonnant personnage de théâtre, mêlé à ses propres créations fictives et à ses souvenirs. Comme le remarque Maurizio Serra :

> Ils représentent les trois états de la société française et européenne à la veille de 1914 : l'aristocratie, foncièrement décadente ; le prolétariat qui doit vendre son corps ou ses bras pour vivre, mais dont toute l'énergie intérieure est vouée au rachat des opprimés ; enfin, la bourgeoisie, qui participe de tous les élans et de toutes les illusions, mais reste finalement en

[24] Exemples : *Phèdre*, les *Mémoires* de Saint-Simon, *Les Fleurs du mal*, les *Lundis* de Sainte-Beuve, les romans champêtres de Sand, les romans de Balzac et de Flaubert, la poésie de Nerval, etc. (cf. Enid J. Morantz, « Hypotextes et hypertextes. Étude génétique et genettienne des avants-textes et du texte proustiens », in *Texte (Écriture, réécriture. La genèse du texte)*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, n° 7, p. 129).

[25] Malaparte fait le pari de l'hybridation : hybride entre comédie, tragédie et drame mais aussi hybride entre roman et théâtre. Proust, quant à lui, a choisi le roman qui se présente comme un genre susceptible d'en intégrer d'autres, donc hybride et polyphonique.

[26] Comme le rappelle Guy Scarpetta, « on ne peut, au théâtre, pénétrer le domaine des intentions cachées, des sentiments secrets, des pensées dissimulées ; hors l'artifice du monologue, tout cela est condamné à être deviné (ou trahi) par ce que les personnages disent, et ce qu'ils font » (« Milan Kundera, Diderot et le théâtre », in *La tentation théâtrale des romanciers*, *op. cit.*, p. 161).

[27] Et non pas un simple *remake* mais une nouveauté enchâssée dans un glissement […]. Donc *reprise* avec cette connotation qui va vers la couture […], *répétition*, avec la connotation du théâtre qui est inévitable (et par laquelle le théâtre indéfectiblement […] s'avère être pleinement une écriture, *réécriture*, qui ne sort pas de son propre thème, et qui ouvrirait plutôt sur la question du palimpseste et celle de la tradition et de la rupture avec la tradition » (Jean-Christophe Bailly, « Reprise, répétition, réécriture », in *La littérature dépliée*, *op. cit.*, p. 14).

> dehors de la partie qui se joue entre conservateurs et révolutionnaires. L'asthme de Proust exprime sur scène ce refus de combattre pour la vie[28].

En théâtralisant politiquement l'épisode proustien (qui est déjà théâtral[29]), en mettant le théâtre au service des enjeux romanesques structurés par la mémoire et le souvenir, Malaparte a certes supprimé la société – témoin et juge des actions de Rachel – mais y a substitué un autre regard : celui du spectateur. Le décor de l'impromptu, loin d'être une fin en soi, est chargé de signes et de sens et semble sorti du célèbre épisode de la madeleine. Il représente le salon de la garçonnière du Marquis Robert de Saint-Loup, situé dans une rue du quartier de l'Étoile, à Paris, vers 1905, centre d'un espace-temps dont la dimension temporelle se définit comme passé et futur. Le resserrement dramatique voulu par le dramaturge italien, où le temps de la fiction doit coïncider avec celui de la représentation, offre l'avantage de renforcer la cohérence psychologique : en effet, il joue la carte de la simplification, mais un important travail est simultanément entrepris pour compenser les suppressions de la matière romanesque proustienne que Malaparte connaît parfaitement. Le mobilier (bergère, fauteuils, table, chaises, piano, tapis, mannequin, vêtements, tableaux, vases, bibelots, etc.) remplace les personnages proustiens et joue le même rôle qu'eux : celui à la fois de témoin et de protagoniste de cette décadence de la société parisienne au début du XX^{e} siècle, du gaspillage et de la perte de temps. Ce salon entre-deux siècles, que le personnage Proust appelle « littéraire »[30], qui cache des secrets, inspire des désirs et dévoile des beautés, témoigne de l'aisance, de l'inquiétude et du goût de cette génération proustienne décadente, nourrie de Barrès, Huysmans, Tolstoï, D'Annunzio et Nietzsche. Dans ce lieu de mémoire (tissé de réminiscences), de rencontres et d'affrontements, déjà menacé par la poussée Verdurin qui va dominer le monde aristocratique, règne la fougueuse Rachel Quand du Seigneur[31] : en effet, elle n'est ni l'artiste qui supplante La Berma incarnant le désir du jeu du masque[32], ni la future maîtresse de Saint-Loup, mais l'élégante Rachel,

---

[28] Maurizio Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, Paris, Perrin, 2012, coll. « Tempus », p. 505.

[29] Chez Proust, qui n'a ni publié ni fait jouer aucune pièce de théâtre, le théâtre est partout. Son roman est marqué par une véritable construction dramatique, des dialogues et des voix, des effets spectaculaires, une mise en scène des corps et de l'oralité. Selon Annick Bouillaguet, il semble que dans le roman proustien, « le théâtre soit particulièrement adapté à la peinture de l'homosexualité, et surtout dans ses aspects les plus comiques et les plus outranciers ». (« Le théâtre dans le roman », in *Cahiers Textuel*, *op. cit.*, p. 244).

[30] « littéraire » : mot proustien emprunté au langage de Rachel pour le mot « intellectuel ».

[31] Proust a imaginé la rencontre du couple à l'occasion d'un déjeuner à Paris et d'une répétition de la jeune actrice. Mais dans la pièce de Malaparte, « nous sommes à peu près à la même période de la vie des trois personnages et s'agissant de rencontres, de connaissance ou de reconnaissance, nous vivons avec Malaparte et Proust des situations assez proches pour qu'on puisse les comparer » (Jean-Claude Thiriet, « Rachel de Proust à Malaparte », in *Novecento*, *op. cit.*, p. 157-158).

[32] Dans *À la Recherche du temps perdu*, Rachel et La Berma se répartissent l'essentiel des traits de l'actrice, « la première représentant la perfection de l'art théâtral, la seconde,

sensuelle, intelligente et insolente, tournée vers l'avenir[33]. Pour Malaparte, elle est « la première grue prolétarienne qui, dans la littérature française, apparaît comme telle dans le grand monde : la première aussi qui soit la sœur des prostituées de Dostoïevski »[34] et qui donne à cette longue satire qu'est *À la recherche du temps perdu* son caractère d'œuvre sociale. Il y a là une sorte de trans-focalisation qui est déjà une interprétation et une lecture critique de l'épisode proustien puisqu'elle fait intervenir un point de vue différent. En effet, en Robert de Saint-Loup, le beau marquis inverti aux yeux pénétrants, à la taille fine, aux épaules larges, à la fois viril et efféminé, soldat dandy, imbu de déclamations socialistes, Malaparte voit une société aristocratique corrodée par la perversion, la sexualité, dont la décadence dérive des lois de l'évolution sociale analysée par le marxisme : bien que pour Proust, il ne s'agisse pas de juger Robert de Saint-Loup en marxiste, il est certain qu'il a conscience du fait que dans la décadence de la classe capitaliste « *la lutte des classes joue un rôle aussi important, si ce n'est plus important et plus décisif, que la corruption des mœurs* »[35]. La rencontre du couple proustien est donc celle de deux êtres qui se heurtent et qui l'un et l'autre ont conscience de la force secrète qui les fait agir.

Un paratexte démesuré à la recherche du temps perdu

D'emblée, le lecteur découvre que l'originalité de l'impromptu malapartien réside dans la présence d'un riche appareil critique, composé d'un paratexte démesuré : un préambule de cinq pages (p. 12-17), de nombreuses didascalies « romanesques » (p. 7-27), des indications scéniques et scénographiques qui soudent littérarité et théâtralité, de longues digressions-gloses et plusieurs extraits de la *Recherche du temps perdu*[36]. Cette masse d'éléments se greffe sur la matrice proustienne, faisant passer le lecteur du texte de l'impromptu au hors-texte. Certes, le lecteur, confronté à ces digressions, se sent égaré et souvent est tenté de sauter certains passages, mais

déployant tout le parcours d'une carrière où l'ambition professionnelle traverse des étapes moins glorieuses et parfois humiliantes » (Anne Chevalier, « Actrice », in *Dictionnaire Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 39).

[33] Avec humour et ironie, Rachel, comme le narrateur italien de *Kaputt* et de *Sodome et Gomorrhe*, rejette la réalité décevante pour se tourner vers l'avenir.

[34] *Du côté de chez Proust*, *op. cit.*, p. 26.

[35] *Ibidem*, p. 18.

[36] Cf. Christine Montalbetti, Nathalie Piegay-Gros, *La digression dans le récit*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994 ; Pierre Bayard, *La digression dans le récit hors sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1996. Sur la place des citations et des digressions dans l'œuvre littéraire, cf. aussi : Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979 ; Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 ; Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985 ; Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, vol. III ; Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Épiméthée, 2003.

l'intérêt des commentaires et des citations proustiennes (qui s'inscrivent comme un *continuum*) l'incite à poursuivre, à accepter la rupture du fil théâtral, et à tout lire. En effet, ces divers collages témoignent « de la volonté de donner une nouvelle configuration au texte proustien et du renoncement à l'imitation infructueuse »[37]. Malaparte, adepte du digressif et de l'extradiégétique[38], désireux de reprendre la parole à ses personnages, réussit à unir tous ces segments au texte théâtral lui-même[39] et à lui donner son *tempo* et sa forme. Ainsi il instaure le paratexte opérateur du spectacle dans l'axe syntagmatique du discours, en le mettant au service de la diégèse et en la perturbant. Exemple cet extrait de l'avant-scène de l'impromptu qui précise et commente le décor du salon, bien différent de celui des Verdurin (détesté par Malaparte[40]) :

> Le petit salon de la garçonnière du Marquis Robert de Saint-Loup […] est un intérieur proustien où tout est Guermantes : les meubles, les tableaux, les bibelots sont les mêmes qui peuplent les paysages familiers du côté de Guermantes, et jouent dans la vie mondaine le même rôle à la fois de témoins et de protagonistes de cette décadence de la société parisienne au début du siècle […]. La lumière rose et mauve des abat-jour entasse l'ombre dans les creux des fauteuils, dans la ruelle entre le Pleyel noir et le mur tendu de soie jaune, dans les vases de porcelaine « modern' style » d'où s'élancent languissamment, penchant leur tête au bout de leurs tiges orgueilleuses, des chrysanthèmes et des roses automnales, lasses et charnues, déjà nuancées de ce mauve, de ce bleu tendre, de ce vert doré que la nature, quelques années plus tard, imitera des pastels et des gouaches de Marie Laurencin. Aux murs sont accrochés des tableaux et des croquis de jeunes peintres encore inconnus, ou de maîtres à la mode : un Arlequin de Picasso, le croquis du portrait du Comte Robert de Montesquiou, par Boldini, le portrait, par Jacques-Émile Blanche, du Marquis Robert de Saint-Loup à cheval, en pinck-coat, des toiles de Lebourg et de Guillaumin, et le célèbre portrait de la Duchesse Oriane de Guermantes par Elstir. Au-dessous de cette toile, entre la fenêtre donnant sur la cour, et le Pleyel, se dresse le mannequin qui a servi à Elstir pour peindre la robe de Mme de

[37] Sophia Dachraoui, « Les œuvres cycliques du XX^e^ siècle et le mythe de l'éternel retour », in *Tradition et modernité en littérature*, *op. cit*., p. 256.

[38] Pour Genette, certaines pauses « sont plutôt digressives, extradiégétiques et de l'ordre du commentaire et de la réflexion plutôt que de la narration » (*Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 25).

[39] Cf. notamment : Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 13 ; Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 37.

[40] L'auteur de *Du côté de chez Proust* déteste le clan Verdurin. Toutefois, dans *À la recherche du temps perdu*, la « patronne » a su faire de son salon, chauvin, immoral et bourgeois, l'un des plus réputés de Paris, bien que cette « bourgeoise », démagogue et féroce, ne fasse pas partie du grand monde qu'elle affecte de mépriser. Chez la future princesse de Guermantes, soirées, dîners, matinées se succèdent comme de véritables institutions. C'est l'occasion pour Proust d'une cruelle analyse du snobisme et de la comédie mondaine.

> Guermantes : le mannequin est habillé de la même robe « rouge écrevisse » de Fortuny, qu'Oriane porte dans le portrait […], une de ces robes dont Elstir, parlant à Marcel Proust (*La prisonnière*, tome II, p. 227-228), « des vêtements magnifiques des contemporains de Carpaccio et du Titien, lui avait annoncé la prochaine apparition, renaissant de leurs cendres somptueuses, car tout doit revenir, comme il est écrit aux voûtes de Saint-Marc, et comme le proclament, buvant aux urnes de marbre et de jaspes des chapiteaux byzantins, les oiseaux qui signifient à la fois la mort et la résurrection. Ces robes de Fortuny, fidèlement antiques mais puissamment originales, faisaient apparaître comme un décor, avec une plus grande force d'évocation même qu'un décor, puisque le décor reste à imaginer, la Venise tout encombrée d'Orient où elles auraient été portées, dont elles étaient, mieux qu'une relique dans la châsse de Saint-Marc, évocatrices du soleil et des turbans environnants, la couleur fragmentée, mystérieuse et complémentaire. Tout avait péri de ce temps, mais tout renaissait, évoqué pour les relier entre elles par la splendeur du paysage et le grouillement de la vie, par le surgissement parcellaire et survivant des étoffes des Dogaresses. »[41]

Le mannequin malapartien, somptueusement habillé, évoque, dans la pénombre mauve et rose du salon de Saint-Loup, le spectre charmant de ce « côté de Guermantes », dont on pourrait dire, comme dit Proust dans *Le côté de Guermantes* de certains paysages parisiens,

> « qu'on ne serait pas plus surpris qu'il fût situé hors de l'univers géographique que si à Versailles, en haut de la terrasse, autour de laquelle les nuages s'accumulent contre le ciel bleu dans le style de Van der Meulent, après d'être ainsi élevé en dehors de la nature, on apprenait que, là où elle recommence, au bout du grand canal, les villages qu'on peut distinguer, à l'horizon éblouissant comme la mer, s'appellent Fleurus ou Nimègue »[42].

Mais à la place du visage, ce mannequin-spectre montre une sorte de long cou de bois terminé par une boule coiffée d'un turban de soie :

> de telle façon que le mannequin ressemble à ces mannequins à la tête d'œuf, que De Chirico placera quelques années plus tard dans les rues désertes de quelque ville morte de la Renaissance italienne, ou bien à la limite extrême de l'immense terrasse du Château d'Este à Ferrare, et qu'il appellera du nom de Muses inquiétantes, ou de portraits métaphysiques. En réalité, ce mannequin n'est que le portrait métaphysique des Guermantes, de cette race noble, cruelle, désintéressée (« malheureusement spirituelle et parisienne », *La prisonnière*, tome I, p. 45), dans laquelle se dessine, comme la courbe des eaux tombantes dans quelque dessin de machine hydraulique par Léonard de Vinci, la courbe de la décadence de toute une société.

[41] *Du côté de chez Proust*, *op. cit*., p. 11-14. Malaparte renvoie à son propre exemplaire de *À la recherche*..., dont il ne donne pas les références.
[42] *Ibidem*, p. 14.

Oriane de Guermantes, si loin mais toujours là malgré l'absence de son visage.

Ce début de *Du côté de chez Proust* est déjà par lui-même un récit. Le salon – lieu-temps qui articule le présent au passé et au futur – prend en quelque sorte une valeur narrative, puisqu'il contient implicitement les événements qui vont avoir lieu. Sa description précise n'est certes pas gratuite : elle a un sens à la fois explicatif et poétique et se double d'une intention critique. En effet, dans cette garçonnière qui frappe le spectateur par la somptuosité, la variété, le mystère, des états de conscience et des situations pathétiques naissent, se nouent et s'intensifient. De plus, Malaparte auteur et narrateur – écrivant en réécrivant comme Proust[43] – reprend, cite et re-ordonne quelques passages de *À la recherche du temps perdu*, notamment, lorsqu'il décrit l'habit du mannequin, il cite de longs extraits de *La prisonnière*. Avec finesse et intelligence, l'auteur italien de *Sodome et Gomorrhe* opère un véritable travail de la citation, présenté par Antoine Compagnon comme « un cas exemplaire de la répétition du déjà dit »[44]. Lorsqu'il décrit Robert de Saint-Loup, compromis entre la transparence rousseauiste et le voilement diderotien, il cite quelques extraits de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, et apporte quelques commentaires :

> *Robert est « ce jeune homme aux yeux pénétrants, et dont la peau est aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil » que Proust rencontra la première fois à Balbec, du temps où Robert, dans la proche garnison de Doncières, préparait Saumur, et venait souvent faire visite à sa tante Madame de Villeparisis. « Il semblait », dit Proust (À l'Ombre des jeunes filles en fleurs,* tome II, p. 177*) « que la qualité si particulière de ses cheveux, de ses yeux, de sa peau, de sa tournure, qui l'eussent distingué au milieu d'une foule comme un filon précieux d'opale azurée et lumineuse, engainé dans une matière grossière, devait correspondre à une vie différente de celle des autres hommes. À cause de son chic, de son impertinence de jeune lion, à cause de son extraordinaire beauté surtout, certains lui trouvaient même un air efféminé, mais sans le lui reprocher, car on savait combien il était viril et qu'il aimait passionnément les femmes » (Marcel Proust, à ce moment, n'avait pas encore découvert le secret penchant de Robert pour le vice sacré). « Toute la charmante éducation, toute l'amabilité de Saint-Loup devaient au bout de peu de temps, laisser voir un autre être, mais bien différent de celui qu'il*

[43] Rappelons que dans *Pastiches et mélanges*, Proust pastiche Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Saint-Simon, les Goncourt, Michelet, Renan. La finesse d'observation et la sensibilité qu'il déploie lui permettent « de sentir par la suite toute similitude jusque-là ignorée et de fonder son système de l'art et de la connaissance sur la métaphore » (Catherine Durvye, *Les réécritures*, *op. cit.*, p. 101). Cf. aussi : Dominique Jullien, *Proust et ses modèles*, Paris, José Corti, 1989 ; Mireille Naturel, *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999 ; Annick Bouillaguet, *L'imitation cryptée. Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*, Paris, Honoré Champion, 2000.

[44] *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p. 11.

> *soupçonnait. Ce jeune homme, qui avait l'air d'un sportsman dédaigneux, n'avait d'estime et de curiosité que pour les choses de l'esprit, surtout pour ces manifestations modernistes de la littérature et de l'art qui semblaient si ridicules à sa tante : il était imbu d'autre part de ce qu'elle appelait les « déclamations socialistes », rempli du plus profond mépris pour sa caste, et passant des heures à étudier Nietzsche et Proudhon. C'était un de ces « intellectuels » prompts à l'admiration, qui s'enferment dans un livre, soucieux seulement de haute pensée*[45].

Malaparte, dramaturge néophyte libéré des modèles romanesques traditionnels, imite donc Proust, citant des extraits de son œuvre et empruntant ses tours de phrases, ses inflexions, quelques-uns de ses points de vue, son style. Cette « imitation » n'est pas une pratique accessoire : comme chez le romancier de Combray, elle est « avec la réminiscence et la métaphore, l'une des voies privilégiées et obligées de son rapport au monde de l'art »[46]. Ainsi le lecteur, destinataire des tropismes, des dialogues conflictuels et du paratexte[47], est amené à chercher les enseignements du texte théâtral dans le trop-dit des digressions et des gloses analytico-explicatives, procédés les mieux à même d'accueillir un discours savant dans la fiction. Comme les extraits théâtralisés de *À la recherche du temps perdu*, ces espaces-temps permettent d'introduire un savoir précis, de l'isoler hors de la trame théâtrale[48]. Formes exacerbées du texte proustien, ces reprises et ces commentaires entourent le texte (avec lequel ils dialoguent) et l'enrichissent. Réécritures novatrices[49], elles donnent des informations sur l'espace, le temps et les personnages, délivrent un savoir, poussent le lecteur à entrer dans les arcanes malapartiens, et surtout visent à insérer un discours idéologique[50]. En effet, ce qui intéresse notamment Malaparte dans l'étude de l'inversion sexuelle c'est son rôle social et moral, représenté par l'apparition des hommes-femmes, êtres maudits aimant, écrit-il, aussi bien les manières que le vice, l'aristocratie que la canaille, dont le narrateur proustien a la révélation au début de *Sodome*

---

[45] *Du côté de chez Proust*, *op. cit*., p. 17-18.
[46] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit*., p. 131.
[47] « Le premier puise dans la matière des mots des éléments qui l'aident à structurer un espace imaginaire, l'autre transforme son imaginaire en combinatoire scénique tangible » (Monique Martinez Thomas et Jean-Marie Thomasseau, *Jouer les didascalies*, Toulouse, PUM, 1999, p. 9).
[48] Cf. Dominique Combe, « L'ajout en rhétorique et poétique », in *Figures d'ajout*, éd. J. Authier-Revuz, Paris, PSN, 2002, pp. 15-27.
[49] Proust élabore un des points fondamentaux de sa doctrine en récrivant à plusieurs reprises l'épisode de la madeleine. *Jean Santeuil* et *Contre Sainte-Beuve* sont les premières ébauches d'*À la recherche du temps perdu*. « Les nombreuses occurrences […] de cette scène qui constitue la matrice de la mémoire et de la littérature illustrent la volonté de ce type de réécriture, recherche d'une forme adéquate et propre à la communication d'un mode de penser » (Catherine Durvye, *Les réécritures*, *op. cit*., p. 128).
[50] Cf. aussi Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, p. 6 et p. 11.

et Gomorrhe (cf. la célèbre rencontre entre le Baron de Charlus et le giletier Jupien, dans la cour de l'hôtel de Guermantes) :

> ce n'est pas sans dessein que Proust a révélé les lois sociales de l'homosexualité par des épisodes tels que les amours entre Charlus et Jupien, les rapports secrets entre Robert et Morel ou le maître d'hôtel Aimé, et l'incident révélateur des coups de poing que Robert échange dans la rue avec un inconnu « assez mal habillé » qui le tente[51].

Pour Malaparte, Proust, lucide et impitoyable, a voulu marquer par ces épisodes homosexuels romanesques, à la fois burlesques et scandaleux, le caractère de compromission, de contamination, de complicité avec l'homosexualité prolétarienne, et par là le caractère social de l'homosexualité,

> la place qu'elle occupe dan le cadre général des causes et des effets de la décadence de la bourgeoisie, et les mille manières par lesquelles se réalise la dépossession de la classe bourgeoise par le prolétariat. Le jeune prolétaire inverti n'est plus l'homme du peuple vicieux que nous a peint Zola : il prend déjà conscience de son rôle social. Là c'était déjà le vice purement pathologique, ici c'est déjà le vice social. Proust ne parle-t-il pas, à ce propos, « des moments successifs d'une évolution pathologique ou seulement sociale » (*Sodome et Gomorrhe*, tome I, p. 271)[52].

Pour l'auteur italien de *Kaputt* et de *Sodome et Gomorrhe*, *À la recherche du temps perdu*, œuvre complexe et paradoxale, est une véritable odyssée spatio-temporelle adaptable et modifiable, une somme conçue « de haut en bas » et construite « de bas en haut » à partir de fragments, de détails, d'échos et de rencontres. Malaparte a bien senti cet incessant va-et-vient proustien « entre le haut et le bas, l'ancien et le moderne, le sacré et le profane, le tragique et le burlesque »[53]. Certes, presque tous les personnages deviennent invertis, tout comme l'était Proust, mais le temps perdu est définitivement retrouvé, malgré l'érosion des souvenirs, grâce à l'art et à la mémoire, seuls univers qui vaillent. La mémoire involontaire traverse l'œuvre proustienne, de la madeleine jusqu'aux réminiscences en cascade dans *Le temps retrouvé*[54]. En effet, à partir de *La fugitive* (*Albertine disparue*), le romancier français projette une série de coups de théâtre romanesques qui rappellent le brassage des classes et la dégradation de l'aristocratie. Malaparte, sensible à la dynamique de la mémoire comme sujet attribue à Proust sa propre conception de l'inévitable déclin des sociétés « si, tout comme les hommes, elles n'ont plus la force et le courage de

---

[51] *Du côté de chez Proust*, *op. cit*., p. 20-21.
[52] *Ibidem*, p. 21.
[53] Antoine Compagnon, « Proust, mémoire de la littérature », in *Proust, la mémoire et la littérature*, *op. cit*., p. 34.
[54] « *La recherche* parcourt le grand arc de la mémoire, entre la longue impuissance à écrire du narrateur et la révélation finale du moyen de sa vocation » (*Ibidem*, p. 11).

faire face aux adversités de l'histoire »[55]. Selon lui, Proust se penchant sur son passé et analysant, épouvanté, le présent pour raconter le cheminement de sa conscience[56], a eu la révélation de la décadence de la société capitaliste par la transformation du type « amant », « homme à femmes », « viveur » » en inverti, « homosexuel », « homme-femme », « dans une race neuve, unique, intellectuelle, nietzschéenne, barrésienne, décadente et entichée de marxisme »[57] :

> PROUST, *avec une voix de reproche, se redressant sur sa taille* : Les lignes de l'avenir de la société sont tracées aussi bien dans le vol des sexes, Madame, que dans le vol des oiseaux ! La société pourrit non par la tête mais par le sexe. Ce n'est pas la Babel des idées mais la Babel des sexes qui pousse la civilisation à la ruine… Vous connaissez le Baron de Charlus ?
> RACHEL : Palamède ? Mais naturellement ! Il a changé d'oiseau en dormant ?
> PROUST : depuis le jour où je vis Monsieur de Charlus allant vers le giletier Jupien comme on va vers la fleur l'insecte chargé de pollen, la question me hante de savoir pourquoi et comment les sociétés pourrissent, si elles pourrissent d'elles-mêmes ou sous la pression d'une force extérieure, d'une poussée sociale, contre laquelle elles n'ont d'autre défense que de pourrir […]. Car c'est là tout le sens de mon œuvre d'écrivain[58].

Le Marquis de Saint-Loup – « pour qui le mérite est surtout attaché à certaines formes d'art et de vie (*À l'ombre des jeunes filles en fleur*, tome II, p. 177 »[59] – est avec Rachel, un des premiers exemplaires de cette race-internationale marxiste faite de légions d'homosexuels et d'invertis qui, surgissant de toutes les classes sociales et s'unissant, allait envahir l'Europe, lui imposer ses goûts, ses vices, ses inquiétudes, ses espoirs, sa conscience de la fin du christianisme et « son pressentiment du rôle que l'homosexualité allait jouer dans la désintégration de la société capitaliste »[60]. Pour ces jeunes intellectuels auxquels appartient Robert, le mépris de leur caste se manifeste « *par leur goût pour les 'déclamations socialistes', pour les problèmes du marxisme […] et par l'inversion sexuelle considérée comme un instrument révolutionnaire au sens de contradiction, de défi* »[61]. Par leurs caractéristiques, toutes ces digressions sont à même d'accueillir une intertextualité massive et mettent en relief l'originalité du dramaturge.

---

[55] Maurizio Serra, *Malaparte. Vie et légendes*, *op. cit*., p. 505.
[56] *À la recherche du temps perdu* est aussi – et surtout – l'histoire d'une conscience. Toute l'œuvre écrite au passé révèle au présent la conscience du narrateur M., observateur et acteur dans le monde du roman.
[57] *Du côté de chez Proust*, *op. cit*., p. 21.
[58] *Ibidem*, p. 91-92.
[59] *Ibidem*, p. 18.
[60] *Ibidem*, p. 19.
[61] *Ibidem*, p. 20.

Marcel Proust sur la scène malapartienne : un personnage commentateur de son œuvre

Malaparte, encouragé par l'influence proustienne que la critique française a décelée dans *Kaputt*, met sur scène Marcel Proust, le locataire sarcastique et imaginatif du boulevard Hausmann. Désormais écrivain vieilli, ce mondain déçu est hanté par le passé constitué de « spectres bien-aimés […], tendres et souriants, faits de la même chair de laquelle sont faits les rêves »[62] qu'il tente de retrouver. Ce personnage insolite, tout en se rappelant son œuvre et la commentant, assiste en voyeur curieux, jaloux et agressif, à la rencontre de Robert de Saint-Loup et de Rachel Quand du Seigneur qu'il ne reconnaît même pas tant elle est différente de la sienne. Grâce à lui, le passé et les souvenirs reviennent avec le visage lumineux de sa chère Duchesse qui associe le raffinement et le naturel, l'humain et le divin :

> PROUST à Robert : Savez-vous Robert, ce que c'est que l'espoir ? C'est le sens du péché. Seules les femmes mortelles ont le sens du péché, l'amour du péché, la crainte et le dégoût du péché. Et c'est l'espoir, c'est le sens du péché, tout l'espoir du monde moderne que Rachel Quand du Seigneur apporte dans notre univers de spectres dorés. (*Montrant de la main le mannequin de Madame de Guermantes*). Regardez ce spectre, Rachel […]. C'est vous la vraie, la seule rivale de Madame de Guermantes, de la divine Oriane […]. Elle est là, assise sur ses morts, froide, impassible et cruelle, comme dans l'église de Combray… (*Rachel s'arrête un instant devant le mannequin, puis rapidement tandis que Proust évoque, les yeux fermés, le spectre de Madame de Guermantes, elle dévêt le mannequin et, emportant avec elle la robe d'Oriane, sort, en glissant sans bruit par la porte*). Elle est là, comme le soir de *Phèdre* dans la loge du théâtre, lointaine et inapprochable comme un cadavre de marbre dans la chapelle dorée d'une église baroque. Je levais de temps en temps les yeux sur sa loge, bien plus qu'au plafond du théâtre où étaient peintes de froides allégories, et c'était comme si, grâce au déchirement miraculeux des nuages, j'avais aperçu une Déesse contemplant le spectacle des hommes dans une éclaircie lumineuse entre deux piliers du Ciel. Je contemplais cette apothéose momentanée avec un trouble que mélangeait de paix le sentiment d'être ignoré des Immortels ; quand, soudain, je vis une clarté illuminer ses deux yeux bleus. De déesse devenue femme et me semblant tout à coup mille fois plus belle, elle leva vers moi sa main gantée de blanc, qu'elle tenait posée sur le rebord de la loge…[63]

Plus que de théâtralité, il s'agit ici de dramaticité. Rachel entre vêtue de la robe de Madame de Guermantes, s'arrête au pied du portrait d'Elstir et lève sa main

[62] *Ibidem*, p. 105.
[63] *Ibidem*, p. 102-103.

gantée de blanc ; le visage illuminé d'un sourire transparent et ironique, elle ose chanter d'une voix douce la chanson du côté de Guermantes[64].

> PROUST, *ouvrant les yeux et apercevant devant lui le spectre de Madame de Guermantes* : Oriane ! (*Il se lève et lentement, les bras tendus, s'approche d'elle. Rachel ouvre tout en chantant les bras à Robert qui l'enlace et l'entraîne dans un tour de danse. Proust agite ses deux mains en l'air, tâtonnant comme un aveugle. Rachel prend une rose d'un vase de Sèvres, s'approche de Robert et, couvrant sa bouche avec la rose, offre son visage aux lèvres de Robert, mais se dérobe aussitôt qu'il effleure la rose de ses lèvres*). Un à un, nos spectres bien-aimés s'éloignent de nous à jamais, Robert… nos spectres tendres et souriants, faits de la même chair de laquelle sont faits nos rêves… Vous m'écoutez Robert ? (*Robert les yeux fixés sur la porte par laquelle Oriane a disparu, n'entend pas, ne répond pas, comme envoûté par la voix de Rachel*). Robert…[65]

Mais ce Proust, au visage pâle, aux grands yeux obliques d'odalisque, aux fines moustaches tombantes, comique et tragique, angoissé et ravagé par le temps et ses secrets, n'est pas un simple spectateur. Le monocle vissé à l'œil, il erre à travers le salon et observe ; il prend la parole avec éloquence, il s'immisce dans le couple en conflit, mais surtout il commente sa propre œuvre, écho lointain d'un temps perdu. Il vit à nouveau comme il vivait jadis au cœur des salons (notamment ceux de Madame Hayman, de Madame Straus et de la princesse Mathilde). La métamorphose du narrateur d'*À la recherche du temps perdu* en personnage réel permet de mesurer à quel point la simple transformation de la substance du discours intérieur du narrateur en propos volubiles et jaloux adressés à Robert et Rachel peut produire des effets d'étrangeté satirique. La mise en dialogues malapartienne équivaut bien à une mise en pièces de cette instance effacée qu'il est convenu d'appeler narrateur, « instance feutrée qui, en fait, a toujours – mais précisément parce qu'elle ne s'expose pas sur le devant de la scène – le dernier mot dans *À la recherche du temps perdu* »[66].

---

[64] Pour Myriam Tanant, Malaparte n'élabore pas son impromptu proustien pour qu'il serve de support à la musique : « les allusions qui l'émaillent sont littéraires et évoquent l'inévitable petite phrase de Vinteuil » (« L'Italie interdite : Malaparte et le théâtre », in *Chroniques italiennes (Malaparte)*, *op. cit*., p. 121. Sur l'ironie malapartienne, cf. notamment : Bieke Put, « L'ironia malapartiana tra culture diverse », in *Lingue e letterature in contatto*, Florence, Franco Cesati, 2004, coll. « Civiltà italiana », n° 3, vol. 2, p. 395. Cf. aussi Alain Sarrabayrouse, « De l'invective contre l'Italie libérale à l'invective contre Jean-Paul Sartre. Variations sur une même forme d'écriture dans certains écrits polémiques, politiques et satiriques de Curzio Malaparte », in *L'Invective. Histoire, formes, stratégies,* éd. Agnès Morini, Saint-Étienne, PUSE, 2006, p. 281-291.

[65] *Du côté de chez Proust*, *op. cit*., p. 105.

[66] Philippe Chardin, « Avant-propos », in *La tentation théâtrale des romanciers*, *op. cit*., p. 8.

Une mise en scène et une scénographie insolites

Proust, auteur, narrateur et personnage, perclus de rhumatismes, se souvient avec nostalgie : grâce au miracle de la madeleine trempée dans une tasse de thé, il est ramené au temps de Combray, du côté de chez Swann et du côté de Guermantes. En effet, les jeux de lumière qui se projettent sur le salon provoquent d'autres lumières : celles de la mémoire qui retrouve espaces et temps passés. Au-delà des réticences et des sous-entendus de ses paroles, surgissent des lieux aimés (Combray, Paris, Balbec, Venise), des spectres bien-aimés, des ombres et des noms : Odette, Oriane, Albertine La Berma, Madame de Stermania, Anne de Beaucourt, Antoine et Emmanuel Bibesco, Charles Swann et Elstir, avec ses marines et son tableau du port de Carquehuit. Tendant les bras vers le portrait de la duchesse de Guermantes, Proust soupire tristement :

> PROUST : Pourquoi, chaque fois que j'entre chez vous, et que je vois cet aimable spectre s'avancer vers moi, comme tel jour voyant dans la rue s'avancer de face, sous une capote mauve, une douce et lisse figure aux charmes distribués avec symétrie autour de deux yeux bleus et dans laquelle la ligne du nez semblait résorbée, pourquoi ressens-je le même trouble, pourquoi affecté-je la même indifférence ? (*Détournant la tête, et tendant les deux mains, comme si vraiment il voulait éloigner de lui un spectre*). Pourquoi détourné-je les yeux de la même façon distraite que la veille à l'apparition de profil, dans une rue de traverse et sous un toquet bleu marine, d'un nez en bec d'oiseau, le long d'une joue rouge, barrée d'un œil perçant, comme quelque divinité égyptienne ? […]. Ah ! pourquoi est-elle sans visage ?
> ROBERT : Cessez, je vous prie, de parler de Madame de Guermantes ! Cette jeune femme… qui peut-elle bien être ?
> PROUST (*fixant la photo de Madame de Guermantes*) : D'où vient-il ce parfum ? Se pourrait-il que la photo d'une femme dégageât le même parfum que ses robes ? […]
> ROBERT : Cessez, je vous prie, de parler de Madame de Guermantes !
> PROUST : Que cette race m'enchante isolée dans sa gloire divinement ornithologique, car elle semble issue, aux âges de la mythologie, de l'union d'une déesse et d'un oiseau.
> ROBERT : Vous aviez l'air de la reconnaître…
> PROUST : Qui ? cette inconnue ? Pourquoi vient-elle troubler le lac dormant de mes souvenirs ?[67]

Dans l'autre pièce, Rachel, étrangère aux Guermantes, chante l'andante de la sonate pour piano et violon de Vinteuil. Proust, debout, appuyé sur sa canne et tenant son mouchoir, lève la main :

[67] *Du côté de chez Proust*, *op. cit.*, p. 45-47.

> PROUST : Écoutez ! C'est l'air de la sonate de Vinteuil… Vous vous rappelez Swann à cette soirée de Madame de Saint-Euverte ? Il souffrait tellement que même le son de ses instruments lui donnait envie de crier, de prolonger son exil dans ce lieu où Odette ne viendrait jamais. Mais tout à coup, Swann reconnut la petite phrase de la sonate de Vinteuil ; et ce fut comme si Odette était entrée : cette apparition fut pour lui une si déchirante souffrance (*portant la main à son cœur*) qu'il dut porter la main à son cœur. Le violon était monté à des notes hautes où il demeurait comme une attente désespérée, comme pour maintenir encore un instant, de toutes ses dernières forces, le chemin ouvert à Odette, ainsi qu'on soutient une porte qui sans cela retomberait…
> (*Rachel apparaît en chantant sur le seuil, habillée d'une robe de crêpe de Chine, dont la jupe, d'un rose tendre qui a l'air d'avoir une signification particulière parce qu'il n'est plus à la mode, est obliquement traversée d'une rampe ajourée et large de dentelle noire, qui fait penser aux volants d'autrefois*) […].
> PROUST, *reculant d'un pas avec un cri de surprise et presque d'effroi* : Odette !
> RACHEL : Vous connaissez Odette de Crécy, Monsieur ?
> PROUST : Ah ! je reconnais cette robe ! C'est la robe qu'elle portait ce jour-là, chez elle, le jour que Gilberte... Ah ! que ce jour est loin, que ces jours sont lointains […] : elle était entourée de sa robe comme de l'appareil délicat et spiritualisé d'une civilisation. Et vous, Madame, d'un seul geste (*Il se laisse tomber dans le fauteuil le visage dans son mouchoir*) […].
> ROBERT : Vous connaissez Monsieur Swann aussi ?
> PROUST : Swann aussi ?
> RACHEL : Il vient souvent chez moi, le soir pour me parler d'Odette, et ne cesse de fredonner cet air[68].

Indigné, épouvanté par les comportements bizarres du couple et agitant en l'air sa canne et son mouchoir, Proust repense avec nostalgie aux Guermantes, à leur nom chargé d'assonances, de souvenirs et de suggestions :

> PROUST : On est Guermantes par la blondeur des cheveux, le profil busqué, les points où la peau de la joue s'altère, tout se qui se voit dans les portraits des Guermantes que nous ont laissés le XV^e^ et le XVII^e^ siècle. On est Guermantes aussi par… (*Il ne peut pas terminer la phrase, pris d'une crise d'asthme*) […]. Les Guermantes sont la fleur de la race humaine ! Ils n'ont rien de commun avec le reste de la société aristocratique […]. Leur physique même, la couleur d'un rosé spécial, allant quelquefois jusqu'au violet, une certaine blondeur quasi éclairante des cheveux délicats, massés en touffes dorées, même chez les hommes, et douces, moitié de lichens pariétaires et de pelage félin, éclat lumineux à quoi correspond un certain brillant de l'intelligence, tout cela fait que dans la matière même, si précieuse fût-elle, de la société aristocratique où on les trouve engainés çà et

[68] *Ibidem*, p. 48-51.

> là, les Guermantes restent reconnaissables […], faciles à discerner et à suivre, comme les filons dont la blondeur veine le jaspe et l'onyx, ou plutôt encore comme le souple ondoiement de cette chevelure de clarté dont les crins dépeignés concourent comme des flexibles rayons dans les flancs de l'agate-mousse[69]...

Les jeux de lumière qui se projettent sur le salon de la garçonnière de Robert de Saint-Loup provoquent d'autres lumières : celles de la mémoire notamment. En effet, surgissent des spectres, des ombres et des noms. Des passions et des drames : Odette, Oriane, Albertine, la Marquise de Vincent, la Comtesse de Touébec, Madame de Starmania, Anne de Beaucour, la Berma, Andrée, Charles Swann, le Comte de Bréauté, Monsieur de Palancy, Antoine et Emmanuel Bibesco, etc. Mais ce sont surtout Oriane et Albertine, déesses du Temps et de l'Habitude, réincarnées par Rachel Quand du Seigneur, qui font le plus souffrir Proust. Tendant les bras vers le noble portrait de la Duchesse de Guermantes, il soupire tristement.

Rachel, habillée comme Albertine, chante et offre son visage à Robert. Soudain, elle interrompt son chant, et se tourne vers Proust, comme si quelque voix lointaine était venue jusqu'à elle des profondeurs du souvenir :

> RACHEL : Vous m'avez appelée ?
> PROUST : Vous voilà revenue du monde du rêve. Pareille à ce jour où je vous ai donné ce baiser refoulé depuis Balbec, où j'ai goûté la rose inconnue qu'étaient pour moi vos joues... (*Rachel prend une rose d'un vase de Sèvres, s'approche de Robert, et se couvrant la bouche avec la rose, offre son visage aux lèvres de Robert*) je me disais, en m'approchant de vous, que j'aurais enfin, par les lèvres, la connaissance de votre visage fleuri, que j'allais enfin connaître le goût de cette rose charnelle (*tendant la main comme pour empêcher ce baiser*) Albertine ![70]

Rachel-Albertine se dérobe aussitôt que Robert effleure la rose de ses lèvres et, s'approchant de Proust, lui donne la rose :

> PROUST, a*pprochant lentement de la rose l'index de la main droite il enfonce son doigt parmi les pétales de la rose* : Mais pourquoi la tige de la rose (*il casse, des doigts de la main gauche, la tige*) s'est-elle brisée ? C'est le vent de la révolution qui souffle du fond de la ville, qui brise la tige de la rose de Guermantes (*il répand de sa main gauche, sur le tapis, aux pieds de Rachel, les pétales de la rose*) qui répand ses pétales dans la boue.
> RACHEL, *reculant d'un pas* : Monsieur !
> PROUST : Et c'est vous, Madame, qui m'avez révélé pourquoi se brise la tige de la rose de Guermantes, vous, la fille du peuple, la petite poule à un louis…

[69] *Ibidem*, p. 59-60.
[70] *Ibidem*, p. 88-89.

> RACHEL, *avec un rire aigu* : Vous me connaissez ?
> ROBERT : Monsieur Proust !
> RACHEL, *à Proust d'un air agressif* : Où m'avez-vous connue ?
> PROUST : Vous, la grue prolétarienne, la fille de la maison de passe que j'appelais autrefois Rachel Quand du Seigneur…
> RACHEL, avec un rire triste et insolent : Mais oui, c'est moi. Et après ?[71]

Le seul personnage à avoir les yeux fixés sur l'avenir, c'est bien la comédienne juive Rachel, porte-parole de Malaparte. Plus réelle que son modèle proustien, la rivale de la Duchesse de Guermantes et de La Berma prend conscience de la fatalité de la révolution sociale : en effet, en elle se révèle avec plus de spontanéité et d'habileté le trouble apporté dans les rapports sociaux par l'intime et secrète pression des masses, l'instabilité des valeurs du monde et l'effondrement des barrières sociales. Cette satire de la société française et européenne qu'est le roman proustien prend ici son caractère d'œuvre sociale : la révolution prolétarienne apparaît en elle sous son vrai visage « *qui est celui de la petite poule à vingt francs marchant comme la Dulle Grete de Breughel, à travers la foule des monstres dorés du grand monde, vers l'Olympe vert et bleu du côté de Guermantes* »[72]. La nouvelle Rachel, qui capte le regard par la fulguration de son apparition scénique, ose désormais porter les mêmes robes qu'Odette, Oriane, Albertine et Anne : robe de crêpe de Chine démodée, robe du soir en taffetas bleu ciel, « *serrée à la ceinture par un large ruban de satin rose, et dont le corsage a pour seul ornement d'innombrables paillettes* »[73], tunique de mousseline de soie, robe de chambre sombre et duveteuse, doublée de rose, signées Mariano Fortuny, plus dessinées par Malaparte que décrites. Des robes choisies et portées aussi bien par l'aristocratie respectable que par celle qui fréquente les maisons closes ou qui traîne sur le trottoir. Ange et démon, Rachel ose danser et chanter l'air de la sonate de Vinteuil, confondant passé et présent. Cette femme ironique et sceptique (qui transforme le passé, qui 'drague' Robert et tient tête à Marcel) n'est plus celle que Proust et Saint-Loup sont allés chercher dans la banlieue de Paris : elle est la petite actrice qui se posera plus tard en rivale de la Berma, qu'elle supplantera, alors que Madame Verdurin, réplique de Rachel, aura à son tour remplacé la princesse de Guermantes dans l'hôtel de Guermantes[74].

> RACHEL : Je ne suis pas une de vos Odettes, de vos Albertines, de vos Gilbertes, je ne suis pas de la race de demi-castors, de cette foule de parvenus qui singent le Faubourg ! Je hais ce monde, Monsieur Proust, je le hais, ce monde de parvenus et d'invertis aristocratiques, de prostituées royales

[71] *Ibidem*, p. 91-94.
[72] *Ibidem*, p. 25.
[73] *Ibidem*, p. 110.
[74] Malaparte ajoute : « *Il nous a semblé opportun de saisir ici l'occasion de rétablir la vérité quant à la nature du caractère de Rachel, non pas à l'aide d'une arbitraire interprétation des faits ou à l'aide de notre imagination, mais en nous aidant de ce que Proust lui-même nous dit, laisse sous-entendre ou s'efforce de masquer* » (*Ibidem*, p. 22-23).

> qui n'ont pas honte de faire rougir les portraits de leurs princes, de leurs évêques, de leurs maréchaux, de leurs rois. Moi, je ne fais rougir personne ! Pas même les rois. Je ne suis pas royaliste ! Je suis une fille du peuple, et je resterai toujours une fille du peuple, même lorsque je dînerai chez la Duchesse de Guermantes. Je ne serai jamais une parvenue, moi, Monsieur Proust ! Moi je pourrai devenir une des leurs, car je suis une grue. Mais, vous, vous ne serez jamais de ce monde-là ! même si vous plaisez à votre cher Palamède !
> PROUST : Ah ! Robert, faites-la taire ![75]

Malaparte va au-delà de son modèle : certes, il répète Proust, mais différemment : avec humour, ironie et lucidité. Désormais, il ne s'agit plus du souvenir du texte proustien, mais de son devenir dans l'œuvre de l'écrivain italien. En effet, pour Malaparte, Rachel et Proust sont le symbole d'un conflit social dont ils sont les protagonistes et les dépositaires. Ils incarnent l'historique antagonisme entre aristocratie et peuple mais la violence de cet affrontement est atténuée par le sentiment proustien de la mélancolie. Sa Rachel n'est plus celle qui apparaissait dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et dans *Le côté de Guermantes*, idiote, vulgaire, cruelle, ni celle des dernières pages du *Temps retrouvé* sous les traits méconnaissables d'une immonde vieille participant – lors de la matinée chez la princesse de Guermantes – au « bal des têtes », à la grande représentation baroque de la vieillesse et du temps et aux révélations finales du Narrateur sur la mémoire et le temps. Elle n'est plus celle qui au restaurant se mettait à faire de l'œil à un jeune boursier pour faire enrager Robert de Saint-Loup ou dans l'intention de retrouver réellement l'inconnu. Au contraire, dans *Du côté de chez Proust*, elle est une femme moderne, une fille d'Ève, orgueilleuse, campée dans le beau monde, ensorcelant son amant et même Marcel Proust qui, effrayé, lui jette son gant au visage :

> ROBERT, tressaillant et se retournant vers Proust comme s'il se réveillait d'un mauvais rêve dans un élan de détresse : Aidez-moi, enlevez-moi, emmenez-moi loin d'elle que je n'entende plus sa voix… Sauvez-moi, ne me laissez pas retomber dans ses bras… car je l'aime, je l'aime encore ! […]. Ah ! ce n'est pas la voix de Rachel, c'est Anne qui chante, qui m'appelle ! Cette voix, ce chant d'amour que j'espérais oublier dans la tendresse de votre amitié… Ah ! sauvez-moi mon ami ![76]
> RACHEL : Je suis la Ville, Monsieur ! Je sais tout, comme la Ville. Vous êtes le monde et moi la Ville : avec ses trottoirs, ses filles de joie, ses concierges, la Ville avec ses banlieues noires, ses taudis, ses bordels, ses prisons, ses hôpitaux, la Ville avec sa misère, sa crasse, sa place Pigalle et sa joie de quatre sous, la Ville avec ses foules grises sous la pluie, ses flots humains coulant dans les égouts des métros. La Ville qui rit et qui gronde, qui pleure et chante, Paris, la rose des villes, la rose des filles du peuple et des Duchesses de Guermantes…

[75] *Ibidem*, p. 94-95.
[76] *Ibidem*, p. 109.

> PROUST, *debout devant elle* : Ne profanez pas ce nom sacré !
> RACHEL, *d'une voix triomphante* : Le jour viendra, Monsieur Proust où la petite grue prolétarienne dînera à la table de la vieille putain sacrée !
> (*Proust lui jette hystériquement son gant au visage. Rachel demeure immobile au milieu de la pièce soudain devenue humble et soumise. Proust, debout en face de Rachel, garde le bras levé, balançant doucement la main avec laquelle il vient de frapper la jeune femme*)[77].

Admirable passage où le langage est en prise directe sur la pulsion violente. Les paroles de l'actrice sont comme des coups portés à autrui ; en même temps, elles s'enchaînent selon les exigences des fantasmes, et prennent un aspect délirant. La situation dramatique permet à Rachel d'exercer son pouvoir, d'adopter une ligne de conduite, d'agir et de triompher. Proust abdique : pris d'une de ses crises d'asthme, il tousse, suffoque, écarquille les yeux ; il s'avance péniblement vers le canapé où elle est assise dans une attitude humble, roule les yeux comme s'il allait suffoquer, puis, s'incline. Homme du monde, il porte la main de Rachel à ses lèvres avec un geste plein de grâce : « Veuillez me pardonner, Madame »[78].

> RACHEL, *transformée soudain en une petite fille du peuple, timide et apeurée, d'une voix douce, en rougissant* : Oh ! Monsieur Proust !
> PROUST, *semble lui aussi transformé, comme si le geste proustien qu'il vient d'accomplir l'avait délivré de sa timidité, de son angoisse, de son asthme* : Une femme mortelle, enfin ![79]

Déguisée en Anne de Beaucour, Rachel, en chantant, embrasse Saint-Loup (bouleversé) et s'enfuit au bras de Proust retrouver le comte de Beaucour, son mari :

> ROBERT : Anne ! (*D'une autre voix*). Rachel !
> RACHEL, *s'approche vivement de lui, tendant ses deux mains* : Robert !
> ROBERT : Ah ! Rachel, pourquoi ? Pourquoi ce jeu cruel ?
> PROUST, *avec une grimace de dépit et de méchante jalousie, ôtant avec un geste de feinte galanterie son haut-de-forme et s'inclinant très bas, d'une voix ironique* : Daignez, Monsieur de Saint-Loup, me présenter à Madame de Beaucour ?
> RACHEL, *couvrant la bouche de Robert de sa petite main gantée de rose* : Appelez-moi Anne, Robert. Ce soir je suis pour vous Anne de Beaucour. Une déesse. Demain, je ne serais plus que Rachel.
> ROBERT : Pourquoi ce perfide déguisement ? Pourquoi vouloir me faire croire ?
> RACHEL : Vous m'aimez encore, Robert ?
> ROBERT : Ah ! je vous prie, cessez ce jeu !

[77] *Ibidem*, p. 99-100.
[78] *Ibidem*, p. 101.
[79] *Ibidem.*

RACHEL : Oh ! Robert, laissez-moi, ne fût-ce qu'un instant, être une déesse… Ce soir… ne m'enlevez pas cette charmante illusion !...
ROBERT : Ah ! cruelle illusion !
RACHEL : Vous l'aimez donc toujours ?
ROBERT : Rachel, Rachel, c'est vous que je…
PROUST, *s'inclinant avec une mauvaise ironie* : Il vous aime encore, Madame. Encore et déjà ! Il n'a jamais cessé de vous aimer… Voyez, il revient à vous, il se traîne à vos pieds, il implore votre pardon… n'est-ce pas, Monsieur de Saint-Loup ?
ROBERT : Restez, Rachel ! Je vous en supplie, restez ! […].
RACHEL : Laissez-moi partir. Je dois rentrer. Le Comte de Beaucour m'attend.
ROBERT, *avec un cri de douleur et de rage* : Le Comte de Beaucour ! votre amant !
PROUST : Son mari […]. Soyez donc raisonnable !
RACHEL : J'irai, j'ai promis. Je ne suis pas une femme honnête, Robert : je ne trompe jamais mes amants… Vous m'attendrez demain, Robert ?
ROBERT, *avec un sourire douloureux* : Vous attendre demain ! Sur quel trottoir ? […].
PROUST, *agitant en l'air son mouchoir, s'approche de Rachel, et lui offrant galamment le bras* : Venez, Madame de Beaucour. Je vous ramène. Ma voiture attend à la porte.
RACHEL, *prenant le bras de Proust* : Adieu, Robert.
ROBERT : Rachel ! (*Il court vers elle et la prend dans ses bras*) Ah ! ne me volez pas le baiser que vos yeux me promettent…
PROUST, *debout sur le seuil, se couvrant les yeux de son mouchoir* : Le dernier, Robert.
ROBERT : Le premier, Rachel.
(*Il l'embrasse, tandis que Proust, les yeux couverts de son mouchoir, agite en l'air sa main lasse*). *Rideau*[80].

L'impromptu se termine sans dénouement véritable : rupture définitive ou éloignement momentané du couple-amant, se voulant à la fois snob proustien et salaud sartrien ? Peut-être. Toutefois, le triomphe de Rachel Quand du Seigneur, comme l'échec de Robert de Saint-Loup-Guermantes, n'est pas un crépuscule des dieux mais le début d'une ascension, le commencement d'une humanité nouvelle. Certes, la grue a fait souffrir Robert, comme Albertine a persécuté le narrateur M. ; elle l'a souvent trahi. Mais elle l'a initié à la culture supérieure et a affiné son caractère et sa sensibilité ; elle lui a fait comprendre le théâtre et la littérature d'avant-garde, les idéalités sociales, l'innocence de Dreyfus, ce qu'il n'aurait jamais compris sans elle[81].

[80] *Ibidem*, p. 110-114.
[81] Sur l'influence de Rachel, voir Giovanni Calendoli, « Les femmes ont perdu la guerre ! », in *L'Herne* (*Malaparte*), éd. Maria Pia De Paulis, Paris, Éditions de l'Herne, 2018, n°123, p. 306-307.

Un impromptu fauteur de scandale

Du côté de chez Proust a été retiré rapidement de l'affiche. Paris, scandalisé par l'audace de Malaparte, l'a condamné définitivement[82]. La France de 1949 ne correspondait plus à l'idée qu'il s'était faite d'elle. Le public et la critique, fascinés notamment par les pièces de Sartre (*Les mains sales*, *La putain respectueuse*, *Morts sans sépultures*) n'ont pas mis en cause la valeur du pastiche lui-même – conjuguant à la fois une fonction littéraire de mémoire et une fonction sociale de reconnaissance culturelle – mais plutôt son interprétation marxisante de l'œuvre de Proust »[83]. Par l'intermédiaire de Rachel, Malaparte a ironisé, provoqué et scandalisé les Français, outrés par ces attaques dont ils étaient la cible, et refusant qu'un écrivain étranger – même bilingue et amoureux de la France – ridiculise le célèbre Marcel Proust (lecteur de sa propre œuvre) et le noble Robert de Saint-Loup (devenu un simple collectionneur de robes). En effet, le dramaturge italien – attribuant à l'épisode proustien sans le trahir une signification nouvelle assez complexe – n'a pas cherché l'adhésion des uns et des autres et est devenu en un soir l'homme le plus détesté de Paris : « les mondains ont crié à la provocation marxiste, la gauche (selon qu'elle était proustienne ou anti-proustienne) au sacrilège ou à la complaisance dans le décadentisme »[84].

Avec *Du côté de chez Proust*, l'auteur de *Kaputt* a justifié ses opinions littéraires en tentant « une interprétation sociopolitique aussi bien dans *À la recherche du temps perdu* que chez Proust lui-même »[85]. En utilisant l'efficacité de l'art théâtral pour violenter les certitudes socioculturelles, il a compris, avant Malraux, qu'à l'époque des médias, « le tam-tam organisé autour d'un livre compte autant et plus que ce qui est écrit dedans »[86]. Le drame qui se déroule dans la garçonnière de Robert de Saint-Loup est conforme à celui qui apparaît dans *À la recherche du temps perdu* dans les

[82] De même, mis en scène par Enzo Ferrieri et joué le 28 avril 1958 au Théâtre du Convegno de Milan, *Du côté de chez Proust* a eu peu de succès.
[83] Jean-Claude Thiriet, « Rachel de Proust à Malaparte », in *Novecento*, *op. cit*., p. 156.
[84] Jean-Claude Thiriet, « Malaparte en France : le parcours d'un combattant », in *Transalpina*, *op. cit*., p. 135. Un an après le four de *Du côté de chez Proust*, Malaparte renouvelle la tentative théâtrale avec *Das Capital*, pièce didactique qui met en scène Marx, son épouse et leur entourage. La pièce est sifflée. Commentaire de Malaparte : cet échec résulte de la « conspiration du communisme et du fascisme contre la France » (Bruno Tessarech, *Pour Malaparte*, Paris, Buchet-Chastel, 2007, p. 79). *Les femmes aussi ont perdu la guerre*, texte théâtral inspiré de *La peau*, « mais qui se déroule à Vienne et pendant l'occupation soviétique fait un bide en Italie » (*Ibidem*).
[85] Renata Giani, « Il teatro di Malaparte e la sua fortuna scenica », in *Ariel*, *op. cit*., p. 98.
[86] Dominique Fernandez, *Le Voyage d'Italie. Dictionnaire amoureux*, Paris, Plon, 1997, p. 257. Malaparte est avant Malraux « le premier écrivain à avoir calculé presque scientifiquement les moyens de faire le plus de tapage possible et de se maintenir sans répit à la une de l'actualité » (*Ibidem*, p. 252).

limites imposées par une écriture trans-générique (même et autre) et d'un point de vue global. Mais au-delà de la réduction de la matière romanesque et de son masochisme autodestructeur, Malaparte, bouleversant la notion même de genre, a créé un univers fonctionnant selon ses propres codes, altérant des éléments de l'œuvre matricielle ; mieux, il a dessiné les contours d'une nouvelle esthétique dynamique. En effet, pour répondre aux exigences de la scène, il n'a pas suffi de découper et de servir tel quel le célèbre épisode de Robert et de Rachel, il a fallu ressaisir l'original, le réduire et le recomposer.

> En art, comme au jeu de la paume, il s'agit toujours de la même balle ; la matière est ancienne, seulement, c'est la manière de la disposer qui doit être nouvelle. Tel est le sens le plus exact de l'art comme éternel retour du même : le même, l'ancien, revient différent dans les œuvres nouvelles. Le véritable artiste est celui qui dit les mêmes mots autrement. Son génie se mesurera à sa capacité de transformer, de reformuler, de redire ou plutôt de relire la tradition à la lumière des procédés que lui procure son époque[87].

À travers la subversion du divertissement mondain, le dramaturge italien a créé une sorte de théâtre critique original – mais non parodique – où se superposent harmonieusement et se lient texte dramatique et texte critique. De même que le hasard a fait de M. le témoin inévitable et infaillible de la rencontre de Charlus et de Jupien et l'auteur d'un roman-théâtre du monde, Malaparte pense que c'est rétablir la loi de la fatalité et du temps que de faire de Proust le témoin de la rencontre de Rachel et de Saint-Loup. Cette loi est la même loi que celle qui orchestre la décadence de la société capitaliste et les causes profondes de la révolution prolétarienne et du marxisme. Cette loi, le personnage Proust ne la brise que pour pouvoir prendre à l'égard des deux amants cette attitude de réprobation et de mépris qu'il n'aurait pu prendre s'il avait été le complice de leur rencontre et de leurs amours. En créant le personnage de Marcel Proust, Malaparte affirme que ce qui domine toute l'œuvre proustienne, et qui lui donne son caractère de satire sociale, c'est bien la fatalité des lois de l'évolution sociale.

> « *On comprendra donc pourquoi nous avons placé la rencontre de Rachel et de Robert non pas à la sortie des artistes du théâtre où elle travaille, mais dans l'appartement de Robert : ce qui non seulement nous permet de corriger les contradictions de Proust quant à Rachel, mais nous donne la possibilité de montrer au public pour quelles raisons les rapports des hommes et des femmes entre eux, dans toute l'œuvre proustienne, sont, par principe, constamment, et avec une monotonie décevante et déprimante, on ne peut plus grossiers et malpropres* »[88].

---

[87] Sophia Dachraoui, « Les œuvres cycliques du XX^e^ siècle et le mythe de l'éternel retour », in *Tradition et modernité en littérature*, *op. cit*., p. 264.
[88] *Du côté de chez Proust*, *op. cit*., p. 24-25.

En effet, l'esprit de la société capitaliste au début du siècle n'est plus dominé par l'amour, mais par quelque chose de plus profond, et les rapports humains et sociaux, réduits à la pure sexualité, n'y apparaissent que « *comme une conséquence de la lutte des classes qui ébranle les couches inférieures et fait trembler le sommet de l'Olympe* »[89]. Pour Malaparte, Rachel, de tous les personnages proustiens, est « *le seul en qui prend conscience la fatalité de la révolution sociale et se révèle avec plus de spontanéité le trouble apporté dans les rapports sociaux par l'intime et secrète pression des masses* »[90].

Au-delà du scandale : un anti-théâtre palimpseste

Du côté de chez Proust, pièce davantage destinée à un public de lecteurs que de spectateurs, surprend par son originalité percutante et son intensité dramatique, et par le rythme brisé des dialogues où s'insèrent les réflexions et les souvenirs de trois personnages soumis à l'inéluctable progrès du temps. Cet impromptu polyphonique – qui ne raconte ni le roman d'un roman ni la découverte d'une vocation littéraire – révèle néanmoins maintes concordances et jeux de miroirs avec le roman proustien. La littérature se fait palimpseste, circule et se réécrit : ainsi s'accomplit l'utopie borgésienne « d'une littérature en transfusion perpétuelle, en perfusion trans-textuelle, présente à elle-même dans sa totalité et comme Totalité, dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un seul Livre infini »[91]. Comme le réel, elle est un tissu de secrètes affinités dont il faut retrouver la trame. Le très long paratexte, loin d'être une excroissance ornementale, joue un rôle capital dans l'économie dramatique de l'impromptu. En effet, il sert le dessein du caméléon qu'est Malaparte[92] et sa conception même du théâtre ; il permet de découvrir en lui un intellectuel « engagé » et talentueux qui, comme l'auteur de *À la recherche du temps perdu*, au moyen d'intrusions amères et provocatrices, rejoint par l'écriture et la réécriture la connaissance intime du monde et de soi-même. *Du côté de chez Proust*, imitation-reprise-contestation, est donc une lecture et une exploration de soi. À l'écart de tout

[89] *Ibidem*, p. 25.
[90] *Ibidem.*
[91] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit*., p. 453-454. « L'hyper-textualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine » (*Ibidem*).
[92] Nombre de critiques ont souligné les paradoxes de Malaparte, intellectuel engagé internationalement connu : « interprète prophétique de la décadence de l'Europe face aux nouvelles puissances globales et aux idéologies de masse ; envoyé spécial sur tous les fronts de guerre, capable de passer des salons aux tranchées, des bûchers aux bénitiers, de Lénine à Staline, de Mussolini à Mao » (Maurizio Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, *op. cit*., 4e de couverture).

dogmatisme, Malaparte, sans avoir vraiment choisi son camp[93] et se moquant des étiquettes, des manifestes et des écoles, était trop en prise idéologiquement avec son époque pour ne pas faire porter à ses fictions le poids de sa personnalité[94]. En réécrivant et en transmodalisant l'histoire mouvementée de Rachel Quand du Seigneur, en soulignant l'esthétique du détournement et du discontinu théâtral, il insuffle, à la suite de Sterne et de Diderot, la vie au sein de l'univers clos par excellence qu'est le théâtre[95]. Avec *Du côté de chez Proust*, Malaparte, sacré Toscan et fasciste révolutionnaire, lecteur étranger de langue française[96], érudit et dramaturge iconoclaste, a atteint un double but : d'une part, malgré son pessimisme, réécrire au gré des soubresauts de la mémoire et commenter un épisode proustien pour dénoncer un certain « côté de Guermantes » (loin du chemin des aubépines et du petit pont sur la Vivonne) dans lequel se dessine la courbe de la décadence de toute une société en phase terminale, prisonnière de son cynisme et de son hypocrisie[97], d'autre part, créer une

[93] « Je ne suis ni pire ni meilleur que ma stupide légende : je suis simplement différent. Seuls peuvent me comprendre ceux qui n'oublient pas qu'il y a en moi tout le romantisme et toute la folie des Allemands ; que je ne suis pas, hélas, un Italien comme les autres ; que je suis chrétien, romantiquement chrétien, mais que je vis hors de la morale catholique ; que je suis en somme ce qu'on appelle communément un barbare […]. Tout le mal vient du fait que je m'efforce continuellement d'être – et pas seulement de paraître – un Italien comme les autres et que je n'y arrive jamais » (Malaparte, extrait d'une lettre à son ami Giancarlo Vigorelli, cité par Bruno Tessarech, *Pour Malaparte*, *op. cit*., p. 44). Cf. aussi Malaparte, *Monsieur Caméléon* et *Italie barbare*, Paris, La Table ronde, coll. « Quai Voltaire », 2009 et 2014.

[94] Le *Journal d'un étranger à Paris* raconte le retour de Malaparte à Paris ; « il raconte en même temps une fuite, celle d'une Italie postfasciste qui n'apprécie guère [ses] volte-face. Mais c'était sans compter sur un contexte idéologique équivalent en France, sur le regard de Français, ceux de la scène intellectuelle, ceux de la rue, qui [lui] renvoyaient ce même reproche de n'avoir jamais assez clairement choisi son camp » (Stéphanie Laporte, « 'Beaucoup plus qu'un écrivain étranger'. Curzio Malaparte auteur du *Journal d'un étranger à Paris* » 1947-1949 », in *Revue des études italiennes*, *op. cit*., p. 231).

[95] Dès la fin du XVIII[e] siècle, le drame puise dans le roman quelques-unes des formes de sa libération progressive : « notamment son rapprochement, dans le choix des sujets et des personnages, avec la réalité sociale et psychologique de l'époque, que Diderot appelait tant de ses vœux (Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma au XX[e] siècle. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, *op. cit*., p. 14-15).

[96] Sur les rapports de Malaparte avec la France, cf. notamment : *Journal d'un étranger à Paris*, *op. cit*. ; Alain Sarrabayrouse, « Malaparte et l'aspect contrasté de la France », in *Chroniques italiennes*, *op. cit*., p. 67-77 ; Bruno Tessarech, *Pour Malaparte*, *op. cit*. ; *« La bourse des idées du monde ». Malaparte e la Francia*, éd. Martina Grassi, Florence, Olschki, 2008 ; Maurizio Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, *op. cit*., p. 475-607.

[97] Sur l'idée de décadence de la société européenne chez Malaparte, cf. notamment : Giuliano Manacorda, préface à *Sodoma e Gomorra*, Rome, Lucarini, 1991, p. V-XIII ; *Malaparte scrittore d'Europa*, éd. Gianni Grana, Milan, Marzorati, 1992 ; Enrico Ghidetti, « Parere su Malaparte », in *Il Ponte*, 1995, vol. 18, p. 95-105 ; Giani Grana, « Malaparte, écrivain d'Europe », in *Chroniques italiennes (Malaparte)*, *op. cit*., p. 46-58 ; Luigi Martellini, *Nel labirinto delle scritture*, Rome, Salerno, 1996 ; Sandra Covino, « *La Pelle* di Malaparte : i

sorte d'anti-théâtre, s'installant dans un conflit qui n'est plus seulement de personnes, ou de paroles, mais qui est dans l'essence dramatique même, dans les contraintes et les contradictions inhérentes au processus théâtral.

Bernard Urbani
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Laboratoire ICTT (EA 4277)

procedimenti della prosa e il modello dannunziano », in *Strumenti critici*, Bologne, Il Mulino, 1999, n° 90, p. 219-237 ; Giancarlo Vigorelli, « Malaparte : testimonianza e proposta di revisione », Luigi Martellini, Introduzione a Malaparte, in Malaparte, *Opere scelte*, Milan, Mondadori, 2003, coll. « I Meridiani », p. XI-XXXIX, p. XLIII-LXXVI.

LE ROI PÊCHEUR – JULIEN GRACQ, LA PAROLE, ET L'ESPACE SACRIFICIEL DE LA SCÈNE

À ma grand-mère Lucette Barnéoud, provençale, avignonnaise militante.

> *Palais des Papes à Avignon. Salles en forme de puits, à peine éclairées, inconfort grandiose, poutres et pierres nues, étroites fenêtres de donjon. La chambre du Pape, malgré ses feuillages peints à la fresque, ses oiseaux et ses écureuils, évoque davantage qu'un lieu de repos une cave de silence, obscure et humide, un* in pace *muré. Rien, dans aucun château-fort que je connaisse, n'évoque plus rigoureusement la glaciale dureté de la vie médiévale. Je m'attendais à une pré-Renaissance presque souriante, ouverte aux beaux-arts et déjà curieuse de vivre : en fait on recule dans les âges : c'est la bauge cuirassée, crénelée, remparée et sans grâce, d'une principauté aux abois, pourchassée par les sauvages vendettas romaines, le fisc français, la peste et les Grandes Compagnies. La papauté s'est mise elle-même aux arrêts de forteresse dans cette pesante et froide prison de pierre qui semble, plutôt que la dispensatrice des grâces et des indulgences, le repaire de quelque grand rapace saturnien*[1].

Le Palais des Papes et le merveilleux métonymique

Outre la volonté d'honorer la ville qui a accueilli les entretiens autour du Théâtre du Romancier, et de donner une plus grande nécessité à une évocation *à Avignon* de la figure de Julien Gracq, l'extrait de *Lettrines* par lequel s'ouvre ce travail est exemplairement révélateur du travail de *déréalisation* opéré par son écriture. Travail de l'écriture qui fait basculer l'espace du Palais des Papes dans une scène au merveilleux digne du film *Le Roi et l'oiseau*, de Prévert et Grimault. Cette association d'un espace réel à la présence d'une bête fantastique, d'une créature de perdition[2] est fréquente dans l'œuvre de Gracq, que ce soit, comme ici, dans le tissu et le travail de l'image, dans l'irruption despotique du comparant[3], ou dans l'ivresse métonymique

[1] Julien Gracq, *Lettrines 2*, Corti, 1974, p. 19.

[2] « Car après tout, si la littérature n'est pas pour le lecteur un répertoire de femmes fatales, et de créatures de perdition, elle ne vaut pas qu'on s'en occupe ». Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980, p. 27.

[3] Par exemple, dans *Un balcon en forêt*, les lumières de la guerre convoquent soudain les tripodes de *La guerre des mondes,* de Wells : « les rayons coulissant devant sa fenêtre sans

qui fait lire dans une portion de blés foulés la présence encore chaude de la « bête fabuleuse »[4] qui vient de s'en lever.

Pour être plus précis, plus que l'éveil métonymique d'une présence merveilleuse, l'écriture gracquienne cherche à en saisir l'immédiat après-coup, la proximité, l'imminence. L'enjeu de son œuvre étant probablement, exemplairement dans *Le rivage des Syrtes*, de densifier et transformer l'absence par le travail de l'attente et de l'attention, de charger l'espace littéraire d'une présence à l'imminence brûlante.

Ici donc, la force surplombante du « grand rapace saturnien » du Palais des Papes vient reprendre et retravailler une « pente » de l'esthétique gracquienne dont tout l'effort est d'exposer ses événements de manière indirecte, ou du moins, *en leur absence*. Gracq parle ainsi dans un entretien avec Michel Ezine à ce sujet de « rature de l'événement »[5] : la tentation gracquienne, la quête de l'écriture de ce qu'il faudrait écrire ~~événement~~ nous conduit à la prise en compte d'une dimension nécessairement *iconoclaste* de son œuvre, iconoclasme qui doit se penser comme la volonté de rassembler dans l'espace littéraire quelque chose comme la vitesse de la pensée, vitesse dont la pesanteur de l'écriture, la lenteur du signe, la pesanteur de la main, la résistance du langage, doit s'accommoder, doit prendre la mesure. Cette rhétorique de l'imminence, du « lâcher-prise »[6], cette pratique iconoclaste de l'écriture doit surtout nous amener à penser que ce que Gracq cherche à représenter, dans sa pratique romanesque, c'est le rassemblement de la *puissance*.

> Le monde orageux de millions de charges éparses s'est déchargé en eux dans un immense éclair – leur univers, refluant de toutes parts sur eux autour d'un passage où nous imaginons que la sécurité profonde se mêle inextricablement à l'angoisse, a été une seconde celui de la balle dans le canon du fusil[7].

Non pas *puissance* au sens de *pouvoir*, mais *puissance* au sens donné au terme par Aristote, et développé, repris par Giorgio Agamben et Gilles Deleuze[8]. Ainsi,

---

rideaux éveillaient Grange au milieu de la nuit, comme autrefois le pinceau des phares balayant à cru ses vitres dans cette île bretonne, où il avait dormi si mal ; il se levait et s'accoudait à la croisée, et regardait un moment les étranges colonnes de lumière tourner lentement, cauteleusement dans le ciel d'hiver ; un souvenir remontait alors à lui du fond de ses lectures d'enfance : celui des géants martiens malades de Wells poussant leur bramement incompréhensible au-dessus des campagnes stupéfiées ». Julien Gracq, *Un balcon en forêt*, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 58.

[4] Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, Paris, Corti, 1948, p. 99. Ce livre sera désormais désigné par les initiales *LRP*.

[5] Julien Gracq, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, p. 47.

[6] Sentiment qui s'est initialement donné à Gracq en 1926 au lancement du paquebot Ile-de-France : « on sentait, on voyait tout d'un coup qu'il y avait derrière cet ébranlement presque millimétrique, une extraordinaire pression… ».

[7] Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, Corti, 1951, p. 201.

[8] Voir par exemple à ce sujet : Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, page 46 sq.

son œuvre narrative, romanesque tend finalement à représenter la *puissance* « de la balle dans le canon du fusil », par une écriture fondamentalement *dynamique*, c'est-à-dire, dans sa lenteur, son immobilité, sans cesse traversée par les fulgurations de l'~~événement~~ sans cesse à venir, mais sans cesse donné, dans sa capacité à ne pas être, dans la totalité honnête et infinie que le passage à l'acte, à l'*énergie*, après une détente, viderait irrémédiablement.

> Ce qui m'intéresse dans un récit, est toujours moins ce qui se passe, que ce qu'on devine, ou ce qu'on pressent, qui vient, qui va se passer : il me semble qu'à chaque moment – je le voudrais du moins – ce qui compte c'est moins ce qui se profile au premier plan que la perspective qui se dessine derrière. En ce sens le *leitmotiv* wagnérien me paraît une conquête artistique très importante, un moyen supplémentaire d'expression très enrichissant. Je n'y vois nullement, comme on le dit, un moyen didactique un peu pesant d'*expliquer* ou de souligner musicalement de quoi il est question – mais une possibilité de faire transparaître à chaque instant *tout à l'heure* à travers *maintenant* – un décalage entre le texte et la musique qui permet de faire prévaloir à chaque instant la *préparation*, le *pressentiment*, sur l'expression[9].

D'où la difficulté de son œuvre, surtout en son rapport à la *représentation*, et au changement de direction du dire de l'écriture. Les récits de Gracq mettent en œuvre ce qu'il faudrait nommer une verticalisation du récit, à savoir une attention extrême accordée non plus à la linéarité de la diégèse, à sa téléologie, mais à tout ce qui vient contrarier le déroulement vectoriel et temporel du récit, la constitution simultanée, par l'écriture, d'une forme souterraine. Et c'est le lien que fait Gracq entre cette construction souterraine du roman et l'esthétique wagnérienne qui va nous permettre de nous déporter, depuis l'écriture romanesque, vers ce qu'il faudrait nommer, en donnant au terme la densité du concept forgé par Philippe Lacoue-Labarthe, l'*expérience*[10] gracquienne du théâtre. Expérience, péril en ce que la soudaine bascule dans la représentation se heurte à la profonde adéquation pour Gracq de l'écriture, électivement romanesque, à toutes les dimensions de l'invisible.

> Le théâtre étant fait pour être joué, et non lu, la gêne qui était la mienne tenait à la matérialisation brusque, et intimidante, qu'impose la surcharge très voyante des décors, des costumes, à ce qui n'était jusque là que parole, et donc fluide pour l'imagination, modulable à volonté. La parole se solidifie, et d'une certaine manière se drape et se pétrifie devant vous[11].

> Le roman ne doit jamais faire voir, il est lui-même vision. On ne peut pas dessiner ni inventer une scène de roman ; et moi-même, lorsque j'écris, je ne vois

[9] Phrase recueillie par Bernhild Boie, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1989, p. 1252.
[10] Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 2015.
[11] *Œuvres Complètes I*, *op. cit*., p. 1244.

> pas mes personnages, ce n'est pas ainsi que cela se passe : c'est la sonorité du mot, de la phrase, qui évoque des présences, mais un peu nébuleuses[12].

Sa pratique particulière déjà du récit, pratique profonde, souterraine, va ainsi avec la théâtralité du *Roi Pêcheur* dans une forme de rivalité impossible, d'impossible transposition des « caves de silence » de l'espace littéraire, des images aveugles d'une pratique iconoclaste du récit sur les murailles noires de la scène théâtrale, où l'on *voit* nécessairement, ou qui propose du moins de manière *despotique*[13] une vision nette, cernée. Où l'écriture se doit de construire un *théâtre* où il n'y ait *rien à voir*[14].

Le Roi Pêcheur

La place occupée par *Le Roi Pêcheur* dans l'œuvre de Julien Gracq est celle d'un *hapax*[15], bien qu'il ait, suite à cet échec[16], relégué cette attention au théâtre dans le tissu métaphorique de ses œuvres, maintenu une attention critique sur le théâtre, et même ajouté, à la manière dont Liszt pouvait attribuer un numéro d'opus à une transcription, la traduction de *Penthésilée* de Kleist à son œuvre.

Pourtant, la rupture avec le reste de l'œuvre qui, avec un regard rétrospectif, semble se marquer par le caractère dramatique du *Roi Pêcheur*, n'a pas la même valeur au début de cette œuvre, et on peut remarquer que l'impulsion vers la théâtralité a été une évidence[17], et même une contrainte. En effet, Julien Gracq commence à écrire *Le Roi Pêcheur* au cours de l'hiver 1942 et l'achève pendant l'été 1943. Il garde le manuscrit pendant cinq ans avant de le faire publier, et il sera édité en 1948.

---

[12] *Entretiens*, *op. cit.*, p. 125.

[13] Au sens donné au terme par Baudelaire : « La peinture n'a qu'un point de vue, elle est exclusive et despotique : aussi l'expression du peintre est-elle bien plus forte ». Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, in *Œuvres Complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975, p. 192.

[14] « Tout film, si magnifique soit-il, garde […], à la sortie de sa chaîne de production, le caractère d'un objet manufacturé, à prendre ou à laisser tout entier ; non soluble dans le souvenir ou la rêverie, cerné du contour net et isolant de ses images péremptoires et de ses cadrages rigides, il est – si j'ose risquer cette expression – non psychodégradable, "un bloc" qui peut certes s'enkyster dans le souvenir, mais qui ne s'y dilue pas, ne l'imprègne et ne l'ensemence pas ». *Entretiens*, *op. cit*., p. 78.

[15] « J'écris comme presque tout le monde, en commençant par le début et en finissant par la fin ; la seule exception s'est produite quand j'ai écrit une fois une pièce de théâtre ». Gracq, *Entretiens*, *op. cit*., p. 8.

[16] Cette notion d'échec se joue finalement pour lui seul. De manière assez étonnante, il faut noter la sensibilité de Gracq à l'égard de la critique. De fait, il a beaucoup écrit sur la position de critique et de lecteur qui doit être essentiellement amoureuse.

[17] *Entretiens*, *op. cit*., p. 112.

À ce moment-là, il a publié *Au château d'Argol* et *Un beau ténébreux*, et rédigé une préface, texte critique au *Bajazet* de Jean Racine. On peut noter, pour mieux situer *Le Roi Pêcheur*, que le *Rivage des Syrtes* ne sera publié qu'en 1951.

Malgré la carrière encore jeune de Gracq, la création du *Roi Pêcheur* ne se fit pas dans l'anonymat, et eut même un certain retentissement, notamment par l'intervention académique de la commission d'aide à la première pièce, qui donna un théâtre, et qui décida aussi du metteur en scène. Siègent alors à cette commission Albert Camus et Gaston Baty, directeur du théâtre Montparnasse jusqu'en 1947, où sera montée la pièce, qui attribueront à Marcel Herrand la mise en scène. L'échec, ressenti violemment par Gracq, se traduit surtout par une réception partagée, mais sévère, de la critique[18].

> Kundry a […] le sens du merveilleux, mais concret. Le Graal, c'est quelque chose qui existe. Ce qui me frappe toujours dans les différentes versions de l'histoire du Graal que j'ai lues, c'est le caractère tout à fait concret de ce qu'il représente. Dès que le christianisme reprend le sujet, et le modifie, il prend un caractère beaucoup plus symbolique qui ne me satisfait pas. À l'origine, il y a une exigence terriblement concrète. Le Graal, c'est une pierre miraculeuse qui donne à manger, qui apporte les plats et qui guérit les blessures. Il existe, il est caché dans un endroit précis où on le découvre, c'est là ce qui est passionnant. Je suis toujours gêné par la tendance de l'époque à la symbolisation. Au Moyen-Âge, il y avait beaucoup plus ce sens du concret, qui est par certains côtés ridicule, parodique ; la relique, par exemple, est une chose qu'on touche, qu'on cherche, qu'on achète. C'est ce que le surréalisme a retrouvé d'une certaine manière parce que – c'est pourquoi il m'intéressait beaucoup – il ne se contentait pas de satisfactions symboliques, il cherchait le lieu et la formule, quelque chose qui pouvait changer la vie, mais réellement. Il ne cherchait pas de substituts[19].

L'attention gracquienne au théâtre se marque ainsi par l'intrication de trois éléments : le Graal, Wagner, le surréalisme, parcours qui explique sans doute comment, pour le romancier, la thématique du Graal, sans doute matrice du surgissement chez lui de l'écriture, butin de guerre de la rencontre décisive avec Wagner[20], s'est donnée de manière immédiatement théâtrale[21]. Ainsi Gracq explique-t-il dans cet extrait les raisons motivant que ce soit Kundry qui « porte ses couleurs »[22], précisant d'un même mouvement son association intime du Graal au surréalisme. Et c'est ainsi tout

---

[18] Pour une recension très précise des avis et des articles : *Œuvres Complètes I, op. cit.*, p. 1260 sq.
[19] Julien Gracq, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 98.
[20] Lors d'une sortie de classe alors qu'il est en hypokhâgne à Henri IV.
[21] « Oui, j'ai dû y réfléchir vers 1942-1943. J'étais à Caen et j'ai eu envie, c'est la seule fois d'ailleurs, de traiter ce sujet dramatiquement. Il n'était pas question d'en faire un roman ou un récit ». *Entretiens*, *op. cit.*, p. 86.
[22] *LRP*, p. 17.

l'enjeu de l'admiration du difficile Julien Gracq pour André Breton qui se déploie : le surréalisme était pour Gracq une aventure[23] concrète, une quête terrestre, mais surtout l'aventure d'une *maîtrise* et d'une *possession*. Mais d'une possession par la raison, ou du moins dans un maintien d'une forme de maîtrise de la conscience, et non par la transe[24].

C'est là que le rapport de Gracq au théâtre se fait le plus sensible : contrairement à ce que l'on peut croire, *Le Roi Pêcheur* n'est pas une pièce à lire, du moins pas nécessairement. Ce n'est pas une œuvre injouable confiée au « au papier qui souffre tout »[25]. C'est à la fois l'ambition d'un rapport renoué avec le réel, mais peut-être l'ambition à nulle autre pareille de *posséder la vérité dans une âme et un corps*[26]. Mais l'honnêteté et l'exigence gracquienne ne peut jouer la comédie du miracle : dès lors, faire du Graal l'objet du théâtre, le Graal, objet absolu, superlatif, phénomène surnuméraire[27], c'est courir le risque qui menait Poussin à accuser Le Caravage de vouloir *détruire la peinture*, d'en révéler l'insuffisance des moyens, l'orgueilleuse artificialité.

L'enjeu du théâtre gracquien serait donc, en mémoire de son activité narrative, de présenter l'irreprésentable, de tendre vers l'accomplissement réel d'un miracle. Ou, du moins, ici, par ce souci de la représentation théâtrale, une réalisation, ou même une *réification de la puissance*[28].

> Quand j'ai commencé à écrire, il me semble que ce que je cherchais, c'était à matérialiser l'espace, la profondeur d'une certaine effervescence imaginative débordante, un peu comme on crie dans l'obscurité d'une caverne pour en mesurer les dimensions d'après l'écho[29].

Le Roi Pêcheur va être finalement la volonté de prendre ce projet à la lettre : matérialiser un espace densifié par l'effervescence de l'imaginaire, du désir, mais aussi ouvrir sur scène un espace dont le corps ne soit finalement appréhensible que

---

[23] Le recours à l'image de la Table Ronde pour l'aventure surréaliste est fréquent chez lui.

[24] D'où son refus de toute adhésion au groupe surréaliste, par défiance justement envers la logique de transe de l'écriture automatique. Mais aussi l'écart fondamental dans le dénouement de la pièce, par rapport à celle de Wagner.

[25] Victor Hugo, *Hernani*, « Préface », Paris, Flammarion, 1996, p. 21.

[26] Arthur Rimbaud, « Adieu », *Une saison en enfer*, in *Poésies*, Paris, Le livre de Poche, 1984, p. 150.

[27] « Il est dans le monde un trésor captif dans un château enchanté – Corbernic – un objet de grande merveille, le Graal. Pour qui le voit, ses yeux s'ouvrent et ses oreilles entendent, il comprend le chœur des mondes et le langage des oiseaux. Le Graal est suffisance, extase et vie meilleure. Il est soif et épanchement, dépouillement et plénitude, possession et ravissement ». *LRP*, p. 59.

[28] « beaucoup plus que sur le caractère apprivoisable du mythe qui pouvait séduire encore un Racine, c'est sur sa possibilité constante d'invasion dans la vie quotidienne, sur son caractère imminent que l'effort du dramaturge contemporain tend à mettre l'accent ». *LRP*, page 8.

[29] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980, p. 95.

par la sonde, un espace gagné par « la hantise quasi-hypnotique de la découverte imminente »[30].

L'expérience théâtrale du romancier Julien Gracq est ainsi celle de la poursuite d'un fantasme rimbaldien, celui de « *chercher le lieu et la formule* ». Nous tâcherons ainsi de montrer en quoi *Le Roi Pêcheur* manifeste une forme d'expérimentation sacrificielle de la parole, et comment cette ambition dramaturgique du romancier s'accomplit comme une transgression, un *passage à l'acte*. Mais aussi que cette ambition, cette tentative unique a une triple vocation, une triple dimension : animale (comme constitution d'un territoire), religieuse (comme expérience du sacrifice), magique (comme invention d'une formule).

Délimiter un espace, borner un territoire

> Vous n'avez rien donné d'aussi beau. L'atmosphère du drame est inouïe, le lieu est sublime, ce paysage-plaie annule tous les autres. […] Vous avez dit là la chose la plus haute et la plus difficile du monde, je les mets au défi de l'effacer. […] Il n'est pas un instant, à lire ou à voir *Le Roi pêcheur*, où la clairvoyance dans son suprême pouvoir se sépare de la magie verbale et de la magie de situation. Je ne me doutais même pas que cela fût possible[31].

« Le lieu et la formule » : l'ambition gracquienne, ensemencée par le Graal, pourrait ainsi être lue, au prisme de cette lettre d'André Breton, comme un accomplissement surréaliste du réel, ou comme la réalisation, l'accomplissement d'un fantasme littéraire qui est celui qu'Yves Bonnefoy a par exemple développé sous le terme de *vrai lieu*. La scène est ainsi à penser comme un espace réel que par la parole, par la fiction, Gracq va *marquer*, pour la fonder animalement comme un territoire. L'espace de la scène est ainsi *repassé* par des lignes qui en redoublent l'isolement, et qui déterminent du même geste un espace extérieur, marqué par la brume et par le son[32]. Ainsi, un peu à la manière dont l'animal chez Deleuze fait de l'espace un *monde*, en le réduisant à un plan de parcours très simple, comme la tique restreignant le foisonnement du monde aux trois aspects de la lumière, de l'odeur, du toucher, ou le drill qui, comme l'artiste, construit son territoire par la couleur, le chant, la ligne[33], il y a ainsi, dans *Le Roi Pêcheur*, quelque chose à l'œuvre comme la fondation d'un territoire : détachement de la scène, simplification du réel à des lignes simples, et à la

[30] *LRP*, p. 13.
[31] Lettre inédite du 21 Avril 1949. *Œuvres Complètes I, op. cit.*, p. 1239.
[32] « Aspect neuf et nu des murailles. Grande baie allongée à gauche, presque au ras du sol, sur toute la longueur d'un des murs, donnant sur la forêt et sur le lac. […] Grand carré d'étoffe rouge portant la colombe. […] Brume au dehors. […] Quand le rideau se lève, on entend le cri des veilleurs sur les remparts ». *LRP*, p. 19.
[33] Gilles Deleuze, *L'Abécédaire*, Pierre-André Boutang, éditions Montparnasse, 2004.

parole, à la voix[34]. Tout, dans *Le Roi Pêcheur*, ou *par* la pièce plutôt, va ainsi tendre à la construction d'un territoire.

Pour commencer, il faudrait tâcher de se porter vers ce terme de *paysage-plaie* forgé par André Breton pour la pièce de Gracq. Si le théâtre de Gracq fonde un territoire, ce serait ainsi par la création d'un *espace-plaie*. Ce concept rappelle tout d'abord l'idée développée par Breton selon laquelle ce qui compte tient « entre deux lames une fraction de seconde[35] ». Il y aurait ainsi quelque chose, dans cet accomplissement surréaliste du théâtre comme la transposition à l'espace, comme la spatialisation de l'image surréaliste[36], qui se caractérise par la violence d'un rapprochement du plus lointain, et par une temporalité qui est celle de l'éclair. L'espace scénique s'accomplirait ainsi par la *densité* d'un territoire qui se donne par décharges, d'un territoire travaillé et ouvert par l'analogie : « Tout dramaturge moderne sérieux cède – consciemment ou non – au besoin obscur, autour de chacun de ses personnages, de raréfier l'air[37] ». L'espace de la scène travaillé par Gracq est celui irrespirable de la lame qui s'apprête à frapper, du pont de l'épée traversé par Lancelot, il est l'espace réduit à la densité extrême d'un territoire. Et cet espace gagne sa densité, sa territorialité, par un travail consistant à le vider, par l'attention apportée à l'établissement d'un espace absent, que Roland Barthes a thématisé sous la notion de *Chambre* :

> Il y a d'abord la Chambre : reste de l'antre mythique, c'est le lieu invisible et redoutable où la puissance est tapie : chambre de Néron, palais d'Assuérus, Saint des Saints où loge le Dieu juif ; cet antre a un substitut fréquent : l'exil du Roi, menaçant parce qu'on ne sait jamais si le Roi est vivant ou mort (Amurat, Mithridate, Thésée). Les personnages ne parlent de ce lieu indéfini qu'avec respect et terreur, ils osent à peine y entrer, ils croisent devant avec anxiété. Cette chambre est à la fois le logement du Pouvoir et son essence, car le Pouvoir n'est qu'un secret : sa forme épuise sa fonction : il tue d'être invisible : dans *Bajazet*, ce sont les muets et le noir Orcan qui portent la mort, prolongent par le silence et l'obscurité l'inertie terrible du Pouvoir caché[38].

Cet intérêt de Julien Gracq dramaturge pour l'espace de la Chambre se confirme par sa lecture de *Bajazet* de Racine, pièce dans laquelle est accordée à cet espace une

---

[34] La distinction entre les deux sera fondamentale : la voix face à la parole.
[35] André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, t. I, p. 810.
[36] Par exemple : « Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre » A. Breton, *Les Vases Communicants*, Paris, Gallimard, 1970, p. 129.
[37] *LRP*, p. 9.
[38] Roland Barthes, *Sur Racine*, in *Œuvres Complètes II*, Paris, Seuil, 2002, page 59.

attention hypertrophiée[39]. L'espace de la chambre que, dans *Le Roi Pêcheur*, matérialise soudain une « fenêtre » par laquelle le regard porté par Kaylet ne peut que se consumer : « Kundry ! C'est le Graal !..... Mes yeux me brûlent[40] ». Ainsi, cette construction de la Chambre va développer un rapport étroit entre faste et absence : la scène se densifie ainsi par une opération de « hantise »[41], dont l'effet, ou le procès, est une opération de vide. La chambre, en tant qu'endroit où irradie le Graal, contamine la scène de toute la puissance de sa parole performative, et l'attention se donne, plus qu'au territoire de la scène, à l'arrière-monde, l'arrière-pays. L'attention est ainsi gagnée à la cause de l'invisible, d'un invisible qui fait suite à un travail du vide, à un travail par le vide. Finalement, la voie d'accès au visible du théâtre est donc celle du songe[42], et tout l'effort du théâtre gracquien est dans la construction d'un *templum* : vider l'espace de la scène pour le remplir métonymiquement par celui de la Chambre.

« Je savais pourquoi le décor était planté ». La dernière phrase du *Rivage des Syrtes* montre comment l'effort du théâtre gracquien rejoint celui du romancier : « le décor est planté » pour que surgisse ou survienne un événement proprement *inénarrable*, ou, du moins, un accomplissement qui n'est pas de l'ordre du récit, ou de l'écriture[43].

---

[39] « Bajazet vit, respire et chante sur la promesse de la mise à mort comme la corrida fait courir et rebondir sa danse de papillon, ses grâces exténuées et morbides, sur le fil de la lame de l'estocade finale. Son chant étroit et prenant, son chant d'entrailles, monte sur une vapeur de sang ». Julien Gracq, « À propos de Bajazet », *Préférences*, in *Œuvres Complètes I*, *op. cit.*, p. 935.

[40] *LRP*, p. 147, faisant ici écho aux premiers vers de *Bajazet*.

[41] *LRP*, p. 11.

[42] « J'appelle deviner tout simplement le plus triomphant moment de la quête. La vérité est triste, comme vous le savez. Elle déçoit parce qu'elle restreint. Elle tient dans un poing fermé, puis dans le geste d'une main qui se délace et rejette. Elle est pauvre, elle démeuble et démunit. Mais à l'approche d'une vérité un peu haute, encore seulement pressentie, il se fait dans l'âme dilatée pour la recevoir un épanouissement amoureux, un calibrage de grande ampleur où s'indique la communion avec ce qu'elle désire recevoir en nourriture. C'est cette ascèse quasi mystique, cette équivalence pressentie, si précise et quasi miraculeuse, du désir et de sa pâture, ces approches un peu hautes de la Table que j'appelle deviner ». *Un beau ténébreux*, *Œuvres Complètes I, op. cit.*, p. 1247. Ce que Gracq nomme « deviner » est proche de la notion de « songe » chez Hugo, et semble adhérer à la pratique tragique de la prosopopée.

[43] Il s'agit donc de remplir un espace. Mais ici de le remplir par un retrait, par une aspiration à ce qui se situe hors-scène. Une tension, dans le sens de l'espace baroque ou de l'analyse du minimalisme par Gilles Deleuze, à propos des sculptures planes de Carl André. Et donc une identité dans le travail du minimalisme entre le faste et l'absence.

> Ce que je voulais n'avait de nom dans aucune langue. Être plus près. Ne pas rester séparé. Me consumer à cette lumière. Touché [44].

Ainsi, cette exposition de l'inénarrable obéit à une volonté de contact, et rejoint un des enjeux de la théâtralité, développé dans les œuvres non dramatiques de Gracq, qui est celle du dévoilement :

> La pluie cessa, le navire s'ébroua dans l'accalmie, s'empluma d'une vapeur légère ; tout à coup, la nuit parut s'entr'ouvrir sur une lueur ; devant l'étrave, les nuages s'écartèrent à toute vitesse comme un rideau de théâtre.
> – Le volcan ! Le volcan ! hurlèrent d'une seule voix trente gorges étranglées, dans le cri qui s'élève d'une collision ou d'une embuscade.
> Devant nous, à la toucher, semblait-il au mouvement de recul de la tête qui se renversait vers sa cime effrayante, une apparition montait de la mer comme un mur[45].

Le surgissement du Tängri, son dévoilement, semble faire tendre toute l'entreprise scripturale de Gracq vers cette volonté de « ne pas rester séparé. Toucher ». Mais là où l'écriture maintient une tension asymptotique à ce dévoilement, ou à la présence de l'~~événement~~, l'obsession de la transgression à l'œuvre dans la poétique gracquienne donne à son théâtre une dimension sacrificielle, une dimension religieuse « pré-chrétienne »[46], dont l'expérience s'est d'ailleurs donnée à lui dans l'ivresse angoissée de celui qui s'apprête à *passer à l'acte*.

> Quand je fis jouer une pièce il y a une quinzaine d'années, je suivis les répétitions avec un intérêt fort vif. Mais le jour où la première répétition *en costumes* lâcha brusquement, sur le plateau, sa cargaison de déguisés et de toiles peintes, une panique *déracinante*, glaciale, s'empara de moi d'un seul coup : je dus me retenir à deux mains pour ne pas me précipiter vers le metteur en scène, Marcel Herrand, et lui dire : « On a eu de la distraction. Mais maintenant, il est temps d'arrêter ça, tout de suite. *Ca va trop loin* »[47].

Ainsi, l'expérience du théâtre rencontre l'énergie sacrificielle et les enjeux de la prostitution sacrée[48], et le théâtre comme sacrifice chez Gracq rejoint la violence des théories d'Antonin Artaud ou de Georges Bataille :

---

[44] *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 342.
[45] *Le Rivage des Syrtes, op. cit.*, p. 214.
[46] *LRP*, p. 11.
[47] *Lettrines*, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1995, p. 156.
[48] Prostitution sacrée dont *Le rivage des Syrtes* nous donne une occurrence exemplaire, avec l'union d'Aldo et de Vanessa sur l'île de Vezzano : l'île qui est une sorte d'enclave dans le Farghestan, mais aussi Vanessa qui est marquée métonymiquement par ce même Fargestan.

> Seule une mise à mort spectaculaire, opérée dans des conditions qui déterminent la gravité et la collectivité de la religion, est susceptible de révéler ce qui d'habitude échappe à l'attention. […] Le sacrifice est un roman, c'est un conte, illustré de manière sanglante. Ou plutôt, c'est, à l'état rudimentaire, une représentation théâtrale, un drame réduit à l'épisode final, où la victime animale ou humaine, joue seule, mais joue jusqu'à la mort[49].

Le sacrifice vise à déployer dans le réel la violence de l'énergie, à emprisonner la puissance (du Graal, donc de tout objet surnuméraire) dans l'espace de la scène, et, surtout, à entrer au plus proche contact avec « ce qui n'a de nom dans aucune langue » sans sacrifier la conscience, sans être possédé-dépossédé par l'expérience de la plénitude. Perceval, hors-champ, est au plus proche de la fusion, et Gracq se fait ainsi l'opérateur, et fait de la scène la table d'opération de « la tentation de la possession divine ici-bas »[50], le « tête-à-tête haletant, le corps-à-corps insupportable de l'homme et du divin », ou mieux, « lieu de contact du divin et du terrestre »[51]. L'accomplissement du théâtre gracquien comme espace sacrificiel est une pratique nihiliste à l'égard de la scène, par l'opération perpétuelle de vide[52]. Mais l'effet de ce travail par le vide est tout d'abord d'installer une urgence de la parole, une densité, une matérialité de sa circulation, de déployer les conditions de possibilité d'une expérience de la parole en elle-même. Mais, de même, l'arpent gracquien de la scène vise à construire un voile. L'omniprésence du dévoilement doit s'accomplir comme densité, densification du voile, inversant les rapports du faste et de l'absence, comme le Graal qui est selon Perceval « dépouillement et plénitude », « possession et ravissement ». Isolé, raréfié, ce qui est en scène perd tout caractère figuratif, pour entrer dans le pur spectacle du *figural* :

> Un rond délimite souvent le lieu où est assis le personnage, c'est-à-dire la Figure […]. Ce sont des lieux. De toute manière, Bacon ne cache pas que ces procédés sont presque rudimentaires, malgré les subtilités de leurs combinaisons. L'important est qu'ils ne contraignent pas la Figure à l'immobilité ; au contraire ils doivent rendre sensible une sorte de cheminement, d'exploration de la Figure dans le lieu, ou sur elle-même. C'est un champ opératoire. Le rapport de la Figure avec son lieu isolant définit un fait : le fait est…, ce qui a lieu… Et la figure ainsi isolée devient une Image, une Icône […]. Bacon le dit souvent : pour conjurer le caractère figuratif, illustratif, narratif, que la Figure aurait nécessairement si elle n'était pas isolée. La peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. Dès lors elle a comme deux vois possibles

[49] Georges Bataille, *L'Erotisme*, Paris, Minuit, 1967, p. 29 et 98.
[50] *LRP*, p. 10.
[51] *LRP*, p. 15.
[52] Et qui fait que par de nombreux aspects, cette pièce ressemble à *Fin de Partie* de Beckett.

> pour échapper au figuratif : vers la forme pure, par abstraction ; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation[53].

La parole sacrifiée, les personnages sacrifiés, *Le Roi Pêcheur* nous confronte à la représentation elle-même, au fait que sans cesse, dès le premier dévoilement, quelque chose se donne à voir. Mais surtout que quelque chose se donne à entendre, ou se donne à lire. *Le Roi Pêcheur* s'installe alors dans un rapport étroit avec la magie – il y a quelque chose du rêve de voir soudain le prodige s'incarner[54], comme dans les *gothic novels* si chers à Gracq, parmi lesquels *Le Moine* de Lewis :

> Elle posa la lampe à terre près du panier ; elle fit signe à Ambrosio de garder le silence, et commença les rites mystérieux. Elle traça un cercle autour de lui, et un autre autour d'elle ; puis prenant une petite fiole dans le panier, elle en répandit quelques gouttes sur la terre devant elle ; elle se courba sur la place, marmotta quelques phrases inintelligibles ; et immédiatement il s'éleva du sol une flamme pâle et sulfureuse, qui s'accrut par degré, et finit par étendre ses flots sur toute la surface, à l'exception des cercles où se tenaient Mathilde et le moine[55].

Le théâtre gracquien est ainsi en quête de l'invention du lieu, *et de la formule.*

La contemplation de la parole

Ainsi, ce travail du figural vide toute la présence scénique de sa charge figurative, exposant par là-même, le fonctionnement brut de la représentation. C'est la parole qui se charge de vider l'espace[56], en le travaillant sans cesse, en l'orientant vers la promesse de ce qu'il nomme le *vrai jour*[57], et pour, à la manière du travail opéré par le doute cartésien, ne laisser que la parole elle-même, mais une parole vidée elle-même par ce travail du doute. Dès lors, cet espace vidé de la scène devient l'espace d'expansion, de circulation de la parole : c'est la parole qui permet d'investir et de délimiter un espace, un territoire, mais qui fait de cet espace l'écran (en trois dimensions) d'apparition de la parole, de même manière que les parois vides de la mosquée laissent se déployer l'ampleur souple des arabesques.

---

[53] Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, éditions de la Différence, 1996, p. 9.

[54] « J'attendais, sans me le dire, un signal qui puiserait dans cette attente démesurée la confirmation d'un prodige », *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 55.

[55] M.G Lewis, *Le Moine*, Paris, Nouvel Office d'édition, 1964, p. 241.

[56] C'est notamment ce que relève Michel Murat, pour qui « Le dialogue est la chambre d'échos du récit ». *Œuvres Complètes I*, p. 1249.

[57] *LRP*, p. 88.

> La poésie, dans les termes de Spinoza, est le point dans lequel la langue, qui a désactivé ses fonctions utilitaires, repose en elle-même, contemple sa propre puissance de dire. En ce sens, […] les *Illuminations* de Rimbaud sont la contemplation de la langue française[58].

En vidant la parole de ses fonctions utilitaires, *Le Roi Pêcheur* ouvre ainsi, suivant l'analyse développée par Giorgio Agamben, à une contemplation de la langue, de la parole[59], contemplation passant par une *expérience* de la parole qui en vide le contenu de communication, le contenu de maîtrise.

Cette perte de la maîtrise de la langue passe tout d'abord par la perception, la réception de l'œuvre qui est donnée dans l'expérience dramaturgique du *Roi Pêcheur*. Avec l'écriture théâtrale, qui est, souvenons-nous, pour Gracq, « faite pour être jouée, et non lue », l'écriture renonce à l'inscription. Dans sa transposition de l'espace de la page à celui de la scène, la parole perd sa lisibilité, plus encore la parole propre à Julien Gracq, qui appelle le morcellement de la lecture, son interruption constante face aux irruptions épiphaniques de sa prose[60]. Ainsi, ce rapport de l'œuvre à son lecteur, qui ouvre l'espace littéraire[61], est ici marqué par le temps impossible de la lecture. La transposition au théâtre de la prose gracquienne installe une expérience du débordement, du dépassement. La vitesse de l'écriture, sa densité, que ne permet plus d'absorber des pauses dans la lecture : le plan de perception, d'aperception, sa temporalité ne peuvent plus se morceler, et installent le récepteur face à une continuité presque impossible, presque insupportable, de surcharge et d'artifice, de densité et d'écriture. Car bien que destinée à la transposition du visible, *Le Roi Pêcheur* n'est pas une pièce faite pour être vue, en ce sens que Gracq n'y fait, fidèle à son habitude, aucun effort vers le lecteur, ou vers une dimension dramatique de la parole. La parole qui s'y déploie est profondément écrite, et sourd de la bouche de tous les personnages dans une profonde identité. Car c'est finalement la voix de Gracq qui investit de manière identique la parole de chacun des personnages, dans une forme de recommencement perpétuel de la parole, et qui se signe sous la forme d'un *timbre*. Le dit, ce qui fait saillie, marque de légères variations, mais construit

---

[58] Je traduis. *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 60.

[59] Ce que confirme Bernhild Boie : « Il lui doit son caractère si frappant d'une pièce à entendre et non pas comme on l'a trop souvent dit, d'une pièce à lire ». *Œuvres Complètes I*, p. 1251.

[60] Pour une étude de ce rythme particulier de la prose gracquienne, Jean-Yves Tadié, *Le récit Poétique*, Paris, PUF, 1992, p. 110 sq.

[61] « Le poème – la littérature – semble lié à une parole qui ne peut s'interrompre, car elle ne parle pas, elle est. Le poème n'est pas cette parole, il est commencement, et elle-même ne commence jamais, mais elle dit à nouveau et toujours recommence. […] C'est pourquoi, l'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre » Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 35.

surtout une forme identique : quelque chose s'inscrit, comme la concrétion de la légère modulation thématique, sémantique, comme le modelage d'une matière qui s'affirme à chaque instant, et qui est la prose, lourde et odorante, impossible pourtant au réel, de Julien Gracq.

Ce spectacle de la parole est pourtant quelque part aussi son sacrifice : la fréquence de la référence métadiscursive au langage évoque avec insistance un accomplissement impossible, magique de la parole, dans sa transgression, comme maintien et dépassement : « Pour qui le voit, ses yeux s'ouvrent et ses oreilles entendent, il comprend le chœur des mondes et le langage des oiseaux »[62]. La parole, par cette référence permanente à son propre accomplissement, prend le double risque de l'exposition de son artificialité : à la fois dans l'écueil de la recherche d'une *vérité de la parole*, et de son éloignement – dans le sens de la condamnation platonicienne – ici dans un propos saisi dans la représentation, d'un degré face à la vérité. Puis le risque d'un prodige annoncé qui ne peut s'accomplir, et un langage qui retombe nécessairement dans le mensonge de son intention.

Tel est ainsi le « silence du Graal »[63], à l'œuvre dans *Le Roi Pêcheur* : une parole à la maîtrise aspirée par le Graal, une parole imposant une déprise, une perte de maîtrise. Quelque chose se construit au sein même de la parole, un espace s'y ouvre, dans lequel le dit véritable se propage : « On dirait que tu as un secret sous la langue »[64], « Vous parlez comme par énigmes »[65], « On dirait qu'il y a tant de choses derrière votre nom, derrière vos yeux. Comme derrière la voix d'Amfortas »[66] : la parole avoue son impuissance, ou, tout du moins, sa soumission à un discours second, silencieux, ou du moins, inaudible.

Mais ce qui donne le modèle de cette parole est la blessure d'Amfortas, de ce Roi Pêcheur que Gracq choisit de mettre au premier plan de sa pièce. Cette blessure est ainsi sans cesse reprise avec les caractéristiques de la bouche, des lèvres : « La plaie est affreuse. On dirait une bouche qui mâche une écume de sang noir. Les lèvres bougent »[67]. À ce sujet, *Le rivage des Syrtes* parlait de « lèvres entr'ouvertes de l'événement »[68] : l'inachèvement de l'événement, du moins son inaccomplissement

[62] *LRP*, p. 45.
[63] *LRP*, p. 20.
[64] *LRP*, p. 67.
[65] *LRP*, p. 81.
[66] *LRP*, p. 86.
[67] *LRP*, p. 49.
[68] « On pouvait considérer assez rêveusement que l'inachèvement même de cette guerre, signe en réalité d'une chute de tension sans remède, était l'essentielle singularité qui nourrissait quelques imaginations baroques – comme si une conspiration latente se fût ébauchée çà et là de mains obstinées encore à tenir absurdement entr'ouvertes les lèvres prêtes à se sceller d'elles-mêmes de l'événement – comme si l'on avait chéri là inexplicablement l'anomalie bizarre d'un événement historique mal venu, qui n'avait pas libéré toutes ses énergies, qui n'avait pas épuisé tout son suc ». *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p. 15.

offre le modèle d'une parole pleine, ouverte sur le désir, d'une parole qui est « soif »[69], et que la prose gracquienne, devenue psalmodie, ne peut qu'essayer d'épouser, de cerner, de calquer. Le Graal est à la soif ce que la parole est à l'événement. La blessure d'Amfortas est la parole qui précède toute écriture, le bruit blanc de sa puissance.

> Oui, elle a son éloquence à elle, cette bouche[70].
>
> De sa bouche fourmillante qui jase comme une chanson de source[71].

Dès lors, ce qui reste de la parole quand rien n'en reste qu'un *bruit blanc*, est le chant, est la *voix*. Face à une telle parole, la capacité de compréhension, d'assimilation est dépassée, l'esprit est débordé, ou du moins, l'esprit doit opérer une forme de régression vers l'origine de la langue, chant du monde, voix du monde.

> *Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,*
> *les regardant passer, redouble sa chanson.*
>
> Jusqu'ici le grillon m'avait étonné, il me semblait maigre comme introduction au vers magnifique et large comme l'antiquité :
>
> *Cybèle qui les aime, augmente ses verdures.*
>
> Je ne connaissais que le grillon anglais, doux et caricaturiste : hier seulement parmi les jeunes blés j'ai entendu cette voix sacrée de la terre ingénue, moins décomposée déjà que celle de l'oiseau, fils des arbres parmi (de) la nuit solaire et qui a quelque chose des étoiles et de la lune, et un peu de mort ; – mais combien plus une surtout que celle d'une femme, qui marchait et chantait devant moi, et dont la voix semblait transparente de mille morts dans lesquelles elle vibrait – et pénétrée de Néant ! tout le bonheur qu'a la terre de ne pas être décomposée en matière et en esprit était dans ce son unique du grillon[72].

L'esprit saturé ne peut retenir qu'une forme de bruit blanc donc, chant des grillons, équivalence soudaine du bruit et du silence. C'est que le dit profond de la voix de Gracq se donne dans la prééminence accordée à la voix. L'attention va être donnée, dans la parole, au plan d'immanence qui est celui de la *voix*. Et donc à ce qui se joue dans la profondeur de la parole, dans laquelle l'homme est au monde, comme l'araignée tissant sa toile.

---

[69] *LRP*, p. 70.
[70] *LRP*, p. 21.
[71] *LRP*, p. 33.
[72] Mallarmé, Lettre à Lefébure, 27 Mai 1867, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1995. On notera que Mallarmé a ajouté « parmi » sans enlever « de ».

> Pour la première fois peut-être, roulé dans une terrible véhémence, j'entendais monter de ses profondeurs le timbre nu de ma propre voix[73].

La parole qui compte se donne dans l'expérience antérieure à tout langage. Et cette parole n'est lisible que de manière seconde, là où la voix marque la parole, où ce qui s'écrit n'est lisible que dans les termes musicaux du timbre, de la hauteur, de la durée. La lecture se donne soudain dans l'épaisseur de la voix, quelque chose s'écrit, dans la *signature vocale*[74]. Dès lors, en tant qu'expérience de la parole, l'enjeu pour le spectateur du *Roi Pêcheur* va être de porter son attention vers le « temple dans l'ouïe »[75] construit par l'écriture gracquienne.

> L'envie me démange pourtant de tirer mon épée, ne fût-ce que pour couper les branches qui m'aveuglent – sonder ces murs, ces couloirs enroulés qui sont comme les replis d'une seule oreille aux aguets[76].

L'espace se replie et se tisse ainsi comme une oreille, attentif à ce qui travaille le langage au sein du langage, à cette parole qui se signe dans les profondeurs, comme dans le marbre les veines.

Une œuvre de résistance

Ainsi, ce « théâtre du romancier » qu'est *Le Roi Pêcheur* doit être pensé comme la réalisation d'un fantasme, au sens du *passage à l'acte*. Incarner la voix, mettre à l'épreuve ses possibilités, dans un renoncement au secret, au silence, à l'intimité qui guideront l'œuvre de Gracq. Dénuder la parole pour lui rendre une soudaine matière, pour en exposer les ondes, prendre le risque de sa visibilité. Et donc pour exposer à la violence de la lumière, pour spatialiser ce qui nourrira son œuvre romanesque, son œuvre en prose, de manière obscure et secrète.

Donc le théâtre peut traduire l'ambition d'une réorientation de la parole littéraire et romanesque vers une incarnation (impossible pourtant) dans une forme de triade : parole / voix / espace. Une forme de mise à l'épreuve de la parole, d'expérimentation de ses limites : jusqu'où peut aller la parole, jusqu'où peut-elle être vraie ? Mais

---

[73] *Le Rivage des Syrtes, op. cit.*, page 172. Mais aussi : « Une voix me tirait à l'écart, singulièrement reconnaissable, me semblait-il, sans que je l'eusse jamais entendue, à sa plénitude de sonorité et comme à un velouté ancien de puissance. Cette voix perçait maintenant le bredouillement officiel et s'élevait seule, comme si, plus qu'au flot des paroles décevantes, il eût été de toute importance de disposer maintenant mon oreille aux suggestions profondes, presque hypnotiques, d'un certain *timbre* » *ibidem*, p. 214.

[74] Ce qui se donne dans le chant des grands cétacés.

[75] C'est toute la question de la parole de la fontaine, et de sa leçon, développée par Rilke : La fontaine, Vergers, Rilke, II, 15. Fontaine. I, 1 : temples dans l'ouïe. I, 3 : le chant un vent.

[76] LRP, p. 91.

aussi jusqu'où peut-elle régresser, revenir à ce chant du monde sans pour autant anéantir l'homme ?

Car il manque quelque chose à la littérature – en suivant Mallarmé que Gracq évoque dans l'avant-propos au *Roi Pêcheur*, selon qui la littérature doit « reprendre à la musique son bien ». La parole littéraire, exposée au risque sacrificiel de la scène doit tendre vers la musique, vers le chant des grillons. Mais il y a aussi, constante pour Gracq, l'idée que la littérature doit reprendre à la religion son bien, fertiliser pleinement le monde, les corps, *remagnétiser* la vie, se faire magie, ouvrir au miracle. Et donc, l'expérience du théâtre, expérience douloureuse, ou expérience de la douleur physique et de ses limites, dépasse l'adaptation, la réécriture, vers une expérience de *résistance* au théâtre, comme résistance à ce qui, quelque part, compte le plus dans l'expérience gracquienne de l'écriture. Résistance au théâtre d'une manière identique à celle dont Georges Bataille pouvait parler de haine de la poésie, mais surtout de résistance en tant qu'acte de création, analyse développée par Giorgio Agamben à la suite de Gilles Deleuze.

> Nous pouvons dès lors comprendre d'une manière neuve la relation entre création et résistance dont parle Deleuze. Il y a, dans tout acte de création, quelque chose qui résiste et qui s'oppose à l'expression. Résister, du latin *sisto*, signifie étymologiquement « arrêter, tenir ferme », ou « s'arrêter ». Ce pouvoir qui retient et arrête la puissance dans son mouvement vers l'acte est l'impuissance, la puissance-de-ne-pas. La puissance est, de fait, une notion ambiguë, qui non seulement peut autant une chose que son contraire, mais qui contient en elle-même une intime et irréductible résistance.
> Si cela est vrai, nous devons porter notre regard sur l'acte de création comme sur un champ de force tendu entre puissance et impuissance, pouvoir et pouvoir-de-ne-pas agir et résister[77].

L'écriture théâtrale en résistance au théâtre, comme volonté de ne pas s'engager vers la totalité de ses possibilités, est ainsi l'accumulation de sa puissance. « La *steresis*, la privation, est comme une forme »[78] : *Le Roi Pêcheur* met en avant tant la réticence de son écriture à s'abandonner à la rhétorique théâtrale, que l'apprentissage enivrant des résistances du langage, face à la nécessité naturelle de la communication. L'écriture comme résistance pour maintenir intacte la puissance théâtrale, chérie par l'œuvre gracquienne comme un foyer auquel on ne peut pas toucher, qui est sans doute, comme manifestation du dévoilement, « ce qui n'a de nom dans aucune langue ». L'écriture comme résistance pour nourrir cette forme profonde, pour y repousser toutes les floraisons de la langue.

[77] Je traduis. *Il fuoco e il racconto*, *op. cit.*, p. 46.
[78] Agamben, *op. cit.*, p. 44.

Donc l'expérience du théâtre répond pour Gracq au souci d'habiter le monde, par la parole, poétiquement, de se *replonger*[79]. Comme Thoreau pour qui, dans *Walden*, être au monde, c'est construire et habiter sa maison, le théâtre est pour Gracq une aventure visant à trouver et à délimiter, à lever les murs d'une demeure, d'un territoire[80]. Gracq travaille par la parole l'espace théâtral, la *skènè*, pour lever les parois d'un *templum*, iconostase derrière laquelle se construit le véritable objet du discours, et y contemple, par le sacrifice de la parole, le passage de la parole au bruit, du sens à l'informe, de l'apparition et de la disparition de la passante.

Le Roi Pêcheur comme opération du théâtre : *Opérer* le théâtre : ouvrir, faire œuvre. Découvrir une matière théâtrale qui est celle du territoire ouvert. Le théâtre du romancier est ainsi un théâtre de la résistance au théâtre, un *theatron* tendu vers l'invisible, *innervision*, *Weltinnenraum*[81].

Le Roi Pêcheur est une spirale, un cercle asymptotique du désir, de la pauvreté de la représentation. Théâtre du faste et de l'absence qui fait de l'écrivain, et du spectateur, un Roi Pêcheur : « le roi jette les filets comme un pauvre »[82]. Lançant les filets de sa parole, s'opposant à toute possession. Acceptant une parole vide, pauvre, ou une parole qui soit « soif ». Saisi dans l'immobilité de la blessure, du membre fantôme, il lance la ligne, il ferre, ouvrant soudain pour lui et pour le spectateur qui *joue le jeu*, ceux qui ouvrent un espace littéraire qui ne se distingue ici que par le manque d'inscription, plus que jamais conscience de l'espace de la pêche, la matière théâtrale (à voir, donc), d'un espace aveugle ouvert par la parole, par laquelle la scène de théâtre, fondée comme territoire, doit soudain par la parole devenir comme la mer du *Moby Dick* de Melville, sondée, construite sur l'écran d'un radar mis en mouvement par l'incessante question du *qui-vive*[83].

Guillaume Surin
Université Jean Monnet, Saint-Étienne

[79] Référence SFH.
[80] un peu comme celle de Monet.
[81] Notions respectivement dues à Stevie Wonder et Rainer Maria Rilke.
[82] *LRP*, 54.
[83] « Il s'agissait de répondre à une question – à une question intimidante – à une question que personne encore au monde n'a pu jamais laisser sans réponse, jusqu'à son dernier souffle.
– Laquelle ?
– "Qui vive ?" ». *Le Rivage des Syrtes, op. cit.*, p. 321.

LOUIS GUILLOUX ET SES METTEURS EN SCÈNE : LES ÉCRITURES DE *CRIPURE* (1950-1977)[1]

Le « théâtre des romanciers » ? L'alliance de ces deux termes relève-t-elle d'un paradoxe ou d'un abus de langage ? Lorsqu'il écrit pour le théâtre, le polygraphe ne devrait-il pas être reconnu comme un auteur dramatique à part entière ? Apposée à un écrivain, l'estampille générique peut nuire à la réception de l'œuvre : à la différence de Jean Giraudoux, également reconnu comme auteur de roman et auteur de théâtre, la production dramatique d'André Gide se retrouve en marge d'un volume intitulé « Romans et récits » dans la Bibliothèque de la Pléiade[2].

Concept heuristique, un tel classement permet cependant d'appréhender la notion d'« auctorialité » dans un emploi qui n'est plus absolu. Il invite à interroger ce qui fait d'un auteur un *auteur de théâtre*. L'attachement d'un écrivain à un genre littéraire conduit à repenser le lien entre le producteur et sa production. Ne serait pas seulement « auteur » celui qui signe une œuvre, mais celui que l'œuvre, par sa qualité et sa renommée, « autorise » et consacre dans le champ littéraire[3]. Dans le cas de Louis Guilloux (1899-1980), nul doute que le plébiscite du *Sang noir* l'impose, après d'autres succès[4], comme auteur de roman. Le soutien des grands (romanciers), Malraux, Gide, Aragon, la nomination du *Sang noir* au Goncourt en 1935, l'obtention de prix récompensant les joyaux de la littérature narrative renforcent sa légitimité dans le domaine romanesque[5]. Les efforts salutaires d'une poignée d'universitaires pour

[1] Nous tenons à remercier vivement Arnaud Flici, conservateur et responsable du Fonds Louis Guilloux, pour son accueil chaleureux à la bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. Ne sera exposée ici qu'une partie de la communication donnée lors du colloque « Le Théâtre des Romanciers (XIX^e^-XXI^e^ siècle). Adaptations et réécritures, expérimentations et contestation » (dir. Jean-Claude Ternaux et Bernard Urbani) tenu les 12 et 13 octobre 2017 à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. La genèse spectaculaire de *Cripure* fera l'objet d'un second article.

[2] André Gide, *Romans et récits : œuvres lyriques et dramatiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

[3] La juridiction de la propriété intellectuelle invite à concevoir une même valence actancielle : l'œuvre fait l'auteur. En étant protégée, la création protège son créateur.

[4] Avant la parution du *Sang noir*, Louis Guilloux a déjà fait paraître *La Maison du peuple* (1927), *Dossier confidentiel* (1930), *Compagnons,* (1931), *Hyménée* (1932), *Angelina* (1934).

[5] Louis Guilloux est lauréat du prix du roman populiste en 1942 pour *Le Pain des rêves* et du prix Renaudot en 1949 pour *Le Jeu de patience*. Il faut attendre le succès de *Cripure* pour que l'ensemble de son œuvre soit récompensé (l'auteur reçoit le prix national des Lettres en 1967 et le grand prix de l'Académie française en 1973).

réhabiliter l'œuvre de l'écrivain tendent, aujourd'hui encore, à introniser le seul romancier[6]. C'est dire si l'auctorialité n'émane pas d'un seul agent (l'écrivain) mais des acteurs du champ. Rarement soutenu, le travail dramatique de Guilloux demeure, quant à lui, méconnu. L'écrivain compose une première pièce, *Échec et mat*, en 1925, qu'il confie à Gabriel Marcel, qu'il révise et adresse à Henri-René Lenormand avant de l'envoyer à l'Atelier. L'« échec » est cuisant : la pièce n'est jamais montée. En 1926, l'auteur fait publier un deuxième drame, resté inaperçu, *Verre à liqueur*. Un an plus tard, *La Fin* (pièce en un acte) fait l'objet d'une audition dramatique sans autre poursuite[7]. D'autres manuscrits, tout aussi orphelins, sont conservés dans les archives de Saint-Brieuc[8]. Guilloux doit patienter quelque quarante années pour rencontrer les premiers défenseurs de son théâtre : Jacques Lemarchand, qui publie *Cripure* chez Gallimard dans la collection « Le Manteau d'Arlequin »[9], et Marcel Maréchal[10], à qui Lemarchand a fait parvenir l'ouvrage. En 1967, le Théâtre de la Cothurne inscrit la pièce à son répertoire. Entendus dans les années soixante-dix et quatre-vingts[11], les appels du chef de troupe à reconnaître en Louis Guilloux une figure majeure du paysage théâtral ne rencontrent guère aujourd'hui d'échos[12].

---

[6] Aucun ouvrage critique, à notre connaissance, n'examine la dramaturgie de Louis Guilloux. Adaptation du *Sang noir*, seul *Cripure* fait l'objet de trois articles : Jacques Le Marinel, « Du "Sang noir" à "Cripure" : l'autre écriture de Louis Guilloux », *Sud*, 1990, n°89, p. 129-142. Jeanyves Guérin, « Du *Sang noir* à *Cripure* », *Louis Guilloux*, (actes du colloque Cerisy), Quimper, Éditions Calligrammes, 1986, p. 155-178. Du même auteur : « La double réception de *Cripure*. Théâtre et politique dans les années 1960-1970 », *L'Œuvre de Louis Guilloux en contexte médiatique,* journée d'étude du 28 janvier 2016, à paraître chez les Presses Universitaires de Rennes.

[7] Audition du 22 mars 1927 annoncée dans *L'Intransigeant* du 21 mars 1927.

[8] *Alpha reine*, *Colombine* n'ont jamais fait l'objet d'une publication.

[9] Le drame se situe en 1917. Des régiments russes ramenés du front sont cantonnés dans une ville portuaire de la province française où l'infirme et difforme Cripure, de son vrai nom François Merlin, anarchiste et petit bourgeois, enseigne la philosophie. D'un pathétique sublime ou d'un sublime pitoyable, Cripure est une figure admirée et raillée de tous. Excédé par la bêtise de ses collègues, il frappe au visage Nabucet. Offensé, ce dernier exige un affrontement en duel. Les amis de Cripure invitent le professeur de philosophie à signer une formule de regret. Resté seul, privé d'honneur, ce dernier se suicide.

[10] Né en 1937, Marcel Maréchal fait « cavalier seul » dans l'histoire du théâtre français. Autodidacte, il se tient éloigné des coteries cartelistes et brechtiennes. Acteur de la décentralisation, il défend, comme Vilar, un théâtre populaire qui accorde au texte une place centrale. La pièce de Guilloux répond à la double exigence qu'il entend assigner à son répertoire : un théâtre littéraire ouvert sur la société sans repli partisan.

[11] La reprise de *Cripure* le 16 novembre 1990 à la Maison des Arts de Créteil s'effectue en présence du président de la République, François Mitterand.

[12] Repris en 1977, 1979 et 1990, *Cripure* est joué sur tout le territoire français et à l'international (la compagnie sillonne les routes d'Italie en 1967, et organise une tournée en URSS et en Europe de l'Est – en Pologne, Hongrie et Roumanie – en 1979). Le paratexte promeut l'écrivain de théâtre : « La création de *Cripure* n'est pas la transposition scénique

L'exhortation d'alors n'est pas si univoque. Pour promouvoir l'œuvre dramatique de l'écrivain, le directeur de la Criée ne cesse de faire valoir le génie du romancier. L'activité et les écrits de Marcel Maréchal célèbrent essentiellement l'œuvre romanesque[13]. Les nombreuses reprises et tournées de *Cripure* permettent, selon la critique, d'explorer les lectures que le cours de l'histoire et la déception de l'homme nouveau offrent, en France et dans les pays communistes, au *Sang noir*. Pour honorer le centenaire de la naissance de l'écrivain, Marcel Maréchal choisit de mettre en voix un roman : *La Maison du peuple*[14]. L'audience accordée à Guilloux aurait pu profiter aux deux emplois de l'écrivain. Le travail du dramaturge semble néanmoins constamment relié et subordonné à celui du romancier. L'animateur paraît cantonner Guilloux au métier d'adaptateur. Il refuse de monter les pièces de jeunesse que l'auteur lui fait parvenir[15] et lui commande une version pour la scène de *L'Idiot* de Dostoïevski[16]. L'œuvre dramatique du littérateur semble, plus encore, aux dires de Maréchal, se résumer à *Cripure* : « Quel dommage que Louis Guilloux n'ait pas plus tôt écrit pour le théâtre »[17], « Louis a un grand sens du théâtre, bien qu'il soit débutant »[18]. Postdater la « naissance » de Guilloux-dramaturge sert autant l'*ethos* du metteur en scène-maïeuticien que l'*ethos* de l'écrivain : le « nouveau-né » se voit débarrassé des déceptions théâtrales passées[19]. Cette omission participe néanmoins à la méconnaissance du Fonds Guilloux et contribue à l'infortune théâtrale de ce dernier. À l'exception des pièces révélées par la Compagnie Marcel Maréchal, *Cripure* et *Alpha Reine*, aucun drame de Guilloux n'a été, pour l'heure, porté à la scène[20]. À l'instar de la troupe marseillaise, les praticiens ont préféré le « romancier

---

du roman, mais la naissance à la vie d'un nouvel auteur dramatique. » Propos de Marcel Maréchal de 1967 rapporté dans *L'Avant scène,* novembre 1977, n°619, p. 4. Le metteur en scène consacre, en outre, le premier numéro de sa revue à Guilloux *Actualité de Louis Guilloux,* Marseille, Éditions Jeanne Laffitte, coll. « Approches, Répertoire », 1978.

[13] Les écrits du metteur en scène rendent constamment hommage au romancier. Pour ne citer qu'un exemple : « [c]'est l'un des plus grands romanciers que la gauche nous ait donnés. » Marcel Maréchal *La Mise en théâtre*, UGE, coll. «10/18 », 1974, p. 95.

[14] La mise en scène est de François Bourgeat.

[15] La compagnie produit néanmoins le spectacle *Alpha Reine* en 1979 (repris en 1993). La mise en scène n'est pas signée « Marcel Maréchal » mais « Jacques Angéniol ».

[16] Le projet n'aboutit pas.

[17] *L'Avant scène*, *op. cit.*, p. 4.

[18] Interview de Guy de Belleval, *Journal de Genève*, 28-29 janvier 1967.

[19] Guilloux ne prend pas part à une telle construction auctoriale et se présente, au contraire, dans le domaine théâtral, à l'image de son personnage Cripure, comme une figure sublime de « raté ». « [À] mes débuts littéraires, dit-il, j'ai bien failli commencer par le théâtre. Et d'ailleurs, si à cette époque j'avais eu quelque succès, je n'aurais jamais écrit des romans ». *Ibidem.* Ce discours invite autant à réhabiliter l'œuvre dramatique qu'à faire de l'œuvre romanesque – conçue comme un simple pis-aller – une œuvre d'exception.

[20] À l'exception d'*Alpha reine,* montée par les ateliers de Gazibul Théâtre en 1999, les œuvres de Guilloux portées à la scène relèvent toutes du genre romanesque. Intitulé *Boeufgorod : grimaces d'une ville de province en temps de guerre*, *Le Sang noir* est adapté par Roland

scénique » à l'auteur dramatique. L'image n'est pas, semble-t-il, pour déplaire à Louis Guilloux, plus prolixe, dans ses entretiens, à évoquer le *Sang noir* qu'à mentionner l'existence littéraire et spectaculaire de son adaptation. Cette figuration de l'écrivain en « romancier de théâtre » témoigne d'une volonté de renouer avec l'œuvre matricielle perdue. L'invitation à concevoir l'existence concomitante des deux fonctions de l'écrivain, à percevoir en l'adaptateur un dramaturge doublé d'un romancier, permet d'accréditer l'adaptation. Parce qu'il ne cesse d'être romancier, le littérateur « autorise », à son tour, l'œuvre adaptée, accorde au nouvel argument écrit l'autorité de l'œuvre passée.

La mise en gage du roman relève de la mise en gageure. Les successives campagnes de rédaction de *Cripure,* qui occupent l'auteur près de trente ans, de 1950 à 1977[21], révèlent une écriture « positiviste » qui établit la nouvelle version à partir de la dernière publication et conçoit les étapes de la réécriture comme autant d'impossibles avancées vers le modèle romanesque perdu. L'examen des inflexions portées à l'adaptation rend compte des efforts et des difficultés de l'auteur dramatique pour concilier les lois théâtrales en vigueur après-guerre et les exigences supposées de son roman. L'observation des déclinaisons du dramatique des années cinquante aux années quatre-vingts permet d'interroger, dans une perspective diachronique, les mouvements de la « théâtralité »[22] et invite à saisir le rôle des metteurs en scène, collaborateurs et relecteurs, dans les choix esthétiques de l'adaptateur[23].

Fichet en 1982. Une autre adaptation du roman est signée de Jean-Paul Rullière en 2010. *La Maison du peuple* est adaptée par Yves Thouvenel et Jacqueline Martin en 1979. *Coco perdu* est transposé à la scène par Christophe Merlant et Étienne Mollot en 1987, par Stéphane Bierry en 2003, et par Thierry Lavat et Gilles Kneusé en 2014. *Le Jeu de patience* a également été mis en lecture en 2013 par Pierre-Étienne Heymann, Claude Montagné et Dominique Vincent.

[21] Les reprises par Maréchal de *Cripure*, postérieures à 1977*,* n'ont pas fait l'objet d'une publication. Une étude des variantes pourrait néanmoins être menée à partir des manuscrits de scène et de la captation audiovisuelle du spectacle : Alexandra Tarta (réal.), *Cripure*, LJC Éditions, 2001.

[22] Prenons ici le terme dans une conception uniquement textocentrique : la théâtralité désignerait les qualités de l'écriture dramatique.

[23] Nous n'analyserons pas le passage formel du roman à la pièce en 1962, l'étude ayant déjà été brillamment menée par Jeanyves Guérin « Du *Sang noir* à *Cripure* », *Louis Guilloux*, *op. cit*. Nous n'examinerons pas davantage les variantes thématiques auxquelles conduisent l'adaptation et ses successifs remaniements. Nous renvoyons, là encore, le lecteur à l'article de Jeanyves Guérin, « La double réception de *Cripure*. Théâtre et politique dans les années 1960-1970 », *L'Œuvre de Louis Guilloux en contexte médiatique, op. cit*. Le dépouillement des archives nous permet, en revanche, de comprendre en quoi les différentes phases de l'écriture de *Cripure* portent et charrient les débats engagés au XX^e^ siècle sur l'adaptation.

L'affiliation d'un auteur à un genre littéraire tend à orienter les pratiques collaboratives engagées dans l'atelier d'écriture. L'inexpérience d'un romancier dans le domaine dramatique encourage les animateurs de l'« école du Cartel »[24] à faire largesse de leurs conseils[25] :

> La plupart de nos auteurs ne connaissent pas toutes les ressources de la scène et tout ce qu'on peut tirer des possibilités des acteurs. [...] Aussi est-ce avec un esprit "clinique" que nous nous livrons à ces recherches dans l'espoir d'éclairer, avec un peu de chance, la voie des jeunes auteurs et de les aider avec nos propres moyens dans la création de leurs œuvres[26].

La fréquentation des plateaux conférerait au mentor ses qualités d'expert. Portée par les disciples de Copeau, une telle autorité se fonde sur la croyance, encore dominante dans les années soixante[27], d'une équivalence entre la mise en mots et la mise en scène[28]. La pratique de l'adaptation, fréquente chez l'animateur en mal d'auteurs, légitime encore davantage la présence du régisseur dans la relecture des manuscrits[29]. L'écriture de *Cripure* s'inscrit dans ce contexte de « création éclairée ».

---

[24] Excédant la simple association du « Cartel des Quatre » (qui réunit Dullin, Jouvet, Baty et Pitoëff de 1927 à 1940), « l'école du Cartel » – ou « école du Vieux-Colombier » – réunit les compagnons de Copeau (Dullin, Jouvet, les Copiaus) et leurs disciples (Blin, Barrault, Serreau, Herrand, Meyer, Gignoux, Jacquemont, Grenier, Hussenot, Barsacq, Vilar, etc.). Cette terminologie nous permet de désigner, de façon rétrospective, deux générations de metteurs en scène se réclamant des écrits de Copeau. Les explorations scéniques de chacun restent, au demeurant, fort différentes.

[25] Voir notamment le travail d'André Obey avec Louis Jouvet et Michel Saint-Denis pour l'adaptation de *Don Quichotte* en 1935 (Fonds André Obey, département des Arts du spectacle de la B.N.F : Mn-23/15), ou celui de l'écrivain avec Jacques Copeau lors de la genèse de *L'Hommes de cendres* et de *La Bataille de la Marne* en 1937 (*La Revue théâtrale,* n°11, hivers 1949-1950). Voir également la présence extrêmement forte d'André Barsacq dans les projets dramatiques de Romain Gary pour l'adaptation théâtrale du *Grand vestiaire* de 1962 à 1966 (Fonds André Barsacq, département des Arts du spectacle de la B.N.F : Mn 27/214) et dans la rédaction de *Château en Suède* de Françoise Sagan en 1960 (Jean-Louis Barsacq, *Place Dancourt : la vie, l'œuvre et l'Atelier d'André Barsacq*, Paris, Gallimard, 2005).

[26] Jean-Louis Barrault, *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique », 1959, p. 23.

[27] La distinction établie par Brecht (ou encore Pitoëff) entre « l'écriture dramatique » et « l'écriture scénique » ne trouve écho en France qu'une fois relayée par Planchon.

[28] « Créer par le verbe une œuvre dramatique et la mettre matériellement sur la scène par le moyen de l'acteur ne sont que les deux aspects d'une seule et même opération de l'esprit ». Jacques Copeau, « La Mise en scène », *in* Lucien Febvre, Pierre Abraham (dir.) *Encyclopédie française. Arts et littérature dans la société contemporaine*, 1935.

[29] Nombreux sont les metteurs en scène à enrichir le répertoire de leur troupe en adaptant des romans. Parmi eux figurent notamment Copeau, Baty, Barsacq, Barrault et Vilar.

La première campagne de rédaction s'opère sous l'impulsion de Louis Jouvet. Sitôt la lecture du *Sang noir* achevée en août 1950, le directeur de l'Athénée suggère à Louis Guilloux de transposer le chef-d'œuvre à la scène et lui propose ses services[30]. L'offre enthousiasme l'écrivain[31], les deux hommes s'entretiennent en décembre 1950 et promettent de poursuivre leur collaboration[32]. Retardé en raison des probables occupations du littérateur[33], le travail est définitivement stoppé à la mort du « Patron » en août 1951. Les premières versions de *Cripure*[34] révèlent néanmoins l'application de l'adaptateur à observer la « méthode Jouvet »[35], autrement nommée « la méthode du Vieux-Colombier ». Le succès des *Frères Karamazov* de Copeau et Croué tend à imposer durablement un modèle d'adaptation. Soucieux d'engager une réforme littéraire du répertoire théâtral et d'élire une école française, Copeau préconise de ne pas opérer, à l'instar des metteurs en scène russes, « de simples découpures pratiquées au vif du texte original et présentées sans lien, sur un plan unique, comme des tableaux de cinématographe »[36]. Relayée par ses disciples[37], la pensée du maître se retrouve chez Guilloux[38]. L'adaptateur fédère très tôt l'action autour du

[30] « Il ne se peut pas que le théâtre vous ignore ou que vous l'ignoriez. Je serais très content si vous me disiez que vous avez déjà fait dans ce domaine quelque tentative ou que vous allez y songer. Je rentre à Paris début septembre et serai tout à votre disposition si vous voulez en parler avec moi. » Lettre de Louis Jouvet à Louis Guilloux datée du 5 août 1950. Fonds Louis Guilloux. Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. LGC 10.2.31.

[31] 17 août 1950. Louis Guilloux, *Carnets 1944-1974*, Gallimard, 1982, p. 109.

[32] « J'ai eu hier soir une longue conversation avec Louis Jouvet au sujet d'une pièce à tirer du *Sang noir*. Jouvet m'encourage à entreprendre la chose. Je dois le revoir prochainement. » 20 décembre 1950. *Ibidem*, p. 119.

[33] Guilloux travaille à la SEC et mène parallèlement la rédaction d'*Absent de Paris* et de *Parpagnacco.*

[34] Nous ne sommes pas en mesure de dater les cahiers sur lesquels figure le premier témoignage de la campagne d'écriture de *Cripure.* Fonds Louis Guilloux. Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. LGO Crip 01-01-01 et b.

[35] Aucune archive dans les fonds Jouvet et Guilloux ne témoigne de ce premier chantier. On connaît cependant les directives du directeur de l'Athénée en matière d'adaptation dramatique : consolidation et resserrement de l'intrigue au moyen de personnages à forte valeur actancielle : « Au théâtre, écrit-il à Romain Gary, le plus important est le personnage. Quand il est vivant, il crée l'action, il l'engendre. » Lettre de Louis Jouvet à Romain Gary du 2 mars 1947. Jean-François Hangouët, Paul Audi (dir.), *Romain Gary*, Paris, L'Herne, 2005, p. 82. Le directeur de l'Athénée est incontestablement marqué par l'adaptation des *Frères Karamazov* de Copeau (1911) dans laquelle il a joué le rôle de Feodor.

[36] Propos de Copeau rapporté dans *Le Petit Caporal*, 4 mai 1914.

[37] « Se contenter, pour adapter un roman, de confectionner un découpage qui n'utilise que les passages dialogués, c'est ne retirer que les arêtes du poisson » écrit Jean-Louis Barrault. Michel Corvin, « Du genre au "texte", une esthétique de la convergence » *Théâtre/Roman. Les deux scènes de l'écriture*, *op. cit.*, p. 8.

[38] À la remarque d'un de ses interlocuteurs, « Ce n'est pas le *Sang noir* découpé en tranches, une espèce de montage scénique », Guilloux répond : « Oui, ça c'est possible parce que,

personnage éponyme : aucune archive ne rapporte l'histoire d'amour malheureuse de Mme de Villeplane. La verbosité du premier jet est rapidement abandonnée. Le brouillon fait apparaître des personnages secondaires (Lucien Boursier, Plaire, ou encore Francis Monfort), situe l'action dans une multiplicité de lieux (terrasse de café, classe et cour de lycée) et donne audience à des scènes à faible portée dramatique (l'enseignement chahuté de Cripure, par exemple)[39]. Dans la version publiée de 1962, la suppression de didascalies, l'éviction de métacommentaires rend la présence du didascale[40], avatar du narrateur, moins marquée. Ce premier effort de « dramatisation » ne suffit pas à convaincre les deux hommes de théâtre à qui Guilloux a fait parvenir l'exemplaire de *Cripure* en 1962.

Le premier, Jacques Hébertot, pourtant désireux, dès 1951[41], d'inscrire l'adaptation scénique du *Sang noir* dans son théâtre, impute au manuscrit l'engagement de « frais considérables » pour éconduire l'écrivain[42]. Celui qui avait, pour de similaires motifs, refusé d'accueillir *Les Possédés* dans son théâtre paraît reprocher à Camus et Guilloux de ne pas avoir préservé, comme naguère Copeau, l'unité de lieu. Le second, André Barsacq, propose une révision intégrale de l'adaptation[43]. « Il me semble que vous auriez dû, écrit-il à Guilloux, prendre de plus grandes libertés avec la construction de la pièce pour lui donner une assise et une unité »[44]. Formé à l'école

évidemment, j'ai essayé […] » Entretien de Louis Guilloux accordé à une classe de lycée en 1967-1968, p. 12. Le dactylogramme de quarante-huit feuillets est conservé dans le Fonds Louis Guilloux de la Bibliothèque municipale de Saint Brieuc : LGO Inter 01.01.02.

[39] Fonds Louis Guilloux. Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. LGO Crip 01-01-01b.

[40] Dans les premiers feuillets manuscrits de *Cripure*, Louis Guilloux fait de la didascalie un lieu de digression informationnelle. En témoignent ces deux indications du premier tableau : « pour l'instruction du metteur en scène, et des lecteurs, il faut expliquer que ce cri ["n'allez pas là-bas"] est un de ceux que poussaient les mutins en 1917, sur le front français. C'est une sorte de "mot d'ordre" que les hommes descendant des lignes jetaient, en les croisant, à ceux qui y remontaient ». « Il [le Cloporte] a le même visage que CRIPURE. On doit comprendre tout de suite que c'est son ombre, son double, mais en "réduction". En effet, on verra que le CLOPORTE est plus petit que CRIPURE, mais, pour le reste, semblable. Donc, c'est un double en même temps qu'un sosie. » Fonds Louis Guilloux. Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. LGO Crip 01.01.01a

[41] Jacques Hébertot sollicite Louis Guilloux dans une lettre datée du 2 janvier 1951 et le relance dans un autre billet, le 19 juin 1951. Fonds Louis Guilloux. Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. LGC 10.2.5.

[42] Le directeur de théâtre le renvoie vers Vilar et Barrault. Lettre de Jacques Hébertot adressée à Louis Guilloux le 12 juin 1962. *Ibidem*.

[43] La correspondance est conservée dans le Fonds Louis Guilloux à la Bibliothèque de Saint-Brieuc (LGC 3.1 31) et dans le Fonds André Barsacq au Département des Arts du Spectacle : Mn-27 (52, 22).

[44] Lettre d'André Barsacq à Louis Guilloux datée du 30 août 1962. Fonds Louis Guilloux. Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. LGC 3.1 31.

du Vieux-Colombier[45], il somme l'écrivain de renoncer aux tentations de l'épique. Menace au maintien du dialogue et de la tension dramatique, l'incursion de monologues intérieurs est déboutée. L'intrigue doit être, en revanche, renforcée[46], l'objet du drame relevé : « le conflit de Cripure avec toute la bourgeoisie revancharde et bornée de la ville se réduit dans la pièce à une vague antipathie pour Nabucet »[47]. Les critiques de Barsacq témoignent des ambitions de ce dernier : inscrire au répertoire de l'Atelier une pièce de facture aristotélicienne, conforme à sa formation littéraire et aux enseignements de Copeau. Elles laissent également apparaître ses conceptions scéniques. Barsacq rejette toute efflorescence expressionniste. Il préconise de renoncer à certaines trouvailles[48] et recommande de clarifier la présence du cloporte et de la bossue, image déformée de Cripure et projection de son amour passé. Postulant un théâtre de l'incarnation aux antipodes des explorations de l'Œuvre, le metteur en scène souhaite également une construction réaliste du personnage. Il reproche à Cripure d'être « mal défini » : « il est obligé souvent de monologuer, et prend une allure vaguement symboliste alors que dans le roman il est bien ancré dans la vie »[49]. L'adaptation du *Sang noir* doit être conforme au réalisme de convention de son plateau.

C'est, semble-t-il, moins en raison des écueils de la pièce que des vues divergentes des contemporains de Guilloux en matière d'adaptation, que le premier rendez-vous de *Cripure* avec le public n'a pas lieu. La faute incombe à l'auteur. L'écrivain adresse son manuscrit aux fidèles du Patron, tandis que son adaptation se rapproche davantage du modèle camusien. Grand admirateur de Copeau[50], l'auteur des *Possédés* a su néanmoins prendre ses distances avec la « méthode du Vieux-Colombier ». Sans preuve à l'appui, l'ami de Guilloux, qui a encouragé le romancier à

[45] Scénographe et proche collaborateur de Copeau, Barsacq a monté les *Frères Karamazov* du maître du Vieux-Colombier en 1945.

[46] Barsacq plaide pour la suppression du fils de Cripure : « Amédée qui dans le roman aide à comprendre le passé de Cripure déroute dans la pièce, on le situe mal et on s'attend à le voir revenir par la suite car il disparaît très vite et alors on ne comprend pas son utilité. » *Ibidem*.

[47] *Ibidem*.

[48] Les visions de Cripure relèvent de vulgaires hallucinations. Aux antipodes de « l'homme nouveau », le personnage se figure en vieux bourgeois vêtu à la mode du XIX^e^ siècle. Prélevée dans le roman et portée à la scène, cette représentation permet de tourner en dérision les aspirations métaphysiques de Cripure : la théophanie mystique cède la place à une « ethophanie » sarcastique. Elle témoigne également des projections inconscientes du sujet et rejoint, à travers son recours à un « réalisme hanté », les explorations scéniques menées durant l'entre-deux-guerres par les artisans du théâtre de l'évasion (Baty, Lenormand, Gantillon notamment).

[49] Lettre d'André Barsacq à Louis Guilloux datée du 30 août 1962. Fonds Louis Guilloux. Bibliothèque municipale de Saint-Brieuc. LGC 3.1 31.

[50] Camus vénère Copeau. Il a monté en 1938 sa version dramatique des *Frères Karamzov* au Théâtre de l'Équipe en 1938.

adapter le *Sang noir*[51], semble avoir servi de « grand inspirateur »[52]. Si Camus se tient éloigné des tentatives de théâtre-récit de Piscator, s'il recourt à une dramatisation traditionnelle, l'écrivain tente néanmoins, dans sa transposition des *Démons*, de conserver les traits et les traces du roman : il préserve la figure de narrateur et refuse, comme le fera Louis Guilloux plus tard, d'ordonner la matière romanesque en maintenant une construction en tableaux[53]. Conforté par les qualités dramatiques que l'on prête à son roman[54], l'auteur du *Sang noir* plaide, de la même façon, pour une corrélation de forme et de fond entre le roman et son drame : « J'ai voulu, explique l'écrivain, que mon adaptation reste parfaitement fidèle à mon livre[55]. » Le débat qui oppose les adaptateurs porte ainsi sur l'efficace scénique de l'œuvre romanesque. Camus conçoit, comme André Antoine, une équivalence entre le langage romanesque et le langage théâtral : « il suffit, allègue-t-il, de trouver dans Dostoïevski tout ce qui s'adapte directement au théâtre et de restituer cette espèce d'univers de mouvement, de geste, de dialogue qui se trouve à l'état brut »[56]. C'est là récuser la pensée de Copeau :

> Il faut admettre, en effet, qu'avec leurs complexités et leurs détours, la diversité de leurs épisodes, la profusion en apparence indisciplinée de leur matière, ils [les romans] ne se prêtent guère à revêtir la forme précise, un peu étroite, presque géométrique que nous imposons ordinairement à nos drames[57].

[51] Lettre non-datée. Albert Camus et Louis Guilloux, *Correspondance, 1945-1959*, Paris, Gallimard, 2013, p. 224.
[52] L'expression est de Jean Giraudoux à propos de Louis Jouvet. Jean Giraudoux, *Visitations*, Paris, Bernard Grasset, 1952, p. 23. La correspondance éditée entre Camus et Guilloux ne fait pas état d'un tel échange. Albert Camus, Louis Guilloux, *Correspondance 1945-1959*, Gallimard, 2013. Guilloux ne peut néanmoins ignorer *Les Possédés.*
[53] Copeau demeure attaché aux actes.
[54] Nombreux sont ceux qui ont souligné la force « théâtrale » du *Sang noir*. La presse se fait l'écho d'un tel propos : « récit d'une crise » et d'une « lente agonie », le roman aurait « une structure naturellement théâtrale ». Daniel Albo, *Le Figaro littéraire*, 26 janvier 1967.
[55] Propos de Louis Guilloux dans le *Journal de Genève* rapporté par Jeanyves Guérin, « Du *Sang noir* à *Cripure* », *Louis Guilloux*, *op. cit.*, p. 160.
[56] Interview d'Albert Camus par Pierre Dumayet le 28 janvier 1959 accessible en ligne : http://www.ina.fr/video/I00016140
[57] Rejoignant la pensée d'Antoine, Copeau a d'abord souligné les vertus dramatiques du roman *Les Frères Karamazov* : « […] les grands ouvrages de Théodore Mikhaïlovitch offrent des points de contact avec l'art dramatique. Non seulement y abondent incidents et péripéties sous une forme directe et qui touche les sens, mais encore toute manifestation psychologique s'y présente en action En lisant ces romans, on y assiste. Les personnages s'y analysent, s'y expriment uniquement par le dialogue. À tel point que le texte non dialogué fait souvent penser à des indications scéniques intercalées dans les répliques ». *Le Petit Caporal*, *op. cit.*

En reprochant à *Cripure* sa trop grande fidélité au roman, André Barsacq met, de la même façon, en cause l'idée d'une possible adéquation entre les qualités du roman et celles de la pièce de théâtre. Les créateurs distinguent, en somme, deux « théâtralités », l'une « extra-générique », qui formulerait, hors du genre dramatique, un rêve de théâtre et ne saurait être performative, l'autre « intra-générique » qui, spécifiquement dramatique, répondrait davantage aux exigences du plateau[58]. Il incomberait, dans un cas (Copeau), non dans l'autre (Camus), à l'écrivain de procéder à une telle conversion. La sacralisation du texte-mère et la promotion d'une idée du théâtre obligent, sinon à des contradictions, du moins à des divisions au sein de « l'école du Cartel ». N'ayant pu se résoudre à l'une ou à l'autre méthode, Guilloux n'est pas parvenu, comme d'autres romanciers[59], à imposer, en 1962, sa pièce sur les plateaux de théâtre. C'est en présence d'un metteur en scène non-carteliste, issue de la génération suivante, Marcel Maréchal, qu'il parvient à s'émanciper du modèle d'adaptation prôné par Copeau, Jouvet et Barsacq.

Guilloux signe seul les versions publiées de *Cripure* en 1967[60] et en 1977[61], bien qu'il soit étroitement conseillé par son metteur en scène à la fin des années soixante, et par le duo Maréchal-Bourgeat à la fin des années soixante-dix[62]. Tu dans le

[58] Avec Benoît Barut (qui réserve son analyse à la didascalie), nous considérons, plus largement, que la transcodification du langage verbal en langage scénique est, hors de toute considération générique, impossible ; tout écrit, même dramatique, ne suffit pas à faire théâtre. Seule l'activité créatrice du lecteur permet d'engager le processus par lequel un texte est porté et donné à la scène. Voir Benoît Barut, *Un spectacle dans un fauteuil. Pratiques et poétiques didascaliques d'Axël à Zucco*, Paris III, Sorbonne-Nouvelle, 2014, p. 96-97.

[59] Les déboires de Romain Gary au théâtre proviennent d'un semblable malentendu sur la conception du théâtral dans les années d'après-guerre. Refusant de dramatiser outre mesure ses pièces, le romancier se heurte aux réserves de Jouvet lors de la composition de *Tulipe* en 1950 et à celles de Barsacq en 1966 pour l'adaptation du *Grand Vestiaire*. D'une décennie à l'autre, les reproches demeurent les mêmes : les deux hommes mettent en cause le traitement trop lâche de l'action et des personnages.

[60] Louis Guilloux, *Cripure*, Paris, TNP, 1967. La SACD confirme que seul le nom de Guilloux apparaît sur les bulletins de diffusion du spectacle.

[61] Louis Guilloux, *Cripure*, *Avant scène*, n°619, *op. cit. L'Avant scène* indique néanmoins : « nouvelle version créée par le NTNM [Nouveau Théâtre National de Marseille] » (*ibidem*, p. 3), sans préciser s'il s'agit du spectacle ou de la pièce écrite et sans jamais mentionner le nom de François Bourgeat, l'assistant de Marcel Maréchal.

[62] La présence de biffures et de becquets de Maréchal et Bourgeat dans les manuscrits de scène de *Cripure*, reportées dans les versions publiées, tendent à suggérer la participation active de ces deux derniers dans la refonte de l'adaptation. Voir notamment le dactylogramme de *Cripure* de 1966-1967 conservé dans le Fonds Marcel Maréchal de l'IMEC de Caen : MRL 13. Voir également le cahier de régie « pour la création du 12 février 1977 » accessible dans le même Fonds d'archives : MRL 11. D'après le petit-fils de l'écrivain, Frédérick Laurent, la maladie de Louis Guilloux aurait tenu l'auteur à distance de la dernière campagne d'écriture de *Cripure*.

domaine juridique, comme il en va pour la majorité des collaborations littéraires au XX^e^ siècle[63], l'apport du chef de troupe dans la composition du drame est néanmoins souligné par l'écrivain[64]. En demeurant à l'écoute de son metteur en scène en 1967, Guilloux se rapproche, à rebours de son temps et à rebours des hommes de sa génération[65], des romanciers de la NRF plus que des écrivains scéniques du Nouveau Théâtre[66]. Envisageant *Cripure* comme un simple reliquat du *Sang noir*, ou comme un élément actif et constitutif d'une plus vaste matrice[67], il s'oppose à Audiberti : « Une page achevée [n']est [pas] en marbre à tout jamais[68]. » Si les corrections semblent *a priori* mineures en 1967 comme en 1977[69], elles témoignent de réorientations esthétiques profondes.

La collation des variantes fait apparaître un désir unanime de renouer avec la lettre du roman[70]. La greffe s'opère, en 1967, et plus particulièrement en 1977, sous

[63] La cosignature de la version scénique du *Soulier de satin* par Claudel et Barrault, en 1943, fait figure d'exception. Les pratiques collaboratives du XIX^e^ siècle, qui rendent très fréquemment solidaires deux noms d'auteur, semblent avoir été, lors du siècle suivant, associées au théâtre mercantile. Les cartelistes s'efforcent, au contraire, au XX^e^ siècle, de promouvoir la figure de l'écrivain unique.

[64] À la question « Maréchal vous a-t-il demandé beaucoup de modifications sur le texte », Guilloux répond : « Non, très peu. Bien entendu j'ai modifié certaines scènes parce que c'était absolument nécessaire, et d'ailleurs j'étais bien d'accord de le faire. Je me rends compte maintenant que c'était même évident… Collaborer avec Maréchal, c'est surtout faire un travail commun… Quand il me demande de transformer une scène, je regarde, je relis… et je m'aperçois en fin de compte qu'il a raison… ». Interview de Guy de Belleval dans le *Journal de Genève*, *op. cit.*

[65] Guilloux est né en 1899, la même année qu'Audiberti.

[66] Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre article. Sophie Gaillard, *« Le Nouveau Théâtre des écrivains et des metteurs en scène : le défi d'une* succession », Jeanyves Guérin (dir.), *Le Nouveau Théâtre (1946-2017). À paraître chez Champion.*

[67] Guilloux n'a cessé de décliner les adaptations du *Sang noir* : il écrit un *Les Cahiers du Sang noir* et plusieurs versions d'un scénario pour le cinéma. Voir Sylvie Golvet, *Louis Guilloux, devenir romancier*, Rennes, PUR, 2010.

[68] Audiberti, *Les Jardins et les fleuves*, Paris, Gallimard, 1997.

[69] « On nous dit pourtant qu'il s'agit d'une version nouvelle… À vue de souvenir, ce n'est pas évident » s'amuse la presse. Henry Rabine, *La Croix*, 2 février 1978. Parmi les modifications de 1967, on notera, pour réduire la durée de la représentation, l'attribution des paroles de la bossue (sixième tableau, version 1962) à Cripure, le transfert du septième tableau au cinquième tableau (permettant à Amédée de ne pas revenir) et la suppression du tableau huit de la troisième partie.

[70] La restitution à l'identique du dialogue romanesque pouvait néanmoins se rencontrer çà et là dans la version de 1962. La lecture à voix haute de l'entrée « duel » du dictionnaire (Louis Guilloux, *Cripure*, Gallimard, 1962, p. 112) fait ainsi entendre un passage du roman (Louis Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit.*, p. 466).

le régime de la citation[71]. Pratiquée chez certains disciples du Cartel en l'absence de l'écrivain[72], cette méthode entend ne pas contrefaire la voix de l'auteur. En affirmant une confiance renouvelée en l'efficace théâtrale du langage romanesque, elle renoue avec la conception camusienne de l'adaptation. L'art poétique de Maréchal prend néanmoins ses distances avec la composition aristotélicienne des *Possédés*.

> [La fête théâtrale] va naître des mots rendus enfin à leur existence propre, […] d'un langage debout, et qui se fiche autant de l'agencement d'un dialogue que de la psychologie des personnages, et qui balance tout ça par-dessus bord […] tout cela est entraîné par le langage incantation[73].

Les accents artaldiens d'une telle formule ne doivent pas faire oublier l'influence d'Audiberti et de Vauthier dans la réforme littéraire que Maréchal se propose d'engager. Les succès du *Cavalier seul*, en 1963, et de *Capitaine Bada*, en 1966, lui confirment la richesse et la force du lyrisme au théâtre. Loin de rechercher la naturalité des échanges spontanés[74], le directeur de théâtre accroît le souffle poétique de la pièce. À la suite de Guilloux qui avait placé dans la première réplique de Cripure

---

[71] Le becquet de Bourgeat en 1977 « intellectuellement, n'est-ce pas, nous ne sommes pas des lâches ? » reprend une parole du roman (Louis Guilloux, *Le Sang noir*, *op. cit*, p. 243). Les exemples de ce type abondent. On note cependant une exception : en 1967, Guilloux se propose de réinjecter un extrait du *Sang noir* (*ibidem*, p. 43). Dans le manuscrit de scène, la réplique est biffée par Maréchal : « Toute croyance m'est suspecte. Je pense, n'est-ce pas, avec Stirner, de son vrai nom Kaspar Schmidt – je pense donc que "toute croyance est une fêlure" quand elle n'est pas une hypocrisie. Ceci, je ne l'emprunte pas à Stirner. On peut concevoir cette fêlure dans la noblesse, mais aussi dans… l'inverse, dans une espèce d'improbité (Un temps d'arrêt). » (Fonds Marcel Maréchal. IMEC de Caen : MRL 13). Outre une référence à la philosophie allemande difficilement intelligible pour un spectateur français des années soixante, la présence d'un discours péremptoire s'avère problématique. Détachée de son cotexte, une trop franche dénonciation des superstitions par Cripure tiendrait ici de la profession de foi.

[72] Ainsi en va-t-il, par exemple, de Jean-Louis Barrault lors d'ultimes remaniements de la version scénique du *Soulier de satin* huit ans après le décès de Paul Claudel, en 1963. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre thèse : Sophie Gaillard, *Écrivains et metteurs en scène à l'école du Cartel, l'épreuve de la collaboration,* thèse de doctorat, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2015, Partie III, chapitre I, III, 3. 2.

[73] Marcel Maréchal, « Pour un théâtre de fête », lettre d'information du NTNM, 1977-1978, consultée dans le Fonds Louis Guilloux de la Bibliothèque de Saint Brieux : LGO Crip 02.02.05.

[74] Ainsi de Jean-Louis Barrault avec le poète libanais, Georges Schehadé. Voir Sophie Gaillard, « Georges Schehadé au contact avec Jean-Louis Barrault », *in* Yannick Hoffert (dir.), *Langages poétiques de G. Schehadé, à la page, à la scène, à l'écran*, Classiques Garnier, LiCArC, n°3, 2015, p. 185-202.

des vers de Théophile Gauthier de *Émaux et camées*[75], Maréchal introduit, en 1967, un extrait d'un poème de Victor Hugo « Depuis six mille ans la guerre » :

> Depuis six mille ans, la guerre
> Plaît aux peuples querelleurs.
> Et Dieu perd son temps à faire
> Les étoiles et les fleurs[76].

Il injecte, en 1977, un autre extrait de « Saule » de Musset[77] :

> Ah si tu dois mourir bel astre et si ta tête
> Doit dans la vaste mer, plonger ses blonds cheveux
> Avant de nous quitter, un seul instant arrête,
> Étoile de l'amour, ne descend pas des cieux[78]…

Il insuffle cet autre vers de Goethe d'où est tiré l'air de *Mignon* d'Ambroise Thomas : « connais-tu le pays où fleurit l'oranger […] »[79]. Le romantisme sert désormais de contrepoint comique : les aspirations de Cripure au sublime sont dynamitées par le retour au réel, les conditions matérielles du métier d'enseignant[80], l'arrivée intempestive du Cloporte[81], et la prégnance de la guerre[82]. La parole romantique ne peut s'énoncer dans le présent de l'énonciation, elle manque d'adresse (la seule échappée hors du soliloque est malheureuse : Maïa ne répond pas[83]) et fait l'objet d'un discrédit de la part de son unique défenseur[84]. Poésie d'un autre temps, le lyrisme marque la difficulté du chantre à être au monde. Le vers dramatise autant qu'il dépayse l'écrit de théâtre.

---

[75] « Le monde est méchant, ma petite, / Avec son sourire moqueur / Il dit qu'à ton côté palpite / Une montre en place de cœur… ». Louis Guilloux, *Cripure*, Gallimard, 1962, p. 14.
[76] Louis Guilloux, *Cripure*, TNP, 1967, *op. cit.*, p. 11. L'interpolation semble imputable au metteur en scène. Fonds Marcel Maréchal, IMEC de Caen : MRL 11.
[77] Les références intertextuelles abondent dans la version de 1977. « Comme je descendais des fleuves impassibles […] » est tiré du « Bateau ivre ». Louis Guilloux, *Cripure*, *Avant Scène*, *op. cit.*, p. 22.
[78] *Ibidem*, p. 33.
[79] *Ibidem*, p. 18 et p. 19.
[80] « Et dire qu'il va falloir que je me mette sur mon trente et un… Saloperie… Après avoir passé la nuit à corriger les dissertations de mes élèves ». *Ibidem*, p. 13.
[81] « Encore toi, monsieur de l'Ombre ! Oh non ! Non ! Non ! » *Ibidem*, p. 13.
[82] Voir l'arrivée des conscrits. *Ibidem*, p. 22.
[83] « "Étoile de l'amour / Ne descends pas des cieux…" / Tu dors Maïa ? ... (*Silence de la nuit.*) » *Ibidem*, p. 33.
[84] La parole romantique n'a pas tenu ses promesses. En témoignent les métacommentaires de Cripure : « Connais-tu le pays […] Sans blague ! » (*Ibidem*, p. 18) et la didascalie expressive « (*sur un ton d'ironie :)* Chansons des rues et de bois… » (*Ibidem*, p. 13).

Maréchal encourage également l'« épicisation » de *Cripure*[85]. L'incursion d'une voix *off* au septième tableau, l'inflation de récits rapportés inaugurent[86], en 1967, un premier mouvement narratif. En 1977, à l'initiative semble-t-il de l'animateur[87], la présence récurrente d'un narrateur, qui ouvre et qui clôt la pièce dans la version jouée[88], prolonge et parachève ce processus.

> 2°) Important, note François Bourgeat à sept jours de la première, qu'il [le narrateur] apparaisse à la fin même s'il ne dit rien. Image. Regarde Cripure mort. Chacun lira comme il l'entendra. Ne pas charger l'image de symboles. Il est là. Il regarde. C'est tout. Je crois[89].

« [P]orte-parole de l'adaptateur »[90], le narrateur serait à l'auteur ce que le Cloporte est à Cripure : son double déformé. Il soulignerait la présence ironique d'un romancier au théâtre, récitant sans récit, appelé à assister silencieux et impuissant à l'« exécution » de son œuvre sur le plateau[91]. La lecture métathéâtrale du dénouement pourrait être plus heureuse : le narrateur et, corollairement, le roman survivent à la mort du héros par le jeu des adaptations. La version jouée de 1977 s'achève et s'ouvre, enfin, sur l'horizon figural du roman. Au plaisir de la connaissance du lecteur-spectateur « voilà la mort de Cripure » s'ajoute un plaisir de la réminiscence :

---

[85] Nous préférons le terme « d'épicisation » à celui de « romanisation » avancé par Bakthine. Le critique conçoit la « romanisation » comme la libération formelle d'un genre au contact du genre romanesque : « la romanisation de la littérature ne signifie pas l'application aux autres genres de canons d'un genre qui n'est pas le leur. Car le roman ne possède pas le moindre canon. Par sa nature même il est a-canonique. Il est tout en souplesse… Il s'agit de la libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, dans les autres genres, de tout ce qui freine leur propre évolution, et les transforme en stylisations des formes périmées. » Mikhaïl Bakthine*, Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 472. Si réserver la seule révolution formelle au modèle romanesque nous apparaît discutable, il semble tout aussi problématique de concevoir et de véhiculer une essence du romanesque. Par « épicisation », nous reprenons la distinction aristotélicienne des genres et opposons le travail de la narration à celui de la représentation.

[86] On notera entre autres : le récit de la rupture avec Antoinette, le récit de la mort de cette dernière, le conte de la Bossue.

[87] À la date du 4 septembre 1977, Maréchal note dans son carnet : « idée du narrateur ». Fonds Marcel Marcéhal, IMEC de Caen : MRL 48. Le narrateur est présent lors du prologue, lors des septième et neuvième tableaux de la première partie, ainsi qu'au troisième tableau de la deuxième partie.

[88] Ne comportant pas les « modifications apportées au texte lors des dernières répétitions », l'édition de 1977 ne peut en faire état. Louis Guilloux, *Cripure*, *Avant scène, op. cit.*, p. 35.

[89] Notes de François Bourgeat, adressées à Marcel Maréchal, établies lors du filage du 11 octobre 1977. Fonds Marcel Maréchal, IMEC de Caen : LRM 48.

[90] Jeanyves Guérin, « Du *Sang noir* à *Cripure* », *Louis Guilloux*, *op. cit.*, p. 155.

[91] L'expression est de Paul Valéry, *Œuvres*, *tome I*, Le Livre de Poche, 2016.

« c'est comme cela que l'histoire se termine, *c'est bien là le roman* ». L'*anagnorisis*, et à plus forte raison le geste de l'adaptation, désignent et rendent perceptible le *Sang noir*. Ils lui confèrent la valeur du mythe et le consacrent comme référence littéraire.

La coloration narrative et lyrique de la dernière édition de *Cripure* rejoint les premières aspirations de Guilloux. L'hybridation de *Cripure* est portée par un metteur en scène né dans les années trente, qui n'est ni le légataire de Copeau ni le disciple du Cartel, et qui s'est formé au contact des écrivains du théâtre post-aristotélicien. Les explorations des génies russes et allemands remis au goût du jour par Antoine Vitez et le succès, en 1975, de *Catherine* n'ont pas manqué d'inspirer Maréchal[92]. La recherche du roman est recherche du théâtre, recherche d'un langage apte à supporter *Le Sang noir*. L'adaptation dramatique engage ainsi un double mouvement : l'un, rétrospectif, tente de convoquer l'objet passé, l'autre, prospectif, s'efforce de renouveler, dans le jeu d'une histoire des formes et des idées, l'écriture théâtrale.

Les différentes moutures de *Cripure* portent imperceptiblement en mémoire les débats de leur temps. La réflexion sur la langue romanesque est réflexion sur la langue théâtrale. Considérer ou dénier les vertus dramaturgiques du roman revient, dans le cas de la transposition comme dans celui de l'adaptation, à envisager une idée du théâtral au nom de laquelle une pièce aurait vocation ou non à passer la rampe. Si la multiplicité des conceptions portées sur la « théâtralité » conduit à mettre en doute toute définition essentialiste de celle-ci, le regard sur les inflexions et les mouvements d'une telle notion à travers le siècle invite à l'envisager comme un concept dynamique et fluctuant, construit par des artisans et théoriciens du théâtre au fil du temps. La perception de la « bonne pièce » résulte ainsi de communautés interprétatives et révèle des écoles de regard[93]. Le « théâtral » peut être conçu comme un champ de forces entre une avant-garde qui explore et renouvelle l'écriture dramatique et une arrière-garde qui assure, stabilise et impose un modèle. Quand ils ne participent pas de près à la composition dramatique des pièces, les metteurs en scène, directeurs de théâtre, *et alii*, tendent, par les conceptions du théâtre qu'ils puisent dans leurs lectures et qu'ils véhiculent dans leurs discours, à orienter les choix esthétiques des écrivains. Si l'écriture théâtrale est une écriture à contrainte, c'est, selon nous, moins en fonction des impératifs objectifs du plateau que des exigences subjectives des praticiens en matière d'écriture dramatique. Nos travaux de recherche se proposent de mettre en lumière cette histoire de la théâtralité.

Sophie Gaillard
Université d'Avignon, Laboratoire ICTT

[92] Montage scénique des *Clôches de Bâle* à partir des seuls mots d'Aragon.
[93] Voir Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

LA DIATRIBE THÉÂTRALE D'UN HOMME BIEN ASSIS : GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ ET L'AUTORITÉ PAR LA PAROLE

L'Histoire des littératures est jalonnée d'œuvres dont les titres restent indissolublement liés au nom de leurs créateurs, de noms d'auteurs associés par périphrase à l'un de leurs chefs d'œuvre, voire même de filiations uniques. Mais elle renferme également des œuvres beaucoup moins connues que ne le sont leurs auteurs, en particulier lorsqu'elles ont été éclipsées par d'autres notoriétés. Ainsi en est-il par exemple du tandem constitué par Gabriel García Márquez et *Cent ans de solitude*[1]. Bien qu'élargi après l'obtention du prix Nobel de littérature à d'autres romans tels *Chronique d'une mort annoncée*[2] ou *L'Amour au temps du choléra*[3], ce tandem œuvre-auteur conservera la prééminence inspirée par le titre et le contenu du discours que l'auteur lui-même prononça en 1982 devant la prestigieuse académie suédoise : *La solitude de l'Amérique latine*[4].

Nous allons pourtant découvrir la seule incursion qu'ait faite Gabriel García Márquez dans l'univers de l'écriture dramatique. Le texte en question est un monologue théâtral composé en 1987, créé à la scène en 1988 et publié en 1994, intitulé *Diatriba de amor contra un hombre sentado*[5], qui, pour les besoins de la première mise en scène en France, a été traduit par *Diatribe amoureuse à l'encontre d'un homme bien assis*[6]. Au-delà de la découverte, nous serons amenés à envisager la manière dont ce texte dialogue, précisément, avec les autres créations du même

[1] Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967, 351 p. (première édition en langue originale) ; *Cent ans de solitude* (traduit de l'espagnol par Claude et Carmen Durand), Paris, Seuil, 1968, 437 p. (première édition en français).

[2] Id., *Crónica de una muerte anunciada*, Bogotá, Oveja Negra, 1981, 156 p. (première édition en langue originale) ; *Chronique d'une mort annoncée* (traduit de l'espagnol par Claude Couffon), Paris, Grasset, 1981, 210 p. (première édition en français).

[3] Id., *El amor en los tiempos del cólera*, Bogotá, Oveja Negra, 1985, 473 p. (première édition en langue originale) ; *L'amour au temps du choléra* (traduit de l'espagnol par Annie Morvan), Paris, Grasset, 1987, 378 p. (première édition en français).

[4] Id., « La soledad de América Latina », *Nobelprize.org.*, 1982, dans : Nobel Media AB 2014 [en ligne], http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html (*Consulté le 24 mars 2018)*

[5] Id., *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, Barcelona, Mondadori, 2004, 80 p. (Première édition : Bogotá, Arango Editores, 1994, 88 p.).

[6] Le texte a été traduit par Ricardo Montserrat pour *La Compagnie des autres* de Carpentras (Vaucluse) en 2010. La version française n'a pas été publiée.

auteur, mais aussi avec une certaine tradition littéraire. Nos déambulations mèneront à l'exploration de l'une des facettes les plus subtiles et les plus borgésiennes de cette pièce, qui nous incitera à nous demander qui est véritablement celle (ou celui) qui, après avoir libéré sa parole sur cette scène pendant une heure trente, continue à (ré)clamer « Laissez-moi parler !!!!! »[7], dernière réplique de la pièce.

Après sa disparition en 2014, Gabriel García Márquez a légué une œuvre immense, pas uniquement au sens quantitatif du terme : treize romans (dont certains traduits en plus de quarante langues), sept recueils de nouvelles, six essais, deux récits, deux ouvrages d'entretiens, une autobiographie, neuf tomes d'articles de presse, reportages et discours, treize scénarios et une pièce de théâtre. En synthèse, c'est surtout dans la prose et en particulier dans le récit de fiction que le Colombien excelle. C'est d'ailleurs à partir de ses romans et de ses nouvelles qu'il a connu la notoriété. Mais comme d'autres avant lui, le conteur n'a pas résisté à la tentation théâtrale, bien qu'il n'y ait succombé qu'une fois.

C'est en 1987 que García Márquez commet un monologue théâtral dont la première réplique, après bruit de bris de vaisselle, est, elle aussi, littéralement jetée à la face des spectateurs du Théâtre Cervantes de Buenos Aires l'année suivante : « Graciela : Rien ne ressemble davantage à l'enfer qu'un mariage heureux ! »[8]. Une première réplique qui fait mouche et rappelle que certains *incipit* de l'écrivain sont aussi connus que les titres de ses romans[9], tant par leur accroche que par le trompe-l'œil qu'ils mettent en place.

La déflagration inaugurale est provoquée par Graciela, le personnage principal, dont le spectateur est bientôt en droit de se demander s'il n'est pas le seul personnage. Car Graciela s'adresse à son mari, caractérisé par un mannequin assis dans son fauteuil, qui restera immobile, le visage dissimulé derrière le journal de la veille, du début à la fin de la pièce.

Graciela est une femme d'âge mûr, qui s'est mariée par amour et pour contrarier sa mère, il y a vingt-cinq ans, avec cet héritier de la vieille aristocratie du pays. Ils se sont passionnément aimés pauvres, elle étant issue des quartiers populaires, lui ayant été banni du prestigieux clan familial pour crime de lèse classe sociale. Afin de combler le fossé qui, au départ, aurait pu les séparer, Graciela a entrepris avec

[7] « ¡Déjenme hablaaaaar! », Gabriel García Márquez, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, *op. cit.*, p. 80. Nous traduisons toutes les citations de cet article.
[8] « Graciela : ¡ Nada se parece tanto al infierno como un matrimonio feliz ! », *Ibidem*, p. 11.
[9] Nous pensons particulièrement à *Chronique d'une mort annoncée* (« Le jour où il allait être abattu, Santiago Nasar s'était levé à cinq heures et demie du matin pour attendre le bateau sur lequel l'évêque arrivait » ; Gabriel García Márquez, *Chronique d'une mort annoncée* [traduit de l'espagnol par Claude Foulon], Paris, Grasset, 1987, p. 7) ainsi qu'à *Cent ans de solitude* (« Bien des années plus tard, face au peloton d'exécution, le colonel Aureliano Buendia devait se rappeler ce lointain après-midi au cours duquel son père l'emmena faire connaissance avec la glace » ; Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude* [traduit de l'espagnol par Claude et Carmen Durand], Paris, Seuil, coll. Points, 1980, p. 9).

succès d'interminables études : deux masters et quatre doctorats qui lui ont permis de prouver, bien qu'étant femme, sa supériorité intellectuelle. Mais à la mort du patriarche, qui est aussi le père du mari de Graciela, ce dernier a été réintégré dans la famille, afin d'assurer la postérité de la lignée, grâce à sa descendance. Cette réintronisation a transformé les jeunes amants en couple modèle et leur amour fougueux en mariage officiellement heureux, affiché à la une des journaux nationaux.

À ceci près que ce que Graciela lâche à la face de son mari dans la nuit précédant la cérémonie de leurs noces d'argent, ce sont vingt-cinq ans de silence, de conventions et de sourires factices malgré tout ce qu'elle a subi : les adultères, mais aussi le mépris et la duplicité de son époux. La manière dont elle qualifie calmement à la fois leur fils unique et son mari dès la deuxième réplique de la pièce en est un résumé qui commence à éclairer le spectateur sur l'origine de la vaisselle brisée :

> Seul un Dieu macho pouvait m'offrir cette révélation pour nos noces d'argent. Et encore je devrais le remercier de m'avoir donné tout ce dont j'avais besoin pour pouvoir jouir de ma propre stupidité, jour après jour, pendant vingt-cinq années mortelles. Tout, il m'a tout donné, y compris un fils séducteur et fainéant, le même fils de pute que son père[10].

La diatribe durera plus d'une heure, dans leur chambre à coucher (à l'exception de quelques espaces hors-scène suggérés) ; de longues minutes pendant lesquelles les quatre doctorats et les deux masters de Graciela côtoieront allègrement le champagne de l'Ambassade, les cocktails de charité et le thé de la belle-mère.

Malgré les incartades, aussi nombreuses que médiatiques, de son illustre époux, Graciela n'est pas jalouse. Elle est excédée ; elle étouffe ; elle a décidé que cette nuit, celle qui précédait la fête (également très médiatisée) de leurs noces d'argent, serait la dernière nuit de leur mariage « heureux » :

> Ce soir, tous ceux qui ont du poids dans ce pays seront là. C'est-à-dire tout le monde sauf les pauvres. Comme tu l'as toi-même annoncé il y a vingt-cinq ans, lorsque tu as juré que tu allais consacrer chaque minute de ta vie à préparer les noces d'argent du couple le plus heureux de la terre. […] Et elle viendra aussi, bien entendu, elle, avant les autres. Qu'est-ce que tu croyais ? Que j'allais essuyer l'humiliation de ne pas l'inviter ? Ha ha ha ! Puisqu'elle nous a honorés de sa présence à d'autres anniversaires, funestes ou glorieux, je ne vois pas pourquoi elle ne serait pas venue au plus mémorable de tous : le dernier[11].

---

[10] « Sólo un Dios hombre podía regalarme esta revelación para nuestras bodas de plata. Y todavía debo agradecerle que me haya dado todo lo necesario para gozar de mi estupidez, día por día, durante veinticinco años mortales. Todo, hasta un hijo seductor y holgazán, y tan hijo de puta como su padre. » Gabriel García Márquez, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, *op. cit.*, p. 12.

[11] « A la noche estará aquí todo lo que vale y pesa en este país. Es decir, todo el mundo menos los pobres. Tal como tú mismo lo anunciaste hace veinticinco años, cuando juraste que ibas a consagrar cada minuto de tu vida a preparar las bodas de plata del matrimonio más feliz de

Cet anniversaire-là, Graciela l'a aussi choisi car pour elle il est funeste à plusieurs titres, cette nuit correspondant à un autre anniversaire beaucoup plus intime : deux années exactement de néant sensuel. Ce néant semble matérialisé sur scène par ce faux mari-mannequin, sans visage et sans voix : « D'accord : le silence est aussi une manière de répondre. Tu peux donc rester comme ça jusqu'à la fin des temps si tu veux, mais moi, tu vas vraiment m'entendre »[12]. Et elle tiendra parole.

L'écriture du texte a été terminée au Mexique en novembre 1987, et la pièce créée en août 1988 en Argentine, au Théâtre National Cervantes de Buenos Aires, devant un parterre de personnalités du monde artistique et politique (« tous ceux qui [avaient] du poids dans ce pays »), qui lui réservèrent un accueil chaleureux mais néanmoins poli[13]. À l'opposé du succès d'estime, la réception bienveillante est surtout due au respect d'un public acquis envers un auteur d'ores et déjà considéré, en 1988, comme l'un des plus illustres ambassadeurs de la littérature hispano-américaine sur… la scène internationale. Mais la demi-teinte sur les qualités dramaturgiques du texte est surtout soulignée par les critiques, dont certains n'hésiteront pas à qualifier la pièce de « mélodrame superficiel, répétitif et ennuyeux » [14], ou à affirmer que « García Márquez est toujours un auteur de récits, pas un dramaturge »[15].

Entre 1988 et 1994, le texte semble tomber dans l'oubli et la pièce disparaître des programmations des théâtres, tant en Amérique latine qu'ailleurs. Mais étrangement, en 1994, elle resurgit soudain : Gabriel García Márquez décide de faire publier le

---

la tierra. […] Y vendrá ella, por supuesto, ella primero que todos. ¿Qué creías? ¿Qué me iba a someter a la humillación de no invitarla? ¡Ja, ja! Si nos ha hecho el honor en otros tantos aniversarios, infaustos o gloriosos, no veo porque no iba a estar en el más memorable de todos : el último ». *Ibidem*, p. 14-16.

[12] « De acuerdo : también el silencio es una respuesta. Así que ya puedes quedarte ahí hasta el final de los siglos, porque a mí sí que me vas a oír ». *Ibidem*, p. 13.

[13] Cette première fut mise en scène par l'argentin Hugo Urquijo, l'actrice Graciela Dufau (également son épouse), pour laquelle le personnage semble avoir été composé, tenant le rôle de Graciela. La fiche technique de la pièce est disponible en ligne dans les archives du Théâtre National Cervantes : https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/diatriba-de-amor-contra-un-hombre-sentado/ (*site consulté le 24 mars 2018)*. Sur la réception de la pièce, voir en particulier : Carlos Ares, « El teatro de García Márquez, acogido con frialdad en Buenos Aires », *El País (Edición América)*, Buenos Aires, 23 août 1988 [en ligne], https://elpais.com/diario/1988/08/23/cultura/588290405_850215.html (*page consultée le 24 mars 2018)* ; Luis Miguel Madrid, « *Diatriba de amor contra un hombre sentado* », *Centro Virtual Cervantes*, Madrid, Instituto Cervantes, 2002-2018 [en ligne], https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/obra/teatro/diatriba.htm (*page consultée le 24 mars 2018)*.

[14] « un melodrama superficial, reiterativo y tedioso », Luis Miguel Madrid, *op. cit.* (Traduit par nous).

[15] « García Márquez sigue siendo un narrador, no un dramaturgo », *Ibidem*. (Traduit par nous).

texte à compte d'auteur en Colombie, son pays d'origine, et exige que l'ouvrage soit vendu à un prix symbolique, selon lui pour « éviter les piratages »[16]. Immédiatement après sa publication, en mars 1994, la pièce est créée au Théâtre National de Bogotá et c'est l'auteur lui-même qui en choisit la comédienne devant représenter Graciela[17]. Entre 1994 et 2017, elle sera plusieurs fois mise en scène en Colombie, en Argentine, à Cuba, au Mexique, aux États-Unis (en version originale et traduite en anglais), en Espagne, en Italie, en Égypte (en version originale et traduite en arabe) et enfin en France dans une version traduite ; elle sera représentée, en particulier, au Festival Off d'Avignon en juillet 2013, par une compagnie vauclusienne, La Compagnie des Autres[18].

Quelles que soient les mises en scène, depuis 1988 les critiques restent cohérentes : la plupart louent la *performance* des actrices successives[19] et mettent l'accent sur l'aspect « féministe » du texte ; mais la réception demeure tiède sur la qualité dramaturgique du texte en lui-même. Peut-être est-ce dû au fait que García Márquez est un maître du récit, et non du théâtre ? Peut-être sa diatribe est-elle volontairement construite pour mettre en valeur une actrice ? Ou bien a-t-elle été conçue pour mettre en valeur ses propres capacités à réaffirmer, dans un autre genre, le potentiel dramatique que renferment déjà ses récits ?

Sur ce dernier point, la critique est également unanime : les adaptations au théâtre et au cinéma de deux de ses romans brefs, *Chronique d'une mort annoncée* et *Pas de Lettres pour le Colonel*, sont considérées comme plus abouties que cette pièce, pourtant conçue dès l'origine comme un texte dramatique, mais qui « manque de

[16] « La edición la financió el autor y costaba en los quioscos un dólar, para evitar la piratería.», Mario Valdovinos, « García Márquez y el teatro : "Diatriba de amor contra un hombre sentado", Revista *Terminal*, Santiago de Chile, 18 mai 2014, p. 1 [en ligne], http://revistaterminal.cl/web/2014/05/garcia-marquez-y-el-teatro-diatriba-de-amor-contra-un-hombre-sentado/ (*page consultée le 28 mars 2018)*.

[17] La pièce a été mise en scène par Ricardo Camacho, avec Laura García dans le rôle de Graciela. Voir : Luis Miguel Madrid, « Entrevista a Laura García », *Centro Virtual Cervantes*, Madrid, Instituto Cervantes, 2002 [en ligne], https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/obra/teatro/diatriba.htm (*page consultée le 28 mars 2018)*.

[18] Gabriel Garcia Marquez, *Diatribe amoureuse à l'encontre d'un homme bien assis*, mise en scène de Catherine Alias, traduction de Ricardo Montserrat, avec Élisabeth Damian dans le rôle de Graciela. Voir le dossier de presse complet sur le site de la compagnie [en ligne], http://www.lesautres.org/uploads/show/diatribe-amoureuse-a-l-encontre-d-un-homme-bien-assis/Diatribes_dossier.pdf *(site consulté le 23 mars 2018)*. Dans le cadre de l'année France-Colombie 2017, le texte a également fait l'objet d'une mise en scène d'Olivier Coyette, Nataly Florez interprétant le rôle de Graciela. Voir : Carole Maire, « Dialogue engagé et pertinent sur la condition féminine (entretien avec Natlay Florez et Olivier Coyette », 2017 [en ligne], http://mairecarole.blogspot.fr/2017/03/monologue-engage-et-pertinent-sur-la.html?view=magazine *(page consultée le 20 février 2018)*.

[19] Sont particulièrement louées celles de Graciela Dufau à Buenos Aires en 1988, de Laura García à Bogotá en 1994 et de Ana Belén en Espagne en 1995.

consistance »[20]. Ce qui nous renvoie à notre première question et à la remarque relayée par Luis Miguel Madrid : peut-être García Márquez est-il simplement un maître du récit, non du texte dramatique ? Ses récits, dès lors qu'ils seraient pris en charge par des professionnels du théâtre, pourraient devenir des textes « représentables » par le potentiel dramatique qu'ils renferment, mais son unique texte destiné à la scène serait dépourvu de ce même potentiel ? Une rapide confrontation s'impose…

Il va de soi, lorsqu'un lecteur assidu de Gabriel García Márquez découvre ce monologue (qui reste tout de même la forme théâtrale la plus proche du récit), qu'il y retrouve le style et le ton de ses récits, ainsi que certains personnages et thématiques chers à l'auteur. À tel point que l'un de ses amis, faisant le compte rendu de la toute première représentation à Buenos Aires en 1988, affirme que Graciela semble être « un de ces personnages tombés d'un roman, qui cherchent leur place dans un autre espace pour ne pas sombrer dans l'oubli »[21]. Le journaliste Carlos Ares suggérait déjà cette orientation, lors de l'article annonçant la première de la pièce :

> Le metteur en scène précise que le texte initial a été « épuré » pour le porter de cent vingt à quatre-vingt-dix minutes sur scène. Les paragraphes ont été réorganisés en fonction de l'unité dramatique exigée par la mise en scène. L'œuvre renferme « des moments de grande force lyrique », ajoute Urquijo, « mais elle atteint vraiment des sommets lorsque Gabo est fidèle à lui-même et déploie ses talents de romancier »[22].

Indubitablement, tout l'univers romanesque de García Márquez imprègne le texte dramatique. La pièce entretient en effet un dialogue intertextuel permanent avec ses ascendants littéraires, en reprenant des noms de personnages déjà existants et des épisodes développés dans des œuvres narratives antérieures, tel ce personnage féminin jouant du saxophone à longueur de journée, qui semble une réplique du

---

[20] Álvaro Vicente, « Gabo y el teatro… en España », *Revista Godot de Artes escénicas*, Madrid, 2014 [en ligne], http://www.revistagodot.com/category/reportaje/ (*site consulté le 15 mars 2018)*.

[21]« […] Graciela estaba allí, deambulando a la deriva, como todos los personajes que se caen de una novela y reclaman su lugar en otro espacio para no perderse en el olvido. », Osvaldo Soriano, « La desdicha de ser feliz», *El País (Edición América)*, Buenos Aires, 25 août 1988 [en ligne], https://elpais.com/diario/1988/08/25/cultura/588463208_850215.html *(page consultée le 25 mars 2018)*.

[22] « El director aclara que el texto inicial fue "cepillado" para reducirlo en escena de 120 a 90 minutos. Los párrafos se reubicaron en función de la unidad drámatica que exigía la puesta en escena. La obra tiene "altísimos momentos líricos", dice Urquijo, "pero alcanza su vuelo mayor cuando Gabo es fiel a sí mismo y se despliega como novelista" », Carlos Ares, « Gabriel García Márquez estrenará el sábado en Buenos Aires su primera obra teatral », *El País (Edición América)*, Buenos Aires, 17 août 1988 [en ligne], https://elpais.com/diario/1988/08/17/cultura/587772005_850215.html *(page consultée le 23 mars 2018)*.

personnage principal de la nouvelle *La trace de ton sang dans la neige*, écrite en 1981[23]. Graciela est elle-même l'héritière d'une lignée de personnages féminins au tempérament bien affirmé. Le personnage doit beaucoup à des figures féminines telles que Fermina Daza dans *l'Amour au temps du choléra*, Úrsula Iguarán et Fernanda del Carpio dans *Cent ans de solitude.* Cette dernière arbore un patronyme à particule dont les effluves de vieille noblesse espagnole conquérante frôlent le ridicule, tout comme Graciela, qui a pris le nom de son époux : Jaraíz de la Vera[24].

Par ailleurs, ce réalisme magique très caribéen, indissociable de l'auteur à partir de la publication de *Cent ans de solitude* en 1967, semble rendre extraordinaire, à grand renfort d'hyperboles, le moindre détail quotidien, ou au contraire afficher comme anodins des faits extraordinaires, dans une démesure très rabelaisienne avant d'être marquézienne. Selon Graciela par exemple, qui égrène les nouvelles d'un ton sarcastique, les journaux annoncent que les noces d'argent seront célébrées avec :

> Plus de mille invités nationaux et étrangers, quatre quintaux de caviar, soixante bœufs artificiels importés du Japon, toute la production nationale de dindes, et assez d'alcool pour résoudre les problèmes de pénurie de logements sociaux. […] Les touristes protestent parce que les hôtels n'acceptent que les clients pouvant exhiber notre carton d'invitation[25].

Cette Diatribe semble être une refonte de celle qui apparaît déjà au chapitre seize de *Cent ans de solitude*[26] lorsque Fernanda del Carpio, excédée par les excès de son époux infidèle qui dilapide la fortune familiale dans des banquets gargantuesques, explose, dans une logorrhée indignée, exécutée crescendo durant trois pages denses d'une seule phrase, correspondant à une journée entière dans la fiction.

Enfin, les axes thématiques centraux sont similaires à ceux que l'on retrouve dans la plupart de ses romans et nouvelles : le manque de communication véritable, mis en exergue ici par ce monologue qui est un soliloque, un acte de communication qui échoue en se heurtant à une présence absente, ou à une absence présente ; les sentiments de solitude, d'isolement et d'exclusion qui découlent de cette situation ; la

---

[23]Voir : Gabriel García Márquez, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, *op. cit.*, p. 27-29, ainsi que : Gabriel García Márquez, *El rastro de tu sangre en la nieve*, dans : *Doce cuentos peregrinos*, Barcelona, Debolsillo, 2005, p. 195-220.

[24] Notons également que les deux patronymes sont construits selon le même schéma : ils sont fondés sur des toponymes représentant deux villes espagnoles, l'une en Andalousie (El Carpio), l'autre en Extrémadure (Jaraíz de la Vera), régions d'origine de nombreux conquistadors ; ces similitudes confirment la parenté littéraire des personnages.

[25]« Más de mil invitados nacionales y extranjeros, cuatro quintales de caviar, sesenta bueyes artificailes importados del Japón, toda la producción nacional de pavos, y alcoholes suficientes para resolver la penuria de la vivienda popular. […] Los turistas protestan porque en los hoteles sólo hay lugar para quienes muestren nuestra tarjeta de invitación. », Gabriel García Márquez, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, *op. cit.*, p. 14-15.

[26] Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 441-444.

responsabilité des conventions dans ce manque de communication et la responsabilité de chacun dans la construction de ces conventions ; le fait que l'être humain est un invalide affectif, incapable d'accéder à la plénitude de l'amour, car il se retrouve systématiquement enfermé dans un carcan de conventions qu'il s'applique à entretenir ; le statut de la femme qui, dans une culture très phallocrate, est la première victime de ce carcan et à la fois son propre bourreau puisqu'elle va rarement chercher à développer ce libre arbitre que ne lui offrira pas la confortable lâcheté des hommes (père, mari ou éventuels amants) qu'elle croise.

Néanmoins, le fait que *Diatribe amoureuse à l'encontre d'un homme bien assis* représente en quelque sorte une réécriture adaptée ne fait pas de cette pièce un texte sans véritable consistance dramaturgique. Gabriel García Márquez a choisi, certes, le monologue, mais sait manier la gestion du temps et de l'espace à partir des éclairages, des costumes, du décor visuel et sonore. À l'intérieur d'une chronologie linéaire[27], Graciela propose des allers-retours temporels qui sont appuyés par exemple par le fait de revêtir une robe de sa jeunesse tout en dansant sur les musiques qui ont bercé les premières amours du couple.

Un miroir, imaginaire ou réel, est omniprésent sur scène. Il permet d'une part à Graciela de changer concrètement d'apparence – elle ôte littéralement son masque au fur et à mesure qu'elle se démaquille. Mais ce miroir lui permet aussi de se caractériser elle-même comme sa propre interlocutrice, ce qui donne à ce monologue un aspect à la fois performatif et délibératif, suivant les règles du genre.

De la même manière, tout en proposant un huis clos spatial dans la très symbolique chambre conjugale, le texte s'appuie sur les suggestions du hors-scène. Un seul exemple suffit à illustrer l'utilisation du procédé. Quelques minutes avant la fin de la pièce, Graciela étale sur sa coiffeuse le contenu d'un coffre : diadèmes d'or et de platine, colliers de perles, diamants, émeraudes… tous les bijoux constituant le « patrimoine familial »[28] de son mari. Après avoir énuméré le pedigree de chacune des pièces, elle les jette à nouveau dans le coffre et disparaît avec lui dans un coin de scène que le spectateur reconnaît désormais, grâce à une scène précédente, comme étant les toilettes. Le bruit de la chasse d'eau ne laissera aucun doute sur le sort des bijoux de famille…

À partir de ce moment-là, la tension dramatique ne va cesser de monter en puissance, et Graciela va véritablement se livrer, jusqu'au point d'orgue final, à une diatribe amoureuse dont le ton ira crescendo, au même rythme que le mambo qui l'accompagne. Avant de le quitter, elle veut clamer à son mari à la fois sa lassitude (par

[27] L'action commence tard « dans la nuit du 2 au 3 août 1978 » et termine au moment où les premiers invités du banquet du lendemain commencent à arriver. Voir : Gabriel García Márquez, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, *op.cit.*, p. 11, p. 72.
[28] *Ibidem*, p. 70.

une longue série anaphorique de « Je ne supporte plus… »[29]) et l'amour qu'elle continue à lui porter :

> Et si je ne trouve pas le grand amour, tant pis. Je préfère avoir la liberté de le chercher jusqu'au bout, plutôt que de me contenter de l'horreur de savoir qu'il n'existe personne d'autre que je pourrais jamais aimer autant que j'ai aimé un seul homme dans ma vie. Tu sais qui ? *(Elle crie tout près de lui)* : Toi, connard[30].

C'est après ce beau compliment (au sens théâtral du terme) qu'elle prépare le bouquet final, en enflammant le journal derrière lequel s'est muré son pseudo-mari depuis le début de la diatribe.

Ce texte n'est pas sans consistance dramatique : il dévoile certains états de choses dans un langage dynamique qui mêle l'invective à l'humour et ne peut qu'avoir de l'impact sur un spectateur. Mais il n'est pas assez audacieux pour être considéré comme une expérimentation, comme une exploration du langage dramatique de la part d'un auteur de récits ; car dans la production littéraire de l'auteur, il n'apporte que peu d'originalité. La question continue donc de se poser : pourquoi un écrivain ayant révolutionné l'art du récit en Amérique latine dans les années 1960, et dont l'une des œuvres (*Cent ans de solitude*) est considérée comme l'équivalent américain du *Don Quichotte* espagnol[31], commet-il un objet théâtral aussi peu identifiable et novateur ? Pourquoi y tenir au point de vouloir le faire publier et diffuser à tout prix, six ans après un semi-échec à la scène ?

Nombre d'exégètes de Gabriel García Márquez ont ceci de particulier qu'ils ont toujours à cœur de dénicher dans ses textes les anecdotes pittoresques et autres clins d'œil glissés par l'auteur[32]. Ces recherches minutieuses sont menées à partir de rapprochements entre ses fictions d'une part et, d'autre part, une biographie très romanesque. L'auteur lui-même a soigneusement entretenu cette propension, dans les entretiens qu'il a accordés, voire en publiant des fragments de sa biographie émaillés d'anecdotes ayant, selon lui, influé sur la construction d'un personnage ou d'un lieu[33].

---

[29] *Ibidem*, p. 74-76.

[30] « Y si no lo encuentro, no importa. Prefiero la libertad de estarlo buscando hasta siempre que el horror de saber que no existe otro a quien pueda querer como sólo he querido a uno en esta vida. ¿Sabes a quién? *(Le grita cerca)* : A ti, cabrón. ». *Ibidem*, p. 78-79.

[31] Voir notamment : Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana,* Barcelona, Ariel, 1990, p. 329-333 ; ainsi que : Claude Cymerman, Claude Fell, *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 2001, p. 91-97.

[32] Voir notamment : María Eulalia Montaner Ferrer, *Guía de lectura de* Cien años de soledad, Madrid, Castalia, 1993, 288 p.

[33] Plinio Apuleyo Mendoza, Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba*, Barcelona, Mondadori, 1994, 163 p. ; Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002, 579 p.

Nous devons à ces exégètes plusieurs versions sur la genèse de l'œuvre : le sujet principal de sa pièce aurait surgi un matin d'été, au petit-déjeuner, alors que, par les fenêtres ouvertes, García Márquez entendit une voisine invectiver son mari. Cette même voisine aurait été à la même place, toujours aussi furieuse dans ses imprécations, deux heures plus tard, lorsque l'auteur revint chez lui après quelques courses dans son quartier[34]. Voilà qui éclaire le lectorat international sur la portée de ce texte… Une autre version suggère que Gabriel García Márquez aurait écrit ce texte exclusivement pour une actrice : l'argentine Graciela Dufau[35] qui, convenons-en, porte le même prénom que le personnage de la pièce. La comédienne, qui a été la première à interpréter le rôle en 1988, a elle-même confirmé l'hypothèse au lendemain de la mort de l'auteur[36]. Enfin, une interprétation plus pragmatique fait de cette pièce le résultat d'un défi lancé à García Márquez par son agent littéraire, la barcelonaise Carmen Balcells, grande prêtresse du *boom*[37] de la littérature hispano-américaine des années 1960-1980 : après le succès de ses récits et le prix Nobel, tenter l'aventure théâtrale ne ferait qu'ajouter à sa notoriété et confirmer sa polyvalence[38].

Ces versions ne s'excluent pas entre elles et chacune comporte sûrement une part de vérité. Cela dit, elles demeurent peu enrichissantes, assez peu satisfaisantes, et ne permettent pas de percevoir toute la dimension de ce texte. Nous pouvons ajouter notre propre hypothèse sur la genèse de cette œuvre ; hypothèse qui n'écarte en rien les précédentes mais plutôt les prolonge, en tenant compte du contexte littéraire au sein duquel la pièce a vu le jour, et plus particulièrement au sein duquel elle a été publiée. Afin de mieux en appréhender tous les éléments, il est indispensable de rappeler certaines circonstances.

Cinq années avant la composition de la pièce, Gabriel García Márquez a été le lauréat du prix Nobel de Littérature, qu'il a reçu en prononçant, à Stockholm, un discours désormais célèbre, *La solitude de l'Amérique latine*[39]. Ce prix Nobel est lui-

[34] Álvaro Vicente, *op. cit.*
[35] Carlos Ares, « Gabriel García Márquez estrenará el sábado en Buenos Aires su primera obra teatral », *op. cit.* ; Osvaldo Soriano, *op. cit.*
[36] Voir : « La mujer a la que le escribió Gabo. García Márquez y su obra de teatro para Graciela Dufau. », entretien enregistré le 18 avril 2014 (durée : 5'03). Disponible en ligne : https://tn.com.ar/internacional/la-mujer-la-que-le-escribio-gabo_492906 *(site consulté le 15 février 2018)*.
[37] Les termes « *Boom* latino-américain » désignent le phénomène par lequel une groupe d'écrivains ont vu leurs productions littéraires (romans et nouvelles en particulier) diffusées à grande échelle en Europe et aux États-Unis à partir des années 1960.
[38] Osvaldo Soriano, *op. cit.* ; Luis Miguel Madrid, « Entrevista a Laura García », *op. cit.* ; Hugo Urquijo, « La desgracia de ser feliz. García Márquez llegó al teatro. », 2005 [en ligne], http://www.hugourquijo.com/sec/ver_puesta.php?articulo=&id=37&campo=critics&critic=1&img=2.jpg (Site consulté le 28 mars 2018).
[39] Gabriel García Márquez, « La soledad de América Latina », *op. cit.*

même venu couronner quinze ans de succès mondial. Un succès international auquel ont particulièrement contribué, sur le continent américain et en Europe, son agent littéraire espagnole et certaines maisons d'édition, telles Seix Barral en Espagne et Harper & Row aux États-Unis, à partir de la publication de *Cen*t *ans de solitude*. La reconnaissance de l'Académie suédoise n'a fait, en somme, qu'accorder une certaine valeur ajoutée, sur le plan de l'économie culturelle, à la valeur littéraire de l'ensemble des œuvres de García Márquez, au moment où la mondialisation en était à ses balbutiements.

Un autre détail contextuel est significatif : 1987, date de composition de la pièce, correspond également à l'année où nombre de magazines littéraires, d'universités et de maisons d'édition commémorent les vingt ans de la parution de *Cent ans de solitude*, en Europe et en Amérique[40]. Au même moment où une partie du monde célèbre les noces de porcelaine de son plus grand roman, l'auteur entreprend une incursion dans le monde de l'art dramatique, en composant un monologue théâtral dont les salves sont amorcées par des bris de vaisselle familiale.

Il est évident que dans le paysage littéraire latino-américain en langue hispanique, à la jonction entre les années 1980 et 1990, García Márquez est partout, et qu'il voyage accompagné. Parmi ses bagages et ceux de ses imitateurs plus ou moins talentueux figurent l'indispensable Réalisme Magique, si possible quelques faits extraordinaires (personnages qui disparaissent dans les airs en étendant des draps, parchemins cryptés vaticinant l'histoire de toute une lignée, pluies de fleurs accompagnant le décès d'un patriarche…) et toutes les variantes possibles du Macondo de *Cent ans de solitude* : un village situé dans une zone au climat tropical. En Espagne, en France, aux États-Unis, les vitrines des librairies regorgent de romans présentés dans des éditions très colorées, dont les couvertures arborent immanquablement les représentations les plus exotiques de la flore et de la faune caribéennes.

Or, c'est aussi dans les années 1980 que de jeunes auteurs commencent à essayer de se frayer un chemin dans le paysage littéraire latino-américain : Alberto Fuguet au Chili, Jorge Franco en Colombie, Jordi Soler au Mexique, Edmundo Paz Soldán en Bolivie, Reinaldo Arenas à Cuba, entre autres. Cependant, leurs personnages n'évoluent pas dans la jungle de Macondo mais dans celle des villes, et les couleurs qui les entourent sont celles des enseignes clignotantes parmi lesquelles trône l'icône de Ronald Mc Donald.

Lorsque ces jeunes écrivains tentent de se faire publier hors de leur sphère régionale, ils se heurtent, de la part des éditeurs, à une exigence : leurs récits, trop urbains, ne sont pas assez « ethniques », pas assez « latinos » ; pas assez folkloriques, pas assez exotiques. Ils « manquent de réalisme magique »[41] et, de ce fait, pourraient être

[40] Voir notamment la bibliographie détaillée proposée par Nelly Sfeir de González, *Bibliografic Guide to Gabriel García Márquez. 1986-1992,* Wesport, Greenwood Press, 1995, p. 81-127.

[41] Alberto Fuguet, Sergio Gómez, *McOndo. Una antología de nueva literatura hispanoamericana*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1996, p. 9.

situés « dans n'importe quelle région du premier monde »[42]. Ce mur symbolique, difficile à franchir sans imposer de drastiques adaptations à leurs textes, va avoir des répercussions.

Si le succès de Gabriel García Márquez a eu le mérite de faire savoir au monde qu'il existait une littérature américaine non étatsunienne, il a aussi contribué à confirmer l'image d'un sous-continent vivant dans une ère pré-moderne et à enfermer dans ce cliché une grande partie de la production littéraire. Ce qui a provoqué de vives réactions de rejet parmi les jeunes générations, comme le confirme le cubain Reinaldo Arenas dès 1986 (quelques mois avant l'écriture de la *Diatribe amoureuse* de García Márquez) :

> Écrire en Amérique latine est un drame, qui se joue sous l'éternelle malédiction du sous-développement et de l'exotisme. […] L'autre face de cette malédiction est le conformisme. Nous sommes considérés comme de nobles sauvages, des êtres simples et passionnels dont l'unique but dans la vie est de cultiver un hectare de terre et danser la Cumbia… en suivant la voie de l'exotisme, avec l'appui paternel et la complicité des européens et des étatsuniens, il est facilement possible d'accéder à la gloire et à la fortune, et même parfois au prix Nobel[43].

Dans ce contexte très spécifique, entre le milieu des années 1980 et le milieu des années 1990, un groupe d'écrivains de différentes nationalités fonde un mouvement appelé « McOndo ». Son nom est composé à partir d'un jeu de mots entre Macondo, le nom du célèbre village fictif de *Cent ans de solitude*, et ceux de deux marques tout aussi célèbres, Mc Donald's et Macintosh, qui représentent, elles, une autre réalité de l'Amérique latine, celle-là ignorée par les écrivains du *Boom*. McOndo constitue à la fois un acte d'émancipation et un acte d'amour, comme le soulignent en 1996 les deux éditeurs du recueil *McOndo* :

> [Le titre] peut être considéré comme une irrévérencieuse ironie vis-à-vis de l'Archange Gabriel, tout comme un hommage mérité. L'objectif du titre était surtout d'attirer l'attention sur l'idée que l'on se fait de ce qui est latino-américain. Nous n'ignorons pas l'exotisme multicolore de la culture et des coutumes de nos pays, mais il n'est pas possible d'accepter les essentialismes

[42] *Ibidem*.

[43] « Escribir en América latina es un drama, puesto entre la eterna maldición del subdesarrollo y el exotismo. […] La otra cara de la maldición es la conformidad. Nosotros somos considerados nobles salvajes, seres simples y pasionales cuyo objetivo en la vida es cultivar una hectárea de campo y bailar cumbia… tomando el camino del exotismo, y con el apoyo paternal y el entendimiento proferido por los europeos y los norteamericanos, uno puede fácilmente alcanzar la fama y la fortuna, y en ocasiones incluso el Premio Nobel. », Reinaldo Arenas, *Meditaciones de St Nazaire*, St Nazaire, Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, 1990, p. 18.

> réducteurs, et de laisser croire qu'ici, tout le monde se promène en *sombrero* et vit dans les arbres[44].

Tout comme Graciela dans la *Diatribe amoureuse*, ces jeunes écrivains sont excédés et étouffent dans le carcan que leur imposent les éditeurs du « premier monde ». Cette opposition latente, qui finit par se manifester à travers des attaques virulentes teintées de dépit admiratif, ne peut être ignorée par celui qui est désormais considéré comme le Patriarche. Ce qui suffirait déjà à expliquer non seulement la genèse de la pièce en 1987, mais aussi l'acharnement avec lequel l'auteur s'est appliqué à publier et à diffuser le texte, à partir de 1994.

Mais le texte en lui-même démontre de manière éclatante qu'il va au-delà des imprécations d'une femme amoureuse et blessée.

Comme nous l'avons souligné auparavant, la pièce s'ouvre sur une didascalie indiquant des bruits de vaisselle brisée. En réalité, la porcelaine familiale est détruite « de manière systématique et jubilatoire »[45], ce qui ne laisse aucun doute sur le motif qui a provoqué cet accès de colère : une « rage inconsolable »[46]. Dans cette même didascalie inaugurale, l'auteur précise que « le drame se déroule dans une ville des Caraïbes, par trente-cinq degrés à l'ombre et quatre-vingt-dix pour cent d'humidité relative »[47] ; les jours heureux de leurs amours pauvres, eux, se déroulaient « dans une chambre pauvre d'un quartier pauvre des Caraïbes »[48] ; afin de la représenter sur scène, « Graciela suspendra un grand hamac aux couleurs vives »[49] en guise de couche. À la lecture de la pièce, le lecteur se rend compte que, du point de vue dramaturgique, nombre de ces indications n'ont que peu de justifications… hormis celle qui consiste à renforcer l'un des éléments qui a fait le succès de l'auteur et que ses détracteurs s'appliquent à démanteler : un certain exotisme caribéen fleurant le Pays en Voie de Développement.

La première réplique pourrait elle aussi être interprétée à double sens, si elle était prononcée par de jeunes auteurs muselés : « Rien ne ressemble davantage à l'enfer qu'un mariage heureux ! »[50]. Dans ce cas, cette diatribe pourrait être considérée

---

[44] « [El título] puede ser considerado una ironía irreverente al arcángel San Gabriel, como también un merecido tributo. Más bien, la idea del título tiene algo de llamado de atención a la mirada que se tiene de lo latinoamericano. No desconocemos lo exótico y variopinta de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. », Alberto Fuguet, Sergio Gómez, *op. cit.*, p. 11-12.

[45] « No es una destrucción caótica sino más bien sistemática y en cierto modo jubilosa. », Gabriel García Márquez, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, *op. cit.*, p. 9.

[46] « […] el motivo es una rabia inconsolable. », *ibidem.*

[47] « El drama transcurre en una ciudad del Caribe con treinta y cinco grados a la sombra y noventa por ciento de humedad relativa. », *ibidem,* p. 11.

[48] « […] una habitación pobre de una barriada del Caribe », *Ibidem*, p. 23.

[49] « […] una hamaca grande de colores vivos que colgará en su momento », *Ibidem*, p. 23.

[50] « ¡ Nada se parece tanto al infierno como un matrimonio feliz ! », *Ibidem*, p. 11.

comme adressée à l'auteur lui-même, représenté, rappelons-le, par un mannequin lisant le journal *de la veille*. Graciela semble synthétiser ce désir qu'ont les romanciers de McOndo de tourner enfin la page :

> J'ai même un mari embaumé derrière son journal[51].
> […]
> (*Ironique)* : Tiens, voici celui d'aujourd'hui ; tu pourras ainsi laisser enfin reposer celui d'hier, il l'a bien mérité ! Il doit même commencer à s'effacer, à force d'être lu[52] !

Graciela, rappelons-le également, glisse dans sa diatribe quelques déclarations d'amour, tout en considérant la réintégration de son mari dans sa famille aristocratique comme un « enterrement de première classe qui a suffi à lui faire oublier la faim, les humiliations et [sa] révolte contre le monde entier »[53]. Cet « enterrement de première classe » aurait-il eu lieu à Stockholm devant l'Académie Nobel ? De la même manière, ce « carton d'invitation » aux noces d'argent, sans lequel personne ne peut accéder aux hôtels de la ville, ne pourrait-il à juste titre être interprété comme ce sceau, ce cachet, ce poinçon du réalisme magique, sans lequel personne ne peut accéder à la publication dès lors qu'il est américain hispanophone ?

Les exemples sont innombrables dans la pièce, et le texte ne résiste nullement à cette lecture. Bien au contraire, il semble la confirmer. Si un doute persiste, il suffit de rappeler où terminent les bijoux de famille qui constituent le patrimoine du couple. Il suffit aussi de ré-envisager l'autodafé final : avant sa dernière tirade, et après avoir allumé une cigarette, Graciela, calmement, met le feu au journal qu'est en train de lire son mari. En se propageant, les flammes réduiront en cendres à la fois le mannequin-mari et son journal de la veille.

C'est bien un autodafé et un parricide passionné qui est mis en scène ici par le Patriarche lui-même. En ce sens, nous pouvons penser que c'est à cette jeune génération d'écrivains que l' « archange Gabriel » s'adresse ; une génération de créateurs qui le poussent vers la sortie pour pouvoir survivre et se faire entendre en arrachant la muselière qu'on leur a imposée.

Cette *Diatribe* serait-elle donc une manière de leur offrir la parole en s'auto-immolant littérairement ? Rien n'est moins sûr. Cet acte de générosité est aussi improbable que l'expiation envisagée par les interprétations féministes de la pièce. Ce mannequin, figé dans son silence, est une présence contre laquelle se heurte Graciela inlassablement, et qu'elle ne peut ignorer, du début à la fin de la pièce. Même se consumant, cet homme « *bien* assis » (comme le rappelle l'adverbe ajouté au titre en

[51] « Hasta con un marido embalsamado detrás del periódico. », *ibidem*, p. 22.
[52] « *(Irónica*): Ahí tienes el de hoy, para que le des a ése su merecido descanso, que ya debe estar borrado de tanto leerlo. », *ibidem*, p. 31.
[53] « Te bastó un solo entierro de cruz alta para olvidar el hambre, las humillaciones, tu pleito con el mundo. », *ibidem*, p. 39.

français) reste « imperturbable »[54], alors que la voix de Graciela, elle, est peu à peu couverte par le son du Mambo :

> Laissez-moi parleeeeerr !!!!!!!!
> *C'est la dernière chose que l'on peut entendre. Le son du mambo augmente jusqu'à devenir insupportable, il étouffe sa voix, l'efface du monde, et Graciela continue à articuler des phrases inaudibles contre les musiciens, menaçant et gesticulant* […][55].

Loin de donner la parole à ses détracteurs-adorateurs ou d'ouvrir un dialogue, Gabriel García Márquez fait ici acte d'autorité. La forme choisie, le *monologue*, montre bien cette intention. En choisissant le théâtre, il démontre aussi à ces jeunes parricides, qui cultivent tous le récit, qu'il est capable, lui, le Nobel sexagénaire, de se renouveler, qu'il est moins embaumé qu'indétrônable et n'a pas l'intention de se laisser réduire en cendres.

En 2004, dix ans après la publication de la pièce, Edmundo Paz Soldán, romancier et nouvelliste bolivien ayant fait partie des jeunes incendiaires de McOndo, apporte à leur démarche quelques nuances qui témoignent des bienfaits du recul :

> Nous savons bien que McOndo a commis beaucoup d'erreurs et de simplifications : on ne peut, par exemple, combattre un stéréotype (l'Amérique latine est le continent du réalisme magique, où le quotidien est extraordinaire) avec un autre stéréotype (l'Amérique latine est ce grand univers urbain envahi par les centres commerciaux et les téléphones portables)[56].

Il ajoute un peu plus loin que cette « nouvelle génération de narrateurs latino-américains essayait de récupérer ce qu'il y avait de meilleur dans la tradition littéraire latino-américaine, tout en essayant, de manière paradoxale, de rompre avec cette tradition »[57].

Malgré son accueil assez tiède, malgré l'acte d'autorité indignée qu'elle exprime, cette pièce n'est en aucune manière la *chronique d'un échec annoncé*, ni pour son auteur, ni pour ses détracteurs. Elle est au contraire un jalon, trop méconnu, qui

---

[54] *Ibidem*, p. 80.
[55] « ¡Déjenme hablaaaaar! *Es lo último que se logra oír. El mambo aumenta hasta un volumen imposible, ahoga la voz, la borra del mundo, y Graciela sigue articulando frases inaudibles contra los músicos, gesticulando amenazas inaudibles* […] », *ibidem*, p. 80.
[56] « Ya sabemos que McOndo cometió muchos errores y simplificaciones: no se puede, por ejemplo, combatir un estereotipo –Latinoamérica es el continente del realismo mágico, donde todo lo extraordinario es cotidiano— con otro –Latinoamérica como este gran universo urbano repleto de centros comerciales y celulares. », Edmundo Paz Soldán, « El escritor, McOndo y la tradición », Barcelone, *Barcelona Review,* 2004, n°42 [en ligne], http://www.barcelonareview.com/42/s_eps.htm *(page consultée le 28 mars 2018)*.
[57] *Ibidem.*

cristallise des siècles d'évolution littéraire et préfigure le sacro-saint « post-modernisme » : rien n'est issu du néant mais plutôt du chaos, et contrairement à ce qu'affirme le narrateur de *Cent ans de solitude* pour clore son récit : les lignées condamnées à des décennies de solitude peuvent avoir une seconde chance sur cette terre.

Marie-Jeanne Galéra
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Laboratoire ICTT (EA 4277)

UN ROMAN EN FORME DE THÉÂTRE : *QUASI GRAZIA* DE MARCELLO FOIS

Marcello Fois entre roman et théâtre

Fois est aujourd'hui un des écrivains italiens contemporains les plus féconds et les mieux traduits en français. Le roman *Un silence de fer* (*Ferro recente*, 1992), écrit en 1989, a eu la chance d'être publié trois ans plus tard en Italie dans une prestigieuse collection qui comptait déjà les auteurs Giuseppe Ferrandino et Carlo Lucarelli, avec qui Fois avait fondé le « Groupe 13 », un atelier d'écriture sur le genre noir. Ce premier roman plonge le lecteur dans un couloir du temps où la Sardaigne des années 1990 reçoit l'écho non assourdi d'un attentat perpétré dix ans plus tôt, à Nuoro, la ville natale de l'auteur, qui tient une place non négligeable dans *Quasi Grazia*, comme nous le verrons. L'intrigue de *Ferro recente* révèle à quel point les personnages restent prisonniers de leur passé, de leur violence inéluctable, comme la Sardaigne reste d'une certaine façon prisonnière de son âge du Fer nuragique, à l'origine du titre du livre. Les jalons de l'œuvre de Fois sont posés. L'année de la sortie italienne de ce roman, en même temps qu'un autre livre, *Picta*, Fois reçoit le prix Italo Calvino, prélude à une série d'autres grands prix littéraires qui confirment sa valeur et son succès.

Ancrée dans les lieux de sa Sardaigne natale, l'œuvre narrative de Fois explore le temps et met au jour les facettes obscures de l'âme humaine : du Nuoro des années 1990, qui sert de cadre allégorique à quinze fascinants récits d'explication du suicide, dans *Nulla*, l'on passe à la ville de Nuoro, à la fin du XIX^{e} siècle, dans les années 1890, au moment crucial de l'unification de la Péninsule italienne, au cœur des problèmes identitaires qui vont surgir dans une Sardaigne encore profondément enracinée dans son archaïsme mais déjà tournée vers une italianisation rapide. Les romans qui constituent la trilogie sarde de Bustianu ont définitivement installé le succès de Fois auprès des lecteurs français. *Sempre caro* (1998), dont le titre reprend l'incipit du plus célèbre poème de Leopardi (« Toujours chère me fut cette colline », *L'infini*), puis *Le Sang du ciel* (*Sangue dal cielo*, 1999), impressionnante vision d'un déluge allégorique qui sert de cadre à une intrigue où domine la recherche de la justice et de la vérité, comme dans le dernier volet de la trilogie, *Les hordes du vent* (*L'altro mondo*, 2002). La recherche de la justice est assurée par un jeune avocat, Bustianu, transposition d'un personnage historique réel, Sebastiano Satta, lui aussi avocat, mais également poète. C'est la Sardaigne ancestrale, sauvage et fragile à la fois, que l'on retrouve dans *Mémoire du vide* (*Memoria del vuoto*, 2006), lui aussi centré sur

le lien ambigu et paradoxal entretenu avec le continent, ou tout simplement l'État : le bandit Samuele Stocchino cherche, comme l'avocat Bustianu, sa place entre le poids parfois trop lourd de la tradition et l'élan vers un présent plein de promesses, exactement comme le fera Grazia dans le premier acte de la pièce qui constitue l'objet de notre article.

Malgré des incursions en Italie du Nord pour les *Petites histoires noires* (*Piccole storie nere*, 2002) du commissaire Curreli, Fois écrivain ne quitte pas Nuoro, au cœur de la Sardaigne des montagnes, loin de l'île touristique des plages et des rendez-vous de la jet set internationale, pour deux autres romans, situés dans le monde contemporain : *Plutôt mourir* (*Meglio morti*, 1993) et *Ce que nous savons depuis toujours* (*Dura madre*, 2001). Le premier fonctionne autour de l'enquête sur le meurtre d'une fillette, sur fond de corruption municipale immobilière. Le second reste dans le même espace, avec les mêmes enquêteurs, le juge Corona et le maréchal Pili, assistés du commissaire Sanuti, les descendants de l'avocat Bustianu, en quelque sorte. Chez Fois les silences du passé à interpréter éclairent l'obscurité du présent. La recherche d'un sens à attribuer au présent par l'exploration et la réappropriation du passé motive également une autre partie importante de l'œuvre de Fois, consacrée aux figures qui l'inspirent et aux hommes disparus qui suscitent la mise en situation d'écriture. *Gente del libro* (1996), encore inédit en français, propose la rencontre avec un saint, le Père de Foucauld, un pèlerin, le poète Germain Nouveau, un écrivain, Albert Camus, et un acteur peu connu, Jean Martin, qui joua dans le film de Pontecorvo *La bataille d'Alger*, quatre occidentaux confrontés à l'Afrique du Nord.

Aux marges de cette production narrative, Fois a aussi publié un recueil de poèmes en 2006, *L'ultima volta che sono rinato,* inédit en français. Ce petit livre comprend sept récits en vers conçus autour de la biographie de six poètes, Essenine, Whitman, Eliot, Nouveau, Delfini et Atzeni. L'identification littéraire avec les six poètes se termine par une dernière poésie, éponyme au recueil, qui pourrait constituer un pendant poétique au thème central des romans de Fois, le retour vers un passé qui pèse, rassure et bouleverse en même temps :

> La dernière fois que je suis né, à nouveau…
> Je suis revenu là où chacun veut revenir :
> à la chaleur de l'obscurité primordiale où rien ne s'est passé,
> mais tout doit advenir… demain peut-être… demain…[1]

Durant les années 2010 l'auteur a proposé une superbe trilogie familiale centrée sur les Chironi, à Nuoro, de la fin du XIX^e^ siècle à nos jours, en développant les grands thèmes qui lui sont chers : *La lignée du forgeron* (*Stirpe*, 2009), *C'est à toi* (*Nel tempo di mezzo*, 2012) et *La lumière parfaite* (*Luce perfetta*, 2015).

Entre Nuoro et Bologne l'auteur poursuit, comme de nombreux personnages de ses livres, la quête d'une identité, d'une "sardité" littéraire, par le biais du genre noir

[1] Marcello Fois, *L'ultima volta che sono rinato*, Torino, Einaudi, 2006, p. 70.

et du sondage à l'intérieur de l'Histoire, du récit biographique, d'une éthique de la justice à construire, et par un style qui privilégie les points de vue simultanés, le légendaire et l'authentique, les descriptions poétiques et les dialogues abrupts[2].

Mais Fois a aussi écrit pour le cinéma, la télévision et le théâtre. Scénariste pour plusieurs fictions télévisuelles et quelques films, il a commencé à pratiquer le genre dramatique dès le début de sa carrière avec *L'ascesa degli angeli ribelli*, « mélologue » composé en 1994, puis *Stazione*, une pièce en un seul acte pour commémorer l'attentat de la gare de Bologne. Il a composé également une pièce pour la radio (*Cinque favole sui bambini*), et un livret d'opéra sur le personnage de Tanit, d'après un roman de Valerio Evangelisti. Il a traduit les *Noces de sang* de Lorca[3] pour une mise en scène de Serena Sinigaglia, au théâtre Ringhiera de Milan, en 2010, puis au théâtre Verdi de Sassari, en 2011. Mais c'est un projet plus personnel qui marque le passage du roman à la scène avec *Tamburini*, écrit comme un récit en prose en 2004[4] et représenté au théâtre Cestello de Florence le 18 février 2016. Cette pièce, inspirée d'une œuvre d'Edmondo De Amicis, traite de l'obligation d'aller combattre pour des idéaux auxquels on n'adhère pas. Le protagoniste, Gonario Cubeddu, raconte depuis son lit d'hôpital, où il se remet d'une blessure de guerre, les vicissitudes de plusieurs membres de sa famille depuis les combats du Risorgimento en 1829 jusqu'à la Bosnie dans les années 1990, en passant par les deux Guerres mondiales et les guerres coloniales italiennes. Le scénario de Fois, initialement conçu comme un drame pour la radio, a été adapté et mis en scène par Nicola Cavina, Silvia Fontani et Antonio Mereu. La matière de ce drame puise largement dans plusieurs romans de l'auteur, notamment *Sirpe*, pour le choc de la Première Guerre mondiale, *Nel tempo di mezzo* pour le soldat vétéran de la Seconde, et *L'altro mondo*, pour la conquête coloniale. Le thème de la participation à un conflit malgré soi constitue donc un nœud à la fois narratif et dramatique au centre de l'œuvre de l'écrivain sarde. Une analyse du livre *Tamburini* et de sa transposition scénique reste encore à faire.

---

[2] Quelques références d'essais et d'articles pour approfondir l'œuvre de Fois : l'essai de Margherita Marras, *Marcello Fois*, Fiesole, Cadmo, 2009 ; Margherita Marras, « Connessioni e rilettura delle dinamiche politiche nazionali e regionali nell'opera di Marcello Fois », *Narrativa*, n° 29, 2007, p. 81-94 ; Laura Nieddu, « La blessure ouverte de l'histoire sarde dans la trilogie de Bustianu de Marcello Fois », *Italies*, n° 15, 2011, p. 293-306 ; Y**annick** Gouchan, « Un retour d'Ulysse dans sa patrie : *Nel tempo di mezzo* de Marcello Fois », *Cahiers d'études romanes*, n° 27, 2013. URL : http://etudesromanes.revues.org/4020.

[3] Federico García Lorca, *Nozze di sangue*, traduction de l'espagnol par Marcello Fois, Massa, Transeuropa, 2011.

[4] Marcello Fois, *Tamburini*, Nuoro, Il Maestrale, 2004.

Fois et Deledda

Le personnage central du roman en forme de théâtre *Quasi Grazia*[5] est l'auteure sarde Grazia Deledda. Un rappel de l'importance de cette figure pour la littérature sarde et pour Fois s'avère utile afin de mieux comprendre les enjeux du projet éditorial et scénique. Deledda naquit à Nuoro en 1871, elle se forma de manière autodidacte en lisant les grands classiques du roman européen, notamment russe, et parvint à débuter une modeste carrière de nouvelliste pour des périodiques sardes dans les années 1880-1890. La vocation pour l'écriture se confirma avec l'accueil critique de son premier roman, *La via del male* (1896), et la rencontre de son futur époux, à Cagliari en 1899. Le mariage avec un fonctionnaire d'État lui permit de quitter son île pour le continent et la capitale nationale, en 1900, afin de donner une plus grande ampleur à son activé littéraire. C'est précisément ce moment crucial qui fait l'objet du premier acte de *Quasi Grazia*.

Après la publication de nombreux romans et nouvelles Deledda fut récompensée par le Prix Nobel de Littérature en 1926. C'est le contexte du deuxième acte de la pièce. Auréolée d'un immense succès national[6] et international[7], désormais reconnue comme la grande voix littéraire de la culture sarde, Deledda disparaît en 1936 après une longue maladie dont les prémices sont diagnostiquées par le médecin dans le troisième acte[8].

Deledda est devenue une référence incontournable pour les écrivains sardes et même pour la culture sarde contemporaine. Même si sa fortune critique a connu des lacunes et une forme d'oubli après sa disparition – mais il faudrait effectuer un travail approfondi sur la réception critique de l'écrivaine en Italie et à l'étranger[9] – Marcello

---

[5] Marcello Fois, *Quasi Grazia*, Torino, Einaudi, 2016.

[6] Un exemple de cette renommée et du lien entre roman et mise en scène : le roman *Cenere* de Deledda (1904) sera adapté au cinéma par Eleonora Duse en 1916 qui interprétera le rôle principal, alors qu'elle était l'actrice la plus célèbre de l'Italie du début du XX^e^ siècle. Le roman *L'edera* (1908) sera également adapté, pour le théâtre, en 1912.

[7] Par exemple, le roman *Elias Portolu* est publié en français dans *La Revue des Deux Mondes* en 1903.

[8] Cf. Neria De Giovanni, *Come la nube sopra il mare. Vita di Grazia Deledda*, Roma, Europei Nemapress, 2006 ; Elisabetta Rasy, *Ritratti di signora*, Milano, BUR, 1997 (puis *Tre passioni. Ritratti di donne nell'Italia unita*, Milano, BUR, 2011) ; Luciano Marrocu, *Deledda. Una vita come un romanzo*, Roma, Donzelli Virgola, 2016.

[9] Le verso de la page de couverture de *Quasi Grazia* précise que le livre est « un hommage passionné pour une auteure trop longtemps sous-évaluée, qui révèle, lorsqu'on la lit aujourd'hui, une contemporanéité immédiate », (notre traduction). Coincée entre le Vérisme et le Décadentisme sans appartenir véritablement à aucun des deux, fortement inspirée par les romanciers russes, Deledda trouverait plutôt sa place dans une histoire littéraire du Naturalisme européen dont elle propose la variante insulaire sarde mais avec une ampleur qui transcende la réalité locale pour aspirer à l'universel.

Fois reconnaît que chaque auteur sarde d'aujourd'hui se confronte, pour mieux le dépasser, au modèle narratif deleddien.

Le rapport à la terre natale, la ville de Nuoro – surnommée l'Athènes sarde[10] – et la région de la Barbagia, la dialectique insoluble entre l'insularité et l'attrait pour le continent, le conflit entre le poids des archaïsmes locaux et l'élan vers le progrès, tels sont les grands thèmes communs aux romans des deux auteurs et les défis lancés à leurs protagonistes. Dans un essai malicieusement mais justement intitulé *In Sardegna non c'è il mare*[11], qui permet de comprendre l'âme et la culture profonde des gens de Nuoro, sa ville natale, Marcello Fois consacre un chapitre à Deledda en insistant sur la conception de la littérature qu'il partage avec elle, et qui sera un thème central de la pièce de théâtre *Quasi Grazia*, tant et si bien que le personnage de femme de lettres qui se dessine dans le livre de Fois tient autant de la figure de Deledda que de la pensée de Fois. Deledda est présentée dans ce texte bref sur Nuoro comme une matrice pour tous les narrateurs sardes qui l'ont suivie[12] et son mérite est d'avoir su donner une voix aux Sardes par ses livres, ou plutôt, selon Fois, d'avoir « élaboré et imposé une idée de la Sardaigne, d'avoir accroché un miroir incassable devant notre visage et c'est ce que l'on n'arrive pas encore à pardonner à Deledda[13] ». Ce rapport ambigu entre la femme de lettres et le peuple sarde, qui constitue le cœur du texte de Fois, semble s'expliquer par le fait qu'elle ait cherché à « sardiser le Continent[14] », à savoir élaborer une œuvre romanesque immense et presque intégralement centrée sur la Sardaigne et les Sardes, mais à partir de sa résidence continentale, à Rome, et pour un public de lecteurs qui ne connaissait pas l'île. Fois reviendra sur l'apport de Deledda à la littérature sarde dans un article intitulé « Il debito materno[15].

Un roman en forme de théâtre ?

Les seuils du volume *Quasi Grazia* nous interpellent particulièrement pour discuter la question du rapport entre le roman et le théâtre. Marcello Fois est reconnu comme un romancier, avant tout, même s'il a collaboré à des projets dramatiques, et la maison d'édition qui publie ses livres, Einaudi, adopte à son égard une politique commerciale essentiellement orientée vers les lecteurs de prose narrative. Ainsi les

[10] La ville et l'Institut Supérieur Régional d'Ethnographie ont d'ailleurs consacré à la glorieuse femme de lettres un musée dans sa maison natale, au 42 de la Via Grazia Deledda, bien évidemment.
[11] Marcello Fois, « Deledda », in *In Sardegna non c'è il mare*, Bari, Laterza, 2008, p. 80-93.
[12] « Deledda a produit le modèle du roman en Sardaigne », *ibidem*, p. 82. Notre traduction.
[13] *Ibidem*, p. 92-93.
[14] *Ibidem*, p. 84.
[15] Marcello Fois, « Il debito materno », in *Manuale di letteratura creativa*, Torino, Einaudi, 2016, p. 94-99.

éléments qui constituent le riche paratexte du livre que nous prenons en examen témoignent d'une oscillation savamment entretenue entre plusieurs termes génériques sans qu'aucun prenne le dessus sur les autres.

En effet le paratexte éditorial – à tout le moins pour l'édition de poche Einaudi de 2016, qui est la seule édition existante du livre à ce jour – ne mentionne aucune identité générique au roman ou au théâtre sur la première de couverture. Cette dernière représente un portrait photographique de Deledda, en noir et blanc, avec un bandeau rouge promotionnel comportant une citation de la romancière sarde contemporaine Michela Murgia[16] : « Grazia Deledda è una delle nostre mardi, e le madri – a differenza dei padri – non si uccidono : si perdonano ». Outre l'intervention d'une romancière héritière de Deledda sur le bandeau, le choix de la collection où le volume a été publié ne fait que renforcer l'appartenance apparente au genre romanesque : la collection "L'Arcipelago" du célèbre éditeur a été créée en 2002 pour proposer « des textes de prose narrative brefs et de qualité[17] », comme le mentionne le site de Einaudi Bologna. Logiquement Fois, en tant que romancier, trouve sa place dans cette collection avec un petit livre de 120 pages, au format de poche, qui semble se présenter comme une sorte de biographie ou de fiction biographique sur l'écrivaine sarde. Il faut consulter la quatrième de couverture pour relativiser les apparences, comme l'indique la mention éditoriale « un parfait "roman en forme de théâtre" autour de la figure de Grazia Deledda », centré sur trois moments-clés de sa vie de romancière. L'appartenance au domaine de la biographie est confirmée, mais le brouillage générique laisse perplexe, d'autant que la brève notice biographique de Fois, placée après le résumé de la quatrième de couverture, précise que le livre est une « pièce » (le mot est donné en français, ce qui évite la détermination « tragedia » ou « commedia » par exemple), destinée à être représentée avec une mise en scène de Veronica Cruciani, avec la romancière Michela Murgia dans le rôle-titre[18]. Trois termes entrent donc en conflit : « roman », « théâtre », « pièce », avec pour objectif éditorial de brouiller ou de conforter l'horizon d'attente du lecteur potentiel de roman, de biographie et de théâtre, d'autant que le livre est présenté dans le rayon « narrativa » des librairies italiennes, pas dans le rayon « théâtre », sans doute trop spécialisé et inhabituel pour le lecteur de Marcello Fois[19]. Le verso de la première

[16] Michela Murgia est aujourd'hui un des grands noms du roman sarde et italien, avec notamment *Accabadora* (2009) qui connut un grand succès et fut rapidement traduit en français.

[17] Cf. http://www.einaudibologna.it/larcipelago-einaudi.html

[18] Mis à part la mise en scène de Veronica Cruciani et le rôle-titre interprété par Michela Murgia, citons les autres comédiens principaux : Lia Careddu, Valentino Mannias et Marco Brinzi.

[19] Un autre exemple de ce brouillage, la recension du livre proposée par Domenico Calcaterra, en juin 2017, « Deledda allo specchio », où il utilise l'expression « un'opera teatrale che sembra un romanzo », puis « un'operetta teatrale in tre atti (che tuttavia sembra funzionare sempre e comunque come romanzo) », cf. http://www.succedeoggi.it/2017/05/deledda-allo-specchio/

de couverture n'apporte rien de plus car il développe les trois étapes de la vie de Deledda qui constituent le contenu du livre, en soulignant précisément la dimension biographique : « trois moments décisifs de la vie de l'auteure de *Canne al vento* », « l'histoire d'une vocation tenace », « un hommage passionné a une auteure trop longtemps sous-évaluée », c'est-à-dire aucun signe visible de la forme dramatique. Le verso de la quatrième de couverture développe la notice sur Fois, romancier primé, sans mention de ses collaborations pour la scène. Cette description des seuils éditoriaux ne fait qu'entretenir le doute sur la forme et la destination du livre : un romancier sarde reconnu rend hommage à une illustre sarde, et le livre sera adapté pour la scène. Il faut donc entrer dans le volume et se pencher sur le péritexte auctorial pour comprendre enfin que ce petit volume, qui semblait être un mélange entre biographie et fiction, appartient pleinement et totalement au genre du théâtre que l'éditeur a cherché à masquer par un brouillage générique permettant de séduire autant les amateurs de Marcello Fois que les passionnés de Deledda et les lecteurs de Michela Murgia, en évitant stratégiquement d'afficher l'appartenance au théâtre, un secteur commercialement jugé trop confidentiel. Toutefois, d'un point de vue formel, *Quasi Grazia* n'a rien d'un roman, ni d'un texte narratif rempli de dialogues, c'est un texte dramatique tout à fait habituel.

Les doutes sont donc levés dès l'entrée dans le corps du volume où l'on trouve l'arsenal conventionnel d'une œuvre dramatique : la liste des personnages (à peine sept, dont la mère, Grazia Deledda et son époux Palmiro[20]), puis la partition en trois actes assortis d'une indication de date et de lieu correspondant aux trois moments-clés de la vie de Deledda, suivis d'une citation autobiographique de Deledda en épigraphe, puis d'une indication didascalique sous forme de parataxe, de la main de l'auteur, pour indiquer le contexte scénique[21]. *Quasi Grazia* est un livre entièrement écrit à la façon d'une pièce de théâtre en trois actes et l'on comprend mieux l'appellation « roman en forme de théâtre » en consultant la brève note de fin écrite par

[20] Nous verrons plus loin que l'ordre de présentation des personnages constitue une clé de lecture de l'œuvre.

[21] À ce propos, le deuxième acte se déroule en décembre 1926 dans une chambre du Grand Hôtel de Stockholm, quelques heures avant la cérémonie de remise du Nobel. Or, l'on sait aujourd'hui que Deledda a reçu son prix en décembre 1927, comme le confirment l'attestation signée du 10/12/1927 et la médaille d'or portant la date 1927 en chiffres romains. Il s'avère que le prix fut enregistré en 1926 mais attribué un an plus tard lors de la cérémonie : Deledda fut nommée Nobel de Littérature pour l'année 1926 mais la cérémonie officielle eut lieu un an plus tard. Ce décalage est à l'origine de nombreuses informations erronées, notamment la date du discours prononcé par l'auteure sarde, au cœur du deuxième acte du livre de Fois, qui est bien décembre 1927 et non 1926 (comme le mentionne le site d'archives audiovisuelles Raistoria.rai.it), alors que le site officiel de l'anniversaire des 80 ans du Nobel, en 2007, labellisé par la région de Sardaigne, les universités de Cagliari et de Sassari et la ville de Nuoro, ainsi que par le Ministère italien de l'Éducation Nationale, mentionne la date 1927. Cf. une mise au point sur le site
http://donnasarda-galleria.softfobia.com/medias/14/uid_1568b5b2670.1500.0.jpg

l'auteur qui revendique la liberté fictionnelle pour imaginer certaines situations biographiques de Deledda, notamment le dialogue avec sa mère au moment de la quitter, à Nuoro, pour aller vivre sur le Continent avec son époux. Dans cette note[22] Fois a pris soin de neutraliser l'appartenance générique car il n'utilise ni le terme « roman », ni le mot « pièce » mais seulement la formule « ce texte ». La base du livre est donc de type biographique, puisque chaque acte correspond à une journée cruciale dans la vie de l'auteure : le départ de la Sardaigne en 1900, la réception du Nobel à Stockholm en 1926, l'examen médical qui diagnostique une maladie fatale en 1935, à Rome. Chaque situation scénique se fonde sur les éléments de la vie et de l'œuvre de Deledda, certes, mais Fois, le romancier, a ajouté une part fictionnelle de vraisemblance pour modeler les personnages de Grazia, de sa mère et de son époux qui s'affrontent et s'aiment lors de moments de tension qui bouleversent l'existence de chacun. Autour de ces protagonistes gravitent d'autres personnages secondaires, tels que les deux frères de Deledda (Andrea et Santus), un journaliste suédois venu interviewer la récipiendaire du Nobel et le médecin radiologue romain.

Les modalités de la mise en scène du livre doivent être recherchées ailleurs, notamment dans la presse régionale sarde et sur des sites culturels qui annoncent que *Quasi Grazia* a été écrit pour être représenté sur scène et que les deux premières représentations ont eu lieu le 2 mars 2017 – à savoir quelques mois après la parution du livre – au Théâtre Massimo de Cagliari, puis le lendemain au Théâtre Eliseo de Nuoro, avant de figurer dans le programme de la saison culturelle 2017-2018 en Sardaigne et à Rome notamment[23]. Par ailleurs, Fois avait présenté son livre aux rencontre intitulées « Parole diverse : libri, autori e musica per riflettere insieme sulle differenze », à Cesena, en Romagne, le 1 mars 2017, la veille de la première sur scène. Le texte de présentation de ces rencontres[24] annonce que l'auteur sarde vient présenter « son dernier roman », avant d'ajouter qu'il s'agit d'un « texte adapté pour le théâtre », ce qui ne fait que renforcer la stratégie de brouillage générique probablement destinée en premier lieu à ne pas dissuader les amateurs du romancier Fois, en second lieu à préparer le passage sur scène[25].

---

[22] Marcello Fois, *Quasi Grazia*, *op. cit.*, p. 123.

[23] La pièce, produite par Sardegna Teatro, a reçu un accueil enthousiaste avec des représentations à guichets fermés au théâtre Eliseo de Nuoro et au théâtre Massimo de Cagliari entre fin septembre et octobre 2017. Il passe également, en 2017-2018, par le théâtre Puccini de Florence, le théâtre Argentina de Rome et le théâtre Franco Tagliavini de Novellara, en Émilie.

[24] Cf. http://www.comune.cesena.fc.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/31776

[25] Comme à l'époque de Deledda, c'est le roman qui assure le succès, puis son adaptation sur scène qui attire le public au théâtre : il semble, dans le cas de *Quasi Grazia*, que l'étape de la publication en volume ait été nécessaire pour préparer un éventuel succès scénique, d'autant que l'auteur est déjà bien installé en Italie et à l'étranger, tandis que Deledda reste encore méconnue hors de la sphère des sardophiles et des amateurs de littérature italienne.

La centralité du personnage de la mère

Francesca Cambosu, la mère de Grazia Deledda, est-elle le personnage central du livre ? Si le titre et la photo de couverture sont consacrés à Grazia, la liste liminaire des personnages de la pièce indique en premier Mamma, puis Grazia et Palmiro.

La figure maternelle est présente dans le premier acte lors de la scène du départ de Grazia, jeune épouse, vers le continent, un jour de pluie violente, sur le seuil de la maison de famille à Nuoro. La mère et la fille s'affrontent en recourant tantôt aux reproches amers, à l'ironie ou à la culpabilisation. Aucune des deux ne parvient à vaincre l'adversaire et Grazia part furieuse en s'exclamant : « Fatemi andare. Lasciatemi stare, maledetti[26]! ». C'est la vocation de sa fille pour les lettres et la décision de quitter l'île et sa famille qui expliquent les reproches que Francesca lance à Grazia, dans un duel qui tient autant du conflit entre générations que de l'incompréhension face au désir d'émancipation – nous sommes dans la Sardaigne profonde des années 1900 – d'une jeune femme qui n'accepte pas le destin conventionnel qu'on lui réserve. D'ailleurs, l'épigraphe autobiographique de Deledda en exergue du premier acte rappelle que la lutte contre l'hostilité des parents envers les velléités d'écriture de leur fille a scellé le début de la carrière de l'auteure. Le personnage de la mère qui se dessine au fil du premier acte est celui d'une veuve forte, déterminée, sarcastique, dont l'amour pour Grazia ne parvient à s'exprimer que par des non-dits ou par des reproches. Le personnage de Palmiro, l'époux, un fonctionnaire romain, représente en revanche la possibilité de quitter l'île, le progrès, la modernité (il envisage par exemple de voyager de Nuoro à la mer en automobile, alors que la mère de Grazia s'inquiète des mauvaises conditions météorologiques et préfèrerait la diligence). Quant aux deux frères de Grazia, personnages intermédiaires entre elle et sa mère, ils ne font que renforcer l'opposition au sein de la famille entre la force de l'habitude et le progrès, la culture insulaire et l'appel du continent, deux thématiques de fond familières des romans de Marcello Fois.

Suivant la logique biographique la mère de Deledda aurait dû disparaître de la scène à la fin du premier acte, car Francesca Cambosu décéda avant que sa fille ne reçoive le Nobel. Or dans le deuxième acte, à Stockholm, de manière inattendue et fantastique, la mère revient, sous la forme d'un fantôme[27], d'un spectre familial avec lequel on entretient régulièrement des échanges verbaux. Le discours reprend le ton ironique du premier acte, en faisant alterner les reproches et le fossé générationnel, comme dans cette réplique où le spectre maternel semble n'exister que pour harceler de manière obsédante (l'on remarquera notamment l'utilisation appuyée des

[26] Marcello Fois, *Quasi Grazia*, *op. cit.*, p. 42.

[27] *Ibidem*, p. 65. La mère est déjà présente sur scène, mais les spectateurs ne la voient pas, car elle est dissimulée par le dossier d'un fauteuil. Lorsque Grazia, après avoir raccompagné le journaliste suédois, parle dans le vide en s'adressant à un personnage visiblement absent, la mère lui répond et l'on comprend qu'elle est revenue sous une forme spectrale omniprésente. Elle ne quittera plus la scène.

pronoms personnels) : « L'errore che abbiamo fatto noi con te, io e tuo padre intendo, è stato lasciare che diventassi così arrogante… […] Tu non avevi paura di niente[28] », alors que Grazia, qui est désormais une femme d'âge mûr (elle a 55 ans au moment du Nobel), supplie sa mère de cesser de la torturer[29].

La situation se répète dix ans plus tard, dans le troisième acte, lorsque Deledda attend les résultats de la radiographie qu'elle a passée. Le spectre de sa mère est toujours présent à ses côtés, sans que Palmiro, son mari, ne la voie. La mère raconte le récit d'une des nouvelles de sa fille – *La martora* – en s'interrogeant sur le personnage de l'enfant sauvage et primitif, tandis que Grazia raconte à sa mère l'histoire de sa nouvelle *Un uomo e una donna*. Nous reviendrons plus loin sur ce jeu de miroir entre la pièce de Fois et les œuvres de Deledda.

Le personnage théâtral de Deledda inventé par Fois est hanté par sa mère. Cette dernière représente à la fois la génitrice et la matrice familiale et géographique, l'origine anthropologique *nuorese* qui a causé la frustration de la jeune femme voulant devenir écrivaine, mais qui a également fourni à ses œuvres la matière quasiment exclusive des récits, car la renommée de Deledda et le Nobel s'expliquent précisément par la nature profondément sarde de ses romans. Deledda à son tour est devenue une sorte de mère pour les écrivains sardes et pour la culture sarde contemporaine, comme le proclame le bandeau éditorial du livre avec la citation de Michela Murgia, elle-même hantée par Deledda qu'elle interprète sur scène[30].

Les personnages masculins restent au second plan dans la pièce, Palmiro, les frères, le médecin, le journaliste suédois, tandis que c'est le couple formé par Grazia et sa mère qui domine largement, par-delà la vie et la mort. *Quasi Grazia* est donc un roman en forme de théâtre sur Deledda, mais aussi et surtout une pièce sur la confrontation entre une mère et sa fille. Le nœud de cette confrontation réside dans la vocation pour l'écriture.

Une pièce sur l'écriture et la conception de l'écrivain

Dans l'acte 1 on peut entendre Grazia s'exclamer en s'adressant aux membres de sa famille : « Che questa cosa di scrivere, come dite voi, per me è la più importante di tutte… […] è quella che mi ha tenuto in vita[31] ». En effet toute la trame de *Quasi Grazia* repose sur la vocation pour l'écriture et ses implications dans la vie de Deledda. Le premier acte évoque le départ pour le continent et le début d'une carrière de femmes de lettres dans la capitale nationale, le deuxième acte évoque l'impact du

[28] *Ibidem*, p. 68.
[29] « Perché venite a torturarmi ? », *ibidem*, p. 69.
[30] On peut aussi citer le titre d'une recension du livre en ligne par le critique Goffredo Fofi, « La grande madre sarda » (17 décembre 2016), qui va dans le même sens : https://www.internazionale.it/opinione/goffredo-fofi/2016/12/17/quasi-grazia-recensione
[31] Marcello Fois, *Quasi Grazia*, *op. cit.*, p. 26.

prix Nobel sur l'auteure désormais reconnue, le troisième acte mêle l'allusion aux récits de Deledda et à la genèse de son dernier livre autobiographique. D'un point de vue biographique, l'on sait que Deledda a dû lutter contre l'hostilité de sa famille et les archaïsmes de son temps pour s'imposer en tant que femme de lettres et que sa vocation précoce contrariée (dès l'âge de 13 ans) se situe au cœur des tensions familiales. Ainsi, dans une lettre envoyée à Stanis Manca, en 1892, au tout début de ses premières collaborations sardes avec des périodiques insulaires, Deledda, âgée de vingt-et-un ans, écrivait ceci, en laissant supposer de manière hyperbolique à quel point sa vocation allait lui demander des sacrifices, donc une lutte contre son milieu : « Nella vita umile che conduco e che sono destinata a condurre sempre, molti ostacoli s'innalzano davanti a me. Ma supererò, *voglio* superare tutto e riuscirò a poco a poco, anche lasciando brandelli di esistenza, anche il sangue, anche le fibre, l'essenza dell'anima mia[32] ».

Lors de l'échange tendu avec sa mère, au moment de quitter la maison familiale, en 1900, Grazia reproche à sa mère – et indirectement à son père, disparu – d'avoir considéré sa passion pour l'écriture comme une forme de fantaisie passagère et son imagination créatrice comme une manifestation de douce folie (l'expression italienne utilisée est « con i grilli per la testa[33] »). Devenir une femme écrivain dans une petite ville de Sardaigne à la fin du XIX^{e} siècle était synonyme de comportement fantasque, car il déviait d'une norme sociale, familiale et genrée, solidement ancrée dans les usages : « E tutto questo dopo che prete Virde in chiesa mi ha additata a tutti, perché avevo osato pensare di poter fare la scrittrice ! E voi zitti, anzi contenti [34]! ». Voilà la raison pour laquelle Grazia demande à sa mère de reconnaître une fois pour toutes que l'origine de leur hostilité réside dans cette vocation pour l'écriture :

> GRAZIA […] volete mettere la soddisfazione di poter dire una volta per tutte che quei libri erano il problema. Ed era un problema perché erano la passione mia. E anche perché rappresentavano tempo rubato all'esercizio del fare la femmina[35].

Un degré supplémentaire est franchi lorsque la mère finit par lâcher que la vocation pour l'écriture n'est à ses yeux qu'une forme d'ambition qui sied mal à une femme :

> MAMMA […] il mondo può fare a meno di te. E di me certo.

---

[32] Lettre du 4 août 1892, citée dans « Il favoloso apprendistato di *Cosima* », dans l'essai de Giovanna Cerina, *Deledda ed altri narratori. Mito dell'isola e coscienza dell'insularità*, Cagliari, CUEC, 1992, p. 17-54, p. 59

[33] Marcello Fois, *Quasi Grazia*, *op. cit.*, p. 12 et 14.

[34] *Ibidem*, p. 14.

[35] *Ibidem*.

> GRAZIA E lo so. Lo so bene, ci mancherebbe. Ma è per questo che ho scelto di fare quel che faccio.
>
> MAMMA Tu dici che fai la scrittrice e che controlli le parole, ma quando dici « scelto » non stai controllando niente. Tu non hai scelto, tu sei solo ambiziosa[36].

Il appert des échanges entre Grazia et sa mère, tout au long des trois actes de la pièce, que l'écriture, totalement assumée comme une passion émancipatrice et une véritable carrière par la jeune femme, a entraîné une rupture avec le milieu d'origine et qu'elle a en même temps renforcé un lien profond avec la terre natale lointaine qui constitue la matière principale des romans et l'un des motifs d'obtention du Nobel. L'écriture a constitué un moyen pour se libérer du poids d'un milieu patriarcal et isolé, comme le rappelle Grazia parlant d'elle-même de manière sarcastique en s'adressant à son époux – image du départ vers une nouvelle vie sur le continent –, devant sa mère – image du monde immuable qu'elle s'apprête à quitter mais qui constituera le cadre de tous ses futurs romans – au moment des adieux : « questa figlia pazza che vuole realizzare sé stessa senza diventare una schiava[37] ».

Dans le deuxième et le troisième acte, en revanche, le thème de la vocation pour les lettres s'efface – sans disparaître pour autant – derrière une série de réflexions sur la conception de l'écriture et le rôle de l'écrivain. Grazia, dans sa chambre d'hôtel à Stockholm, à quelques heures de la cérémonie du Nobel, face à un jeune journaliste suédois venu pour l'interviewer, affirme en effet que pour elle l'écrivain est comme un miroir : « Lo scrittore è come uno specchio. Riflette e ti mette davanti a quello che sei, senza sconti. Sennò non è uno scrittore[38] ». L'image du miroir vient de la propre conception que Marcello Fois a forgée de la littérature qui doit « proposer des modèles, parfois construire des miroirs[39] ». Cette conception va de pair avec l'épigraphe placée au début du troisième acte, tirée d'un texte autobiographique de Deledda, dans lequel elle insiste sur le contact fusionnel avec l'espace naturel insulaire sarde et la culture ancestrale qui ne l'ont jamais quittée et dont elle a tiré le meilleur de son inspiration romanesque. Si Deledda a pu incarner un miroir narratif de la culture sarde, depuis sa résidence romaine, c'est pour mieux montrer aux Sardes leur propre image, et c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles elle a tardivement été acceptée sur sa propre terre en tant qu'auteure, car elle renvoyait le reflet impitoyable de son peuple : « Ecco: davanti allo specchio noi sardi facciamo le smorfie. Non c'è immagine, per quanto nitida sia, che riesca a rappresentarci degnamente. La Deledda è uno specchio nitidissimo[40] ». D'ailleurs, dans la pièce de Fois, Palmiro rétorque perfidement à son épouse sur le point d'être nobélisée pour avoir su donner

[36] *Ibidem*, p. 28.
[37] *Ibidem*, p. 41.
[38] *Ibidem*, p. 50-51.
[39] Marcello Fois, « Deledda », in *In Sardegna non c'è il mare*, *op. cit.*, p. 81.
[40] *Ibidem*.

une voix aux Sardes par la littérature : « questa tua ostinazione a voler a tutti i costi rappresentare i sardi […] *silenzio* […] Voglio dire : se i sardi non ti vogliono…[41] ».

Texte et sous-texte

Le contenu de la pièce consacrée à trois journées dans la vie de Grazia Deledda révèle des points de contact intertextuels avec l'œuvre narrative de Marcello Fois mais aussi avec l'œuvre romanesque de Deledda elle-même.

Le romancier Fois a imprégné les trois actes de *Quasi Grazia* d'un réseau discret, mais reconnaissable par le lecteur avisé, de références implicites à ses propres livres. Tout d'abord, le premier acte est symboliquement situé sur le seuil de la maison de Nuoro sous une pluie violente, des éclairs et un tonnerre qui menacent le voyage de Grazia et de son époux vers la mer, où ils prendront le bateau à destination du continent. La scène des reproches entre la mère et la fille se déroule sous un ciel terriblement agité qui rappelle inévitablement une autre scène de déluge sarde dans l'incipit paroxystique et biblique du roman *Sangue dal cielo*[42]. Dans ce roman le déluge sert de cadre météorologique à la recherche, à Nuoro, en 1899, de la vérité par le jeune avocat Bustianu, qui incarne une forme de progrès face aux archaïsmes qu'il entend combattre tout en les respectant et en subissant leur fascination, comme Grazia. Un autre exemple de lien intertextuel est offert par le thème récurrent du départ vers le continent, cœur dramatique du premier acte et nœud narratif de nombreux romans de Deledda et de Fois (dans *Stirpe*[43] par exemple, Gavino quitte Nuoro et sa famille, comme Grazia).

Le dialogue avec le spectre familial, d'ascendance dantesque, est présent dans les deuxième et troisième actes de la pièce de Fois. Il provient vraisemblablement du modèle d'autres dialogues fantastiques avec l'au-delà. En effet, l'idée de faire intervenir la mère de Grazia comme un fantôme avec lequel on parle rappelle les spectres des membres de la famille qui apparaissent à Gavino dans le roman *Stirpe*. Le personnage s'entretient avec les chers défunts venus le visiter, puis à son tour, après sa mort, il apparaît à sa sœur, Marianna, puis d'autres défunts viendront visiter celle-ci dans la trilogie consacrée à la famille Chrironi[44]. C'est un élément important du

[41] Marcello Fois, *Quasi Grazia*, *op. cit.*, p. 49.
[42] Marcello Fois, *Sangue dal cielo*, Nuoro, Frassinelli – Il Maestrale, 1999.
[43] Marcello Fois, *Stirpe*, Torino, Einaudi, 2009.
[44] La trilogie est composée de *Stirpe* (*op. cit.*), *Nel tempo di mezzo* (Torino, Einaudi, 2012) et *Luce perfetta* (Torino, Einaudi, 2016). Pour donner quelques exemples de scènes de dialogue avec les défunts : *Stirpe*, p. 135, p. 167, p. 222-224 (l'ascendance dantesque est évidente dans cette phrase qui conclut la rencontre avec le défunt : « Quanto pianto quella notte, per quell'anima che raccontava la sua pena ») ; *Nel tempo di mezzo*, p. 179, p. 195. Les âmes mortes viennent s'entretenir avec des membres de leur famille pour raconter une partie de leur existence ou s'enquérir des vivants.

système narratif et de l'imaginaire dans les trois romans familiaux de Fois qui se retrouve au centre lui aussi de la biographie dramatique de Deledda.

Le troisième acte de la pièce, qui se déroule dans la salle d'attente d'un cabinet de radiologie à Rome, en 1935, est particulièrement riche en références narratives deleddiennes, si bien que l'on peut parler d'une fusion entre récit deleddien et théâtre à vocation métatextuelle. Les trois personnages qui attendent le diagnostic du médecin, Grazia, Palmiro et la mère en spectre, racontent chacun le contenu de plusieurs nouvelles écrites par Deledda au début du XX[e] siècle. Pour commencer, Palmiro évoque deux personnages d'enfants, Pascaleddu et Signoriccu, que l'on reconnaît comme étant les protagonistes de *Il cinghialetto*[45], une nouvelle de Deledda que Marcello Fois a justement affirmé avoir lue et étudiée quand il était écolier. Puis c'est au tour de la mère d'évoquer le personnage de Minai, enfant sauvage de la nouvelle *La martora*[46]. Puis c'est Grazia elle-même qui se met à raconter une troisième histoire qui fait intervenir une vieille femme lascive et naine et un pauvre jeune homme ambitieux voulant partir en Amérique. Il s'agit de la nouvelle *Un uomo e una donna*[47], avec la vieille Onofria et le beau Ghisparru. Les voix des trois personnages de la pièce interviennent parallèlement au contexte de l'attente anxieuse du diagnostic, comme s'il y avait une superposition des récits de Deledda, intensément pétris de culture *nuorese*, sur la fiction biographique et dramatique imaginée par Fois, lui-même *nuorese* exilé sur le continent. Dans cette superposition se situe un autre double niveau, car d'une part Grazia discute avec son époux au sujet de sa maladie et de la nouvelle qu'elle a écrite, d'autre part elle échange avec le spectre de sa mère au sujet de l'autre nouvelle. La dimension métatextuelle affleure ici et là lorsque Grazia donne des clés pour comprendre ses personnages de fiction et développe avec son époux sa conception de la narration. On assiste ici à l'un des moments les plus complexes et les plus riches de la pièce de Fois où se mêlent l'imagination du romancier, la biographie de Deledda et l'œuvre de Deledda passée au crible des personnages-comédiens, comme Grazia passe elle-même deux fois au crible des rayons X, lors de la radiographie qui confirmera sa maladie. Quand le médecin vient apprendre la mauvaise nouvelle à la patiente – condamnée par une tumeur au sein, alors qu'elle est âgée de 64 ans –, le récit des nouvelles de Deledda se poursuit et se prolonge même vers une dernière forme de citation. En effet, l'acte se clôt par l'évocation du dernier roman tout juste achevé, *La chiesa della solitudine*, et de la préparation de ce qui constituera la dernière œuvre de Deledda, écrite durant les derniers mois de sa vie, *Cosima*, une œuvre fictionnelle mais assez proche de la vie de l'auteure pour qu'on la considère comme une autobiographie, ou un *Bildungsroman*

[45] La nouvelle fait partie du recueil *Chiaroscuro*, publié en1912. Pour consulter la majeure partie des œuvres de Deledda, cf. les deux volumes de la collection "Meridiani" : Grazia Deledda, *Romanzi e novelle* (a cura di Natalino Sapegno, Milano, Mondadori, 1971) et *Romanzi sardi* (a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Mondadori, 1981).

[46] La nouvelle fait partie du recueil *Il fanciullo nascosto*, publié en1915.

[47] La nouvelle fait également partie du recueil *Il fanciullo nascosto*.

autobiographique. Là aussi la dimension métatextuelle affleure car les dernières scènes du troisième acte traitent de la genèse rédactionnelle et éditoriale de *Cosima* à l'état de manuscrit pour l'éditeur Treves[48].

Quasi Grazia est l'œuvre dramatique d'un romancier qui rend hommage à un modèle littéraire, Deledda, et à une culture natale, le monde de Nuoro, qu'il conteste en soulignant tout ce qu'il lui doit. Il ne s'agit pas d'un roman adapté pour la scène mais d'une pièce. Ce livre, conçu pour le théâtre, mais publié plusieurs mois avant la première représentation sur scène, habillé pour être lu comme un roman biographique, connaîtra-t-il une fortune théâtrale au-delà de l'espace sarde ? Seul l'avenir nous l'apprendra.

Le titre que Fois a choisi pour sa pièce a un double sens : s'il reprend explicitement le premier titre de l'œuvre posthume de Deledda, dont la genèse constitue la matière des dernières pages, *Cosima, quasi grazia*, il évoque également la part de fiction insufflée à la biographie dramatisée. Dans les deux cas l'adverbe « presque » indique que *Cosima* est très proche d'une autobiographie et que la pièce raconte trois moments de la vie de Deledda fortement biographiques mais partiellement imaginés par Fois.

La vérité deleddienne transparaît, selon nous, à travers deux gestes scéniques symboliques dans le premier et le troisième acte de la pièce, puisés dans l'existence de l'auteure, certes, mais sublimés par le romancier Fois qui leur ajoute un supplément de signification, afin de confirmer sa conception de l'écriture, en tant que sarde et en tant qu'héritier de Deledda. Le premier geste est celui de la mère qui ouvre, en cachette, la malle de sa fille sur le point de partir, pour enlever quelques livres et les remplacer par un costume traditionnel de Nuoro. Le second est celui du médecin qui tend à la malade une seconde radiographie lui annonçant de manière irréfutable que la tumeur a récidivé. La radiographie que Grazia affronte avec courage n'est-elle pas aussi une image inversée du miroir que Deledda – et à travers elle Michela Murgia, son interprète – a présenté aux Sardes avec ses romans ?

Yannick Gouchan
Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France.

[48] Les 277 pages du manuscrit inachevé de *Cosima* seront publiées dans la revue *Nuova Antologia* (n° 387, settembre-ottobre 1936), puis en volume posthume chez Treves en 1937.

LE FÉTCHISTE, UN ACTE POUR UN HOMME SEUL L'EXPRESSION THÉÂTRALE UNIQUE ET ABOUTIE DE L'UNIVERS SYMBOLIQUE DE MICHEL TOURNIER

L'histoire de ce texte théâtral attire tout d'abord l'attention par sa spécificité au sein de la bibliographie de l'auteur. En effet, alors que Michel Tournier a déjà publié *Vendredi ou les limbes du Pacifique* en 1967 et a reçu le prix Goncourt à l'unanimité en 1970 pour *Le Roi des Aulnes* – il est donc un romancier à la fois connu du grand public et reconnu par ses pairs – il écrit en 1974 *Le Fétichiste,* d'abord pour la télévision.

Le texte de la pièce ne sera pas publié avant 1997, soit vingt-trois ans plus tard. *Le Fétichiste* est alors joué à Berlin en 1974 par Raymond Fuzellier puis à Paris par Olivier Hussenot, avec une mise en scène d'Étienne Le Meur. La préface de l'auteur à l'édition atteste ainsi de la nature à la fois aboutie et programmatique de ce texte théâtral, puisque Tournier y brosse comme un portrait de famille des héros de ses romans parmi lesquels trône M. Martin. Dans l'univers romanesque de Tournier qui précède l'écriture du *Fétichiste,* M. Martin offre donc un écho à Robinson comme à Abel Tiffauges, et semble annoncer Paul et Éléazar.

Enfin, *Le vent Paraclet*, écrit en 1977 sans que jamais soit cité cet apax théâtral, y fait référence implicitement en ce que l'auteur, dans son autobiographie littéraire, s'interroge notamment sur deux clefs essentielles de son univers symbolique : la première est celle de la norme et de la perversion, la seconde, est celle de la phorie.

La norme est définie, par Michel Tournier, comme étant « la perversion de tout le monde » et la perversion « la norme d'un seul » : « la norme, étant en somme la perversion de tout le monde, paraît offrir finalement à ceux qui s'y soumettent un "jeu" plus large, moins tyrannique que cette "norme" strictement individuelle qu'est la perversion »[1]. Il précise ainsi que Robinson comme Abel Tiffauges semblent s'adonner à des perversions qui ne sont que le déroulement d'une norme en dehors des « ornières de la sexualité normale »[2]. Tournier va alors jusqu'à valoriser explicitement la liberté érotique découverte par Robinson quand celui-ci s'est débarrassé du poids des constructions sociales du bon père de famille qu'il incarnait avant son naufrage.

On peut donc penser qu'en creux Tournier exprime une sympathie certaine pour M. Martin. En effet, malgré son immersion dans la société, immersion dont il est même l'archétype en tant que caissier dans une banque d'Alençon, il s'octroie une liberté érotique hors norme dans l'expression de son fétichisme.

[1] Michel Tournier, *Le vent Paraclet*, Paris, Gallimard, Folio, 1978, p. 121.
[2] *Ibidem*.

Ce fétichisme qui est, dans la pièce, un amour inconditionnel pour les sous-vêtements féminins, renvoie au deuxième point charnière développé par Tournier dans *Le Vent Paraclet* comme étant une clef de son univers philosophique et romanesque, la phorie[3] : « Bref l'ombre de saint Christophe, porteur et sauveur d'enfant, c'est le Roi des aulnes, porteur et assassin d'enfant. Tout le mystère et la profondeur de la phorie se trouvent dans cette ambiguïté. Servir et asservir, aimer et tuer ». Si Abel Tiffauges présente tout au long de son parcours une progression inéluctable vers l'apogée métaphysique de la phorie finale d'Ephraïm, M. Martin, lui, présente la même inéluctabilité de destin, puisqu'il est guidé par l'appel des falbalas qui ne demandent qu'à vivre pleinement en étant « portés » par des femmes et notamment, par Antoinette.

Le *Fétichiste* retrace donc bien le parcours d'un « homme seul », comme le titre l'indique (et comme l'étaient Robinson et Abel Tiffauges, chacun à leur façon), en proie au diktat de la norme qui l'emprisonnera au sens propre du terme, à cause d'une passion insoutenable pour la société qui l'entoure. Les deux autres héros de Tournier avaient finalement pu vivre leur odyssée hors-norme car le monde « normal » avait déjà été mis hors-jeu par le naufrage ou par la guerre.

Enfin, cette phorie si particulière est inextricablement liée au rire. En effet, si le symbolisme métaphysique est bien présent tout au long de la pièce, il n'est jamais séparé de l'humour, car cette passion viscérale du falbala qui mène M. Martin à l'asile de fous est comique dans le sens le plus noble du terme. Comme le souligne Tournier dans *Le Vent Paraclet* : « L'approche de l'Absolu se signale par le rire »[4]. Cet échange si intime entre M. Martin et le public est donc bien, par le rire suscité, l'expression d'une forme de fraternité née au sein d'une intimité théâtrale, d'homme à hommes, de personnage à spectateurs, de comédien à public.

L'écriture du *Fétichiste* semble en cela être la réalisation de ce qu'Abel Tiffauges annonce au début de ses *Écrits sinistres*, après que Rachel l'a quitté : « comme si je pouvais vingt années plus tard prendre son malheur sur mes épaules d'homme, et le faire rire, rire ! »[5].

Le Fétichiste est un monologue dans lequel M. Martin, interné, raconte au public comment il en est arrivé là. Fétichiste des dessous féminins, il épouse Antoinette et lui fait partager sa passion, ce qu'elle accepte tant que celle-ci est contrôlable et vécue au sein de leur couple. Or tout s'emballe avec le vol discret du soutien-gorge d'une ouvreuse de cinéma et surtout celui du porte-jarretelles d'une inconnue, en plein métro, ce qui entraînera la dissolution de leur couple et son internement.
Nous montrerons que, paradoxalement, la légèreté et l'humour de cette pièce de Tournier révèlent pleinement toute la profondeur symbolique de l'univers romanesque de l'auteur.

---

[3] *Ibidem*, p. 125.
[4] *Ibidem*, p. 153.
[5] Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, Folio, 1970, p. 37.

Thématiques récurrentes de l'univers de Tournier présentes dans la pièce

La figure du monstre

Le Fétichiste, comme *Le Roi des Aulnes*, s'ouvre sur la définition de la monstruosité et s'interroge sur ce qu'est la folie véritable, comme on le verra aussi dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Ainsi, Abel Tiffauges et M. Martin acceptent d'être considérés comme des « monstres », c'est-à-dire, comme « ce qu'on montre » car non « semblable à ses semblables ». Néanmoins ils affirment tous deux qu'ils ne sont pas fous : « Je relis ces lignes. Je m'appelle Abel Tiffauges, je tiens un garage place de la Porte-des-Ternes, et *je ne suis pas fou*. »[6] ; « Vous avez des goûts bizarres, d'accord, mais vous n'êtes pas ce qu'on appelle vulgairement un fou. »[7]

Aussi la question de la norme est-elle posée avec toute sa force en tant qu'elle punit le hors-norme, non parce qu'il est absurde mais parce qu'il est parvenu à créer une logique, voire un « hyperréalisme » d'une cohérence telle qu'il concurrence le réel. Tournier souligne ainsi dans sa préface que tous ses héros offrent une « folie constructive, positive, architecturale ». M. Martin n'est-il pas enfermé alors parce que, comme le dit Tournier, il a « raison au fond »[8] ? Comme Robinson qui crée dans son île une organisation unique mais extrêmement rigoureuse, comme Abel Tiffauges qui utilise l'invasion allemande pour satisfaire sa quête de chairs infantiles, M. Martin met en place un système parfaitement rodé pour qu'Antoinette puisse satisfaire sa passion des falbalas malgré les aléas des mensurations féminines :

> J'ai noté toutes les mesures d'Antoinette, ses pointures de tout, ses tours de ceci et de cela, j'ai d'abord tout inscrit, puis j'ai tout appris par cœur […]. Une femme chiffrée, mesurée, pointée... Et tous les deux mois, c'était la mise à jour […] comme ça, jamais d'erreurs[9].

Le talisman

L'objet symbolique, le fétiche est récurrent dans l'univers romanesque de Tournier et la pièce en offre une expression parfaite, au sens de *per facere* (fait en totalité), puisque le fétiche – ici les falbalas personnifiés – ont au sens propre un effet sur le fétichiste et sont au cœur de l'intrigue jusqu'à apparaître sur scène lors du dénouement, suspendus les uns à côté des autres sur une corde tendue par M. Martin. Ils sont alors autant de personnages dramatiques montant sur scène pour rassurer les spectateurs sur leur devenir ou pour les saluer à la fin de la représentation, comme l'indiquent les didascalies :

---

[6] *Ibidem*, p. 14.
[7] Michel Tournier, *Le Fétichiste*, Paris, nrf, Gallimard, 1974, p. 16-17.
[8] *Ibidem*, p. 8.
[9] *Ibidem*, p. 38.

> *(En parlant, il sort de sa poche un fil qu'il tend d'un bout de la scène à l'autre. Puis il extrait de ses autres poches une invraisemblable quantité de dessous féminins qu'il accroche au fil avec des pinces à linge)... (La corde est entièrement garnie maintenant. Il prend du recul et observe son œuvre.) ... (Il se met au garde-à-vous.)*[10]

On peut donc dire que la pièce offre une réflexion sur l'objet symbolique qu'est le vêtement, qui est un gage de norme et qui donc dit plus que ce qu'il offre à voir. Ainsi en est-il pour Robinson qui, même seul, s'habille pour « passer à table » comme pour se conforter dans l'idée qu'il est toujours un homme. Ainsi en est-il du ceinturon et des godillots cloutés de Pelsenaire qui fascinent littéralement Abel Tiffauges : « j'ai toujours aimé toucher les chaussures »[11]. Enfin, M. Martin souligne que « l'hôpital psychiatrique est plein d'hommes et de femmes qui [après s'être déshabillés chez le médecin] ne se sont jamais rhabillés »[12]. On comprend par là, en creux, le rôle essentiel que joue le vêtement dans la constitution de la dignité humaine.

Or ce constat ne rend alors que plus absurde l'internement du protagoniste puisque lui, justement, voue un véritable culte aux sous-vêtements féminins et donc s'éloigne par là-même de toute forme de déshumanisation voire d'animalité (ce que laisse au contraire entendre la référence à la muselière qui dans l'asile est imposée à certains patients « de peur qu'ils mordent », aux dires des infirmiers[13].

Pour M. Martin, au contraire, loin de toute animalité, le vêtement c'est l'être : il parle ainsi, entre autres, du gant de batiste d'Antoinette comme d'une « petite main d'étoffe »[14], de la culotte d'Antoinette qui, utilisée comme un mouchoir, le plonge dans un état d'ivresse ; il réfléchit sur le pouvoir de la botte allemande dans laquelle réside, selon lui, tout l'empire de l'armée nazie : « plus de bottes plus de tortionnaires ! »[15] ; au contraire de l'espadrille basque qui se présente, elle, comme un symbole de liberté[16].

Enfin ce déferlement d'allégories vestimentaires trouve son apogée dans la qualification des falbalas comme étant « des petites âmes qui veulent un corps pour exister vraiment »[17]. Des sous-vêtements féminins offerts à Antoinette à la « chasse aux billets couvés »[18] enfouis dans les portefeuilles masculins, et enfin au soutien-gorge volé à Mademoiselle Francine, tous ces objets prennent vie et, tels des fétiches,

---

[10] *Ibidem*, p. 60-61.
[11] Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, *op. cit.*, p. 26.
[12] Michel Tournier, *Le Fétichiste*, *op. cit.*, p. 14.
[13] *Ibidem*, p. 15.
[14] *Ibidem*, p. 18.
[15] *Ibidem*, p. 24.
[16] *Ibidem*, p. 25.
[17] *Ibidem*, p. 38.
[18] *Ibidem*, p. 47.

opèrent une modification sur l'état psychologique de M. Martin.

Le choix du récit intime

Tournier reprend dans ses romans comme dans son théâtre ce que le psychanalyste Lacan nommait *l'extimité*, c'est-à-dire le désir de rendre visibles des aspects intimes de soi. Cette écriture de l'intime se retrouve ainsi avec le récit de Robinson sous la forme des « log-books » à partir du chapitre III de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, et aussi dans les *Écrits sinistres* d'Abel Tiffauges, où se mêlent le JE narratif et le présent d'énonciation. Ce qui ne manque pas de créer un sentiment de réel et de connivence avec le lecteur de tels témoignages intimes.

Dans la pièce, le genre théâtral sert cette *extimité*, en permettant un jeu symbolique incessant entre la salle et la scène, entre le public et M. Martin qui se livre littéralement à travers son monologue. Au point que l'illusion théâtrale atteint son paroxysme dans l'impression qu'a le public d'une confession sincère de l'intime ainsi offert.

Le choix du monologue place donc l'homme face à lui-même au-delà de la fiction de l'écran romanesque ou scénique.

Dès la préface, Tournier précise qu'« un personnage parle »[19] : l'article indéfini, comme le choix extrêmement banal de son nom, M. Martin, renvoient à l'idée que le personnage est un leurre pour que l'homme se dévoile, et en particulier pour qu'il manifeste la part de folie, de hors-norme, qui le constitue, celle du pauvre fou que l'on domestique en chacun de nous pour le rendre en apparence civilisé.

Ensuite, l'écriture permet de donner un sens aux événements, de faire d'une existence un destin, comme on le voit avec l'usage récurrent du conditionnel passé qui exprime le regret du personnage, après coup, de ne pas avoir su interpréter les signes avant-coureurs : « Déjà j'aurais pu comprendre. Plus tard il y a eu une autre rencontre, et là non plus je n'ai rien compris, et pourtant ! »[20]. Le monologue apparaît alors comme un acte performatif : cette fois, il comprend et réorganise tout, donne un sens à ce qui jusque-là n'avançait pour lui que masqué. Il parle alors du falbala comme « d'un destin qui [l]'entraîne »[21] ; lors de sa nuit de noces, il pressent la venue d'un événement majeur : « je sentais qu'il allait se passer quelque chose »[22].

Ces références au destin du personnage nous rappellent alors la certitude intime d'Abel Tiffauges que son destin personnel connaît un lien inextricable avec le destin du monde, comme lors de l'incendie de son école avant qu'il en soit renvoyé ou lors de la déclaration de guerre qui lui évite d'être jugé pour le viol présumé d'une fillette.

Le monologue comme le journal intime permettent donc de « vider [son] cœur », comme le dit Abel Tiffauges : « Je reviendrai sur cet évènement bouleversant dont

[19] *Ibidem*, p. 7.
[20] *Ibidem*, p. 19.
[21] *Ibidem*, p. 28.
[22] *Ibidem*, p. 32.

je soupçonne l'origine, mais il fallait d'entrée de jeu noter les circonstances qui me font pour la première fois prendre la plume à seule fin de vider mon cœur et de promulguer la vérité »[23]. Mais force est de constater que le passage à la scène offre à ces révélations intimes une densité particulière et paradoxale car elles sont oralement partagées.

La scène comme lieu d'expression aboutie de l'univers symbolique de Tournier

Des didascalies assurant le passage du scénique au psychologique

Les didascalies donnent bien sûr, tout d'abord, des précisions dramaturgiques : « *(Il apparaît dans le bout de l'allée centrale ; coup d'œil circulaire)* »[24]. Elles assurent en outre un effet de réel qui renforce l'illusion théâtrale, ainsi la précision du choix par le comédien d'un nom de café à proximité du théâtre et donc variant à chaque représentation : « *Ils sont en train de boire au café... (Nom d'un café à proximité du théâtre)* »[25]. Le personnage apparaît donc bien comme étant un homme comme les autres, physiquement présent. Ce qui ne manque pas de créer une connivence et une familiarité exceptionnelles avec le public.

Rapidement les didascalies deviennent, dans le cours du texte, des indications non plus seulement dramaturgiques mais bien plutôt psychologiques : *« Il jette des regards inquiets* ; *Long silence* ; *d'une voix imperceptible »*[26]. Ces didascalies constituent donc un véritable jeu de scène et s'inscrivent dans l'écriture du texte, au même titre que la ponctuation. Ainsi les points de suspension, comme le « *Long silence* » ou la « *voix imperceptible* », attestent du malaise, de la peine, de la gêne indicible qui doit paradoxalement, au théâtre, se dire en se montrant. Au sujet de la dernière visite d'Antoinette – « La dernière fois qu'elle est venue me voir... *(Long silence)* »[27] – l'indication de mutisme attend l'interprétation pleine d'empathie du public qui doit comprendre que beaucoup de temps s'est écoulé et que M. Martin s'en afflige. On trouve encore, lors de la révélation de la nature de son fétichisme : « On ne doit qu'obéir à son destin. Moi, mon destin, c'est... c'est... *(d'une voix imperceptible)* : le falbala...le falbala... »[28]. Ce qui ne manque pas de rendre le personnage touchant et de renforcer alors la compassion pour cet homme qui révèle, du bout des lèvres, son intimité.

---

[23] Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, *op. cit.*, p.16.
[24] Michel Tournier, *Le Fétichiste, op. cit.*, p. 13.
[25] *Ibidem*, p. 13.
[26] *Ibidem*, p. 13, 15, 18, 28.
[27] *Ibidem*, p.15.
[28] *Ibidem*, p. 28.

Une illusion théâtrale inversée propice à l'expression de l'univers symbolique de Tournier

Si habituellement, au théâtre, c'est le spectateur qui connaît ce sentiment d'illusion théâtrale en ce qu'il oublie qu'il n'assiste pas à la réalité, ici cette illusion est redoublée par le fait que le personnage lui-même inverse ce qui relève de la salle, et donc du réel, et ce qui relève de la scène, et donc du fictif.

La salle devient ainsi paradoxalement le lieu de l'hallucination pour M. Martin quand il croit y voir Antoinette :

> *(Il scrute le public, la main en visière sur les yeux en direction d'une jeune femme).*
> – Non c'est pas vrai, ce serait toi, ma petite chérie, Antoinette ? Avec ces lumières on est aveuglé.
> *(Il descend dans la salle. S'arrête devant une spectatrice. La regarde longuement.)*
> – Ah non, bien sûr. Ça aurait été trop extraordinaire aussi. *(Il remonte sur la scène)*[29]

La scène est alors inversement un lieu réel, rassurant, connu, comme peut être un asile pour celui qui s'y est habitué et qui craint d'être « libéré » : « ça m'a fait un peu peur sur le coup »[30], confie-t-il, quand il croit que le médecin vient lui annoncer sa sortie.

Enfin, la référence aux lumières qui aveuglent M. Martin quand il croit voir Antoinette dans la salle est aussi l'expression d'une confusion, puisqu'il s'agit des lumières bien réelles de la poursuite, et donc résultant de choix scénographiques, qui semblent gêner cette fois l'hallucination fictive du personnage.

La mise en scène réelle contrarierait donc l'histoire fictive de M. Martin comme pour mieux souligner que celle-ci concurrence le réel, voire qu'elle déborde de ses limites, le théâtre devenant véritablement un espace privilégié d'expression.

Le recours à une écriture théâtrale du naturel

La connivence avec le public est aussi rendue possible par le langage parlé qui crée un effet direct, franc, sincère, notamment par l'image de simplicité enfantine, naïve qu'il offre du personnage, et qui contraste alors avec l'idée de perversion et appelle l'empathie du spectateur : « Les hommes, je ne voyais vraiment pas pourquoi ils existaient »[31]. Dans des jeux de mots ingénus le personnage semble rire de lui-même et de sa manie : « Oui je suis devenu un pickpocket. C'est comme ça qu'on

[29] *Ibidem*, p. 15.
[30] *Ibidem*, p. 16.
[31] *Ibidem*, p. 26.

dit. Je piquais dans les poquettes »[32]. Le langage parlé naturel de M. Martin se retrouve aussi dans l'usage de phrases nominales : « Pauvre, mais propre, le genre rustique »[33] ; dans l'absence de négations : « j'en étais pas encore là », « j'en avais pas connu »[34] ; dans le lexique et le niveau de langue familiers : « Alors les nénés d'Antoinette, ils se baladaient là-dedans comme des bengalis dans leur cage »[35] ; alors qu'il tente de comprendre son évanouissement dans le camion de linge sale des prisonniers : « Une vraie histoire de pédé, quoi ! Erreur, aberration, folie de jeunesse ! »[36].

Tous ces éléments font de cette pièce ce qu'on pourrait nommer un monologue conversationnel. Certes, M. Martin est le seul à se livrer mais ses interrogations perpétuelles, adressées au public comme un refrain tout au long de la pièce, font oublier aux spectateurs qu'ils n'ont pas leur mot à dire : « Si vous voyez ce que je veux dire ? »[37], les incitant sinon à répondre, du moins à sourire ou à opiner de la tête.

Cette connivence avec le public créée par le langage théâtral explique aussi que les spectateurs ne se moquent pas du fétichiste qu'est M. Martin mais rient bien plutôt avec lui d'une forme d'ironie du destin qui ne lui laissera pas sa place.

L'humour est donc omniprésent

Si le rire est pour Tournier, le premier pas vers l'Absolu[38], comme on l'a vu en ouverture, c'est notamment parce que le rire nécessite une forme de lucidité pour exister, c'est-à-dire, pour permettre la conscience du décalage entre ce qui est et ce à quoi on s'attend. Ici, force est de constater que M. Martin trompe sans cesse les attentes de ceux qui écoutent son récit.

Tout d'abord, il stimule l'interprétation du public en précisant que son destin aurait pu être lisible à celui qui se serait montré attentif et il tient le spectateur en haleine jusqu'à l'accélération finale qui précède sa chute. Le spectateur est ainsi emporté dans la folie monomaniaque de M. Martin par la précipitation du rythme de son récit qui épouse l'aggravation de son besoin de satisfaction fétichiste : de la traque suivie du vol du soutien-gorge de Mademoiselle Francine, à l'ivresse connue dans le grand magasin dans lequel il fait crouler les sous-vêtements sur Antoinette, jusqu'au rapt final du porte-jarretelles de l'inconnue du métro.

Le spectateur ne peut alors s'empêcher de penser que le basculement est désormais inéluctable et que, si la folie du personnage n'est toujours pas certaine,

[32] *Ibidem*, p. 47.
[33] *Ibidem*, p. 31.
[34] *Ibidem*, p. 26 et p. 31.
[35] *Ibidem*, p. 37.
[36] *Ibidem*, p. 46.
[37] *Ibidem*, p. 25.
[38] Michel Tournier, *Le vent paraclet*, *op. cit.*, p. 153.

son incapacité à vivre dans les normes de la société est consommée, comme le montre le décalage final entre ce qu'il vient de faire et sa réaction : « J'étais radieux. Je brandissais mon porte-jarretelles comme un Peau-Rouge son scalp de visage pâle. Je lui ai dit : "Touche ! Il est encore chaud ! " »[39]**.** Ainsi, si le sérieux de la situation est bien perçu par le spectateur, le rire néanmoins sourd du décalage entre l'agression perpétrée sur cette inconnue du métro et la décontraction béate de l'agresseur.

On rit donc de l'incapacité fondamentale du personnage à se glisser dans la norme, voire simplement à avoir conscience de la norme. Son fétichisme l'isole du monde alors que paradoxalement, loin d'être un sociopathe, il est un hypersocial. Cette incapacité à avoir conscience de la norme qui n'est pas celle de son système est bien visible dans son échange avec le vieux juif qui semble rire du même rire que le public, s'amusant du décalage lorsque M. Martin se dit « milliardaire » parce que riche de son plaisir de posséder des billets de banque réduits en cendres. Le vieux juif formule alors la clef de la compréhension de l'écart entre l'univers du fétichiste et le reste du monde :

> – Il y a décalage, il [le juif] m'a dit, à la fin.
> – Décalage ? Quel décalage ? Qu'est-ce que ça veut dire décalage ?
> – Décalage entre votre fortune et vous.
> – Comprends pas.
> – Eh oui ! Vous possédez une fortune défunte et vous êtes bien vivant. Il y a décalage.
> – Alors qu'est-ce qu'il faut faire ?
> – Rien, attendre[40].

La chute cynique sous-entendue par le vieux juif sur la nature sans issue de sa passion, qui ici prend de manière humoristique l'allure de la mort, signifie, de manière symbolique, la nécessité pour le fétichiste d'attendre une autre mort inéluctable : celle de sa liberté de jouir de sa manie. Le rire du spectateur est donc paradoxalement à la fois cynique et plein d'empathie pour cet homme. En effet, comme Abel Tiffauges, M. Martin voit ce qui, pour le monde, est une perversion, sauvée chez lui par une pathétique innocence.

Conclusion

Le Fétichiste est donc joué sur scène après les deux œuvres romanesques majeures de Michel Tournier et avant de nombreuses autres, mais la publication du texte après toutes les œuvres – dont *Le Vent Paraclet* – semble en faire une sorte de conclusion unique par le fait de son genre théâtral, un apax abouti en ce qu'il met en scène de façon innovante les interrogations de l'auteur.

[39] Michel Tournier, *Le Fétichiste*, *op. cit.*, p. 57.
[40] *Ibidem*, p. 43.

Ainsi, les mises en scène du texte (notamment dans la prison de Fleury-Mérogis, ce dont s'amuse Tournier dans la postface[41]) montrent la force symbolique et dramatique de l'œuvre. En effet Tournier, ici, n'adapte pas l'un de ses romans à la scène, il ne souffre donc pas de la perte d'espace que l'on peut généralement observer lors du passage du roman au théâtre. Au contraire, comme il s'agit d'offrir à la scène une pensée et une atmosphère, cette pièce, en prenant l'excuse d'une conversation drôle et légère, est en fait une occasion décalée et émouvante de rencontrer l'univers de Tournier.

On peut donc dire qu'avec ce passage à la scène, le romancier Michel Tournier est véritablement le « polygraphe mythologique »[42], la force du symbole et du mensonge vrai pénétrant ici, grâce au théâtre, d'autres espaces.

Virginie Bottariga
Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse
Laboratoire ICTT (EA 4277)

[41] *Ibidem*, p. 65-66.
[42] Michel Tournier, *Le vent Paraclet*, *op. cit*., p. 149.

MOHAMED KHAÏR-EDDINE
AGADIR, LES VOIX THÉÂTRALES DE L'HISTOIRE

Les quinze secondes du séisme à Agadir le 29 février 1960, tuèrent 12 000 personnes et engendrèrent un écrivain : Khaïr-Eddine. Sept années plus tard, parait *Agadir*[1], sans plus de précision quant au genre auquel le texte se réfère, juste le nom de la ville, comme si cela suffisait pour l'identifier à sa propre destruction. *De facto*, toutes les appellations demeurent possibles : essai, roman, autobiographie, poème sur le désastre d'Agadir, en écho de celui de Voltaire dédié à Lisbonne (1756), mais aussi théâtre. Cette fragmentation des genres et la destruction du texte renvoient aux dégâts laissés par le séisme, à l'effondrement de la ville et s'expriment par la collusion abrupte d'éclats de poèmes, de récits, de monologues intérieurs desquels surgissent les actes d'une tragédie. Si l'on perçoit les heurts de l'écriture et la fragmentation du récit comme la mimesis du chaos sismique, ils incarnent symboliquement, aux yeux de l'écrivain, le désordre moral d'un pays masqué par une rigidité militaire, religieuse et politique.

La mission confiée au narrateur relève d'une incohérence étonnante car il a pour tâche de « préparer l'exode de la population » et plus encore « de la tenir à l'abri de tout danger » (p. 13) alors que les victimes se comptent en milliers et que la ville exhale une odeur de mort « de rats crevés, de membres humains en décomposition » (p. 13). S'occuper des survivants revient à se heurter à leur obstination de rester dans les lieux qu'ils considèrent comme « le berceau de [sa] leur civilisation et la matrice où se formera [son] leur Histoire ». Pourtant tout semble joué et les ombres du passé vont se manifester et prendre la parole. Le théâtre de l'Histoire apparaîtra de point en point, se substituant à ses rencontres insolites, aux malheurs qu'il croise et auxquels il échappe en se réfugiant dans sa demeure : « Au vrai, me voilà délivré d'un travail routinier exténuant. Je suis chez moi, dans ma demeure. Il ne fait ni jour, ni nuit. […] D'ici je vois tout sauf la ville » (p. 19). Et, dans ce lieu clos, les errements de son imaginaire vont prendre forme et voix.

Les pages consacrées au théâtre surgissent à cinq reprises sans qu'aucune préparation ni logique apparente n'interviennent. Des 143 pages du texte, plus d'un tiers est occupé par des intermèdes théâtraux (56 pages), ce qui souligne la multiplication vocale d'un narrateur déjà double dès les premières lignes du roman où deux personnages dialoguent sans que l'on distingue directement de quel « je » il s'agit, puisque

[1] Mohammed Khaïr-Eddine, *Agadir*, Paris, Seuil 1967. Ce texte succède à deux recueils poétiques : *Nausée noire* (Londres, Siècle à mains, 1964) et *Le Roi* (éd. Jean-Paul Michel, Brive, 1966). Le roman reçut le prix « Enfants terribles » initié par Jean Cocteau.

toute marque de ponctuation est absente. À cette confusion de genres s'ajoute celle de la typographie dans laquelle italiques et lettres capitales côtoient les caractères minuscules[2]. Ce procédé d'éclatement des genres et de la syntaxe, inhérent à l'auteur, marque clairement sa rupture avec l'académisme et les codes narratifs, dans la volonté de la jeune littérature marocaine des années 60 de créer autre chose, dans la mouvance de la revue *Souffles*. *S*elon Kenza Sifriou, *Souffles* représente « une revue de création : elle fait de son esthétique un discours contestataire, révolutionnaire. Les créations littéraires inédites qu'elle publie sont en rupture avec les codes traditionnels et invitent le lecteur à un nouveau pacte de lecture. »[3] Khaïr-Eddine appartient à cet élan postcolonial d'intellectuels désireux de bâtir une littérature originale et de créer une mouvance spécifique « une avant-garde littéraire » comme l'affirme des années plus tard, l'un de ses fondateurs Abdellatif Laâbi[4]. Khaïr-Eddine a par ailleurs déclaré :

> Si nous avons fait un parallèle entre le théâtre et le roman, c'est pour signifier que l'un ne va jamais sans l'autre et c'est pourquoi j'ai supprimé les frontières fictives qui existaient entre les deux genres. Dans la plupart de mes livres, le texte romanesque glisse insensiblement vers le théâtre et vice-versa[5].

L'alternance chaotique

Ce procédé d'alternance brouille les pistes de lecture et crée un choc intellectuel dans la réception si l'on observe l'introduction du théâtral dans le narratif ou le poématique. Ainsi, succède au poème en prose mis en italique – « La ville choit, goutte d'huile jaune veinée rouge blanc, sur les replis moelleux de ma mémoire » (p. 21) – l'annonce du cadre spatiotemporel « Je vais sans doute pouvoir dire un mot sur ma demeure » (p. 22). Celle-ci, désignée comme une « tanière », laisse place à un dialogue entre le chaouch, le caïd et ce Moi qui paraît être le narrateur. Le poème se fait dès lors longue didascalie s'ouvrant sur le rappel d'ombres du passé et désastre du présent.

La deuxième apparition théâtrale surgit sans aucune transition après le rêve-cauchemar de la ville zoologique où erre le narrateur tandis qu'un perroquet « continue de chanter » (p. 43) et tente de l'hypnotiser (« Ses yeux ne me quittent plus » p. 43)

---

[2] Voir à ce propos notre article « Agadir et l'apocalypse de la langue » in *Inter-Lignes,* automne 2010, Institut catholique de Toulouse, pp. 179-195.

[3] Kenza Sifrioui, *La revue* Souffles *1966-1973. Espoirs de révolution culturelle au Maroc*, Casablanca, éd. du Sirocco, 2013, p. 66.

[4] Abdellatif Laâbi, Préface à l'ouvrage de Kenza Sifroui, *op. cit.*, p.16.

[5] Mohammed Khaïr-Eddine, « Historicité et théâtralité dans le roman moderne », in *Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines* de Marrakech : « Littérature marocaine de langue française: récits et discours », N°3, Actes du colloque de Marrakech, 9,10 et 11 mars 1988, Université Cady Ayyad Marrakech, 1989, p. 187-189.

avant qu'il ne se lance dans une logorrhée précédant une sorte de procès entre l'oiseau et le naja qui se disputent l'homme, intrus dans ce monde animal.

Une courte interruption dans laquelle le « Je », aux prises avec les exigences administratives de la mission qui lui a été imposée, s'abandonne à ses visions et se fait metteur en scène : « Le théâtre qui se déroulera sous vos yeux aura pour cadre ma demeure » (p. 49). Cette ouverture rappelle les interventions d'un présentateur-auteur d'un spectacle populaire que dément aussitôt la didascalie décrivant le décor : « Une chambre à coucher aux murs lézardés, couverts de dessins à la plume » (p. 50). La mention des « dessins à la plume » marque la trace de l'écrit et le recours à l'image pour l'expression d'une scène puisque les mots seraient impuissants en eux-mêmes sauf à faire jaillir des images, ce qui annonce implicitement les visions à venir des personnages de l'Histoire conservés dans la mémoire populaire sous une forme légendée. *De facto*, ce théâtre du monde qui s'ouvre au cœur du volume se décompose en plusieurs scènes, chacune introduite par des didascalies qui bousculent espace et temps.

Enfin la dernière manifestation des voix extérieures clôture le récit du narrateur, seul dans sa maison (« je ne reçois chez moi que mes employés » p. 134) envahi par les images de son passé, en conflit avec lui-même ou aux prises avec le souvenir de l'autorité paternelle (« Mon oncle Papa/Je suis les deux pour le moment » p. 135) qui l'invite à quitter la ville (« Nous avons échoué échoué[6] nous n'avons ni ville ni raisin. Nous sommes trop audacieux » p. 137). Symboliquement « Les lampes s'éteignent. Une apparition. Le cuisinier en tenue sale. » (p. 137) et la voix du Père qui constate à nouveau l'échec et se range dans la banalité consensuelle : « Il vaut mieux s'en tenir à la vie ordinaire » (p. 138) que rejette le narrateur qui s'enfuit « avec un poème dans [m] sa poche » (p. 143) pour tout bagage, se retrouvant démuni comme aux premiers temps du monde : « Ainsi me voilà nu simple ailleurs » (p. 143)

En bousculant les règles romanesques, Khaïr-Eddine démultiplie les voix, recrée une situation sociale où la parole étouffée finit par s'élever dans la violence, avec plus de force que le récit linéaire, même si ce théâtre-là repose sur la lecture et non sur l'incarnation physique des personnages sur scène. En cela, Khaïr-Eddine rejoint l'analyse d'Anne Ubersfeld quand elle écrit : « Lire le discours théâtral, c'est à défaut de la représentation, reconstituer imaginairement les conditions d'énonciation, qui seules permettent de promouvoir le sens ; tâche ambiguë, impossible à la rigueur.[7] »

L'interférence du théâtral hache le cours de l'intrigue principale qui est, rappelons-le, le récit à la première personne d'un fonctionnaire chargé par le gouvernement de mettre de l'ordre dans la ville d'Agadir après le tremblement de terre et qui se trouve menacé par une des victimes : « Celui qui m'écrit là menace de m'abattre si je ne lui retrouve pas l'emplacement exact de sa maison. » (p. 16). Devant

[6] Le terme est répété.
[7] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982, p. 227.

l'impossibilité de la tâche, l'homme se réfugie dans son antre où il se trouve assailli par l'intrusion d'une multitude d'individus.

Les voix fantomatiques

Si l'on se penche sur les personnages qui interfèrent dans l'intrigue principale, il est aisé d'y retrouver les composantes de la société et d'y voir une mise en scène de l'Histoire. La scène d'ouverture dans laquelle l'entourage immédiat du narrateur (le chaouch et le cuisinier) déplace la thématique romanesque dans l'espace et le temps en évoquant les troubles du Rif, mêlant les années 20 et 60 qui ont signé la rupture du nord avec le pouvoir central, rappelle la figure de Cheikh El Arab, défini comme le « Robin des bois volant » qui est à l'origine de l'ascension du redoutable général Oufkir[8]. Ainsi dès la première scène apparaît la rébellion populaire du nord marocain et la répression sanglante qui s'en suivit, tout comme se dessine le Souss, autre région en révolte, dans la mention de l'arganier : « L'arganier se ride la terre se saboule le cœur s'écaille griffé par les pygargues du péril » (p. 25). Khaïr-Eddine est coutumier de l'identification de sa région d'origine avec cet arbre endémique qu'il faut identifier comme la métaphore des Amazighs.

Le Moi narrateur, devenu personnage, se fait tour à tour témoin puis démiurge quand il devient metteur en scène, ce Moi, sujet obéissant et docile, se double dans la troisième séquence de l'Étranger, celui qui libère la parole. Dans le cheminement du narrateur-personnage, l'épisode de la ville-zoo prend toute sa signification dans la nature du Perroquet. Cette version dialoguée et sans doute iconoclaste de la *Conférence des Oiseaux*, accorde au psittacidé le rôle du juge sans justice (« Je certifie conforme mon accusation » p. 47) et au serpent naja celui d'un pouvoir occulte au « sang blanc » (p. 48), ce qui les rattache pour une part à la diégèse initiale de par son caractère policier. L'incursion du narrateur dans la ville-zoo évoque une *nekuia* sinistre et fantastique dans les béances de la terre. Le passage d'un monde à un autre repose sur un hasard ou une forme de destin : « Le sol s'est refermé au-dessus de moi. Je n'ai pas dit Sésame » et dans ce monde étrange « à dix mètres au-dessous du sol » (p. 38) se trouve une société déshumanisée, détournement des âmes ulyssiennes, où se côtoient des « brigades de singes » (p. 38), « des femmes chiennes ou hyènes » (p. 38), et dans laquelle les aigles sont prisonniers car « Ce sont des rebelles » (p. 40). Le recours à la faune renvoie naturellement au principe de la fable,

[8] La première tentative d'arrestation de Cheikh el-Arab (de son nom Ahmed Agouliz, cuisinier de son métier) menée par le responsable officiel du CAB (services secrets), Mohamed Oufkir, échoua en juin 1964 ; la seconde tentative qu'il conduira également sera un véritable massacre (« la tuerie de Sidi Othmane »), mais sera suivie de la promotion d'Oufkir au rang de général et de ministre de l'Intérieur. Cf. l'article « Cheikh el-Arab : itinéraire d'un héros sans gloire » article de Karim Boukhari in le magazine marocain *TelQuel*, semaine du 24 au 30 janvier 2004, n°111.

et sans doute le *Pantcha Tantra* indien est-il présent dans la représentation animalière de la société, qui prépare, en raison de son lien avec les limbes, à l'entrée en scène des fantômes de l'Histoire.

Au centre du volume, une longue séquence théâtrale (34 pages) oppose deux personnages, le Moi et l'Étranger, l'un représentant la doxa et l'autre la vérité enfouie dans l'oubli. Le fait que ce soit le dialogue théâtral qui porte la parole de ce qui devrait rester caché renvoie à l'oralité dans ses données subversives. L'Étranger, messager de la Kahina, projette le Moi amnésique dans les ténèbres d'un passé qui plonge jusque dans la création du monde :

> Je vais te conter l'histoire de l'homme. / Au commencement était la ténèbre. La terre secoua ses épaules et dit au silence : « Haut les mains. Le silence abdiqua et le soleil parut. » (p. 55)

Il nie tout récit biblique (« Ne parlons plus ni d'Ève ni d'Adam » p. 56) et consacre la terre créatrice de l'homme né de son union avec le crotale : « Et de cette piqûre naquit/ la créature /sublime/et ignoble qu'est l'homme négatif » (p. 56).

Allusion aux premiers temps matriarcaux et reprise de la mythologie berbère ancrée dans la Terre mère Tamazgha (Tamazert), ces paroles revêtent l'aspect d'un blasphème, et d'une subversion envers la genèse biblique, fondement des trois religions. En effet, l'encyclopédie berbère mentionne que deux récits sont considérés comme retraçant l'origine du monde que l'ethnologue et folkloriste allemand Leo Frobenius a repérés dans sa collecte de contes :

> Les mythes cosmogoniques identifiés comme tels par C. Breteau et A. Roth (Breteau et Roth 1998, p. 91) comprennent deux séries de récits : une première série dans laquelle émergent des ténèbres souterraines *(ṭṭlam)* deux couples originels, un couple d'humains et un couple de bovines ; ce sont les récits n°1, 2, 3 et 4 et une deuxième série dans laquelle l'actant principal est une entité féminine : la Première Mère du Monde ; cette série regroupe les textes n° 5, 7, 9, 10, 11, 12, 14 et 17[9].

La Première Mère du Monde caractérise une société matriarcale qui n'est cependant pas agressive, contrairement à celle des Amazones. Il s'agit ici d'une forme de revendication des origines berbères du Maroc, dont le sud est désigné sous l'adjectif « sudique » et dont Khaïr-Eddine fait état dans chacune de ses œuvres.

L'Étranger, envoyé de la Kahina, ou du moins titre qu'il s'attribue, déclare qu'il est l'heure : « Ouvrons la vraie porte » (p. 57) pour réveiller les générations présentes qui « nous [les ombres du passé] ignorent » (p. 57). L'entrée en scène de la reine berbère, résistante élevée en symbole, agit comme la révélation d'une vérité que l'on a voulu faire taire : la parole sera donnée à ceux qui sont restés muets face à

[9] D. Abrous et S. Chaker, « Cosmogonie » in *Encyclopédie berbère,* https://encyclopedieberbere.revues.org/1443. Consulté le 4 juin 2017.

l'oppression du pouvoir (« Faire venir le peuple ici. » p. 59) et s'oppose à l'immobilisme de Moi qui se voile la face : « J'ignore où vous voulez en venir ? Je suis dans un État. Je reste dans cet État. Les autres font de même. Pourquoi changer ? À quoi ça rime de changer ? » (p. 59). Le rêve du narrateur se fait paradoxalement réveil de la conscience par l'avalanche de mots qui sont déversés sur ce Moi consensuel et docile, nourri « d'affreux mensonges » (p. 58). Au commencement s'exprime la violence de la foule qui hurle : « Assassins les rois corsaires du désert instable. Assassins ! » (p. 60), tandis que la Kahina rappelle l'invasion arabe du VII^{e} siècle : « Nous fûmes chassés par les Bédouins/ il y a des lampes. » (p. 64) après quoi, elle se retire et disparaît « parmi les ruines de son squelette » précise la didascalie. Trop lointain, trop subversif, ce passé ne sera pas entendu par ce Moi irréductiblement attaché à l'Histoire qui lui a été contée, même si, malgré tout, il commence à s'interroger (« Que m'ont-ils dit au juste ? » p. 65) et s'aperçoit qu'« au fond il est solidaire des gens qui [m] l'ont visité » (p. 66) en remarquant que « le règne actuel ressemble assez au taudis des Boucs. » (p. 66). L'allusion au roman de Chraïbi de 1955, récit des conditions de vie inhumaines des travailleurs maghrébins en France, laisse entendre l'éveil d'une lucidité qui lui fait définir son environnement comme « un règne négatif » (p. 65) que confirmera la didascalie qui suit son monologue « *Quelqu'un. Il parle. Je reconnais la voix tranchante de Youssef Le Premier Roi. Je le salue. Il enlève son voile, il n'est pas descendu de son dromadaire. Une foule silencieuse de caravaniers le suit.* » (p. 67). Ici se reconnaît un des procédés du théâtre d'auteur où la voix de l'acteur précède son entrée sur la scène et c'est l'acteur-personnage qui dresse le décor : « Alors voilà mon temps, Marrakech debout grâce à nous entre les doigts rouges des montagnes » (p. 67). Le fondateur de la ville rouge venu du désert déplace le décor de la maison du Moi vers la place Jama El F'na où le premier roi, Youssef, se lamente du devenir de son peuple « asservi » (p. 68), réduit à la misère et ne reconnaît pas sa ville : « Le peuple tassé, défait au bas de la route dans la pègre des médinas…Ce n'est pas ça ma Ville. Non. » (p. 69)

La plongée dans le temps s'accompagne du déplacement dans l'espace, passant d'Agadir à Marrakech pour se terminer à Rabat, retraçant le parcours du pouvoir depuis la création du royaume jusqu'au règne d'Hassan II que Youssef se refuse à nommer, préférant utiliser une métaphore. Désigné comme « l'hydre de l'ère […] qui promène/au-dessus de nos chefs/une bombe atomique » (p. 74) le roi présent s'inscrit dans la modernité par le biais de l'une des thématiques des années soixante, encore sous le choc d'Hiroshima et de la déception qui suit l'indépendance, comme le clame le « personnage petit et sec » qui prend la parole. Anonyme, il pourrait cependant être le fantôme du sultan Sidi Mohammed Ben Youssef[10] durant les années de la Seconde Guerre mondiale où une disette exceptionnelle s'est abattue sur le pays[11] ainsi qu'il le rappelle : « famine carottes sèches et fèves sans viatique » (p. 77). Auparavant, l'évocation du drapeau marocain renvoie au rêve brisé de l'après-

[10] Futur Mohammed V dont la mort suit d'un an le séisme d'Agadir (26 février 1961).
[11] Entre 1940 et 1948 (période de Aâm L'houn) 200 000 Marocains sont morts de faim.

indépendance (« la cinquième dent de mon étoile exilée parmi nous à présent/ tombée sur moi seul depuis sa gloire » p. 75) et marque la malédiction qui s'abat sur ses successeurs ; bien évidemment l'allusion à Hassan II est claire : « Ma dynastie n'aura pas de stèle » (p. 75).

L'Histoire jaillit dans cette demeure souterraine sans qu'un lien logique se dessine et sans repères précis d'événements qui sont plus évoqués métaphoriquement qu'indiqués, comme s'il s'agissait d'entretiens entre personnages au fait des situations mentionnées. Au chaos de la ville correspond celui du passé que seul le séjour entre les morts autorise. Si l'idée de transgression reste attachée dans l'Antiquité à l'intrusion du vivant dans les Enfers[12], elle se transforme dans la dramaturgie de Khaïr-Eddine en volonté des défunts de communiquer avec le monde des vivants, poussés par la nécessité de dire le Vrai, comme les y a invités la Kahina.

À ces voix des héros de l'Histoire répondent les voix du peuple et, en contrepoint celles des dirigeants : la dualité qui s'instaure se situe à Rabat, dernière étape de ce drame politique qui ramène en quelque sorte le narrateur à la surface de la terre, dans le contemporain mis en pleine lumière sur la « grande place du Méchouar »[13] (p. 78), dédiée aux cérémonies en plein air.

Le dialogisme en place du dialogue impossible

Dans cet espace solennel destiné à rassembler la foule pour célébrer le pouvoir royal, ce ne sont pas les vivats du peuple qui s'élèvent mais la voix d'un iman diffusée par un haut-parleur, comme indiqué dans la didascalie. Les incantations qu'il profère relèvent du comique, mêlant invocations à Dieu (« Que notre Monarque soit glorifié » p. 78) et scatologie quand il s'agit du général sorti en premier du palais : « Que son Excellence le Général Main-Droite de Sa Majesté soit guéri de ses troubles hémorroïdaires. » (p. 79). Pour autant que soit absurde le discours, il prend la couleur du grotesque balkhtinien dès que la situation politique est mentionnée : « Priez pour qu'il révise le cas des condamnés politiques » (p. 79). De mémoriel, le théâtre de l'Histoire de Khaïr-Eddine se fait engagé par les allusions aux divers procès qui ont marqué les premières années du règne d'Hassan II qui assoit son pouvoir sur la répression[14]. Le souvenir du 16 juillet 1963 où les dirigeants de l'UNFP sont

[12] Voir Pierre Brunel, *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Paris, La Sorbonne, 1974, pp.48-61.

[13] Le méchouar est une vaste enceinte, généralement découverte et ornée de piliers et de bas-reliefs, faisant partie du palais et dans laquelle le souverain réunit le conseil des ministres ou rend la justice en audience publique. La majuscule indique la centralisation du pouvoir.

[14] Consulter l'article « Histoire : Les procès politiques du temps de Hassan II » du magazine *TelQuel,* publié en ligne. http://telquel.ma/2014/07/03/histoire-justice-selon-hassan-ii_141206; Consulté le 10/06/2017. Lire aussi le roman de l'historienne Zakya Daoud, *Les*

arrêtés au siège du parti, à Casablanca, et celui des révoltes étudiantes de mars 65 s'inscrivent en creux du discours convenu de l'homme de religion. L'ombre de Medhi Ben Barka assassiné en 1965 se dessine, tout comme l'entrée en scène de l'anarchiste dont on nie l'existence, mais qui rejette avec virulence la légitimité du pouvoir. Cette intervention contestataire ouvre l'alternance des voix en s'opposant au consensus d'une autre partie du peuple incarnée par le sergent qui trouve gîte et couvert dans sa fonction : « Je ne manque de rien. Je suis nourri, logé, blanchi et je tire de temps en temps une balle de mitraillette ou de fusil. On travaille pour moi. Il n'y a pas de guerre. Que des émeutes. Y a que des émeutes. » (p. 80).

S'il y a dialogue apparent dans les répliques alternées[15] donnant tour à tour la parole à une veuve qui dans son discours révèle quasiment son identité[16], à un travailleur, un syndicaliste, une ménagère et des paysans, chaque intervention est suivie d'une affirmation péremptoire du pouvoir religieux ou monarchique. *De facto*, la non communication est évidente ; quoi que pense, souffre et manifeste le peuple, la seule réponse qu'il reçoit est « C'est moi qui commande. » (p. 85) En cela, nous sommes loin de la définition de la situation de dialogue qui suppose une écoute réciproque et l'intention de connaître l'autre[17], mais dans un duel entre peuple opprimé et pouvoir qui croit posséder la meilleure des armes : la crainte.

Cependant la menace pèse et s'exprime dans la bouche de l'étudiant (« Je sais lire et je sais écrire »), en référence aux manifestations sanglantes de mars 65, qui s'unit à la dernière réplique des paysans : « Nous paierons. Mais tu paieras aussi. Demain. » (p. 85).

Le lien entre théâtre et récit se devine plus qu'il n'est apparent, mais toutefois la reprise du narratif suggère un réveil ou, du moins, un retour au quotidien du narrateur qui s'interroge sur la réalité de l'Histoire : « Que suis-je allé faire chez les rois ? […] Alors je vous dis que l'histoire n'existe pas. On l'a fabriquée suivant une chronologie plus ou moins juste. On a mis en relief des événements. Et on a nommé ça l'Histoire. » (p. 86). De ce fait, sa propre histoire ne paraît pas plus crédible que celle du pays et la mémoire convoquée pour tenter de la retracer dans l'évocation d'une enfance qui lui échappe se lance dans d'immenses phrases où la ponctuation se fait très rare. Par ailleurs, l'intrigue principale s'achève par l'injonction de l'interlocuteur au

---

Aït Chéris, Casablanca, éd. du Sirocco, 2017, qui retrace la confusion des années qui ont suivi l'indépendance.

[15] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue dans le théâtre*, Paris, Belin, coll. « Sup Lettres », 1996.

[16] Voir A. Baïda : « Selon certains indices, un lecteur connaissant l'histoire du Maroc comprendrait qu'il s'agit de la veuve d'Allal Ben Abdallah. Ce dernier a tenté d'assassiner, en plein public, le roi fantoche (Ibn 'Arafa) imposé par le colonisateur français qui avait exilé Mohammed V. » in *Les Voix de Khaïr-Eddine*, *op. cit*. p. 115.

[17] Voir les définitions données par Suzanne Guellouz, *Le dialogue*, Paris, PuF, coll. « Littératures modernes », 1992, p. 8.

narrateur (« Il faut que vous retrouviez l'emplacement exact de ma maison » p. 132) sans qu'une conclusion advienne.

En revanche, le poème sur la ville revient comme un leitmotiv qui ramène le lecteur aux premières pages et justifie sa fuite pour échapper aux fantômes qui surgissent à nouveau en la personne du cuisinier et de son père qui l'invite à partir.

L'intermède poétique

La dramaturgie s'appuie sur le dialogisme entre parole intérieure que constitue le récit et parole prononcée par de multiples voix, sans qu'une communication s'établisse entre les divers personnages. La libération de la parole de ceux qui doivent se taire face à leurs censeurs fait acte de subversion et l'auteur traite l'expression théâtrale comme l'émanation de la *vox populi*, un renouveau du chœur antique.

Outre la révolte contre la situation politique du pays qui demeure présente et s'incarne dans les opinions contradictoires, ces dialogues renvoient indirectement au dialogisme de la langue qui sous-tend l'œuvre entière de Khaïr-Eddine, bien que dans une expression différente de celle illustrée par son contemporain, Khatibi. Le théâtre répond à la nécessité pour l'auteur de revivifier l'oralité, en donnant la parole aux fondateurs du Maroc, tous issus de la berbérité, mais aussi dans l'affirmation présente dans la première séquence théâtrale prononcée par le chef de l'Armée de Libération dans une longue tirade : « Seigneur, Berbère depuis le placenta et avant la goutte de sperme/ BERBERE sans fantasia sans calebasse par l'orage et les cimes […] » (p. 26)

Si l'intégralité du texte résonne des voix portées par les séquences théâtrales, la poésie n'en est pas absente. Ainsi, une forme de poésie étrange et sonore naît-elle pour le lecteur européen (par nécessité éditoriale le premier lecteur de l'écrivain) des termes étrangers que l'on trouve par exemple dans la bouche de Youssef qui affirme sa conversion à l'Islam (« Je suis un bon croyant, moumim, mouslim, lailaha illa Llah wahadahou la chrika lah. » p. 67), sans que l'on saisisse parfaitement s'il s'agit d'un mimétisme railleur ou au contraire de la fidélité des Berbères à l'Islam, contrairement à ce qui leur a été reproché.

Les limites du théâtre lu se situent à ce moment, alors que la profération du texte guiderait plus clairement sa signification… et l'on est en droit de se demander si cette ambiguïté même n'est pas volontaire, entre rejet d'un présupposé et ironie.

Sans doute, la plupart des didascalies obéissent-elle à l'usage convenu en situant l'espace à défaut du temps et en annonçant les personnages qui vont prendre la parole, mais il en est d'hybrides, elles aussi typographiées en italique, qui sonnent comme des poèmes en prose et ponctuent à trois reprises l'ouvrage. Chacune s'ouvre sur le constat d'une ville en décomposition (« La ville choit, goutte d'huile jaune veinée rouge blanc » p. 21, 121, 133) et se décline ensuite dans des variantes infinies comme autant d'odes à la ville, personnifiée, qui devient tour à tour « Ma-Ville-Couteau-Du-Soleil » (p. 21) et « Ma-Ville-Rhombe-Couteau-Du-Soleil » (p. 133).

L'introduction du rhombe, cet instrument primitif qui reproduit le son du vent, marque un retour aux premiers temps, le désir de conserver la ville, dans « les replis moelleux de ma mémoire » (p. 23, 133), telle qu'autrefois. Le premier poème, à la fois didascalie et monologue, trouve son écho dans le dernier par l'expression d'une détresse et le détail du végétal. Si à la page 21 on peut lire :

> Me morfonds, me morfonds et, cicatrice après cicatrice, ramasse mon temps de vraie rainette. Je transgresse, je tuméfie, n'y est mon adversaire, nié traîné dans la boue verte, mais je n'ai pas encore saisi pourquoi l'oléandre que je rencontre un peu partout sur côte de cette presque-ville explose en moi et pourquoi je m'y accroche en rêvant nuitamment.

il faut noter que la ponctuation rythmant le texte est reprise dans le passage quasi identique de la page 133. Cependant il convient de déceler quelques nuances qui font la différence d'un extrait à l'autre et semblent clôturer la réflexion du narrateur. Page 23 l'oléandre « explose en moi » est suivi d'une hypothèse – « Cela doit signifier que je ne viens pas d'où on m'a donné les consignes que vous savez. Cela doit gâcher mon intention. Et pourquoi je m'inquiète pourquoi ? » (p. 23) – et devient, à la page 133, « l'oléandre explose dans mes yeux », qui s'accompagne de la même interrogation : « Cela doit signifier que je ne viens pas d'où on m'a donné les consignes que vous savez Ma demeure ? Un mot sur elle » (p. 133).

La circularité ainsi induite souligne l'impuissance du narrateur, son enfermement dans une situation inextricable que renforce la marque d'oralité « cela » pour désigner l'indéfinissable.

Si le texte use souvent d'une ponctuation irrégulière voire d'une suppression des marques de ponctuation, celle-ci n'est pas intégrale car les majuscules annonçant le début d'une phrase sont conservées comme pour indiquer l'obligatoire reprise d'un souffle que le personnage souhaiterait infini.

Les didascalies, si présentes dans le théâtre qui a suivi la Seconde Guerre, ce théâtre dit « de l'absurde », consistent en un texte hors du texte, aussi l'usage qu'en fait Khaïr-Eddine est-il particulièrement intéressant car il ouvre des perspectives nouvelles à ce paratexte théâtral. Outre le recours classique aux indications externes à propos de l'espace, des personnages, voire du décor, Khaïr-Eddine use du sens le plus abouti de paratexte, donnant à lire la pensée secrète du narrateur, différente de celle qu'il nous raconte dans les récits qu'il fait de sa mission, de son enquête et de ses souvenirs. Il en va ainsi des trois poèmes qui disent la ville dans sa dimension onirique et lyrique. À la notion informative de la didascalie, Khaïr-Eddine substitue la fonction poétique d'une vision intérieure qui marque l'attachement du narrateur à Agadir.

Par un renversement significatif, Khaïr-Eddine accorde à l'illusion de la représentation du réel qu'est le théâtre une fonction révélatrice : nous sommes dans une perspective opposée à celle présente dans l'allégorie de la caverne. Les voix qui se

font entendre et prennent corps déchirent le voile du silence et le théâtre des ombres du passé se mêle au présent, recréant une cacophonie apte à représenter celle laissée par le séisme et, par extension, celle dont pâtit le pays tout entier.

L'alternance de divers genres au sein d'un même volume rompt avec l'écriture consensuelle, entre avec violence dans une nouvelle esthétique littéraire que Khaïr-Eddine modulera durant les années suivantes, mais qui conservera, dans la majorité des cas, une forme théâtrale primitive évoquant le dionysiaque dans les excès et jusqu'au diasparagmos.

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz
Institut catholique de Toulouse
Laboratoire CERES

DON QUICHOTTE DE CERVANTÈS DU ROMAN À LA SCÈNE

En 1973, à l'occasion du XXVII[e] Festival d'Avignon, Paul Puaux fait appel aux troupes décentralisées de Gabriel Garran, Directeur du Centre Dramatique National du Théâtre d'Aubervilliers, afin de monter un spectacle pour la cour du Palais des Papes. Garran s'adresse alors au dramaturge, scénariste, et compagnon de longue date Serge Ganzl, qui, après avoir adapté l'année précédente *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier, se livre à nouveau à un véritable travail de création en choisissant de transposer au théâtre les aventures du célèbre Chevalier à la Triste Figure. Pourquoi Don Quichotte ? S'il est vrai que Serge Ganzl a trouvé d'emblée en ce chevalier « porteur de symboles et d'idées [1]», un personnage résolument moderne, au cœur de nos préoccupations actuelles, il n'en demeure pas moins un héros avec lequel il peut aisément s'identifier, exprimant ainsi tout à la fois sa sensibilité d'homme et d'artiste. Ainsi explique-t-il sa démarche en 1988 :

> Dans les camps, j'ai vécu dans une espèce d'imaginaire, comme Quichotte. J'ai aimé dans Quichotte sa santé, sa joie de vivre[2].

> Pourquoi don Quichotte ? Je crois que mon choix est conséquence de la fascination que j'ai pour l'utopie et pour tous les chevaucheurs de rêve, et puis il y avait là un personnage véritablement populaire[3].

La théâtralité de l'écriture cervantine, la structuration dramatique de son roman, le déroulement d'intrigues aisément « théâtralisables », la tendance didascalique des séquences narratives, ainsi que les motifs purement théâtraux tels que le déguisement, le masque, l'instabilité des apparences, les scènes de reconnaissance, ou encore la prégnance du champ sémantique du regard dans les descriptions, font du *Quichotte de la Manche* un texte qui, semble- t-il, se prête parfaitement à la représentation scénique.

Depuis 1945, le théâtre a réservé à ce mythe de la littérature universelle pas moins d'une cinquantaine d'adaptations qui ont connu des fortunes diverses[4]. Ces

---

[1] Marie-Blanche Requejo Carrió, « le Don Quichotte de Serge Ganzl ou la trajectoire d'un mythe », *in Don Quichotte au XX[e] siècle. Réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 155.

[2] *Ibidem.*

[3] Pierre Paret, *La Marseillaise*, 25/07/1973.

[4] Voir Jean Canavaggio, *Don Quichotte : du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, Paris, Fayard, 2005, p. 265.

métamorphoses n'ont pu laisser intact le modèle initial, puisque l'histoire racontée n'est plus la même lorsqu'on la transpose d'un genre à l'autre. Le genre romanesque correspond à la naissance littéraire du héros, à son essence, et l'entrée de Don Quichotte dans la sphère dramatique peut se révéler, dès lors, problématique. Comment Ganzl et Garran ont-ils exploité la théâtralité du roman de Cervantès ? Que révèle ce spectacle – à travers les réactions du public et de la presse – de la lecture qui était faite de l'œuvre cervantine dans les années 70 ? Dans cette étude, nous nous interrogerons sur les modalités de cette transposition du mythe dans le genre théâtral, et nous verrons que celle-ci implique une relecture du récit, allant parfois jusqu'à en modifier la signification.

Pour commencer, il convient d'accorder une attention particulière au titre qui, d'emblée, oriente notre lecture vers la notion d'errance, inextricablement liée à celle du voyage et à celle de l'imaginaire, omniprésente, tant dans la création originale de Serge Ganzl que dans son parcours de vie : *Le Quichotte, chevalier d'errance.* Les fondements et la richesse de cette adaptation se situent à la croisée polysémique du lexème « errance », que nous ne manquerons pas d'examiner par la suite. Si l'adaptation annonce, dès son titre, une référence intertextuelle explicite au personnage éponyme de don Quichotte, le procédé d'antonomase et le recours à la généralisation tendent à affaiblir et à affadir la dimension mythique du héros, partiellement identifié au personnage cervantin puisque celui-ci ne devient qu'un chevalier errant ordinaire.

Le titre périphrastique place le lecteur non plus face à un célèbre individu dont le nom propre est don Quijote de la Mancha, caractérisé comme « *ingenioso hidalgo* », mais face à une catégorie de personne, en d'autres termes, face à un nom commun, fonctionnant comme un véritable déclencheur qui renvoie aussitôt à une série d'attentes. Dès lors, le nom propre devenu nom commun devient prétexte à une réflexion critique sur la véritable identité du héros qui semble pâlir, à l'heure de son entrée dans la sphère dramatique. Malgré le titre qui sous-entend une réécriture du mythe de don Quichotte, l'adaptation de S. Ganzl a pour objet, non pas tant de désacraliser la fable du héros, mais de ne pas la sacraliser, en produisant un effet de décalage entre la référence littéraire à un héros mythique et un élément prosaïque et familier tel que l'article défini contenu dans « le Quichotte», ou encore le cheval en cuivre, porteur de symboles et créateur d'un monde régi par la contradiction et la lutte impossible entre l'utopie et le réel. À cet égard, S. Ganzl révélait en 1989 : « Quand j'ai fait Don Quichotte, j'aurais voulu que cela se passe encore plus dans la tête de Quichotte et que ce soit moins XVII^{e}. Je l'aurais bien vu avec un cheval au début, puis sur une moto, puis une mobylette et à la fin un vélo.[5] »

La transposition du mythe dans le genre théâtral se révèle alors problématique, puisqu'elle en modifie profondément la signification. S'il est vrai que S. Ganzl présente un héros qui partage de nombreux traits avec le don Quichotte romanesque, il n'en demeure pas moins que ce passage du nom propre au nom commun entérine l'usurpation d'identité de don Quichotte qui avait été fait chevalier par un aubergiste

[5] Marie-Blanche Requejo Carrió, *op. cit*., p. 156.

au début de la première partie cervantine. La véritable identité de l'*hidalgo* Alonso Quijano el Bueno s'efface sous la plume de S. Ganzl, qui semble adopter une posture extérieure et distanciée, voire familière, en propulsant sur le devant de la scène un héros dont le parcours est avant tout une quête aiguillonnée par celle de la connaissance de soi, ponctuée de rencontres à caractère initiatique, et rendue possible par l'exercice du voyage. Même si S. Ganzl s'éloigne de son modèle en se focalisant sur la construction identitaire du chevalier errant don Quichotte, et non plus sur « *l'ingenioso hidalgo de la Mancha* », il exploite toutefois la métamorphose, la transmutation de l'*hidalgo* en héros de roman de chevalerie manifeste dans la deuxième partie cervantine, et plus précisément dans la série d'aventures se déroulant au château des ducs qui reconnaissent le personnage éponyme, et le traitent en véritable chevalier errant.

Le procédé de distanciation, la tendance à la banalisation de la dimension mythique du héros, ainsi que la perte de certaines caractéristiques intrinsèques du personnage cervantin confèrent à ce héros actualisé une originalité et un statut d'exception. Cette singularité trouve son explication dans la liberté et le choix de S. Ganzl de faire abstraction du contexte socio-historique de l'Espagne du XVII^{e} siècle, inscrivant ainsi le chevalier errant chimérique dans une éternité ou dans une permanence qui transcende les limites du temps. Le chevalier errant hispanique qui, en personnage de la Renaissance, tente d'imiter à la perfection Amadis de Gaule, et que l'Europe découvre en 1605, incarne un idéal désormais dépassé et inatteignable. Ce héros, dont l'imagination tient de la rêverie patriarcale, évolue dans son propre temps, c'est-à-dire, un temps chimérique, celui de son délire de chevalerie, très éloigné de celui de ses contemporains. Chevalier des temps modernes, à la fois étranger au temps et soucieux de l'actualité, le Quichotte universel de S. Ganzl symbolise à son tour cette temporalité déréglée, révélatrice du malaise qui le ronge. *Le Quichotte, chevalier d'errance* se définit alors comme une rencontre des temps que S. Ganzl construit progressivement par le biais de l'expérience poétique. Ainsi, l'écriture du rêve, ce rêve qui prend pour Quichotte le visage de la chevalerie, peut-elle se lire comme une tentative d'abolir fictivement le temps. Il s'agit de concevoir un personnage auquel le spectateur du XX^{e} peut aisément s'identifier, dans un monde où la notion du temps perd son sens, afin de révéler l'indicible, de signifier l'errance de l'imagination, et la poésie comme unique solution possible à un monde en dérive, comme le rappelle S. Ganzl, dans un entretien du 20 décembre 1989 :

> La mise en scène est importante mais ce qui a le plus d'importance pour moi, c'est l'état de la société, l'état du monde. L'état de la société aujourd'hui c'est la télévision partout, l'image partout, c'est une espèce de torrent d'images qui raconte tout en quelques minutes. Don Quichotte c'est le rapport au destin individuel dans une société donnée, très conventionnelle, complètement en dehors du rêve et de l'utopie[6].

[6] Extrait de l'entretien du 20 décembre 1989. Marie-Blanche Requejo Carrió, Annexe, *op. cit*., p. 156-157.

Cette poétique de l'achronie se révèle très intéressante, puisqu'elle répond à une finalité : mettre le héros en harmonie avec les préoccupations et les attentes du public du XX^e^ siècle, et susciter ainsi une réflexion profonde sur le rapport de l'homme au monde, en d'autres termes, sur la condition humaine. Toutefois, le théâtre, contrairement au genre romanesque, représente le temps, et il y a donc une synchronie entre le temps de la représentation, vécu par le spectateur, et la temporalité quichottesque. L'adaptation de S. Ganzl recouvre donc une dimension métaphysique, fondée sur la notion d'errance, laquelle se manifeste tant dans la trajectoire du héros que dans la dramatisation de la matière romanesque, ou encore dans l'architecture générale de la pièce. Le choix générique (le théâtre) signifie une volonté de Serge Ganzl d'ancrer son histoire dans le réel ou l'illusion du réel.

Du latin *errare* qui désigne le fait d'aller d'un côté et de l'autre, sans direction précise, le lexème « errance » recouvre deux sens : l'un concret qui définit le déplacement physique du chevalier partant à l'aventure, et l'autre métaphorique et symbolique, qui renvoie à la traversée de l'existence, au voyage initiatique du Quichotte au bout du désenchantement. Cet emploi polysémique de l'errance, qui tend à décrire un parcours de vie chaotique, symbole du *desengaño*, est en parfaite adéquation avec la construction binaire de la pièce qui n'est pas sans rappeler la dualité du baroque. Les deux parties, intitulées respectivement « Les grandes actions » et « Voyage au bout de la nuit », se présentent comme une tentative de faire dialoguer, par-delà les trois siècles qui les séparent, deux époques, deux auteurs, deux créations artistiques : si l'épithète de la première partie met l'accent sur l'aspect hyperbolique et grandiloquent de la geste baroque du chevalier errant cervantin, la deuxième partie s'ancre dans le monde du XX^e^ siècle avec l'emprunt du titre de l'œuvre de Céline. Cette double intertextualité insuffle un dynamisme nouveau à l'adaptation de S. Ganzl et renouvelle considérablement le regard porté sur la fable quichottesque, en amenant le spectateur à se questionner sur l'absurdité de la condition humaine. Si dans le texte matriciel le héros, vaincu et dépité, rentre chez lui, abjure des romans de chevalerie, et meurt, entouré des siens et sous le nom de Alonso Quijano el Bueno, dans la pièce de S. Ganzl, Quichotte meurt en mangeant un piment au cours d'une fête paysanne, après avoir signé son testament. S'il est vrai que les héros meurent tous deux blessés par une expérience du voyage douloureuse et révélatrice, leur mort n'acquiert pas la même dimension : le chevalier espagnol a une fin de vie digne et exemplaire, telle que la concevait la société chrétienne du XVII^e^ siècle – guérison, conversion, réforme – tandis que celle du héros de Ganzl, beaucoup plus prosaïque, renvoie l'homme à l'absurdité de sa condition. L'introduction d'éléments exogènes dans cette réécriture témoigne par ailleurs de la plasticité du mythe.

L'errance du héros, qui n'est rien d'autre qu'une errance de l'imagination vagabonde, répond à une impérieuse nécessité : celle d'un voyage à l'intérieur de soi-même, celle de la recherche d'un absolu, celle de la quête de l'aventure individuelle, indissociable du dépassement de soi.

Toutefois, sous la plume de S. Ganzl, cette quête de soi, qui repose sur l'utopie, c'est-à-dire sur cette possibilité ou non de rêver et d'arrêter le temps, et qui « renferme symboliquement la Quête du Saint-Graal[7] », porte en elle la tragique finitude de l'homme, comme en témoignent ces propos hautement significatifs du scénariste : « Don Quichotte ne se projette pas dans la mort, il ne la cherche pas. C'est la mort qui vient à lui. Lui, il cherche à construire des chimères, des palais. C'est le système, le monde qui le tue »[8]. Ainsi que le sous-entend le syntagme « chevalier d'errance », le Quichotte de S. Ganzl, dont l'identité moïque est altérée, se définit donc comme un personnage dont l'obstacle principal est celui d'habiter un corps social, d'habiter l'espace, d'habiter une époque, car l'errance suppose une rupture traumatique qui transforme le héros en marginal, et que l'auteur signifie d'ailleurs par le biais d'une autre forme de fracture, celle du mot et du signe, autrement dit celle du langage avec les choses[9].

Ainsi l'adaptation théâtrale de S. Ganzl peut-elle se lire, à la lumière de ces observations, comme une tentative de verbaliser l'expérience poétique de l'imaginaire, « de raconter l'utopie et le rêve »[10] et de transcender « la folie des mots », s'inscrivant dans le monde d'aujourd'hui. Comme l'a rappelé Marie-Blanche Requejo Carrió, avec cette adaptation théâtrale, fruit d'un cheminement personnel et d'un univers artistique singulier, S. Ganzl nous convie à « une nouvelle expérience du langage et des choses », en mettant en scène un personnage qui « se met à l'écoute de "l'autre langage", celui, sans mots ni discours, de la ressemblance »[11].

Synonyme d'égarement ou, au contraire, prémisses d'une démarche créatrice, l'errance aux multiples facettes intrigue et fascine tout à la fois, par le caractère ambivalent qu'elle revêt : certes, l'errance signifie le déplacement physique de don Quichotte qui erre dans le monde de l'imaginaire, propulsant ainsi le lecteur-spectateur dans un véritable voyage dans le temps, mais elle est aussi aliénation, altération et dérèglement, soit folie. Le cerveau du héros cervantin, on le sait, se dessèche par la lecture des romans de chevalerie, et le récit tout entier doit se lire à la lumière de la dialectique de la folie et de la raison, puisque Don Quichotte est, comme le précise Maurice Molho, « un fou dont la folie fait l'objet d'un perpétuel questionnement discursif »[12].

Mais du roman à la scène un renversement s'est opéré : chez S. Ganzl la folie de don Quichotte, génératrice de situations burlesques et cocasses chez Cervantès, se teinte d'accents tragiques et se transforme en « cette étrange faculté humaine à

[7] Marie-Blanche Requejo Carrió, *op. cit.*, p. 144.
[8] *Ibidem*, p. 155.
[9] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 62.
[10] Marie-Blanche Requejo Carrió, extraits de l'entretien du 20 décembre 1989, *op. cit.,* p. 157.
[11] *Ibidem*, p. 141-142.
[12] Maurice Molho, Pourquoi/de quoi Don Quichotte est-il fou ?, *Bulletin Hispanique*, tome 90, n°1-2, 1988, p. 150.

dériver de la lucidité à l'utopie[13] ». Ce glissement de la folie à l'utopie est ce qui, à nos yeux, fait du *Chevalier d'errance* une création originale qui va bien au-delà d'une simple adaptation. Le mérite de S. Ganzl et de Gabriel Garran est, sans doute, d'avoir su s'émanciper du texte de Cervantès, de ne pas « s'être enfermé dans un apriorisme stérilisant[14] » et d'avoir évité toute démarche réductrice et simplificatrice. S'il est vrai que le Quichotte de S. Ganzl est un produit littéraire composite, où sont clairement identifiables plusieurs emprunts à Cervantès, il n'en reste pas moins un véritable travail de création. Sous la plume de S. Ganzl, don Quichotte n'est plus cet *hidalgo* espagnol, originaire de La Manche, vivant dans l'Espagne du XVII[e] siècle, et dont le noble idéal est de changer le monde et de protéger la veuve et l'orphelin, mais un homme d'aujourd'hui, tout simplement, un voyageur moderne, qui, pour survivre et franchir l'infranchissable, « quitte le cadre de sa vie normale[15] », à la recherche d'une réalité qui se confonde avec son rêve. Le passage à la scène, en même temps qu'il entraîne la refonte du texte dans le creuset théâtral, modifie la portée et la signification du mythe quichottesque, et implique une véritable relecture du récit mythique.

Adapter et transposer sur la scène un texte matriciel romanesque constitue ainsi une opération délicate, puisqu'elle implique de la part de l'auteur dramatique un travail de réécriture, de réduction, de clarification de la fable, de suppression d'intrigues secondaires, ou au contraire d'altérations originales, d'inventions conséquentes et d'ajouts d'éléments spécifiques à la scène. C'est ainsi que, dans un souci de capter l'attention des spectateurs, S. Ganzl gomme tout détail anecdotique telle l'aventure de la pénitence dans la Sierra Morena, opère des coupes remarquables comme dans l'épisode du *manteo* de Sancho pendant que don Quichotte rend son dernier soupir et que les livres brûlent dans un autre endroit de la scène. Ce dénouement tragique de la pièce, construit à partir de l'épisode burlesque du *manteo*, annonce les futurs combats de Sancho, seul survivant de ces pérégrinations. Même si S. Ganzl élimine tout ce qui n'est pas nécessaire à la progression dramatique, il s'emploie à exploiter les aventures les plus emblématiques telles que les moutons, le heaume de Membrun, la parodie de la pénitence solitaire de don Quichotte dans la Sierra Morena, l'épisode du lion, le duel avec le chevalier aux miroirs dans la première partie, l'enchantement de Dulcinée, la série d'aventures se déroulant au château des ducs, le gouvernement de Sancho, ou encore le duel avec le chevalier de la Blanche Lune dans la deuxième partie[16]. Les tribulations de Quichotte constituent ainsi des sources de situations et d'ingrédients dramatiques susceptibles d'être transposés sur scène.

---

[13] Propos de S. Ganzl, *Cahiers du Festival*, 11 juillet-12 août, XXVII[e] Festival d'Avignon-Jean Vilar, Mars 1973, n°9, p. 2.

[14] Pierre Paret, « Gabriel Garran : « "Le Quichotte" a été spécialement écrit pour le Festival », *La Marseillaise*, 25/07/1973.

[15] Propos de S. Ganzl, *Cahiers du Festival*, 11 juillet-12 août, XXVII[e] Festival d'Avignon-Jean Vilar, Mai 1973, n°10, p. 2.

[16] Pour plus de détails, voir le travail remarquable de Marie-Blanche Requejo Carrió, *op. cit.,* p. 144.

Par ailleurs, la transposition à la scène est l'occasion d'accentuer le décalage entre la farce cervantine et la tonalité tragique du texte de S. Ganzl, qui fait de Quichotte un homme fragile et vulnérable, et de Sancho, non pas un écuyer grotesque, mais un homme qui prend conscience de sa transformation. Le *Quichotte,* c'est la tragédie d'un homme qui incarne la difficulté d'être dans ce monde, qui se fait « bouffer » par la réalité et qui ne trouve, au bout de la nuit, que la désillusion et la mort. Nous citerons à titre d'exemple la célébrissime lutte du héros contre des moulins à vent qui, dans le texte matriciel, fonctionne comme élément déclencheur de l'enchaînement des péripéties burlesques et truculentes du chevalier, permettant à Cervantès de mettre en lumière, par le jeu de l'écriture baroque, la folie de son héros. Toutefois, dans la pièce de S. Ganzl, cet épisode est relégué à la fin de la pièce, pour signifier la « mise à mort d'un homme qui traîne des fantômes[17] » et livre son dernier combat, « sorte de chant du cygne[18] » du chevalier, avant de rendre l'âme.

G. Garran et S. Ganzl ont recours à tous les ressorts de l'écriture de Cervantès : distanciation ironique, mise en abîme, jeux de miroirs, autodérision, parodie, métaphore du *theatrum mundi*, mis au service de l'acteur, ainsi qu'à toute la machinerie théâtrale pour instaurer un rapport confus au temps et à la représentation. La distribution homogène et cohérente évolue autour de l'étonnant et saisissant Rufus, dans le rôle de don Quichotte, et de Pierre Santini (Sancho), qui servent leur rôle avec force et conviction, insufflant à la pièce beaucoup d'humanité, un souffle de modernité et une vérité immédiate. Vanina Michel, dans le rôle de Dulcinée et, Évelyne Dress (Camille et Angélique), apportent une touche de fraîcheur, de poésie, de beauté, et de vitalité qui impriment à la pièce ses variations de rythme et de tons. La gravité du silence qui rompt le dialogue, les pauses inattendues, ou au contraire les effets d'accélération révèlent la solitude de l'être et sa dualité.

La mise en scène sobre, dépouillée de tout détail superflu, et parfois même fantasque, avec sa chevalerie flamboyante, ses artifices sonores et visuels, ses apparitions sorties de terre, sa galerie de monstres, et ses étranges créatures – une femme à deux têtes, un nain, un autre fou, *alter ego* de don Quichotte, et un prisonnier torturé – confère toute sa puissance à la dimension paroxystique de la folie. Le spectateur découvre tour à tour un don Quichotte parlant à un ours, se cachant derrière un buisson, ou encore « en équilibre sur une jambe pendant huit jours[19] ». Les éléments scéniques, qui opèrent une jonction entre l'écriture et le jeu et organisent l'espace, tels que les livres, évoquent plus qu'ils ne représentent.

Le Quichotte, chevalier d'errance est un spectacle baroque où la force de l'illusion théâtrale conduit le spectateur à une réflexion sur la fragile frontière qui sépare le rêve et la réalité. Nous en voulons pour preuves les visions délirantes du chevalier

[17] Jean-Jacques Lerrant, « Le combat du rêve et de la réalité », *Séquence 1*, 15 juin 1973, p. 9.
[18] Marie-Blanche Requejo Carrío, *op. cit*., p. 146.
[19] *Ibidem*, p. 148.

qui, sous la forme des douze chevaliers errants, apparaissent, se matérialisent, et disparaissent, sous les yeux d'un public médusé qui devient alors témoin, soit du réel soit de l'illusion du héros, car sur scène tout est chimère ou tout est vérité. Dans cette adaptation aussi fantasmagorique que riche sur le plan esthétique, c'est donc l'illusion théâtrale qui prime, une illusion constamment détruite par un retour brutal à la réalité la plus âpre, ainsi que l'illustre cet échange entre le chevalier errant et son acolyte :

> Don Quichotte : Quelquefois on s'éveille, inquiet, sans comprendre... On a l'impression de manger du sable. C'est que, cette nuit-là, quelqu'un est entré dans votre rêve, quelqu'un qui avait besoin de vous.
> Sancho : Cela m'est arrivé.
> Don Quichotte : Parce que tu digères pas. Tu manges trop !

Néanmoins, dans la pièce de S. Ganzl, le jeu du théâtre dans le théâtre dépasse de loin la simple topique baroque du *theatrum mundi* pour dire la difficulté de posséder un monde intérieur, invitant ainsi le spectateur à déconstruire les stratégies de l'illusion mensongère et à reconnaître la mystification du monde.

En définitive, le spectacle a, semble-t-il, reçu un accueil favorable de la part du public et de la critique « qui a manifesté sa joie en une multitude de rappels[20] ». Le beau succès de cette adaptation théâtrale, qui s'inscrit, à l'initiative de Paul Puaux, dans un programme de décentralisation artistique, s'explique sans doute par le fait qu'elle s'adresse à tous les niveaux de culture d'une part, et d'autre part par la modernité du héros de Cervantès qui, sous la plume de S. Ganzl, devient « tout simplement un homme miroir des autres hommes[21] », ainsi que le déclare le scénariste le 25 juillet 1973 dans *La Marseillaise* :

> Chacun de nous porte en lui son propre Don Quichotte. [...] Il n'y a pas une société d'hommes qui ne possède un « Don Quichotte » qui veut franchir l'infranchissable. Les « Don Quichotte » sont partout, ils sont la « longue marche » ou les hommes à la conquête de la Lune. Mercredi il y en aura trois mille dans la Cour d'Honneur [...].

Malgré les quatre siècles qui nous séparent aujourd'hui de la naissance de l'œuvre maîtresse de Cervantès, le Chevalier à la Triste Figure, qui est devenu pour les artistes une inépuisable source d'inspiration, incarne encore « le modèle du héros de roman moderne, désespérément en quête d'idéal dans un monde déserté par les valeurs[22] ».

---

[20] Pierre Paret, « Gabriel Garran : « "Le Quichotte" a été spécialement écrit pour le Festival », *La Marseillaise*, 25/07/1973

[21] *Ibidem.*

[22] *Encyclopédie Larousse multimédia,* Larousse/Havas Interactive, 1998, article « Cervantès ». Cité par Danielle Perrot dans la préface de *Don Quichotte au XX^e^ siècle. Réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, *op. cit.*, p. 8.

Loin de s'en tenir à l'aspect burlesque ou comique de l'équipée du couple mythique, la pièce de Ganzl met l'accent sur la dimension tragique du héros, et par là même de l'homme et de son existence, s'inscrivant, ainsi, dans une perspective philosophique et symbolique. Ganzl se fait l'héritier des romantiques allemands en transformant le héros cervantin en « un messager d'idéal » dont « la folle entreprise » se charge, dès lors, d'une portée transcendante. Grâce à une esthétique particulièrement poétique, au procédé du théâtre dans le théâtre et aux multiples jeux de l'illusion baroque, S. Ganzl rend un vibrant hommage à la modernité du roman cervantin, en créant un Quichotte actuel qui, au fil d'une traversée intérieure et révélatrice, finit par reconnaître la mystification du monde, et par là même l'absurdité de la condition humaine.

Héros incompris, victime de tous ceux qui se moquent de lui, désormais condamné à la solitude, don Quichotte incarne la tension des contraires, autrement dit le combat du rêve et de la réalité dans une société « très conventionnelle » où il est difficile, voire impossible, d'avoir son propre monde intérieur.

À l'heure actuelle où les fondements de la construction de l'identité européenne sont remis en cause, ces propos de S. Ganzl, en 1988, prennent une troublante résonance :

> Je voulais raconter qu'on n'a pas le droit d'être Quichotte en 1973, pas le droit de rêver, pas le droit à l'utopie. Quichotte paye de sa vie de dire du mal de tout le monde, de croire à des bêtises, de vivre comme il en a envie[23]...

Naima Lamari
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Laboratoire ICTT (EA 4277)

[23] Marie- Blanche Requejo Carrío, *op. cit.*, p. 158.

RÉSUMÉS

Lenka Bokova – Le(s) roman(s) au Festival d'Avignon : panorama des adaptations à la scène théâtrale

Les études et la recherche dans le domaine du théâtre bénéficient à Avignon des ressources documentaires de l'antenne de la BnF installée à la Maison Jean Vilar. Bibliothèque spécialisée et patrimoniale, elle collecte et conserve, édition après édition, la mémoire du Festival d'Avignon et la met à la disposition des publics, chercheurs, étudiants, professionnels, amateurs. Tracer un panorama des adaptations de romans à la scène au Festival d'Avignon est à la fois donner un point de vue sur le Festival et son histoire, et jeter un regard sur le théâtre contemporain à partir de ce festival.

Cinquante-quatre spectacles adaptés de romans ont été recensés pour les soixante et onze éditions depuis 1947, avec une évolution en hausse constante et particulièrement au cours de la dernière décennie. Les programmes de salle et des revues de presse pour chaque spectacle permettent d'interroger le pourquoi du choix de romans et la manière dont les metteurs en scène traitent le temps, la multiplicité des lieux et des personnages, mais également comment ils travaillent le texte d'origine.

Cécile Meynard – Stendhal : le théâtre avant le roman, le roman contre le théâtre ?

Le théâtre de Stendhal, qui l'a pourtant beaucoup occupé de son adolescence à l'âge mûr, est traditionnellement considéré comme un échec. Il ne trouverait ainsi son épanouissement que dans la forme romanesque à partir de la fin des années 1820. Or la situation est en réalité plus compliquée. De fait, certains de ses projets ne déparent pas face aux pièces jouées à son époque, et le jeune homme se montre dans ses jeunes années vraiment persuadé de la supériorité du genre dramatique sur tous les autres, au point d'envisager de transposer des romans célèbres au théâtre ou du moins s'en inspirer. D'autre part, il faut semble-t-il moins opposer que rapprocher théâtre et roman, ce dernier s'immisçant dans plusieurs de ses projets dramaturgiques. C'est donc à regret, à cause d'une défaillance de l'intérêt du public pour la comédie qu'il renonce à cette dernière, même s'il est persuadé que les générations suivantes reviendront au théâtre. Enfin, non seulement Stendhal emploie une méthode analogue pour construire ses pièces et ses romans, mais ces derniers se caractérisent par leur théâtralité, avec des scènes très visuelles où les dialogues prolifèrent, et c'est dans le genre romanesque qu'il arrive enfin à trouver le bon ton comique qu'il n'a pas réussi à atteindre dans ses projets dramaturgiques.

Jean-Claude Ternaux – Le personnage de Catherine de Médicis dans *La Reine Margot* d'Alexandre Dumas

Pour écrire *La Reine Margot*, Dumas reprend à son compte la légende noire de Catherine de Médicis qui fait de la reine un personnage machiavélique. Il lui est facile de transposer à la scène son roman, éminemment théâtral par ses dialogues et ses descriptions qui font office de didascalies. Le dramaturge reprend aussi la métaphore du *theatrum mundi*. Recourant à l'accessoire du chapelet, dans une scène qui n'a pas son équivalent romanesque, il insiste sur l'indifférence de Catherine de Médicis en matière de religion, simple arme politique. Le théâtre durcit le trait : la reine passe du statut de criminelle supposée à celui de criminelle avérée. Dumas dramaturge la montre même en train de manier le poignard. La pièce, qui tend vers le mélodrame, est un véritable spectacle qui développe les potentialités théâtrales du roman et les porte au plus haut point.

Liana Nissim – Le Garçon, le Sheik et Shakespeare. Quelques notes sur le théâtre dans la *Correspondance* de Flaubert

Le théâtre a été pour Flaubert, depuis son enfance jusqu'aux derniers jours de sa vie, une très grande passion, pour laquelle il a toujours travaillé, sans jamais réussir. Dans son enfance et sa jeunesse, le « dramaturge » Flaubert est aussi attiré par la mise en scène et le métier de comédien, comme le prouve la célèbre salle du billard, aménagée en théâtre.

Cet essai étudie le parcours théâtral de Flaubert, tel qu'il ressort de la *Correspondance* : on évoque ainsi les rôles que le jeune Flaubert jouait en famille et avec ses camarades, en particulier la figure du Garçon, farceur sarcastique et grotesque, puis celle du Sheik, le vieux Quarafon apparu pendant le grand voyage en Orient. À côté de ce théâtre virtuel où se réfugie la vocation d'acteur de Flaubert, la dramaturgie n'arrête jamais de l'occuper activement (la sienne propre et encore plus celle de Louis Bouilhet), et il suit constamment celle qui se réalise sur les scènes parisiennes. Mais la *Correspondance* atteste aussi la lecture et la relecture toujours poursuivie du théâtre des grands maîtres, de Shakespeare surtout, l'« omniscient Shakespeare » que Flaubert considère comme le plus grand de tous, et qu'il situe à côté de ceux qui sont pour lui les génies de la littérature, Homère, Rabelais, Goethe.

Ainsi Shakespeare représente pour Flaubert l'exemple le plus probant de ses principes esthétiques fondamentaux, l'exagération, la généralisation résumant dans un type des individualités éparses, l'union d'observation et imagination, l'impersonnalité de l'auteur et la capacité de *faire rêver*, but ultime de l'art.

Alain Pagès – Émile Zola : l'expérience du théâtre

En tant qu'auteur de pièces de théâtre Émile Zola n'a pas véritablement réussi à s'imposer auprès du public, mais certaines des adaptations théâtrales qu'il a réalisées en collaboration (notamment celle de *L'Assommoir*, avec William Bunach, en 1879) ont connu un succès important. Cet article s'interroge sur la place qu'ont tenue les collaborations dans l'expérience théâtrale d'Émile Zola. Il étudie également la représentation qu'a pu en donner la presse illustrée du XIX^{e} siècle.

Anne-Simone Dufief – Edmond de Goncourt et ses adaptations au Théâtre-Libre

« Dans cinquante ans, le livre aura tué le Théâtre. » (1879) Par cette déclaration sans appel, Edmond de Goncourt condamne le théâtre au profit du roman, faute de pouvoir imposer une dramaturgie nouvelle.

Pourtant, à partir de 1885, il a adapté ou laisser adapter tous ses romans. Son retour à la scène est dû à des circonstances liées à l'Histoire littéraire – la volonté des directeurs de théâtre de profiter de la vogue du réalisme, et en particulier, l'action d'André Antoine qui souhaite mener un nouveau combat et se sert du Théâtre-Libre comme d'un laboratoire d'essai.

Les adaptations sont une pratique usuelle pour un romancier ; mais en l'occurrence, il s'agit pour Edmond de faire « l'essai de ses idées » car il surveille et guide étroitement ses collaborateurs dramatiques.

Ce passage du Théâtre Français à une scène d'art et d'essai, mérite notre attention. Est-ce le parcours à reculons d'un auteur vieillissant cherchant à maintenir sa suprématie dans le champ littéraire ou l'acte militant d'un véritable réformateur ?

Thierry Ozwald – *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée, *Le Pré-aux-clercs* de Hérold, *Les Huguenots* de Meyerbeer : du roman historique à la tragédie lyrique

Le roman historique de Mérimée, la *Chronique du règne de Charles IX* (1829), a été adapté par deux fois à l'opéra : d'abord par Hérold en 1832 à l'Opéra-Comique (*Le Pré-aux-clercs*), puis juste après, en 1836, par Meyerbeer, qui en a tiré *Les Huguenots*. L'ouvrage de Mérimée, qui s'inscrit à l'époque, à la suite de Walter Scott, dans une vogue et un engouement durable pour le récit historique, pour l'histoire de France en particulier, et plus particulièrement encore pour le Moyen Âge et la Renaissance, a incontestablement inspiré les compositeurs et, à travers les adaptations musicales, servi de support à une réflexion sur les fondements de certains mythes nationaux ou périodes mythiques de notre histoire : la Saint-Barthélemy est de celles-là.

La question se pose de savoir si les deux transpositions dont il est question ici sont de bonnes ou de mauvaises adaptations. Il est difficile de répondre a priori à cette question sans prendre la peine auparavant de cerner les contours de l'esthétique mériméenne et de définir la nature de son projet littéraire. La tâche est d'autant plus ardue que le roman, foncièrement mélodramatique dans sa conception, est une charge ironique contre le mélodrame et induit toute une réflexion sur la nature même du pathétique, perçu comme une altération et une dégradation dommageables du sentiment tragique. Dans cette perspective le roman scottien comme le drame hugolien sont récusés par Mérimée comme impropres à cerner quelque vérité historique que ce soit.

Si *Les Huguenots*, de fait, tombe en quelque sorte dans le panneau et transforme, en un magistral contre-sens, l'œuvre de Mérimée en un mélodrame lourd et emblématique des goûts d'un public alors très réactionnaire, il semble que *Le Pré-aux-*

clercs, en dépit des simplifications opérées et d'un livret très réducteur, réussisse dans une certaine mesure à s'affranchir du pathétique outré et à atteindre à une légèreté et une gaieté très proches en définitive, dans l'esprit, du roman de Mérimée.

Marc Lacheny – Johann Nestroy, adaptateur de pièces et de romans populaires anglais et français : un exemple de transfert culturel entre la France, l'Angleterre et l'Autriche au XIX^e^ siècle

La présente contribution a pour objet le travail d'adaptateur de pièces et de romans populaires anglais et français du dramaturge autrichien Johann Nestroy (1801-1862), méconnu en France mais que d'aucuns considèrent comme le plus grand auteur comique de langue allemande. Après avoir exposé la conception de l'adaptation de Nestroy, située entre urgence économique et adaptation créatrice, l'article aborde les modalités et stratégies d'adaptation et de réécriture concrètes auxquelles Nestroy a soumis ses canevas français (surtout Paul de Kock et Michel Masson) et anglais (John Oxenford, John Poole, Dion Boucicault) : « viennisation », comique de rabaissement, compression, résumé notamment. La contribution se clôt sur l'apport spécifique de Nestroy à ses hypotextes : l'art du dialogue et la satire linguistique. Le travail d'adaptation et de réécriture que Nestroy effectue sur ses modèles se présente donc comme un dialogue à la fois créatif et critique avec la littérature populaire de son temps et constitue, en même temps, un exemple type de transfert culturel entre la France, l'Angleterre et l'Autriche au XIX^e^ siècle.

Marco Modenesi – Histoire de mirages : l'écriture de Rodenbach entre roman et théâtre

Le Mirage est l'adaptation théâtrale en prose de *Bruges-la-Morte* (1892) de la part de son propre auteur, Georges Rodenbach. On propose ici une lecture comparative entre l'hypotexte et l'hypertexte, entre le roman et la pièce. Cette lecture relève et explique les modifications qu'implique cette opération de transmodalisation, en insistant, cependant, surtout sur les spécificités du texte théâtral afin de dépasser une approche – combien réductrice ! – qui ne l'apprécie que comme un simple texte dérivé.

Marie-Françoise Hamard - La vocation théâtrale de Rainer Maria Rilke

On connaît Rainer Maria Rilke en tant que poète, romancier et novelliste un peu moins, épistolier surtout d'après les *Lettres à un jeune poète*, épisodiquement essayiste ou critique, mais son activité dramatique demeure plutôt dans l'ombre, à l'exception, relative, d'une pièce éditée deux fois, très peu jouée, et finalement classée, sur un plan éditorial, dans la catégorie de ses ouvrages lyriques : *La princesse blanche*.

Rilke pourtant nourrissait d'importants projets pour le théâtre. En dehors de la *Princesse*, et de quelques *Jeux* poétiques, de vocation scénique, ses pièces de jeunesse, bien que reniées par lui, en témoignent, de même que l'attention qu'il porta à Ibsen et à Maeterlinck, accompagnée d'efforts de théorisation (dans ses articles et dans ses *Notes sur la mélodie des choses*), de thématisation (recours au motif

théâtral, notamment dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*), et de mise en pratique : il s'improvisa sérieusement metteur en scène, pour la *Sœur Béatrice* de Maeterlinck, et se livra à des confidences, éparses (faites à diverses correspondantes) ou ciblées (déclaration à son éditeur Fritz Adolf Hünig), qui attestent cette préoccupation fondamentale, chez lui différée sans doute en raison de sa valeur symbolique même, dont il est légitime, et crucial en définitive, de prendre la mesure.

Maurice Abiteboul - Introduction au théâtre de John Galsworthy

Tout le monde connaît, au moins de nom, l'admirable fresque romanesque de John Galsworthy intitulée *La Dynastie des Forsyte*, publiée en 1922. Mais ce que l'on sait moins, en général, c'est que Galsworthy fut en son temps un auteur dramatique reconnu, estimé comme tel au même titre (ou presque) que comme romancier. Il connut en effet, pour son abondante production théâtrale (une bonne vingtaine de pièces), un succès qui ne fut pas seulement un succès d'estime de la part de critiques conformistes ou bienveillants mais un succès que le public confirma en maintes occasions.

Son théâtre – ses pièces s'échelonnent sur près d'un quart de siècle, de 1906 à 1929 – a connu en effet un très vif succès à l'époque, abordant des sujets souvent brûlants que n'auraient sûrement pas désavoués les tenants d'une esthétique naturaliste. Car Galsworthy dénonce dans son théâtre, comme dans son œuvre romanesque, les inégalités et injustices sociales qu'impose la rigidité du système des classes dans l'Angleterre de l'époque édouardienne – et aussi dans la période qui suivit (en gros de 1901 à 1929). Il dénonce aussi, ardent défenseur de la cause féminine, le statut de la femme dans une société où, en proie à de constantes frustrations et soumise à une insupportable pression sociale, elle subit un état de sujétion qui justifie ses aspirations légitimes à une plus grande liberté. Ce théâtre est largement inspiré par un souci d'humanisme, de bienveillance et d'idéalisme – qui est comme l'autre face de la satire mordante qui, par ailleurs, imprègne ce théâtre.

L'œuvre dramatique de Galsworthy conserve encore aujourd'hui le parfum de toute une époque, avec cette qualité « naturaliste » que le dramaturge se plaisait à souligner quand il faisait référence à son théâtre.

Edoardo Esposito – Du texte narratif au texte théâtral dans l'œuvre de Luigi Pirandello

Si Luigi Pirandello (1867-1936) est universellement connu et apprécié pour ses pièces de théâtre, l'écriture de textes narratifs a été une forme de création littéraire très importante chez lui, jouant même un rôle prépondérant pendant longtemps. Cette création littéraire s'est traduite par la rédaction de plusieurs romans et surtout de 237 nouvelles dont 21 inédites de son vivant, qui d'ailleurs étaient destinées à correspondre, au total, au nombre de jours d'une année (*Nouvelles pour une année*). Comme une très grande partie de ces nouvelles représentent, par la diégèse, le nom des personnages et les problématiques abordées, la source d'un complexe travail de réécriture pour les pièces de théâtre (*Six Personnages en quête d'auteur* s'inspire, par exemple, de pas moins de trois nouvelles distinctes), leur structure se prête à une

étude approfondie sur les modalités d'un tel processus de transposition. La comédie humaine décrite par cet auteur apparaît d'une manière tellement riche voire foisonnante dans *Nouvelles pour une année* que ce recueil constitue un moyen d'accès privilégié à l'univers pirandellien, à savoir à ses thèmes de choix, véhiculés par le destin de ses personnages, terriblement attachants dans les défaites qui les attendent au tournant de certains épisodes de leur vie. Cette remarque entraînant la constatation que l'écriture de récits courts, moyennement longs ou longs nous permet de repérer de façon exhaustive les éléments constitutifs de la poétique pirandellienne, le cheminement de l'approche narrative vers l'approche théâtrale est examiné exclusivement à partir de la textualité des nouvelles. L'analyse porte, dans l'ordre, sur les thèmes récurrents les plus importants, sur les modalités de la narration ayant une configuration propédeutique à la transposition théâtrale et enfin sur la comparaison ponctuelle entre certaines nouvelles et des pièces qui leur sont étroitement liées.

Sylvie Humbert-Mougin – L'adaptation théâtrale des *Caves du Vatican* d'André Gide : tentation comique et fantasme démiurgique

L'adaptation pour la scène des *Caves du Vatican* réalisée par André Gide en 1950 au soir de sa vie à la sollicitation de Jean Meyer, metteur en scène attitré de la Comédie-Française, est la dernière étape d'un long compagnonnage du romancier avec le monde des planches. Cette ultime œuvre dramatique représente une expérience singulière à plus d'un titre dans sa carrière : c'est l'unique cas d'auto-adaptation par Gide d'un de ses textes romanesques – la « sotie » de 1914, par son fort potentiel théâtral, semblait toute désignée pour une telle opération ; c'est aussi la seule de ses pièces que le romancier ait rangée dans la catégorie de la « farce », cédant ainsi sur le tard à une tentation très tôt éprouvée, celle de la comédie. Sans revenir sur la complexe genèse de cette pièce, déjà amplement étudiée, on analyse ici la façon dont Gide relève le défi, toujours risqué, de l'auto-adaptation ainsi que les modalités de la conversion du comique, de la sotie à la farce. Si la transposition roman / théâtre s'effectue principalement sur un mode soustractif, les choix de l'auteur ne sont pas pour autant des renoncements, encore moins des sacrifices ; la priorité de Gide est bien ici le rire, mais les virtualités farcesques de la sotie sont délaissées au profit des effets de burlesque et d'ironie. Loin de marquer un retrait du romancier ou une quelconque abdication de ses prérogatives, cette dernière expérience théâtrale fournit au contraire à Gide l'occasion de réaffirmer son *auctoritas* et de revenir sur une des œuvres les plus emblématiques de sa carrière pour en contrôler les effets de signification.

Sébastien Hubier – Joyce : du roman à la nouvelle, de la nouvelle au drame – du drame au roman

Exiles, seule des trois pièces de Joyce que nous ayons conservée, se présente comme une charnière dans son œuvre. Commencé en 1914, au moment même où *A Portrait of the Artist as a Young Man* paraît dans la revue *The Egoist*, où *Dubliners* sont enfin publiés à Londres et où Joyce entreprend effectivement *Ulysses*, ce drame apparaît comme un lien étroit entre les nouvelles scrupuleuses de la mesquinerie

irlandaise, le roman de l'artiste en quête de nouveauté et les multiples révélations ponctuant la longue et fictive journée du 16 juin 1904. Comme dans *Dubliners*, en effet, c'est l'espace qui y tient le premier rôle. Comme dans *A Portrait*, le personnage central est écrivain et tente de définir sa liberté en remettant en question un certain nombre de valeurs telles que l'amitié, l'amour, la fidélité. Comme dans *Ulysses*, l'argument de la pièce est le retour d'exilés dans une patrie qui leur est devenue partiellement étrangère – le *nóstos* se changeant en un nouvel exil. Comme dans *Ulysses* encore, les différents acteurs figurent des fantasmes sexuels, et la reprise des combinaisons du vaudeville sert une analyse serrée de ce que Joyce pense être la concupiscence féminine. Comme dans *Ulysses* enfin, les frontières entre le monde extérieur et l'univers intérieur deviennent toujours plus fragiles, tandis que la sexualité, la maternité et la mort sont singulièrement rapprochées. Cette perspective thématique signale l'émergence et les liens des motifs obsédants de l'œuvre joycienne. Mais elle ne doit pas faire perdre de vue qu'*Exiles* sont aussi pour Joyce l'occasion d'appliquer les théories dramatiques qu'il avait patiemment élaborées dès le tournant du siècle.

Bernard Urbani – *Du côté de chez Proust* de Curzio Malaparte : adaptation, réécriture et contestation théâtrales d'un épisode de *À la Recherche du temps perdu*

En 1948, Curzio Malaparte s'impose à Paris sur la scène du théâtre de la Michodière en offrant non pas un impromptu musical et mondain en langue française (comme le voulait Pierre Fresnay) mais une réécriture trans-générique d'un épisode de *À la recherche du temps perdu* : *Du côté de chez Proust*, composée de dialogues, d'échos, de symétries et de nombreux commentaires qui ajoutent au texte proustien l'éclairage d'un point de vue nouveau, celui d'un écrivain pro-français. Dans ce spectacle hybride et dans une volonté de huis clos, Malaparte ne retient que trois personnages proustiens : Rachel Quand du Seigneur, Robert de Saint-Loup et le romancier Marcel Proust. Avec cet impromptu iconoclaste, il justifie ses opinions littéraires en tentant une interprétation sociopolitique aussi bien de la *Recherche* que chez Proust lui-même. À travers la subversion du divertissement mondain, il crée une sorte de théâtre critique original où se superposent et se lient texte dramatique et texte critique et atteint un double but : d'une part, réécrire et commenter pour dénoncer un certain « côté de Guermantes » dans lequel se dessine la courbe de la décadence de toute une société prisonnière de son cynisme et de son hypocrisie, d'autre part, créer une sorte d'anti-théâtre, s'installant dans un conflit qui n'est plus seulement de personnes, ou de paroles, mais qui est dans l'essence dramatique même.

Guillaume Surin – *Le Roi Pêcheur*. Julien Gracq, la parole, et l'espace sacrificiel de la scène

Bien qu'unique dans sa production, l'expérience dramaturgique de Julien Gracq peut être lue comme en rapport étroit avec sa production romanesque. La dernière phrase du *Rivage des Syrtes* montre comment l'effort du théâtre gracquien rejoint celui du romancier : « planter le décor » pour que surgisse ou survienne un événement proprement *inénarrable*, ou, du moins, un accomplissement qui n'est pas de

l'ordre du récit, ou de l'écriture. Cette expérience est avant tout celle d'un *passage à l'acte*, une transgression qui se heurte à une constante fondatrice de l'écriture gracquienne, celle de l'iconoclasme. *Le Roi Pêcheur* s'avance ainsi dans une triple vocation : animale (comme constitution d'un territoire), religieuse (comme expérience du sacrifice), magique (comme invention d'une formule).

Nous tâcherons ainsi de montrer en quoi *Le Roi Pêcheur* manifeste une forme d'expérimentation sacrificielle de la parole : incarner la voix, mettre à l'épreuve ses possibilités, dans un renoncement au secret, au silence, à l'intimité qui guideront l'œuvre de Gracq. Dénuder la parole, pour lui rendre une soudaine matière, pour en exposer les ondes, prendre le risque de sa visibilité. Et donc pour exposer à la violence de la lumière, pour spatialiser ce qui nourrira son œuvre romanesque, son œuvre en prose, de manière obscure et secrète.

Sophie Gaillard – Louis Guilloux et ses metteurs en scène : les écritures de *Cripure* (1950-1977)

La correspondance de Louis Guilloux, romancier et dramaturge aujourd'hui méconnu, avec les grands noms de la mise en scène (Louis Jouvet, André Barsacq et Marcel Maréchal) témoigne des efforts et des difficultés de l'écrivain à concilier les exigences supposées du langage théâtral et celles du modèle romanesque, lors de l'adaptation de son chef-d'œuvre, *Le Sang noir*. À partir des successives campagnes d'écriture de la pièce, *Cripure*, l'article se propose de mettre en lumière les déclinaisons de la théâtralité textuelle et le rôle des relecteurs dans les choix dramaturgiques de l'adaptateur.

Marie-Jeanne Galéra – La diatribe théâtrale d'un homme bien assis : Gabriel García Márquez et l'autorité par la parole

En 1982, le romancier et nouvelliste colombien Gabriel García Márquez recevait le Prix Nobel de Littérature, qui allait le consacrer comme l'une des figures de proue de la littérature hispano-américaine du XX^{e} siècle. Cinq ans plus tard, il effectuait son unique incursion dans l'art dramatique, par le biais d'un monologue théâtral, *Diatribe amoureuse à l'encontre d'un homme bien assis*. Bien que le texte reflète le talent du romancier, sa réception est restée mitigée (tant de la part du public que de la critique) et sa diffusion relativement confidentielle par rapport à l'ensemble de son œuvre. La composition du texte permettra de mettre au jour les éventuelles qualités de dramaturge d'un auteur qui s'est surtout illustré par ses récits, mais aussi les raisons de cet échec relatif. Une mise en perspective par rapport au contexte littéraire latino-américain dans lequel la pièce a été d'abord écrite puis publiée à compte d'auteur donnera une dimension plus originale à ce monologue.

Yannick Gouchan – Un roman en forme de théâtre : *Quasi Grazia* de Marcello Fois

L'auteur sarde Marcello Fois a publié, depuis plus de vingt ans, de nombreux romans à la fois historiques et policiers (*Ferro recente,* la trilogie de Bustianu, *Memoria del vuoto*), ainsi qu'une saga familiale (formant la trilogie des Chironi), mais

il s'est aussi intéressé à la poésie, au théâtre et à l'écriture dramatique. Un de ses derniers livres est consacré à Grazia Deledda, auteure sarde de premier plan, entre la fin du XIX[e] et le début du XX[e] siècle, prix Nobel de littérature en 1926. Dans *Quasi Grazia* (2016) Fois oscille entre la matière biographique et la fiction romanesque tout en élaborant une forme parfaitement dramatique, puisqu'il s'agit d'une pièce en trois actes, destinée à être mise en scène (la première a eu lieu en Sardaigne en mars 2017 et la pièce fait partie de la saison théâtrale en 2017/2018).

On analyse le paratexte, la forme et le sous-texte de cette œuvre afin de dégager un lien intertextuel entre, d'une part, Fois et Deledda, d'autre part, Deledda auteure et Deledda personnage de la pièce (interprétée sur scène par l'auteure sarde Michela Murgia). Il appert que ce roman en forme de théâtre repose sur deux thèmes majeurs, la figure de la mère et la conception de l'écriture.

Virginie Bottariga – Michel Tournier, *Le Fétichiste, un acte pour un homme seul.*

Dans ce monologue M. Martin, interné, raconte au public comment il en est arrivé là. Fétichiste des dessous féminins, il épouse Antoinette et lui fait partager sa passion, ce qu'elle accepte tant que celle-ci est contrôlable et vécue au sein de leur couple. Or, tout s'emballe et sa fascination le dépasse.

Dans l'œuvre de Michel Tournier, cette pièce de théâtre, « un acte pour un homme seul », est un apax. Néanmoins, toute la philosophie et le symbolisme mythologique de l'auteur y sont incarnés avec émotion et humour. Le rire, loin de rendre plus léger le récit, en ouvre paradoxalement les portes philosophiques, avec une étonnante acuité.

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz – Mohamed Khaïr-Eddine : *Agadir,* les voix théâtrales de l'Histoire

Khaïr-Eddine, poète et romancier de la révolte compose dans *Agadir* un roman à la fois poétique et théâtral où le séisme de 1960 fait surgir des décombres toutes les figures historiques volontairement occultées par le régime de Hassan II. Les personnages historiques oubliés, négligés ou maudits prennent la parole dans des séquences théâtrales où le dialogue s'impose, envahit l'espace jusqu'à se substituer à la narration. Ce procédé de mélange des genres, issu de la volonté des écrivains marocains des années 60 de renouveler la littérature en se dégageant du modèle français, trouve ici son expression la plus violente.

Naima Lamari– *Don Quichotte* de Cervantes : du roman à la scène

Depuis 1945, le théâtre a réservé à la figure de don Quichotte pas moins d'une cinquantaine d'adaptations qui témoignent de l'exceptionnelle vitalité d'un mythe littéraire universel. En 1973, et à l'occasion du XXVII[e] Festival d'Avignon, c'est au tour de Serge Ganzl de transposer au théâtre les aventures du célèbre Chevalier à la Triste Figure dans *Le Quichotte : chevalier d'errance*. Toutefois, l'entrée de don Quichotte dans la sphère dramatique peut se révéler problématique, puisqu'elle implique de la part de l'auteur dramatique un travail de réécriture, et par conséquent, une relecture du récit mythique, susceptible d'en modifier profondément la

signification. Dans cette étude, nous nous interrogerons sur les modalités de cette transposition du mythe dans le genre théâtral.

LES PRÉCÉDENTS NUMÉROS DE *THÉÂTRES DU MONDE*

*n° 1 (1991)	L'homme en son théâtre (168 p.).
*n° 2 (1992)	Autour du texte dramatique (186 p.).
*n° 3 (1993)	Le théâtre jadis et naguère... et aujourd'hui (206 p)
*n° 4 (1994)	Penser le théâtre, aimer le théâtre (210 p.).
*n° 5 (1995)	Contours de l'échec au théâtre (198 p.).
*n° 6 (1996)	Théâtre et société : la famille en question (274 p.).
*n° 7 (1997)	Théâtre(s) engagé(s) ? (224 p.).
*n° 8 (1998)	La norme et la marge au théâtre (222 p.).
*n° 9 (1999)	Voyages et voyageurs au théâtre (230 p.).
*n° 10 (2000)	La promesse et l'oubli au théâtre (212 p.).
*n° 11 (2001)	La parole, le silence et le cri au théâtre (333 p.).
*n° 12 (2002)	Rêves et cauchemars au théâtre (316 p.).
*n° 13 (2003)	Magie, sorcellerie, merveilleux au théâtre (270 p.).
*n° 14 (2004)	Tradition et modernité au théâtre (320 p.).
*n° 15 (2005)	Hasard, destin et Providence au théâtre (230 p.).
*n° 16 (2006)	Théâtre au féminin ; féminisme et féminité (265 p)
*n° 17 (2007)	La folie au théâtre : théâtre en folie (275 p.).
*n° 18 (2008)	Histoire et théâtre (317 p.).
*n° 19 (2009)	Le théâtre dans le théâtre (231 p.).
*n° 20 (2010)	Théâtre en fête : rire et sourire au théâtre (540 p.).
*n° 21 (2011)	Le vrai / le faux au théâtre (402 p.).
*n° 22 (2012)	Mythes et croyances au théâtre (472 p.).
*n° 23 (2013)	Le Mal et le malheur au théâtre (350 p.)
*n° 24 (2014)	Théâtre et temporalité (376 p.)
*n° 25 (2015)	De l'amour au théâtre (392 p.)
*n° 26 (2016)	Théâtre et philosophie (392 p.)
*n° 27 (2017)	L'étranger (l'autre) au théâtre (384 p.)
*n° 28 (2018)	Le théâtre au risque de la traduction (471 p.)

NUMÉROS HORS SÉRIE

*n°1 (2001)	Mélanges en l'honneur de M. Abiteboul (275 p.)
*n°2 (2017)	Théâtre et parodie (395 p.)

***

Les numéros 1-27 sont téléchargeables gratuitement sur le site
www.theatresdumonde.com

***