

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
in cotutela con University of Clermont Auvergne

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Ciclo 34

Settore Concorsuale: 10/H1 - LINGUA, LETTERATURA E CULTURA FRANCESE

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/03 - LETTERATURA FRANCESE

LE NATURALISME EUROPÉEN AU THÉÂTRE: UNE ÉTUDE DES RAPPORTS
ENTRE LE ROMAN ET LA SCÈNE

Presentata da: Sally Filippini

Coordinatore Dottorato

Gabriella Elina Imposti

Supervisore

Bruna Conconi

Supervisore

PASCALE AURAIX-JONCHIÈRE

Esame finale anno 2023

Sommaire

ABSTRACT.....	7
INTRODUCTION	9
Contextualisation du sujet de recherche	10
Les origines du changement naturaliste	14
La période réaliste – les premiers aperçus du naturalisme	21
Formes et métamorphoses du roman – l’affirmation du naturalisme	30
Le naturalisme et le théâtre : un genre hybride	43
Questions de recherche	50
État de la question et théories de référence	55
Plan de travail	61
Première partie	65
<i>Le roman et la scène, transformations et perspectives</i>	65
CHAPITRE I :	67
Le contexte littéraire et théâtral de la deuxième moitié du XIXe siècle	67
CHAPITRE II :	105
Le développement du naturalisme et la nécessité d’un théâtre naturaliste	105
CHAPITRE III :	149
La problématisation du réel : le naturalisme entre vraisemblable et authentique.....	149
Deuxième partie	175
<i>L’action de l’adaptation et l’adaptation en action.....</i>	175
CHAPITRE IV :	177
Les modèles de l’adaptation naturaliste – les ouvrages français	177
CHAPITRE V :	235
Le théâtre naturaliste, une occasion de renaissance pour le théâtre national	235
CHAPITRE VI :	279
Natur(e-ré)alisme: l’adaptation pour le théâtre au sein de l’étude de la nature humaine	279
Troisième partie	323
<i>L’esthétique naturaliste au théâtre</i>	323
CHAPITRE VII :	325
Vérité et réalité entre le roman et la scène.....	325
CHAPITRE VIII :	353

Victimes et bourreaux, une féminité inquiétante	353
Chapitre IX.....	405
<i>En quête d'identité masculine, la (dé)construction d'un mâle</i>	<i>405</i>
CONCLUSIONS	453
ANNEXES.....	459
Émile Zola	459
Jules et Edmond de Goncourt	459
Luigi Capuana	459
Benito Pérez Galdós	460
Camille Lemonnier	460
Thomas Hardy.....	461
BIBLIOGRAPHIE	463
CORPUS PRIMAIRE.....	463
ŒUVRES CRITIQUES.....	465
I – Critique et étude de théâtre	465
II – Approches à l'adaptation et à l'autoadaptation	467
III – Œuvres critiques sur le naturalisme.....	468
IV – Critique littéraire et théorie de la littérature	470
V – Critique historique et sociologique.....	472
VI – Études de genre	474
VII – Écrits personnels des auteurs et biographies	475
VIII – Sociologie, médecine, mode.....	476
Articles	477
IX.I Critique et étude de théâtre	477
IX.II Approches à l'adaptation et à l'autoadaptation.....	478
IX.III Critique du naturalisme	478
IX.IV Critique littéraire et théorie de la littérature	479
IX.V Critique historique et sociologique.....	480
IX.VI Études de genre	480

ABSTRACT

Français

Le travail de recherche se focalise sur l'étude de l'adaptation de romans naturalistes pour le théâtre. Phénomène largement répandu au XIX^e siècle, les adaptations pour le théâtre promettaient la gloire aux romanciers qui tentaient une carrière littéraire. Par ailleurs, ils ont marqué une poussée vers un renouveau du théâtre lui-même sous toutes les formes possibles : interprétation, scénographie, thèmes. Pour cette raison, une étude comparative de plusieurs auteurs naturalistes européens (Zola, Goncourt, Capuana, Lemonnier, Galdós, Hardy) permet de construire un cadre général et d'identifier des pratiques communes. Par ailleurs, l'analyse effectuée au cours de la recherche met également en évidence des tendances socio-littéraires significatives, emblématiques de la construction d'une société capitaliste et démocratique en Europe ouvrant la voie au XX^e siècle.

English

This research work focuses on the study of the adaptation of naturalist novels for the theatre. A widespread phenomenon in the XIX century, adaptations for the theatre promised glory to novelists attempting a literary career. Moreover, they marked a shift towards a renewal of the theatre itself in all possible ways: acting, staging, and themes. For this reason, a comparative study of several European naturalist authors (Zola, Goncourt, Capuana, Lemonnier, Galdós, Hardy) makes it possible to build a wide general picture and identify common practices. Furthermore, the analysis carried out during the research also highlights significant socio-literary trends emblematic of the construction of a capitalist and democratic society opening the way to the XX century.

INTRODUCTION

Hé, monsieur, un roman, c'est un miroir qu'on promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte, sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former¹.

Ainsi écrivait Stendhal dans son célèbre roman publié en 1831, *Le Rouge et le Noir*. Ce dernier marqua une profonde évolution en littérature, puisque, même en étant encore influencé par le romantisme du début du siècle, *Le Rouge et le Noir* est déjà l'expression d'une esthétique et d'une poétique plus attachée à la réalité. En effet, à la moitié du XIX^e siècle le réalisme s'affirma comme courant littéraire en France. À la suite de cet événement, qui se développa aussi dans d'autres domaines, les efforts des arts et des sciences se consacrèrent à la découverte et à l'établissement des rapports de la nature et de l'homme. Ainsi, le XIX^e siècle changea la perspective sur l'être humain, qui n'était plus autodéterminé, mais affecté par l'environnement qui l'entourait, et les sciences visaient à réfléchir et interroger les mécanismes que règlent le comportement de l'être humain dans la société.

Complice de l'enthousiasme envers le nouveau caractère pragmatique de tous les domaines de la production, la littérature aspire à devenir aussi expérimentale que les sciences à travers le développement d'un nouveau genre du roman, le naturalisme. Ce dernier avait pour but d'enquêter sur la société contemporaine en reproduisant le réel de la manière la plus fidèle possible, même les aspects les plus laids et grossiers, afin de saisir le fonctionnement des relations humaines, et se diffusa en général dans l'Europe entière.

Puisque le naturalisme veut être un miroir de la société, il semblerait logique que ce type d'approche s'affirmât aussi au théâtre, l'endroit de la représentation par excellence. Pourtant, le naturalisme au théâtre ne se manifesta que vers la fin du siècle et de manière plutôt controversée, à travers le développement de nouvelles techniques de représentation que visaient à reproduire le réel de manière authentique sur la scène. Les textes de théâtre semblaient avoir une importance presque secondaire par rapport aux techniques et aux outils de représentation, c'est pourquoi nous nous sommes interrogés sur ce phénomène dans une perspective européenne, dans le but de retracer des analogies et des différences dans la mise en œuvre de ce qui fut un mouvement international.

¹ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Levasseur Librairie, 1831, p. 222.

En réalité, plusieurs romanciers naturalistes adaptèrent leurs ouvrages pour la scène dans l'espoir d'établir un théâtre de type naturaliste. Malgré leurs efforts, les pièces tirées de romans naturalistes ne sont pas étudiées fréquemment, probablement à cause des insuccès qui marquèrent leurs représentations. Toutefois, c'est aussi grâce à la poussée et à l'intensité de ces autoadaptations que le théâtre naturaliste put fleurir ensuite, puisqu'à travers les textes elles essayèrent d'emmener l'esthétique et la méthode naturaliste sur la scène.

Ce travail de recherche vise donc à enquêter la manière dont les autoadaptations des romans naturalistes ont influencé la naissance du théâtre moderne à travers une esthétique originale et des tentatives techniques consacrées à la reproduction du réel.

Contextualisation du sujet de recherche

Le naturalisme est un mouvement avant tout artistique et ensuite littéraire qui se développe en France à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle et qui a pour but la recherche et la représentation du vrai. En 1850 Gustave Courbet, jeune peintre révolutionnaire, expose sa toile *Un enterrement à Ornant* au Salon de Paris, suscitant un grand scandale. Dans ses remarques du *Salon* de 1850, le peintre et critique d'art Claude Vignon affirmait que le tableau

fait incontestablement beaucoup d'effet. Jamais on n'a rien vu ni rien pu voir de si affreux et de si excentrique [...] C'est qu'en effet c'est abominablement laid [...] il n'y a point de perspective, point d'agencement, point de composition ; on voit des hommes noirs plaqués sur des femmes noires, et, derrière, des bedeaux et des fossoyeurs à figures ignobles, quatre porteurs noirs avantagés d'une barbe démoc-soc, d'une tournure montagnarde et de chapeaux à la Caussidière. Voilà ! Bon Dieu ! Que c'est laid² !

La volonté de représentation de la nature et de ce qui caractérise la réalité contemporaine sont les objectifs qui animent ce nouveau courant en peinture, appelé d'abord *réalisme*. Cependant, déjà en 1863 le critique d'art Jules Antoine Castagnary commença à employer le terme « naturaliste » en se référant à la peinture de Courbet et à d'autres peintres qui avaient suivi son exemple. La peinture naturaliste était « issue des profondeurs même du rationalisme moderne³ » et elle représentait « l'expression de la vie sous tous ses modes et à tous ses degrés, et son but unique [était] de reproduire la nature en l'amenant à son maximum de puissance et d'intensité. C'est la vérité s'équilibrant avec la science ».

² Claude Vignon, *Salon 1850-51*, Paris, Garnier, 1851, p. 80.

³ Jules Antoine Castagnary, *Salons*, Paris, Charpentier, 1892, p. 140.

Le naturalisme apparaît, donc, comme un compromis entre la recherche de la vérité quotidienne dans l'art à travers l'emploi d'une méthode et de connaissances scientifiques. La science et l'art collaborent ayant un objectif commun – la représentation du vrai et du réel.

Toutefois, comme le rappelle Castagnary, cette nouvelle dimension de l'artiste, et de l'écrivain aussi, n'est pas arrivée soudainement. En effet, une rupture avec la culture et le goût classique, qui depuis des siècles monopolisaient les arts, était nécessaire. Le symbole de cette rupture fut la naissance et le développement du courant romantique, qui inclut non seulement la littérature, avant tout la poésie et ensuite le roman et le théâtre, mais aussi les arts visuels et la musique. D'ailleurs, pendant la période romantique, la peinture en particulier s'était fait « la servante de la littérature⁴ ». L'inspiration de la matière ne venait plus « de la Nature pour en recevoir les impressions directes⁵ » ; au contraire elle arrivait de la lecture des ouvrages romantiques.

Au cours du XIX^e siècle se forme alors un équilibre de mutuelle influence parmi les arts, notamment la peinture et la littérature. La vague romantique maintient son caractère novateur jusqu'aux années 30 de ce siècle, ensuite elle commence à s'affaiblir en répétant toujours les mêmes modèle et formes. En ce moment de crise d'originalité du courant romantique, qui correspond aussi à une crise politique générale en Europe, un nouveau genre littéraire commence à prendre forme, le réalisme. En France, qui tout au long du siècle se révèle être le chef de file des mouvements artistiques et littéraires contemporains, la littérature ainsi dite réaliste se développe à travers les romans de Stendhal et, ensuite, Honoré de Balzac, qui refusent le style et les sujets romantiques en choisissant une forme de la représentation qui met en scène l'existence humaine de manière plus rapprochée de la réalité. Et c'est précisément ce passage qui fut fondamental dans la contamination des arts et de la littérature, puisque « par ce double coup de génie la nature et la vie françaises montaient soudain dans les régions de l'art. Les deux romanciers avaient, sans le savoir, déterminé le caractère nouveau et l'objet même de la peinture moderne⁶ ». Ensuite, la peinture réaliste évolua vers le naturalisme, qui successivement s'affirma aussi en littérature.

Cependant, la contamination entre la peinture et la littérature ne se réalise pas seulement à travers le passage du réalisme au naturalisme ; au contraire, elle se développe plus tôt avec le romantisme. Le XIX^e siècle marque un changement définitif de la sensibilité et de la perception des hommes et des femmes, en raison d'une fracture entre le monde ancien et le monde moderne dont la France se fait le porte-parole pour tout le siècle.

⁴ *Ibid.*, p. 132

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 142.

The whole nineteenth century is filled with the struggle between the old (absolutism, reaction) and the new (liberalism, democracy, or progress), a contest in which, viewing the century as a whole, the old will appear to be fighting a retreating action. The battle was fought out in France as elsewhere, but it was only natural that in France should be found the greatest strength of the new and that France should be its standard bearer and the weather vane of change⁷.

En effet, la politique et les événements qui ont marqué l'établissement des nations modernes pendant le XIX^e siècle sont étroitement liés au développement littéraire et artistique, qui, à son tour, se fonde sur des rapports d'opposition et d'affinités. Parallèlement à l'évolution du goût et de l'esthétique dans l'art, le domaine scientifique était traversé par des innovations dans la structure de la pensée scientifique. Au début du siècle, la philosophie positive d'Auguste Comte avait marqué toutes les sciences à travers la création d'une *philosophie des sciences*. Le positivisme envisageait la connaissance des relations entre les phénomènes pour déterminer leur fonctionnement, sans pourtant enquêter sur leur origine. L'esprit humain, comme le définit Comte, arrive à la vérité à travers « trois méthodes de philosopher, dont le caractère est essentiellement différent et même radicalement opposé : d'abord la méthode théologique, ensuite la méthode métaphysique, et enfin la méthode positive⁸ ». La première méthode consiste dans la détermination de la parution de phénomènes à la suite d'actions d'agents surnaturels, tandis que dans la deuxième « ces agents surnaturels sont remplacés par des forces abstraites, véritables entités⁹ » qui donnent lieu aux phénomènes, divisées selon la nature du phénomène observé.

Enfin, dans l'état positif, l'esprit humain reconnaissant l'impossibilité d'obtenir des notions absolues renonce à chercher l'origine et la destination de l'univers, et à connaître les causes intimes des phénomènes, pour s'attacher uniquement à découvrir par l'usage bien combiné du raisonnement et de l'observation leurs lois effectives, c'est-à-dire leurs relations invariables de succession et de similitude¹⁰.

Ce concept devient fondamental dans l'étude des sciences du XIX^e siècle, car il marque un tournement significatif dans la manière d'entendre la science et le processus scientifique d'investigation, notamment ses buts. Ensuite, au cours du siècle les fondements du positivisme évoluèrent jusqu'à la détermination d'une vraie méthode expérimentale.

⁷ « Tout le dix-neuvième siècle est caractérisé de la lutte entre l'ancien (absolutisme, réaction) et le nouveau (libéralisme, démocratie ou progrès), un contexte où, considérant le siècle dans son ensemble, l'ancien semble lutter contre une action de retraite. La bataille a été menée en France comme ailleurs, mais il était naturel qu'en France se trouve la plus grande force de la nouveauté et que la France est son porte-étendard et la girouette du changement », notre traduction. René Albrecht Carrié, *Europe after 1815*, Paterson, Littlefield, 1961, p. 3.

⁸ Auguste Comte, *Cours de philosophie positive, tome I^{er}*, Paris, Rouen Frères, 1830, p. 3.

⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰ *Idem.*

En 1859 Claude Bernard, médecin parisien et admirateur de la philosophie positive d'Auguste Comte, publia la première édition de *l'Introduction à la médecine expérimentale*, dans laquelle Bernard remarque que l'homme « pense et veut connaître la signification des phénomènes dont *l'observation* lui a révélé l'existence¹¹ ». Cependant, l'investigation seule ne suffit pas à pénétrer les mécanismes des phénomènes, c'est pourquoi cet ouvrage visait à donner une approche différente à la méthode scientifique. Selon Bernard, « la médecine se dirige vers sa voix scientifique définitive¹² », voire une approche analytique à la matière qui « rentre[r] ainsi graduellement dans la méthode d'investigation commune aux sciences expérimentales¹³ ». Ainsi, la médecine ne se limite pas à la diagnose à travers l'observation du phénomène, mais elle intervient dans l'investigation à travers des expérimentations, qui permettent d'approfondir les connaissances du phénomène et de mieux comprendre les mécanismes qui le règlent. D'ailleurs, afin de procéder avec l'expérimentation, il est nécessaire de bien maîtriser la physiologie. En effet, « la connaissance des causes des phénomènes de la vie à l'état normal, c'est-à-dire la *physiologie*, nous apprendra à maintenir les conditions normales de la vie et à *conserver la santé*¹⁴ », mais aussi à comprendre les causes qui déterminent les maladies et leur guérison chez l'homme. Ainsi, la médecine se renouvelait en constituant une méthode expérimentale basée sur deux phases de l'expérience : l'une passive, correspondante à l'observation du phénomène, l'autre active, voire l'expérimentation sur le phénomène. « La méthode expérimentale, considérée en elle-même, n'est rien autre chose qu'un raisonnement il l'aide duquel nous soumettons méthodiquement nos idées à l'expérience des faits¹⁵ », affirme Bernard simplement. L'idée de la méthode expérimentale n'était pas une nouveauté absolue, dans le domaine scientifique, toutefois son application dans la médecine et la perspective adoptées par Bernard constituèrent un grand changement.

Les lettrés européens de la moitié du XIX^e siècle, poussés par la vague positive et l'enthousiasme envers les sciences techniques et biologiques de l'époque, s'intéressaient beaucoup aux nouveautés dans les domaines scientifiques. Il n'était pas rare, donc, que les écrivains et les journalistes s'informent et s'éduquent dans plusieurs secteurs. En particulier, Émile Zola, journaliste et écrivain du mouvement naturaliste, s'inspira fortement de la méthode expérimentale afin de déterminer les caractéristiques du roman expérimental, voire les conditions essentielles du roman naturaliste. On pourrait donc affirmer que le naturalisme en littérature se développa à la suite d'un

¹¹ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Baillière et fils, 1865 (1^{ère} éd. 1859), p. 12.

¹² *Idem*.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

processus préliminaire de contamination et d'inspiration d'autres domaines, l'artistique et le scientifique, qui posèrent des bases théoriques et esthétiques solides au mouvement.

D'ailleurs, surtout en raison du rapport que le naturalisme entretient avec l'art et la mutuelle influence littéraire et artistique, le naturalisme se définit lui-même à travers des rapports d'opposition et d'affinité avec d'autres mouvements littéraires. En effet, le naturalisme s'oppose idéologiquement au romantisme, un courant littéraire qui avait marqué le début du siècle par une rupture nette avec le goût et l'esthétique classique ; tandis qu'il prend comme modèle le réalisme. Ce dernier, et ensuite le naturalisme, naît de la profonde nécessité d'une méthode, d'un style littéraire et de sujets différentes de ceux qui avaient été exaltés dans la première partie du siècle et dans les époques précédentes. « Toutes les formules anciennes, la formule classique, la formule romantique, sont basées sur l'arrangement et sur l'amputation systématique du vrai¹⁶ », qui, au contraire, est au centre de la représentation naturaliste. Cependant, bien qu'à première vue il puisse sembler que le naturalisme se détache drastiquement du romantisme, comme l'affirme souvent Zola, en réalité ils partagent des éléments communs qui ont été nécessaires pour la formation de la littérature naturaliste. En particulier, le rapport entre la littérature romantique et naturaliste est intéressant à observer puisque le romantisme a marqué une profonde innovation dans le domaine dramatique. L'engagement des écrivains romantiques fut de même essentiel pour le développement d'une prise de conscience des écrivains et de leurs rôles en société, notamment pour la puissance idéologique de leurs ouvrages, ce qui influença, même indirectement, les écrivains naturalistes.

Les origines du changement naturaliste

Le naturalisme avait la nécessité de retrouver dans la poétique et les techniques représentatives romantiques ses antagonistes afin d'exalter ses points de force et ce sur quoi il voulait focaliser son but littéraire et artistique, voire la vérité. Toutefois, le romantisme « a eu une importance capitale et définitive, il nous [les écrivains naturalistes] a faits ce que nous sommes, c'est-à-dire des artistes libres¹⁷ » du point de vue culturel et politique. Au début du XIX^e siècle, le romantisme s'était affirmé en Europe dans tous les domaines de l'art à travers la diffusion d'idées et de formes qui venaient de l'Angleterre. En 1798 William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge, deux poètes anglais atypiques pour l'époque, publient un recueil de poèmes dans un volume intitulé *Lyrical Ballads*, précédé d'une *Préface* où sont exposés les principes qui animent une nouvelle sensibilité en

¹⁶ Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier, 1912, p. 18.

¹⁷ Émile Zola, *op.cit.*, p. 7.

littérature, « the romantic manifesto of British literature¹⁸ ». Dans la préface, on affirmait que ces poèmes avaient pour but « to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible, in a selection of language really used by men¹⁹ ». Ceci est aussi le but de la littérature naturaliste. Ce qui marque une différence nette de la littérature classique qui précède le romantisme est le choix de « to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way²⁰ ». L'ordinaire, la vie commune sont donc représentés de manière exceptionnelle et altérés par rapport à la réalité telle quelle. C'est pourquoi le romantisme évolue aussi vers le fantastique et l'extraordinaire, en reprenant des figures de héros du Moyen-Âge qui accomplissent des aventures épiques. Les sentiments sont exaltés et fournissent la matière qui permet à l'artiste ou l'écrivain romantique de magnifier la réalité du quotidien qu'ils entendent reproduire.

Il est vrai aussi que chaque pays développe une idée qui lui est propre de romantisme – ce qui est un paradoxe de ce courant artistique et littéraire, puisqu'il est européen, mais en même temps *national*, car tout pays garde des références à l'histoire de sa propre nation²¹. Cette hétérogénéité, malgré la base commune du romantisme, est due à l'aspect politique du romantisme. À la base de ce courant étaient les idéaux de liberté et de revendication des identités nationales, ce qui permit aux artistes et aux écrivains de contribuer à la rébellion populaire contre les gouvernements despotiques d'après la Restauration.

Le XIX^e siècle s'était ouvert avec une Europe déchirée par les guerres de Napoléon I^{er}, où les armées traversaient les pays en laissant de millions de morts derrière elles. À la suite de la défaite définitive de l'empereur français, les grandes monarchies européennes se réunirent à Vienne afin d'élaborer un programme pour le rétablissement de l'ordre et de la paix en Europe, c'est-à-dire la *Restauration*. Cette dernière visait à reconstruire le modèle monarchique de l'Ancien Régime, détruit par la Révolution française. Cependant, cette dernière avait été un événement unique et symbolique pour la conquête de la liberté des peuples et avait marqué la naissance de la conscience du pouvoir du peuple face aux gouvernements. Comme il s'agissait d'un événement sans précédents, les grandes puissances européennes ne prirent pas en considération l'opinion populaire pendant la Restauration.

¹⁸ « le manifeste Romantique de la littérature anglaise », notre traduction. Peter M. Hofstee, *Redefining Poetry: the Preface to the Lyrical Ballads as Revolutionary Manifesto*, p. 1, https://www.academia.edu/4168064/Redefining_Poetry_the_Preface_to_Lyrical_Ballads_as_Revolutionary_Manifesto.

¹⁹ « De choisir situations de vie quotidienne et de la décrire à travers, quand possible, un langage réellement utilisé par les hommes », notre traduction. William Wordsworth, *Preface to the Lyrical Ballads*, London, Penguins, 2001 (éd. or.1802), p. 8.

²⁰ « de leur donner un imaginaire coloré, où les choses ordinaires devraient être présentés à l'esprit d'une manière inusuelle », notre traduction. William Wordsworth, *op. cit.*, p. 8.

²¹ Ce discours s'applique surtout en ce qui concerne le roman historique et la poésie d'inspiration populaire, qui étaient très caractéristiques dans la littérature romantique, comme l'explique Jean-Louis Backès dans l'essai *La littérature européenne*, pp. 328-329.

« The peoples had no voice at Vienna. Nationalism was ignored²² » et cela fut fatal à la construction du nouvel ordre politique. En effet, en général en Europe les peuples fermentaient dans les mécontentements des gouvernements.

En France, après la destitution de Napoléon I^{er} et la Restauration des Bourbons, pendant laquelle Louis XVIII prit le pouvoir au sein d'une monarchie constitutionnelle et Charles X lui succéda, le peuple se révolta contre le monarque à Paris le 27, 28 et 29 juillet 1830. Cette révolution, connue aussi sous le nom des « Trois Glorieuses », devint l'emblème de l'esprit insoumis du peuple français. Cet événement fut la mèche qui déclencha l'étincelle de la révolte dans des nombreux autres pays d'Europe. Ensuite, Louis-Philippe I^{er}, couronné roi des Français, établit la monarchie de Juillet et reprit le contrôle du pays. Cependant, même avec ce nouveau gouvernement le désordre public était permanent : les citoyens étaient divisés entre l'acceptation du nouveau monarque et le désir de nouveaux moyens pour exprimer la souveraineté populaire, comme le suffrage universel. C'est pourquoi, après une quinzaine d'années, la révolution éclata à nouveau à Paris et les révolutionnaires organisèrent la ville en barricades pour combattre les forces du roi. Ce dernier, vaincu dans ses projets de devenir un roi pour les Français, abdiqua en faveur de son fils ; toutefois, le 24 juillet 1848 la Deuxième République de France fut proclamée. La période qui couvre cette partie du siècle est essentielle pour le développement du romantisme, et en même temps du réalisme, en France. Sous l'Empire de Napoléon I^{er} la littérature et les arts avaient été censurés, c'est pourquoi en France le romantisme, malgré quelques aperçus de la fin du XVIII^e siècle comme *Les Réveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau, connut un développement tardif par rapport à l'Angleterre ou à l'Allemagne. En effet, le romantisme français s'affirma avant tout à travers la poésie, donnant au poème une dimension différente par rapport à celle des classiques : la poésie devient le lieu de l'âme et de l'intime ; la nature et le quotidien devinrent des endroits où reconnaître ses sensations, non des simples descriptions. « D'ailleurs, tout est sujet ; tout relève de l'art ; tout a droit de cité en poésie²³ » affirma Victor Hugo dans la préface d'un important recueil de poésies, *Les Orientales* (1829). Hugo est considéré aujourd'hui comme l'un des maîtres du courant romantique. Au théâtre, il procura un changement essentiel : dans la préface de sa pièce *Cromwell*, publiée en 1827, en reprenant des idées inspirées de l'italien Alessandro Manzoni, Hugo affirmait que « l'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier²⁴ ». Les

²² « Les peuples n'eurent pas de voix à Vienne. Le nationalisme fut ignoré », notre traduction. René Albrecht Carrié, *Europe after 1815*, Paterson, New Jersey, 1961, p. 7.

²³ Victor Hugo, *Préface des Orientales*, Paris, Hetzel, 1868 (éd. or. 1830), p. 1.

²⁴ Maurice Souriau, *La préface de Cromwell, introduction, texte et notes*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1897, p. 236.

règles du théâtre d'Aristote, suivies pendant des siècles, étaient finalement mises en discussion en faveur d'une structure plus logique de la pièce. C'est pourquoi le romantisme français, dans son style singulier, suit le développement des événements historiques de son pays : les luttes populaires sont parallèles aux revendications de liberté artistique et littéraire. On oppose fermement l'ancien au moderne, on associe les critères artistiques de l'Ancien Régime à l'oppression politique, c'est pourquoi la poétique romantique devint fondamentale pour émouvoir la conscience populaire, où les jeunes la ressentent comme une faveur.

Comme son histoire est étroitement liée à la France, la Belgique se révolta dans les mêmes années contre son gouvernement. En réalité, cet état naquit pendant le XIX^e siècle, à la suite de plusieurs révolutions populaires et tentatives d'unification des États-Unis de la Belgique avec le Royaume des Pays-Bas. Au début du XIX^e siècle, les territoires de la Belgique avaient été unifiés sous l'Empire de Napoléon I^{er} et à sa chute ils passèrent au Royaume Uni des Pays Bas pour essayer de reconstruire l'unité précédant les tumultes de la fin du XVIII^e siècle. Cependant, le Royaume était profondément divisé sous plusieurs aspects. Avant tout, la barrière linguistique était très forte entre les communautés du nord, qui parlaient le néerlandais, appelés « les Hollandais » par les Belges, les différents patois qui étaient parlés dans les campagnes et les provinces de la Belgique et le français, qui était la langue prestigieuse des personnes cultivées. Cette division se reflétait dans la littérature, qui était de langue hollandaise et française. En outre, de même que pour les différences linguistiques, la foi professée devint un élément de diversification culturelle : les Belges étaient catholiques, tandis que les Hollandais étaient protestants. Cette division idéologique était porteuse d'une faille nuisible à la coexistence pacifique des deux populations. Guillaume I^{er} d'Orange, alors souverains du Royaume Uni des Pays Bas, publia une constitution pour l'union des deux pays dans le Royaume en 1815. Cette dernière fut acceptée à l'unanimité par le côté nord du pays ; tandis que les Belges s'y opposèrent. La constitution prévoyait la coexistence de dirigeants catholiques et protestants, qui n'était pas acceptée par les Belges, et notamment une interdiction d'accès aux marchés français, au bénéfice des commerces anglais, qui étaient beaucoup plus avancés dans les technologies des produits offerts et dans leurs voies commerciales, aux dépens de l'économie belge.

C'est pourquoi cette union, qu'à partir de ce moment devint de plus en plus despotique, ne dura pas longtemps. Le nord des Pays Bas resta toujours fidèle au roi ; les Belges, au contraire, en prenant inspiration de la vague des insurrections populaires de l'année 1830 en France et en Pologne se soulevèrent contre Guillaume I^{er}. La révolution commença à Bruxelles à la fin du mois d'août, à la suite de la représentation de *La Muette de Portici*, œuvre de Daniel Auber qui met en scène le soulèvement du peuple contre le roi Philippe IV d'Espagne. L'opéra poussa les gens à l'action : « les insurgés, qui se sont assurés le contrôle des points stratégiques de Bruxelles, sont bientôt rejoints par

des troupes de volontaires issus d'autres provinces²⁵ », donnant lieu à une résistance au gouvernement hollandais. Au mois de septembre de la même année, les Belges avaient défait les armées royales et, exception faite pour quelques familles bourgeoises qui prêtaient leur fidélité au roi, le pays uni avait chassé son adversaire. Le 26 septembre 1830 on proclama l'indépendance de la Belgique et le 7 février 1831 une constitution créée par un congrès national assemblé pour l'occasion fut publiée. Le congrès national fut bientôt remplacé par un Parlement, organisé en deux organes politiques, le Sénat et la Chambre des Députés, qui avaient pour objectif de rechercher un roi pour le nouvel état. Au début, la figure du duc de Nemours, le fils de Louis-Philippe, avait été proposée ; cependant, pour ne pas donner à la France du pouvoir en Belgique, finalement on choisit Léopold de Saxe-Cobourg-Gotha, qui devint Léopold I^{er}.

La littérature romantique fut, donc, essentielle pour pousser le peuple à la révolte, puisque « les phases du développement littéraire en Belgique épousent étroitement les modifications sociales²⁶ » du pays. Les problèmes sociaux qui concernent la naissance d'un nouvel état « sont fréquemment retraduits (et métaphorisés) par des postures ou des pratiques littéraires²⁷ ».

Comme la France et la Belgique, au cours du XIX^e siècle l'Italie fut traversée par des violentes révoltes et des guerres internationales qui conduisirent les différentes régions de la péninsule à l'unification de l'État italien moderne. En effet, après les guerres napoléoniennes du début du siècle et les rebellions faillites contre les Autrichiens, qui avaient envahi le nord de la péninsule pour contraster l'avancée française, l'Italie se présentait comme un pays déchiré. Au nord, le Royaume de Sardaigne, le Royaume de Lombardie-Vénétie, le Ducat de Parme et de Modène, le Grand duc de Florence et l'État Papal ; au sud le Royaume de Naples et le Royaume de la Sicile. Le Royaume de la Lombardie-Vénétie s'instaura après la défaite de Napoléon pendant le congrès de Vienne de 1815 et l'Empire austro-hongrois prit possession des territoires du nord-est de l'Italie. Dans le Royaume de Sardaigne, qui se montrait solide malgré les incursions françaises, les Savoie visaient au progrès du pays avec difficulté et seulement en 1838 le roi Charles Albert déclara le système féodal aboli. Le peuple montrait des signes de mécontentement qui éclatèrent dans des révoltes et le roi fut contraint d'abdiquer le titre à son fils, Victor Emmanuel II. Le nouveau roi décida de procéder à l'unification du territoire italien dans un seul état, influencé par les idées d'union nationale de Giovanni Mazzini. Ce dernier était un philosophe et journaliste italien qui depuis 1830 soutenait l'idéal d'un état italien uni et libre de l'oppression étrangère sur le territoire. « Il secolo XIX sentiva la propria missione. I fatti accumulati dal secolo passato erano troppi, perché le conseguenze potessero cancellarsi con un

²⁵ Benoît Denis, Jean-Marie Klinkenberg, *La littérature belge*, Bruxelles, espace nord, 2005, p. 92.

²⁶ *Ibid.*, p. 99.

²⁷ *Idem.*

trattato²⁸ », ainsi écrivait Mazzini qui, avec d'autres écrivains italiens, exprimait son patriotisme et sa volonté d'unification de l'Italie. De la même manière, Alessandro Manzoni, poète, dramaturge et romancier, écrivait pour exalter l'esprit révolutionnaire des Italiens. Comme Hugo en France, il s'était engagé en littérature à travers d'explicites manifestes romantiques, comme la préface de *Il conte di Carmagnola* et le refus des unités aristotéliennes au théâtre, mais aussi des poèmes patriotiques pour inciter les peuples à l'action, dont un des plus célèbres est *21 mars*, écrit pour fêter la révolte des Milanais contre les Autrichiens, mais qui, en réalité, s'adresse à l'Italie entière :

Non fia loco ove sorgan barriere
Tra l'Italia e l'Italia, mai più!²⁹

La puissance et la persévérance de la littérature romantique se révèle donc dans la force d'engagement et de participation des lecteurs aux événements métaphorisés ou décrits par les artistes ou les écrivains. « Una de las diferencias que separan a los escritores del antiguo régimen de los que vinieron después es su participación en la vida política³⁰ », même si souvent l'écriture et les arts entrent en conflit avec le gouvernement. En Espagne, la situation politique était aussi compliquée qu'ailleurs. Ferdinand VII, dernier souverain absolu par droit divin qui avait gouverné l'Espagne au cours de la Restauration, meurt en 1833. Le pays se divisa : d'un côté, on soutenait la fille du roi, Isabelle II, comme reine légitime ; de l'autre, on se battait afin que le frère mineur du roi, Charles Marie Isidore, monte sur le trône. Cet événement marqua le début des guerres *carlistes*, ainsi dites puisque menées au nom du roi Charles pour la succession des Bourbons sur le trône d'Espagne. La politique et la littérature étaient étroitement liées : les libéraux et les romantiques appuyaient la monarchie constitutionnelle de la reine Isabelle II ; tandis que « los carlistas vinieron a ser los continuadores de los realistas³¹ », donc, d'une littérature classique. En 1840, l'armée constitutionnelle gagna la dernière bataille contre les forces carlistes, bien que pendant tout le siècle plusieurs revendications eurent lieu dans l'Espagne entière. La revendication des guerres carlistes ne termina qu'avec la chute du dictateur Francisco Franco en 1975.

Dans le royaume de Isabelle II il était devenu possible de traiter des thématiques qui jusqu'à ce moment étaient considérées comme délicates en littérature, car « la libertad de imprenta permitió abordar por primera vez uno al meno de los dos temas – religión y política – que desde la España de

²⁸ « Le XIX^e siècle sentait sa propre mission. Les faits accumulés pendant le siècle passé étaient trop nombreux pour effacer leurs conséquences avec un traité », notre traduction. Giuseppe Mazzini, *La Giovine Italia*, p. 20.

²⁹ « Ne soyez pas là où les barrières se dressent
Entre l'Italie et l'Italie, plus jamais ! », notre traduction. Alessandro Manzoni, *Tutte le poesie*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 47.

³⁰ « Une des différences entre les écrivains de l'Ancien Régime et ceux que les suivirent est la participation à la vie politique. » notre traduction. Vicente Lloréns, *El romanticismo Español*, Madrid, Castalia, 1989, p. 86.

³¹ « Les carlistes devinrent les continuateurs des réalistes », notre traduction. *Ibid*, p. 230.

las Austrias no pudieron ser nunca objeto de discusión pública³² ». Toutefois, à cause d'une approche très conservatrice, le gouvernement espagnol fit souvent fermer les journaux libéraux et les universités, et notamment mit en place une forte censure contre toute idée progressiste. Cela ne fit qu'augmenter les diversités régionales et provinciales du territoire espagnol. En effet, au cours du XIX^e siècle, les choix de la monarchie espagnole entrèrent durement en conflit avec les citoyens cultivés et lettrés des grandes villes, qui protestaient pour la liberté de pensée et pour l'introduction du progrès scientifique et économique en Espagne sans recevoir aucun soutien. Un des grands problèmes de l'Espagne du XIX^e siècle était que « la gran masa de la población era analfabeta³³ », beaucoup plus qu'en Angleterre ou en France. Pour rapprocher les gens de la littérature et à la culture dans les grandes villes, comme Madrid, on installa les premiers cabinets de lectures où on diffusait les œuvres classiques de la littérature européenne. C'est pourquoi dans la ville il était possible de former une conscience civique basée sur la littérature.

Au contraire, dans les provinces la vie suivait un rythme et une organisation très féodale et les paysans n'avaient aucun moyen de s'intéresser à la culture. Leurs chefs étaient très traditionalistes et religieux, le progrès était perçu comme une malédiction de la société moderne et dans les campagnes on accueillait de manière obstinée toute nouveauté qui venait de la ville. Vers la fin du XIX^e siècle, lorsque l'Europe avait transformé son système économique grâce à la révolution industrielle, en Espagne l'agriculture restait la ressource principale de l'économie du pays. Le panorama social, politique et littéraire espagnol était, donc, diversifié et subversif.

Dès le début du siècle, la littérature assume une conscience différente envers le monde. Pendant les siècles précédents, la littérature et les arts avaient été pour la plupart réservés à une élite qui jouait de la possibilité de savoir lire et écrire. Les réflexions des philosophes, les découvertes scientifiques, le développement de l'esthétique et de la technique artistique concernaient un nombre restreint de personnes. Il est vrai que déjà la Révolution française avait marqué une rupture et le développement d'une conscience renouvelée du rapport entre œuvre et public, mais le romantisme amplifia ce phénomène. Les principes qui animaient ce courant littéraire provoquèrent une plus grande implication du peuple dans les affaires publiques et politiques de leurs pays et la possibilité de se sentir représenté par un ouvrage qui personnifiait l'esprit de tel peuple en ce moment-là. Cette innovation eut une grande résonance au long du siècle entier et surtout ensuite, car elle donna au peuple l'impression, et en partie aussi le pouvoir, d'exprimer sa volonté, notamment la possibilité de manifester le désaccord avec le gouvernement. D'ailleurs, les réformes gouvernementales

³² « La liberté d'imprimerie permit d'aborder pour la première fois un des thèmes – religion et politique – que depuis l'Espagne des Autriches n'avaient jamais pu être objet d'une discussion publique », notre traduction. *Idem*.

³³ Vicente Lloréns, *op. cit.*, p. 245.

impliquèrent aussi une tentative d’alphabétisation plus répandue en Europe, par conséquent les gens avaient un accès plus aisé à la culture. Le romantisme, entendu comme une ère littéraire et politique, fut nécessaire à la création d’une percée dans l’implication des arts et de la littérature chez les pays européens, qui sera successivement amplifiée par le réalisme et le naturalisme, et notamment susciter un intérêt et un respect différent envers la nature et sa représentation en littérature.

La période réaliste – les premiers aperçus du naturalisme

La transition du courant romantique au mouvement naturaliste n’a pas été une rupture nette, mais une évolution progressive en liaison avec les événements historiques et sociaux qui ont marqué l’époque. Le passage qui marqua la fracture du départ du réalisme « se fit quand les écrivains entreprirent de devenir les “historiens du présent” et non plus seulement ceux du passé³⁴ ». Le roman historique s’était développé en France vers 1825 sous l’influence de l’anglais Walter Scott. Ce dernier avait publié plusieurs romans historiques dont le plus connu était *Ivanohe*, paru en 1819, qui avait donné l’inspiration à d’autres écrivains sur cette matière. Victor Hugo même écrivit nombreux romans de ce genre, voire *Notre-Dame de Paris* ou *L’homme qui rit*. Toutefois, ce n’est qu’avec la publication de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal que le roman historique connaît « une forme de réalisme inconnue avant lui³⁵ ». Les faits principaux du roman proviennent d’affaires récentes, presque contemporains, et visent à exposer les vicissitudes du protagoniste, Julien Sorel, de manière authentique et vraie. Pour aboutir à son projet, Stendhal consulte les quotidiens et les chroniques de l’époque, de sorte qu’il construit une vraie documentation par rapport aux événements racontés. Toutefois, Stendhal a « la phobie de l’inventaire, du catalogue, des descriptions exhaustives³⁶ », ce qui l’empêche d’être défini proprement comme écrivain réaliste. « Ses romans sont, avant tout, des romans d’apprentissage³⁷ », où les héros doivent faire face à des obstacles de la vie quotidienne pour se réaliser. La carrière littéraire de Stendhal est quand même significative pour examiner le passage vers une littérature plus réaliste, inaugurée par Honoré de Balzac. Ce dernier commença à publier ses romans en 1829, qu’il organisa dans un grand projet : *La Comédie Humaine*. En effet, il s’agit d’un ensemble d’ouvrages qui ont le but de peindre d’une manière le plus possible authentique la vie parisienne à travers trois études : les mœurs, les philosophiques et les analytiques. Les trois étaient animés par « une volonté nouvelle de lucidité, d’explication et de discussion de la réalité historique et sociale de son temps, fondée sur une observation systématique³⁸ » de la quotidienneté. Il est possible, donc, d’entrevoir

³⁴ Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1998, p. 44.

³⁵ *Ibid.*, p. 45.

³⁶ *Ibid.*, p. 46.

³⁷ *Ibid.*, p. 47.

³⁸ *Ibid.*, p. 49.

d'ici les fondements des principes du naturalisme, qui base ses sujets et ses thématiques à partir de l'observation du réel. En effet, successivement Émile Zola s'inspira de *La Comédie Humaine* de Balzac pour son cycle des Rougon-Macquart, car il en admirait la variété et la diversité de personnages décrit et notamment l'architecture immense de la narration des histoires.

À cause de la mort de l'écrivain, *La Comédie Humaine* se termina en 1850. Depuis 1848, la France était insurgée contre la monarchie de Louis-Philippe et la République avait été proclamée – par un poète romantique, entre autres, Alphonse de Lamartine. « On pensait qu'avec la Révolution de février allait disparaître un vieux monde pourri et peu glorieux – celui de la monarchie de Juillet –, où difficultés matérielles et déséquilibres provoqués par l'évolution matérielle et spirituelle s'accroissaient depuis 1846³⁹ ».

Toutefois, la République n'était pas destinée à durer longtemps : Louis-Napoléon Bonaparte, élu président de la République par les Français, après un court mandat élaborer un coup d'État et conquit ainsi définitivement le pouvoir. Napoléon III proclama, alors, l'établissement du Second Empire. « It was a personal dictatorship, but it must be recognized that Napoleon III was a modern man, in advance of his time in the sense that his views and methods were those that our own time has seen flourish. Universal suffrage was retained, but the representatives of the people had no power⁴⁰ ». C'est pourquoi le gouvernement de Napoléon III fut âprement critiqué par les contemporains. Mais « le régime s'appuie sur un suffrage universel mal éclairé, sur le monde des ruraux immobilisés par les craintes, paralysés par le respect de l'autorité, séduits par des avantages immédiats, gagnés par le progrès économique⁴¹ ». Une fracture entre ville et province similaire à celle qu'on retrouve en Espagne se crée, alors, dans le Second Empire. D'un côté, les gens des grandes villes comme Paris et Lyon qui suivent les démarches du gouvernement et s'y opposent ; de l'autre côté l'obédience des provinces face à un régime qui leur promet une certaine stabilité.

En outre, pendant cette période, les choix pris par le gouvernement modifièrent le style de vie des citoyens à travers la construction de chemins de fer, grands magasins et un renouvellement urbain, surtout à Paris, en accentuant encore plus le contraste entre les provinces et les grandes villes. À ce propos, événement fondamental pour le développement du roman réaliste et pour la remarque des différences entre ville et province, on doit mentionner la publication de *Madame Bovary* en 1857. Il s'agit du premier roman de Gustave Flaubert, dont le sous-titre est *Mœurs de province*, qui suggère

³⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁰ « C'était une dictature personnelle, mais il faut reconnaître que Napoléon III était un homme moderne, à l'avance sur son temps puisque ses vues et ses méthodes étaient celles que notre époque a vu fleurir. Le suffrage universel a été conservé, mais les représentants du peuple n'avaient aucun pouvoir », notre traduction. René Albrecht Carrié, *op. cit.*, p. 56.

⁴¹ Pierre Guiral, Émile Témime, « L'historiographie du Second Empire », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 21, n°1, janvier-mars 1974, pp. 1-17.

un sujet inusuel en littérature. La protagoniste est Emma Bovary, une jeune fille qui a grandi en lisant des romans romantiques qui ont engendré en elle des attentes différentes par rapport à la vie réelle. Le roman se présente, alors, comme une condamnation des valeurs et des thématiques romantiques qui donnent une fausse image et perception de la réalité. En effet, Emma est prisonnière des idéaux de ses lectures de jeunesse qui lui causent frustration et insatisfaction. Ce roman joua un rôle déterminant dans le développement du mouvement naturaliste non seulement pour son détachement de la littérature romantique et la dénonciation de fausseté de la réalité proposés par cette dernière ; mais surtout pour l'établissement d'une méthode d'observation et d'analyse. En effet, Flaubert « fait véritablement une enquête, va sur les lieux, assiste à des comices agricoles, se renseigne sur l'empoisonnement à l'arsenic⁴² » et élabore une documentation sur laquelle il construit son roman. S'inspirant de figures réelles, Flaubert a construit son roman à travers la représentation minutieuse d'un petit village de province, conciliant l'analyse d'une réalité banale avec un exercice de style. Les personnages sont définis et exposés à travers une analyse psychologique, « l'histoire d'une conscience à travers le réel⁴³ » qui permet de suivre le développement des événements et qui consacre, aux yeux de Zola, *Madame Bovary* comme roman naturaliste.

Le premier caractère du roman *naturaliste*, dont *Madame Bovary* est le type, est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque. La composition de l'œuvre ne consiste plus que dans le choix des scènes et dans un certain ordre harmonique des développements. Les scènes sont elles-mêmes les premières venues : seulement, l'auteur les a soigneusement triées et équilibrées, de façon à faire de son ouvrage un monument d'art et de science. C'est de la vie exacte donnée dans un cadre admirable de facture⁴⁴.

Pourtant, en 1857 le roman est l'objet d'un procès, qui voit impliqué aussi le poète Charles Baudelaire pour le recueil de poèmes *Les Fleurs du Mal*, pour immoralité et théories contraires au bon goût. Malgré les opinions des jurys, Flaubert défendit son ouvrage et ses bonnes intentions et finalement il fut acquitté du tribunal. La poursuite initiale de *Madame Bovary* est due aux limites que le gouvernement de Napoléon III imposait à la littérature. Même s'il pouvait sembler plutôt libéral, le Second Empire appliquait des restrictions sévères aux ouvrages jugés dangereuses. Le succès, comme le scandale, de *Madame Bovary* contribuèrent à la diminution de l'application de la censure et, par conséquent, à la diffusion d'œuvres considérées comme immorales par la critique.

Malgré cette période apparemment prospère pour la société, le gouvernement engendra sa propre faillite à travers des mauvais investissements politiques. La France avait décidé d'appuyer les guerres d'indépendance de l'Italie, commencées en 1848, et avait collaboré avec les rebelles en

⁴² Colette Becker, *op. cit.*, p. 63.

⁴³ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁴ Émile Zola, *Le Messager de l'Europe*, 1875, italiques personnelles. Article recueilli dans *Le Roman expérimental*, 1881.

envoyant des soldats comme soutien aux armées révolutionnaires de Victor Emmanuel II, alors roi de Savoie. En effet, dans le règne de Sardaigne et de Piémont, où régnait la famille de Savoie, à la suite de l'abdication du roi Charles-Albert, Victor Emanuel II, son fils, prit le pouvoir. Ce dernier, poussé par les idées de Mazzini et de son premier ministre, Camille comte de Cavour, décida de procéder à l'unification du territoire italien dans un seul état à travers la conquête de la péninsule. En 1848 Victor Emmanuel II conduisit la première guerre d'Indépendance pendant laquelle les Milanais et les Vénitiens chassèrent les Autrichiens de leurs territoires, qu'avaient été occupés avec la Restauration, et proclamèrent des Républiques autonomes. En même temps, en Sicile, le peuple se souleva contre les Bourbons et donna lieu à une révolte contre les aristocrates en raison des mauvaises conditions de vie du peuple. Le roi Victor Emmanuel, qui visait à conquérir aussi le Sud de l'Italie, fut vaincu par les Autrichiens à Novare, dans la seconde guerre d'Indépendance. C'est au cours de cette occasion que la France et le règne de Sardaigne s'allièrent contre l'armée Autrichienne. Cet accord avec le roi Victor Emmanuel II était très convenable à la politique étrangère de Napoléon III : l'empereur se méfiait des nouveaux nationalismes européens, surtout de celui allemand et prussien, qu'il voulait essayer de contrôler. De cette manière, l'alliance avec Victor Emmanuel II permettait à la France non seulement de regagner des territoires, comme Nice, mais aussi de transformer un possible ennemi en allié.

À la suite du refus des armées sarde-piémontaises de quitter la Lombardie, les armées autrichiennes attaquèrent. Elles furent défaites à Magenta et à Solferino, tandis que Garibaldi, parti avec une expédition d'un peu plus de mille hommes, allait conquérir le sud de l'Italie, profitant des révoltes populaires contre les Bourbons et le roi de Naples. Ensuite, Victor Emmanuel II proclama le Royaume Uni d'Italie, qui devint effectif seulement après la troisième guerre d'Indépendance italienne de 1866, où les Autrichiens furent définitivement chassés des territoires de la Vénétie et du Frioul, tandis que l'État Papale s'unissait au Royaume d'Italie. Pour la France, l'indépendance italienne fut « successful in its military aspects, politically and diplomatically it was a failure. The territorial gains of France, Nice and Savoy, were no compensation for the antagonism aroused in France among liberal supporters of Italian unity on one hand, and conservative backers of the Pope on the other⁴⁵ ». C'est pourquoi l'autorité politique de Napoléon III, déjà minée par le mécontentement de son gouvernement, devint plus faible.

⁴⁵ « Réussi dans ses aspects militaires, mais politiquement et diplomatiquement, ce fut un échec. Les gains territoriaux de la France, de Nice et de la Savoie, ne compensèrent pas l'antagonisme suscité en France entre partisans libéraux de l'unité italienne d'une part, et partisans conservateurs du pape d'autre part », notre traduction. René Albrecht Carrié, *op. cit.*, p. 56.

D'ailleurs, justement pour la crainte d'une unification et fortification de l'état prussien, Napoléon III entreprit aussi une guerre contre la Prusse. Le déclenchement de ce nouveau conflit à l'aube de la guerre qui venait de se terminer en Italie avait été causé par la proposition d'un prince prussien comme souverain espagnol à la suite de l'expulsion d'Isabelle II. En effet, en même temps que l'indépendance italienne, l'Espagne connut une période tumultueuse. Les guerres libérales qui avaient marqué le conflit contre les carlistes continuèrent au cours de tout le siècle, alimentant une demande de liberté toujours plus exaspérée par les libéraux qui avaient l'objectif de moderniser le pays contre la cage des traditions qui bloquaient l'Espagne dans son développement culturel et surtout économique. On demandait le suffrage universel et la liberté d'impression, ainsi qu'un gouvernement républicain. En 1868 la reine Isabelle II fut destituée et les puissances européennes s'engagèrent pour trouver un candidat adapté pour le rôle de roi d'Espagne. Un des cousins de Guillaume I^{er} de Prusse, Léopold de Hohenzollern-Sigmaringen, poussé par Otto Von Bismarck, à l'époque premier ministre de Prusse, présenta sa candidature pour le trône d'Espagne. L'empereur Napoléon III, inquiet par cette candidature qui représentait la croissance du pouvoir prussien, commença à préparer un nouveau conflit. Finalement Amedeo I, fils de Victor Emmanuel II, devint roi d'Espagne. Son gouvernement ne dura qu'une année : à la suite des nombreux problèmes et crises internes, le roi abdiqua et on proclama la Première République espagnole, ainsi dite *La Glorieuse*. Cette dernière accomplissait finalement le désir de liberté qui avait été inspiré par la Révolution française de 1789 et de 1830, mais qui n'avait jamais abouti en Espagne. Pendant une année se succédèrent cinq présidents de la République, période qui se termina par l'instauration d'une dictature du dernier chef d'état. En même temps, les aristocrates, en opposition à la bourgeoisie, organisèrent le retour de la dynastie des Bourbons sur le trône espagnol. C'est pourquoi finalement le roi Alphonse XII de Bourbon prit le pouvoir en 1875. Il gouverna sagement, en essayant de maintenir la paix et de freiner les guerres carlistes, il entretint un bon rapport avec les colonies espagnoles. Toutefois, à sa mort, le pays retomba dans le conflit, puisque la Régente choisie en substitution du roi n'avait pas les moyens d'établir un gouvernement stable. Les libéraux et les carlistes se battirent à nouveau pour gagner le pouvoir sur le pays, en déchirant l'Espagne dans un vortex de chaos et instabilité politique. Les colonies, comme Cuba, virent dans ce moment l'occasion de se détacher une fois pour toute de la domination espagnole ; c'est pourquoi, aidées par les États-Unis, l'Espagne perdit définitivement ses colonies en 1898. Ce dernier événement marque le déclin définitif du pays à l'ouverture du XX^e siècle.

L'empire autrichien assista également au déclin de son empire à la fin du XIX^e siècle. La pression de l'unification des états germaniques du nord opérée par le chancelier Bismarck, qui visait à reconstruire l'Empire allemand, unie à la défaite en Italie et, par conséquent, à la perte de territoires comme la Vénétie en 1866 rendirent l'empire autrichien faible en face à ses adversaires. À la suite de

ces événements et des provocations de la Prusse envers Napoléon III, comme la candidature de Léopold Hohenzollern-Sigmaringen pour le trône d'Espagne, la France se vit obligée à déclarer guerre à la Prusse. Bismarck, qui avait étudié les conditions des armées françaises et la situation économique en France, gagna rapidement les batailles franco-prussiennes, dont la plus importante est celle de Sedan, qui marqua la défaite définitive de l'armée française. La France tomba dans le chaos : les Allemands envahirent l'est et le sud du pays, tandis qu'à Paris s'établit un gouvernement communiste appelé la Commune. Ce gouvernement ne dura pas longtemps, puisque les armées républicaines rentrées de la guerre massacrèrent tous les participants à ce coup d'État. Ensuite, on essaya de réparer les dommages infligés par l'Allemagne et de satisfaire les dettes de guerre. En 1875 les républicains gagnèrent les élections et finalement, au cours de la III^{ème} République, on tenta de reconstituer l'ordre civil et de réparer les dommages des guerres internes et internationales. Bien que le roman naturaliste soit né en France, ce mouvement littéraire se diffusa aussi en Europe, même si de manière non homogène.

En Angleterre, le roman réaliste prit la place du courant romantique vers les années 40 du XIX^e siècle surtout grâce à deux écrivains célèbres : William Makepiece Thackeray et Charles Dickens. Leur production littéraire était très différente l'un de l'autre. D'un côté, dans ses romans Thackeray critiquait l'hypocrisie de la société contemporaine à travers l'analyse des comportements de ses personnages. L'élément qui le distinguait des autres écrivains était la mise en relief des divers instincts de l'être humain face aux difficultés de la vie quotidienne, qui poussent les gens à adopter des comportements extrêmes pour survivre. De cette manière, Thackeray donnait aux lecteurs presque des modèles de vie en faisant la satire de l'élite de la société, notamment dans son roman *Vanity Fair*, sorti en feuilleton entre 1846 et 1847. Un des éléments les plus intéressants qui marque une rupture avec le courant romantique est le sous-titre du roman, *A novel without a hero*. En effet, le roman a pour protagonistes Becky Sharp, une fille pauvre, mais ambitieuse, qui est disposée à tout pour arriver au bout de la société londonienne ; et Amelia Sedley, une fille bourgeoise honnête et vertueuse dont le seul désir est celui d'épouser l'homme auquel elle fut promise lorsqu'elle était enfant. Les deux filles ne peuvent pas être considérées comme des modèles positifs pour le public, puisque contrairement aux héros romantiques elles ne poursuivent pas un idéal, ni ne luttent pour une cause sociale. Le seul élément commun entre elles est le but de survivre avec les moyens en leurs possession : si Becky Sharp recherche l'argent et la notoriété en société, elle se montre sans pitié pour y arriver, au point de répudier le mari qu'elle avait tant aimé auparavant pour devenir l'amante de riches célébrités. Son plan fut toujours gâché par les guerres contre Napoléon I^{er}, qui firent perdre beaucoup d'argent aux aristocrates et épuisèrent les caisses de l'état. Les guerres et la période de la Restauration impliquèrent aussi le destin d'Amelia, puisque l'homme qu'elle aimait meurt en bataille.

Seule et pauvre, malgré son éducation qui lui permettrait de vivre de manière plus aisée, Amelia se cache de la haute société anglaise pour vivre avec son fils, en se consolant avec la mémoire de son mari. Le roman a pour but l'illustration de la banalité et le nature extraordinaire de la vie quotidienne de personnes de différentes classes sociales dans le milieu contemporain. Cependant, même s'il partage cette caractéristique avec les principes du roman naturaliste, la narration et l'étude des personnages vise principalement à une satire et à une critique de l'hypocrisie de la société anglaise, notamment de la période victorienne⁴⁶.

De l'autre côté, Charles Dickens était moins strictement réaliste que Thackeray, puisque ses ouvrages avaient souvent des buts moralistes. Ces dernières étaient des romans feuilletons pour adultes et enfants où il racontait les conditions de vie des classes pauvres à travers les aventures de ses héros, qui sont souvent des enfants, comme *Oliver Twist* et *David Copperfield*. Le réalisme de Dickens était apprécié notamment par les masses, plus que par la critique. Ses romans furent traduits et diffusés surtout en France et aux États-Unis, où ils furent accueillis chaleureusement. Cependant, en France, « for a long time, the artist's depiction of the lower classes, of idiots and of petits bourgeois, as well as his unabashed use of slang, were deemed downmarket and even vulgar ⁴⁷ ». Un élément essentiel de la poétique littéraire de Dickens était notamment l'emploi d'un langage bas et populaire, pour mieux représenter la réalité de ses personnages. Malgré le mépris de la critique à cet égard, cela fut très apprécié par les écrivains réalistes et naturalistes au niveau européen, même si « Dickens' work no longer fitted with the direction in which they meant to go⁴⁸ ». Au long de sa carrière littéraire, Dickens change son approche de la réalité, qui devient de plus en plus sombre et désespéré, en se concluant par des ouvrages plus pessimistes comme *Great Expectations* et *Our Mutual Friend*. Ces derniers exposent une analyse complexe et caléidoscopique de la société anglaise, notamment l'interaction entre la classe bourgeoise et les classes plus modestes. Les personnages des romans, non seulement les protagonistes, visent à travailler pour changer leur condition sociale et pendant leur parcours ils aperçoivent forces et faiblesses de la société anglaise, en prenant une amère conscience des mécanismes de la société. Notamment, Dickens s'engageait dans la critique des

⁴⁶ C'est précisément à cause de la satire et de la critique à la société anglaise que Thackeray eut des difficultés à publier ses ouvrages et il n'était pas trop aimé par le public en général. Il faut tenir en considération que l'analphabétisme en Angleterre s'était fortement réduit, ce qui avait permis aux écrivains de s'adresser à un public plus ample. Paolo Bertinetti, *Storia della letteratura inglese*, Roma, Einaudi, 2004, p. 1290.

⁴⁷ « Pour longtemps, la représentation par l'artiste des classes inférieures, des idiots et des petits bourgeois, ainsi que son utilisation de l'argot, furent jugées bas de gamme et même vulgaires », notre traduction.

Michael Hollington, *The reception of Dickens in Europe*, London, Bloomsbury, 2013, p. 126.

⁴⁸ « Le travail de Dickens ne correspondait plus à la direction dans laquelle ils avaient l'intention d'aller », notre traduction. *Ibid.*, p. 145.

conditions de vie de la classe ouvrière, par exemple la vie dans les *workhouses*⁴⁹ ou la possibilité d'obtenir une éducation laïque.

Contrairement à la France et à l'Angleterre, l'Italie ne connut pas un mouvement réaliste défini pour plusieurs raisons. Avant tout, le romantisme italien se focalisait sur la production de romans historiques dont l'écriture se maintenait assez objective et sans trop d'ornements et l'exemple le plus célèbre est *Les fiancés* (1842) d'Alessandro Manzoni. Ce n'est qu'en 1860 qu'à Milan des jeunes écrivains forment un groupe appelé « Scapigliati » à l'imitation des Bohèmes français et en admiration des poèmes de Charles Baudelaire, qui s'oppose fermement au romantisme et essaie d'enquêter sur la réalité de manière objective, notamment les aspects les plus affreux de l'être humain. Cependant, même en partageant des aspects du naturalisme, ce dernier se caractérise plutôt par un goût du macabre et de l'obscur propres de l'écriture de Charles Baudelaire et de Edgar Allan Poe. Un des écrivains le plus connu des « Scapigliati » est Iginio Tarchetti, que pendant sa brève vie donna lieu à une grande production littéraire. Un de ses romans les plus célèbres est *Fosca*, publié posthume en 1869. L'ouvrage met en scène la folle passion entre une noble femme, Fosca, et Giorgio, un militaire de passage. Fosca est une femme laide et malade, cependant son amant ne réussit pas à s'éloigner d'elle. Le roman se développe pour la plupart sur le plan psychologique des personnages et le narrateur décrit minutieusement les aspects les plus affreux de la femme et de la relation morbide entre les deux jeunes. Ces qualités du roman appartiennent à l'esthétique réaliste, tendant au naturalisme, et mettent en relief une nécessité, de la part des jeunes écrivains, d'un style littéraire plus ancré dans tous les aspects de la réalité quotidienne. Malgré les prémisses littéraires pour le développement du mouvement des « Scapigliati », cela ne dura pas longtemps, puisque ses participants succombèrent très jeunes à des maladies liées à un mauvais état de santé.

En Espagne, la situation est encore plus différente. À la suite des graves problèmes politiques qui animaient le pays, la littérature se développe en retard par rapport aux mouvements européens, et se divise entre les conservateurs et les libéraux. Le roman réaliste s'affirma à la suite de l'introduction de la doctrine de Karl Krause, philosophe allemand du début du siècle. Bien que la pensée de Krause n'eût pas eu beaucoup de succès en Allemagne, en Espagne elle devint un élément fondamental de l'esthétique littéraire et philosophique, surtout parce qu'il conciliait l'aspect spirituel et religieux avec la représentation de la réalité. « La argumentación estética de Krause, que globalmente desde la voluntad de armonía pretende superar en su obra la escisión entre las formulaciones clasicista e

⁴⁹ Littéralement « maisons de travail », ils s'agissaient de bâtiments destinés à des familles de pauvres travailleurs. Issues pendant le Moyen-Âge, au cours des siècles les maisons de travail devinrent des centres d'abus et de corruptions envers les moins aisés, ce qui permit la transformation des workhouses dans des hospices publiques. En 1834, le gouvernement publia *La nouvelle loi sur les pauvres* qui visait à innover la loi d'assistance aux pauvres de l'époque élisabéthaine ; cependant, les mécanismes qui réglaient les workhouses restèrent complexes et la condition de la vie dans les immeubles ressemblait celle d'une prison.

idealista, vincula sobre la base de una esencia orgánica común la tríada griega de belleza, bondad y verdad, y por consiguiente el arte, la ciencia y la moral⁵⁰ » ; c'est pourquoi nombreux romans réalistes suivent ces principes d'harmonie et de morale dans le texte.

En outre, à côté de l'esthétique du *krausismo*⁵¹, ce n'est qu'avec le mouvement réaliste qu'en Espagne se développe véritablement une littérature caractéristique de ce pays depuis *el Siglo de Oro*⁵² : bien qu'ils se soient souvent inspirés par la France, dont ils absorbèrent les principes du réalisme de Balzac et de Flaubert, les écrivains espagnols réélaborèrent le style réaliste en ajoutant des caractéristiques exclusivement espagnoles. En effet, le réalisme, aussi que le naturalisme espagnol, étaient marqués par un profond spiritualisme. Les deux sont réglés par « la soberana ley de ajustar las ficciones del arte a la realidad de la naturaleza y del alma, representado cosas y personas, caracteres y lugares como Dios los ha hecho⁵³ », c'est pourquoi la providence et le discours sur la foi sont souvent présents dans les ouvrages réalistes et naturalistes espagnols. Les thématiques les plus récurrentes dans ces mouvements littéraires étaient « la realidad y la historia, en sus diversas manifestaciones, como la materia por excelencia⁵⁴ ». Le mouvement réaliste espagnol est plutôt atypique par rapport à d'autres mouvements européens, car il s'entremêle dès le début avec les principes du naturalisme qui avaient été exposés en France par Émile Zola. Les auteurs réalistes sont donc aussi naturalistes et développent leurs esthétiques au cours des événements et des influences littéraires européennes. Un exemple de roman réaliste espagnol est *La fontana de oro* (1870) de Benito Perez Galdós. Il s'agit d'un résumé des révoltes contre la monarchie de 1823 qui affectèrent le centre-ville de Madrid, notamment le café appelé *La fontana de oro*. Dans cet ouvrage, Galdós visait principalement à représenter les événements historiques de manière précise et détaillée, à travers une histoire d'amour passionné qui tient le fil du récit. Les ouvrages successifs de cet auteur montrent une approche différente à la réalité : elle n'est plus seulement un miroir à récréer à travers l'écriture, mais le terrain d'étude de tempéraments et caractéristiques de l'être humain. C'est pourquoi le réalisme connut un âge d'or en Espagne et pour plus d'un demi-siècle travailla sur ses principes et son esthétique. Le succès du réalisme espagnol fut aussi bien reconnu à l'étranger, par exemple en

⁵⁰ « L'argumentation esthétique de Krause, qui globalement par la volonté d'harmonie tente de surmonter dans son travail le mépris entre les formulations classicistes et idéalistes, relie sur la base d'une essence organique commune la triade grecque de la beauté, de la bonté et de la vérité, et par conséquent l'art, la science et la morale », notre traduction. Yvan Lissorgues, Gonzalo Sobejano, *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 267.

⁵¹ Le mouvement philosophique de Karl Krause, ainsi appelé en Espagne.

⁵² Période historique et littéraire de grande expansion et production littéraire, surtout théâtrale, dont les écrivains les plus connus sont Caldéron de la Barca et Lope de Vega.

⁵³ « La loi souveraine de l'adaptation des fictions de l'art à la réalité de la nature et de l'âme, en représentant les choses et les gens, les personnages et les lieux tels que Dieu les a créés », notre traduction. Leopoldo Alás, dit Clarín, *La Regenta, Prólogo*, Madrid, Cátedra, 1984 (éd. or. 1884), p. 4.

⁵⁴ « La réalité et l'histoire, dans leurs diverses manifestations, comme la matière pour excellence », notre traduction. Yvan Lissorgues, *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 78.

Amérique du Sud et en Europe. Il est vrai aussi que le réalisme espagnol et le naturalisme croisèrent souvent leurs chemins : en effet, les bornes entre l'un et l'autres parfois sont plutôt nuancés.

En général, le milieu contemporain devient essentiel à l'inspiration et à la création narrative, autant que les événements historiques, puisque contrairement aux romans historiques du début de siècle il est possible d'établir une documentation plus détaillée et fidèle à la réalité, en raison de l'observation directe de phénomènes.

Formes et métamorphoses du roman – l'affirmation du naturalisme

Le naturalisme se constitue formellement en France pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, en se développant du réalisme. En effet, les deux mouvements partagent « les sujets tirés de l'observation de la vie quotidienne, de la banalité prosaïque⁵⁵ », mais ils opèrent à travers une esthétique et une méthode différente. En effet, si le réalisme se limite à l'observation minutieuse des faits et leur reproduction, le naturalisme se distingue par une théorie à la base du roman qui se constitue progressivement après la parution des premières tentatives de roman naturaliste qui devinrent successivement le symbole du début du mouvement : *Germinie Lacerteux* par Jules et Edmond de Goncourt et *Thérèse Raquin* par Émile Zola. Les deux suscitèrent un grand scandale après leur publication. Dans *Germinie Lacerteux*, publié en 1865, les auteurs avaient choisi de raconter l'histoire de la bonne de chambre d'une vieille et noble femme, à travers un style cru et détaillé. La protagoniste, Germinie, est une femme laide, grossière et hystérique⁵⁶, caractéristiques que font d'elle un personnage méprisable, mais fascinant en même temps. Un des éléments le plus intéressant de *Germinie Lacerteux* est l'idée de son personnage, une humble servante, puisque les frères Goncourt s'inspirèrent de la vie réelle de leur propre bonne, qui venait de décéder dans des circonstances insolites. Les événements du roman sont directement influencés par la vie de la bonne des auteurs et prend donc un fond d'authenticité, de vérité de laquelle les auteurs se sont inspirés. Étant conscients de l'originalité de leur roman et surtout des aspects singuliers du point de vue thématique et esthétique, les frères Goncourt exposèrent la matière et les raisons qui les avaient emmenés à écrire leur roman dans une préface qui ouvrait le roman :

Vivant au dix-neuvième siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle « les basses classes » n'avait pas droit au Roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit

⁵⁵ Colette Becker, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁶ Il est nécessaire de préciser cet élément, puisque l'hystérie était considérée la maladie des femmes au XIX^e siècle. En effet, après les premières diagnoses et définitions du malaise, qui se liaient à des pratiques plus anciennes telles que l'exorcisme, les personnages féminins hystériques devinrent très fréquents en littérature. Les écrivains, en poursuivant la perspective scientifique de l'époque, étudièrent le phénomène chez des grands médecins, par exemple le docteur Martin Charcot, qui était un des experts de l'étude de l'hystérie.

littéraire et des dédains d'auteurs qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir⁵⁷.

Contextualisant tout d'abord leur appartenance à une période historique de profonds changements comme le XIX^e siècle, qui eut comme protagonistes politiques et sociaux les classes basses et moyennes, les Goncourt se proposent un objectif littéraire inouï, c'est-à-dire la représentation des basses classes en littérature en tant que protagonistes. Ils revendiquent donc le droit à toute vérité dans l'art, comme l'avait fait Hugo dans la préface des *Orientales* presque cinquante ans avant la parution de *Germinie Lacerteux*. Cependant, les Goncourt choisirent de représenter l'image la plus authentique du peuple : la fatigue du travail, le manque d'argent, la maladie, les frustrations étaient les éléments principaux de la peinture populaire du quartier de Germinie. Cette dernière est souvent appelée « bête » et par sa maîtresse, qui l'aime bien, et par son amant et ses amis. Il s'agit donc d'une étude des états *animalesques* les plus bas de la nature humaine, qui avaient été cachés depuis toujours en littérature, et « l'insignifiant s'éprouve comme catégorie esthétique⁵⁸ ». Comme *Madame Bovary*, cet ouvrage fut accusé d'immoralité, de représenter de la « littérature putride⁵⁹ ». Mais selon les Goncourt le roman était le lieu de « l'étude littéraire et de l'enquête sociale⁶⁰ », donc d'une analyse des mœurs contemporains dans le milieu qui leur était propre, à travers l'observation de la réalité.

En revanche, *Thérèse Raquin*, qui parut deux ans après *Germinie Lacerteux* partageait le choix esthétique et thématique des personnages, mais il revendiquait « un but scientifique avant tout⁶¹ » en affirmant qu'il s'agissait « d'un cas curieux de physiologie⁶² », donc d'une étude du comportement de personnes dans la vie quotidienne et de leurs pulsions. Cette précision est très significative, puisqu'elle donne une valeur adjointe au roman, qui n'est une plus seulement une création littéraire, mais aussi le résultat d'une expérimentation scientifique. Le naturalisme se distingue donc du réalisme et se développe à partir de celui-ci, précisément en raison de la méthode utilisée. Il ne s'agit pas seulement de l'observation de la réalité et de sa reproduction littéraire, mais aussi de procéder à l'analyse du réel et de la société à travers des techniques rigoureuses, voire scientifiques. Souvent on éloigne le domaine littéraire de celui scientifique ; la nouveauté du naturalisme consistait

⁵⁷ Jules et Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris, Gallimard, 2004 (éd. or. 1865), p. 5.

⁵⁸ Colette Becker, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁹ Louis Ulbach, connu par les lecteurs du *Figaro* comme Ferragus, s'opposa fermement aux naturalistes et engendra des longues querelles contre les écrivains de « l'obscénité elle-même ». Louis Ulbach, *Lettres de Ferragus*, Paris, Librairie Internationale, 1869, pp. 18-22.

⁶⁰ Jules et Edmond de Goncourt, *op. cit.*, p. 5.

⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

⁶² Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Gallimard, 2001 (éd. or. 1868), p. 24.

effectivement à les traiter comme deux éléments complémentaires pour l'enquête sur la nature de l'homme en société.

En outre, l'élément novateur du mouvement était l'insistance sur « le fait que le naturalisme est une *méthode*, et non une rhétorique, une stylistique, ou une thématique⁶³ », donc un ensemble de démarches fixes à suivre pour atteindre l'objectif. Pour créer un roman naturaliste, alors, il est nécessaire de respecter certains principes qui Zola éclaira dans le manifeste de la littérature naturaliste, *Le roman expérimental*. Ce recueil d'articles sur le naturalisme ne parut qu'en 1880, ce qui n'empêcha le développement général du roman naturaliste. Avant tout, *Le roman expérimental* présente les principes de la médecine expérimentale de Claude Bernard comme base de sa philosophie procédurale dans la construction du roman, étant donné que « si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de la vie physique, elle doit conduire aussi à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle⁶⁴ ». C'est pourquoi, selon Zola, l'écrivain n'est pas seulement un romancier, mais il devient aussi un scientifique qui fait des expérimentations sur ses personnages issues de la réalité quotidienne qu'il observe. Le romancier est, alors, un observateur et un expérimentateur :

L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude⁶⁵.

Au XIX^e siècle, le statut des écrivains change. Ils deviennent actifs dans la société et leurs ouvrages interviennent dans la constitution d'une pensée générale et d'une culture nationale plus forte, grâce à la diffusion de l'alphabétisme à travers des programmes culturels et l'introduction de la scolarité obligatoire⁶⁶. Dès le début du siècle, les écrivains romantiques ont été fondamentaux pour l'appel à la rébellion et à la résistance des masses, car leurs poèmes et leurs romans donnaient des valeurs et des vertus à l'identité nationale et à la liberté des peuples, même si les « basses classes », comme les définissent les frères Goncourt, n'étaient pas représentées de manière authentique.

Les romans naturalistes, puisqu'ils témoignent de leur contemporanéité, sont des documentations historiques, mais aussi des dénonciations contre les styles de vie précaires des basses classes et d'une bourgeoisie avare et despotique. En analysant la vie de personnages inspirés de la vie réelle dans leurs études, les écrivains parviennent, consciemment et inconsciemment, à donner une voix aux classes sociales les plus modestes et aux difficultés de la vie dans la société moderne.

⁶³ Yves Chevrel, *Le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 19.

⁶⁴ Émile Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1881, p. 2.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁶ Il est important de rappeler la loi du 28 mars 1882, aussi dite loi Jules Ferry, qui instituait l'éducation laïque et obligatoire de tous les enfants jusqu'au 13 ans.

L'intérêt pour l'écriture d'un roman naît souvent de faits divers qui se sont passés dans le quotidien ; ensuite les auteurs effectuent une enquête sur les éléments qui composent le crime et sa nature, observent la réalité locale pour en comprendre la dynamique et tracer minutieusement les détails, « c'est l'investigation scientifique⁶⁷ ». L'intérêt pour un certain cas naît du paradoxe de quelque chose d'extraordinaire qui se passe dans l'ordinaire de la quotidienneté de gens insignifiants, invisibles au monde littéraire, mais qui représentent la plupart des personnes. « Les personnages des romans naturalistes sont accablés par le poids des déterminismes, la maladie, les tares transmises héréditairement, la dégénérescence, qui amènent à une accentuation monstrueuse mais intéressante de l'humanité⁶⁸ ». Ainsi, le naturalisme recèle non seulement une composante scientifique, mais aussi une dimension sociale et historique. « L'homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors pour nous, romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes. Même notre grande étude est là, dans le travail réciproque de la société sur l'individu et de l'individu sur la société⁶⁹ », affirme Zola, posant l'accent sur le travail social de l'écrivain. Le naturalisme est donc un mouvement complexe et fortement contextualisé, où la réflexion et l'analyse sur les comportements des êtres humains est le nœud de l'enquête scientifique.

L'aspect social de ce mouvement est l'un des points d'union du naturalisme européen. En Espagne, le naturalisme et le réalisme se distinguent surtout par l'encadrement des situations et des phénomènes racontés. La plupart des romans se déroule en province, où les traditions et les dogmes conservateurs sont bien enracinés ; tandis que la ville n'apparaît que rarement dans l'espace narratif. Souvent les protagonistes subissent une transformation au cours de la narration : ils viennent d'une condition ordinaire et les événements les conduisent involontairement vers une situation complètement différente, de l'innocence à la culpabilité, mais aussi de la ville à la campagne. Le but des écrivains naturalistes est de peindre la variété et la rigidité sociale des provinces espagnoles, ce que Benito Pérez Galdós appelle « un viaje por el corazón de España⁷⁰ », où se conserve la « paz, mutuo respeto, humildad cristiana ». Au cours du XIX^e siècle, l'opposition entre la campagne et la ville, où grandit « la yerba maléfica de los vicios⁷¹ » et le danger du progrès économique et scientifique, devint de plus en plus âpre et hostile. La vieille Espagne, ainsi appelée par les historiens, « protesta contra la renovación ideal del país e procura impedir⁷² », puisque l'acceptation du progrès signifierait aussi une perte des traditions qui ont rendu l'Espagne un grand pays dans le passé.

⁶⁷ Émile Zola, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁸ Colette Becket, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁹ Émile Zola, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁰ « Un voyage dans le cœur de l'Espagne », notre traduction. Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, Madrid, Catedra, 2017 (éd. or. 1876), p. 152.

⁷¹ « Paix, respect mutuel, humilité chrétienne » et « l'herbe maléfica des vices », notre traduction. *Ibid.*, p. 279.

⁷² « Proteste contre le renouvellement idéal du pays et tente de l'empêcher », notre traduction. Rafael Altamira y Crevea, *Psicología del pueblo español*, Barcelona, Minerva, 1902, p. 171-172.

L'échange d'idées et de techniques entre les pays européens, voire le libéralisme, est vécu très négativement à la campagne, qui représente un conservatisme rigide et inamovible. Le naturalisme espagnol peint rigoureusement le conflit idéologique de l'époque contemporaine de manière le plus possible objective, en posant l'accent sur la critique du manque d'union et de solidarité du peuple espagnol. Donc, le naturalisme espagnol est fondamental non seulement du point de vue littéraire, pour le style et la manière de représenter la réalité, mais aussi pour son témoignage des conditions de l'identité de la population espagnole à la fin du XIX^e siècle.

Bien que non aussi organisé que le mouvement français, le mouvement naturaliste espagnol a été officiellement fondé par l'écrivaine Emilia Pardo Bazán par le manifeste *La madre naturaleza*, paru en 1887. Contrairement au *Roman Experimental*, *La madre naturaleza* est plutôt un roman où l'auteure place ses personnages au milieu de la nature, créée par Dieu, où ils se sentent jugés. « Porque la naturaleza es el seno materno de donde han salido, la providencia que vela todos sus pasos, y el fin donde todo retorna⁷³ ». Exception faite pour le travail subversif et scandaleux de Bazán, qui à l'époque avait été soumis à la censure et condamné par plusieurs de ses contemporains en Espagne, les autres écrivains réalistes développèrent des caractéristiques naturalistes, sans jamais s'inscrire dans un mouvement de type zolien. Bazán même s'était inspirée de certaines des idées du naturalisme français, mais elle ne les approuvait pas dans leur intégrité, en affirmant qu'il existait non seulement un naturalisme français, mais un naturalisme *español* aussi, qui se distingue principalement par des principes idéologiques et religieux. Les écrivains espagnols trouvaient immorale la laïcité des auteurs français, en revendiquant un naturalisme *spirituel*. « Con la variante espiritualista, la novela española tal vez iba a ser capaz de superar finalmente los demonios del positivismo, y armonizar las tendencias materialistas de la época con la sempiternas elucubraciones idealistas de corte neocatólico o krausista⁷⁴ ». Cependant, dans les romans la moralité chrétienne est poussée à la limite et les ouvrages démontrent l'hypocrisie des gens, surtout de province, qui professent la foi, mais ils agissent de manière cruelle et immorale. Un des romans exemplaires de cette critique sociale est l'œuvre de Galdós, *Doña Perfecta*, où Perfecta, une femme de province et apparemment pieuse, doit faire épouser sa fille à son neveu, un ingénieur de Madrid. Bien qu'en public Perfecta se montre accueillante et chaleureuse, « son elevado grado de hipocresía y maldad, así como el exagerado nivel

⁷³ « Parce que la nature est l'utérus maternel dont ils sont issus, la providence qui veille sur tous leurs pas, et la fin où tout revient », notre traduction. Mariano Lopez, « A proposito de *La madre naturaleza* de Pardo Bazan », *Bulletin Hispanique*, 1981, pp. 79-108, p. 89.

⁷⁴ « Avec la variante spiritualiste, le roman espagnol peut-être allait vaincre finalement les démons du positivisme et harmoniser les tendances matérialistes de l'époque avec l'élucidation idéaliste éternelle des tribunaux néo-catholiques ou krausistes ». Francisco Caudet, « La querrela naturalista. España contra Francia », dans *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo 19*, Barcelona, Yves Lissorgues, 1988, p. 69.

de falsedad que la caracterizan⁷⁵ » deviennent évidentes lorsqu'elle élabore des plans pour chasser son neveu de son village, et enfin son homicide. Il s'agit d'une étude sur les instincts des hommes : la provinciale est hypocrite et bigote et agit par la colère ; tandis que l'ingénieur rationnel, qui est conduit par la logique, n'arrive pas à comprendre ce qui se passe autour de lui et il s'abandonne à l'impatience et à l'imprudence. Les faits exposés dans le roman et les rapports entre les personnages sont une métaphore de la condition sociale espagnole contemporaine, destinée à échouer à cause de personnages emportés par féroces passions.

En outre, la réflexion sur la profonde différence entre les femmes et les hommes occupe une place centrale dans la littérature naturaliste espagnole. À la fin du XIX^e siècle, la femme était représentée dans la société seulement dans son rôle de mère et de femme au foyer. « En sí misma, la mujer, no es como el hombre, un ser completo ; es sólo el instrumento de la reproducción⁷⁶ », affirme Pompeyo Gener, dramaturge et journaliste de *La Vanguardia*, quotidien libéral et progressiste de l'époque⁷⁷. Même dans les domaines les plus réformistes, l'idéal de la femme restait figé dans des stéréotypes, bien que les femmes intellectuelles de l'époque, en suivant l'exemple d'autres mouvements européens, demandent plus de droits. En réalité, au principe du XX^e siècle les mouvements féministes espagnols gagnèrent beaucoup de soutien et de visibilité. Avant le déclenchement de la guerre civile, les femmes conquièrent le droit de vote, notamment grâce aux efforts de la députée Clara Campoamor, en brisant enfin le joug que reléguait les femmes à un rôle marginal dans la société.

Dans la plupart des romans réalistes et naturalistes, les femmes sont représentées comme des « poupées » par les hommes, surtout dans le milieu bourgeois, où les femmes sont destinées à « ser petaca, y siempre petaca⁷⁸ ! ». Cette image de poupée est en réalité dichotomique, puisque si d'un côté elle correspond à une représentation de la femme de l'époque par l'optique masculine ; de l'autre côté, selon les intentions, il s'agit aussi d'une dénonciation du rôle passif et subalterne de la femme par rapport aux hommes. Tous les personnages féminins des romans sont « circunscritos a un sistema

⁷⁵ « Son élevé degré d'hypocrisie et de malveillance, ainsi que son niveau exagéré de fausseté que la caractérise », notre traduction. Marta Manrique Gómez, « *Doña Perfecta* de Galdós : la representación del conflicto identitario de la sociedad española », *Especulo*, Universidad Complutense de Madrid, 2009, vol. 41, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/galperfe.html>.

⁷⁶ « En soi, la femme n'est pas comme l'homme, un être complet ; elle est seulement l'instrument de la reproduction », notre traduction. Pompeyo Gener, « De la mujer y sus derechos en las sociedades modernas », *La Vanguardia*, Barcelona, año IX, martes 26 febrero 1889.

⁷⁷ Le quotidien continue sa publication à nos jours en castellan et en catalan ; cependant, après la dictature franquiste, le profil du journal est devenu plutôt conservateur.

⁷⁸ « Être une flasque et toujours une flasque ! », notre traduction. Benito Perez Galdós, *Tristana*, Madrid, Catedra, 2008 (éd.or. 1892), p. 123.

de leyes y castigos basados en el orden patriarcal y se someten a él⁷⁹ » et même s'ils arrivent à une position de pouvoir, comme dans le cas de Doña Perfecta de Galdós, « no sólo perpetúa la tradición en su papel de reproductora de las normas del sistema patriarcal-católico-conservador, sino que también promueve en conspiraciones el destino del pueblo y el castigo de cada trasgresor⁸⁰ ».

D'ailleurs, vers la fin du siècle, la représentation de la femme-victime devint plutôt à la mode chez les écrivains naturalistes, qui mettaient en scène une « mujer trasgresora⁸¹ » que luttait pour obtenir des droits dans la société, tels que le travail ou la liberté d'aimer la personne choisie. Ces femmes échouent dans tous leurs tentatives, devenant des symboles de défaite et de misère. Les récits des romans réalistes et naturalistes devinrent alors, même inconsciemment, des manifestes que dénonçaient la condition féminine en Espagne, et en ville, et en province. La question du genre était donc centrale, bien que non principale, dans de nombreux ouvrages naturalistes qui portent le nom des protagonistes malheureuses.

Une approche littéraire similaire, du point de vue social, est aussi employée par les écrivains italiens. À vrai dire, comme en Espagne, les auteurs italiens s'inspirent des écrivains naturalistes français. Cependant, cette inspiration est structurée par un mouvement littéraire bien encadré, celui du vérisme. Le vérisme regroupe pour la plupart des écrivains du sud de l'Italie, tels que Luigi Capuana, aussi dit chef de file du mouvement vériste, et Giovanni Verga. L'élément caractérisant du vérisme, par rapport aux autres naturalismes, est l'importance donnée à l'aspect linguistique. En effet, à côté de la méthode naturaliste zolienne, qu'ils admiraient et suivaient, le point fondamental était lié à l'expression esthétique de ce nouveau mouvement littéraire dans un état qui venait de se former. L'Unité de l'Italie avait regroupé plusieurs régions qu'au XIX^e siècle communiquaient encore de manière très différente les unes des autres à cause de l'influence des divers dialectes. L'île de la Sicile, conquise par Garibaldi dans son expédition pendant la deuxième guerre d'Indépendance italienne, se retrouva annexée au territoire italien, sans que ses habitants pussent comprendre ce que cela signifiait réellement. Les conditions de paysans et de pêcheurs restaient toujours les mêmes, les aristocrates tombaient dans la misère et les bourgeois devenaient les patrons des commerces et de l'économie. Toutefois, l'objectif principal des romans véristes, bien qu'ils fissent le portrait des gens moins aisés, était de trouver un langage littéraire nouveau qui s'adaptait à une esthétique moderne. C'est pourquoi les véristes admiraient les écrivains naturalistes qui avaient enrichi le lexique littéraire en France et

⁷⁹ « Circonscrits à un système de lois et de châtiments basés sur le modèle patriarcal et lui se soumettent », notre traduction. Yosálinda Rivero-Moreno, « La novela realista-naturalista española y su representación de la mujer », *Divergencias*, Arizona University, vol. 2, n°1, 2004, p. 154.

⁸⁰ « Perpétue non seulement la tradition dans son rôle de reproductrice des normes du système patriarcal-catholique-conservateur, mais promeut également dans les complots le destin du peuple et la punition de chaque transgresseur », notre traduction. *Ibid.*, p. 146.

⁸¹ « Femme transgressive », notre traduction. *Ibid.*, p. 154.

qui avaient introduit l'emploi de l'argot au milieu populaire, et ressentaient une sorte d'infériorité au niveau créatif formel. En effet, « in Italia mancava ancora, a fine secolo, una lingua del romanzo⁸² ». Avant tout, l'écrivain soulignait l'urgence d'un renouvellement linguistique face à la tradition littéraire italienne :

Pel nostro lavoro avevamo bisogno di una prosa viva, efficace, adatta a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno, e i nostri maestri non sapevano consigliarci altro: *studiate i trecentisti!* Avevamo bisogno di un dialogo spigliato, vigoroso, drammatico, e i nostri maestri ci rispondevano: *studiate i comici del cinquecento!* [...] Fu forza decidersi a cercare qualcosa da noi, a tentare, a ritentare; quella prosa moderna, quel dialogo moderno bisognava, insomma, inventarlo di sana pianta⁸³.

Cependant, les tentatives élaborées par les véristes, notamment celles de Capuana, furent âprement critiquées et considérées vulgaires et grossières. « Con tutti i suoi difetti, con tutte le sue improprietà, con tutti i suoi francesismi, con tutti i suoi provincialismi, almeno essa è organica, è viva, è moderna. Se ha un saporetto acre, non è perciò repugnante; se si mostra un po' in disordine, è per effetto dei nervi irritati. Infine, è sincera⁸⁴ », telles sont les qualités de la langue vériste italienne, qu'avant tout est *vraie*, authentique. En effet, ce nouveau vocabulaire et cette prose visaient à démontrer les effets de l'Unité italienne et la fracture que cela engendrait avec le passé. « Siamo italiani di dopo il sessanta, e tali vogliamo apparire nell'opera d'arte, romanzo o novella⁸⁵ » remarquait Capuana, en posant l'accent sur le rôle des récents événements historiques et leurs conséquences sur la langue. Mais l'aspect vulgaire de cette nouvelle prose venait des sujets choisis par les écrivains véristes. Comme les naturalistes, ils représentaient les basses classes du milieu rural ; pourtant leur but n'était pas celui d'une dénonciation sociale, mais plutôt un exercice de style et d'esthétique sur des sujet qui n'avaient pas été traités jusqu'alors.

La civiltà, questa inesorabile livellatrice, ci faceva apparire più imitatori di quel che eravamo in realtà. Un torinese, un milanese, un fiorentino, un napoletano, un palermitano dell'alta classe e della borghesia differiva, esteriormente e interiormente, così poco da un parigino delle stesse classi che il coglierne la vera caratteristica presentava una difficoltà quasi insuperabile, almeno a prima vista. Allora, per ripiego, rivolgemmo la nostra attenzione agli strati più bassi della società dove il livellamento non è ancora arrivato a rendere sensibili i suoi

⁸² « À la fin du siècle, en Italie on n'avait pas encore une langue du roman », notre traduction. Pierluigi Pellini, *Naturalismo e verismo*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998, p. 151.

⁸³ « Pour notre travail, nous avons besoin d'une prose vivante, efficace, adapte à communiquer toutes les presque imperceptibles nuances de la pensée moderne, et nos maîtres ne nous savaient conseiller que d'étudier *les écrivains du XIV^e siècle* ! Nous avons besoin d'un dialogue vigoureux, dramatique, et nos maîtres nous répondaient : *étudiez les comiques du XV^e siècle* ! [...] Nous fimes un effort pour chercher quelque chose à partir de nous-mêmes, à tenter, à tenter encore ; cette prose moderne, ce dialogue moderne, il fallait l'inventer complètement. », notre traduction. Luigi Capuana, *Per l'Arte*, Napoli, edizioni scientifiche italiane, 1994, p. 27.

⁸⁴ « Avec tous ses défauts, avec toutes ses irrégularités, avec tous ses mots à la française, avec tous ses provincialismes, au moins elle est organique, elle est vivante, elle est moderne. Si elle a un goût aigre, il n'est donc pas repugnant ; si elle semble un peu salissante, c'est à cause des nerfs irrités. Enfin, elle est sincère. », notre traduction. *Ibid.*, p. 28.

⁸⁵ « Nous sommes des italiens d'après les années '60 et tels nous voulons nous montrer dans l'art, les contes ou les romans », notre traduction. *Ibid.*, p. 29.

effetti; e vi demmo il romanzo, la novella provinciale (più questa che quello), per farci la mano, per addestrarci a dipinger dal vero, per provarci a rendere il colore, il sapore delle cose, le sensazioni precise, i sentimenti particolari, la vita d'una cittaduzza, di un paesetto, d'una famiglia...⁸⁶

La volonté de reproduction fidèle de la réalité du naturalisme français représentait, au contraire, l'occasion d'un exercice esthétique pour le vérisme. Ce dernier visait à la différenciation des réalités possibles d'un pays qui présentait des grosses fractures à l'intérieur de sa société.

La littérature belge de la fin du XIX^e siècle présentait une problématique linguistique encore plus enracinée dans la littérature italienne. En effet, à part le groupe germanique à l'est du pays, « on peut dire que la Belgique est composée de deux régions linguistiques sensiblement égales, avec au Centre une ville flamande d'origine, mais largement francisée au cours du temps : Bruxelles⁸⁷ ». Le dualisme linguistique de ce pays détermine donc son parcours atypique dans l'histoire de la littérature. Pendant le XVIII^e et le XIX^e siècle, le français s'était affirmé comme langue de culture, au lieu des langues flamandes et des différents patois de ce dernier. Le français était la langue de la bourgeoisie et de la littérature, ainsi la littérature de la Belgique ressentait très fortement l'influence française sur sa production. C'est pourquoi, au début eut lieu une vraie querelle contre les Belges de la part des écrivains français, due au phénomène de la « contrefaçon⁸⁸ » des éditeurs belges. Les écrivains belges francophones durent trouver un nouveau style pour s'exprimer en français, âprement critiqué par les Français. Souvent, même les écrivains nés dans la partie flamande du pays préféraient écrire en français, car c'était la langue privilégiée de la littérature et de la communication. Au début, donc, la création littéraire belge francophone prit beaucoup inspiration de la littérature française, dès le romantisme et ensuite avec le réalisme. À la suite de la récente création de ce pays, le romantisme belge se développa un peu en retard par rapport aux autres pays européens, dont un des majeurs écrivains est Charles De Coster. Ce dernier travailla à plusieurs ouvrages de caractère nationaliste et folklorique, notamment *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs*, publié en 1867. Bien que cet ouvrage soit écrit

⁸⁶ « La civilisation, inexorable niveleur, nous a fait ressembler plus à des imitateurs que nous ne l'étions en réalité. Un turinois, un milanais, un florentin, un napolitain, un palermitain de la classe supérieure et de la bourgeoisie ont différé, extérieurement et intérieurement, si peu d'un parisien de la même classe que saisir le vrai caractère présentait une difficulté presque insurmontable, au moins à un premier regard. Ensuite, par défaut, nous avons porté notre attention sur les couches inférieures de la société où le nivellement n'était pas encore venu rendre ses effets sensibles ; et nous vous avons donné le roman, le roman provincial (plus que cela), pour nous entraîner, pour nous former à peindre d'après la vie, pour essayer de rendre la couleur, le goût des choses, les sensations précises, les sentiments particuliers, la vie d'une petite ville, d'un village, d'une famille... », notre traduction. Luigi Capuana, *Per l'Arte*, Napoli, edizioni scientifiche italiane, 1994, p. 29.

⁸⁷ Klinkenberg Jean-Marie, « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique », in : *Littérature*, n°44, 1981, « L'institution littéraire II », pp. 33-50, p. 37.

⁸⁸ Mollier, Jean-Yves, « éditer au XIX^e siècle », dans *Revue de l'histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, 2007/4, vol. 107, pp. 771-790, p. 779.

en français, l'histoire et les thèmes abordés sont notablement d'origine flamande : ce procédé littéraire inaugure une nouvelle condition de la langue française en Belgique. En effet, les Français pensaient que la langue avait un style bizarre et plutôt similaire aux langues du nord de l'Europe. C'est pourquoi, souvent l'on percevait les écrivains belges comme des écrivains nordiques d'expression française : leur style tout à fait particulier les empêchait d'être reconnus formellement par la critique française, que la littérature belge percevait au contraire comme trop grossière par rapport à la langue littéraire française.

Toujours influencé par la littérature française, la littérature belge de la fin du XIX^e siècle commença à présenter des caractéristiques plus nationales avec le développement du mouvement naturaliste sur le territoire belge. Ce dernier naquit d'après des débats littéraires, notamment sur la revue *L'Artiste*, en suivant la vague de la médecine expérimentale et de la modernité générée par la nouvelle force économique industrielle. Le développement du mouvement naturaliste en Belgique « est le signe que se modifie l'idée qu'une nouvelle génération d'écrivains a d'elle-même, et cela pour des raisons qui ne se ramènent pas à la seule émergence du naturalisme⁸⁹ ». En effet, à travers ce mouvement innovant et moderne, les écrivains belges voyaient légitimée et finalement exprimée une littérature de la Belgique, voire ayant des caractéristiques inédites et originale. Dans la première page du premier volume de la revue *La Jeune Belgique*, parue en 1881 et dédiée à des études littéraires qui revendiquaient l'unicité de l'identité belge, la rédaction se présentait ainsi : « Nous invitons les jeunes, c'est-à-dire les vigoureux et les fidèles, à nous aider dans notre œuvre. Qu'ils montrent qu'il y a une Jeune Belgique comme il y a une Jeune France, et qu'avec nous ils prennent pour devise : *Soyons nous*⁹⁰ ». Puisque dans les premières années de formation de la Belgique la littérature et l'art française avaient joué un rôle fondamental dans la production créative belge, les écrivains et les artistes revendiquaient un style unique grâce à leur appartenance à la Belgique. Le naturalisme représentait, alors, un chemin pour démontrer l'originalité productive de la Belgique, un pays relativement jeune, et en même temps sa capacité de développer des mouvements communs à l'Europe entière.

Contrairement aux Français, les Belges ne voient pas seulement un moyen de littérature sociale dans la littérature naturaliste belge, mais aussi une manière de « légitimer une nouvelle relation de l'art avec la réalité⁹¹ ». Par exemple, *Un mâle*, un des premiers romans naturalistes belges dont l'auteur est Camille Lemonnier, présente une histoire basée sur l'expérience naturelle, ici entendue comme de la nature, du protagoniste et sa manière de gérer son sentiment amoureux. Cachaprés, tel

⁸⁹ Michel Biron, « *L'Artiste* et la modernité littéraire en Belgique francophone », *Textyles* [En ligne], 6 | 1989, p. 163.

⁹⁰ *La Jeune Belgique*, Bruxelles, Librairie Universelle de J. Rozez, 1881, p. 1.

⁹¹ Michel Biron, *op. cit.*, p. 165.

est le nom du protagoniste, est un homme sauvage, animalesque, qui vit dans la forêt comme une bête. Son amour envers une paysanne, Germaine, est presque primitif et cela est une des points sur lesquels le naturalisme belge appuie ses principes. L'analyse des comportements des personnages n'est pas vécue, comme dans le naturalisme français, de manière strictement sociologique, mais aussi dans son rapport esthétique et artistique. En effet, comme le naturalisme vient originairement de la peinture, le naturalisme belge se consacre à l'esthétique, comme le vérisme, mais non du côté linguistique, plutôt à celui poétique, « donc à la tradition picturale flamande, réaliste, selon le cliché, sensuelle et mystique à la fois⁹² ».

La littérature belge se montre donc avant tout attachée à une profonde culture artistique, notamment picturale, puisque la plupart des écrivains de l'époque s'étaient engagés dans la critique d'art. Il est possible d'affirmer, alors, que l'élément le plus original du naturalisme belge est sa dimension esthétique mystique liée à la représentation de la réalité, même la plus barbare, en équilibrant l'aspect analytique et l'aspect pictural.

En revanche, la littérature anglaise présente un type de naturalisme atypique. Depuis le commencement du mouvement réaliste, la littérature anglaise partage les sujets principaux du naturalisme, c'est-à-dire la représentation de milieux sociaux modestes avec un langage qui leur est propre, sans pourtant appliquer une méthode comme le roman expérimental.

Après la formation du mouvement naturaliste en France et sa diffusion en Europe, les écrivains anglais s'intéressèrent à cette manière révolutionnaire de faire littérature. L'élément qui suscita plus de curiosité n'était pas la méthode scientifique d'analyse des personnages, mais l'étude de la vie provinciale et des rapports de l'être humain avec la nature et d'autres personnes. C'est pourquoi, au XIX^e siècle, plusieurs romans sur la vie de la campagne étaient caractérisés comme des « romans pastoraux » à cause de l'évocation d'une dimension presque idyllique de la nature anglaise, lointaine de la corruption et du chaos de la ville. En effet, « in the late nineteenth century the term 'pastoral' had come to designate, in a loose and casual way, any work of art that dealt with rural life⁹³ ». Cependant, cette étiquette ne distinguait pas les objectifs des écrivains, en focalisant l'intention seulement sur la mise en place du roman. Le style et les thématiques ont évolué au cours du siècle, en parcourant le mouvement romantique et réaliste, jusqu'à arriver à une approche semblable au naturalisme français. Ce type de roman se développa dans le courant réaliste à travers les ouvrages d'Elizabeth Gaskell, une auteure que visait à représenter les changements et les conséquences de la

⁹² Paul Gorceix (éd.), *La Belgique fin de siècle*, Bruxelles, Complexe, 1997, p. 19.

⁹³ « À la fin du XIX^e siècle le mot 'pastoral' était employé pour déterminer toute œuvre d'art traitant de la vie rurale, de manière lâche et désinvolte », notre traduction. Delia da Sousa Correa (dir.), *The Nineteenth Century Novel: Realisms*, London, Routledge, 2000, p. 317.

révolution industrielle dans les provinces anglaises. *North and South* (1855), *Cousin Phillis* (1864) et *Wives and daughters* (1865) sont parmi ses romans les plus importants, dans lesquels Gaskell met en scène les différences identitaires de l'Angleterre du sud et du nord du territoire, l'impact de l'introduction de la technologie dans les *lands* de la campagne anglaise, tels que le chemin de fer, et les conditions sociales des travailleurs les plus modestes. La nature et la campagne de Gaskell sont donc toujours en contact avec des thématiques que concernent aussi la ville et la civilisation. Le travail de Gaskell ne visait pas à être une véritable étude des mœurs de la province, tandis qu'après dix ans, en 1874, George Eliot publia le roman *Middlemarch*, dont le sous-titre est *A study of provincial life*. Les événements dessinent les mécanismes sociaux d'un petit village imaginaire de la campagne anglaise, présentés comme une étude par leur auteure. Ce roman marque un changement important dans la conscience des auteurs réalistes et naturalistes anglais, puisque la méthode scientifique commençait à faire partie de l'enquête et de la reproduction minutieuse des faits racontés. Les événements s'inspiraient de l'observation de villages réels, bien que la structure narrative des romans fût complètement inventée, et visaient à reproduire une véritable étude sociale. Vers la fin du siècle, Thomas Hardy, un des écrivains les plus importants de la période naturaliste anglaise, publia un article en réponse à l'esthétique du naturalisme français de Zola, intitulé *The Science of Fiction*. Hardy affirmait que « a novel should keep as close to reality as it can⁹⁴ », louant la volonté, mais aussi la nécessité de l'époque, de conduire une réflexion sur la réalité et les dynamiques de la société. Cependant, Hardy revendique avant tout la valeur créative du roman, en remarquant dès le début que « Art is science with an addition⁹⁵ ». La scientificité est, alors, à la base du roman, mais sa caractéristique principale est l'art. Hardy accuse Zola d'être trop « scientifique » dans sa recherche de la représentation la meilleure de la réalité, et de laisser de côté l'aspect plus créatif et sentimental de l'écriture romanesque. En effet, à la fin de l'essai, Hardy définit l'habileté narrative de l'écrivain comme « a power of observation informed by a living heart⁹⁶ » et que « perhaps, true novelists, like poets, are born, not made⁹⁷ ». Le romancier anglais ne doit pas se soumettre à une rigide méthode d'observation et d'expérimentation sur la réalité, mais plutôt s'inspirer de cela et se laisser conduire par son côté artistique. Par conséquent, souvent les protagonistes des romans naturalistes, notamment des femmes, acquièrent un statut mythique puisque « perdeni in ossequio a un perverso determinismo sociale⁹⁸ », surtout grâce à une narration cruelle et d'un réalisme impitoyable.

⁹⁴ « Un roman devrait rester le plus possible proche de la réalité », notre traduction. Thomas Hardy, *Thomas Hardy's personal writings, edited by Harold Orel*, New York, Saint Martin's Press, 1990, p. 135.

⁹⁵ « l'Art est la science avec un ajout », notre traduction. *Ibid.*, p. 134.

⁹⁶ « Le pouvoir de l'observation informé par un cœur vivant », notre traduction. *Ibid.*, p. 138.

⁹⁷ « Peut-être, les vrais romanciers, comme les poètes, sont nés, pas faits », notre traduction. *Idem*.

⁹⁸ « Perdants en rapport à un déterminisme social pervers », notre traduction. Silvia Albertazzi, « L'altra faccia dell'Impero: naturalismo e positivismo in Inghilterra », dans *Naturalismo, positivismo, verismo*, Roma, Vecchiarelli, 1996, p. 24.

Chez les naturalistes anglais, parfois la nature même devient un personnage de l'histoire, spécialement dans les romans de Thomas Hardy, en rappelant presque les poèmes romantiques de William Wordsworth ou de John Keats. Au contraire, on pourrait affirmer que l'élément qui est le plus souvent repris du naturalisme français par les écrivains anglais est le déterminisme des personnages. En effet, leur milieu social et leur famille déterminent l'existence du ou de la protagoniste, en l'affectant surtout de manière négative. Cette caractéristique est évidente notamment dans les romans de Hardy, comme *Tess of the D'Urbervilles*, ou dans *Esther Waters* de George Moore, où « al determinismo ambientale di marca francese si affianca e sovrappone l'esaltazione della forza morale inglese⁹⁹ ». Comme le spiritualisme du naturalisme espagnol, la morale anglaise est un des éléments qui ne permet pas aux écrivains anglais de se définir comme proprement naturalistes, comme les entendaient Zola. Les romans ne sont jamais seulement une analyse de mœurs ou une peinture de la nature, puisque les vicissitudes des personnages ont toujours une grande puissance éthique et morale.

Le naturalisme accueille sous son nom, de manière globale, des modèles¹⁰⁰ différents de naturalisme, chacun caractérisé par un trait original et marquant de son propre modèle. C'est justement le paradoxe d'une littérature européenne qui est aussi nationale, et cet élément contradictoire révèle des aspects communs qui pourtant sont traités de manière différente par chaque pays, mais qui nous permettent de les analyser et de les comparer en maintenant une rigueur logique et sémantique. En général, tous les naturalismes sont conduits par l'esprit scientifique de leur époque et la volonté de reproduction de la réalité de la manière la plus fidèle possible. Chez les écrivains naturalistes « la vocation d'homme de lettres doit s'épanouir et se réaliser dans la profession d'écrivain, le génie solitaire devient le travailleur solidaire de ses concitoyens¹⁰¹ », c'est pourquoi le statut du romancier change considérablement et devient plus important pour la vie sociale de son pays, puisqu'il reflète sur des thématiques contemporaines et s'engage dans les communautés les plus faibles. En outre, il est important de rappeler que le taux d'alphabétisation européen, en général, grandissait décennie après décennie, même si de manière non homogène, et le public commençait à s'étendre aux classes plus modestes. En général, la grande révolution qui amalgame tous les naturalismes et leurs publics, est le fait que « la littérature fait partie des activités où on pénètre dans un objet, non de celles où on se retire pour contempler. La littérature est intégration, non séparation¹⁰² ».

⁹⁹ « Le déterminisme du milieu typiquement français est superposé par l'exaltation de la force morale anglaise », notre traduction. *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁰ Idéaux, caractéristiques.

¹⁰¹ Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰² *Ibid.*, p. 29.

Le développement de la littérature théâtrale et de la représentation au XIX^e siècle subit de profonds changements comme dans tous les autres domaines artistiques. Un des plus significatifs fut la rupture de la doctrine aristotélicienne qui imposait l'unité de lieu, de temps et d'action pendant la période romantique. Les premiers à théoriser cette révolution dramatique furent Victor Hugo et Alessandro Manzoni dans les préfaces de leurs pièces, *Cromwell* (1827) et *Il Conte di Carmagnola* (1820). En particulier, dans la préface de *Cromwell*, Hugo remarque l'importance de données de la réalité et de points de repères dans la pièce : « on commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité¹⁰³ ». Les romantiques visaient à se rapprocher de la réalité au théâtre à travers la construction de décors et de détails qui permettaient d'encadrer les scènes de l'action, malgré les thématiques et la caractérisation des personnages n'étaient pas strictement liées à la réalité. D'ailleurs, tout en maintenant la structure poétique en vers, le romantisme introduit au théâtre un langage différent. En effet, il évoquait un certain lyrisme et focalisait sa communication sur les sentiments des personnages, qui étaient mis sur un même plan. Cela engendra la réaction violente des lettrés conservateurs, qu'apercevaient la mise en discussion de l'ordre social et de la décence littéraire. En effet,

le lien pour ainsi dire institutionnel entre l'ordre langagier et l'ordre social était une sorte d'axiome dont il arrivait que l'on s'étonnât, mais que l'on ne remettait pas en question. La sacro-sainte 'bienséance', en imposant à chaque personnage, défini à la fois par son caractère et par son rang, le langage qui lui convient, est une force conservatrice, défendant contre l'érosion contestataire l'équivalence entre la stratification sociale et la stratification du langage. Donner aux rois et aux nobles un langage bas, trivial, est donc un acte politique, tendant à aplanir les différences, et à priver des personnages qui sont au sommet de la pyramide sociale de ce qui les distingue, de leur dignité en somme. Autant ou plus que les situations et que la fiction même, le langage a le pouvoir d'avilir¹⁰⁴.

C'est pourquoi les pièces romantiques présentent non seulement un renouvellement formel de la pièce théâtrale, mais aussi une implication sociale qui prend une position politique de manière plus marquée par rapport aux siècles précédents. En effet, les écrivains et les ouvrages romantiques participèrent aux révoltes et aux révolutions du début du siècle, en inspirant les peuples à travers leurs ouvrages. D'ailleurs, « i romantici ritenevano che la ricchezza espressiva e la libertà formale delle opere di Shakespeare si avvicinasero perfettamente al loro ideale artistico¹⁰⁵ », puisque Shakespeare

¹⁰³ Victor Hugo, *Cromwell*, Paris, Ambroise Dupont Librairie, 1828, p. XXIX.

¹⁰⁴ Jean Gaudon, « Sur *Hernani* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1983, n°35. pp. 101-120, p. 111.

¹⁰⁵ « Les romantiques pensaient que la richesse expressive et la liberté formelle des pièces de Shakespeare s'approchaient parfaitement à leur idéal artistique », notre traduction. Oscar Brockett, *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 396.

avait été un dramaturge innovateur et implicitement impliqué politiquement, donc dans les théâtres on reprenait la mise en scène, parfois contextualisée, des pièces shakespeariennes. Au cours de la période romantique, les romanciers étaient souvent des dramaturges, ce qui permit plus aisément l'autoadaptation des romans pour la scène, dont un des exemples le plus célèbre est *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas. Les créateurs de textes pour le théâtre se divisaient, alors, entre auteurs et adaptateurs des romans contemporains et metteurs en scène de pièces qui satisfaisaient leur public. Contrairement au roman, en Europe le texte de théâtre ne connut que très tard un passage intermédiaire vers le réalisme. Au début, ce dernier n'était pas entendu comme une observation directe de la réalité, tel que le roman réaliste, mais plutôt une mise en scène plus proche de la réalité sur le plateau. En outre, le réalisme au théâtre n'était pas un courant défini comme le romantisme, mais l'expression de manière plus réaliste des décors et des situations représentées. En même temps, le goût pour le mélodrame à l'italienne, qui comprenait « i drammi a forti tinte, d'intreccio complicato, ricchi di colpi di scena¹⁰⁶ » et pour les « pièces bien faites » se consacra chez le public. Les pièces avaient en commun la représentation d'une quotidienneté fictive des personnages, dont l'objectif principal étaient les sentiments et les relations. L'intrigue était basique et le dénouement comprenait des coups de théâtre pour surprendre le public. Eugène Scribe, un des dramaturges européens les plus célèbres pour ses pièces bien faites, expliqua la nature du théâtre après à la vague romantique :

Vous courez au théâtre ; non pour vous instruire ou vous corriger, mais pour vous distraire et vous divertir. Or, ce qui vous divertit le mieux, ce n'est pas la vérité, c'est la fiction. Vous retracer ce que vous avez chaque jour sous les yeux n'est pas le moyen de vous plaire ; mais ce qui ne se présente point à vous dans la vie habituelle, l'extraordinaire, le romantique, voilà ce qui vous charme, et c'est là ce qu'on s'empresse de vous offrir¹⁰⁷.

Dans son discours, Scribe met l'accent sur un aspect important de la vie dramatique, voire le public. En effet, si les spectacles n'obtiennent pas de succès chez le public, la pièce, mais non nécessairement la performance, est jugée un échec. Cela peut mettre en danger le salaire des comédiens, du directeur de théâtre ou du directeur de la compagnie et de tout le personnel qui travaille à l'intérieur du théâtre. C'est pourquoi, le dramaturge et les metteurs en scène doivent rencontrer les goûts de leur public afin que le spectacle soit agréable. Le travail du théâtre est, alors, partiellement compromis par un besoin de gagner l'argent nécessaire pour maintenir l'activité théâtrale de toute l'équipe. Cependant, « verso il 1875 iniziò un processo di profonda trasformazione che coinvolse tutti

¹⁰⁶ « Les drames violents, caractérisés par une intrigue compliquée, riches de coups de scène », notre traduction. *Ibid.*, p. 408.

¹⁰⁷ Eugène Scribe, *Discours de réception à l'Académie Française*, 28 janvier 1836, p. 13. (<http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-deugene-scribe>). Dernière consultation le 5 mai 2021.

gli aspetti della vita teatrale generando le nuove forme del teatro contemporaneo¹⁰⁸ ». À ce moment-là, le théâtre était encore perçu comme le lieu de l'illusion et « la forteresse de la convention¹⁰⁹ », puisque les spectacles suivaient les mêmes schémas afin de maintenir active l'industrie du divertissement. Malgré cela, des lettrés et d'hommes d'art de l'époque commençaient à ressentir une crise générale de la créativité et de la production théâtrale due à un manque d'évolution.

Le premier signe de changement arriva de la compagnie allemande du duc de Saxe-Meiningen, laquelle introduit un type de représentation encore plus fidèle à la réalité qu'elle voulait peindre à travers la mise en scène. Il est vrai que la plupart des pièces jouées par la compagnie étaient des drames historiques ou des ouvrages de Wagner, et non des textes contemporains ; toutefois, du point de vue artistique et structurel, cela marqua un changement significatif. En effet, le duc de Saxe-Meiningen était extrêmement attentif aux éléments scéniques tels que les coutumes, les toiles de fond et l'organisation des objets sur scène, de manière à plonger le public visuellement dans une réalité autre.

En revanche, en ce qui concerne le texte de théâtre, le courant novateur arriva de l'œuvre dramatique d'Henrik Ibsen. Il était un dramaturge norvégien que donna une forte poussée vers la création des pièces réalistes, affinant la technique de la « pièce bien faite » de Scribe, mais avec le but de pénétrer dans la psychologie de ses personnages. Les personnages des pièces n'étaient pas modestes, comme dans le réalisme français ou anglais, au contraire, souvent ils étaient des riches bourgeois ou des nobles ; cependant, son réalisme consistait dans la manière où il faisait interagir ses personnages dans le texte et sur scène. En effet,

le scene, strettamente connesse, portano logicamente allo svolgimento dell'intreccio. Il dialogo, le scenografie, i costumi e le azioni sono rigorosamente diretti a rivelare i caratteri e l'ambiente sociale, e vengono chiaramente descritti nelle didascalie. Ogni carattere è concepito come una personalità il cui comportamento è attribuibile a cause ereditarie o ambientali, e le motivazioni psicologiche interiori assumono un'importanza fondamentale¹¹⁰.

La dramaturgie ibsénienne, qui mettait strictement en relation le texte et sa mise en scène pour la réussite de la représentation du réel, était focalisée principalement sur les rapports entre les personnages. Les dialogues devaient assumer une dimension le plus possible *naturelle*, voire authentique, évitant d'employer un langage fictionnel ou lyrique. Pour certains aspects, donc, Ibsen

¹⁰⁸ « Vers 1875 commença un procès de profonde transformation qu'impliqua tous les aspects de la vie théâtrale, engendrant les nouvelles formes du théâtre contemporain », notre traduction. *Ibid.*, p. 479.

¹⁰⁹ Émile Zola, *op. cit.*, p. 118.

¹¹⁰ « les scènes étroitement liées conduisent logiquement au déroulement de l'intrigue. Le dialogue, les décors, les costumes et les actions visent strictement à révéler les personnages et l'environnement social, et sont clairement décrits dans les légendes. Chaque personnage est conçu comme une personnalité dont le comportement est attribuable à des causes héréditaires ou environnementales, et les motivations psychologiques internes prennent une importance fondamentale », notre traduction. Oscar Brockett, *op. cit.*, p. 486.

peut être considéré comme le précurseur du drame naturaliste, bien qu'il ne se déclarât jamais un dramaturge naturaliste. Tandis qu'il mettait en scène ses pièces dans les théâtres européens, gagnant vite une renommée internationale, les romanciers naturalistes français essayent de trouver une manière d'appliquer les principes du mouvement naturaliste aussi au théâtre. En effet, comme Zola le remarquait souvent, le naturalisme n'arrivait pas à s'affirmer sur scène à cause « della mancanza di testi che incarnassero validamente i suoi principi¹¹¹ » et notamment de dramaturges créatifs qui croyaient dans le mouvement naturaliste. C'est pourquoi, selon Zola, mais aussi d'autres romanciers de l'époque, la révolution naturaliste au théâtre était attendue par les romanciers qui en avaient théorisé le mouvement littéraire, plutôt que des dramaturges, même si Zola souhaitait « la venue d'hommes de génie qui consacrent la formule naturaliste¹¹² ».

Les frères Goncourt étaient parmi les principaux producteurs de pièces, par exemple *Henriette Marechal* ; cependant, leur style dramatique ne s'éloignait pas de leur écriture romanesque. En effet, les dialogues étaient longs et au lieu de mimer l'action sur la scène, souvent les personnages racontaient ce qui se passait à l'extérieur. D'ailleurs, Edmond de Goncourt, à la suite de la mort de son frère, adapta plusieurs romans pour la scène, copiant souvent des parties des romans à l'intérieur de la pièce. Ainsi, le discours théâtral, qui voulait reproduire l'analyse et la réflexion propre au roman naturaliste, semblait fictif et non naturel, puisque les structures syntaxiques des discours avaient un registre trop haut pour les personnages. C'est pourquoi la méthode expérimentale transposée au théâtre semblait ne pas fonctionner de manière fluide sur scène, malgré le fait que le théâtre, pour ses propriétés intrinsèques, est l'un des genres artistiques et littéraires qui se rapproche le plus de la représentation de la réalité. En effet, au théâtre les événements sont *montrés en action*, tandis que dans le roman ils sont racontés et décrits. Toutefois, l'enjeu de la littérature naturaliste consiste essentiellement sur les « hésitations sur les genres, caractéristique de la littérature du réel¹¹³ ». Le naturalisme vise à reproduire en littérature la réalité que les écrivains observent et analysent. Les descriptions des endroits et des situations ont le but de donner une image précise et le plus possible détaillée de la réalité observée. Les dialogues entre les personnages, dans les romans, se font plus authentiques à travers l'emploi de l'argot et d'un langage plus vulgaire. Le roman naturaliste est, donc, un texte qui garde un conflit intérieur en raison de sa représentation. « L'évolution de la littérature telle que les naturalistes la voient et veulent l'accentuer semble en effet conduire à la précellence du roman, c'est-à-dire du genre le plus malléable, le plus apte à produire tous les fils d'une réalité multiple¹¹⁴ ». Pour son appartenance au domaine du réel, le naturalisme hésite entre les

¹¹¹ « Du manque de textes que représentaient validement ses principes », notre traduction. *Ibid.*, p.488.

¹¹² Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, p. 15.

¹¹³ Colette Becker, *op. cit.*, p. 84.

¹¹⁴ Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 67.

modalités de la représentation. Malgré cela, les écrivains naturalistes n'arrivent pas à établir une méthode pour structurer une pièce naturaliste. « Il semble impossible que le mouvement d'enquête et d'analyse, qui est le mouvement même du dix-neuvième siècle, ait révolutionné toutes les sciences et tous les arts, en laissant à part et comme isolé l'art dramatique¹¹⁵ ». Le problème principal de la non-réussite de la dramaturgie des écrivains naturalistes est qu'avant tout elle vient d'une adaptation des romans pour la scène. En effet, les tentatives principales de drames naturalistes sont des adaptations de grands romans de l'époque, comme *Thérèse Raquin*, *La Curée*, ou *L'Assommoir* pour nommer seulement les ouvrages de Zola. La raison pour laquelle le théâtre naturaliste était principalement constitué d'adaptations est simple : « si l'on ne pouvait pas créer un théâtre absolument vrai, on pouvait fabriquer un théâtre plus rapproché du livre, un théâtre pouvant être considéré comme la vraie adaptation du roman au théâtre¹¹⁶ ». Alors, comme le roman était basé sur l'enquête sur le réel et qu'il s'agissait de l'observation de faits et des gens authentiques dans leur milieu social, il était suffisant pour le théâtre de s'en inspirer et de l'adapter pour la scène afin d'obtenir un théâtre naturaliste qui mettait en scène une histoire *vraie*. C'est pourquoi sans doute plusieurs romanciers naturalistes décidèrent d'autoadapter leurs ouvrages pour la scène. Ce choix venait tout d'abord d'un désir narcissique, puisque « le théâtre exerce une véritable fascination sur les écrivains¹¹⁷ ». En effet, pour considérer leur carrière littéraire complète, les écrivains naturalistes sentaient la nécessité de s'engager aussi dans le théâtre. Du reste, les plus grands hommes de littérature, comme Hugo, montraient un talent dans plusieurs domaines artistiques et littéraires.

En revanche, même si l'ambition du statut de dramaturge était forte, parfois les autoadaptations restaient inachevées et non publiées. Par exemple, Thomas Hardy adapta plusieurs de ses romans pour la scène, notamment *Far from the madding crowd* et *Tess of the D'Urbervilles*, aidé par l'ami dramaturge Joseph Comyn Carr ; cependant, malgré des faibles tentatives, elles ne furent jamais mises en scène. Au cours du XX^e siècle les travaux de Thomas Hardy furent adaptés à plusieurs reprises au théâtre et au cinéma. En réalité, les attentes déçues des romanciers naturalistes qui adaptèrent leurs romans pour la scène ont été causées aussi par le fait que « l'hypothèse expérimentale dans le roman ne se tourne absolument pas du côté du public pour adhérer à ses attentes. Au contraire, elle se pose *a priori* comme l'instrument d'une vérité qui dérange¹¹⁸ ». Pourtant le public va au théâtre pour s'amuser et non pour s'engager dans l'analyse d'une enquête sur la société, c'est pourquoi la plupart des mises en scène naturalistes furent un échec. Le manque de

¹¹⁵ Émile Zola, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁶ Edmond de Goncourt, *Préface à Germinie Lacerteux, pièce en dix tableaux*, Paris, Charpentier, 1888, p. IV.

¹¹⁷ Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁸ Paolo Tortonese, *L'homme en action, La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 110.

représentation sur scène ne chasse pas, pourtant, l'idée et l'aspiration d'être non seulement romancier, mais aussi dramaturge. La force de ce désir n'est pas seulement une satisfaction personnelle et artistique, bien qu'il pousse les écrivains à l'action, mais s'explique aussi par l'intérêt pour l'aspect sociologique du théâtre. En effet, l'activité théâtrale, littéraire et artistique, est aussi « un procès de communication¹¹⁹ » qui voit impliqués l'auteur de la pièce, les comédiens et le public. La mise en scène d'une pièce tirée d'un roman naturaliste représentait une opportunité d'amplifier le public et la diffusion de l'esthétique naturaliste, outre qu'un exercice de style. De cette manière, le but social du mouvement naturaliste avait l'occasion de se mettre en action dans un milieu sociologique, le théâtre même. Ce dernier représentait, alors, non seulement l'endroit où l'on met en scène les pièces, mais aussi le genre littéraire et artistique. D'ailleurs, « en reproduisant 'la vie commune des hommes', il [le théâtre] peut stimuler la réflexion et développer un esprit critique¹²⁰ » ; et notamment l'expérience théâtrale en tant que performance est aussi une expérience collective, comme le cinéma, qui recouvre une dimension sociale et dans le texte littéraire et dans le spectacle.

Zola fut un des premiers à transformer un de ses romans pour la scène, la pièce en quatre actes de *Thérèse Raquin* en 1873. La représentation, mais aussi le texte publié avant la mise en scène, n'obtinrent « aucun résultat appréciable¹²¹ », car le drame était encore trop ancré au schéma de la « pièce bien faite » qui mal s'adaptait à des thématiques naturalistes.

Au contraire, Edmond de Goncourt, dans la préface de son autoadaptation de *Germinie Lacerteux* pour le théâtre en 1888, expliquait que la création littéraire d'une autoadaptation d'un roman naturaliste venait d'une longue réflexion sur le naturalisme au théâtre et éclairait les raisons pour lesquelles il ne rencontrait que peu de succès chez le public. Goncourt affirma dans la préface de la pièce que cela dépendait de la *manière* dont on adaptait le texte romanesque sur scène. Évidemment, le seul théâtre naturaliste possible naît de l'adaptation des romans, que jusqu'à ce moment-là avait respecté des structures de la représentation traditionnelles, par exemple la division du drame en actes. En revanche, Goncourt proposait l'emploi de *tableaux*, « donnant un morceau de l'action dans toute sa brièveté¹²² », pour donner des images plus photographiques de la réalité que l'on voulait représenter. Il s'agit d'une idée plutôt efficace du point de vue représentatif, car les tableaux permettaient de changer rapidement le milieu où se trouvaient les personnages et de donner de nombreux détails au décor.

¹¹⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 2004, p. 32.

¹²⁰ Lucie Curdy, « Sciences sociales et théâtre », *Idées économiques et sociales*, Paris, Librairie Canopé, 2016, n°184, pp. 50-59, p. 51.

¹²¹ Eugène Héros, *La Lanterne*, Paris, 1873.

¹²² Edmond de Goncourt, *op. cit.*, p. v.

Cependant, le spectacle fut un échec. Les critiques définirent le texte et la représentation de *Germinie Lacerteux* comme « un défilé misérable d'épisodes qui ne sont pas même cousus ensemble¹²³ », et estimèrent surtout qu'ils s'agissaient d'un « roman vu par tableaux, au lieu d'être lu par chapitres¹²⁴ ». En effet, même si Goncourt avait réussi à donner une impression plus *visuelle* au texte et à la représentation, les tableaux ne permettaient pas de suivre le déroulement des événements, car ils reprenaient des moments très éloignés les uns des autres sans pourtant expliquer ce qui se passe entre un tableau et l'autre. En outre, bien que les personnages emploient des mots de l'argot et que Goncourt essaie de leur donner le langage le plus possible authentique des classes basses, les dialogues entre eux sont encore fictifs. De cette manière, l'action est presque absente et les discours des personnages, si vraisemblables du point de vue linguistique, sont faux et forcés du point de vue de la conversation. L'aspiration de représenter la vie au théâtre est, donc, brisée par le manque de moyens littéraires et artistiques qui au moins donnent l'impression d'authenticité.

Ailleurs, l'autoadaptation de romans naturalistes eut plus de succès. Luigi Capuana, qui admirait depuis toujours les naturalistes français et notamment le travail des Goncourt, décida de tirer le drame de son roman *Giacinta*. Ce dernier s'inspirait explicitement de romans naturalistes français, même si l'ambiance n'était pas populaire, mais aristocrate ; toutefois l'adaptation était originale et singulière. En effet, Capuana reprit la plupart des dialogues du roman, qui étaient nombreux par rapport aux textes français, pour les adapter aux discours des personnages. En outre, il donna un sous-titre atypique pour le mouvement naturaliste : *comédie en quatre actes*. Les événements tragiques mis en scène sont racontés à travers un esprit totalement différent, qui tend presque à se moquer du destin de ses propres personnages. Cela représente une vraie nouveauté pour le théâtre, c'est pourquoi le spectacle connut un grand succès dans les théâtres italiens. De manière très similaire, Benito Pérez Galdós adapta pour la scène *Doña Perfecta* presque vingt ans après la publication du roman. À la fin du XIX^e siècle, même à cause des troubles politiques, le théâtre traversait une phase de déclin. On continuait à jouer les grands classiques del Siglo de Oro ou des pièces étrangères, mais il manquait un vrai développement du théâtre réaliste. Comme l'adaptation de *Giacinta*, *Doña Perfecta* présentait dans quatre actes surtout l'intrigue et l'hypocrisie dénoncés dans le roman avec des tons aussi légers et tragiques au même temps. Puisque ces adaptations furent réalisées à la fin du siècle, il est possible de déduire qu'elles annoncent, dans un certain sens, une nouvelle sensibilité à l'égard des personnages que se développera avec les auteurs de début XX^e siècle, comme Luigi Pirandello ou Federico García Lorca.

¹²³ Paul Perret, *La liberté*, Paris, 22 décembre 1888.

¹²⁴ *Le rappel*, Paris, 23 décembre 1888.

En général, le théâtre du XIX^e siècle se distingue par des révolutions au début et à la fin du siècle. Dans l'Europe entière, le romantisme avait bouleversé les règles et les thématiques du théâtre classique, en refusant l'unité d'espace et de temps en faveur seulement de l'unité d'action, qui maintenait la logique du déroulement des événements sur la scène, peuplée par des personnages atypiques et passionnels. Ensuite, le théâtre avait adopté des schémas conventionnels des pièces, telle « pièce bien faite », qui rencontraient la faveur du public au nom du divertissement de l'expérience théâtrale. Ainsi, pour quelques décennies, le théâtre s'était ancré sur des modèles figés.

Toutefois, avec l'établissement et le manifeste du mouvement naturaliste, plusieurs romanciers européens demandaient un renouvellement dans le domaine dramatique, afin que l'évolution littéraire et artistique comprît aussi la sphère du théâtre. C'est pourquoi ils expérimentèrent l'autoadaptation de leurs romans dans le but de créer un théâtre suivant les caractéristiques du mouvement naturaliste. Il s'agissait donc de reproduire sur la scène l'enquête psychologique et physiologique conduite sur les personnages romanesques ; mais au lieu d'expliquer et de montrer les phénomènes, c'était le public ou les lecteurs qui devaient les déterminer en développant leur propre sens critique au cours du développement de la pièce. Malheureusement, les tentatives d'autoadaptation n'obtinrent pas beaucoup de succès, malgré l'intérêt porté sur les ouvrages romanesques. Cependant, de la Scandinavie, des dramaturges réalistes tels que Ibsen, commencèrent à être très appréciés en France, en Belgique et en Allemagne. Leur travail, qui était caractérisé par une approche différente ancrée sur le discours et la psychologie des personnages, inspira plusieurs metteurs en scène et dramaturges au centre de l'Europe, ainsi que vers la fin du siècle s'établirent des nombreux théâtres naturalistes, comme le Théâtre Libre d'André Antoine. Ces derniers visaient à donner une expérience la plus possible authentique de la vie sur la scène et focalisèrent leurs efforts sur le décor et le jeu des acteurs, qui devait prendre une allure naturelle et le moins artificielle possible. Ces nouveaux points de vue sur le théâtre et l'approche novateur et contemporain ouvrirent successivement la voie à la grande période de la mise en scène de la psychologie au théâtre, le XX^e siècle.

Questions de recherche

Les adaptations et auto-adaptations de romans naturalistes ont représenté les premiers efforts du naturalisme au théâtre. Cependant, elles ont souvent rencontré des difficultés dans la mise en scène des principes de la méthode expérimentale, notamment dans la rigueur de la reproduction de la réalité qui semblait plus linéaire dans la forme narrative. Par conséquent, cela constitue l'une des raisons pour lesquelles les spectacles – et les pièces elles-mêmes – ont été un échec chez le public et les

critiques. Dans l'Europe entière, le théâtre représentait un lieu d'évasion et d'illusion où passer des moments agréables en compagnie. Au contraire, les naturalistes visaient à le transformer dans un moyen d'étude et de réflexion autant que le roman. Dans ce dernier, l'enquête est menée à travers l'œil du narrateur qui, bien qu'étant le plus caché possible pour maintenir une approche objective sur les événements, est l'expérience à travers laquelle les faits narrés sont observés et interprétés. En effet, au cours du récit le narrateur dispose de plusieurs outils pour raconter les événements, puisque « l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire¹²⁵ ». Le narrateur peut réaliser un récit linéaire et maintenir la progression des événements, ou interrompre l'ordre principal des événements pour créer des digressions et raconter des événements du passé qui sont importants pour comprendre les faits du présent. De même, il peut choisir d'anticiper le futur dans le récit et de mêler des temps différents au cours du récit. Cette liberté créative permet au narrateur naturaliste, qui recherche les causes et les raisons de certains mécanismes dans les relations sociales, de retracer l'origine de certains comportements dans le passé ou dans des personnes qui ont exercé une influence sur les personnages.

Au contraire, au théâtre cela n'est pas possible. En général, le texte de théâtre est conçu pour être à la fois littéraire et performatif¹²⁶, donc pour effectuer une double fonction, mais il est obligé à respecter des rythmes et des limites narratifs. En effet, comme souvent, même si non toujours, le but du texte de théâtre est d'être mis en scène, la longueur du texte écrit devrait respecter la durée de la performance, que ne peut pas être trop longue. Normalement, et notamment au XIX^e siècle, les spectacles pouvaient durer d'une à quatre heures, que sont différentes du temps de lectures d'un roman. C'est pourquoi d'habitude le texte de théâtre adapté se présente de manière plus synthétique et pose l'accent sur des éléments fondamentaux du récit, en éliminant le superflu. De cette manière, les digressions et les explications du narrateur des romans naturalistes sont parfois reprises par les personnages à travers quelques phrases qui résument l'événement, ou complètement laissées de côté. Cela est un facteur important pour comprendre l'échec de la représentation des autoadaptations des romans naturalistes, puisque parfois ils manquent des liens pour décoder les comportements des personnages, qu'au contraire sont clairs dans les romans. En outre, il est intéressant de se demander quelles sont les raisons qui ont conduit les romanciers qui ont autoadapté leurs romans pour la scène à éliminer certains passages ou personnages de leurs pièces, en focalisant ainsi l'attention sur des éléments spécifiques.

¹²⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 78-79.

¹²⁶ Comme le rappelle Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.

En observant justement les autoadaptations pour la scène de romans naturalistes européens et leur *fidélité* à l'ouvrage originale, nous avons rencontré un leitmotiv. En effet, les écrivains ont presque toujours choisi de focaliser l'attention de la scène autour de l'échec des relations sociales, non nécessairement entre amants seulement, mais aussi entre membres d'une famille. L'objectif de la narration au théâtre est alors particulier et non général, et l'analyse est conduite de très proche sur peu de sujets. Les romans sont réinterprétés et réduits jusqu'au noyau de l'histoire, en mettant en relief les points les plus importants dans l'analyse, mais aussi du déroulement des événements. À la suite de cette observation, nous avons décidé de conduire ce travail de recherche autour des autoadaptations pour le théâtre des romanciers naturalistes pour plusieurs raisons. En lisant les ouvrages théâtraux, nous nous sommes demandé si ces pièces, qui constituaient les tentatives d'un premier théâtre naturaliste, avaient une valeur ajoutée du point de vue littéraire et si elles avaient en quelques sortes influencé la dramaturgie naturaliste de la fin du XIX^e siècle. Les autoadaptations des romans naturalistes ont été rarement étudiées, bien qu'elles présentent des éléments intéressants à analyser. En effet, les autoadaptations des romans naturalistes, encore plus que les adaptations effectuées par d'autres écrivains, sont caractérisées par une double expression créative de leurs auteurs, la romanesque et la théâtrale, qui ne sont pourtant pas semblables. Si dans le roman le narrateur conduit l'analyse des événements d'une manière que l'on pourrait définir *intérieure* puisqu'il se focalise sur les sensations et les pensées des personnages et l'influence de leur environnement ; dans la pièce, l'histoire est présentée de manière *extérieure*. Les personnages et les situations ne subissent pas la médiation d'un narrateur, mais ils agissent sur la scène. C'est au lecteur, et ensuite au spectateur, de comprendre les dynamiques des événements qui se déroulent et les rapports entre les personnages.

En général, donc, les autoadaptations des romans naturalistes fournissent un point de vue alternatif sur les événements et les personnages, qui tente d'être encore plus objectif et neutre que dans le roman. D'ailleurs, cela se focalise sur des éléments essentiels de l'histoire racontée dans les romans, qui sont souvent les mêmes dans toutes les autoadaptations. Comme le noyau des pièces concerne toujours des relations amoureuses et leur échec, il est intéressant d'envisager la raison d'un tel choix. Il est probable que les écrivains choisissaient de mettre en scène des histoires d'amour afin d'obtenir la bienveillance du public. En effet, pour la réussite d'un spectacle il était fondamental de faire des compromis entre le goût des spectateurs, accoutumés à la pièce bien faite, et la volonté créative et expérimentale de l'auteur. Puisque l'histoire d'amour représentait un élément toujours captivant pour le public, il est possible que les écrivains aient choisis de se focaliser sur cet aspect de leurs ouvrages afin d'obtenir un bon accueil de leur pièce de la part du public. D'autre part, Zola écrivait que la révolution naturaliste se propageait « sourdement, fatalement, cheminant souvent dans

l'ombre, mais avançant quand-même¹²⁷ », donc les changements devaient être proposés graduellement afin d'accoutumer le public à la nouvelle vague artistique de l'époque. C'est pourquoi l'intrigue amoureuse représentait un bon compromis pour offrir au public un spectacle amusant, mais aussi une analyse et une expérimentation sur les relations humaines. En outre, comme les classes sociales les plus modestes n'avaient jamais été protagonistes de romans avant le naturalisme, notamment en exposant les traits les plus grossiers de leurs conditions sociales, elles n'avaient été non plus mises en scène au théâtre. Cela constituait une grande nouveauté, puisqu'il représentait aussi la démarginalisation de groupes sociaux dans l'imaginaire collectif du théâtre, que jusqu'à ce moment-là restait le lieu de l'illusion, du rêve et souvent du raffiné. Dès ces considérations, les autoadaptations pour la scène des romans naturalistes nous semblent intéressantes et nécessaires pour le passage et la stimulation d'une nouvelle idée de théâtre, notamment parce que le mouvement naturaliste se veut expérimental. Comme l'affirme Zola, « sans croire au progrès dans l'art, on peut dire que l'art est continuellement en mouvement, au milieu des civilisations, et que les phases de l'esprit humain se reflètent en lui¹²⁸ ». Effectivement, il est intéressant aussi d'analyser et vérifier comment les écrivains naturalistes ont décidé de représenter le réel à travers une modalité que l'on pourrait définir *visuelle*, différente de la modalité narrative, mais aussi de comparer les problèmes sociaux mis en évidence dans les pièces. C'est pourquoi nos principales questions de recherche se divisent dans deux domaines complémentaires à l'analyse des textes théâtraux, l'un plutôt technique, l'autre orientée sur un axe littéraire-sociologique.

À travers l'observation et l'analyse des autoadaptations pour la scène de romans naturalistes et à sa contextualisation dans la pratique de théâtre contemporaine à la période naturaliste, ce travail vise à tracer les influences que les tentatives de création de pièces naturalistes par les romanciers ont exercé sur les dramaturges et les metteurs en scène qui ont effectivement généré le théâtre naturaliste, voire le théâtre moderne. En effet, bien que les autoadaptations des romans naturalistes parfois présentent des éléments inappropriés et lointains de la méthode expérimentale, par exemple un langage lyrique et non naturel des personnages, les idées qui ont animé leur production et la théorie d'un possible théâtre naturaliste¹²⁹ ont exercé une grande influence dans l'œuvre créative du théâtre naturaliste, comme le Théâtre Libre d'André Antoine. En outre, cette recherche poursuit son investigation en retraçant les aspects inédits des romans qui sont pourtant révélés dans la forme théâtrale, voire la détermination de tendances particulières dans l'adaptation qui sont la conséquence s'une relecture personnelle de son propre travail. En réalité, comme les autoadaptations focalisent leur attention narrative sur l'intrigue amoureux et son échec, il est intéressant de se questionner sur

¹²⁷ Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, op. cit., pp. 10-11.

¹²⁸ Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, op. cit., p. 8.

¹²⁹ Nous nous référons notamment à *Le naturalisme au théâtre* d'Émile Zola.

sa représentation au théâtre, plus active et directe que le roman, qui met notamment en scène le manque d'équilibre entre les sexes et les dynamiques de genre. Presque tous les personnages féminins des romans choisis pour les adaptations sont problématiques : ils ont des maladies de nerfs, des profondes insécurités et des caractères violents et extrêmes ; tandis que les personnages masculins sont forts et confiant en eux-mêmes. Grâce à leurs qualités, ils soumettent les personnages féminins à leur volonté. Pourtant, l'évolution des événements change l'équilibre des relations et le rapport de force entre homme et femme. Cette dernière, justement grâce à sa maladie de nerfs, apparaît alors plus puissante et dangereuse, menaçant l'autorité masculine. Notamment, les personnages masculins sont souvent soumis à la volonté d'une femme, leur mère ou leur femme, en montrant une incapacité d'autonomie de jugement.

C'est pourquoi, pour notre corpus principal, nous avons choisi des ouvrages particulièrement emblématiques à propos de nos questions. Avant tout, nous avons décidé d'analyser de manière approfondie les romans et les autoadaptations de *Thérèse Raquin* d'Émile Zola et de *Germinie Lacerteux* de Jules et Edmond de Goncourt. Ces deux ouvrages représentent le début de la littérature naturaliste et exposent clairement les intentions et les idées du mouvement. *Thérèse Raquin* fut publiée par Zola en 1867 et successivement adapté pour la scène en 1873. Il s'agissait de la première tentative d'autoadaptation d'un roman naturaliste et il représente l'essai de mise en scène de l'intrigue amoureuse d'un point de vue psychologique. Il est intéressant d'analyser la modalité de création que Zola avait choisi pour le drame naturaliste : par exemple, bien que le langage ressente encore de l'influence romantique et du goût contemporain, la pièce présente des éléments intéressants, comme la décision de faire dérouler l'action dans une seule pièce pour tout le drame. Au contraire, *Germinie Lacerteux*, qui avait été publié en 1865, ne fut adapté qu'en 1888 par Edmond de Goncourt. Son frère, Jules, avait décédé en 1870. La pièce naquit d'une profonde réflexion sur la structure du théâtre et la manière la meilleure de mettre en scène une pièce naturaliste, voire la mise en scène à travers des tableaux. Ces derniers avaient le but de représenter un « morceau de l'action dans toute sa brièveté¹³⁰ », de manière presque photographique, et de changer souvent l'environnement de l'action. Pour sa grande admiration des naturalistes français et les tentatives de recréer un style similaire dans ses romans et dans ses pièces, nous avons inclut *Giacinta* de Luigi Capuana dans notre corpus principal. Ce roman parut en 1879 et suscita un grand scandale ; cependant, lorsqu'il fut adapté et mis en scène à Naples en 1890, la pièce eut un discret succès. Capuana avait une sensibilité particulière vers les dialogues de ses personnages, qu'il recopia souvent du roman et essayait de rendre les plus naturels possibles.

¹³⁰ Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux, drame en dix tableaux*, op. cit., p. v.

En revanche, bien que Benito Perez Galdós publiât le roman *Doña Perfecta* en 1876, en développant les principes du naturalisme espagnol, il adapta son roman pour la scène seulement en 1896. Les années qui séparent les deux productions affinent la technique de Galdós et son habilité dans la reproduction de l'intrigue psychologique des personnages, en focalisant l'attention non sur les actions, mais sur les discours des personnages. *Un mâle* de Camille Lemonnier, publié en 1881, représente un des exemples les plus célèbres de naturalisme belge. Il est caractérisé par un environnement plutôt différent par rapport aux typiques ouvrages naturalistes, puisque l'action se déroule dans la nature. La représentation théâtrale de ce roman, parue en 1888 à Bruxelles, obtint pourtant un certain succès, consacrant la production théâtrale du naturalisme belge. Pour conclure notre réflexion, bien que Thomas Hardy ne se déclara jamais un écrivain naturaliste, nous avons choisi son ouvrage, *Far From the Madding Crowd*, paru en 1874, parce qu'il présente des caractéristiques du naturalisme et une sensibilité analytique propre à l'esprit anglais. Il s'agit d'une étude sur la vanité et ses conséquences dans un milieu rural, qui prend en considération notamment l'influence du milieu où les personnages vivent et ont été éduqués. Hardy tenta d'adapter son roman pour la scène en 1879 et en 1882 il donna la pièce à son ami James Comyn Carr. Ce dernier apporta des modifications à l'œuvre originale et essaya de la mettre en scène, cependant, à cause de controverses légales, la pièce ne fut pas représentée et Hardy renonça à son projet. Malgré cela, la création théâtrale de Hardy présente des points intéressants, par exemple la tentative d'exprimer la voix du peuple à travers des assemblées et illustrer la pensée publique et simple des paysans par rapport à leurs maîtres. Notamment, Hardy tenta de reproduire fidèlement le langage typique du sud de l'Angleterre pour respecter la réalité qu'il voulait mettre en scène, même si un tel choix était jugé vulgaire et grossier par la critique.

Comme le naturalisme a pour but la représentation et l'analyse de la société contemporaine et que le théâtre est un instrument de pratique sociale, il est remarquable que les problématiques liées à la représentation du réel deviennent plus évidentes avec un instrument de communication tel que le théâtre, c'est pourquoi les autoadaptations pour la scène, donc les réinterprétations des auteurs de leurs propres ouvrages, constituent un élément d'étude intéressant non seulement sur le plan littéraire, mais aussi artistique et social.

État de la question et théories de référence

Au cours des dernières décennies, les auto-adaptations de romans pour la scène ont exercé une grande fascination auprès des chercheurs, de sorte qu'un certain nombre d'études sont apparues en se concentrant principalement sur certains écrivains, par exemple *Expérimentation et adaptation : essai*

sur la méthode naturaliste d'Émile Zola de Janice Best qui examine les autoadaptations que Zola réalisa au cours de sa vie, en les comparant tant au niveau des modifications formelles que des travaux thématiques. Cependant, jusqu'à présent, aucune étude comparative sur les auto-adaptations des romans naturalistes européens n'a été réalisée, qui pourrait montrer quelles étaient les tendances générales de l'époque. L'un de nos objectifs est donc de retracer la présence de modèles similaires et de thèmes communs dans la pratique de l'adaptation à travers le corpus principal de la recherche (mais non exclusivement). C'est pourquoi, puisque les autoadaptations pour la scène mêlent plusieurs éléments, le littéraire et le théâtral, mais aussi le social et l'artistique, il est nécessaire de mettre en synergie des différents domaines d'études pour avoir un cadre d'analyse le plus complet possible. Pour appliquer à la recherche une méthodologie qui puisse s'occuper de la globalité et de la diversité des sujets traités, nous avons choisi de recourir en synergie aux études critiques de plusieurs domaines. Ce choix est dû à au fait que notre problématique demande une comparaison et une action interdisciplinaire entre les textes narratifs et de théâtre pour comprendre la complexité du sujet traité. En raison de cela, les études essentielles à l'analyse et à la comparaison des autoadaptations pour la scène sont une mosaïque entre les études sur le naturalisme, pour comprendre les origines et les développements du mouvement, les études de narratologie et du discours littéraire afin de travailler sur les textes à travers une méthode précise, les études sur le théâtre, notamment sur l'analyse des textes théâtraux et les adaptations, et les études historiques et sociologiques.

Parmi les théories qui nous sont utiles sur la littérature naturaliste, les manifestes d'Émile Zola, notamment *Le roman expérimental* et *Le naturalisme au théâtre* nous sont essentiels à la compréhension de l'organicité du mouvement naturaliste. Dans *Le roman expérimental*, Zola affirme que le roman contemporain se base sur la « méthode expérimentale », qui a le but de « déterminer les conditions nécessaires à la manifestation d'[un] phénomène¹³¹ ». Cette méthode est nécessaire au romancier, qui est « un observateur et un expérimentateur¹³² », afin de « posséder les mécanismes des phénomènes chez l'homme¹³³ » et de comprendre la manière dont l'homme agit dans la société. L'objectif de Zola est donc la construction d'une littérature sociale qui répond à une esthétique précise, la fidélité à la réalité. En revanche, *Le naturalisme au théâtre* est une dénonciation du manque de réalisme et d'originalité dans le théâtre français de la fin du XIX^e siècle. D'ailleurs, Zola propose quelques principes pour la constitution d'un théâtre naturaliste, tout en restant sur des idées plutôt abstraites qui s'opposent au théâtre classique et romantique. En effet, il affirme que « toutes les formules anciennes, la formule classique, la formule romantique, sont basées sur l'arrangement et sur

¹³¹ Émile Zola, *Le roman expérimental*, op. cit., p. 3.

¹³² *Ibid.*, p. 7.

¹³³ *Ibid.*, p. 20.

l'amputation systématique du vrai¹³⁴ », en mettant en scène des situations lointaines de la réalité de leurs contemporains. Au contraire, le théâtre naturaliste devrait représenter la quotidienneté de personnes ordinaires, transformer le banal en extraordinaire.

Prenez donc le milieu contemporain, et tâchez d'y faire vivre des hommes : vous écrirez de belles œuvres. Sans doute, il faut un effort, il faut dégager du pêle-mêle de la vie la formule simple du naturalisme. Là est la difficulté, faire grand avec des sujets et des personnages que nos yeux, accoutumés au spectacle de chaque jour, ont fini par voir petits¹³⁵.

Les théories de Zola représentent une ressource essentielle à l'étude et à l'analyse des romans et des pièces naturalistes non seulement pour son rôle de leader à l'intérieur du mouvement naturaliste, mais surtout parce qu'il expose des idées à suivre dans l'écriture narrative et dramatique. En outre, étant donné que Zola est romancier et dramaturge, il est encore plus intéressant d'analyser son approche des deux genres et son respect de la philosophie naturaliste.

Afin de comprendre le naturalisme en tant que mouvement et suivre les principes qui l'animent de manière plus détachée de la vision personnelle de Zola, les études sur le naturalisme d'Yves Chevrel et de Colette Becker nous sont essentielles. *Le naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international* (1982) interroge les formes du mouvement naturaliste en Europe et dans les pays voisins pour essayer de donner un portrait complet du naturalisme. Chevrel étudie parallèlement le théâtre naturaliste et les romans naturalistes, en mettant en relation les idées techniques et thématiques des deux genres dans plusieurs pays, puisque « le naturalisme français, à la différence de ce qui s'est produit en Angleterre, en Allemagne, ou dans les pays scandinaves, s'est illustré presque exclusivement dans les genres du roman et de la nouvelle¹³⁶ », tandis qu'ailleurs il s'est manifesté surtout au théâtre. L'étude de cette divergence de représentation du naturalisme est fondamentale puisque « ni les rares œuvres originales, ni les adaptations, beaucoup plus fréquentes, n'atteignent le niveau des romans¹³⁷ » français. Cependant, ces derniers sont considérés les maîtres du mouvement naturaliste européen. En outre, selon Chevrel, la littérature naturaliste propose un nouveau modèle de tragédie, genre théâtral par excellence, et dans le roman et dans la pièce. En effet, il s'agit d'un modèle de « littérature *sérieuse*, qui n'est pas faite pour divertir, mais pour interroger¹³⁸ », à la manière des tragédies classiques, pourtant en leur opposant une « littérature sans mythes ni tabous¹³⁹ ». La modernité du naturalisme se veut, alors, transparente dans ses intentions et dans son langage. Les romans et les pièces doivent refléter la contemporanéité en respectant aussi les aspects les plus laids

¹³⁴ Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, op. cit., p. 18.

¹³⁵ *Idem.*, p. 21.

¹³⁶ Yves Chevrel, *Le naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international*, Paris, PUF, 1982, p. 66.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹³⁹ *Idem.*

et bas, par exemple le langage vulgaire et la représentation de personnages grossiers. « Le texte naturaliste, même et surtout s'il est travaillé par son auteur, ne perd jamais de vue la perspective fondamentale de la communication, c'est-à-dire celle d'un usage "normal", non littéraire, de la langue¹⁴⁰ ». Selon Chevrel la littérature naturaliste a le devoir d'introduire des formes linguistiques vulgaires, mais authentiques dans les textes (qui se traduisent aussi par une composition de la scène plus fidèle à la réalité au théâtre) pour des critères d'ordre esthétique, donc la vraisemblance de discours de personnes de classes modestes, et pour des critères sociaux. Le naturalisme est aussi un mouvement social qui revendique la présence et l'importance de classes considérées inférieures dans la littérature, en dénonçant les conditions de vie extrêmes auxquelles elles sont exposées.

En revanche, Colette Becker donne une vision plus complexe du naturalisme en raison de son rapport avec le réalisme. *Lire le Réalisme et le Naturalisme* (1998) est un essai qui expose les subtiles différences et les auteurs français qui ont caractérisé les deux mouvements littéraires sur la réalité du XIX^e siècle. Pour Becker, le réalisme est « caractérisé par l'étude du contemporain¹⁴¹ » et il a « une visée pédagogique¹⁴² » ayant le but de donner une « illusion de la réalité¹⁴³ ». Un écrivain réaliste est « un raconteur d'histoires, que le lecteur accepte comme vraies, tout en sachant qu'elles ne le sont pas, parce qu'elles lui donnent l'illusion du vrai¹⁴⁴ ». En revanche, les écrivains naturalistes essaient d'écrire la réalité telle qu'elle est dans les conditions de vie les plus extrêmes des basses classes et « ils empruntent aussi aux sciences leur méthode¹⁴⁵ ». L'écriture de la réalité est réalisée à travers une structure plus systématique de l'observation et de la narration. D'ailleurs, la littérature naturaliste est attentive « à dissimuler sa littéarité, à masquer tout ce qui est marqué d'art¹⁴⁶ », parce qu'elle est intéressée à la description « de choses sordides ou grossières », voire « le corps, c'est-à-dire ce qui était – et reste – réputé trivial, vulgaire, grossier et qu'on rejetait pour cela du domaine de l'art¹⁴⁷ ». L'aspect pédagogique du réalisme n'est donc pas présent dans le naturalisme, qui au contraire focalise ses énergies dans la représentation le plus possible objective de la réalité à travers le choix de sujets aux marges de la société.

La raison pour laquelle, selon Becker, plusieurs romans naturalistes ont été adaptés pour la scène, par les auteurs mêmes ou par des dramaturges, est que « cette hésitation sur les genres [est] caractéristique de la littérature du réel¹⁴⁸ ». Le réalisme et le naturalisme se présentent alors comme

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 216.

¹⁴¹ Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 34.

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 84.

des mouvements qui par leur nature intrinsèque de miroir de la réalité peuvent être transposés dans d'autres codes de la représentation comme le visuel. Le théâtre est donc non seulement une forme et un genre artistique qui se prête bien à la mise en scène d'œuvres naturalistes et réalistes, mais aussi une réflexion de la réalité sociale vécue à ce moment-là.

Afin d'avoir un regard le plus possible global sur l'analyse des pièces et des romans naturalistes, les études de narratologie nous aideront à déterminer de manière plus efficace les éléments utiles pour établir un lien entre texte narratif et texte théâtral. En particulier, *Le Discours du récit* (1972) de Gérard Genette, qui met en relation à ses idées les théories d'autres experts de narratologie tels que Tzvetan Todorov, nous semble fondamental pour la terminologie de l'analyse du discours du récit et pour la distinction des diverses parties du discours du récit même. Avant tout, il est nécessaire de préciser que pour ce travail de recherche, l'attention de l'analyse et de la comparaison seront focalisées sur l'analyse textuelle des œuvres qui nous intéressent pour deux raisons. Bien que les textes de théâtre impliquent non seulement la dimension textuelle, mais aussi la dimension performative, pour améliorer les conditions de l'étude comparative entre les romans et le théâtre il nous semble plus sensé de limiter l'analyse des pièces du point de vue de l'analyse textuelle, tout en tenant compte de la diversité de modalités et de discours des deux genres. Deuxièmement, ce choix est véhiculé aussi par le fait que certaines autoadaptations ne furent pas mises en scène, mais seulement esquissées par l'auteur. Il nous semble évident, alors, que l'analyse thématique et textuelle est plus pertinente pour notre horizon de recherche. Un des éléments de l'analyse du discours qui s'applique le mieux à nos propos de recherche est la distinction que Genette fait des moments de *scène* dans le récit, sur la base de la structure classique du roman.

Dans le récit romanesque tel qu'il fonctionnait avant la *Recherche*, l'opposition de mouvement entre scène détaillée et récit sommaire renvoyait presque toujours à une opposition de contenu entre dramatique et non dramatique, les temps forts de l'action coïncidant avec les moments les plus intenses du récit tandis que les temps faibles étaient résumés à grands traits et comme de très loin¹⁴⁹.

Pour l'étude des autoadaptations pour la scène des romans naturalistes, il est important de déterminer au cours de l'analyse quels sont les moments du récit les meilleurs pour être adaptés – mais aussi lesquels les auteurs ont choisi pour les transposer dans les pièces. En outre, comme le naturalisme fonde son originalité littéraire sur l'exposition et le récit de faits tirés de la réalité dans la manière la plus fidèle possible, il est nécessaire de remarquer que selon Genette tout « récit d'événements [...] ne sera donc jamais qu'une illusion de mimésis, dépendant comme toute illusion d'une relation éminemment variable entre l'émetteur et le récepteur¹⁵⁰ ». Bien que le naturalisme se

¹⁴⁹ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 (éd. or. 1972), p. 107.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 168.

définisse comme un mouvement d'écrivains « à la recherche d'une vérité¹⁵¹ », il faut tenir compte du fait que malgré leur approche rigoureuse de la représentation authentique de la réalité les ouvrages sont quand même l'illusion d'une réalité. Le public est disposé à accepter un pacte implicite avec l'auteur et à lui faire confiance, comme au théâtre se crée un lien entre les spectateurs et les comédiens ; cependant « l'évolution historique joue ici un rôle décisif¹⁵² » selon Genette. En effet, les lecteurs et les spectateurs de chaque époque adoptent des points de vue sur les œuvres sensibles aux événements historiques qui les entourent et à l'influence de la société contemporaine. Par conséquent, il est possible d'identifier des fonctions différentes d'un même récit selon la sensibilité qui nous est propre à un certain moment historique.

En parallèle avec les études de narratologie, pour approfondir l'analyse des textes naturalistes, puisque cette recherche se focalise sur l'étude des autoadaptations pour la scène, il est nécessaire aussi d'intégrer les connaissances méthodologiques par des théories d'analyse du théâtre. En outre, comme nous prenons en considération en particulier l'aspect textuel des pièces de théâtre, un des ouvrages plus importants est *Lire le théâtre* (1996) d'Anne Ubersfeld. Cette dernière souligne au début de son ouvrage qu'il est nécessaire « de distinguer nettement dans le fait-théâtre ce qui est *du texte* et ce qui est *de la représentation*¹⁵³ ». Cette distinction est fondamentale pour notre travail, puisqu'il se focalisera autour des textes et non des représentations. Le texte de théâtre se compose « de deux parties distinctes mais indissociables, le *dialogue* et les *didascalies*¹⁵⁴ », dont le rapport varie selon l'époque où le texte est créé. Ensuite, contrairement au roman, « l'auteur *ne se dit pas* au théâtre¹⁵⁵ », puisqu'il fait parler ses personnages. Le point de vue de l'auteur est donc plus masqué par rapport au roman, c'est pourquoi l'étude des autoadaptations des romans naturalistes montrent des points de vue variés sur l'histoire racontée. Ubersfeld applique le modèle actanciel de Greimas à l'étude des rapports entre personnages dans le texte de théâtre ; cependant, comme cette recherche se fonde sur l'analyse et la comparaison des romans et des adaptations pour la scène tirées des romans, la perspective adoptée par ce travail ne se limitera pas à l'application du modèle actanciel. En revanche, nous verrons comment intégrer l'analyse narratologique de Genette aux pièces, car les adaptations partent du texte narratif.

En ce qui concerne l'histoire du théâtre et de ses mouvements, l'*Histoire du théâtre* d'Oscar Brockett est une des œuvres de référence pour comprendre et encadrer les mouvements théâtraux. En effet, Brockett trace un profil global et exhaustif de l'histoire du théâtre, dans les thèmes, les

¹⁵¹ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 168.

¹⁵³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 14.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

techniques et les représentations. Cela est nécessaire pour comprendre le panorama du théâtre du XIX^e siècle et identifier les traditions scéniques dans lesquelles s'inscrivent les romanciers naturalistes, qui sont inévitablement influencés dans leur écriture dramatique par les tendances contemporaines.

Enfin, dans notre nous prendrons en considération les études sociologiques de l'époque naturaliste, afin de mieux comprendre les perspectives que les sociologues de la fin du XIX^e avaient sur la société, par exemple *Les règles de la méthode sociologique* d'Émile Durkheim, qui est considéré un des pères fondateurs de la sociologie moderne, ou aussi des études plus spécifiques, tel que *Psicología del pueblo español* de Rafael Altamira y Crevea. D'ailleurs, nous intégrerons notre perspective sociologique avec des théories plus récentes, telles que la sociologie de la littérature de Bernard Lahire et *Les Règles de l'art* de Pierre Bourdieu. L'ensemble pondéré des toutes ces études nous permettra, alors d'analyser le phénomène des autoadaptations de la manière la plus complète possible.

Plan de travail

Le travail comparatif, tant entre les genres qu'entre les différentes littératures, s'annonce complexe, car l'étude des auto-adaptations pour la scène implique différents domaines littéraires et artistiques. Pour cette raison, le travail a été divisé en trois parties. La première se concentre sur la relation entre la naissance du mouvement naturaliste et son insertion dans le contexte socio-économique de l'époque. En tant que mouvement littéraire-culturel extrêmement ancré dans le développement de nouvelles coutumes et habitudes, la comparaison des nombreuses influences qu'il a exercées ou qui se sont produites sur lui permet de mieux comprendre pourquoi le roman et le théâtre étaient deux genres bien distincts et éloignés dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Après cette confrontation, il sera possible de comprendre les raisons pour lesquelles les romanciers naturalistes ont adapté leurs œuvres pour la scène et, surtout, la méthode qu'ils ont adoptée pour le réaliser. Il s'agit aussi et surtout de chercher à s'affirmer dans la société littéraire de l'époque, le théâtre restant le genre le plus haut par excellence. Cependant, l'adaptation entraîne également une plus grande problématisation de ce qu'est la réalité et de ce qu'elle représente pour les écrivains. S'il est habituel au théâtre de recourir à une mimesis artificielle qui met en scène des situations invraisemblables, il est nécessaire de réévaluer l'idée de représenter la réalité par des méthodes alternatives, comme l'utilisation de tableaux ou le recours systématique aux didascalies. La réalité correspond donc à différents types de perception de ce qui se passe dans une situation donnée. Le

manque de correspondance entre la scène et le panorama littéraire contemporain en France engendre donc une frustration chez certains écrivains qui veulent propager le naturalisme aussi au théâtre. Parfois, ils aspirent à le faire eux-mêmes, à travers leur maîtrise de la méthode expérimentale et leur perspective de la réalité, qui est différente de celle des dramaturges. C'est pourquoi les autoadaptations pour la scène sont essentielles pour diffuser la méthode naturaliste au théâtre : malgré le fait que les pièces naturalistes n'ont pas remporté beaucoup de succès au théâtre, les idées dont elles ont été inspirées constituent une matière d'étude intéressante pour comprendre la manière de s'approcher à la réalité des écrivains.

Dans la deuxième partie, une comparaison formelle entre les textes est effectuée, pour observer l'adaptation en action. L'identification des moments narratifs, descriptifs et dialogués sont nécessaires pour comprendre quelles sont les parties que nous pouvons considérer comme *scène* – dans le sens que lui donne Genette –, donc pertinentes pour la transposition scénique. Le moment-scène doit se rapporter aux principales actions contenues dans le roman, pourtant, souvent, l'action est mise en scène par des récits posthumes qui résument ce qui s'est produit. L'analyse met donc en évidence la difficulté d'une adaptation pour la scène où, malgré tout, l'action directe des personnages est presque absente. Les sections qui composent la deuxième partie comprennent trois chapitres et divisent l'analyse du corpus adapté de manière thématique. Le quatrième chapitre met en évidence le désir novateur pour le théâtre des romanciers français, qui reste néanmoins très influencé par l'approche narrative. Il arrive, en effet, que certains passages du récit soient repris dans le texte théâtral dans les discours des personnages, ou dans les didascalies. Cela met en évidence une anomalie dans l'action théâtrale car les personnages sur la scène font preuve de passivité, rapportant des événements qui se sont produits ailleurs mais sans agir dans le présent. Dans le même élan que les écrivains français, le cinquième chapitre examine les œuvres de Capuana et de Galdós. Ces derniers sont des admirateurs de Zola et de Goncourt, ils tentent donc de suivre leurs traces tout en proposant leur propre vision et forme de la réalité. Entre elles, les adaptations proposées présentent d'importantes similitudes, puisque les deux écrivains réussissent à faire parler leurs personnages, à animer la scène de manière directe et active, marquant ainsi une rupture avec leurs collègues français. En revanche, dans le sixième chapitre, l'adaptation diffère dans l'attention portée à l'étude des relations sociales. Les romans de Lemonnier et Hardy proposent en effet de mettre l'accent en scène sur les relations entre les personnages et la société, ainsi qu'entre eux. Par conséquent, la réalité est peuplée de nombreux figurants et personnages secondaires qui influencent l'environnement dans lequel les personnages interagissent. Bien que chaque adaptation soit unique, il est donc possible de trouver un fil conducteur reliant les méthodes et les perspectives des différents auteurs européens.

À la suite de l'analyse formelle de l'adaptation, la troisième partie adopte une perspective plus socio-littéraire. En effet, l'esthétique naturaliste implique une certaine représentation de la réalité qui engage le regard que l'on porte sur la société de l'époque, de sa structure de classe aux disparités entre les sexes. La réalité dépeinte dans les œuvres doit donc toujours être comparée à celle vécue par les écrivains. Ces derniers observent souvent des situations lointaines de leur quotidien - on pense à Goncourt et à son immersion dans la dégradation vécue par Germinie - et les expériences personnelles influencent la façon dont la réalité est perçue et représentée. Cependant, sur le thème de la réalité et de sa transformation d'une forme littéraire à l'autre, on souligne également la manière dont les rôles des sexes s'inversent dans les pièces. Si, dans les romans, les protagonistes féminines sont désavantagées et souvent étiquetées comme faibles ou malades, les côtés plus durs de leurs caractères apparaissent dans la pièce. Les femmes deviennent donc plus hommes que les hommes eux-mêmes, interrogeant la question de l'identité de genre et de sa construction. C'est pourquoi, plus précisément, le dernier chapitre étudie les facteurs qui ont conduit une certaine idée de la masculinité à s'imposer dans la société et parmi les hommes. Les protagonistes des romans naturalistes transposés au théâtre montrent des signes d'insécurité particulière face à leurs amants, dont ils s'avèrent être totalement dépendants pour leur bien-être et leur capacité à prendre des décisions dans la vie. Les œuvres naturalistes étant profondément inscrites dans leur époque, leur contribution à la réflexion sur la société - reflétée dans le roman et la pièce de théâtre - est significative tant sur le plan anthropologique que littéraire.

Dans les conclusions, on expose donc de manière générale des considérations sur l'ampleur du travail de recherche, avec une réflexion finale sur les thèmes et les questions abordés dans les trois parties qui composent la thèse.

Première partie

Le roman et la scène, transformations et perspectives

CHAPITRE I :

Le contexte littéraire et théâtral de la deuxième moitié du XIXe siècle

Tout au long du XIX^e siècle, et notamment au cours de la deuxième moitié, les Européens assistent à la conquête du *progrès*, voire du développement technologique et scientifique, et à son inclusion dans la vie quotidienne. Le progrès était représenté par des inventions et des découvertes qui permettaient la construction de machines capables de doubler la production de biens en moins de temps, comme la machine à coudre, le tout promettant de meilleures conditions de vie pour les classes modestes. En effet, une augmentation significative de la production a permis de réduire les prix des biens de consommation courante, tels que la nourriture et les vêtements, car l'offre sur le marché a considérablement augmenté, mais aussi pour des biens comme les livres et les quotidiens. Progrès et culture, innovation et participation sont alors les termes clés d'un tournant tant littéraire qu'artistique dans cette période complexe. C'est l'un des aspects qui distingue et caractérise le XIX^e siècle des précédents, puisqu'en quelques décennies la révolution industrielle des pays européens les plus avancés structura ce qui sera défini par les historiens et les économistes comme le début de la *mondialisation*. Cette dernière consiste en un processus économique et commercial où les échanges de produits et d'inventions se multiplient et commencent à assumer une valeur économique plus haute. De cette manière, la culture et les arts commencent aussi à voyager de manière plus rapide d'un pays à l'autre, surtout parce que « la mobilité du travail et du capital se trouve au cœur du processus de mondialisation, en accompagnant ou en compensant, selon les circonstances, les flux croissants des marchandises¹⁵⁶. »

Dans cette perspective, la littérature et les arts commencent à être entendues comme des produits de consommation ; c'est pourquoi cet énorme bouleversement économique et commercial influence notamment le secteur culturel et son exposition au niveau mondiale et « la littérature devient en même temps un secteur de spéculation économique¹⁵⁷ ». Les œuvres sont diffusées à l'étranger beaucoup plus facilement, en établissant un réseau de communication et contamination culturelle plus fort entre les pays. Les moyens de transport évoluent et deviennent plus rapides et plus efficaces, comme la locomotive et le bateau. De cette manière, les produits et les personnes se déplacent

¹⁵⁶ Bruno Marnot, *La mondialisation au XIX^e siècle : 1850-1914*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 7.

¹⁵⁷ Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, PENS, 1979, p. 19.

rapidement d'un bout à l'autre du pays, voire à l'étranger. Les commerces se répandent et s'affirment aussi dans les campagnes, ce qui fait naître de nouveaux riches parmi les rustiques. Cependant, cela « n'empêche pas que les paysans, petits exploitants propriétaires, petits fermiers ou métayers, aient globalement le moins d'accès aux commodités de ce qu'on appelle le Progrès dans ces décennies optimistes du milieu du siècle¹⁵⁸ ». En effet, les grandes villes, et notamment les capitales des pays européens, jouissaient de privilèges exclusifs, par exemple les théâtres, les cafés littéraires, les boutiques, et beaucoup d'autres. L'autre

En général, l'ivresse des conquêtes productives alimenta l'ambition des êtres humains. Il se diffusa donc une atmosphère d'optimisme et de positivité liée à l'idée de puissance qui dérivait de l'innovation scientifique. Ce climat de fermentation était répandu de manière générale dans l'Europe entière. Cependant, le progrès était distribué et ressenti sur des territoires géographiques différents, puisque « l'apport de chaque pays dépend[ait] des avantages spécifiques qu'il [était] susceptible d'apporter à tel ou tel stade du procès de production et de commercialisation¹⁵⁹ ». C'est pourquoi les pays les plus riches et culturellement et économiquement obtinrent le monopole des commerces et des flux de production et d'échange. Notamment, ils gardaient un primat par rapport à la créativité et à la production artistiques. Les grandes puissances du XIX^e siècle, la France et l'Angleterre, établirent les règles du nouveau marché et du partage culturel, donc de la mondialisation. La frénésie de la découverte et les sentiments d'exception et d'excellence liés à l'avancement ont été ensuite théorisés dans la philosophie de la pensée positive d'Auguste Comte, médecin et philosophe français, qui s'inspirait et de la doctrine aristotélicienne et de l'idée de positivité d'Isaac Newton. Elle unissait donc l'ensemble des conceptions humaines à une théorie de la philosophie concrète à travers la coordination de plusieurs observations différentes sur des objets, ce qui donne lieu à un style de pensée interdisciplinaire qui s'inscrit parfaitement dans l'ère post-Lumières¹⁶⁰. Enraciné dans un temps relativement court, ce type de réflexion a accordé un enthousiasme général qui s'est transformé en une volonté de repousser les limites. La frénésie et l'exaltation donnaient l'impression qu'on était capables de tout, à tel point qu'il s'est développé un genre littéraire dédié à la ferveur industrielle et scientifique de la seconde moitié du XIX^e siècle, le *steampunk*. Ce genre se fonde notamment sur « the nineteenth century's own fantastic representations of the changes that transformed its social and cultural fabric¹⁶¹ », ce qui est si caractéristique qu'il a même influencé un imaginaire collectif parmi

¹⁵⁸ Christophe Charle, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1991, p. 94.

¹⁵⁹ Bruno Marnot, *op. cit.*, p. 8.

¹⁶⁰ Pierre Macherey, *Comte : la philosophie et les sciences*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 8.

¹⁶¹ « Les représentations fantastiques propres au XIX^e siècle des changements qui ont transformé son tissu social et culturel », notre traduction. Barry Brummett, *Clockwork Rhetoric, The Language and Style of Steampunk*, University of Mississippi Press, 2014, p. XVI.

les écrivains fantasy sur une possible dimension parallèle, développée à l'époque victorienne, qui montre une alternative au monde actuel¹⁶².

Cette ivresse ressemblait partiellement à la ferveur vécue pendant la période de la Renaissance, caractérisée par « le nouveau regard porté sur l'Antiquité, », mais aussi par « le sentiment qu'ont éprouvé les lettrés et les artistes à l'aube des Temps Modernes de vivre une résurrection¹⁶³ ». Toutefois, l'époque moderne inaugurée par la révolution industrielle se distinguait non seulement par la confiance dans les sciences et les technologies, mais surtout par la participation de toutes les classes sociales à l'affirmation du Progrès, dans l'espoir de conquérir une amélioration des conditions de vie collective à la suite de siècles d'abus et d'oppressions. Cette atmosphère générale d'exception a profondément inspiré les écrivains du XIX^e siècle, les a marqués et en a laissé la trace dans leurs écrits, quel que soit le genre littéraire. Comme l'affirme Hippolyte Taine, « [d]ans un même siècle [...] la philosophie, la religion, l'art, la forme de la famille et du gouvernement, les mœurs privées et publiques, toutes les parties de la vie nationale se supposent les unes les autres, de telle façon que nulle d'elles ne pourrait être altérée sans que le reste ne le fût aussi¹⁶⁴ ». En particulier, en raison de son caractère novateur et progressiste, le naturalisme européen a joué un rôle de premier plan dans l'ambition littéraire, car il visait à identifier les comportements sociaux afin de les décoder en types de personnes, anticipant ainsi les travaux de la sociologie et de la psychanalyse.

L'Angleterre a été le pionnier et le moteur du Progrès, tout au long du siècle, du moins d'un point de vue industriel. Bien que la mondialisation et l'extension des commerces n'eussent pas pu « se réaliser pleinement sans l'industrialisation croissante des pays de l'hémisphère nord entre les années 1850 et 1914¹⁶⁵ », le grand avantage de l'Angleterre, qui devint ensuite global, était « l'entrée en force de la science dans l'entreprise¹⁶⁶ ». En effet, si au début l'économie et la science étaient deux mondes plutôt séparés, la grande innovation du XIX^e siècle a été de les unir profondément pour profiter des intérêts communs. Cette conjonction a permis de développer des techniques de production plus rapides et d'inventer des nouveaux matériaux et outils pour la vie quotidienne. « Les macro-inventions qui modifièrent en profondeur les structures de l'économie furent toutes britanniques, qu'il s'agisse de la filature mécanique du coton, de la fonte au coke et bien évidemment de la machine à

¹⁶² Parmi les romans les plus importants de ce genre l'on rappelle *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) de Jules Verne, *The Time Machine* (1895) de H.G. Wells, mais aussi *His Dark Materials* (trilogie 1995-2000) de Philipp Pullman. Souvent, ces romans sont adaptés pour le cinéma ou les séries télévisées.

¹⁶³ Jouanna Arlette, « La notion de Renaissance, réflexion sur un paradoxe historiographique », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 2002/5, n° 49, pp. 5-16, p. 5.

¹⁶⁴ Hippolyte Taine, *Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1858, p. II.

¹⁶⁵ Bruno Marnot, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁶ Jacques Brasseul, *Petite histoire des faits économiques et sociaux*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 70.

vapeur¹⁶⁷ », bien que les autres pays du continent européen contribuassent aussi à la modernisation et à la création de nouveaux instruments. Il est possible d'observer surtout une massive introduction de produits et d'outils français et belges vers la moitié du siècle, en suivant fidèlement le chemin ouvert par le colosse britannique, ainsi qu'une augmentation de la productivité allemande et suédoise dans la deuxième moitié du XIX^e siècle¹⁶⁸. Les découvertes scientifiques et technologiques ont été indispensables à la construction d'une base industrielle sur laquelle s'appuie plus tard le XX^e siècle, d'autant plus qu'elles ont impliqué une absence de conflits majeurs entre les nations. Certes, il y avait des guerres et des tensions, comme la guerre entre la France et la Prusse en 1870-71, mais l'importance du progrès scientifique et technologique était telle que « le commerce était maintenant lié à la paix. [...] Le commerce dépendait dorénavant d'un système monétaire international qui ne pouvait fonctionner lors d'une guerre générale¹⁶⁹ ». De l'établissement des règles de la chimie d'Antoine Laurent Lavoisier au téléphone d'Antonio Meucci, ou de l'amélioration puis de la production de masse de l'acier par les découvertes d'Henry Bessemer, à la théorie de l'électromagnétisme de Michael Faraday, le XIX^e siècle se démontre avide de conquêtes et de maîtrise du monde et de la nature de la part des hommes – documentées dans les œuvres littéraires et artistiques de l'époque. D'ailleurs, outre la technologie, de nombreuses autres pratiques et théories ont été développées, telles que les vaccins de Louis Pasteur, la synthèse d'acide phénique et la stérilisation des plaies et des instruments chirurgicaux de Joseph Lister, la mise en place de pratiques d'hygiène essentielles à l'amélioration de la santé publique. La découverte et la mise en place de ces pratiques suscita un sentiment de réconfort face à l'horreur des maladies du siècle précédent, malgré le fait que la plupart de ces soins était réservée à la population plus aisée, vu le coût des soins médicaux. Eric Hobsbawm, en se référant à cette période, la définit : « the drama of European and North American power, with the world at its feet¹⁷⁰ ».

Il faut considérer que ces découvertes n'ont pas conduit à des changements radicaux immédiats et synchrones dans l'Europe entière et, notamment, à une homogénéisation des services offerts dans les villes et dans les provinces. Encore à la fin de la Première Guerre mondiale de nombreux villages de campagne ne pouvaient pas bénéficier de biens et de services devenus essentiels dans les villes. Cependant, le procédé de mondialisation et d'industrialisation du XIX^e siècle, développé en parallèle à une perspective démocratique des gouvernements européens, eut un grand

¹⁶⁷ Bruno Marnot, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 22.

¹⁶⁹ Karl Polanyi, *La grande transformation, aux origines politiques et économiques de notre temps*, Paris, Gallimard, 1983, p. 36.

¹⁷⁰ « Le drame du pouvoir de l'Europe et de l'Amérique du Nord, avec le monde à leurs pieds », notre traduction.

Malgré le fait que quelques ouvrages d'Hobsbawm ont été traduits en français, nous n'avons pas encore trouvé d'exemplaire de cet ouvrage, car Hobsbawm est un auteur anglais peu traduit en France en raison de conflits éditoriaux et éthiques. Eric Hobsbawm, *The Age of Capital*, London, Abacus, 1977, p. 16.

impact sur la société et sur les arts, puisque « ces changements superstructurels ne font que traduire des mouvements économiques, sociaux et culturels plus profonds qui modifient la morphologie du champ littéraire¹⁷¹ ». La littérature revendiqua le genre du roman, souvent banalisé ou considéré inférieur au théâtre et à la poésie, et en fit le produit le plus demandé et réalisé au cours du siècle. Étant caractérisé par une forme plus libre que les autres genres, le roman conquiert les écrivains de l'époque à travers l'expression libre des pensées et de l'observation de leurs temps. C'est pourquoi, depuis son origine, le roman « se donne pour le miroir de son temps¹⁷² », comme le remarquent Stendhal, mais aussi d'autres écrivains de l'époque. La littérature reflète et réfléchit alors autour des changements que les hommes et les femmes du siècle créent et vivent, en s'inscrivant profondément dans l'esprit de l'époque et la production littéraire « se met ainsi au diapason de la révolution industrielle du capitalisme libéral¹⁷³ ». En amplifiant la tradition commencée par les écrivains anglais du XVIII^e siècle¹⁷⁴, le roman européen du XIX^e siècle se développe en recherchant une représentation satisfaisante du réel et de la réalité. Cette dernière avait pour but non seulement le portrait de la société et de l'époque contemporaine, mais aussi la tentative de mieux comprendre les mécanismes et les enjeux qui les régissaient. Après un moment historique de grande incertitude et de conflits internes comme la première moitié du XIX^e siècle, la littérature s'engage sur la voie de l'introspection d'une manière différente. Tout comme la technologie a développé des mécanismes pour ses propres engins, la littérature a cherché à se concentrer sur la compréhension et la représentation de l'esprit humain et « comme il est indissociable du développement des sciences (biologie, physiologie, hérédité), le naturalisme est la littérature du développement du capitalisme, de l'industrialisation, de l'essor des grandes villes, de l'exode rural¹⁷⁵ », ce qui affecte profondément le mode de vie des gens. De plus, la littérature du XIX^e siècle est profondément liée aux lieux qu'elle dépeint, à l'espace dans lequel elle s'articule et aux personnes auxquelles elle s'adresse. On peut donc parler de la manière dont la littérature s'inscrit dans son territoire. Franco Moretti dans *Atlante del romanzo europeo* analyse le lien entre thèmes et formes littéraires à partir de cartes géographiques littéraires, qui démontrent la nature, comme il l'appelle « *ortgebundend*¹⁷⁶ », c'est-à-dire liée à l'espace de la littérature. Il est possible, alors, de parler du naturalisme comme phénomène littéraire européen, tout à fait représentatif de l'esprit culturel et social européen.

¹⁷¹ Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, p. 17.

¹⁷² Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 18.

¹⁷³ Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, p. 17.

¹⁷⁴ Nous nous référons aux grands romans de succès qui ont permis l'établissement de ce genre littéraire, tels que *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *Pamela* de Samuel Richardson ou *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Ces ouvrages se distinguent notamment pour l'attention portée aux pensées des personnages et à l'étude des réactions dans des situations extrêmes.

¹⁷⁵ Colette Becker, *op. cit.*, p. 103.

¹⁷⁶ Le terme ici en allemand n'est pas correctement traduisible en français, dont le sens est localisé, ayant lieu. Franco Moretti, *Atlante del Romanzo Europeo*, Torino, Einaudi, 1998, p. 7.

Comme la politique contemporaine devient essentielle dans la vie quotidienne, grâce aux révoltes populaires et à la demande d'établissement définitive de la démocratie, le roman non seulement représente les luttes et les contextes contemporains, mais reproduit aussi en soi-même les dynamiques de la démocratie. En effet, « le genre romanesque, parmi toutes les autres formes littéraires, nous fait vivre l'expérience de la démocratie¹⁷⁷ » puisqu'il établit des équilibres entre les lecteurs et les narrateurs. Comme l'explique Nelly Wolf, le roman se distingue avant tout par les pactes qu'il établit avec le lecteur et le narrateur et par la mise en pratique des règles de la démocratie en littérature. Le roman se réfère à des personnes qui vivent dans une société et à laquelle elles se conforment, donc à un univers social fictif auquel le lecteur doit s'adapter lorsqu'il commence la lecture.

C'est pourquoi, le lecteur, à travers un « acte d'association volontaire¹⁷⁸ », s'identifie avec la communauté donnée et réciproquement. D'ailleurs, le lecteur scelle un pacte de confiance avec le narrateur, un « accord commun réciproque » où l'on détermine « ce qu'il s'agit de faire ensemble¹⁷⁹ ». De cette manière non seulement le roman réfléchit la construction de gouvernements démocratiques en Occident à travers leurs représentations dans les récits, mais aussi leurs relations entre les lecteurs et les narrateurs. D'ailleurs, les lecteurs et les personnages sont abstraits et font objet d'abstraction. En effet, les ouvrages procèdent par la représentation de *types* de personnages tirés du réel auxquels les lecteurs peuvent se rapporter, sans pourtant s'y identifier complètement. Les lecteurs deviennent donc des figures abstraites, telles que le narrateur, qui ne s'adresse pas aux lecteurs sauf lorsqu'il expose ses pensées personnelles. Alors, la « double disparition de personnes réelles¹⁸⁰ » permet d'observer, d'un regard plus détaché, les mécanismes de la démocratie, ses forces et ses faiblesses : « La narration devient l'espace où s'élabore la démocratie *du* roman, entre narrateur et narrataire, et où se renégocie le contrat de lecture, entre auteur et lecteur. La fiction définit l'espace où se constitue la démocratie *de* roman, la société du roman comme monde démocratique¹⁸¹ ».

De cette manière, le roman ne se limite pas à représenter doublement la démocratie, mais en met en relief aussi les changements et les défis au long du XIX^e siècle, justement à cause de son rôle d'analyste de la société contemporaine. Le roman moderne se constitue en effet comme « hybridation littéraire¹⁸² », en mêlant la littérature aux sciences humaines. Ces dernières commençaient à s'établir en tant que sciences, grâce à des sociétés scientifiques telle que la *Société des observateurs de l'homme*, malgré le fait que les frontières entre l'observation littéraire et l'observation scientifique

¹⁷⁷ Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁸² *Ibid.*, p. 42.

étaient encore floues. Le roman est donc un reflet et une réflexion autour de la dynamique sociale de l'époque, qui à son tour est un miroir de la dimension historique et économique auxquels la fiction appartient.

Le roman du réel ainsi entendu continue à se développer en Angleterre, mais surtout en France. Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, le roman réaliste se propose comme modèle de roman contemporain en Europe, compte tenu de l'attention profonde portée à la reproduction de la réalité et au dépouillement de la plupart des éléments non réalistes du processus narratif. L'attention au réel et sa reproduction ne constituent pas une vraie nouveauté dans la littérature européenne, puisque « la représentation de la réalité est une tradition de la littérature occidentale depuis ses origines¹⁸³ », mais c'est plutôt symptomatique du rapport entre la contemporanéité et les instruments artistiques et littéraires qui traversent cette époque. Les modalités d'expression évoluent parallèlement au reste de la civilisation, ainsi le roman, qui depuis le début du siècle était en train de se développer et d'acquérir un statut toujours plus élevé dans l'espace littéraire, se réinvente avant tout en opposition idéologique à la période immédiatement précédente, le romantisme. Ce dernier avait représenté une poétique alternative à l'ordre et aux thématiques classiques pour manifester le malaise de la société, voire des écrivains et des peuples, du début du siècle à la suite des révolutions nationales et de la tentative de maintien du pouvoir de l'ancienne classe politique.

Dans un certain sens, le roman du réel de la moitié du XIX^e siècle représente un retour à la dynamique de la poétique aristotélicienne, à l'ordre de la beauté et de la symétrie du texte et de la narration, mais avec un renouvellement d'esprit. En effet, le réalisme de la seconde moitié du XIX^e siècle cherche à atteindre une illusion du réel, surtout à travers la description, jusqu'alors principalement utilisée comme support du récit, mais qui grâce à la poétique réaliste française devient le pivot sur lequel tourne la dimension du réel que l'écrivain veut recréer. Pierluigi Pellini écrit que « [n]el romanzo naturalista la descrizione, tradizionalmente sfondo, viene promossa a primo piano¹⁸⁴ ». Les personnages y sont méticuleusement décrits, les vêtements et les caractéristiques physiologiques sont repris en détail afin de donner au lecteur une image authentique de la réalité précisément en raison de la surabondance de détails. Roland Barthes explique que cela est un *effet de réel* : « dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier¹⁸⁵ », même si en réalité ils n'arrivent qu'à reproduire une illusion du réel, en se donnant pour « mimétique et documentaire¹⁸⁶ ».

¹⁸³ Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1998, p. 2.

¹⁸⁴ « Dans le roman naturaliste la description, traditionnellement en arrière-plan, est promue au premier plan », notre traduction. Pierluigi Pellini, *La Descrizione*, Roma, Laterza, 1998, p. 49.

¹⁸⁵ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n°11, 1968, pp. 84-89, p. 88.

¹⁸⁶ Colette Becker, *op. cit.*, p. 2.

Outre la description, le roman réaliste s'appuie aussi sur d'autres outils du réel, tels que la langue. En effet, « le roman crée l'illusion d'une continuité entre sa langue et les langages sociaux¹⁸⁷ », par conséquent le lecteur peut percevoir les discours des personnages comme réels, donc pouvant être tirés d'une situation quotidienne. L'attachement à la langue permet aussi d'introduire dans les ouvrages des mots considérés comme vulgaires et appartenant à différentes classes sociales. De cette manière, le narrateur opère une démocratie et dans le roman et chez les lecteurs, puisqu'idéalement il vise à l'inclusion de tous les lecteurs dans un même univers narratif. Cependant, même si les discours des romans essaient de reproduire fidèlement des discours réels, cela ne peut être qu'une illusion.

La problématique principale du réalisme consiste alors dans l'idéalisation du réel¹⁸⁸, que les écrivains n'interprètent pas, mais au contraire aspirent à reproduire fidèlement. Toutefois, une reproduction, ou une imitation du réel, n'est pas proprement possible dans l'idéal réaliste, c'est pourquoi la poétique littéraire du réalisme constitue plutôt une attitude devant le réel, une interrogation sur la manière dont le réel est perçu dans la société de l'époque. En effet, Roman Jakobson remarque que les ouvrages réalistes sont une expression de ce que l'écrivain croit être vraisemblable, mais aussi ce que celui qui lit considère vraisemblable¹⁸⁹.

D'ailleurs, le concept de vraisemblable suscite plusieurs problématiques à l'égard de sa définition, puisqu'il s'agit d'une idée qui évolue avec le temps. Aristote définissait le vraisemblable comme ce qui était une situation probable dans une circonstance réelle, et le rôle de l'écrivain consistait dans le fait de dire « ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire¹⁹⁰ », mais non nécessairement la réalité des événements. Le vraisemblable repose alors sur l'ensemble de mœurs et de croyances qui caractérisent chaque époque. Bien qu'il présuppose le *vrai*, le vraisemblable s'adapte plutôt aux convictions éthiques de la société, même si les faits réels peuvent s'éloigner considérablement des attentes communes et, par conséquent, sembler peu croyables. En effet, selon Aristote « il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif¹⁹¹ ». L'aspect rhétorique accorde alors une importance majeure à l'adhésion au réel ; c'est pourquoi la pensée classique distingue nettement le vrai du vraisemblable. Toutefois, au XVII^e siècle, l'idée et la définition du vraisemblable commencent à être mises en question, notamment parce que les mœurs sur lesquelles elles s'appuient dénotent des aspects contradictoires

¹⁸⁷ Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸⁸ Comme l'explique Colette Becker dans l'ouvrage que nous avons déjà cité, le réalisme dérive de la philosophie, pour laquelle le réel a multiples signifiés et significats.

¹⁸⁹ Roman Jakobson, « Du Réalisme Artistique », *Théorie de la littérature*, textes réunis par T. Todorov, Paris, Seuil, 1965, pp. 98-108.

¹⁹⁰ Aristote, *La Poétique, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot*, Paris, Seuil, 1980, p. 65.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 127.

que donnent lieu à la nécessité d'effectuer des distinctions par rapport aux différents types de vraisemblable. Comme le remarque Kibédi Varga, le concept du vraisemblable génère une incongruence entre le réel et l'art : si d'un côté, idéalement, l'art a le pouvoir d'atteindre à une réalité supérieure, de l'autre côté le vraisemblable reste lié au domaine du probable. Nous verrons cet aspect de manière plus approfondie dans le prochain sous-chapitre.

Pour les auteurs réalistes, la vraisemblance ne fait pas référence à un statut supérieur de la vérité ou à un ensemble de règles de la doxa, mais plutôt à la réconciliation de la réalité avec la vraisemblance et cela parce que, comme l'explique Paolo Tortonese, « le vraisemblable a nécessairement deux facettes : l'une dit son analogie avec le réel, l'autre dit sa différence. L'une le rapproche de son objet, l'autre l'éloigne¹⁹² ». Le vraisemblable se conforme alors aux attentes de la réalité, car ce n'est que par la mimésis que l'on peut atteindre ce qui est vraisemblable. Ainsi, une relation de continuité est créée entre ce qui peut être observé et vécu dans la réalité et ce qui est raconté ou représenté dans le roman, car tout ce qui est observé peut être reproduit par mimesis, par copie, dans une autre situation (à condition qu'elle soit similaire à celle observée, bien sûr). Car, comme le souligne Ian Watt, pour les écrivains l'objectif est « la production de ce qui prétend être un compte rendu authentique de la véritable expérience des individus¹⁹³ » donc une sorte de copie du réel, proche et éloignée du réel à la fois, et par conséquent vraisemblable. À ce propos, Tzvetan Todorov affirme que le vraisemblable « vient combler le vide entre ces lois et ce que l'on croyait être la propriété constitutive du langage : sa référence au réel¹⁹⁴ », or il a la fonction de reproduire une situation de manière « conforme à la réalité¹⁹⁵ ». Pour les écrivains réalistes alors le réel peut être représenté en littérature à travers des descriptions détaillées des situations et la reprise d'un langage conforme au réel de la part des personnages.

Pourtant, le courant littéraire du réalisme ne constitue qu'un point de départ dans la littérature qui vise à reproduire le réel au XIX^e siècle. En effet, parallèlement au développement et à l'affirmation du réalisme en littérature, le mouvement naturaliste commence à se former et à s'affirmer au cours de la deuxième moitié du siècle. Bien que le réalisme et le naturalisme puissent être confondus, puisque les deux prétendent imiter le réel dans leurs textes, le naturalisme se distingue du réalisme par sa technique de reproduction du réel et une volonté d'enquête et d'analyse de la société plus scientifique et rigoureuse. Par exemple, Gustave Flaubert, considéré comme le maître des écrivains réalistes, avait pour objectif de produire un livre « sur rien¹⁹⁶ », entièrement concentré

¹⁹² Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹³ Ian Watt, et al., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 35.

¹⁹⁴ Tzvetan Todorov, « Introduction », *Communications*, n°11, 1968, pp. 1-4, p. 1.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 2.

¹⁹⁶ Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852.

sur la forme et le style, échappant « à la tyrannie du récit, à la loi du roman traditionnel¹⁹⁷ », et travaillant plutôt sur la composition du texte et la minutie des détails. En cela, il est possible de dire que le naturalisme et le réalisme peuvent être distingués, malgré l'utilisation de moyens communs, puisque l'intention de l'écrivain naturaliste est guidée par un point de vue scientifique sur la réalité. L'écrivain naturaliste, entendu par Guy de Maupassant comme écrivain du réel, à travers son écriture, vise « non pas à nous montrer la photographie banale, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même¹⁹⁸ ». D'ailleurs, dès la parution des premiers ouvrages naturalistes, tel que *Germinie Lacerteux*, les écrivains identifient leur activité comme une étude de « quel phénomène va se produire dans le sujet au contact de certains faits¹⁹⁹ », donc d'une expérimentation sociale sur les individus, souvent les plus compromis, de la société à laquelle ils appartiennent.

C'est pourquoi avec le naturalisme le réel assume une dimension différente et exclusive : la représentation du réel comprend tous les niveaux de la société, même les plus laids et grotesques. Il est fondé sur une étude préliminaire de la réalité observée par l'écrivain et ensuite une reproduction qui cherche à être la plus fidèle possible à ce qui a été observé. Puisqu'il est impossible de reproduire chaque détail qui compose la journée d'un individu, l'écrivain naturaliste « ne prendra dans cette vie encombrée de hasards et de futilités que les détails caractéristiques utiles à son sujet, et il rejettera tout le reste²⁰⁰ ». Donc, même si le naturalisme aspire à représenter la réalité observée de manière complète et exhaustive afin de recréer un sens de vraisemblable qui puisse inspirer la réalité chez les lecteurs, finalement l'écrivain, pour des raisons logiques d'organisation du récit, ne retiendra que ce dont il a besoin afin de focaliser l'histoire racontée autour de sujets définis et clairs qui constituent ses cibles dans l'observation scientifique.

Néanmoins, des expérimentations autour de ce concept eurent lieu. Par exemple, en 1881 Henry Céard publia le roman *Une belle journée*, dans lequel il visait à mettre en scène les aspirations et les tempéraments de ses personnages dans une seule journée, où le temps, l'espace et l'action étaient extrêmement détaillés et suivis par le narrateur. Toutefois, afin de suivre et d'exposer des faits précis, l'écrivain doit se soumettre à un exercice de style presque journalistique où il plie ses intentions littéraires et poétiques « à la rigueur d'une discipline scientifique²⁰¹ » ; c'est pourquoi le

¹⁹⁷ Colette Becker, *op. cit.*, p. 64.

¹⁹⁸ Guy de Maupassant, *Le Roman*, dans *Pierre et Jean*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1903, (éd.or. 1887), p. 11.

¹⁹⁹ Émile Zola, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *Le Salut public de Lyon*, 24 février 1865, p. 3.

²⁰⁰ Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 12.

²⁰¹ Alain de Lattre, *Le réalisme selon Zola : archéologie d'une intelligence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 9.

naturalisme vise à suivre des phénomènes dans leur globalité. Effectivement, souvent l'écrivain naturaliste reprend et parcourt l'histoire personnelle et familiale des protagonistes de ses romans, afin de donner une explication de leurs actions à travers l'exposition des causes et des conséquences des phénomènes qu'il observe chez les personnages. La fureur et l'enthousiasme pour le progrès et les nouveautés techniques et scientifiques avaient donné l'illusion de pouvoir tout comprendre de l'être humain, qui se trouvait plus que jamais motivé à enquêter sur son milieu de vie et sur la société dans laquelle il vit, « on [a]vait la certitude de pouvoir faire le tour du savoir²⁰² ».

Le réalisme, mais surtout le naturalisme, suivent naturellement les événements historiques et sociaux dans lesquels ils se situent et toute l'Europe participe à ce mouvement non seulement littéraire, mais culturel. En 1857, dans la préface au *Réalisme*, l'écrivain et théoricien Jules Champfleury écrit : « partout à l'étranger, en Angleterre, en Allemagne, en Suède, en Hollande, en Belgique, en Amérique, en Russie, en Suisse, je vois des conteurs qui subissent la loi universelle et sont influencés par des courants mystérieux chargés de réalités²⁰³ ». L'écriture est un moyen de s'intégrer au temps et aux événements qui traversent cette époque, mais surtout de la comprendre et d'essayer de la renouveler, autant que dans le domaine scientifique et technique, l'art et les sciences humaines, puisque « l'époque le veut ainsi²⁰⁴ ». D'ailleurs, cela montre aussi que « la vie littéraire est de plus en plus internationale au XIX^e siècle²⁰⁵ » et que les influences artistiques et culturelles uniformisent, d'une certaine manière, le goût et la sensibilité de l'Europe entière.

La littérature témoigne de ces changements et devient en même temps un document historique de ce qui se passe à cette époque. Cependant, malgré les progrès sociaux d'alphabétisation et d'éducation des peuples, au milieu du siècle la plupart de la population européenne était encore analphabète et, par conséquent, exclue de la participation active à l'actualité littéraire. La littérature s'adresse ainsi aux classes sociales aisées et éduquées, qui ne sont pas nécessairement la noblesse et le clergé de l'Ancien Régime, mais principalement des hommes, parfois des femmes, issus de familles aisées ou qui bâtissent leur fortune sous la poussée des évolutions technologiques et économiques. Parallèlement à ce phénomène, la littérature a connu une transformation tant au niveau de la production que de la consommation. À ce propos, Émile Zola commente qu'« il est certain d'abord que l'esprit littéraire, tel qu'on l'entendait au dix-septième siècle et au dix-huitième, n'est plus du tout l'esprit littéraire de notre dix-neuvième siècle²⁰⁶ ». De même, la littérature, considérée comme

²⁰² Colette Becker, *op. cit.*, p. 53.

²⁰³ Jules Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, Michel-Levy frères, 1857, p. 6.

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ Yves Chevrel, *Le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 30.

²⁰⁶ Émile Zola, *L'argent dans la littérature*, dans *Le Roman Expérimental*, Paris, Charpentier, 1881, p. 159. Désormais abrégé en *ADL*.

« le passe-temps délicieux d'une société choisie²⁰⁷ » devint plus accessible justement grâce à l'industrialisation et à la possibilité de produire des éditions plus économiques, à la portée des différentes classes sociales, mais aussi grâce au travail de vulgarisation et d'émancipation des écrivains eux-mêmes. Certains écrivains de l'époque, inspirés entre autres par les théories socialistes et communistes, ont commencé à revendiquer le droit de vulgariser les œuvres littéraires et notamment la présence de toutes les classes sociales dans les romans. En effet, les récits commencèrent à s'occuper de la vie de « basses classes²⁰⁸ », sales et populaires, dans leurs romans, dans le but d'atteindre une image de la réalité plus proche de la quotidienneté et de l'hétérogénéité de la société.

En outre, les écrivains eux-mêmes ont exercé une plus grande liberté dans leur activité, exigeant la formation d'un véritable marché pour soutenir leurs écrits et être libérés de toute forme de censure. Ce processus de libération et démystification de la production littéraire par rapport à la pure dévotion de l'écriture classique a commencé au tournant du siècle et progressé, notamment avec les exordes de la littérature naturaliste. Cette esthétique s'est d'ailleurs inspirée du travail des journalistes, dont le travail était rémunéré en fonction des ventes. Étant donné que de nombreux écrivains naturalistes étaient également journalistes, les œuvres littéraires ont changé leur statut : l'argent, au lieu de « rabaisse[r] la dignité des lettrés²⁰⁹ », était une récompense appropriée pour les efforts créatifs des écrivains, ainsi que nécessaire pour une existence digne. Ce rapport nouveau entre les écrivains, les maisons d'éditions et le public reflétait des problématiques contemporaines et dans les ouvrages et dans la réalité : « dans la mesure où il gagne sa vie par son travail, il [l'écrivain] est libre, il peut tout dire²¹⁰. » Notamment Zola s'est battu pour la reconnaissance du nouveau statut et du rôle de l'écrivain, considéré non plus comme un homme de lettres qui écrit grâce aux revenus de sa famille ou de sa classe sociale, mais plutôt comme un homme qui exerce sa créativité pour en faire un travail : « l'honneur de notre littérature est d'être indépendante²¹¹ ». C'est pourquoi, grâce à l'indépendance économique, l'écrivain a la possibilité de s'exprimer sur la société contemporaine sans filtres et selon son observation du réel. En général, les écrivains naturalistes visent à « rendre compte de tous les aspects de la société contemporaine en pleine mutation, marquée par un grand essor économique²¹² » qui a néanmoins créé des inégalités et des injustices sociales. En outre, Zola déclare également que « notre société démocratique commence à avoir son expression littéraire,

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 161.

²⁰⁸ Jules et Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris, Charpentier, 1864, p. vi.

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ Colette Becker, « Zola et l'Argent », *Les Cahiers naturalistes*, n°78, 2004, pp. 27-40, p. 29.

²¹¹ Émile Zola, *ADL.*, p. 186.

²¹² Colette Becker, « Zola et l'Argent », *op. cit.*, p. 33.

magnifique et complète²¹³ » en mettant aussi en relief la crise de la société démocratique même. Fondé sur des principes démocratiques, le roman, et en particulier le roman naturaliste, offre en effet, par sa création, la possibilité de montrer les aspects positifs d'une époque fondée sur l'euphorie du progrès et de la croissance économique, mais aussi de réfléchir aux échecs sociaux qui en découlent. À cause des événements historiques qui ont marqué le XIX^e siècle et aussi la narration des œuvres littéraires, « l'identité narrative de la démocratie est en crise²¹⁴ », puisque cette crise ne se réfère pas seulement à la fiction, mais aussi à la réalité même. C'est pourquoi « ces récits en crise et ces récits de crise²¹⁵ » montrent une société divisée, dont les tentatives de bâtir une société sur l'égalité échouent et dans la réalité, et dans les romans qui s'occupent de fournir un portrait et une analyse de la réalité.

Toutefois, si d'un côté l'écrivain obtenait plus de liberté d'expression, notamment parce qu'il s'était émancipé grâce à des revenus appropriés à ses travaux, de l'autre côté il était aussi lié à son public et à ce que les lecteurs aimaient lire. Au début du XIX^e siècle un nouveau type de production littéraire émerge : le feuilleton-roman, qui deviendra plus tard le roman-feuilleton. Cette forme littéraire consistait en des « stratégies récurrentes²¹⁶ » destinées à retenir les lecteurs et à susciter un intérêt constant pour les œuvres des auteurs de séries. Les chapitres étaient publiés sur une base hebdomadaire ou mensuelle et se terminaient souvent par un moment de tension qui assurait aux éditeurs la vente de l'exemplaire suivant. En outre, l'introduction de la publicité dans les magazines et les journaux avait pour but de réduire le coût des abonnements et, par conséquent, d'élargir le lectorat et les ventes. Le roman-feuilleton, appelé aussi de la « littérature industrielle²¹⁷ », dépendait donc de l'opinion des lecteurs et de leur appréciation des récits. C'est pourquoi les écrivains devaient souvent interpréter la réception des ouvrages avant de poursuivre la rédaction, afin de fournir le produit recherché par le public. De cette manière, « [l]e roman-feuilleton est donc emblématique de l'entrée de la littérature dans le capitalisme puisqu'il met en œuvre une articulation inédite des fonctions esthétique et économique de la littérature²¹⁸ » non seulement dans l'intention de créer une œuvre littéraire, mais aussi de vendre un produit. Au début, il était surtout répandu en France et en Angleterre, dont les auteurs les plus célèbres au début du siècle étaient Eugène Sue et Charles Dickens. En particulier, ces derniers avaient su transformer la littérature industrielle à travers le développement de personnages fortement caractérisés qui émouvaient le public et cela garantissait la

²¹³ Émile Zola, *ADL*, p. 196.

²¹⁴ Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 107.

²¹⁵ *Idem*.

²¹⁶ Anaïs Goudmand, « Le roman-feuilleton ou l'écriture mercenaire : l'exemple des Mystères de Paris », *Cahiers de Narratologie* [Online], 31 | 2016, Online since 22 December 2016, p. 3. [Consulté le 19 avril 2019] URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7589>.

²¹⁷ Celui-ci est aussi le titre d'un pamphlet de Sainte-Beuve paru en 1839 dans la *Revue des Deux Mondes*. Il se réfère notamment au caractère vulgaire et à la production massive de ce type de littérature.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 1.

fidélisation des lecteurs. Ainsi, l'écriture ne représentait pas seulement un prestige culturel, mais une manière digne de s'enrichir, même pour des personnes appartenant à des classes sociales modestes et avec une éducation humble, comme Charles Dickens. C'est pourquoi les écrivains obtinrent l'opportunité de ne vivre que de leur plume, tout en considérant leur classe sociale d'appartenance : le métier d'écrivain et son indépendance commençait à s'établir et à se définir. Le réalisme et le naturalisme s'affirmèrent à l'intérieur de la littérature industrielle à travers des publications dans les quotidiens, parce que beaucoup d'écrivains étaient aussi des journalistes. Ainsi, la revendication de leur salaire par l'écriture était même renforcée par un service qu'ils offraient aux lecteurs.

Il est essentiel de remarquer le succès du roman-feuilleton pour comprendre le succès littéraire du naturalisme. En effet, ce mouvement littéraire était adapté à la publication dans les journaux et les revues, avant d'être imprimé en volumes. Grâce à des procédures à suspense et à des intrigues narratives, les romans naturalistes parviennent à tenir les lecteurs en haleine et à leur faire se demander ce qui va se passer ensuite. Ce type de demande-approvisionnement, qui s'est développé très rapidement et profondément au cours du XIX^e siècle, est devenu un véritable modèle cognitif que l'on recherche partout, et non seulement dans la littérature. Nous procédons donc à une analyse du contexte historique et culturel, en tenant compte de l'application constante de règles socio-économiques au marché littéraire. En raison de ces éléments, les écrivains étaient à la fois libres et conditionnés par leur public, dans la mesure où ils devaient trouver un équilibre entre leurs objectifs personnels et l'opinion publique. Ce type de relation a eu des conséquences importantes : l'intérêt socio-économique de la seconde moitié du siècle a offert de nombreux stimuli pour suivre de près l'histoire contemporaine et l'intégrer dans les romans. Comme « la grande loi de la vie est la lutte²¹⁹ » entre classes sociales, les romans témoignent de ce conflit. Ce dernier concerne non seulement les classes sociales les plus démunies en constante opposition aux classes aisées, mais aussi la société entière. Avec l'affirmation du capitalisme et du nouvel ordre économique, l'Europe doit faire face à une « catastrophe sociale²²⁰ ». En effet, l'organisation du travail industriel détermine le développement de la structure de la société, en formant la classe ouvrière, caractérisée par des conditions de vie humbles et un extrême malaise dû à la pauvreté ; et la classe bourgeoise, constituée par les entrepreneurs et les propriétaires des industries. C'est pourquoi « le développement du système du marché devait s'accompagner d'un changement dans l'organisation de la société elle-même²²¹ ». Pourtant, ce dernier eut lieu de manière soudaine et incontrôlée. Par conséquent, d'après conflits de classes s'engendraient, qui reprenaient certaines dynamiques des révolutions antimonarchiques de la

²¹⁹ Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 202.

²²⁰ Karl Polanyi, *La Grande Transformation, Aux origines politiques et économiques de notre temps*, Paris, Gallimard, 1983, p. 111.

²²¹ *Idem.*

fin du XVIII^e siècle. Les complexités spécifiques de la production industrielle ont aggravé les conflits, créant des divisions encore plus profondes entre les classes, mais surtout du ressentiment et de la frustration de la part de la classe ouvrière exploitée dans les usines. L'afflux d'un vaste nombre de personnes dans les grandes villes à la recherche de travail dans l'industrie a mis en œuvre la construction de bâtiments, a augmenté la demande par rapport à l'offre, et a par conséquent modifié l'aspect urbain et l'idée même de la ville. À cette époque, les meilleures perspectives d'emploi se trouvaient dans la métropole, qui s'est remplie d'ateliers et de laboratoires, adaptant progressivement les usines aux besoins d'espace des machines et des entrepôts. En plus de cela, des moyens de transport rapides ont été construits et mis à disposition pour permettre aux personnes vivant plus loin de rejoindre la ville ou un autre point de la ville pour aller travailler. Alors que jusque récemment, le travail dans les champs assurait la survie et au moins un emploi, à ce moment-là, les campagnes se dépeuplent et sont obligées de chercher des ouvriers et de nouvelles routes commerciales pour établir un réseau de contacts avec les villes et d'autres sources de revenus. Ainsi, même si idéalement les révolutions visaient à rejoindre des systèmes sociaux plus égalitaires, la société était devenue « un appendice du système économique²²² ». L'établissement de ce nouvel ordre obligea la société à évoluer vers une structure inédite, voire à s'adapter à des besoins modernes, notamment identitaires. La mode et les tendances développées au cours du siècle ont offert souvent des réponses à plusieurs questions identitaires – vu que la société était en train de se transformer et que l'on avait besoin de redéfinir les membres des communautés. Étant une construction sociale utilisée quotidiennement pour définir l'industrie des vêtements, il est nécessaire de définir d'abord ce que l'on entend par mode. Les nombreux conflits dans les pays européens du XIX^e siècle et le sentiment croissant d'appartenance à une nation ont exercé une influence sans équivoque sur la construction et le renouvellement de l'identité des populations. Toutes les sphères du public et du privé convergeaient dans la création d'une idée d'un peuple, d'élites sociales et de classes populaires qui se reflétaient également dans les médias culturels contemporains, tels que les romans et le théâtre, qui suivaient aussi des modes, des tendances. En dépit de son utilisation quotidienne, la mode est un phénomène d'imitation d'un modèle retenu particulièrement digne d'attention. Par conséquent, la mode vise à orienter les choix des individus et leur perception des événements et des choses du monde. Comme l'explique Georg Simmel, « la mode est l'imitation d'un modèle donné, et ce faisant elle répond au besoin qu'a l'individu d'être soutenu par la société, elle le met sur la voie que tous suivent, elle fait de chaque comportement individuel un simple exemple de l'universel qu'elle impose²²³ ». Plus encore que dans les siècles précédents, la mode s'est affirmée avec le développement de la production de masse et

²²² *Idem.*

²²³ Georg Simmel, *Philosophie de la mode*, Paris, éditions Allia, 2013 (éd. or. 1895), édition Kindle.

l'imitation conséquente des idées et des produits. Par exemple, le phénomène du roman feuilleton est né en France, puis s'est répandu en Angleterre, où il a connu un succès extraordinaire, et à partir des grands romanciers feuilletonistes, beaucoup d'autres ont pris leur inspiration ou ont plagié certaines œuvres pour tenter leur chance. En ce sens, on peut plutôt parler de tendance : même le développement et la propagation de mouvements littéraires tels que le naturalisme dépendent des idées qui sont ensuite devenues à la mode et donc populaires sur la scène littéraire. En même temps, la mode s'établit aussi à travers les vêtements et cela a davantage de raisons d'être d'un point de vue social. Tout d'abord, la société étant plus stratifiée et caractérisée par de nouvelles classes sociales, il est nécessaire de trouver des éléments d'identification qui rendent clair le rang social de chacun. Il y a donc un reclassement qui se traduit, sur le plan plus pratique, par différents types de vêtements, qui constituent presque des uniformes. Celles-ci correspondent également à un idéal précis de l'homme et de la femme dans la société - qui sont ensuite repris au théâtre, dans les romans, dans l'art. À partir de là, toutes les différences dues au prestige, à l'accessibilité financière et à l'éducation apparaissent en conséquence et en parallèle. En effet, la structure même de la société soutient et encourage cet encadrement, en donnant un sens d'appartenance et de réalisation aux individus lorsqu'ils s'insèrent aisément dans leur classe et catégorie sociale. Puisque la mode concerne tous les aspects de la vie sociale d'une communauté et d'une population, « la mode n'est-elle rien d'autre que l'une des nombreuses formes de vie à travers lesquelles se trouvent réunies dans une unité d'action la tendance à l'égalisation sociale d'une part et la tendance à la différenciation individuelle et à la variation d'autre part²²⁴ ». Parallèlement, les tendances orientent les choix de la mode, qui est en constante évolution, et permettent à la société de se développer dans des segmentations toujours nouvelles, mais qu'instaurent aussi des mécanismes qu'on pourrait définir *darwiniens*. En effet, les individus incapables de suivre les tendances de la mode finissent par devenir marginalisés et considérés comme obsolètes, ainsi que leur style de vie ou mœurs. Certes, l'évolution des comportements sociaux requiert beaucoup de temps ; cependant, l'accélération suscitée par l'affirmation des tendances de la mode, augmentent le rythme d'évolution et d'habitude au changement. Tandis qu'au XVIII^e siècle les tendances suivaient des cadences régulières et dictés par la créativité ou les idées de quelqu'un, au XIX^e siècle, grâce à la production industrielle, les tendances sont offertes aux consommateurs aussi par la disponibilité des produits. La disponibilité d'achat dépendait évidemment de la possibilité économique des individus appartenant à une classe sociale, ainsi que l'évolution de leurs costumes.

La mode entendue comme couture est un des exemples les plus évidents de ce nouvel équilibre : le XIX^e siècle présente une multitude de changements de costume et de tendances d'habillement inédites jusqu'à ce moment-là. Tandis que dans l'Ancien Régime les vêtements

²²⁴ *Idem.*

montraient le luxe et la culture de l'individu, outre sa manière de s'exprimer, au cours du XIX^e siècle l'habillement devint un moyen pour *signifier* dans la société. Après le succès et la déception de la Révolution française, la mode masculine s'est homogénéisée dans l'adaptation de ce que l'on définit (et nous l'avons déjà évoqué) comme un *uniforme*, modeste et très similaire dans l'Europe entière, dont la couleur principale est le noir. Cette dernière était répandue parmi les classes bourgeoises, ouvrières et prolétaires, car il s'agissait d'une couleur sombre et humble qui simulait une égalité entre les individus et rappelait une solidarité tacite entre les travailleurs. Alors qu'au cours des siècles précédents, les riches se distinguaient par leurs vêtements colorés et volumineux, par opposition aux vêtements modestes des classes laborieuses, on tente à cette époque d'atténuer les différences entre les hommes, du moins en apparence. L'habillement d'une personne peut donc également être considéré comme un élément politique, car il communique et exprime l'appartenance d'une personne à certaines idées et classes sociales - ce qui se reflète également dans les personnages des œuvres naturalistes. En dépit des intentions, les techniques de teinture, l'intensité des couleurs et la qualité des tissus ont toutefois permis de distinguer le statut économique d'un individu à partir de ses vêtements, rendant futile l'utilisation de l'uniforme comme moyen de solidarité et d'égalité. Les distinctions vestimentaires perceptibles sont emblématiques de l'hypocrisie de la démocratie du XIX^e siècle, qui aspirait à des idéaux post-révolutionnaires tout en maintenant des modèles sociaux construits sur l'inégalité. D'ailleurs, la couleur sombre rappelait le dévouement au travail et à la vie simple et modérée, deux éléments fondamentaux de la rhétorique bourgeoise, notamment diffusée à travers le victorianisme. Les bourgeois, bien que menant une vie aisée, voulaient se distinguer des nobles et de leurs privilèges, c'est pourquoi ils adaptèrent un style d'habillement modeste et qui pouvait se confondre avec les classes moins aisées. La différence avec l'aristocratie consiste dans le caractère perméable de la bourgeoisie, comme le remarque Eric Hobsbawm : « [t]he big bourgeoisie could not formally separate itself from its inferiors [...] its structure had to be kept open to new entrants – that was the nature of its being²²⁵ ». Ainsi, il devient envisageable de réaliser un parallélisme de mode entre littérature et vêtements : ce qui était autrefois censé être strictement séparé entre les érudits et les riches et les modestes et les humbles, amincit désormais ses frontières, permettant apparemment une plus grande homogénéité sociale. L'établissement de la mode et des uniformes masculins engendra aussi de nouvelles dynamiques artistiques et économiques. Si le XVIII^e siècle avait consacré définitivement la mode française, notamment dans les cours européennes, le XIX^e siècle avait maintenu l'importance créative et le goût français dans le marché ; cependant, les Britanniques ont monopolisé le marché d'un point de vue technique. En effet, ils

²²⁵ « La grande bourgeoisie ne pouvait pas se séparer formellement de ses inférieurs [...] sa structure devait rester ouverte aux nouveaux venus - c'était sa nature », notre traduction. Eric Hobsbawm, *The Age of Empire*, New York, Knopf Doubleday, 1989, p. 177.

avaient développé des machines d'avant-garde pour travailler le coton et la laine, c'est pourquoi dans les principales villes anglo-saxonnes ont été fondées des prestigieuses maisons de haute couture²²⁶. L'hégémonie française fut alors partagée avec le colosse anglais, depuis toujours un rival de la France dans les domaines culturels, économiques et politiques.

En revanche, si avec la consécration de l'uniforme dans la mode masculine, la solidarité entre les hommes et leur autorité dans la société ont pu être affirmées, la mode féminine a connu un parcours inverse qui a déterminé, le cas échéant, le rôle domestique des femmes, soulignant la frivolité et la superficialité qui caractérisent encore aujourd'hui la mode féminine dans les clichés. Les vêtements étant nécessaires pour reconnaître les rôles que chaque individu doit jouer au sein de la société, les couleurs adoptées, les styles vestimentaires et les accessoires n'étaient pas seulement des détails, mais aussi des moyens de signifier la vie en société et notamment « l'apparence, celle de l'homme comme celle de la femme, change avec la société contemporaine²²⁷ ». Les tenues des femmes devaient souligner la beauté du corps et le fait qu'elles étaient responsables des tâches ménagères ou familiales, par exemple s'occuper des enfants et, dans le cas des classes moyennes supérieures, diriger les domestiques dans l'entretien de la maison. Les femmes plus modestes, en revanche, devaient faire preuve de dévotion envers leurs maîtresses et être douces et soumises, du moins dans les idéaux. La forme des vêtements et la silhouette qui en résulte sont donc d'une grande importance pour définir les contours d'une personne :

le principe même du trait demeure différent entre le « dispositif » masculin et le « dispositif » féminin. Le premier réinvente la morphologie, jusqu'à définir les contours du corps : poitrine démesurée, ventre aminci. Le tailleur y multiplie les lignes géométriques, toutes limitées aux frontières des membres. Le dessin y répercute le pourtour physique. Le second, en revanche, s'éloigne de l'anatomie : accentuant le bouffant des robes, évasant les épaules, multipliant les rubans et les plis. Le profil féminin [...] continue de jouer avec les formules statiques et les ampleurs formelles. La femme demeure artifice et décor²²⁸.

C'est pourquoi la mode, en particulier celle des vêtements, est devenue une raison sociale et économique. Alors que tout au long du siècle, la mode masculine était basée sur le costume long et sombre, pour s'éloigner des couleurs extravagantes de la période baroque et donner une apparence d'égalité entre les hommes, la mode féminine a été caractérisée par de nombreuses évolutions et transformations. Au début du XIXe siècle, la silhouette féminine s'allège grâce aux robes de style Empire qui caractérisent l'âge d'or de Napoléon et de la Restauration. Suivant le charme romantique du Moyen Âge et l'idéalisation de l'héroïne mélancolique et fragile, les robes reflétaient la tendresse que les femmes étaient censées évoquer. Cependant, dans les années 1930, la tendance du corset, de

²²⁶ The Kyoto Costume Institute, *Storia della Moda, dal XVIII al XX secolo*, Köln, Taschen, 2020 (éd. or. 2003), p. 128.

²²⁷ Georges Vigarello, *La silhouette, naissance d'un défi du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2012, p. 12.

²²⁸ *Ibid.*, pp. 73-74.

la crinoline et des manches gigot s'est rapidement imposée, donnant une idée plus pompeuse et frivole de la femme²²⁹. Les femmes de toutes les classes sociales portaient la crinoline qui, grâce à l'innovation dans le domaine sidérurgique, était formée de cercles d'acier de plus en plus légers, mais solides, et accessible à la plupart de la population. La figure féminine subit une « deformazione forzata²³⁰ » : la taille devient de plus en plus resserrée au cours du siècle et l'ampleur des jupes ne permet pas une liberté de mouvement. Les robes de femmes constituent, dans les familles les plus riches, une démonstration de la puissance économique des maris et des pères, qui achètent des vêtements de haute qualité et de broderies précieuses. C'est pourquoi non seulement le corps féminin est modelé et uniformisé dans un seul type de femme qui correspond au goût et aux standards de la société, mais il est exposé comme un trophée par la famille, afin d'en augmenter le prestige social. À travers les mises, l'on construit alors de nouvelles images et figures d'hommes et de femmes, car la mode est « une idéologie [qui] retourne le réel²³¹ ». Les hommes affirment leur autorité et leur pouvoir à travers la force du travail, voire des vêtements sobres, caractérisés par des teintes sombres et ternes. Ces dernières suivaient les courants idéologiques du siècle : « il generale sentimento di prostrazione conseguente allo spegnersi degli ideali e dell'euforia dell'età napoleonica dove[va] riflettersi nelle plumbee tinte degli abiti maschili²³² », qui progressivement devint le symbole de l'humilité du travail. Au contraire, les femmes, les épouses, étaient de plus en plus idéalisées dans leur rôle de mères et de femmes parfaites. Par exemple, les articles concernant la femme et le corps féminin du *Grand Dictionnaire Universel* de Pierre Larousse, paru de 1865 à 1874, définissent la femme à travers un regard qui se veut scientifique et en mêlant aussi l'opinion publique de l'époque. Les femmes sont faites « pour l'amour ; c'est-à-dire pour le mariage²³³ », leur statut varie selon celui du mari, elles n'ont pas de « droits politiques²³⁴ », car leur corps est fragile et délicat comme celui des enfants. L'habillement féminin correspond, alors, à l'idée que l'on construit de la femme. Par conséquent, son corps est modelé par la mode et les tendances afin de faire signifier et de concrétiser l'image idéalisée de la femme. Pourtant, la mode n'est qu'un des éléments qui ont forgé l'idée de la femme fragile et avenante à cette époque : la science médicale du XIX^e siècle a contribué à créer cette image, en diffusant le stéréotype de la femme hystérique sujette à des dépressions nerveuses lorsque la situation

²²⁹ The Kyoto Costume Institute, *op. cit.*, p. 129.

²³⁰ « Déformation forcée », notre traduction. *Ibid.*, p. 244.

²³¹ Roland Barthes, « Le bleu est à la mode cette année ». Notes sur la recherche des unités signifiantes dans le vêtement de mode, *Revue française de sociologie*, 1960, 1-2, pp. 147-162, p. 162.

²³² « le sentiment général de prostration résultant de l'extinction des idéaux et de l'euphorie de l'époque napoléonienne où il se reflète dans les teintes plombées des vêtements pour hommes », notre traduction. Ada Gigli Marchetti, *Dalla crinolina alla minigonna, la donna, l'abito e la società dal XVIII al XX secolo*, Bologna, CLUEB, 1995, p. 73.

²³³ Roger Bellet, « La femme dans l'idéologie du Grand Dictionnaire Universel de Pierre Larousse », dans *La femme au XIX^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979, pp. 19-26. Consulté en ligne le 20 octobre 2020 <https://books.openedition.org/pul/369>.

²³⁴ *Idem.*

dans laquelle elle se trouve devient trop complexe. Ce n'est donc pas une coïncidence de trouver dans les romans de l'époque des protagonistes extrêmement passionnés, mais facilement impressionnables et victimes de leurs propres sentiments (pensons par exemple à Germinie Lacerteux), car cette idée de la femme était répandue dans la presse et l'opinion publique en général. La même presse publique se moquait des femmes avec des dessins montrant « la femme avide d'achats²³⁵ », ou les lignes de dessins représentant des conflits « valorisant celles de la femme, dévalorisant celles du lutteur²³⁶ ». Par ailleurs, « il ritorno delle donne all'antico regime dell'abbigliamento, dopo l'intermezzo rivoluzionario e napoleonico, sembrò quasi assurgere a simbolo di un loro ritorno al ruolo cui erano state chiamate sin dal secolo precedente, per altro con qualche prerogativa in più: quella di essere mogli e madri perfette²³⁷ ». L'habillement, l'apparence, jouent donc un rôle fondamental non seulement dans la détermination de l'appartenance à une classe sociale précise, mais aussi dans l'appartenance à une catégorie d'individus qui respectait des canons éthiques et moraux.

Effectivement, à travers l'affirmation de la classe bourgeoise et l'idée d'un système social démocratique efficace, qui perpétue néanmoins les inégalités, la figure et le rôle féminins sont devenus accessoires à la vie active des hommes. Il était demandé aux femmes de s'occuper de la maison afin de la rendre « una sorta di isola felice e che potesse diventare un vero e proprio centro di vita sociale²³⁸ ». Une maison accueillante et tranquille permettait de mettre en lumière la position des familles dans la bonne société, une maison bien entretenue suggérait que quelqu'un s'en occupait et avait le temps de le faire, de sorte que la femme n'avait pas à travailler. Parallèlement au foyer, les femmes devaient être belles et élégantes²³⁹ pour donner sérénité à leur mari et, par conséquent, être désirables. C'est pourquoi, la femme et la mère *parfaites* ont un lien très fort entre leur aspect et celui de leur maison. D'ailleurs, cela était un véritable « obbligo sociale²⁴⁰ » et la caractéristique la plus importante qui permettait de distinguer la femme « angélique » de la femme « fatale ». Cette dernière attirait les hommes grâce à son caractère extraordinaire, étant une femme hors des canons et des règles traditionnelles²⁴¹ – auxquelles, au contraire, correspondent les femmes angéliques. Les femmes fatales, « êtres d'exception²⁴² », étaient souvent des femmes de spectacle, comme le théâtre ou le cabaret, et par conséquent plus désinhibées que les femmes communes. La femme fatale n'est pas

²³⁵ Georges Vigarello, *op. cit.*, p. 79.

²³⁶ *Idem.*

²³⁷ « Le retour des femmes à l'ancien régime vestimentaire, après l'intermède révolutionnaire et napoléonien, semblait presque devenir le symbole du retour au rôle auquel elles avaient été appelées depuis le siècle précédent, avec quelques prérogatives supplémentaires : celle d'être des épouses et des mères parfaites », notre traduction. Roger Bellet, *op. cit.*, p. 95.

²³⁸ « Une sorte d'île heureuse que pourrait devenir un véritable centre de vie sociale », notre traduction. *Ibid.*, p. 96.

²³⁹ *Ibid.*, p. 112.

²⁴⁰ « Obligation sociale », notre traduction. *Idem.*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 113.

²⁴² Dominique Maingueneau, « Esthétique de la femme fatale », in Jacques André et al. *Fatalités du féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 44.

nécessairement belle, mais son sens de *sauvage* séduit les hommes anesthésiés par la femme exemplaire. Il s'agit d'un schéma récurrent dans la littérature de la fin de siècle, dans lequel la femme fatale séduit un homme, en l'emmenant à la ruine. Tandis que la femme angélique crée un foyer idyllique et accueillant pour son mari, la femme fatale est une femme « destructrice²⁴³ », qui pourrit les hommes en les entraînant dans des mauvais chemins, notamment en s'habillant de manière provocante.

On pourrait se demander ce que la mode et le corps ont à voir avec le naturalisme. Compte tenu du fait qu'au XVIII^e siècle, on s'est particulièrement intéressé à la silhouette et à son rapport à la réalité, d'abord par le dessin, puis par la peinture, il est significatif que le naturalisme ait ensuite embrassé les mêmes questions pour écrire sur les corps et la société. Si en apparence, il existe une volonté démocratique de rendre tous les individus égaux, l'étude des êtres humains et de leur comportement en société révèle de façon radicale et presque dramatique que cette apparence est si faible qu'il est presque impossible d'y croire. Ainsi, la classe sociale ne devrait pas - et nous soulignons le conditionnel - être déterminée par l'apparence d'une personne ou par ce qu'elle porte. Cependant, alors qu'auparavant la mode évoluait lentement et au rythme des tailleurs et des artisans, au XIX^e siècle, le rythme des tendances change rapidement en raison de la vitesse de production, empêchant les personnes moins aisées de se conformer à la mode du moment par manque de fonds. Dès le début du siècle, tous les dix ans environ, la mode des classes aisées se réinvente, notamment dans la forme du corps féminin, suivant la vague des « capitalisme "sauvage" qui s'étend aux dimensions de la planète²⁴⁴ ». L'habillement se consacre alors comme un élément essentiel dans l'étude de la société, puisqu'au XIX^e siècle se fondent des nouveaux équilibres des sociétés démocratiques et, à travers les apparences, les vêtements révèlent « les codes²⁴⁵ » de la civilisation moderne. C'est pourquoi il était important non seulement de garantir une apparence belle et élégante, mais aussi appropriée à toute occasion : les règles de la société imposaient « necessità assoluta di adeguare l'abbigliamento, con tutti gli annessi e i connessi, allo status sociale di appartenenza e alle circostanze in cui ci si veniva a trovare²⁴⁶ ».

La littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle, étant dévouée à l'enquête et à la représentation du réel, reflète comme dans un miroir, et réfléchit en même temps, à l'habillement de ses personnages, qui devient un élément de signification dans le récit. En premier lieu, les vêtements rappellent la dimension du *visuel* recherchée par les écrivains du réel, et leur description était

²⁴³ *Ibid.*, p. 45.

²⁴⁴ Andrée Michel, *Le Féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 57.

²⁴⁵ Daniel Roche, *La culture des apparences, une histoire du vêtement XVIII-XIX siècle*, Paris, Fayard, 1989, p. 13.

²⁴⁶ « Nécessité absolue d'adapter les vêtements, avec tous les attachements et les accessoires, au statut social d'appartenance et aux circonstances dans lesquelles on se retrouvait », notre traduction. Ada Gigli Marchetti, *op. cit.*, p. 99.

essentielle afin de rendre minutieusement les détails et les caractéristiques des personnages présents dans le récit. Ensuite, le vêtement permettait d'encadrer le personnage dans une catégorie et une classe sociale. D'ailleurs, cela est remarqué non seulement au cours du succès des personnages, par exemple à l'occasion de bals, où l'on peut retrouver sur les vêtements « les garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillon²⁴⁷ », mais aussi au cours des échecs et des mésaventures des protagonistes qui définissent leur tempérament. Par exemple, Germinie Lacerteux, lorsqu'elle rejoint le bal de la Boule Noire dans le chapitre XVI du roman homonyme, devient l'objet « d'une curiosité hostile », puisque « son chapeau, [...] son jupon à dents dont le blanc passait sous sa robe, la broche d'or de son châle²⁴⁸ » apparaissent inappropriées pour son âge et pour l'endroit où se trouve le personnage. L'attention et le soin portés à l'habillement deviennent alors un élément essentiel pour enquêter et définir les comportements malades des personnages, notamment les personnages féminins. La mode, qui jusqu'au siècle précédent était un privilège réservé à la classe noble, mais désormais accessible à la plupart de la population urbaine, devient symptomatique et indispensable dans l'observation et l'analyse d'écrivains et sociologues, comme tous les autres aspects de la vie. En effet, elle constitue « un domaine de création qui détermine les comportements individuels comme les structures sociales²⁴⁹ ».

Cependant, la dimension sociale du concept de la mode implique tous les niveaux de la société, par exemple la littérature, non seulement l'habillement. En effet, un des éléments intéressants à observer qui lie la mode des vêtements aux autres domaines est le mouvement de l'inversion de l'idée de production. Avant la révolution industrielle, les vêtements étaient dessinés et commandés spécifiquement par le client, ou selon le goût du couturier. C'est pourquoi les grandes tendances de l'habillement étaient lancées dans les cours des grands royaumes européens. Le couturier pouvait avancer des propositions, toutefois le choix final appartenait au client. Le XIX^e siècle marque un renversement du modèle standard : le couturier propose des modèles et des tendances selon sa veine créative et le public achète les vêtements déjà confectionnés à son goût. La mode devient aussi une manière de valoriser la figure et expérimenter avec les formes des corps, non seulement une étiquette à suivre pour bien apparaître et se conformer dans la société. En particulier, l'atelier de Charles Worth, couturier anglais qui travaillait à Paris, inaugure en 1858 la fortune de la mode au sens moderne. La maison de couture ne réalisa pas seulement des vêtements à la demande ; au contraire elle diffusa des modèles et des icônes desquelles s'inspirer. Par conséquent, le couturier devient indépendant de l'acquéreur dans ses choix artistiques et l'offre commence à précéder la demande. L'importance des

²⁴⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Le Livre de Poche, 1999 (éd. or. 1857), p. 118.

²⁴⁸ Jules et Edmond de Goncourt, *op. cit.*, pp. 92-93.

²⁴⁹ Michel Dion, Mariette Julien (dir.), *Éthique de la mode féminine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. IX.

boutiques de vêtements devient primordiale dans la société, comme en témoigne également la littérature : il suffit de penser au roman de Zola, *Au bonheur des Dames* (1883), dans lequel, à côté de la protagoniste « humaine » Denise, il y a un protagoniste « inhumain », le centre commercial.

Le renversement de la méthode productive se développe parallèlement dans tous les autres domaines de production, ainsi que l'artistique et le littéraire. Si le roman-feuilleton suivait les opinions du public et le goût des lecteurs – notamment afin de vendre - , la nouvelle dimension du roman du réel, aussi bien que celle de la mode, suit d'abord des idées personnelles qui s'accrochent à des convictions logiques en suivant la vague positive de l'esprit scientifique. Tout le secteur productif établi au milieu du siècle se trouve impliqué dans un changement radical et plutôt rapide des règles de l'économie et de la culture générale de la société. Cependant, si cette perspective garantissait plus d'autonomie en littérature au genre du roman, permettant aux auteurs d'écrire sur des sujets inusuels et des comportements immoraux, au contraire, elle faisait stagner le théâtre, dont le marché devait suivre d'autres règles. En effet, au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, le théâtre traversa une période de crise à cause de plusieurs facteurs.

Étant donné que le théâtre peut être entendu à la fois comme une pratique, comme un genre littéraire et comme un lieu, cela engage différents aspects de la culture et de la société - exclus de la sphère littéraire. Sa polyvalence est la caractéristique que le rend complexe et unique à analyser. D'ailleurs, il existe différents types de théâtre en fonction de la classe sociale ou de la région dans laquelle on se trouve. Généralement, lorsqu'on analyse le théâtre d'un point de vue littéraire, on examine les œuvres qui ont marqué l'histoire du théâtre et de la littérature, désignées comme "les classiques". On se penche rarement sur la stratification du théâtre, qui évolue sur différents niveaux de communication (comme celui entre les acteurs et les spectateurs), et de situations (scène, théâtre en tant que bâtiment, présence de théâtres sur le territoire même). En ce qui concerne le territoire, par exemple, il existe une différence claire entre le théâtre provincial et le théâtre urbain. En effet, en province, les théâtres sont plus rares (c'est encore le cas aujourd'hui), moins élaborés sur le plan architectural, parfois situés dans des paroisses et ont un nombre de places moins élevé que les théâtres des grandes villes. Dans les grandes villes, comme les capitales, les théâtres sont grands ou petits, somptueux ou sobres, et il est plus facile de réfléchir à de nouvelles structures ou à de nouvelles façons de mettre en scène un ouvrage. Ces différences sont dues à des raisons géographiques, démographiques, économiques et politiques et, pourrait-on dire, tout à fait légitimes. En effet, les villes les plus puissantes du point de vue économique, comme Paris et Lyon en France, ou Milan, Rome et Naples en Italie, centralisaient le pouvoir afin de créer des grands centres de culture – et, par

conséquent, de commerces. C'est pourquoi les « modes d'accès au spectacle²⁵⁰ » sont très variés au XIX^e siècle, notamment en fonction de la zone géographique et sociale.

Par exemple, le théâtre de province se distingue du théâtre des grandes villes par les différentes opportunités garanties par le gouvernement. En effet, « défavorisée par les institutions, la province ne pouvait offrir des conditions satisfaisantes ni aux auteurs ni aux comédiens²⁵¹ », par conséquent les acteurs et les metteurs en scène ambitieux partaient souvent pour les capitales ou les grands centres urbains. Le théâtre de province, qui comme le théâtre urbain était le « divertissement principal de la population²⁵² », consistait dans quelques théâtres construits par les villes économiquement plus aisées, ou dans des spectacles modestes offerts par les compagnies itinérantes. En général, les deux reprennent les grandes thématiques des théâtres urbains, puisque souvent la province est une « caisse de résonance²⁵³ » des spectacles de succès, ou « combinent de manière improvisée des canevas hérités de formes théâtrales plus populaires²⁵⁴ ». En outre, souvent les villages à la frontière entre deux nations, grâce à un processus d'osmose culturelle, pouvaient profiter de plusieurs formes de théâtre mêlant différents styles expressifs. De cette manière, il était possible d'alimenter l'échange culturel et de répandre les influences artistiques et littéraires. Toutefois, cela est appliqué aussi, d'une manière différente, au théâtre urbain. Le public des théâtres, et par conséquent les spectacles mis en scène, se distingue selon la classe sociale : d'un côté le public bourgeois, de l'autre le public populaire. Malgré cette distinction idéologique de base, « presque aucun spectacle du XIX^e siècle ne s'adresse à un public totalement homogène, culturellement ou socialement²⁵⁵ ». En effet, l'aspiration à la démocratie qu'avait animée les révolutionnaires à la fin du XVIII^e siècle avait été maintenue tout au long du XIX^e siècle, sans pourtant réussir à trouver un établissement définitif dans un gouvernement équilibré. C'est pourquoi le XIX^e siècle peut être considéré comme une époque constellée par des tentatives, qui cycliquement éclatent dans des révolutions.

Le théâtre est également un endroit et un genre littéraire où se met en pratique la démocratie. En effet, comme dans la vie politique, l'autorité de l'auteur, en charge du contenu de la pièce, « est entièrement déléguée à des acteurs et sa voix disparaît intégralement derrière le masque des personnages²⁵⁶ ». Au contraire, le public est « une réunion d'individus convertis en un corps collectif par l'événement de la représentation et par son face à face avec la scène²⁵⁷ » qui peut émettre des

²⁵⁰ Christophe Charle, *La dérégulation culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 130.

²⁵¹ Florence Naugrette, « La province, parent pauvre de l'histoire du théâtre ? », *L'Annuaire théâtral : Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire*, 2006, n°39, pp. 132-142, p. 133.

²⁵² *Idem.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 135.

²⁵⁴ Christophe Charle, *La dérégulation culturelle.*, p. 136.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 130.

²⁵⁶ Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 22.

²⁵⁷ *Idem.*

sentences et des jugements face à la pièce. Les lecteurs peuvent également exprimer des opinions concernant les ouvrages, même les textes de théâtre, pourtant d'une manière individuelle, puisque la lecture est une activité que d'habitude l'on accomplit de manière solitaire. Le théâtre peut alors être considéré comme un outil sociologique essentiel pour étudier les mouvements sociaux, aussi bien qu'un art et un genre de la littérature, dont les frontières ne sont pas trop nettes. C'est pourquoi, malgré la « hiérarchisation symbolique et sociale, visible et acceptée²⁵⁸ » du théâtre, les genres et les spectacles se mêlent inévitablement, d'une manière inédite jusqu'à cette époque.

En effet, en retraçant brièvement l'histoire du théâtre depuis l'Antiquité, il est possible de remarquer rapidement les éléments essentiels qui ont constitué le théâtre pendant des siècles et qui, notamment, ont rendu difficile le développement d'un théâtre naturaliste à la fin du XIX^e siècle. Le théâtre naît de manière officielle en Grèce au cours du VI^e siècle avant J.C., dont il nous reste de nombreuses pièces de dramaturges célèbres, comme Eschyle, Sophocle ou Euripide. En raison de la répétition de certains schémas des drames et afin de réfléchir autour du sujet artistique, Aristote définit une hiérarchie précise des genres et des fonctions du théâtre. La tragédie correspond au genre littéraire le plus élevé, puisqu'elle vise non seulement à éduquer le public, mais surtout à

la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisées séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions²⁵⁹.

La tragédie donc montre l'action comme mise en garde de certains comportements et tendances de l'homme qui pourraient nuire à l'homme en soi et à la société où il vit. C'est pourquoi le théâtre établit une primauté littéraire pendant plusieurs siècles : il s'agit d'un art capable non seulement de représenter la réalité, mais d'être en même temps didactique à travers une expression poétique. Par ailleurs, le théâtre exige un effort collectif entre le dramaturge, les acteurs et le metteur en scène, de sorte que le travail autour du théâtre n'est jamais individuel, mais collectif. D'ailleurs, Aristote reste un auteur de référence pour tous les savants et les écrivains dans les siècles suivants, par conséquent ses idées sur le théâtre et la tragédie sont restées plutôt actuelles longtemps après sa mort.

À la suite des invasions barbares, au Moyen Âge la dramaturgie se réinvente avec de nouvelles pratiques théâtrales qui prennent inspiration de la religion et des rites populaires. La représentation, entendue comme spectacle participatif, a donc une matrice liturgique et rituelle qui vise à éduquer ou,

²⁵⁸ Christophe Charle, *La dérégulation culturelle*, p. 130.

²⁵⁹ Aristote, *La poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 53.

dans le cas de compagnies itinérantes, entretenir le public. Elle a lieu soit dans les églises, soit dans les cours royales et nobles, tandis que la population plus modeste profitait de spectacles itinérants dans des villes – pratique restée actuelle jusqu’au XX^e siècle. Ensuite, la période de la Renaissance marque la reprise d’un théâtre classique, grâce aux traductions de textes anciens de la part des lettrés et des humanistes, mais aussi le développement des genres de théâtre, comme l’introduction du mélodrame. Après les spectacles religieux du Moyen Âge, l’écriture de pièces théâtrales se caractérisent par une rigueur de schémas représentatifs et règles phoniques d’énonciation qui ont duré jusqu’au XIX^e siècle. En même temps, les spectacles commencent à se déplacer des cours aux théâtres publics, qui sont marqués aussi par un choix architectural novateur que permet une hétérogénéité de public. En effet, les classes plus riches s’installaient aux étages supérieurs, tandis que la foule populaire occupait le parterre. Cette répartition marqua en particulier le théâtre élisabéthain en Grande Bretagne, qui vit une époque d’or grâce à la production dramatique de William Shakespeare. De la même manière, les capacités et les règles des comédiens subissent également des innovations et développent des codes et des écoles d’énonciation, souvent déterminées par nationalité.

Outre de nouveaux genres théâtraux, la période de la Renaissance est caractérisée même par l’établissement et la diffusion du ballet. D’origine italienne, conçu dans les cours de la noblesse, le ballet combine l’art de la danse et du théâtre et marque une pratique très à la mode parmi la classe noble, qui s’est rapidement étendue à d’autres cours européennes, comme la France. Le ballet est important à mentionner car son expansion a contribué au développement de genres dits nobles, adaptés à un public aisé, comme la tragédie et le ballet, par opposition à des spectacles plus « populaires », comme les comédies. En conséquence, les spectacles et surtout les théâtres permanents ont commencé à être répartis par classe sociale. Ce phénomène s’est développé assez rapidement, instaurant rapidement une division évidente du monde théâtral. Progressant dans les siècles, les théâtres de ville assument une « forme d’entreprises privées²⁶⁰ », accessibles à un public aisé à côté des théâtres de cour ou d’État. Au contraire, le théâtre populaire se caractérise par des « troupes itinérantes²⁶¹ », qui offrent des spectacles combinés entre l’improvisation et l’inspiration à des pièces célèbres avec des costumes improvisés et des décors de fortune. Le théâtre populaire était présent à la fois dans les grandes villes, généralement dans les zones périphériques, et dans les provinces du pays, « les plus accessibles dans l’état des transports [...] de l’époque²⁶² ». Les spectateurs populaires s’attendaient à des divertissements qui pouvaient se transformer aussi en satires politiques ou culturelles. Effectivement, plusieurs performances itinérantes mettaient en scène

²⁶⁰ Christophe Charle, *La dérégulation culturelle*, p. 135.

²⁶¹ *Idem.*

²⁶² *Idem.*

les mésaventures de personnages grotesques ou singuliers, en forme de marionnette et de caricature également, qui avaient pour but de susciter le rire chez le public.

En revanche, les représentations des classes sociales plus aisées se concentraient davantage sur le texte du drame. Ce dernier, après la Renaissance, s'était engagé dans une voie poétique rigoureuse qui a accru son prestige et son élégance, contrairement au théâtre populaire. Alors qu'auparavant, la construction du texte se faisait par la mise en scène et la mimique de l'épisode suivant un texte écrit, à l'époque baroque, la performance se définit avant tout par un texte de référence. En outre, le texte est publié et étudié par des lettrés, et il est traduit ou transmis à l'étranger. Le passage de la représentation au texte écrit dans le théâtre médiéval et classique et vice versa dans la période moderne consacre un nouveau changement dans la structure du théâtre, la manière dont il est construit et le rapport que les acteurs, les professionnels et le public entretiennent avec lui. La pratique dramatique « se constitue de tensions entre un héritage classique et un désir d'émancipation des paramètres poétiques jugés trop contraignants par les auteurs et le public²⁶³ ». Ainsi, bien que les dramaturges continuent à s'inspirer de l'Antiquité en termes de thèmes et de forme poétique, le genre tragique présente des tendances intéressantes pour notre étude. En effet, le XVIII^e siècle voit le développement du *tragique de situation*, une forme originale de la tragédie qui vise à représenter des scènes d'horreur contraires aux règles de la bienséance. Tandis que le tragique classique de Racine et de Corneille réside « dans l'émotion suscitée dans le texte²⁶⁴ », la tragédie du XVIII^e siècle concentre ses efforts sur le contenu de la pièce. C'est pourquoi, même en conservant les sujets d'inspiration classique, ces tragédies développent plutôt un sentiment du tragique. Ainsi, « le déplacement du centre d'intérêt de la forme vers le contenu s'oppose à une définition du genre héritée de l'aristotélisme du dix-septième siècle²⁶⁵ ». L'importance de la tragédie donc reste identique, ce qui change est le sentiment tragique que l'on associe à la pièce et, par conséquent, sa forme de se manifester. À ce propos, Montesquieu confirme cette transformation du tragique dans ses réflexions par rapport à la tragédie et à l'époque contemporaine : « c'est le véritable tragique de nos jours, [...] la véritable passion de la tragédie : la terreur²⁶⁶. »

Bien que la critique généralement suppose un retour aux classiques au théâtre avec le baroque et le néoclassicisme, ces derniers ont développé plutôt « un nouveau sentiment tragique : [...] la terreur directe²⁶⁷ ». La manière pour susciter ce sentiment, ne vient pas « d'un équilibre entre

²⁶³ Jérôme Brillaud, « Crébillon et la réinvention du théâtre tragique au XVIII^e siècle », *Dalhousie French Studies*, 2007, vol. 78, pp. 35-42, p. 35.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 36.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 39.

²⁶⁶ Montesquieu, *Œuvres complètes de Montesquieu*, texte établi par Édouard Laboulaye, Paris, Garnier, 1879, Œuvres complètes, Tome 7, *Pensées diverses*, p. 161.

²⁶⁷ Jérôme Brillaud, *op. cit.*, p. 42.

compassion et terreur, mais bien d'un déséquilibre en faveur de la seconde, [...] qui apparaît comme le produit d'un instant de terreur provoqué non plus par des mots mais par un objet : l'émotion esthétique, la terreur, provenant de la mise en scène²⁶⁸ ». C'est pourquoi le théâtre du XVIII^e siècle a évolué principalement en termes de légendes et de descriptions, pour détailler les effets théâtraux et scéniques, alors que la scénographie et les costumes sont devenus fondamentaux pour l'histoire de l'opéra. Ces derniers, souvent négligés au profit d'une plus grande concentration sur le texte, prennent alors un nouveau sens. Leur fonction principale n'est pas celle d'une simple décoration de scène, mais d'un outil et d'un élément essentiel au développement de l'opéra sur scène. Malgré ce nouvel accent mis sur l'aspect scénique et décoratif, l'idée (puis le choix) de mettre en scène des personnages dans des costumes modernes au lieu de costumes correspondant à la période historique a perduré jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle. En revanche, la comédie occupait une place moins prestigieuse par rapport à la tragédie, en raison de la tradition aristotélicienne. Toutefois, la *Commedia dell'Arte*²⁶⁹ italienne et les comédies de dramaturges comme Beaumarchais et Lesage ont apporté une touche satirique et polémique, ainsi que comique et drôle. Effectivement, en suivant la vague de Molière, les comédies étaient souvent employées pour dénoncer les aises des classes aristocratiques contre la pauvreté et la misère des classes populaires, contraintes à la ruse afin de vivre en manière plus digne. D'ailleurs, ces comédies ont permis l'apparition de personnages humbles et modestes sur scène, puisque normalement, à l'époque, l'on représentait surtout des personnages héroïques et nobles comme demandé par la tradition tragique. Le théâtre et ses drames sont cependant en phase avec l'histoire des sociétés et des cultures qui le traversent. Au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, Diderot et Beaumarchais ont donné forme à ce que l'on appelle alors le « genre dramatique sérieux²⁷⁰ », qui s'est développé plus complètement au cours du siècle suivant. À ce propos, Beaumarchais écrivait que

si l'art du comédien consiste à me faire oublier le travail que l'auteur s'est donné d'écrire son ouvrage en vers, autant valait-il qu'il ne prît pas une peine dont tout le mérite est dans la difficulté vaincue : genre de beauté qui fait peut-être honneur au talent, mais qui n'intéresse jamais personne en faveur du fond de l'ouvrage. Qu'on ne perde pas de vue cependant que c'est relativement au drame sérieux que je raisonne ainsi. Si je traitais un drame comique, peut-être voudrais-je à la gaieté du sujet joindre encore le charme de la poésie. [...] Le genre sérieux n'admet donc qu'un style simple, sans fleurs ni guirlandes ; il doit tirer toute sa beauté du fond, de la texture, de l'intérêt et de la marche du sujet. Comme il est aussi vrai que la nature même, les sentences et les plumes du tragique, les pointes et les cocardes du comique lui sont absolument interdites ; jamais de maximes, à moins qu'elles ne soient mises en action²⁷¹.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁹ Description.

²⁷⁰ Alain Viala, *Le Théâtre en France*, Paris, PUF, 2009, p. 279.

²⁷¹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Œuvres complètes – essai sur le genre dramatique sérieux*, Paris, Laplace, 1876, pp. 23-24.

Cette perspective du théâtre suivait en partie ce qui se passait dans le roman, d'abord avec le réalisme et plus tard avec le naturalisme, mais aussi avec la mode que nous avons mentionnée. Contrairement à la période baroque, qui incarnait le stéréotype du superflu et de l'ostentatoire, le XIX^e siècle a voulu démontrer son esprit sérieux et son attachement au travail et aux droits des individus. La tenue noire, grave et sobre, suit donc la vague de réflexion sur la réalité, comme l'affirme Beaumarchais sans fleurs ni décorations artificielles qui la rendent fausse et non crédible. Cette volonté de faire preuve de sérieux est incarnée avant tout par la nouvelle classe sociale du siècle, la bourgeoisie. Elle s'est établie en Europe après la chute de Napoléon I^{er} et l'attrait d'une monarchie décadente et a ressenti le besoin de transformer l'opinion et le goût communs d'un art raffiné comme le théâtre pour le rendre plus proche de la réalité et de la société qui en était animée. Opposée à l'aristocratie des privilèges et de la richesse nobiliaire, mais aussi distincte du prolétariat grâce à l'esprit d'entreprise économique et au dévouement au travail, la classe bourgeoise a voulu être représentée, mais aussi idéalisée par les pièces les plus célèbres, créant ainsi de nouveaux modèles auxquels se référer qui ont remplacé les héros antiques et romantiques. Par conséquent, même si au début il semble que la bourgeoisie encadre une classe sociale aisée mais également concernée par les préoccupations de la classe ouvrière, elle finit pour devenir le portrait de positions conservatrices, hostiles aux changements radicaux, visant seulement au renforcement de leurs propres réalisations sociales contre celles des autres classes, esclaves d'une morale hypocrite et fondée sur les apparences. En outre, il est nécessaire de tenir compte du fait que la bourgeoisie naît dans un contexte de recherche de démocratie et elle se fait porte-parole de ce concept qui devient de plus en plus impératif dans les sociétés européennes. C'est pourquoi les pièces bourgeoises, où cette classe sociale est représentée et spectatrice au même temps, visent à « mettre en évidence l'humanité de ses membres en les dotant d'un état civil précis²⁷² ». La conséquence est double : d'une part, elle marque l'influence et l'expansion sociale et économique de la bourgeoisie dans les pays européens ; d'autre part, elle impose son goût artistique et culturel dans les spectacles en raison de l'évolution des genres - ce qui est naturel et logique. Le lien entre la société et la représentation théâtrale est donc essentiel pour comprendre les raisons pour lesquelles le naturalisme a rencontré de nombreux obstacles lors de son implantation dans le domaine du théâtre. Il s'agissait d'une atmosphère extrêmement hostile à la critique sociale et à la représentation de la réalité, telle qu'envisagée par les écrivains naturalistes, précisément en raison des caractéristiques élitistes de la classe sociale dominante. Le drame bourgeois ressemble à un conte de fées avec une conclusion heureuse : il se caractérise par un ton comique dans lequel les protagonistes sont impliqués dans une sorte d'intrigue amoureuse, qui se termine presque toujours de manière joyeuse par un mariage, avec une situation économique qui se développe en

²⁷² Alain Viala, *op. cit.*, p. 282.

arrière-plan. Les personnages masculins sont virils ou très naïfs, tandis que les personnages féminins sont le plus souvent coquets et amoureux. En France, les drames bourgeois les plus célèbres sont les comédies d'Eugène Scribe, comme *Le Mariage d'Argent* (1827) ou *Bertrand et Raton ou l'art de conspirer* (1833), où les protagonistes sont des banquiers et ses filles. Dans les autres pays européens la comédie bourgeoise arrive un peu plus tard, en s'inspirant des drames français et ensuite norvégiens²⁷³. Un exemple en Italie est la comédie *La moglie ideale* (1890) de Marco Praga, mais aussi *Giacinta* (1886) de Luigi Capuana : bien que le sujet soit tragique, l'on identifie ces pièces comme des comédies puisqu'elles concernent spécialement un portrait de la société bourgeoise de l'époque. En Angleterre, Tom Taylor reçoit un accueil très favorable avec ses comédies et drames domestiques, aussi que Dion Boucicault, marquant une carrière similaire à celle de Scribe dont les ouvrages les plus connues sont *The Ticket-of-Leave Man* (1863) pour le premier, et *The Corsican Brothers* (1852) pour le deuxième. Le succès d'une œuvre particulière et la renommée qui en découle génèrent une mode d'un certain type : « un ouvrage original en fait toujours construire cinq ou six cents autres ; les derniers se servent des premiers à peu près comme les géomètres se servent de formules²⁷⁴ » écrivait Montesquieu. En effet, bien que chaque auteur ait eu son propre style et ses propres détails originaux sur l'histoire, le drame bourgeois se reflétait sur lui-même de manière monotone, sans donner lieu à de nouveaux instincts créatifs ou à des réflexions littéraires et sociales. De la même manière, les éléments concernant le décor et les costumes étaient traités de manière superficielle, parfois en recherchant le l'émerveillement²⁷⁵, ou simplement pour donner une ambiance minutieuse, sans pourtant *vivre* le décor scénique. Ce dernier n'était qu'un simple décor pour donner une idée de l'endroit où se trouvaient les personnages, un élément supplémentaire à l'histoire montré sur scène et non un membre de l'histoire. Par ailleurs, étant donné qu'au théâtre, la bourgeoisie affirme son influence sur les arts et vice versa, elle trouve un moyen d'exprimer sa puissance à travers la magnificence du style de la représentation et de ses détails. La scénographie du théâtre devient ainsi un moyen de démontrer la finesse et l'élégance de la haute société. En effet, c'est « dans le domaine de l'architecture et de la décoration qu'apparaissent le mieux les goûts des classes dominantes fondés sur la valeur sociale du luxe²⁷⁶ », en s'accordant au premier système capitaliste. Le théâtre est donc une question de considération sociale, avant d'être une expression artistique. Il convient donc de souligner une différence fondamentale qui marque un tournant à la fin du XIXe siècle : alors qu'auparavant la scénographie décorait la scène, donnant une certaine idée du lieu dans lequel se déplaçaient les personnages, à la fin du siècle, c'est le décor qui plante la mise en scène.

²⁷³ Par exemple, ici on se réfère aux pièces de Henrik Ibsen.

²⁷⁴ Charles de Secondat, baron de Montesquieu, *Pensées diverses*, dans *Œuvres complètes*, Arvensa Editions, p. 2945.

²⁷⁵ Nous nous référons par exemple aux costumes des ballets, qui se déroulaient dans des dimensions fiabesques et fantastiques, où les danseuses s'habillaient comme des fées ou des sorcières.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 6.

Comme le dit Denis Bablet, la différence entre les deux attitudes vis-à-vis des éléments sur scène est énorme : « [s]i le décor reproduit le lieu du drame, il n'en jaillit pas et n'influe pas sur son déroulement. Le lieu est un témoin. Le décor est une description et une illustration. Il y a rupture²⁷⁷ ».

Par conséquent, puisque les acteurs ne vivaient pas la scène, ni dans la réalité ni dans la mimesis qui aspire au vraisemblable, l'accent était mis sur le texte et uniquement sur lui. Suivant la grande tradition spectaculaire, l'acteur devait insuffler son énergie au discours selon les règles de la déclamation dramatique. Il était important de respecter le rythme du discours pour exprimer au mieux le génie de l'auteur. En effet, jusqu'au XVIII^e siècle, le théâtre était encore pour la plupart en vers – à l'exception du théâtre populaire – notamment parce que les grands auteurs de théâtre de la Renaissance étaient aperçus comme exceptionnels dans le panorama littéraire et artistique de l'époque contemporaine. Au siècle suivant, l'admiration et la vénération pour ces auteurs sont restées telles que les changements et les innovations les plus radicaux dans le domaine du théâtre n'ont pas été accueillis par les critiques conservateurs, bien que certains y étaient favorables. Le théâtre romantique, par exemple, malgré les éléments novateurs qu'il proposait, tel que le grotesque et la réfutation des unités aristotéliennes, se conservait en vers. Il suffit de penser aux ouvrages charnières du romantisme de Victor Hugo, comme *Cromwell* (1827) ou *Hernani* (1830).

Bien que le théâtre populaire soit considéré d'emblée comme plus vagabond, donc précaire, que le théâtre cultivé de la classe bourgeoise, surtout à l'intérieur des frontières géographiques de l'Europe continentale, la construction de nouveaux moyens de transport et le développement du multiculturalisme ont contribué à une contamination des genres au théâtre dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La deuxième révolution industrielle a déclenché un processus de mondialisation qui a non seulement favorisé le commerce et les échanges culturels, mais aussi exporté les œuvres et les spectacles en tant que produits de consommation. Par exemple, si par avance les ouvrages dramatiques de Shakespeare étaient accordés à la culture française « sous la forme d'adaptations très libres²⁷⁸ », vers la fin du siècle les traductions minutieuses et les représentations en langue originelle sont demandés. Shakespeare, redécouvert par les auteurs romantiques, est arrivé à Paris au milieu du XIX^e siècle et a été mis en scène en anglais pour la première fois. La différence entre la représentation attendue et la pièce originale du dramaturge anglais, qui comportait donc un style de mimétisme et de jeu différent, a déclenché une réaction hilarante du public. Ce n'est qu'un exemple de la difficile coexistence et du mélange de différents styles et cultures dans le théâtre, mais il marque également un point de départ (beaucoup plus accentué que par le passé) pour l'expérimentation de nouveaux

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 19.

²⁷⁸ Catherine Treillhou-Balaudé, « Shakespeare, la France, la scène : une histoire lente », *Études théâtrales*, L'Harmattan, 2009/1, n°44-45, pp. 102-109, p. 102.

types de drames et d'idées par la contamination culturelle. Cependant, ce n'est que le répertoire le plus cultivé qui voit de telles opportunités, puisque « les registres sociaux et linguistiques clivent donc fortement les productions dramatiques des différentes nations et leur possibilité d'exportation hors de leur espace culturel "naturel"²⁷⁹ ». C'est pourquoi le théâtre à fort caractère national ou dialectal²⁸⁰ est exporté rarement par rapport à un type de théâtre plus *général*.

Le théâtre étant un produit destiné à la consommation collective, il était nécessaire de le garder sous contrôle sur le plan thématique et, surtout, éventuellement politique. Par conséquent, tout au long du XIX^e siècle, la censure a joué un rôle clé dans la production et la mise en scène des pièces de théâtre. Puisque « l'écoute collective peut favoriser le déchaînement des passions²⁸¹ », les pièces ne devaient pas contenir du matériel subversif – à la suite, notamment, des révolutions civiles du milieu du siècle dans l'Europe entière. Par exemple, l'un des organes le plus restrictif fut le bureau du Lord Chamberlain, chargé par le Licensing Act de 1737 de vérifier l'adéquation des pièces soumises à son égard. Pour ces raisons, la littérature et les romans avaient une relation complètement différente avec le public et la politique, même si les thèmes pouvaient être similaires à ceux abordés au théâtre. D'une part, le roman et la poésie bénéficiaient d'une plus grande liberté de création et de publication - après tout, le XIX^e siècle a été défini comme l'âge du roman -, d'autre part, le théâtre stagnait dans de vieilles conventions et un fort contrôle politique qui empêchait la mise en scène d'éléments potentiellement dangereux pour les autorités²⁸². La production et la représentation dramatique devaient donc suivre des règles strictes et des mœurs spécifiques, tels que nous l'avons mentionné au cours de ce chapitre. En outre, le théâtre reflétait également un modèle de vie en société, en tant que lieu physique de convivialité et de consommation d'un produit perçu subjectivement par son public. De même, non seulement il dépeignait les coutumes de la société, mais il était un lieu où de nouvelles coutumes se développaient pour la société. Le théâtre offrait ainsi, en plus d'un spectre de la vie humaine mis en scène, une occasion de socialiser et de tester la capacité des gens à communiquer et à se mêler les uns aux autres. En raison du paysage culturel de l'époque, il est possible de comprendre les raisons pour lesquelles le théâtre naturaliste, proposé à partir des années 1970, n'a pas facilement rencontré l'adhésion du public et de la critique.

Cependant, l'un des premiers signes d'un changement de goût s'est produit précisément en raison de la diversification et de la possibilité de communication entre les pays après la seconde moitié

²⁷⁹ Christophe Charle, *La dérégulation culturelle*, p. 134.

²⁸⁰ Il suffit de penser à la multitude de dialectes et langues en Italie, que malgré l'unification sont restés importants dans la culture bourgeoise et populaire.

²⁸¹ Christophe Charle, p. 132.

²⁸² L'on se réfère, par exemple, à la diffusion de sujets considérés immoraux, comme la *Tess of the D'Urbervilles* de Thomas Hardy.

du XIX^e siècle. En Allemagne, le duc de Sax-Meiningen avait formé la société du même nom, qui s'occupait de la mise en scène de drames historiques très populaires au début du siècle pour la diffusion du roman historique. La compagnie du duc de Sax-Meiningen s'était distinguée de manière originale, tant par son travail incessant et itinérant, de plus en plus sophistiqué, que par sa réflexion sur la réalité. En effet, elle a été l'une des premières compagnies à mettre en scène les pièces de Shakespeare avec des costumes adaptés à l'époque à laquelle elles apparaissaient. Ce type d'action est le résultat d'une réflexion collatérale sur la réalité qui a également fortement impliqué les écrivains de l'époque. Alors que les canons du roman réaliste se consolidaient, au théâtre, bien que lentement et avec de nombreuses limitations dues à la situation dramatique contemporaine, de petits changements se produisaient à la suite de réflexions sur la représentation de la réalité au théâtre et le théâtre en tant que miroir de la réalité. En effet, contrairement à la peinture ou au roman, où les sujets représentés n'ont jamais été vivants, même s'ils ressemblent à ce qui était tangible, le théâtre a dû reconsidérer toute l'idée de personnage, de scène, mais surtout de mise en scène.

De ce premier phénomène d'approche du réel à la suite d'une réflexion sur le même, le théâtre européen semble être profondément fasciné par les idées de la compagnie du Duc de Saxe-Meiningen. En même temps, en Norvège, l'écrivain et dramaturge Henrik Ibsen était en train de s'affirmer en tant que dramaturge du réel. Ayant commencé sa carrière dramatique comme écrivain de pièces historiques lui-même, il abandonne ensuite cette esthétique pour se consacrer, au contraire, à l'enquête psychologique de l'être humain. C'est pourquoi il commence à publier des drames tels qu'*Une maison de poupée* (1879) et *Les revenants* (1881), des pièces considérées comme à contre-courant et qui exprimaient une forte critique pour les problèmes sociaux de l'époque. En effet, elles n'étaient ni des tragédies, ni des comédies, mais plutôt une authentique réflexion autour de la société contemporaine, puisque « la caractéristique principale du modernisme ibsénien est le rejet esthétique de l'idéalisme par le réalisme et la prose, le fait que l'accent soit mis sur la vie quotidienne, sur la situation des femmes et sur la réalisation de soi dans la vie de tous les jours²⁸³ ». Ces pièces traitent de dilemmes graves et douloureux de familles bourgeoises de l'époque, qui restent les sujets de prédilection des pièces d'Ibsen. Habituellement, les drames se déroulent à quelques endroits, généralement à l'intérieur d'un manoir, et profitent du manque d'action de la scène pour concentrer l'action dans les mots des personnages. Les psychoses et les dilemmes de ces derniers sont les véritables protagonistes des pièces, qui ont été immédiatement qualifiées d'immorales par la critique norvégienne, puisque liés à l'inceste, ou à la transgression morale. Ibsen a donc été contraint de mettre en scène ses pièces à l'étranger, aux États-Unis et dans le reste de l'Europe, précisément à cause de la forte censure subie

²⁸³ Ellen Mortensen, « Ibsen et le scandaleux- les *Revenants* et *Hedda Gabbler* », *Études Germaniques*, Klincksieck, 2007/4, n°248, pp. 787-801, p. 788.

chez lui. D'ailleurs, l'exportation de ses pièces l'a également contraint à traduire ses ouvrages dans une langue étrangère, généralement l'anglais, le français ou l'allemand, pour pouvoir les mettre en scène. Cela nécessitait, entre autres, des traducteurs capables d'appréhender les nuances exigées par le style de l'auteur et c'était un aspect qui l'inquiétait beaucoup, même s'il parlait lui-même plusieurs langues.

Ainsi, grâce aux ouvrages d'Ibsen, la réflexion sur la représentation du réel au théâtre s'est accentuée. En fait, cela impliquait de multiples aspects qui nécessitaient une réflexion structurée et approfondie. Il était nécessaire, tout d'abord, d'établir un sujet sur lequel concentrer les travaux. Ce dernier devait être analysé sous tous ses aspects, donnant au spectateur, mais aussi au lecteur des pièces, une perspective de lecture. Il s'agissait d'un vrai défi pour le dramaturge : rapporter les faits de manière objective et fournir en même temps une clé d'interprétation. Bien que le regard du dramaturge soit censé être impartial dans sa présentation des événements, il fournit également une interprétation de la société bourgeoise de son époque. Cependant, Ibsen n'a jamais eu l'intention expérimentale d'écrivains naturalistes, donc, bien que son travail puisse littéralement approcher les perspectives d'un théâtre naturaliste, il s'est toujours déclaré réaliste. Au cours de ces mêmes années, Zola avait publié plusieurs articles, rassemblés plus tard en un seul volume, dans lesquels il rappelait l'absence d'un théâtre naturaliste, bien conscient de ce qui était disponible dans les théâtres de l'époque.

Ibsen arrive pour la première fois dans les théâtres français vers le tournant du siècle, quand André Antoine fonda le Théâtre Libre. Ce dernier était une compagnie théâtrale formée par Antoine lui-même, qui était également le metteur en scène, dont l'objectif était de mettre en pratique la réflexion sur la réalité proposée par les romans naturalistes et surtout par les pièces contemporaines étrangères. En fait, si la France a été le chef de file du roman du réel, d'abord avec le réalisme puis avec le naturalisme, son théâtre était néanmoins ancré dans des manifestations du non-réel. La mise en scène d'Ibsen à la manière d'Antoine a contribué de manière consistante à changer la perspective de la production théâtrale du réel et fait comprendre aux écrivains et aux dramaturges de l'époque que non seulement un changement dans les manières d'écrire et dans les sujets proposés par les écrivains était nécessaire, mais aussi et surtout d'un changement de forme de mise en scène.

En fait, lorsque les écrivains rédigeaient leurs pièces, ils étaient encore trop conditionnés par l'idée d'un théâtre de la « pièce bien faite » comme celui auquel ils étaient habitués. Alors que le roman tentait de rendre les conversations aussi naturelles que possible, par exemple, dans les pièces, elles étaient encore trop ancrées dans le style déclamatoire des acteurs et, par conséquent, les discours, qui étaient adaptés à ces cas, paraissaient plus fictifs que le roman. Cela tient au fait que la relation

entre le théâtre contemporain et la création est très importante : les deux s'influencent mutuellement. Il était difficile pour un dramaturge de l'époque de sortir des schémas tellement reproposés qu'ils avaient des techniques et des types de représentation consolidés. L'expérience dont parlait Zola dans le *Roman expérimental* avait une connotation similaire aussi pour le théâtre : il était impossible d'éviter l'influence que l'expérience des spectacles contemporains avait sur les auteurs de théâtre. Ceci, par exemple, a rendu la création ultérieure de pièces bien faites très simple, qui a suivi un schéma commun, mais a en même temps rendu difficile pour les auteurs de sortir de là.

Ce qui rendait l'œuvre d'Ibsen si particulière à l'époque, c'était précisément la manière inédite dont il structurait ses pièces. En effet, la dramaturgie d'Ibsen se caractérise par une exposition sans précédent du sujet et des expressions beaucoup plus poignantes des personnages. Il n'était pas nécessaire d'utiliser un langage vulgaire, comme c'était le cas dans les romans naturalistes français, mais simplement une façon plus commune et spontanée de s'exprimer. En fait, les personnages d'Ibsen n'étaient jamais grossiers, mais capables d'exposer et d'exprimer des concepts psychologiques d'une manière qui n'était pas excessivement explicite et que le lecteur/spectateur percevait comme naturelle. Curieusement, dans les pays scandinaves et nordiques où l'une des premières tentatives de dramaturgie naturaliste a été expérimentée pour la première fois, le roman n'est pas très présent. Il est donc probable que le théâtre a pu se développer de manière plus autonome et sans contrainte, précisément parce qu'il n'était pas particulièrement conditionné par les théories littéraires du roman.

Au contraire, dans les pays européens où le roman s'imposait sur le théâtre, comme la France ou l'Italie, cette influence était plus évidente. Il serait possible d'affirmer que dans les pays où le théâtre est implanté, le roman est moins important, et vice versa. Par exemple, en Prusse la séparation entre roman et théâtre était particulièrement visible. Berlin, capitale de la Prusse, constituait le grand ferment théâtral en langue allemande, tandis que Munich, la capitale de la Bavière, était plus célèbre pour les romanciers et les philosophes. En effet, Berlin constitua le scénario de plusieurs pièces naturalistes qui suscitèrent beaucoup de scandale, comme *Die Weber* (1892) de Gerhart Hauptmann.

Par conséquent, il semble que l'un doit nécessairement exclure l'autre. Cependant, des romanciers naturalistes et d'autres savants ont essayé de souligner la relation de dépendance du théâtre par rapport au roman et inversement. On observe en effet un trait presque théâtral lors des cours de médecine ou de philosophie, où l'expérience est fondamentale pour l'apprentissage. En outre, certains cours étaient ouverts au public, qui venait y prendre des notes ou s'en inspirer, comme dans le cas du médecin Martin Charcot à l'hôpital de la Salpêtrière, suivi par Zola et d'autres romanciers pour étudier de près l'hystérie féminine. L'esprit scientifique de l'époque, le positivisme,

avait rendu assez courante l'idée de la démonstration publique d'un phénomène et, par conséquent, sa spectacularisation. Ainsi, les conférences visant à démontrer le comportement d'une personne dans une situation donnée étaient une occasion de confrontation et de rendre la douleur et la souffrance spectaculaires aux yeux du public. C'est un moment de l'histoire où, plus que tout autre, il a fallu s'adapter à la normalité de la communauté. Chaque différence, chaque caractéristique inhabituelle, pouvait être exploitée par les masses comme un motif d'isolement social. En effet, dans les romans naturalistes, il existe une tendance à marginaliser les personnages, généralement les protagonistes, de manière négative, en raison de leur sensibilité. Ce phénomène n'est pas inusuel dans la littérature, que l'on retrouve par exemple dans la littérature romantique. Cependant, dans ce dernier, la sensibilité et la diversité étaient exaltées comme une manière plus intense de ressentir les émotions ou ses propres réactions, alors que dans le cas du naturalisme, elles sont perçues comme des exceptions au comportement humain.

À la fin du XIX^e siècle, il est alors possible d'assister à des tentatives d'introduire le naturalisme dans le théâtre et surtout d'introduire une nouvelle façon de faire du théâtre qui réfléchit sur la contemporanéité et sur les conséquences de vivre dans une société telle que la société moderne. Les pièces les plus audacieuses sont en partie considérées comme trop risquées pour être jouées, précisément parce que le théâtre de la seconde moitié du XIX^e siècle est axé sur des pratiques et des représentations bien ancrées qui permettent aux directeurs de théâtre de disposer de revenus assez sûrs et donc de maintenir le théâtre et la compagnie. D'autre part, les tentatives de dramaturgie de la réalité n'étaient pas très populaires au début et il a fallu plusieurs années avant que ces œuvres puissent être appréciées pour leurs finalités représentatives. Tous ces faits et considérations nous montrent que le théâtre naturaliste, père, avec le théâtre symboliste, du théâtre moderne, ne s'est imposé dans la conscience commune qu'au prix de grandes difficultés, tant de la part des auteurs, des metteurs en scène, des acteurs que du public.

La tâche du théâtre naturaliste, et donc ses difficultés, était évidente à l'époque : il fallait d'abord sensibiliser le public à la possibilité d'un théâtre différent de celui auquel il était habitué. Alors que la tâche était plus facile pour le roman, principalement en raison de la large offre qui s'était établie au fil des ans et qui avait également la possibilité d'influencer d'autres pays en dehors de la France, le théâtre a été confronté à des décennies de spectacles éprouvés auxquels le public bourgeois était accoutumé, tant pour affirmer son ego que pour se distraire de la tristesse et des problèmes de la vie quotidienne contemporaine. Ensuite, afin que le théâtre naturaliste réussisse dans son exploit, il était nécessaire de convertir l'espace et la dimension théâtrale dans une réflexion collective et de

changer cet espace de vie mondaine dans un espace culturel où les enjeux de la politique, de la littérature, de la sociologie et de l'économie se réunissaient pour se fondre dans un seul esprit d'observation et de réflexion, outre que d'apprécier un moment d'art et de convivialité. La fin du XIXe siècle est un moment extrêmement exceptionnel, au cours duquel les canons de la vie moderne et ses problèmes sont définitivement établis, où enfin tous les facteurs exposés jusqu'ici deviennent explicites et forment l'esprit de l'homme contemporain. C'est dans cette dimension que se forme le théâtre naturaliste et, immédiatement après, par antinomie, se forme à son tour le théâtre symboliste.

CHAPITRE II :

Le développement du naturalisme et la nécessité d'un théâtre naturaliste

Souvent parallèles dans leur évolution et leur parcours créatif, le roman et le théâtre se retrouvent au tournant du siècle sur deux voies différentes. Le premier bénéficie d'un succès extraordinaire et d'une expansion stylistique et formelle, le second semble s'être ancré dans des schémas répétitifs qui fonctionnent pour entretenir le public. À l'apogée du mouvement naturaliste, quelques dramaturges se sont intéressés à porter sur scène la réflexion sur le réel, acceptant parfois d'être appelés « naturalistes », la reniant éventuellement au profit du réalisme - ce fut le cas d'Ibsen. Cependant,

[s]'il est vrai que la littérature européenne d'inspiration naturaliste compta parmi les siens des dramaturges hors pair – Ibsen, Hauptmann, Strindberg, Tchekhov – qui la marquèrent de leur originalité, il demeure que [...] elle accorda au roman la précellence en raison de la malléabilité de ce genre et de son aptitude à percer les secrets de la vie sociale, à démonter les mécanismes de la réalité complexe²⁸⁴.

Le roman était donc le genre préféré à cette époque pour traiter de la réalité, car il permettait plus de liberté et de créativité dans l'investigation et la construction d'une narration. Ce préjugé commun a déclenché un mécanisme qui a rendu le théâtre et le roman incompatibles sur le plan thématique et artistique. Le premier était conçu pour divertir et être agréable sur le plan esthétique, le second était destiné à traiter de sujets sérieux, tels que la stratification sociale, et le romancier devait « garantir la véracité du roman : si l'histoire soumise au lecteur a été transmise à l'auteur-éditeur, c'est qu'elle n'a pas été inventée. En récusant sa part de fantaisie pour affirmer sa véracité ; le roman prétend au statut de genre vraisemblable, à égalité avec la tragédie ou la comédie de mœurs²⁸⁵ ». En revanche, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent et dans l'introduction, le théâtre de l'époque était davantage occupé à mettre en scène des pièces bien faites et des mélodrames, qui s'éloignaient du réel pour jouer la vie idéalisée de certains personnages bourgeois.

Les romanciers naturalistes européens ont toutefois aspiré à réaligner les voies du théâtre et du roman. Parfois, à partir de leur propre expérience, ils ont souhaité créer un théâtre naturaliste à partir du roman, adaptant ainsi le texte original pour le théâtre. Tout comme le roman naturaliste avait été une mission de diffusion et d'endoctrinement scientifique pour un nombre important d'entre eux (notamment Zola), le théâtre naturaliste représentait un défi et une tâche à accomplir pour le

²⁸⁴ Paul Delsemme, *op. cit.*, p. 357.

²⁸⁵ Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 31.

mouvement naturaliste : « il faudrait un tempérament puissant dont le cerveau novateur vînt révolutionner les conventions admises et planter enfin le véritable drame humain à la place des mensonges ridicules qui s'étalent aujourd'hui²⁸⁶ ». Étant des écrivains hétérogènes, mais unis par certains principes du mouvement naturaliste, les romanciers qui ont adapté leurs œuvres pour le théâtre ont suivi des modèles et des rythmes personnels - car l'adaptation est un parcours subjectif de chaque auteur, puisqu'à travers « a specific process involving the transition from one genre to another²⁸⁷ » l'auteur opère des choix uniques et crée une nouvelle œuvre -, mais certains déclencheurs du désir d'adapter des romans sont communs entre eux. Tout d'abord, l'un des souhaits les plus courants des romanciers qui voulaient adapter leurs manuscrits pour le théâtre était la renommée littéraire et la gloire au théâtre. Zola même affirme que « parmi les rêves d'ambition que peut faire un écrivain à notre époque, il n'en est certainement pas de plus vaste. Le domaine du roman est encombré ; le domaine du théâtre est libre²⁸⁸ », en attendant qu'un homme de génie apporte le naturalisme au théâtre. Écrire pour le théâtre était en effet l'occasion de gagner en prestige, puisque dès l'époque d'Aristote, c'était le haut genre par excellence. À ce propos, Yves Chevrel écrit dans son étude du naturalisme

que le théâtre exerce une véritable fascination sur les écrivains. Certes il y entre une part de calcul, de défense des intérêts financiers : un grand succès dramatique rapporte beaucoup plus qu'un grand succès romanesque, et le gain est quasi immédiat. Mais cela ne suffit pas à expliquer que le monde des théâtres séduise et sollicite à ce point l'imagination des romanciers²⁸⁹.

Le genre du roman était encore considéré comme inférieur au théâtre, qui était plus ancien et nécessitait une certaine dose de génie pour être bien réussi, car « [s]i donc le roman se lit [...] en plusieurs fois, avec une patience qui tolère les plus longs détails, le dramaturge naturaliste devra se dire avant tout qu'il n'a point affaire à ce lecteur isolé, mais à une foule qui a des besoins de clarté et de concision²⁹⁰ ». La caractéristique supérieure du dramaturge est donc de pouvoir faire parler les personnages et en même temps de communiquer clairement avec l'ensemble du public, à quoi s'ajoutent l'art et le style personnel. L'auteur dramatique obtient donc un respect et une renommée différents de ceux de l'écrivain, qui atteint un degré d'exception extraordinaire, pour lequel on rappelle habituellement les grands tragédiens Racine et Corneille en France, Calderon de la Barca en Espagne, Shakespeare en Angleterre, et en général les grands noms du théâtre européen. La hiérarchie des genres ne s'arrête toutefois pas au pinacle du théâtre, mais à celui de la tragédie, qu'Aristote désignait en fait comme le genre littéraire le plus élevé de tous, étant donné qu'il est capable d'un

²⁸⁶ Émile Zola, *Le Roman Expérimental*, *op. cit.*, p. 3.

²⁸⁷ « Un processus spécifique impliquant la transition d'un genre à un autre », notre traduction. Susan Sanders, *Adaptation and Appropriation*, New York, Routledge, 2006, p. 19.

²⁸⁸ Émile Zola, *Le Roman Expérimental*, *op. cit.*, pp. 24-25.

²⁸⁹ Chevrel, Yves, *Le naturalisme*, Presses universitaires de France, réédition numérique FeniXX. Edition du Kindle.

²⁹⁰ Émile Zola, *Le Roman Expérimental*, *op. cit.*, p. 149.

grand lyrisme et d'un grand style, mais aussi de traiter de thèmes délicats, centraux dans l'analyse des pulsions humaines. Riccardo Scrivano en donne une définition très claire et simple :

Tragedia dunque è mimesi di un'azione seria e compiuta in sé stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni²⁹¹.

La tragédie est donc le genre le plus élevé car, outre sa beauté stylistique, elle se rapproche de la compréhension de l'être humain - ce à quoi aspire également le naturalisme, bien que de manière différente. Ce dernier attaque en effet le genre de la tragédie, l'accusant d'être « vie[ille] et usé²⁹² » (aussi que le drame romantique) et qu'elle a « régné pendant deux siècles parce qu'elle satisfaisait exactement les besoins de ces siècles²⁹³ ». Chaque époque est donc caractérisée par un certain type de genre littéraire et théâtral : si la tragédie est peut-être celle qui se rapproche le plus de l'idéal du théâtre naturaliste, elle ne répond pas aux exigences de mouvement et de thèmes. La tragédie au sens classique du terme était en effet trop velléitaire, pleine de figures de rhétorique et de fioritures qui nuisaient à sa crédibilité sur scène. Par ailleurs, elle ne concernait que des personnages nobles et était issue de mythes anciens, il n'était donc pas possible d'y trouver la réalité de la vie quotidienne.

En réponse à la nature statique de la tragédie classique et du théâtre romantique, une brèche s'est donc ouverte dans les genres théâtraux, exigeant le développement d'un nouveau type de théâtre. Les écrivains naturalistes (mais aussi les écrivains symbolistes qui ont développé des théories et des voies qui leur sont propres) se sentaient donc sollicités pour générer un type de théâtre qui restait proche de la tragédie en termes de réflexion sur la condition humaine, tout en étant vrai et fidèle à la réalité vécue. Ce sentiment d'un "appel aux armes" de la part du théâtre est particulièrement évident dans les tentatives de s'imposer en tant que dramaturges par des romanciers tels que Zola et Goncourt, mais aussi par Guy de Maupassant, qui a travaillé sans relâche pendant des années à la production de pièces de théâtre, sans pour autant atteindre la gloire en tant que dramaturge à côté de celle de romancier. La première raison qui pousse à la création de drames naturalistes concerne alors l'ambition personnelle et la recherche de la reconnaissance du travail en tant qu'homme de lettres. Cela s'avère être une force motrice qui parvient à maintenir l'intérêt pour le théâtre après de nombreuses années et malgré les échecs des pièces précédentes. Un exemple éclatant est celui de Goncourt qui, après un long silence théâtral dû à la mort de son frère Jules, décide (alors qu'il prétend

²⁹¹ « La tragédie est donc la mimésis d'une action sérieuse exécutée en elle-même, avec une certaine ampleur ; dans un langage embelli de diverses sortes de fioritures, mais chacune à sa place dans les différentes parties ; sous une forme dramatique et non narrative ; qui, au moyen d'une série de cas qui suscitent la pitié et la terreur, a pour effet d'élever et de purifier l'âme de telles passions », notre traduction. Riccardo Scrivani, *Letteratura e teatro*, Bologna, Zanichelli, 1983, p. 13.

²⁹² Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, p. 10.

²⁹³ *Ibid.*, p. 12.

avoir été persuadé de le faire par son ami Porel) d'adapter pour la scène le premier roman à succès des frères, plus de vingt ans après sa publication :

Il me demanda à faire la pièce moi-même, et dans ces longs après-midis passés ensemble, dans ce travail à deux de la mise en scène, enfin dans cette fascination, disons-le, qui se dégage de l'existence théâtrale, je me laissai aller à lui promettre de la faire, en dépit de mes fières idées — me défiant, hélas, aujourd'hui, de mon imagination de sexagénaire, et persuadé que je ne trouverais plus un tremplin dramatique, comme il s'en trouve un dans mon vieux roman²⁹⁴.

Ensuite, il y a le fait que la plupart des écrivains étaient avant tout des passionnés de théâtre : Capuana, par exemple, a commencé sa carrière journalistique et littéraire comme critique de théâtre à Florence, un poste qu'il a occupé jusqu'à la fin de sa vie et ce n'est que vers la fin qu'il s'est intéressé à l'adaptation de certains de ses textes narratifs pour le théâtre. L'ambition et la passion pour le théâtre doivent toutefois être contextualisées et évaluées en fonction des normes sociales de l'époque. S'établir en tant qu'écrivain et dramaturge était nécessaire non seulement pour la satisfaction personnelle, mais aussi pour l'indépendance économique. En fait, le succès d'une pièce pouvait permettre à un dramaturge, ainsi qu'à la compagnie et au directeur du théâtre, de percevoir un bon revenu et donc d'assurer une certaine stabilité économique.

Le deuxième élément important dans la décision d'adapter des romans pour le théâtre est le désir de réussir à transmettre les idéaux et la méthode expérimentale naturaliste au théâtre, ce qui est également le point le plus pertinent pour notre recherche, qui se focalise sur les œuvres et la méthode naturaliste d'adaptation théâtrale plutôt que sur la personnalité spécifique de chaque auteur. Le chemin vers la réalisation d'une perspective naturaliste sur le théâtre a été tortueux et ardu, caractérisé par des points de vue différents sur ce que le naturalisme devait mettre en valeur au théâtre. La difficulté de l'adaptation pour le théâtre réside dans sa caractéristique intrinsèque de brièveté : d'une part, elle représente un défi car elle implique de résumer plusieurs idées et points importants en moins de temps et d'espace ; d'autre part, elle incarne un média potentiellement efficace et synthétique. Néanmoins, ces raisons étaient des considérations formelles et structurelles relatives aux travaux sur un éventuel théâtre naturaliste. L'autre facteur qui compliquait la création et la mise en scène des pièces naturalistes était la réaction du public et des critiques. Comme nous l'avons mentionné, ces derniers étaient accoutumés à assister à des pièces bien faites, des spectacles de variétés ou, au mieux, de grands classiques du théâtre. Il n'était pas courant, à part quelques théâtres de niche, de trouver des pièces qui reflétaient la réalité et sur la réalité de la manière envisagée par les militants du mouvement naturaliste. Il était donc nécessaire d'essayer de rééduquer le public et de changer la perception commune du théâtre, d'habituer les spectateurs à une imagerie différente et à un spectacle qui pouvait aussi être scandaleux et obscène dans sa mise en scène de la vérité. Une clarification

²⁹⁴ Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux, pièce en dix tableaux*, Paris, Charpentier, 1888, p. III.

s'impose ici : la vérité et la réalité coïncident souvent dans le naturalisme. En effet, l'étude de la réalité (et donc de la société) est comprise comme l'observation d'actes banals, quotidiens, à l'opposé de l'héroïsme et de l'extraordinaire du romantisme. Chevrel explique que « [l]a perspective est claire : il s'agit de mettre en évidence un fait qui n'est probablement pas décelable à première vue²⁹⁵ » et qui permet de décomposer la réalité en fragments afin d'en comprendre les mécanismes et les segments narratifs. Ces vérités cachées à la vue de tous forment ce que les naturalistes appellent le *réel* et constituent leur champ de recherche - la réalité est étudiée à travers l'étude de la vérité. La difficulté pour les naturalistes de mettre en scène la réalité au théâtre s'explique par le fait que le théâtre est « la dernière forteresse de la convention²⁹⁶ », et donc de la représentation de situations qui ne sont pas considérées comme réelles par leur mouvement. C'est pourquoi l'adaptation théâtrale de romans naturalistes semble suggérer la meilleure option possible pour amener le naturalisme au théâtre.

Si nous envisageons les écrivains naturalistes de la période allant de la seconde moitié du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, le premier à avoir des idées relativement précises sur le théâtre est Zola, qui, selon son ami Paul Alexis, a toujours été obsédé par la scène : « l'idée de faire du théâtre ne cesse de hanter Zola, avançant dans la vie²⁹⁷ ». Zola a développé une passion pour le théâtre dès son plus jeune âge et s'est consacré non seulement à une critique féroce des pièces contemporaines, mais également à proposer des règles pour amener le naturalisme au théâtre. Le chef de file du naturalisme a donc rédigé plusieurs articles qui ont ensuite été regroupés en un seul volume, appelé *Le Naturalisme au Théâtre, les Théories et les Exemples*, publié pour la première fois en 1881 par Charpentier à Paris. À ce propos, il est important de remarquer la présence de l'éditeur Gervais, et ensuite Georges Charpentier, essentiel au développement de la cause et du mouvement naturaliste. Ce dernier décide non seulement de publier les ouvrages proposés par les écrivains, mais aussi d'instituer une Bibliothèque destinée à fournir des classiques modernes et de favoriser ainsi la diffusion des œuvres et de la pensée naturalistes.

Tout au début du premier article du *Naturalisme au Théâtre*, Zola écrit : « [n]otre théâtre aurait tant besoin d'un homme nouveau, qui balayât les planches encanaillées, et qui opérât une renaissance, dans un art que les faiseurs ont abaissé aux simples besoins de la foule²⁹⁸ ! », en confirmant les thèses que nous avons exposées jusqu'à ce moment-là. Zola tente, de manière voilée, de se faire le porte-parole de ce besoin et de suggérer des idées pour une nouvelle méthode de faire du théâtre. Cependant, les instructions que Zola fournit restent plutôt plates et génériques : « les naturalistes arrivent et

²⁹⁵ Yves Chevrel, *op. cit.*, édition du Kindle.

²⁹⁶ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 118.

²⁹⁷ Paul Alexis, *Émile Zola, notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882, p. 131.

²⁹⁸ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier, 1895, p. 3. Désormais abrégé en *NAT*.

déclarent que le vrai n'a pas besoin de draperies ; il doit marcher dans sa nudité²⁹⁹ ». Ce qu'il affirme est juste et conforme à sa pensée, mais il n'expose pas clairement la manière dont le naturalisme pourrait se présenter dans sa nudité au théâtre. Il s'agit donc d'essayer de comprendre dans quel sens le théâtre doit représenter le vrai - et clarifier le concept de vrai - dans sa nudité. Puisque l'analyse et les arguments mis en lumière par Zola suivent un schéma philosophique clair et simple, à savoir comprendre ce que l'on est par opposition à ce qui est différent de nous, le chef de file du naturalisme analyse en détail le classicisme et le romantisme au théâtre. Par conséquent, il indique ce qui, à son avis, doit être changé en partant de situations déjà connues et solides dans la perception commune. En fait, son analyse pourrait presque paraître comme une sorte de plainte contre le théâtre contemporain : « [j]amais l'analyse complète d'un organisme, jamais un personnage dont les muscles et le cerveau travaillent comme dans la nature³⁰⁰ ». De cette manière, Zola réalise à la fois une critique du système théâtral et une indication timide de ce que devrait être, selon lui, le théâtre naturaliste. En fait, il ressort clairement de ces déclarations que cette dernière doit refléter le système d'analyse de la société que l'on trouve dans le roman, c'est-à-dire mettre les personnages dans des situations et des conditions où il est possible d'analyser leur comportement. En effet, le naturalisme suit un principe poétique central qui s'écarte de la poésie classique et romantique, à savoir que : « la poésie est partout, en tout, plus encore dans le présent et le réel que dans le passé et l'abstraction³⁰¹ », alors que pour les autres mouvements littéraires, elle ne se trouve que dans des éléments de haute moralité ou de beauté significative. Zola justifie ce manque de réalité dans ces mouvements littéraires en affirmant qu'il est plus facile d'utiliser des personnages inventés, éloignés de la perception quotidienne de la réalité, comme des personnages historiques du passé, car ils peuvent être manipulés à volonté. Au contraire, « l'effort devient très dur, lorsqu'on veut un héros réel, savamment analysé, debout et agissant³⁰² ». Donc, à ce moment-là, la question qu'il faudrait se poser serait de savoir comment toutes ces caractéristiques peuvent être satisfaites. Et Zola donne une réponse assez articulée, mais surtout très intéressante pour notre point de vue sur le théâtre :

Il leur faudrait fouiller l'humanité trop profondément, apprendre la vie, aller droit à la grandeur réelle et la mettre en œuvre d'une main puissante. Et qu'on ne nie pas cette poésie vraie de l'humanité ; elle a été dégagée dans le roman, elle peut l'être au théâtre ; il n'y a là qu'une adaptation à trouver³⁰³.

Le mot clé de ce discours sur le théâtre est donc *l'adaptation*, puisque toute comparaison ou instruction sur la constitution d'un théâtre naturaliste se concentre toujours sur l'hypothèse d'une

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

³⁰¹ *Idem.*

³⁰² *Ibid.*, p. 21.

³⁰³ *Ibid.*, p. 22.

adaptation du roman. Ce parallélisme entre le roman et le théâtre est nécessaire selon Zola afin d'évoquer enfin un théâtre nouveau et avant-gardiste, de renouveler le théâtre autant que le naturalisme l'a fait pour le roman. En fait, selon Zola (mais pas seulement), la méthode la plus efficace pour enquêter la société et ainsi apprendre à connaître l'humanité est l'observation et l'étude de la réalité quotidienne. Cette technique d'investigation trouve sa concrétisation dans l'approche journalistique du réel, qui peut à son tour être transformé en histoire ou en roman. Cependant, cela représente également l'une des faiblesses du naturalisme face aux critiques, qui considèrent le journalisme et l'approche parascientifique comme une imitation de la méthode d'étude. Ferdinand Brunetière, par exemple, écrit l'une des critiques les plus violentes sur le roman expérimental :

Il est évident que M. Zola ne sait pas ce que c'est qu'une expérience, et qu'il parle de science ici, comme tout à l'heure vous l'entendrez parler de métaphysique, avec une sérénité d'ignorance qui ferait la joie des savants et des métaphysiciens. Il est évident que M. Zola ne pèse pas la valeur des mots, car il n'appellerait pas l'idée d'une expérience à faire une " idée expérimentale " : si ces deux mots associés voulaient dire quelque chose, ils ne pourraient signifier qu'une idée induite, conclue, tirée de l'expérience ; quelque chose de postérieur à l'expérience, non pas d'antérieur ; une acquisition faite, et non pas une conquête à faire³⁰⁴.

Les critiques étaient hostiles au roman naturaliste, et encore plus à un théâtre naturaliste. Face aux critiques, Zola a toujours répondu avec force et réaffirmé à plusieurs reprises la validité de sa méthode, tout en étant conscient de certaines faiblesses dans son raisonnement. Et en fait, bien que Zola se soit souvent plaint des schémas répétitifs et banals de la pièce bien faite à la Scribe, l'adaptation des romans naturalistes pour le théâtre risquait de se faire précisément à travers ces schémas. Les pièces créées par des dramaturges professionnels en sont un exemple. Ils ont réussi à adapter au théâtre des œuvres célèbres telles que *Nana* en y apportant des modifications importantes, parfois même à l'intrigue. De cette manière, ils parvenaient à monter une pièce de théâtre réussie, qui ne respectait cependant pas les canons naturalistes des romanciers. À cet égard, Janice Best rend brièvement compte des relations conflictuelles entre Zola et le directeur de théâtre William Busnach:

Comme pour l'adaptation de *L'Assommoir*, Zola tenait à respecter le découpage original de son roman et surtout à maintenir les oppositions inhérentes au milieu général décrit. Busnach, par contre, ne pensait qu'aux effets dramatiques qu'il pouvait tirer de ces conflits. Il voulait, en particulier, éliminer les tableaux et les personnages dont il ne voyait pas l'utilité scénique et concentrer toute l'action sur le personnage de Nana³⁰⁵.

L'adaptation ne peut donc pas être considérée comme une garantie de la venue du naturalisme au théâtre, ni si elle est réalisée par des professionnels du domaine, ni si elle est faite par les écrivains eux-mêmes. Une adaptation par les auteurs du roman eux-mêmes a toutefois permis de préserver les

³⁰⁴ Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 107.

³⁰⁵ Janice Best, *Expérimentation et adaptation essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Texte remanié de Thèse de 3^e cycle Lettres Strasbourg 1984, 1986, p. 99.

principaux aspects de l'œuvre originale et c'est la raison pour laquelle Zola n'avait « renoncé nullement à faire du théâtre tout seul³⁰⁶ ». Mais après tout, Zola n'était pas le seul écrivain naturaliste à en être convaincu : malgré un scepticisme initial, Edmond de Goncourt s'était également converti au théâtre auto-adapté. Les tentatives de Zola et de Goncourt en tant qu'adaptateurs de leurs romans n'ont pas été bien accueillies par la critique, mais pas non plus par les experts en la matière, car bien qu'ils aient eu l'intention de mettre en œuvre un renouvellement général de la structure de la pièce, celle-ci entrerait en conflit avec l'intrigue et la narration du roman dont elle était dérivée. Parmi les exemples les plus argumentés et les plus exhaustifs à cet égard, on peut citer l'article qu'Hector Pessard, homme de lettres et critique de théâtre ainsi que journaliste de l'époque, a publié dans le *Galois* du jeudi 20 décembre 1888, après avoir assisté à la mise en scène de *Germinie Lacerteux* à l'Odéon :

La représentation de *Germinie Lacerteux* serait donc un désastre pour l'école réaliste, si M. Edmond de Goncourt était, comme on le croit, un des représentants les plus illustres de cette école. Je sors navré, en effet, de cette expérience dramatique, qui aura pour résultat de donner un regain de vie aux fabricants de drame et de vaudeville, confectionnés sur les vieux modèles. [...] Mais je n'imaginai pas qu'il pût se tromper au point de considérer comme des tableaux donnant à un degré quelconque l'illusion de la vie, des vues de stéréoscope pour fête foraine. Ce qui me fâche en cette affaire, c'est que les adversaires de l'école moderne, ceux qui prétendent que tout va pour le mieux dans l'art dramatique et qu'il n'y a rien de nouveau à tenter, vont crier victoire et battre des mains³⁰⁷.

Pessard ne faisait pas partie de ces critiques comme Brunetière ou François Sarcey qui se sont opposés au mouvement naturaliste dès le début ; au contraire, il en admirait les principes. Il était un fervent partisan de la nécessité d'un nouveau théâtre et d'une sortie des schémas de la pièce bien faite, ainsi sa critique du drame de Goncourt est plutôt amère. Admirateur et estimateur de l'écrivain, plutôt que d'exprimer sa déception et son désappointement face à l'échec de la pièce, il paraît davantage préoccupé dans cet article par les commentaires des adversaires de Goncourt, qui se réjouissent de la schématisation des tableaux de *Germinie Lacerteux*.

Cependant, malgré les divers échecs et critiques des auto-adaptations théâtrales, ces pièces constituent une étape nécessaire et fondamentale dans la progression de la pensée et de la forme théâtrales. En effet, comme l'affirme Janice Best à propos de Zola : « [L]es adaptations dramatiques de ses romans témoignent précisément des "longs efforts" que fit Zola pour "se dégager de cette éducation abominable"³⁰⁸ », c'est-à-dire la structure de la pièce bien faite. Et donc, le grand défi des dramaturges naturalistes n'est pas d'emmener au théâtre une intrigue captivante, mais « de porter au théâtre les tableaux qui nous frappent dans la rue³⁰⁹ ». La question des tableaux est d'emblée centrale

³⁰⁶ Paul Alexis, *op. cit.*, p. 145.

³⁰⁷ *Le Galois*, Paris, 20 décembre 1888.

³⁰⁸ Janice Best, *op. cit.*, p. 9.

³⁰⁹ Émile Zola, *Nos auteurs dramatiques*, Paris, Charpentier, 1881, p. 394.

pour Zola. En particulier, nous pensons que la déclaration suivante est éloquente et explicative de la vision de l'écrivain : « [j]'ai souvent répété que les pièces tirées des romans, découpées en tableaux, me semblaient excellentes pour habituer le public à l'évolution naturaliste, malgré leur infériorité certaine comme unité d'action et comme puissance dramatique³¹⁰ ».

Plusieurs points méritent d'être commentés à la suite de cette déclaration. Tout d'abord, le fait que, encore une fois, le théâtre naturaliste signifie des textes extraits de romans naturalistes. Ces textes adaptés à un autre contexte, le contexte dramatique, doivent être présentés sous une autre forme, celle des tableaux. Sur le plan formel, le tableau reprend les courts chapitres qui caractérisent habituellement les romans naturalistes, ce qui le distingue des actes canoniques du théâtre du XIX^e siècle, dans la mesure où il se compose de scènes très courtes, même si un tableau peut en comporter plusieurs, qui saisissent un moment, une action de manière presque photographique, précisément parce qu'elles sont si courtes. Et c'est précisément en raison de leur nature semi-photographique que les tableaux sont en fait, lorsqu'ils sont appliqués aux romans naturalistes, très statiques, presque contemplatifs. Et plusieurs explications sont donc nécessaires pour montrer les agents des événements mis en scène. D'ailleurs les tableaux sont conçus pour montrer, puisqu'il s'agit « d'une action faite pour produire des constructions scéniques orientées vers le *visuel*³¹¹ » et donc, encore une fois, qui rappellent à la dimension de la photographie. Il est possible que la revalorisation des tableaux ait eu lieu à la suite du développement de la photographie, d'autant plus qu'elle a été particulièrement évidente en France et moins dans les autres pays. De plus, les écrivains naturalistes, dont Zola lui-même, étaient fascinés par cette nouvelle forme artistique, qu'ils aimaient expérimenter.

Il est nécessaire de souligner à ce stade comment, cependant, la photographie et l'effet de tableau ont eu des objectifs opposés à ceux du naturalisme au théâtre. En effet, une division en tableaux aurait produit un effet statique, alors que l'environnement et l'histoire dépeints exigent une certaine fluidité de l'action. Inconscient ou ignorant de ce facteur, Zola a soutenu qu'il était nécessaire d'habituer le public des théâtres aux spectacles naturalistes. Cette approche est plutôt paternaliste : l'écrivain éclairé a la tâche morale d'éduquer les masses et de leur faire apprécier ce qui peut être considéré comme de l'art ou, du moins, digne d'intérêt. Ainsi, Zola était conscient que le théâtre naturaliste n'était pas populaire, que le public n'était pas prêt à apprécier une autre façon de faire du théâtre. Pourtant, il insiste sur la question de l'habitude : puisque les spectateurs regardent des mélodrames et des pièces bien faites depuis des années, ils ne peuvent pas soudainement apprécier un autre type de spectacle, car ils sont attachés à ceux auxquels ils sont habitués. D'autre part, on cherche souvent ce que l'on connaît, et cela s'applique également en matière de goût. Les genres les

³¹⁰ Émile Zola, *Une Campagne*, Paris Charpentier, 1901 (éd. or. 1881), p. 155.

³¹¹ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 93.

plus plébiscités au théâtre étaient aussi les plus présents, et donc ceux auxquels on était habitué. Il n'est pas facile de se défaire d'une habitude, aussi le public devait-il être préparé et éduqué à accepter le naturalisme au théâtre, tout comme les romans naturalistes l'avaient été par la presse et tout autre moyen populaire à la disposition du mouvement naturaliste. Un autre élément intéressant à explorer dans la citation de Zola est la considération de l'infériorité - tenue pour acquise - des tableaux en termes d'unité d'action et de puissance dramatique. Ces deux éléments avaient déjà émergé au début du siècle avec le théâtre romantique, qui avait revendiqué leur priorité et leur essentialité. Cependant, pour le naturalisme, ces caractéristiques des tableaux sont un élément d'infériorité, faisant apparaître un rapport conflictuel avec le théâtre. En effet, on suppose subtilement que le théâtre a des lacunes, et non des besoins différents, par rapport au roman. Bien que Zola aspire à devenir un dramaturge à succès pour couronner son expérience d'écrivain, cela entre en conflit avec la vision naturaliste du théâtre : « [l]e théâtre n'a pas la liberté du roman ; il faut y adoucir certains tableaux, pour les y faire accepter. Eh ben, dans ce cas, c'est le théâtre qui a tort ; il devient un genre inférieur³¹² ». Le problème fondamental de l'adaptation du roman naturaliste, par des écrivains naturalistes, est précisément le fait que le théâtre est considéré comme un moyen inférieur au roman, plutôt que comme un média différent. En effet, avec cette vision, la pièce théâtrale est perçue comme un texte dépouillé, un peu banal, avec moins de possibilités du point de vue de la description et de l'analyse de la psyché des personnages. Simplement, pour Zola « le roman est libre, le théâtre ne l'est pas³¹³ » à cause de la structure même de ce genre. C'est pourquoi, selon cette interprétation, le théâtre permet peu de vérité – et dans les textes et dans les représentations – ce qui était, au contraire, l'objectif du roman naturaliste. Pour le dramaturge naturaliste, le défi le plus grand est de « tenter la plus grande somme permise de vérités³¹⁴ », étant conscient des limites formelles du théâtre. Ainsi, malgré le fait que les écrivains naturalistes aspirent très souvent au théâtre, des différences de pensée apparaissent très clairement qui rendent difficile l'adaptation des romans naturalistes au théâtre. On pourrait penser que l'un est mutuellement exclusif, c'est-à-dire qu'il y a d'un côté le théâtre et de l'autre le roman, et qu'aucun point de contact n'est possible.

Cependant, en suivant le raisonnement de Zola, il est possible de voir comment le théâtre naturaliste est tout aussi imaginable et tangible que le roman, puisque la seule façon de porter le mouvement naturaliste sur la scène est de l'adapter à partir du roman. Et personne ne peut comprendre mieux que l'auteur du roman quelle est la meilleure façon d'adapter le roman pour le théâtre. Ce point est également soutenu par Edmond de Goncourt : « si l'on ne pouvait pas créer un théâtre absolument vrai, on pouvait fabriquer un théâtre plus rapproché du livre, un théâtre pouvant être considéré comme

³¹² Émile Zola, *Nos auteurs dramatiques*, *op. cit.*, p. 234.

³¹³ Émile Zola, *Une Campagne*, *op. cit.*, p. 153.

³¹⁴ *Idem.*

la vraie adaptation du roman au théâtre³¹⁵ ». On constate donc que pour Edmond de Goncourt aussi, l'adaptation est le seul moyen de construire un théâtre naturaliste. En outre, il poursuit en affirmant que « le secret de cette révolution était simplement pour moi dans le remplacement de l'acte par le tableau³¹⁶ ». En fait, comme nous l'avons noté, Zola avait énoncé ce changement nécessaire bien avant le Goncourt. En effet, la citation de Goncourt date de 1888, année de la première représentation de la pièce *Germinie Lacerteux, drame en dix tableaux*, écrite quelques mois plus tôt, alors que Zola avait déjà publié ses réflexions au début des années 1880. Ainsi, la révolution de Goncourt n'est en réalité qu'un appendice des idées de Zola, ou du moins des idées déjà répandues à l'époque. Cependant, afin de se démarquer des théories préexistantes, Goncourt attire l'attention du lecteur sur un élément important concernant les tableaux. En effet, dans la préface de sa pièce, l'écrivain fait notamment référence au « retour franc et sincère à la forme théâtrale shakespearienne³¹⁷ ». Dès le départ, cette affirmation semble très étrange, car elle présuppose un retour au passé et aux modes antérieures du théâtre. De plus, l'époque shakespearienne est une période historique très précise du théâtre, qui est déterminée par des éléments clés qui lui sont propres, cette référence est donc très précise. Il s'agit alors de mieux comprendre ce que cela signifiait pour Goncourt. Vers la fin de la préface, il souligne que « la pièce serait jouée sur un théâtre machiné à l'anglaise, avec des changements à vue sans entr'actes, ou tout au moins avec des *baisser* de rideau très courts³¹⁸ ». Par conséquent, l'inspiration anglaise à laquelle il a fait référence précédemment peut être une détermination technique et non stylistique. Pourtant, bien que cela puisse sembler une question sans rapport avec le texte et le contexte de la pièce, la façon dont Goncourt se réfère à l'idée de tableaux est la suivante : « non à l'imitation des actes, ainsi qu'on a l'habitude de le faire, en tableaux donnant un morceau de l'action dans toute sa brièveté : fût-il composé de trois scènes, de deux scènes, même d'une seule et unique scène³¹⁹ ».

Il y a donc là un reproche adressé à la méthode employée jusqu'à ce moment-là pour l'adaptation en tableaux des romans. Malgré la forte amitié littéraire entre Goncourt et Zola, au fil des ans, leur relation s'est détériorée en raison de malentendus et de revendications littéraires distinctes. Cette déclaration peut donc être considérée comme une attaque directe contre Zola lui-même et le travail qu'il avait fait jusqu'alors pour le théâtre, puisque les adaptations de *Thérèse Raquin* et d'autres romans avaient conservé le schéma des actes, et non des tableaux. Goncourt revendique alors l'immédiateté et surtout la présence d'actions dans la pièce et sa représentation.

³¹⁵ Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux, drame en dix tableaux*, *op. cit.*, p. IV.

³¹⁶ *Idem.*

³¹⁷ *Idem.*

³¹⁸ *Ibid.*, p. v.

³¹⁹ *Idem.*

Comme Goncourt a toujours produit une grande variété de pièces avec son frère Jules, mort prématurément, son expérience diffère de celle de Zola en ce qu'elle concerne un aspect plus pratique de l'écriture. Ce facteur est reconnu par Zola lui-même, qui écrit : « [e]n effet, [Goncourt] croyait avoir une vocation pour le théâtre, il croyait posséder des qualités de dialogue que j'avoue ne point avoir, et que je trouve franchement chez lui supérieures à celles de ses contemporains³²⁰ ». La question du dialogue est centrale pour Goncourt, auquel il s'est appliqué de manière particulièrement intensive. La réflexion sur le dialogue conduit inévitablement à une réflexion sur le langage à adopter d'un genre à l'autre. Alors que pour le roman, le langage utilisé est plus canonique et procède souvent par le biais de courts dialogues ou monologues, au théâtre le discours est interrompu, repris, le langage doit respecter les caractéristiques du langage parlé - donc avec des interruptions, des changements de ton de voix, d'intensité, de rythme, de volume, et ainsi de suite. Une parenthèse s'ouvre ici, à laquelle nous consacrerons plus de place par la suite, concernant la vraisemblance des dialogues au théâtre : les écrivains naturalistes, ayant pour objectif l'étude et la reproduction de la réalité, ont tenté d'imiter la manière de parler et de la traduire sous forme de dialogue théâtral. Cependant, ce qui est particulièrement intéressant de notre point de vue sur l'adaptation, c'est le fait que les pièces de théâtre de l'époque, notamment celles adaptées de romans, étaient écrites non seulement pour être jouées, mais aussi pour être lues. À cet égard, dans la préface de *La Faustin*, Goncourt déclare que « faire une pièce de son roman, pour un romancier, c'est le moyen de se faire lire par tout le monde³²¹ ». Cette prise de position nous rappelle la nécessité de devenir célèbre grâce au théâtre et révèle à quel point ce désir était grand chez les auteurs naturalistes. Pour les Goncourt, cela est encore plus vrai si l'on considère qu'ils ont commencé leur carrière littéraire, ou plutôt leurs premières productions, largement détruites par Edmond, par l'écriture de pièces de théâtre. Les deux frères étaient convaincus qu'ils pouvaient atteindre la célébrité principalement grâce au théâtre, comme le confirme le critique de théâtre Jules Janin, dont ils citent les paroles dans leur journal : « Janin, dans la visite que nous lui avons faite, nous avait dit : "Pour arriver, voyez-vous, il n'y a que le théâtre !"»³²² ». L'expérience théâtrale était donc vécue de manière très concrète et en visant un profit, avant d'être un espace et un moyen d'exprimer des idées. Pourtant, on doit également considérer que les frères Goncourt n'ont pas connu la gloire littéraire qui a été réservée à Zola. En fait, leurs romans étaient appréciés par les critiques et les intellectuels occupant une niche par rapport au chef de file du naturalisme. Les adaptations de romans naturalistes ont donc constitué une occasion de revaloriser les romans eux-mêmes et de répandre leur diffusion. Cette même idée s'applique également à Zola et à tous les écrivains qui ont décidé d'adapter leurs romans naturalistes pour la scène. Les écrivains

³²⁰ Émile Zola, *Une Campagne*, op. cit., p. 215.

³²¹ Edmond de Goncourt, *La Revue de Paris*, Préface à *La Faustin*, 1910, p. 227.

³²² Jules et Edmond de Goncourt, *Journal*, cit., vol. 1, p. 6 (21 décembre 1851).

sifflés au théâtre ont au moins eu l'occasion de revendiquer leur talent romanesque : « formulando le osservazioni sulla base del confronto tra i drammi e i romanzi, concludeva puntualmente che i secondi erano superiori ai primi, essenzialmente, per due motivi: l'adattamento snaturava il romanzo, allontanandosene troppo; oppure lo seguiva così pedissequamente da perdere ogni carattere drammatico³²³ ». Ces deux remarques traduisaient des doutes légitimes sur le travail que les écrivains devaient faire pour adapter leurs romans au théâtre, mais en même temps enlevaient toute dignité à ce travail car aucun autre mode de perfectionnement que le roman n'était envisagé. En effet, on pourrait soutenir qu'en raison de la nature détaillée et méticuleuse de l'analyse naturaliste, rien n'est comparable à la profondeur de la forme romanesque. Cependant, ces considérations mettent également en évidence les limites des convictions théoriques, qui ne permettent pas d'explorer un tel thème sous différentes formes. Comme l'écrit De Felici³²⁴, les autres façons de lire les textes étaient regardées avec suspicion et, finalement, le romancier ne pouvait pas se transformer en dramaturge, car la profession de ce dernier suivait des règles strictes pour plaire avant tout au public, et non aux théories littéraires.

Cette hypothèse donne lieu à d'autres réflexions dans notre travail, dans lequel nous nous demandons si, au vu de ces éléments, il n'est pas possible de considérer que l'adaptation théâtrale est aussi un moyen de s'imposer davantage comme un romancier à succès. En effet, lorsqu'on lit des articles de presse et des critiques de représentations théâtrales d'adaptations, il n'est pas rare de trouver des journalistes et des critiques affirmant que la pièce n'a rien à voir avec le roman. Par exemple, au lendemain de la représentation à l'Odéon de *Germinie Lacerteux, drame en dix tableaux*, le quotidien *La Lanterne* affirme que « [c]ette histoire touchante, bien que lugubre dans le livre, devient un fait banal et mal mis en scène³²⁵ » ; ou encore *Le Gaulois littéraire* : « [l]a mise en scène est d'un naturalisme saisissant. Et, malgré cela, les personnages de *Germinie Lacerteux* ont l'air d'être inventés, parce qu'au théâtre il est matériellement impossible de les expliquer³²⁶ ». Ce commentaire évoque en particulier certains des problèmes de l'adaptation, à savoir comment transmettre une analyse littéraire sous forme dramatique, ce qui sera largement abordé dans le chapitre suivant.

Mais c'est précisément parce que le nouvel homme de théâtre n'est pas versé dans les conventions du métier de dramaturge qu'il peut apporter une révolution au théâtre et faire place aux idées nouvelles. D'ailleurs, c'est un point sur lequel Zola a beaucoup insisté : « [l]'expérience de la

³²³ « En faisant ses observations sur la base d'une comparaison entre les drames et les romans, il a dûment conclu que les seconds étaient supérieurs aux premiers, essentiellement pour deux raisons : soit l'adaptation déforme le roman, s'en éloignant trop, soit elle le suit de si près qu'elle perd tout caractère dramatique », notre traduction. Roberta De Felici, *Gli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt*, Roma, Aracne, 2011, p. 12.

³²⁴ *Idem*.

³²⁵ *La Lanterne*, vendredi 21 décembre 1888.

³²⁶ *Le Gaulois littéraire*, 20 décembre 1888.

scène consiste à savoir mentir, à savoir donner au public le faux qui lui plaît³²⁷ », principe auquel il s'opposait. Dans un premier temps, conscient du problème de la représentation de la réalité sur scène, Goncourt décide de s'éloigner complètement du réalisme au théâtre, déclarant qu'il cherchait à produire « notre théâtre à nous³²⁸ », en s'inspirant des « bouffonneries satiriques » ou des « féeries ». En effet, dès le départ, les deux frères ont voulu rompre avec la dramaturgie de l'époque, qu'ils considéraient comme artificielle et fausse, esclave des modes et toujours des mêmes schémas. La féerie était donc un moyen de s'élever au-dessus de ces genres à la mode, puisqu'elle devait être comprise comme un genre issu d'esprits créatifs et élus, à savoir ceux des poètes. C'est pourquoi le but de la féerie était de renouveler le théâtre et proposer des idées différentes : « [m]ais ce qui nous paraissait surtout tentant à bouleverser, à renouveler au théâtre : c'était la féerie, ce domaine de la fantaisie, ce cadre de toutes les imaginations, ce tremplin pour l'envolement dans l'idéalité³²⁹ ! ». Apparaissant pour la première fois dans les théâtres vers la fin du XVIII^e siècle, la féerie peut être définie comme « un opéra populaire³³⁰ » car elle conquiert toutes sortes de spectateurs sans mettre en avant des barrières culturelles qui nuiraient à la compréhension du spectacle. Dans la première moitié du XIX^e siècle, la plupart des théâtres parisiens se consacrent au « culte du spectaculaire³³¹ », à un événement exceptionnel qui parvient à émerveiller le public. Une féerie est une pièce « à grand spectacle, une féerie nécessite une intrigue manichéenne, une partition étroitement associée à l'action, un comique verbal et gestuel très développé, des effets de mise en scène et de machinerie aussi impressionnants que possible³³² », ainsi, on en déduit que l'un des aspects qui intéressait le plus les frères Goncourt à propos de la féerie était celui de l'action et de son authenticité sur scène. En dépit des inclinaisons particulières vers l'exceptionnel et le fantastique qui caractérisaient le genre de la féerie, les Goncourt reconnaissaient notamment la capacité de mettre en scène des situations pouvant être considérées comme vraisemblables, ou du moins proches de l'authenticité de l'action, loin de l'*ars declamatoria* et plus axées sur les personnages et ce qu'ils font sur scène. Étant la féerie inscrite dans les conventions de l'époque et dans un style proche du mélodrame, pour les Goncourt, l'aspect dominant du genre consistait à vouloir innover et modifier les équilibres et les actants sur scène, suffisamment pour rompre avec les schémas du théâtre qui leur était contemporain. Plus tard, Edmond de Goncourt reviendra sur sa position et son opinion sur le théâtre. En fait, il est passé du déni du théâtre naturaliste à devenir l'un de ses producteurs. Il faut toutefois préciser que cela s'est produit après vingt ans de maturation et d'écriture, pendant lesquels Goncourt a réfléchi et s'est inspiré de

³²⁷ Émile Zola, *Mes Haines*, Paris, Achille Faure, 1866, p. 116.

³²⁸ Edmond de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, op. cit., p. 134.

³²⁹ *Ibid.*, p. 135.

³³⁰ Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008, p. 252.

³³¹ *Idem.*

³³² *Ibid.*, p. 253.

ses amis littéraires, et notamment de ses ennemis. En fait, bien que Goncourt ait voulu se distancer de l'idée de théâtre naturaliste de Zola, envers lequel il éprouvait une profonde amertume dans les années 1880, ils se ressemblaient beaucoup. Les Goncourt aspirent à un renouveau du théâtre par la vérité, par la mise en scène du réel de manière sincère et authentique. Ce concept est évidemment repris par Zola, qui affirme que les idées de Goncourt « sont identiques aux [s]iennes³³³ », et que la différence entre les deux écrivains est la considération qu'ils ont du futur du théâtre. En effet, alors que Zola loue sa renaissance comme un phénix renaît de ses cendres, Goncourt anéantit tout espoir, déclarant que le théâtre mourra bientôt, une fois les conventions du théâtre contemporain tombées. En effet, l'une des déclarations les plus drastiques et défaitistes de Goncourt est sans aucun doute la préface à *La Patrie en Danger*, datée 11 mai 1879 : « [d]ans cinquante ans le livre aura tué le théâtre³³⁴ ». Toutefois, cette déclaration s'oppose fortement à son activité dramatique, qui en montre les idées et la réflexion. Goncourt continue à travailler sur son théâtre en craignant toujours le pouvoir du roman. En effet, en choisissant une position plus tolérante, Goncourt commence à reconsidérer le théâtre comme un genre en déclin en raison de la puissance et de l'influence du roman, un genre littéraire auquel il se consacre lui-même.

Ces opinions divergentes provoquent des contradictions internes considérables qui rendent difficile la transparence sur les intentions des auteurs face aux adaptations théâtrales. Il semble que cette rumination constante sur ses propres déclarations constitue une sorte de névrose littéraire qui provoque de grands conflits et déséquilibres entre les écrivains. Il convient de mentionner les idées de Goncourt et de Zola en particulier car elles constituent les pierres angulaires du naturalisme auxquelles d'autres écrivains européens se sont ensuite accrochés, mais elles ont surtout cherché à faire ressortir l'urgence d'un théâtre nouveau et différent. De ces faits et déclarations, on peut déduire que les idées sur le théâtre naturaliste étaient largement partagées, mais la rivalité et la peur d'être dépassé par d'autres écrivains ont rendu les leaders du mouvement confus, les amenant à faire des déclarations hâtives et contradictoires. Pour rester dans le contexte français, Zola et Goncourt ne sont certainement pas les seuls écrivains à faire des adaptations pour le théâtre ou en tout cas à tenter leur chance sur scène. Le fait le plus important à souligner, cependant, est qu'ils étaient les seuls à avoir des théories solides et à les exposer dans des préfaces ou des articles.

Pour donner un exemple d'auteur naturaliste ayant participé à la course à la scène, on peut citer Alphonse Daudet. Ce dernier avait une haute estime du style et du mouvement naturaliste, auquel il aspirait sans pour autant trouver les échos et le succès de Zola, son maître.

³³³ Émile Zola, *Nos auteurs dramatiques*, op. cit., p. 391.

³³⁴ Edmond de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires*, op. cit., p. 168.

Pourtant, on se souvient encore aujourd'hui de Daudet comme de l'un des écrivains les plus prolifiques de cette période. Par exemple, en 1872, il décide d'adapter pour la scène une de ses nouvelles, qui ne fait que trois pages. Cette pièce, *l'Arlésienne*, est ensuite mise en scène et imprimée en octobre de la même année, en collaboration avec le compositeur Georges Bizet. Il est également important de noter le lieu où elle a été mise en scène : le théâtre du Vaudeville à Paris. Ce fait est déjà anormal en soi, étant donné que le théâtre naturaliste voulait se détacher du genre du vaudeville. De plus, les journaux de l'époque ont écrit que le spectacle était banal, sans infamie ni éloge – par exemple *Le Rappel* fait état du « demi-succès de pièce, et demi-succès de musique³³⁵ ». D'ailleurs, le journaliste remarque un autre facteur intéressant. En expliquant que la pièce est une adaptation d'un conte de Daudet et en exposant l'histoire racontée, il affirme que « [l]e vaudeville est moins farouche³³⁶ » que le conte. Donc, déjà un conte que l'on considère comme naturaliste a été adapté sous la forme d'un vaudeville, de plus il est changé et transformé en un sujet plus agréable et moins violent pour la scène.

Bien que Daudet n'ait pas écrit de manifeste théorique sur le naturalisme au théâtre, comme le rappelle le critique F. Lefranc, « [j]e dis théories et le mot n'est pas exact, Daudet n'en a pas³³⁷ », il est possible d'analyser ses choix stylistiques et formels afin de comprendre sa pensée et la manière dont il l'a mise en pratique. D'ailleurs, il affirme lui-même que pour lui, au théâtre « je vous montre un coin de vie tel que je l'ai senti, tel que je l'ai vu³³⁸ », mais de manière personnelle et subjective. « Le don du théâtre est, pour Daudet, le don d'observer, de voir la vie. Étudier les caractères, étudier les mœurs, voilà ce qu'il faut demander à l'auteur dramatique³³⁹ » : cela s'inscrit profondément dans la perspective d'un théâtre naturaliste de Zola et, donc, dans son manifeste. Les tonalités de ses pièces sont en effet éloignées de celles des romans ou des nouvelles, se conformant aux conventions du théâtre de l'époque. La décision de transformer *l'Arlésienne* en un vaudeville, édulcoré par rapport à la nouvelle, est un choix significatif, qui témoigne d'une volonté d'aborder des thèmes différents au théâtre, donc de nature naturaliste, mais qui conservent néanmoins un développement formel et stylistique propre au théâtre de boulevard. Le critique de naturalisme Louis Desprez affirme que la pièce est une « ravissante pastorale qui se déroule lentement et harmonieusement dans un cadre poétique. Une simple histoire d'amour malheureux et des milieux exacts³⁴⁰ ». Ces mots pourraient également résumer *Thérèse Raquin* de Zola, paru en 1867 sous forme romanesque et en 1873 en

³³⁵ *Le Rappel*, 2 octobre 1872.

³³⁶ *Idem*.

³³⁷ Edmond Stoullig (dir.), *Revue d'art dramatique*, Genève, Slatkine reprints, 1971 (éd. or. Octobre-décembre 1889, tome XVI), p. 224.

³³⁸ *Idem*.

³³⁹ *Ibid.*, p. 226.

³⁴⁰ Louis Desprez, *L'évolution Naturaliste*, Paris, Charpentier, 1882, p. 327.

adaptation pour le théâtre. D'ailleurs, « Le massacre de son *Arlésienne* semble avoir guéri M. Daudet des ambitions scéniques. Il ne croit pas plus que M. de Goncourt à l'avenir du théâtre, en France ; il se contente, lorsqu'il en trouve l'occasion, de marquer son dédain pour les producteurs actuels en quelques phrases malicieuses³⁴¹ », continue Desprez. Le sentiment de résignation et de frustration envers le genre théâtral était donc répandu et partagé par les écrivains de la réalité. Eux-mêmes ne semblent pas se rendre compte qu'ils prêchent les théories du naturalisme, sans pour autant les mettre en pratique dans leurs pièces - comme l'a fait Daudet dans son *Arlésienne*.

Malgré l'échec de l'application des théories du naturalisme au théâtre, « toute la critique jeta les hauts cris³⁴² » scandalisée par cette œuvre et toutes celles qui lui ressemblaient. Il s'agissait donc d'un ressentiment et d'une méfiance, que le projet ait réussi ou non, même s'il était reconnu que le projet n'avait pas réussi. Finalement, Desprez se demande : « Concevait-on un pareil théâtre ? Pourquoi ce continuel retour des mêmes situations³⁴³ ? ». En effet, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, les pièces adaptées de romans naturalistes présentent souvent un schéma similaire et des caractéristiques particulières, comme une histoire d'amour malheureuse et troublée. En revanche, contrairement aux heureux dénouements envisagés par les dramaturges contemporains, l'idée du théâtre qui animait la pensée de Zola n'était pas une histoire avec une conclusion joyeuse, entre princes ou grands bourgeois, mais une histoire vraie, authentique, dont la protagoniste était une étude du comportement humain, « le drame vrai de la société moderne³⁴⁴ ».

Goncourt, en accord avec ce point de vue, a fait valoir que « [l]a realtà vissuta » était « una delle qualità principali dell'opera teatrale, atta a riprodurre, con i ricordi “bien personnels et vécus”, i sentimenti “humains et contradictoires”³⁴⁵ » des personnes. Et exactement comme pour Zola,

quello che stava a cuore all'autore era lo studio della vita moderna, la quale poteva essere rappresentata, sulle scene, in modo più realistico, soltanto per mezzo della «peinture des sentiments d'après des souvenirs plus vécus» . Se per molti aspetti, si vide costretto a ritornare sulle sue posizioni, non abbandonò mai l'idea del “realismo psicologico” a teatro, anzi, ebbe la tendenza a riaffermarla e preciarla nelle successive prefazioni agli adattamenti per il palcoscenico³⁴⁶.

³⁴¹ *Idem.*

³⁴² *Idem.*

³⁴³ *Idem.*

³⁴⁴ Émile Zola, *NAT*, p. 27.

³⁴⁵ « La réalité vécue était l'une des principales qualités de la pièce, capable de reproduire, avec des souvenirs “bien personnels et vécus”, des sentiments “humains et contradictoires”, notre traduction. Roberta de Felici, *op. cit.*, p. 61-62.

³⁴⁶ « L'auteur voulait étudier la vie moderne, qui ne pouvait être représentée de manière plus réaliste sur scène qu'au moyen de la “peinture des sentiments d'après des souvenirs plus vécus”. Bien qu'il ait été contraint de revenir sur ses positions, il n'a jamais abandonné l'idée du “réalisme psychologique” au théâtre, et a même eu tendance à la réaffirmer et à la préciser dans les préfaces ultérieures des adaptations pour la scène », notre traduction. *Idem.*

La préface la plus importante pour les pièces adaptées de romans est sans doute celle de 1888 pour *Germinie Lacerteux, drame en dix tableaux*. Toutefois, un préambule à cette pièce est nécessaire. Goncourt revient au théâtre avec *Henriette Maréchal* en 1885 et, un an plus tard, avec *Renée Mauperin*, une pièce adaptée du roman éponyme – mais de la part d’Henry Céard. Ce dernier a été considéré comme un génie du théâtre naturaliste pour *Les Corbeaux*, pièce mise en scène en 1882 et qui est devenue le symbole d’un théâtre renouvelé. Certes, Céard avait donné un exemple de théâtre plus proche de la réalité, c’est pourquoi il reste dans les mémoires comme l’un des premiers dramaturges naturalistes. À part *Les Corbeaux*, pourtant, Céard n’a pas eu beaucoup de succès parmi les écrivains naturalistes. Son adaptation de *Renée Mauperin* est en effet exemplaire de la situation du théâtre naturaliste : la pièce est refusée par la plupart des théâtres, pour finalement être montée le 18 novembre 1886 à l’Odéon et fortement critiquée. Goncourt lui-même a écrit dans son *Journal* que « [l]’ennui de cette chute de *Renée Mauperin* n’est pas la chute de la pièce, c’est que ça va m’empêcher de faire *Germinie Lacerteux*, de faire vraiment la première pièce du théâtre nouveau, que je me sens, il me semble, en train et en disposition d’esprit et d’imagination d’écrire³⁴⁷ ».

Ces éléments nous permettent d’observer l’approche du théâtre par Goncourt dans sa complexité et surtout dans ses contradictions. Tout d’abord, l’intention d’adapter *Germinie Lacerteux* pour le théâtre date de 1886, alors que dans la préface de la pièce, Goncourt indique qu’il a été chargé par son ami Porel de préparer le texte en 1888 parce qu’il lui semblait un bon sujet dramatique. On peut donc en déduire qu’il s’agit d’un artifice littéraire destiné à accroître le prestige de l’œuvre auprès des critiques, et aussi à motiver en partie la création de la pièce au cas où elle aurait reçu un accueil négatif - ce qui fut le cas. De plus, il reconferme ainsi que le roman de *Germinie Lacerteux* est bien fondamental pour le mouvement naturaliste et c’est pourquoi son adaptation doit être considérée, selon lui, comme le générateur d’un nouveau théâtre naturaliste. En effet, dans l’adaptation de *Germinie Lacerteux*, Goncourt déverse toutes ses théories, en partie semblables à celles de Zola, en partie de son cru, ou du moins il voulait qu’on les reconnaisse.

Germinie Lacerteux se présente comme la meilleure occasion de théoriser un théâtre naturaliste, dont nous verrons plus tard la mise en œuvre de ces théories. Tout d’abord, l’adaptation de cette œuvre inaugure une nouvelle saison théâtrale en offrant au public l’adaptation du premier véritable roman sur le peuple. En fait, Goncourt était le porte-parole de cette nouvelle tendance théâtrale, puisque le roman dont la pièce était tirée racontait l’histoire d’une servante simple et sans éducation. Dans la préface, Goncourt se dit « fort préoccupé de ce nouveau théâtre de l’heure présente, qui tend, de jour en jour, à devenir uniquement, tant bien que mal, une adaptation du roman

³⁴⁷ Edmond de Goncourt, *Journal*, 21 novembre 1886.

à la scène³⁴⁸ ». Se référant à la pratique de son rival Zola, Goncourt insiste sur le fait qu'il y a trop d'adaptations du roman au théâtre, soulignant l'absence d'un véritable courant théâtral, qui part de sujets autonomes et inédits. Cependant, en même temps, Goncourt ne peut pas renoncer à la pratique de l'adaptation. En effet, il écrit : « mes réflexions, lorsque je commençais la pièce, m'avaient amené à avoir la conviction, que si l'on ne pouvait pas créer un théâtre absolument vrai, on pouvait fabriquer un théâtre plus rapproché du livre, un théâtre pouvant être considéré comme la vraie adaptation du roman au théâtre³⁴⁹ ». Ce que Goncourt expose dans ces quelques lignes est au cœur de notre recherche et est essentiel à la problématique de notre travail. Tout d'abord, Goncourt insiste sur les adaptations théâtrales des romans naturalistes, confirmant une fois de plus leur nécessité afin d'apporter l'esthétique et la méthode naturalistes au théâtre. Mais pas seulement, Goncourt va plus loin et affirme que l'adaptation du roman est le *seul* moyen possible d'apporter le naturalisme au théâtre. C'est pourquoi il entend faire triompher le théâtre naturaliste en France avec l'adaptation de *Germinie Lacerteux* : le premier roman sur le réel, sur le peuple serait aussi la première pièce sur la vie réelle du peuple de Paris. Si on les interprète en termes superficiels, ces considérations pourraient simplement conclure la recherche en affirmant l'importance et la valeur des adaptations pour les nouvelles pratiques théâtrales de la fin du XIXe siècle. Cependant, les concepts et les actions qui sous-tendent ces déclarations de Goncourt peuvent encore révéler beaucoup sur le théâtre de l'époque et sa relation de codépendance avec le roman. Le théâtre naturaliste n'est pas et ne peut pas être considéré comme un théâtre mimétique, ou du moins comme un théâtre qui s'inspire de la réalité. Il ne peut en être ainsi car sa tâche était de reproduire le roman, plus ou moins fidèlement, et non la réalité. Le roman est une étude du vrai et du réel, un garant de la vérité et de l'authenticité de ce qui est raconté sur scène ou entre les pages. Ainsi, l'origine du théâtre naturaliste est textuelle et n'a rien de réel, même s'il se fonde sur l'adaptation d'un roman qui explore la réalité.

À ce moment-là, on est confrontés à un double axiome : d'une part, il y a sacralisation et béatification du texte romanesque, loué par la critique et par les auteurs eux-mêmes, qui portaient du préjugé selon lequel la pièce de théâtre n'aurait jamais la même profondeur et le même succès que le roman. D'autre part, l'inconscience, ou la conscience partielle, des différentes attentes que l'on a en matière de théâtre. En fait, il est probable que les écrivains n'aient pas pleinement compris les raisons de la difficulté à introduire le naturalisme au théâtre par le biais d'adaptations et qu'ils aient plutôt insisté pour faire de la pièce une sorte de lecture spectaculaire du roman. Pour cette raison, le théâtre naturaliste est avant tout littéraire et intimement lié aux romans dont il est tiré. Tel est le principal aspect vers lequel convergent les idées de Zola et de Goncourt, bien que vécues avec une profondeur

³⁴⁸ Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux, drame en dix tableaux, op. cit.*, p. III.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. IV.

différente. Le dynamisme et la vigueur de l'écriture de Zola lui avaient en effet empêché de poursuivre ses réflexions sur le théâtre, comme il l'a reconnu vers la fin de sa carrière. Peu avant sa mort, Zola avait en effet commencé à se consacrer à un projet théâtral vaste et complexe, une sorte de cycle Rougon-Macquart sous forme dramatique, avec des pièces qui s'entrecroisaient :

je pourrai chercher un lien commun littéraire par les sujets, par les cadres, etc. Ainsi, tout de suite, comme sujet, je vois : la question du féminisme, l'affranchissement de la femme, la question de l'instruction, [...] la politique avec ses arrivistes, ses modérés, ses pêcheurs en eau trouble ; la liberté de conscience par l'antisémitisme ; la pourriture de l'armée [...] Des drames de progrès, de délivrance. Et surtout des drames d'enseignement, écrits pour servir à la propagande, sans cesser d'être des œuvres purement littéraires, très hautes, très simples, d'une beauté pure. [...] Avoir des drames intimes et des drames de foules. Des comédies, des idylles, des tragédies. Des décors très variés. [...] Et arriver aux personnages vivants, à l'action très vraie et très intense, dans des décors réels³⁵⁰.

Le premier sujet mentionné par Zola dans sa liste de thèmes pour les pièces de théâtre est la condition des femmes et le féminisme, remarque intéressante, surtout si l'on considère qu'il a souvent été accusé de misogynie par les critiques littéraires récentes, par exemple les études féministes. Ce point est partiellement pertinent et doit toutefois être contextualisé à l'époque à laquelle vivait Zola. En tout cas, on perçoit clairement dans la réflexion de Zola la force et le dynamisme qui animent sa pensée, mais aussi et surtout une nouvelle quête dramatique. Le théâtre ne doit plus être un objectif de théorie, mais de faits, et il doit avoir certaines caractéristiques, comme être compréhensible et accessible à tous ; mais également de l'importance d'une scénographie précise dans laquelle les personnages prennent vie. Cependant, cette réflexion s'avère très aléatoire et idéaliste lorsqu'elle est confrontée à des éléments pratiques. En fait, Zola ne mentionne pas la structure de la pièce elle-même, ni l'orientation entre les actes et les tableaux, qui représentent au contraire le cœur de l'innovation goncourtienne. Sur le plan technique et formel, Goncourt revendique l'utilisation des tableaux comme un outil nécessaire et emblématique pour représenter la vie réelle sur scène. En effet, si le but de la dramaturgie naturaliste était de faire des personnages des êtres vivants, la construction des tableaux s'en rapprochait. Le tableau se distingue des actes car il a une distribution dramatique différente : il vise à donner des images immédiates et photographiques de ce qui se passe, en changeant souvent de décor et donc de lieu.

En revanche, l'acte situe l'action dans au maximum quatre ou cinq lieux différents, ce qui rend les scènes plus statiques par rapport à la dynamique de l'action d'un certain endroit. Les tableaux se concentrent davantage sur la rupture entre une scène et une autre, précisément pour donner l'impression d'une longue séquence d'événements qui se succèdent rapidement. Ainsi, le schéma des chapitres courts qui caractérise habituellement les romans naturalistes, comme *Germinie Lacerteux*,

³⁵⁰ Maurice Le Blond, « Les projets littéraires d'Émile Zola au moment de sa mort, d'après des documents et manuscrits inédits », *Mercure de France*, vol. 199, 1 octobre 1927, pp. 5-25, pp. 22-23.

est repris. Mais il faut aussi comprendre si les réflexions des personnages et les descriptions des lieux et des pensées sont reprises dans cette fragmentation des actions. Le problème du tableau est de suivre naturellement le fil des événements et la maturation des personnages. Utilisé à la légère, le tableau risque de dérouter le lecteur et le spectateur, qui subissent ces séquences intenses et représentatives sans pouvoir saisir l'essence des personnages et ce qu'ils représentent. Une véritable esthétique fragmentée est créée, où le signifiant n'est pas tant ce que l'on voit sur la scène que ce qui est absent, non présent, non représenté. Les fragments doivent communiquer, par conséquent, l'absence, le manquement à montrer des événements importants et pour lesquels il y a des conséquences. On pourrait dire qu'ils montrent les effets et cachent les causes.

Certes, du point de vue de Goncourt, cela pouvait avoir des avantages considérables, comme le fait de dépeindre fidèlement la société de l'époque à travers plusieurs instantanés. Cependant, cette fragmentation de la vie en société rendait difficile d'en suivre le sens et la représentation - surtout si l'on n'avait pas lu le roman au préalable. À cet égard, nous citons à nouveau Roberta De Felici, spécialiste des adaptations théâtrales d'Edmond de Goncourt :

Il tableau — sorta di fotografia, d'istantanea — permette di rappresentare la società dell'epoca, di coglierne il senso profondo attraverso una visione parziale e frammentata. La rappresentazione teatrale della «tranche de vie» implicava una “drammaturgia discontinua”, fondata sulla rottura, sui vuoti, sulle interruzioni, in altre parole, sull'inachevato. L'estetica del frammento, dell'impressione colta nell'istante, caratterizzò il romanzo gonnourtiano ancor prima del teatro³⁵¹

À travers ses observations, De Felici confirme nos théories, à savoir que le roman de Goncourt est le premier à être caractérisé par la division en tableaux, un principe qui est généralement applicable et que l'on retrouve dans les romans naturalistes, bien que d'autres auteurs n'aient pas opté pour le système des tableaux. Rappelons que Goncourt a publié la version théâtrale de *Germinie Lacerteux* en décembre 1888, et que de nombreux écrivains naturalistes avaient déjà adapté leurs romans en suivant les actes canoniques de mise en scène des histoires racontées.

Selon la définition du *Dictionnaire du Théâtre* de Patrice Pavis, le tableau est une « unité spatio-temporelle de la pièce du point de vue des grands changements de lieu, d'ambiance ou d'époque. À chaque tableau correspond un décor particulier³⁵² », comme à chaque chapitre de roman correspond une ambiance différente. En s'articulant sur la vie du ou de la protagoniste, le roman naturaliste suit plusieurs ambiances pour faire un portrait des personnages en action dans les lieux où

³⁵¹ « Le tableau, une sorte de photographie, d'instantané, permettait de représenter la société de l'époque, d'en saisir le sens profond à travers une vision partielle et fragmentée. La représentation théâtrale de la “tranche de vie” impliquait une “dramaturgie discontinue”, fondée sur les ruptures, les écarts, les interruptions, autrement dit, sur l'inachevato. L'esthétique du fragment, de l'impression saisie dans l'instant, a caractérisé le roman gonnourtien avant même le théâtre », notre traduction. Roberta De Felici, *op. cit.*, p. 83.

³⁵² Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019 p. 545.

ils vivent. L'objectif de la pièce de Goncourt et de son théâtre alors s'encadre dans cette perspective. Le problème que l'on rencontre avec ce système, malgré le fait de situer les personnages dans différents milieux, est que « le tableau est une unité spatiale d'ambiance ; il caractérise un milieu ou une époque ; c'est une unité thématique et non actancielle³⁵³ ». Son problème réside donc dans son essence même : le tableau n'est pas fait pour l'action, mais pour la contemplation. Et c'est précisément cela qui échappe aux observations et aux réflexions minutieuses de Goncourt, puisque le but du naturalisme était d'étudier le comportement des êtres humains en situation, pendant l'action, et non en leur absence, afin précisément de comprendre le mécanisme des réactions humaines.

Le théâtre naturaliste de Goncourt présente donc une limite intéressante et en même temps presque évidente, d'un point de vue théorique. La succession de différents tableaux ayant le même thème aurait pu être une bonne option dramatique si l'intention avait été d'observer les mêmes situations réalisées par différents personnages sur une même période, mais cela rend difficile le suivi du déroulement des événements et du développement psychologique des personnages. Tout bien considéré, on peut souscrire à ce que dit De Felici sur le succès du tableau par le rejet du schéma de la pièce bien faite au profit d'un théâtre plus *photographique*, d'autant que, du point de vue de l'adaptation au théâtre, les tableaux permettent de refléter comme dans un miroir la structure en courts chapitres des romans :

È evidente che la drammaturgia del “quadro”, non focalizzandosi su una “crisi” e non interessandosi al graduale sviluppo, bensì alle rotture dell'azione, alla frammentazione della fabula e alla successione sulla scena d'azioni simultanee in luoghi diversi o all'evocazione di fasce di tempo diverse, permetteva agli autori naturalisti [...] di superare non soltanto ciò che avevano più in avversione, ossia, la pièce bien faite [...] ma, soprattutto, di realizzare sul palcoscenico [...] l'estetica della «tranche de vie»³⁵⁴.

Pourtant, dans le même temps, nous sommes d'avis que les tableaux ont créé plus de confusion que les actes, du moins en ce qui concerne le rythme de la scène. En effet, le changement brusque de décor entre un tableau et le suivant ajouté à la lenteur de la scène donne lieu à un rythme anormal, qui se voudrait rapide et qui est pourtant comme ralenti par les discours des personnages. Le résultat de cette structure particulière de la pièce s'oppose à l'idéal de Goncourt, qui voulait créer une pièce aux rythmes authentiques à travers de courts tableaux. Ainsi, la représentation de la pièce, tout comme sa lecture, semblait presque paradoxale en ce qu'elle était lente et en même temps frénétique, comme le rapportait un journal de l'époque : « [r]arement nous avons assisté à un spectacle aussi

³⁵³ *Idem.*

³⁵⁴ « Il est évident que la dramaturgie du « tableau », en ne se focalisant pas sur une “crise” et en ne s'intéressant pas au développement progressif, mais aux ruptures de l'action, à la fragmentation de la fabula et à la succession sur la scène d'actions simultanées dans des lieux différents ou à l'évocation de différentes temporalités, a permis aux auteurs naturalistes [...] pour surmonter non seulement ce qui leur déplaisait le plus, à savoir la pièce bien faite [...], mais surtout pour réaliser sur scène [...] l'esthétique de la “tranche de vie” », notre traduction. Roberta De Felici, *op. cit.*, p. 83.

étrange³⁵⁵ ». En raison du manque d'action, les personnages sont contraints de résumer ce qui s'est passé en dehors de la scène ou de rapporter des discours entiers : de cette manière, les personnages restent plutôt statiques et décrivent ce qui se passe autour d'eux, presque comme s'ils récitaient le roman. Cette lenteur est contrebalancée par la fragmentation de l'action, qui ne nous permet pas d'approfondir les thèmes abordés dans les différentes scènes, mais seulement de les voir en passant, puisque « [l]a forme du drame supposait une action nouée qui se dénoue ; or la succession de tableaux ne permettait pas [au lecteur et] au spectateur de suivre la progression de l'action³⁵⁶ ». Considérant ses adaptations en général, « Goncourt se place d'emblée dans une concurrence entre le roman et le théâtre: la forme dramatique est mise en crise par la prééminence du roman³⁵⁷ » et cette dominance permet de comprendre les raisons d'un tel fiasco au théâtre. Il convient donc, une fois de plus, de considérer les difficultés de l'époque à renouveler le théâtre, un chemin entravé par de nombreux facteurs différents. Tout d'abord, le théâtre était « victime également d'une crise économique³⁵⁸ », et les directeurs de théâtre avaient besoin de monter des spectacles qui plaisaient, qui attiraient le public et qui rapportaient de l'argent. Avec l'essor de la bourgeoisie, le théâtre s'est imposé du point de vue du prestige social, en effet « la fréquentation du spectacle est un signe social essentiel de l'appartenance de classe³⁵⁹ ». Ce qui compte alors, en premier lieu, c'est le fait d'aller au théâtre et de construire un réseau de relations sociales entre spectateurs, unis par une connaissance commune du spectacle qu'ils vont voir, comme le résume Christophe Charle :

À la différence des productions imprimées, les salles créent, le temps de la représentation ou de son commentaire postérieur, un lien social collectif dans l'instantanéité et l'immédiateté de la présence, ce que ne peuvent alors le journal ou le livre, malgré leur audience grandissante et les commentaires dont ils sont l'objet dans les lieux publics (cafés, cabinets de lecture) ou les conversations privées³⁶⁰.

Les performances passent après le prestige et la présence aux spectacles de grande renommée. En dehors de ceux-ci, il y avait évidemment aussi des littéraires, des amateurs de théâtre et des critiques, mais ils ne constituaient qu'une petite partie du public par rapport à un ensemble de salles. Néanmoins, le naturalisme voulait gagner l'approbation et l'estime même de ce segment du théâtre, les bourgeois et les narquoises. En gagnant son estime, le naturalisme aurait définitivement pu s'imposer à toutes les classes sociales, puisque, comme pour la mode vestimentaire dont nous avons parlé précédemment, le jugement d'une personne supposément cultivée et raffinée compte davantage que celui d'un ouvrier ou d'un libraire, parce qu'il a bénéficié d'une meilleure éducation. Le

³⁵⁵ *La Lanterne*, Paris, 21 décembre 1888.

³⁵⁶ Anne Simone Dufief, "Germinie Lacerteux: un laboratoire d'art dramatique", *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°13, 2006: pp. 77-95, p. 91.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 83.

³⁵⁸ Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, Pens, 1979, p. 36.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 39.

³⁶⁰ Christophe Charle, *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 11.

mécanisme de la mode de Simmel s'avère donc très actuel à une époque aussi conditionnée par les opinions des autres que celles des influenceurs d'aujourd'hui. Pour le naturalisme, gagner la bienveillance des classes sociales supérieures signifiait automatiquement acquérir du prestige dans les classes sociales inférieures aussi, si bien que les adaptations étaient jouées dans des théâtres assez importants de l'époque, comme l'Odéon pour *Germinie Lacerteux*. En outre, si les lecteurs de romans naturalistes issus de classes sociales supérieures se rendaient au théâtre pour assister à l'adaptation, ils se sensibiliseraient davantage à l'organisation et aux problèmes de la société, sans que cela soit perçu comme une critique sociale de nature pamphlétaire, puisque « les lieux de l'art dramatique fondent aussi une interaction aux effets moraux et politiques immédiats de par la simultanéité de l'émotion ou de la réaction [...] provoqué dans le public sous la lumière des lustres, à l'époque non éteints³⁶¹ ».

Deuxièmement, le théâtre a fait l'objet de vives critiques. En effet, à partir de la fin du XVIII^e siècle, on assiste à la formation des premiers feuilletons critiques de théâtre, qui se consolident dans les espaces dédiés à la critique des spectacles dans les journaux, mais qui, à la fin du XIX^e siècle, s'établissent même dans les revues spécialisées. Les critiques de théâtre ne sont souvent pas impartiaux, ils ne parviennent même pas à être objectifs et à apprécier ce dont ils sont témoins. Par-dessus tout, la chose pour laquelle ils sont le plus blâmés est « d'accorder plus d'importance à la valeur morale des œuvres qu'à leurs qualités dramaturgiques³⁶² ». Et effectivement, pour le naturalisme, il s'agit d'un aspect fondamental, puisque ses thèmes étaient considérés comme indécents, immoraux, déviant, grotesques, obscènes, et que leur représentation sur la scène du théâtre les rendait un peu plus évidents que dans les romans, puisqu'ils impliquaient directement l'aspect visuel. Bien que les romans naturalistes aient fait l'objet de vives critiques et d'accusations d'immoralité et d'obscénité, pour les mêmes raisons, ils étaient également lus par un public croissant et curieux. Au théâtre, au contraire, l'immoralité non seulement n'est pas tolérée, mais elle est condamnée. Ainsi, de nombreux critiques de théâtre utilisent leur aversion a priori pour les pièces naturalistes pour amputer tout succès de celles-ci, comme François Sarcey. En général, le critique de théâtre est un personnage partial, non objectif, qui en même temps « jouit d'un pouvoir démesuré » et « il pêche par inefficacité³⁶³ ».

Compte tenu de ces deux éléments, l'innovation théâtrale de Goncourt n'a pas pu obtenir le succès escompté. En contradiction avec son essence même, la pièce en tableaux était un autre prétexte pour les critiques pour démolir la vision photographique de la réalité du naturalisme, en insistant sur

³⁶¹ *Idem.*

³⁶² Mariane Bury, Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le miel et le fiel, La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2008, p. 14.

³⁶³ *Idem.*

l'impossibilité de représenter la réalité sur scène ; et un type de théâtre difficile à accepter pour les metteurs en scène, précisément parce qu'il était inhabituel et complexe à suivre. Par conséquent, il n'aurait pas attiré un public suffisant pour couvrir les dépenses et les gains souhaités.

Cela est un problème commun avec l'un des voisins de la France, l'Italie. En fait, même en Italie, il y avait une grande section de lettrés et de critiques de théâtre qui se plaignaient de productions nombreuses, mais toujours identiques, visant uniquement à satisfaire les besoins du public et l'entretien des théâtres. En Italie, les choses étaient un peu différentes en ce qui concerne la gestion du théâtre. Alors qu'en France, il existait des théâtres stables où étaient installés des palimpsestes et des compagnies, en Italie, le système était complètement inverse, pour diverses raisons. Tout d'abord, l'Italie était une nation très jeune, née en 1861 sous le règne du roi Victor Emmanuel II grâce au mouvement appelé *Risorgimento*. Ce dernier a été appliqué non seulement d'un point de vue politique, mais aussi d'un point de vue littéraire - et finalement théâtral. Il y avait en fait un désir de ramener le théâtre italien à la gloire de la *Commedia dell'Arte*, pour devenir le premier théâtre d'Europe.

Toutefois, il a fallu faire face aux différences régionales qui, dans le cas de l'Italie, ont littéralement divisé le pays. Le théâtre, contrairement à la littérature des romans et de la poésie, s'appuyait sur l'utilisation du dialecte pour se distinguer d'une région à l'autre. Le territoire italien est parsemé de variations linguistiques et dialectales, certaines constituant de véritables langues, comme le napolitain ou le sarde, qui limitent donc la circulation des œuvres. Les traduire est presque impensable. Néanmoins, le théâtre dialectal est condamné et considéré comme extrêmement inférieur au théâtre d'art, c'est-à-dire au théâtre en langue italienne. À l'époque, il était plus facile d'écrire dans un italien correct, plutôt que de le parler et de le mettre en scène, également parce qu'il aurait été vraiment difficile d'utiliser le langage situationnel, tant les variations lexicales et idiomatiques étaient nombreuses : « i diversi pubblici della penisola non s'intendono spesso tanto bene tra loro³⁶⁴ ».

En outre, les théâtres accueillaient des compagnies itinérantes, toujours en tournée et parfois attachées à des lieux particuliers. Ainsi, s'il est possible de considérer Paris comme la capitale du théâtre français et le cœur de la culture, cela n'est pas possible en Italie, car il existe une multitude de villes importantes et culturellement essentielles. Par exemple, Milan était certainement riche en théâtres, tout comme Turin et Venise, mais aussi Florence, Rome et Naples, pour n'en citer que quelques-uns. On peut donc comprendre que la concentration des théâtres et leur variété n'aient pas permis les mêmes réflexions que celles qui ont eu lieu en France. Néanmoins, les réflexions des

³⁶⁴ « Les différents publics de la péninsule ne se comprennent pas toujours aussi bien », notre traduction. Luigi Capuana, *Il Teatro Contemporaneo, op. cit.*, p. XIII.

critiques semblent être unanimes sur certains aspects du théâtre contemporain, qui font également écho aux idées de leurs compagnons transalpins. Luigi Capuana résume les opinions de ses contemporains dans le dernier recueil de ses articles, intitulé *Il Teatro Contemporaneo*, et dans la préface il indique que « [la production théâtrale] continua come accidente, come forma vuota di contenuto reale, più retorica che arte³⁶⁵ ». Le manque de sens, d'art, comme l'appelait Capuana, était le véritable problème du théâtre italien. Il n'y avait pas de pièces ou de spectacles mettant en scène la vie réelle, l'action qui reflétait la société contemporaine et ses complexités, de sorte qu'une dramaturgie plus déformée et statique, rappelant les œuvres anciennes, a été préférée à une évolution des formes et des sujets : « continua l'enfasi e la retorica, argomento di poca serietà di studi e di vita³⁶⁶ ». Tout comme les naturalistes Goncourt et Zola, Capuana déplore un manque de réflexion sur le comportement humain et la société dans laquelle il se développe. Il condamne la manière pompeuse dont les pièces sont jouées au théâtre et les histoires divertissantes, des choses que l'on ne peut pas vraiment qualifier d'« artistiques ». Sans être aussi drastique et tranchant que Zola, Capuana reproche au théâtre italien son manque de vérité, et, par conséquent, d'art. En effet, l'écrivain sicilien considérait comme beau ce qui était vrai, ce qui appartenait à la réalité. Les drames historiques, par exemple, étaient considérés comme faux au niveau de l'expérience, et donc rejetés par l'écrivain. Et pourtant, ce type de production a proliféré dans ce que l'écrivain appelle « febbre della produzione³⁶⁷ », que le public moyen aimait et exigeait.

C'est pourquoi Capuana répète souvent que « i veri successi di rado si fondano sulle sacrosante ragioni del vero e del bello³⁶⁸ », mais plutôt sur ce qui est en vogue et à la mode. Comme nous l'avons vu plus haut, le mécanisme social de la mode est fondamental pour que l'individu marque son appartenance à une certaine classe sociale et à ses us et coutumes. Le sens de la beauté est également conditionné par ce qui est considéré comme tendance, et il est donc plus difficile de créer sa propre esthétique et ses goûts personnels. C'est pourquoi des personnes dotées d'un fort sens critique, comme Capuana, ont perçu les lacunes du théâtre contemporain et ont tenté, par le biais de la critique, de stimuler un dialogue croissant sur l'innovation dans le domaine de l'art dramatique. Elle a suivi les idées et l'esthétique du naturalisme français. En fait, le but du nouveau théâtre italien

³⁶⁵ « Continue comme un accident, comme une forme vide de contenu réel, plus rhétorique qu'artistique », notre traduction. *Ibid.*, p. XIX.

³⁶⁶ « Ce qui continue, c'est une emphase et une rhétorique, un argument de peu de sérieux d'étude et de vie », notre traduction. *Ibid.*, p. XXI.

³⁶⁷ « Fièvre de production », notre traduction. *Ibid.*, p. XXV.

³⁶⁸ « Les véritables succès sont rarement basés sur les sacro-saintes raisons de la vérité et de la beauté », notre traduction. *Ibid.* p. XVI.

était précisément de s’émanciper du théâtre français³⁶⁹, dont Capuana citait souvent Dumas et Augier, qui étaient traduits en italien et apparaissaient fréquemment sur la scène italienne.

Capuana n’est pas le seul à avoir « *fede nel risorgimento del teatro italiano* ³⁷⁰ », résurgence qui doit être comprise ici dans un double sens. D’une part, il y avait le Risorgimento en tant que mouvement politique d’unification des différents États qui composaient le territoire italien ; d’autre part, il y avait l’idée du Risorgimento lui-même, de renouveau et de renaissance presque mythologique, qui correspondait par coïncidence au mouvement politique. Et cette résurgence a bien lieu, mais pas de la manière dont Capuana l’espérait. La résurgence se fait à travers des innovations technologiques et scénographiques (un aspect sur lequel l’Italie était un peu en retard par rapport aux autres pays européens), donc sur des faits que Capuana considère étrangers à l’art du théâtre lui-même : « *la certezza del nostro risorgimento drammatico è fondata sul fatto esteriore, su caratteristiche materiali e potrei anche dire estranee all’arte*³⁷¹ ». Une innovation technique ne suffit donc pas à expliquer la résurgence du théâtre italien. Ce dernier aurait plutôt dû se concentrer sur la forme d’art, et non sur la forme de mise en scène. L’« *evoluzione creatrice*³⁷² », selon Capuana, procède parallèlement à celle de tous les autres pays. Pour croire à une résurgence du théâtre italien, il fallait avoir foi dans la nouvelle lutte artistique pour l’affirmation, une implication du mouvement naturaliste, qui se déroulait dans toute l’Europe, même si la France en était la matrice. En fait, l’évolution créative a dépassé les frontières et les nationalités, stimulant des genres communs à tous. Ces arguments sont également repris, par exemple, par des théoriciens contemporains tels que Franco Moretti et son *Atlas du roman européen*. Pour Capuana, il n’était donc pas essentiel de retrouver les caractéristiques de la tragédie grecque ou latine, mais simplement de donner au genre un nom commun, à savoir tragédie ou comédie. C’est pour cette raison que l’écrivain sicilien se référait souvent à Zola et à Goncourt, qu’il considérait comme des pierres angulaires du mouvement naturaliste en France, surtout le second. Leurs adaptations pour le théâtre étaient une raison de plus pour tenter d’apporter le naturalisme italien, le *verismo*, à la scène.

Capuana se souvient très bien du metteur en scène Nino Martoglio, qui a mis en scène le drame zolien de *Thérèse Raquin* en Italie, dans sa chère Sicile, ensuite filmé pour le cinéma. Cette région était en effet célébrée et consacrée au théâtre depuis des siècles, on se souvient, par exemple, de la construction du Teatro Massimo Vittorio Emanuele à Palerme en 1875, qui est toujours l’un des plus grands théâtres d’Europe. Exactement comme ses idoles transalpines, Capuana a décidé d’adapter

³⁶⁹ *Idem*.

³⁷⁰ « Foi dans la résurgence du théâtre italien », notre traduction. *Ibid.*, p. XVII.

³⁷¹ « La certitude de notre résurgence dramatique se base sur un fait extérieur, sur des caractéristiques matérielles et je pourrais même dire étrangères à l’art », notre traduction. *Ibid.*, p. XXVII.

³⁷² *Ibid.*, p. XVIII.

l'un de ses romans, selon lui le plus naturaliste de tous, pour la scène, précisément pour sanctionner la résurgence tant attendue du théâtre italien. Il s'agit du roman *Giacinta*, dont l'adaptation a été mise en scène le 16 mai 1888, la même année que l'adaptation de *Germinie Lacerteux*, dont l'écrivain avait probablement connaissance étant donné son immense passion pour toutes les productions Goncourt, au théâtre Sannazzaro de Naples.

Le but de cette adaptation était de mettre en scène « una complessa vicenda interiore³⁷³ », les déchirements et la maturation de la protagoniste pendant ses quelques années de vie. Il fallait que ce soit une pièce *vraie*, authentique, introspective, mais pas monolithique. Comme l'a écrit plus tard l'un des critiques dans le journal *La Riforma*, c'est « più che un dramma, è lo studio di un'anima, è lo studio di un cuore³⁷⁴ ». Capuana a donc pu transmettre l'étude du personnage, l'analyse de son essence et de son tempérament, en le mettant à nu sur scène. *Giacinta* est une comédie en cinq actes : bien qu'il s'agisse clairement d'un sujet tragique, son destin est ironique et Capuana lui-même écrit que « l'ironia è più nel fatto che nel nostro spirito³⁷⁵ ». C'est un facteur important qui caractérise particulièrement la production romanesque et théâtrale du vérisme italien, se détachant du naturalisme français pour finalement s'en émanciper. En effet, les œuvres véristes sont toutes caractérisées par ce fond mélancolique de résignation aux malheurs et de saisie de leur extrême ironie en les contemplant. Capuana, mais aussi d'autres grands écrivains de l'époque comme Giovanni Verga et Federico De Roberto ont immortalisé cet esprit insolite d'affronter les adversités, ce qui a permis aux auteurs de qualifier leurs œuvres de comédies. *Giacinta*, en fait, est une comédie. Connaissant la trame de l'histoire, il est légitime de se demander pourquoi la tragédie d'une fille qui a grandi dans la violence et une vie pleine de souffrance se terminant par un suicide peut être considérée comme une comédie. La clé pour comprendre les faits est précisément dans la manière dont l'auteur contemple l'histoire. Dans un certain sens, *Giacinta* cherche son propre malheur, sa propre souffrance, en concrétisant des circonstances improbables et absurdes - par exemple, son mariage avec un vieux comte malade et ennuyeux, alors qu'elle est belle et amoureuse d'un homme beau mais modeste. Pour l'écrivain réaliste, il est important de raconter l'histoire du protagoniste en faisant comprendre au lecteur ou au spectateur quels comportements et événements ont façonné cette personne et comment elle a réagi. Ainsi, malgré le fait que les circonstances semblent être un coup du sort en raison de leur cruauté, l'écrivain nous confronte au mode de raisonnement du personnage. Cette dernière est l'un des points fondamentaux de l'écriture de Capuana, dont on déplore le manque dans le théâtre contemporain :

³⁷³ « Une complexe histoire intérieure », notre traduction. Lettera di Capuana al Cesareo del 17 febbraio 1884.

³⁷⁴ « Plus qu'un drame, c'est l'étude d'une âme, c'est l'étude d'un cœur », notre traduction. *La Riforma*, 24 novembre 1888.

³⁷⁵ « L'ironie est plus dans le fait que dans notre esprit », notre traduction. Luigi Capuana, *Il Teatro Contemporaneo*, op. cit., p. XXVIII.

« la coscienza dell'artista non è ancora divenuta la coscienza del personaggio³⁷⁶ ». Cependant, les véristes n'avaient pas la composante de critique sociale qui appartenait, au moins en partie, aux naturalistes français :

Un'opera d'arte non può essere per metà opera d'arte, per metà un'altra cosa ; discussione, predica, arringa, opuscolo politico e sociale, sistema filosofico o religioso. Innanzi tutto dev'essere un'opera d'arte, un organismo vivente che nasconda, come nella natura, il gran segreto della vita. Voi siete padrone, padronissimo di mettere sotto quelle forme vive tutto quello che voi volete: religione, filosofia, politica, tutto; potrete anche credere, nel caso particolare in cui siamo, che il teatro sia chiamato a cercare la soluzione dei grandi problemi sociali, se esso non vuol morire di sfinimento a furia di vivere di ripetizioni: ma però ad un solo patto: che esso rimanga teatro³⁷⁷!

L'avis de l'écrivain sicilien, dans ce cas, est plutôt tranchant. Pour lui, il n'y a rien de plus important que l'art : le miroir de l'âme d'un personnage ne doit pas être reflété, ni dans les romans ni au théâtre, dans un but de raisonnement scientifique, mais dans un but purement artistique. Il s'agirait donc d'une sorte de portrait profond, très fidèle à l'esprit de la personne en tant qu'être vivant, et par conséquent, d'une œuvre d'art vivante. Ainsi, la plus grande différence idéologique qui sous-tend le théâtre vériste en Italie est révélée ici. La vérité, le réel, sont partiellement intéressants : ce qui compte, c'est de savoir provoquer des émotions. L'étude psychologique que Capuana entend mener sur *Giacinta* n'est pas scientifique, mais artistique, visant à provoquer l'empathie chez ses lecteurs ou spectateurs. Le théâtre est un territoire différent du roman, plus analytique et détaché, il ne faut donc pas s'étonner d'une telle prise de position de la part de Capuana. Et en effet, ses collègues étaient tout à fait d'accord avec cette vision des choses, approuvant le point de vue de Victorien Sardou.

Cette différence intentionnelle entre le théâtre français et italien est intéressante pour notre recherche et pour l'idée même de la réalité à représenter sur scène, car elle montre la complexité derrière le mécanisme d'adaptation. Ce qui fonctionne dans le roman ne fonctionne pas forcément de la même manière au théâtre. La réalité mise en scène avec trop de zèle suivant le roman risque de devenir un artifice encore plus évident que la pièce bien faite. En effet, si, comme dans le cas de *Germinie Lacerteux*, on procède à de brèves représentations d'un moment donné, sans le

³⁷⁶ « La conscience de l'artiste n'est pas encore devenue la conscience du personnage », notre traduction. *Ibid.*, p. XXIII.

³⁷⁷ « Une œuvre d'art ne peut être à moitié une œuvre d'art, à moitié autre chose ; une discussion, un sermon, une harangue, un pamphlet politique et social, un système philosophique ou religieux. Tout d'abord, il doit être une œuvre d'art, un organisme vivant qui cache, comme dans la nature, le grand secret de la vie. Vous êtes libre, très libre, de mettre tout ce que vous voulez dans ces formes vivantes : religion, philosophie, politique, tout ; vous pouvez même croire, dans le cas particulier où nous sommes, que le théâtre est appelé à chercher la solution des grands problèmes sociaux, s'il ne veut pas mourir d'épuisement à force de vivre dans la répétition : mais à une seule condition : qu'il reste du théâtre... », notre traduction. Luigi Capuana, *Per l'Arte*, p. 43.

contextualiser, on perd toute la « naturalité » de ce moment. Ce dernier devient, au contraire, un moyen de retrouver à haute voix ce qui est décrit dans le roman.

En revanche, si l'on étudie une manière de représenter l'action à un moment donné, de son début à sa fin, il est nécessaire que le spectateur suive le raisonnement et la manière de ressentir des personnages afin d'éprouver une certaine empathie pour eux et de se sentir impliqué dans ce qui va se passer. Mais si cette mise en scène devient une aliénation de ce que nous pourrions appeler un comportement normal, le jeu d'acteur devient évident et agaçant, car il doit à tout prix accentuer ce que l'auteur veut montrer. Et s'il est absolument vrai qu'au théâtre l'auteur n'est jamais présent dans le texte comme il l'est dans le roman, il est également vrai que c'est l'auteur qui fait parler les personnages. Par conséquent, si les personnages ne parlent pas pour eux-mêmes, mais que l'auteur parle à travers eux, les forçant à entrer dans un système fictif et artificiel, tout le naturel, l'authenticité que l'on essayait de recréer est perdu. Il est nécessaire d'essayer de comprendre le système d'adaptation que chacun de ces écrivains a conçu pour lui-même, car cela montre si leurs idées sur le théâtre ont été mises en pratique et, surtout, s'ils fournissent différents points de vue sur le théâtre lui-même.

Le naturalisme a invité avec force le public à changer son approche du théâtre, qui est progressivement devenu un lieu d'engagement, de confrontation, et pas seulement un lieu de socialisation. Cette évolution était déjà en cours auparavant, mais elle avait moins d'intensité et était toujours basée sur la décence et le bon sens. Comme l'écrit Paul Aron, « [l]a fonction du théâtre est essentiellement celle d'un lieu de divertissement social³⁷⁸ », pas la réflexion, l'attention à la vérité et la concentration. Sans mentionner les contenus à la moralité douteuse et les thèmes scandaleux. Le théâtre vériste de Capuana a probablement eu plus de succès auprès de son public parce qu'il a d'abord essayé de le rencontrer en représentant un sujet réel, mais pas forcément fruste ou humble, comme avaient essayé de le faire Zola et Goncourt, reflétant ainsi la réalité d'une classe sociale aisée, ce qui pouvait se refléter dans la lecture et l'exécution de l'œuvre. Cela a permis de réduire le détachement idéologique entre ceux qui ont réellement apprécié ces œuvres et ceux qui y étaient représentés, nous faisons notamment référence au succès de *Giacinta*. Capuana entendait faire du vrai, du réel, son art, et non de la représentation sociale. Son changement d'approche du théâtre, compris comme une vision plus objective de la réalité, est donc moins sévère que celui des Français. Le naturalisme de l'œuvre est donc présent, mais pas avec les mêmes intentions que celles de Goncourt et de Zola, qui diffèrent également les unes des autres.

³⁷⁸ Paul Aron, *Une histoire du théâtre belge de langue française* (Espace Nord), édition Kindle.

Pourtant, l'écrivain sicilien n'était pas le seul à penser de cette manière, puisque cette perspective a également intéressé des écrivains loin de son île. Comme l'Italie, la Belgique s'est formée assez récemment et ne dispose pas d'un théâtre national particulièrement renommé ou important. C'est pourquoi l'essor du naturalisme et du symbolisme a contribué à donner un ton personnel à la production littéraire belge. En particulier, le naturalisme s'est distingué par un échange d'idées fructueux non seulement avec la France, mais aussi avec les pays voisins. Bien que certains exposants du mouvement naturaliste belge aient été comparés ou assimilés au cercle de Zola et de ses acolytes, il existe des différences substantielles et nationales qui les rendent uniques. L'école naturaliste belge est plus axée sur le décor, malgré le choix de représenter des paysans ou des prostituées, car ce qui compte, c'est une évolution psychologique indépendante de la déchéance du physique. Ceci est particulièrement visible dans le théâtre, que Paul Aron appelle promoteur d'une « esthétique plus morale que celle du boulevard parisien³⁷⁹ ». C'est aussi parce que, comme dans le cas de Capuana, l'adaptation théâtrale de romans naturalistes s'avère être un véritable succès. Si le géniteur du théâtre belge de la fin du XIX^e siècle est incontestablement Maeterlinck, il faut souligner que Camille Lemonnier a été un auteur particulièrement prolifique dans l'adaptation de ses romans pour le théâtre et également pour des représentations musicales.

Mais en même temps, Lemonnier a beaucoup de points communs avec Edmond de Goncourt, qu'il admirait avec ferveur et avec lequel il entretenait une correspondance respectueuse, dont on retrouve certains éléments dans les journaux intimes de Goncourt lui-même. Tous deux étaient des critiques d'art et, aujourd'hui encore, Lemonnier est considéré en Belgique comme le seul véritable critique d'art de la fin du XIX^e siècle. Les deux écrivains partagent donc une sensibilité envers l'art et sa beauté. En fait, Lemonnier, comme Capuana, s'intéressait au naturalisme de la représentation plutôt qu'aux thèmes, et à la mise en scène du réel, pas du réel. Nous verrons plus loin en détail les différences entre ces deux concepts, mais pour Lemonnier l'art est la vérité, pas le réel, car le réel n'est pas l'art. D'ailleurs, justement pour cette raison, « pour lui "*l'écrivain a un devoir*", conscientiser ses contemporains des dysfonctionnements de la société : la guerre, la misère, la faim, bref tout ce qui entrave le bonheur de la société³⁸⁰ ». Et le seul moyen de réaliser ce devoir est de montrer la vérité. Et de même, pour Capuana, le plus important est d'atteindre un degré de représentation artistique du réel qui devient beauté. Par conséquent, les adaptations théâtrales qui découlent des romans de ces écrivains sont centrées sur la beauté, c'est-à-dire la vérité artistique d'une situation réelle. Cela diffère cependant de l'idée que Zola se faisait de l'adaptation, car pour l'écrivain, il fallait pouvoir mettre en scène l'observation scientifique des phénomènes, comme la passion

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ Pierre Gilissen, « Camille Lemonnier et les Goncourt : Ressemblances, dissemblances », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°6, 1998, pp. 205-233, p. 210.

farouche des personnages, plus encore que leur véracité. Parmi les écrivains belges, le plus proche de cette façon de penser est Georges Eekhoud, un écrivain très engagé socialement dans ses romans, et qui a traité la vérité comme un moyen d'aborder les problèmes de la société contemporaine.

On peut donc en déduire qu'il existe deux tendances au sein du mouvement naturaliste, du moins en ce qui concerne l'adaptation des romans au théâtre. D'une part, il y a la recherche de la représentation parfaite, presque photographique, objectif de Goncourt, Capuana et Lemonnier, fondée sur la beauté de la vérité ; d'autre part, il y a plutôt la conviction que le théâtre doit refléter la vérité qui est le moteur du comportement social.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les pièces de Goncourt et de Lemonnier sont critiquées sur les mêmes points stylistiques : toutes deux sont accusées d'être trop « photographiques », c'est-à-dire de manquer d'action et de chercher plutôt à capturer des moments de la vie quotidienne. Comme *Germinie Lacerteux*, le rythme d'*Un Mâle* est lent, bien qu'il se veuille rapide, bien que Lemonnier utilise des actes et non des tableaux comme son maître français. Un autre aspect intéressant de Lemonnier, qui le distingue de ses collègues, est l'utilisation de l'argot : à la fin du XIX^e siècle, il était très à la mode de l'utiliser dans les pièces de théâtre pour donner une touche naturaliste à la représentation. Cependant, elle ne fut guère utilisée par Capuana, qui préférait une langue plus pure et plus belle, et pas davantage par Goncourt et Zola. Goncourt et Zola ont certes utilisé quelques mots dans leurs pièces, mais en raison de contraintes morales et d'accords avec les directeurs de théâtre, le langage n'a jamais été trop vulgaire. Cachapprès, en revanche, le protagoniste d'*Un Mâle*, utilise l'argot en abondance, mais avec une particularité : il utilise celui de la région centrale de la Belgique, afin qu'il puisse être compris partout, plutôt que d'opter pour le dialecte de la Wallonie. Ce choix ne pourrait pas être fait en Italie, par exemple, car les différents régionalismes sont si différents qu'ils empêchent la compréhension non seulement d'une région à l'autre, mais parfois même au sein d'une même région.

Ces comparaisons montrent que les écrivains naturalistes utilisent des procédures très similaires pour adapter leurs manuscrits : en regardant les facteurs sur lesquels ils choisissent de se concentrer pour l'adaptation, Goncourt, Lemonnier et Capuana donnent une large place à la représentation du réel, qui devient par conséquent une beauté artistique. Cependant, à ce stade, des considérations pratiques s'imposent. En effet, le fait de rechercher la beauté dans la reproduction de la réalité de manière artistique semble paradoxalement justifier une manière schématique de représenter la réalité qui se rapproche de celle de la pièce bien faite. Plus précisément, les pièces sont considérées comme un produit beau et agréable, mais pas aussi intéressant que le roman. La différence

substantielle entre ces positions justifie donc une approche plus légère, mais non superficielle, du théâtre, qui devient un cultivateur de quelque chose de beau.

On pense souvent que le roman et le théâtre sont deux dimensions trop différentes et inconciliables. Cesare Segre, dans son célèbre essai *Teatro e Romanzo*, identifie deux piliers principaux que nous adoptons aussi pour notre perspective de recherche :

un primo discrimine tra i due tipi di comunicazione (e di testi) è dato dalla differenza tra occultamento dell'autore nel teatro (dove chi parla sono solo i personaggi) e schieramento di mediazioni tra autore e lettore nel romanzo. Il secondo discrimine è costituito dall'incastonamento del mimetico (discorsi diretti) nel dietetico - proprio del romanzo - di contro all'incastonamento del diegetico (narrazioni) nel mimetico - proprio del teatro³⁸¹.

Ces différences d'expression et de structure des œuvres de ces genres impliquent donc une manière différente de représenter la réalité. Si pour les naturalistes en général, la réalité correspond à la vérité, à ce qui est tangible dans la vie quotidienne, et qui est rapporté dans le roman, au théâtre, où tout est fictif, la représentation de la réalité est une façon d'apporter de la beauté au théâtre, de la vérité à une reproduction fictive, par opposition à la pièce bien faite qui met en scène des stéréotypes grotesques. Une pièce extraite d'un roman n'est jamais une œuvre complète en soi, selon Lemonnier, il faut donc « penser et écrire roman, écrire et penser pièce – faute de quoi l'on obtient une greffe, sans plus³⁸² ». La façon dont ces mots ont été ordonnés n'est, à notre avis, pas fortuite : pour écrire un roman, il faut d'abord réfléchir à sa structure, puis l'écrire. Au contraire, une pièce de théâtre est d'abord écrite, puis pensée : ce n'est que lorsque le texte est prêt qu'il est possible de raisonner à son sujet et de réfléchir à la manière de réaliser sa représentation.

En tout cas, le facteur le plus évident de cette position est précisément le constat que le théâtre et le roman semblent inconciliables l'un avec l'autre. Si Goncourt écrit dans la préface de sa *Germinie Lacerteux* que le seul théâtre possible est l'adaptation d'un roman lui-même, cette affirmation entérine et scelle la subordination du théâtre au roman. Pendant des siècles, le théâtre, qui était le genre le plus élevé et l'aspiration littéraire la plus élevée, est devenu une mode, presque une mauvaise copie du roman dont il est tiré. On n'attend pas grand-chose du texte et de la pièce, puisque, comme nous l'avons vu, ils étaient plutôt destinés à amuser et à divertir. De même, la seule façon d'apprécier une pièce inspirée d'un roman est de la lire ou de la regarder seulement après avoir lu le manuscrit original, comme c'est le cas pour *Germinie Lacerteux*, surtout, mais aussi pour *Giacinta* et *Un Mâle* :

³⁸¹ « Une première distinction entre les deux types de communication (et de textes) est la différence entre la dissimulation de l'auteur au théâtre (où seuls les personnages parlent) et la médiation entre l'auteur et le lecteur dans le roman. La deuxième distinction est l'enchâssement du mimétique (discours directs) dans le diégétique - propre au roman - par opposition à l'enchâssement du diégétique (récits) dans le mimétique - propre au théâtre », notre traduction. Cesare Segre, *Teatro e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. VII.

³⁸² *Le Jeune Belgique*, 1888, n°7, p. 208.

« *pour-ceux qui ont lu le roman : Un Mâle*, la pièce est vraiment et vigoureusement belle³⁸³ ». Cependant, il est également nécessaire de considérer que le succès des pièces découle du contexte social et national dans lequel elles ont été jouées. La Belgique, par exemple, un pays relativement jeune en quête d'affirmation culturelle et littéraire, a accueilli favorablement ces tentatives d'affirmation ; au contraire, la France, enracinée dans des principes et des schémas vieux de plusieurs décennies, a accueilli avec beaucoup plus de scepticisme ces tentatives de théâtre naturaliste. En témoignent les différentes tournées et traductions des textes en langues étrangères qui ont alimenté leur diffusion, même si le roman reste le fer de lance de la culture et de la littérature françaises.

Et l'influence française se fait également sentir dans le reste de l'Europe. En Espagne, la traduction des œuvres de Zola et des Goncourt a suscité un véritable scandale, d'autant que certains écrivains ont développé leur propre version du naturalisme romantique. En partant du roman, on arrive alors au naturalisme au théâtre, qui naît donc d'une adaptation du texte romanesque à la scène. L'auteur le plus prolifique et le plus pertinent en ce sens est Benito Perez Galdós. Ce dernier était un partisan des idées de Zola, non pas tant pour le roman, dont il rejetait le déterminisme et l'approche presque profanatrice de la perspective française, que pour un renouveau du théâtre. En fait, tous deux étaient d'accord pour dire que le théâtre devait être « vidé » des pratiques obsolètes et répétitives de la pièce bien faite afin de créer un théâtre qui impliquerait le public sur le plan émotionnel et social. Le théâtre devait être plus réel, plus ancré dans la réalité, sinon on n'obtenait que les faux mélodrames ou vaudevilles qui étaient aussi populaires à Paris qu'à Madrid, où les pièces de Scribe, Sardou et autres étaient traduites et mises en scène dès qu'elles quittaient le sol français.

En poursuivant le parallélisme avec la capitale parisienne, Galdós, mais aussi Emilia Pardo Bazán, autre représentante du naturalisme espagnol, notent que le théâtre se concentre uniquement sur Madrid, la capitale du royaume d'Espagne. La situation géopolitique de l'Espagne est très complexe à la fin du XIX^e siècle, car il y a eu des tentatives d'instauration de la République, qui ont ensuite échoué, la perte des colonies d'outre-mer et des rébellions dans les provinces ultrapériphériques du pays, ainsi que la tentative de détachement de la Catalogne. Le climat d'effervescence et de rébellion a clairement infecté les domaines littéraire et artistique également : c'est pourquoi les intentions de renouveler le théâtre une fois pour toutes, en s'éloignant de la famine et de l'apathie de l'époque, se sont manifestées très fortement. Galdós, comme ses contemporains et ses critiques, regardait avec nostalgie le théâtre du Siglo de Oro, c'est-à-dire des années 1600, et soutenait que le théâtre devait retrouver sa gloire passée pour donner à l'Espagne l'espoir de redevenir une grande nation. Cependant, ce rôle révolutionnaire n'est dévolu qu'aux dramaturges qui

³⁸³ *Idem*. Les italiques appartiennent à l'auteur.

fréquentent la capitale : les provinces ne sont guère prises en compte, et encore moins les îles. Seules les grandes villes pouvaient se permettre de monter des pièces, comme en France Paris ou Lyon étaient les principaux centres théâtraux. Bien que l'Italie et l'Espagne soient souvent comparées, ces deux pays ont des histoires nationales très différentes. Cela se reflète également dans le théâtre : en Italie, il y avait un grand nombre de centres théâtraux en raison de la fragmentation du pouvoir dans les différentes régions qui composent la péninsule, tandis qu'en Espagne, les théâtres de la capitale peuvent être considérés comme les seuls représentants du théâtre national.

L'Espagne présente d'autres éléments particuliers qui rendent la révolution naturaliste au théâtre inhabituelle et intéressante. Le théâtre était un divertissement purement bourgeois. La bourgeoisie n'ayant pas accès aux spectacles "sérieux", on crée des "théâtres à l'heure", des salles louées pour une courte durée et qui diffusent des spectacles divertissants, souvent des comédies ou des mélodrames découpés dans des textes connus et arrangés pour créer une mise en scène destinée à divertir le public. Par conséquent, le théâtre a été conçu comme un lieu d'amusement et de divertissement avec des spectacles qui ne touchaient pas particulièrement le public en raison de leur proximité avec la réalité, organisés dans des salles très différentes avec des contenus raffinés pour être accessibles à toute la population. Face à cet état de fait, vers la fin du XIX^e siècle, Galdós affirme vouloir faire une « *revolucion más honda en la esfera literaria*³⁸⁴ », par l'introduction du naturalisme en Espagne comme un symptôme de changement social et littéraire. Il entendait donc ramener les pièces engagées sur la scène, non seulement pour divertir, mais aussi pour faire réfléchir le public à certaines questions sociales, tant dans les théâtres bourgeois que dans les théâtres d'heures. Tout le monde devrait pouvoir bénéficier de l'art théâtral, qui a marqué la renaissance de la culture espagnole.

Galdós a souvent attiré l'attention de l'État et demandé une aide pour soutenir la création et la production dramatique, en soulignant que les compagnies de théâtre espagnoles émigraient en Amérique latine, où elles étaient beaucoup plus importantes³⁸⁵. Toutefois, même si l'on souhaite que les aides d'État permettent de promouvoir un art plus indépendant du succès au box-office, il est également important de se rappeler, par exemple, le cas de l'Angleterre. Jusqu'au XX^e siècle, la censure était très forte, en raison de l'obligation d'obtenir l'approbation de Lord Chamberlain pour toutes les pièces mises en scène ou imprimées. De toute évidence, les pièces naturalistes étaient considérées comme immorales et scandaleuses, de sorte qu'elles étaient souvent rejetées et empêchées d'être jouées. C'est le cas de Thomas Hardy et de sa pièce adaptée au théâtre : le roman

³⁸⁴ « Révolution plus profonde dans la sphère littéraire », notre traduction. Matilde L. Boo, « Galdós y Zola : dos teóricos del teatro », *Actas del segundo congreso internacional de estudios Galdosianos II*, 1980, p. 136.

³⁸⁵ Par exemple, on rappelle que Buenos Aires était, à la fin du XIX^e siècle, un énorme centre dramatique et artistique, où étaient même représentées de nombreuses pièces européennes considérées comme immorales ou scandaleuses dans leur pays d'origine.

faisait déjà sensation, représentant des personnages hautement dangereux pour la morale commune, la pièce, qui représentait l'un des premiers essais de dramaturgie de Hardy, a été rejetée a priori, ne restant qu'un manuscrit. L'aide de l'État a ainsi permis un contrôle plus strict de la production dramatique, créant des obligations implicites autant que le succès assuré de la pièce bien faite.

En plus de ces obstacles, Galdós, comme Zola, était particulièrement gêné par le rôle des critiques dans l'innovation dramatique. Selon lui, les critiques se contentaient de décider du succès d'une pièce, sans en analyser les éléments dramatiques de manière critique, mais uniquement en fonction de leurs goûts personnels. Cependant, à la différence du maître français, Galdós ne considère pas la critique des conventions comme extrêmement négative. Selon lui, il existe deux types de conventions : celle du « fallaje vicioso³⁸⁶ », ou plutôt du faux sur scène, et celle inhérente à l'art dramatique. Contrairement à Zola, Galdós considère que ces précisions sont nécessaires car le théâtre repose sur des conventions propres qui ne peuvent être aliénées, comme le jeu d'acteur, qui doit respecter certaines règles. Dans la préface de *Los Condenados* (1894), il déclare que « el fin de toda obra dramática es interesar y conmovir al auditorio³⁸⁷ », pourtant en refusant tout ce qui est faux. Il est nécessaire de trouver des histoires touchantes dans la réalité quotidienne. Cela est un principe très cher à Zola même, ce qui rapproche les deux écrivains. Mais en réalité, il s'agit d'un sujet qui divise les deux écrivains en même temps qu'il élargit les nuances internationales du naturalisme. En fait, Zola entend toucher les spectateurs et son public en général à partir de ce qu'il appelle un « document humain ». Les personnages représentés doivent donc être aussi réels que possible, mais il est important de les étudier comme s'ils étaient des cobayes de laboratoire. Au contraire, Galdós n'est pas tant fasciné par la réalité extérieure des personnages que par leur réalité intérieure. Il dit qu'il est intéressé plutôt par la « realidad interior de los caracteres³⁸⁸ », par conséquent les personnages pourraient se trouver dans des conditions métaphoriques ou allégoriques, comme dans *Doña Perfecta* où l'histoire se déroule dans le village imaginaire de Orbajosa, et pourtant montrer des situations et des réactions réelles. Cette façon de penser est plus proche de la sensibilité de Capuana, mais il est davantage fasciné par l'art lui-même, qui naît de l'observation d'un sujet réel. Lemonnier saisit également dans ses œuvres le tourment et la fragilité de l'être humain, mais d'une manière différente. En fait, il existe chez les écrivains belges une sensibilité plus répandue qui conduit à s'interroger sur le rapport entre l'homme et la nature, plus que sur la réalité elle-même. Si l'on prend l'exemple d'*Un mâle*, les événements relatés dans le roman et dans la pièce de théâtre étudient la manière dont le protagoniste

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 138.

³⁸⁷ « Le but de toute œuvre dramatique est d'intéresser et émouvoir le public », notre traduction. Benito Perez Galdós, *Los Condenados*, 1894, p. vi.

³⁸⁸ « La réalité intérieure des personnages », notre traduction. Matilde L. Boo, *op. cit.*, p. 141.

a un tempérament presque animal qui le conduit à connaître très bien la forêt dans laquelle il vit et la difficulté qu'il rencontre à avoir des relations profondes avec d'autres êtres humains.

Galdós montre ainsi qu'il existe une autre manière d'enquêter sur le réel, qu'il s'agit d'une nuance importante qui influence les intentions de l'auteur et aussi la performance de l'écriture avec le lecteur (ou le spectateur). Bien que le naturalisme puisse sembler être un mouvement littéraire plat coordonné par un même objectif, à savoir l'étude de la réalité selon une méthode scientifique, la comparaison et l'analyse du même mouvement dans les différentes zones géographiques où il s'est développé montre que le concept de réalité est très différent en soi et que des sensibilités différentes donnent des réalités différentes, coordonnées, justement, par un sentiment commun à la zone géographique. Cependant, presque paradoxalement, le naturalisme ne considère pas toujours le reflet de la réalité comme une chose positive ou comme son objectif. Cela est particulièrement vrai en ce qui concerne le naturalisme anglais : si l'on tient compte du fait que les critiques littéraires se divisent entre ceux qui affirment l'existence du naturalisme anglais et ceux qui la nient, on peut certainement observer comment la littérature anglaise de la fin du XIX^e siècle se distingue du reste de l'Europe. Bien qu'aujourd'hui l'Angleterre ne fasse plus partie de l'Union européenne, il n'en reste pas moins que, d'un point de vue culturel, et donc aussi littéraire, l'Angleterre a toujours été très impliquée dans les échanges culturels et artistiques européens. Le naturalisme constitue une exception intéressante : la méthode expérimentale et l'approche scientifique du naturalisme français n'étaient pas appréciées des écrivains britanniques, qui considéraient la recherche scientifique comme une dépersonnalisation et une manière extrêmement stérile de raconter, avec laquelle ils n'étaient pas susceptibles d'avoir de l'empathie. Les œuvres de Zola, des Goncourt ou de Maupassant avaient été traduites et diffusées depuis Londres, d'où des critiques et un scepticisme chaleureux avaient été exposés dans diverses revues littéraires. L'un des écrivains que l'on peut le plus considérer comme un naturaliste est Thomas Hardy, qui a écrit en 1891 un article intitulé *The Science of Fiction*, précisément en réponse aux théories de Zola. Hardy est très dur dans son jugement,

The most devoted apostle of realism, the sheerest naturalist, cannot escape, any more than the withered old gossip over her fire, the exercise of Art in his labour or pleasure of telling a tale. Not until he becomes an automatic reproducer of all impressions whatsoever can he be called purely scientific, or even a manufacturer on scientific principles. If in the exercise of his reason he select or omit, with an eye to being more truthful than truth (the just aim of Art), he transforms himself into a technician at a move³⁸⁹.

³⁸⁹ « L'apôtre le plus dévoué du réalisme, le naturaliste le plus pur, ne peut échapper, pas plus que la vieille commère flétrie au coin du feu, à l'exercice de l'Art dans son travail ou son plaisir de conter. Ce n'est qu'au moment où il devient un reproducteur automatique de toutes les impressions quelconques qu'il peut être appelé purement scientifique, ou même fabricant sur des principes scientifiques. Si, dans l'exercice de sa raison, il sélectionne ou si, dans l'exercice de sa raison, il sélectionne ou omet, dans le but d'être plus véridique que la vérité (le juste but de l'Art), il se transforme en techniciste

Pour Hardy, l'approche scientifique est un mécanisme dangereux, car bien qu'elle recherche la vérité, elle annihile le processus et la beauté de l'Art. Pour arriver à cette dernière, il faut au contraire écrire avec le cœur, avec des sentiments et des émotions, afin de pouvoir communiquer cette vérité cachée, qui en réalité est subjective pour tout individu. C'est précisément pour cette raison que le roman est le meilleur moyen de sonder l'âme d'une personne et de mettre à nu ce qu'elle ressent et ce qu'elle vit d'une manière profonde et complète. C'est ce qu'explique Hardy lui-même lorsqu'on lui demande pourquoi il n'écrit pas aussi des drames : « the novel affords scope for getting nearer to the heart and meaning of things than does the play³⁹⁰ ». Le roman restera toujours le genre préféré de Hardy avec la poésie, à laquelle il se consacre principalement dans la seconde partie de sa carrière, laissant apparemment de côté le théâtre. Pourtant, Thomas Hardy a beaucoup travaillé sur les adaptations et le théâtre dans sa vie. En fait, alors qu'il était très jeune, il a entamé une brève carrière d'acteur (qui n'a duré que peu de temps et principalement en 1866) afin de mieux comprendre l'expérience du jeu d'acteur et ce qu'il faut dire sur scène, comment l'action doit être organisée.

En même temps, il a commencé à écrire et à former sa propre conscience littéraire. Ses productions sont parsemées d'éléments dramatiques, mais c'est surtout dans sa jeunesse qu'il écrit des romans *presque adaptés* à la scène. Nous disons *presque* car il s'agit de productions singulières, comme *The Hand of Ethelberta, a Comedy in Chapters* (1876). Hardy lui-même affirme que cette œuvre est une comédie, mais au lieu d'être écrite en langage théâtral, elle est écrite comme un roman, donc en chapitres. La pièce a été publiée avec des illustrations de George du Maurier, nécessaires à la contextualisation imaginaire de la pièce et de ses personnages, et a récemment été adaptée par la BBC en un scénario pour enfin mettre en scène la pièce. Hardy et le théâtre entretiennent donc un lien étrange et durable. Toutes ses œuvres sont imprégnées de moments hautement dramatiques, mais aussi de citations théâtrales. Hardy était un profond admirateur du théâtre d'Eschyle, qu'il a traduit et lu avec passion, mais aussi de Shakespeare. Il n'est donc pas rare de trouver dans ses romans des citations de tragédies ou de comédies de ces auteurs – dans *Far From The Madding Crowd*, par exemple, il mentionne *Othello* à plusieurs reprises. Dans son style romanesque, mais aussi dramatique, il est très influencé par la tragédie grecque et les *mummers*, que l'on pourrait appeler un type de théâtre populaire anglais, répandu dans les provinces. C'est un théâtre très simple, caractérisé par une scénographie dépouillée et très pauvre, où la scène est souvent en demi-cercle, voire circulaire. Contrairement à la mode du Théâtre Libre d'Antoine, qui s'est établi en Angleterre en 1891

à un pas de géant », notre traduction. Harold Orell, « The Science of Fiction », *Thomas Hardy's personal writings*, London, Macmillan, 1966, p. 134.

³⁹⁰ « Le roman permet de s'approcher davantage du cœur et du sens des choses que la pièce de théâtre », notre traduction. Harold Orell, « Why I don't write plays », *Thomas Hardy's personal writings*, London, Macmillan, 1966, p. 139.

sous le nom de The Independent Theatre dans le but de fonder un théâtre anglais basé sur la reproduction de l'action réelle sur la scène, notamment par l'utilisation de décors détaillés et précis, Hardy critique fortement cette façon de faire du théâtre. Il prône un retour aux origines du théâtre antique, avec peu d'accessoires et de supports, car la substance du théâtre est son dialogue et non son environnement. Cette conviction l'a accompagné tout au long de sa vie, surtout au début du XX^e siècle, lorsqu'il a commencé à travailler avec ferveur pour le théâtre avec les Hardy Players, une compagnie théâtrale avec laquelle il entretenait une relation profonde. Pour Hardy, il était essentiel de pouvoir communiquer avec les acteurs et d'établir un lien de compréhension afin de faire passer la pièce d'une simple représentation à un événement réel. En tant qu'ami proche de l'écrivain et dramaturge J. M. Barrie³⁹¹, il suit ses conseils et se laisse guider par son jugement, alors qu'il considère l'œuvre de Henry James³⁹² comme très éloignée de sa propre façon de sentir, bien qu'il soit apparemment plus naturaliste que lui. L'approche du théâtre par Hardy dans la seconde moitié de sa vie est également justifiée par le cinéma et sa diffusion. En fait, sa plus grande œuvre et celle qui a été immédiatement populaire en Europe, *Tess of the D'Urbervilles*, a été adaptée pour le théâtre par lui une bonne trentaine d'années après sa publication. Cette adaptation se voulait particulièrement malléable afin de pouvoir être utilisée aussi bien pour le théâtre que pour le cinéma - pour lequel Hardy a programmé un certain nombre de scénarios basés sur ses romans. Et *Tess*, au fil des années, s'avère être un excellent sujet dramatique dans les deux genres : mentionnons notamment sa mise en scène au Theatre Royal en 2017 et le film de Roman Polanski en 1979, qui a remporté trois Oscars.

Malgré le succès de *Tess*, le véritable sujet dramatique de Hardy sera toujours l'adaptation problématique de *Far From The Madding Crowd*. Ce roman de 1874, défini comme pastoral malgré les nombreuses références au naturalisme dans l'histoire, mettant en scène des personnages mémorables tels que l'indomptable Batsheba et le patient Gabriel Oak, a été adapté pour la première fois en 1882 par Hardy lui-même avec l'aide de James Comyn Carr, un expert en mélodrame anglais. Le travail a été long et fastidieux, car Carr a insisté pour retravailler l'adaptation de Hardy afin de la rendre plus acceptable pour un public de théâtre peu habitué à sa façon de représenter les personnages, et de la rendre ainsi plus "commerciale", utilisable par un large public. Ces changements soudains

³⁹¹ Sir James Matthew Barrie (1860-1937), écrivain et dramaturge, connu principalement pour l'œuvre de *Peter Pan*, a été un des premiers metteurs en scène à travailler avec une compagnie d'enfants, justement pour la mise en scène de la comédie musicale de *Peter Pan*, et avait vaste expérience dans le domaine du théâtre anglais et ses acteurs.

³⁹² Henry James (1843-1916), écrivain américain naturalisé britannique, était un des promoteurs de la méthode expérimentale et du naturalisme de langue anglaise. Sa carrière est consacrée à la production de contes et de quelques romans, mais aussi d'une mise en scène des contes, comme *Daisy Miller* (1882) ou *The Americans* (1891). Étant donné que cet écrivain n'a adapté que des nouvelles et non des romans pour le théâtre, et qu'il s'agit d'un écrivain américain, Thomas Hardy a été choisi comme principal représentant du naturalisme anglais.

provoquent de fortes frictions entre les deux, car Hardy est incapable d'exprimer les personnages comme il le souhaiterait et ils sont également banalisés par l'approche de Carr.

Un autre problème se pose lorsque la pièce achevée, ou du moins livrée dans sa version "provisoirement définitive", échoue à l'inspection de Lord Chamberlain, qui prévoit la censure des textes considérés comme dangereux pour la moralité publique. La pièce s'intitulait à l'origine *The Mistress Of The Farm : a Pastoral Drama*, précisément parce que Carr voulait mettre l'accent sur les caractéristiques bucoliques et le sujet du texte. La pièce est acceptée par les directeurs du St. James Theatre, puis rejetée par Lord Chamberlain, bien que ces circonstances ne soient pas tout à fait claires à ce jour. Furieux, Hardy retravaille le texte, se résignant à l'idée qu'il ne sera jamais joué. Cependant, peu de temps après, le St James Theatre a présenté *The Squire*, une pièce d'Arthur W. Pinero, un dramaturge considéré comme une étoile montante du théâtre anglais. Cette pièce est considérée comme problématique car elle ressemble fortement au roman de Hardy, *Far From The Madding Crowd* et d'ailleurs « seemed to include elements that had appeared in the Comyns Carr/Hardy adaptation but not in the original novel³⁹³ ».

Hardy, outré, réagit en annonçant le plagiat de sa pièce dans le *Times* et le *Daily News*, tandis que Comyn Carr modifie à nouveau la pièce et l'intitule cette fois-ci *Far From The Madding Crowd*. Pour tenter de combattre la pièce de Pinero, Hardy et Comyn Carr ont monté leur pièce au Prince of Wales Theatre de Liverpool à la fin du mois de février 1882, puis à Londres au Globe Theatre. Cependant, après quelques représentations malheureuses, ils sont contraints d'abandonner le projet car *The Squire* connaît un succès retentissant au St. James Theatre. Il y eut 170 représentations de ce dernier au cours de la seule année 1882, un nombre considérable auquel Hardy ne put s'opposer. Aux accusations de plagiat, Pinero a toujours répondu qu'il n'en savait rien et qu'il ne voyait aucune similitude entre leurs œuvres. Cependant, quelques années plus tard, on apprend que l'information a été divulguée par une actrice de la compagnie qui devait monter *The Mistress Of The Farm : a Pastoral Drama* et suggérée à Pinero, qui ne connaissait pas le roman de Hardy à l'époque.

Il est nécessaire de préciser à ce stade que les pièces publiées garantissaient la paternité de l'œuvre à l'auteur, de sorte que Hardy, qui avait soumis *Far From The Madding Crowd* au contrôle du théâtre, n'avait aucune garantie sur le texte. C'est une autre raison pour laquelle nous avons choisi de traiter exclusivement des pièces de théâtre et non des représentations des pièces elles-mêmes : comme les pièces ont été mises en scène il y a plus d'un siècle, alors qu'il n'était pas encore possible

³⁹³ « Semblait inclure des éléments qui étaient apparus dans l'adaptation de Comyns Carr/Hardy mais pas dans le roman original », notre traduction. Keith Wilson, « Thomas Hardy and the stage », *The Thomas Hardy Journal*, vol. 23, 2007, pp. 22-38, p. 27.

d'enregistrer les mises en scène, il serait difficile d'évaluer avec précision la contribution des auteurs à la pièce et d'établir si les idées des auteurs ont été réalisées.

Quoi qu'il en soit, l'histoire liée à cette adaptation restera toujours chère au cœur de Thomas Hardy, qui n'a cessé d'y réfléchir tout au long de sa carrière, même s'il a prétendu avoir rompu ses liens avec cette pièce. Et en effet, *Loin de la foule déchaînée* est apprécié tout au long du 20^e siècle, grâce à d'autres adaptations appliquées au roman par des acteurs ou des metteurs en scène et, bien sûr, des cinéastes. Célèbre est l'adaptation d'Helen Watts, dramaturge et écrivain, qui a mis en scène en 2007 *Far From The Maddening Crowd* au Corset Dorset Theatre, la région préférée de Hardy ; mais aussi les films de 1967 et 2015 respectivement, porteurs de prix internationaux très prestigieux. La reprise et la réadaptation au cinéma de romans de la période naturaliste semble être une tendance assez répandue au cours de la dernière décennie. C'est le cas, outre Thomas Hardy, de Zola avec *Thérèse Raquin*, qui a vu en 2013 la sortie d'un film intitulé *En secret* avec des acteurs célèbres comme Jessica Lange, Elizabeth Olsen et Tom Felton, tandis que l'on peut noter l'absence sur les écrans de *Germinie Lacerteux*. Perez Galdós est un autre des auteurs fréquemment adaptés au cinéma tout au long du XX^e siècle et de la grande variété d'œuvres présentées, tant au niveau international que pour des scénarios nationaux. *Doña Perfecta* a été adapté au cinéma au début du siècle par Luis Buñuel, puis en 1977 avec Catherine Deneuve. Cette parenthèse cinématographique est utile pour comprendre la portée dramatique de ces œuvres et la marque qu'elles ont laissée dans le temps. L'adaptation, comme le rappelle bien Linda Hutcheon, est toujours une pratique personnelle qui suit un point de vue singulier, mais il est indéniable que ces œuvres suscitent un intérêt considérable et durable, soulignant "l'excellent sujet dramatique" indiqué par Zola lui-même. En partant, donc, du chef de file du mouvement naturaliste, il est possible d'observer différentes tendances dans l'adaptation et dans les idées théoriques qui caractérisent l'adaptation et le théâtre naturaliste en général. Ayant été le premier à auto-adapter son roman pour le théâtre, Zola exprime de manière très catégorique et sévère son jugement sur le théâtre contemporain, en essayant d'en exploiter les limites et les caractéristiques pour renouveler le théâtre de manière naturaliste, s'élevant ainsi à un homme de génie non reconnu par le public.

Bien que chacun des auteurs analysés ait des idées différentes et des manières absolument personnelles de comprendre le théâtre naturaliste, il est possible de mettre en évidence certains points communs entre leurs idées qui expriment les tendances à l'auto-adaptation dans le théâtre naturaliste européen.

Tout d'abord, il ressort une insatisfaction constante des auteurs vis-à-vis du théâtre contemporain et du théâtre de ces dernières années en général. En outre, la nécessité d'une auto-adaptation au théâtre se fait sentir de manière urgente. La fin du XIX^e siècle étant conditionnée par les nouveautés technologiques et scientifiques, ce sentiment d'urgence est particulièrement ressenti par les personnalités innovantes et créatives, telles que les écrivains. L'effervescence autour de la création et le sentiment de puissance qui en découle incitent les gens à rechercher et à créer des choses auxquelles ils n'avaient jamais pensé. C'est pourquoi il existe aussi ce profond sentiment d'insatisfaction à l'égard de ce qui est perçu comme "démodé", hors du temps, voire de la mode. Non seulement la littérature, mais le monde entier évolue à un rythme beaucoup plus rapide que celui que nous avons connu jusqu'à présent - une accélération due à ce que le positivisme appelle le "progrès", une vague de nouveauté et de changement que nous devons suivre si nous ne voulons pas être distancés. Comme nous l'avons noté dans le premier chapitre et dans l'introduction, cette vague progressive provoque également un sentiment d'inadéquation chez les nations qui, comme l'Espagne par exemple, avaient subi un arrêt de leur évolution pour des raisons de force majeure.

Mais le fait le plus intéressant à observer est peut-être que tous les écrivains considérés dans cette analyse, mais pas seulement, sont des hommes d'action. Ils s'impliquent personnellement dans l'invention et la mise en œuvre du changement auquel ils aspirent, même s'ils appellent également les autres à prendre l'initiative. Chacun d'entre eux, à sa manière, joue un rôle actif afin de mettre en œuvre ses idées, de faire partie d'une évolution thématique et formelle du théâtre qui débouche sur quelque chose de nouveau, du jamais vu. En effet, bien qu'il y ait des références au théâtre classique ou shakespearien, par exemple, personne ne veut recréer un théâtre semblable à celui du passé, mais quelque chose de nouveau et d'exclusif à l'époque dans laquelle il prend forme.

Par conséquent, deuxièmement, tous ces auteurs sont convaincus que la représentation de la réalité au théâtre n'est pas suffisante pour opérer ce changement. Le théâtre est un type d'art, et de littérature, dans lequel la réalité reste une fiction. Aussi vrai et authentique que puisse paraître un dialogue, il ne sera jamais totalement vrai, car il s'agit toujours d'une représentation. Du point de vue de la mise en scène naturaliste, où la vérité est au cœur du discours, cette question du théâtre est à la fois un défi et un obstacle. Il appartient à chaque auteur de trouver une manière équilibrée de mettre en œuvre cette représentation, en recherchant la dimension de la réalité qui se rapproche le plus de son point de vue. En effet, si le sujet commun à étudier est la réalité, cela ne signifie pas que chaque individu perçoit la réalité de la même manière.

Cette considération nous amène au point suivant de notre discours : le théâtre est un point d'observation, mais en même temps il doit aussi divertir. La pièce, tant le texte que la représentation,

doit être légère et stimulante à la fois. Personne ne veut lire ou regarder quelque chose de trop lourd sur le plan conceptuel, mais il est également nécessaire de susciter un vif intérêt du public pour ce qui est joué. La seconde moitié du XIX^e siècle et surtout sa fin sont marquées par de profonds conflits, tant internes, comme dans le cas de l'Italie et de son unification, qu'externes, comme le conflit franco-prussien ; le théâtre n'est donc pas seulement un lieu de rencontre sociable, mais aussi un moment d'abstraction et de distraction des événements contemporains, un lieu et un type de lecture qui peut être facilement décodé et qui caractérise un moment agréable.

Enfin, le mouvement naturaliste et les écrivains qui en font partie marquent à plusieurs reprises la volonté de changer la manière d'aborder le théâtre. Le naturalisme est proactif, il a un but à poursuivre qui doit être révolutionnaire à l'intérieur du mouvement lui-même, mais surtout à l'extérieur, pour faire une différence pour les gens ordinaires et leur façon d'aborder les choses. Le théâtre ne doit pas être un divertissement bourgeois fait uniquement de frivolité, mais un lieu engagé et plein de sens. Ainsi, on tente de changer les habitudes et l'approche des gens face à ce type d'environnement, mais on ne cherche pas à changer les substrats sociaux qui peuvent accéder au théâtre naturaliste, c'est-à-dire la partie la plus éduquée et la plus riche de la population. À partir de ces hypothèses, il est donc possible d'identifier un certain type de modèle idéologique parmi les écrivains naturalistes pris en considération. Par conséquent, il est possible de parler d'un théâtre naturaliste qui commence par des auto-adaptations et définit un certain style et une certaine façon de penser du théâtre européen, qui est surtout commun aux pays les plus occidentaux du continent. Néanmoins, les influences des pays nordiques et de l'Est sont évidentes, notamment à travers le théâtre belge et allemand, qui contribuent à la création de nouvelles idées et de nouveaux styles de représentation scénique.

CHAPITRE III :

La problématisation du réel : le naturalisme entre vraisemblable et authentique

D'après les analyses des manifestes et des théories de ce mouvement littéraire, on constate que la méthode de reproduction et la restitution littéraire de la réalité sont au cœur du naturalisme. L'objectif principal de cette méthode d'écriture est de se pencher sur la réalité, en offrant une reproduction narrative plus ou moins fidèle qui nous permet d'observer le comportement des individus afin de comprendre les raisons intimes qui les poussent à accomplir des actions. Néanmoins, à ce point, il convient de se demander à quelle réalité les auteurs font référence, et comment ils interprètent le concept de réalité lui-même. Il est impensable de se référer à la réalité comme à un système objectif, dont la reconstruction est possible par l'observation et le reportage. Il est ainsi nécessaire d'étudier ce que l'on entend par fidélité à la réalité, un concept auquel se réfère la méthode expérimentale du roman naturaliste. Toute étude et vision de la réalité dans le monde occidental commence par la *Poétique* d'Aristote. En effet, le philosophe grec a été le premier à théoriser ce qui est réel dans une œuvre d'art, qu'elle soit littéraire ou non, à savoir la *mimesis*, qui doit être une imitation de ce qui est réel. Cependant, l'interprétation de ce terme grec est souvent trop hâtive. Dans la traduction revue et corrigée de la *Poétique* par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, le terme *mimesis* est évoqué non seulement comme imitation, mais aussi et surtout dans son sens de représentation : « [l]a famille de *mimesis* s'enracine dans une forme de *représentation*, au sens théâtral du mot³⁹⁴ ». À la lumière de la relation et de l'ambiguïté des genres du naturalisme, donc de son dualisme entre le théâtre et le roman³⁹⁵, la réflexion sur le terme *mimesis* est particulièrement centrale et pertinente. En outre, le fait que le terme soit étroitement lié au concept théâtral ouvre d'autres pistes de réflexion. En effet, si l'on comprend la *mimesis* comme un acte d'imitation, qui est aussi une représentation, et si l'on suppose que l'homme est un être mimétique, c'est-à-dire que ses connaissances et ses habitudes découlent du fait qu'il copie celles de ses semblables, alors le théâtre est la plus humaine des activités de *mimesis*. Le théâtre « imite l'action par l'action³⁹⁶ », comme un enfant imite ses parents au cours de son apprentissage. L'imitation est soit un procédé, soit un plaisir, c'est pourquoi nous trouvons nous-mêmes du plaisir à regarder un spectacle. Et comme le précise

³⁹⁴ Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, introduction à la *Poétique*, Paris, Gallimard, 1980, p. 20.

³⁹⁵ Nous l'avons déjà observé dans les chapitres précédents, principalement à travers le travail de Colette Becker, mais il est important de réitérer le caractère ambigu du naturalisme, par lequel on peut parler de théâtre romanesque ou de roman théâtral à certains égards.

³⁹⁶ Paolo Tortonese, *L'homme en action*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 32.

Aristote, il y a deux types de plaisir dans la *mimesis* : le plaisir cognitif, puisque tout individu désire la connaissance, et le plaisir affectif.

Cependant, si l'on considère la spécificité du domaine artistique et littéraire, la *mimesis* représente un défi, car elle doit être encadrée à la fois par la connaissance et le plaisir. Le travail de l'artiste consiste donc en un fait d'abstraction de la matière, une sorte de généralisation qui permet à la fois de connaître une chose donnée et d'en tirer du plaisir. En fait, le but d'une histoire est toujours d'apprendre quelque chose de nouveau, précisément parce que c'est une histoire avec des faits qui est racontée. Ce passage est particulièrement approfondi dans le chapitre 6, consacré à la tragédie : Aristote affirme que l'histoire est le but de la tragédie, mise en scène par des personnages dramatiques qui n'ont pas besoin d'un récit derrière eux pour contextualiser ce dont ils parlent – « ils [les personnages] n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est au travers de leurs actions que se dessinent leurs caractères³⁹⁷ ».

Or c'est sur ce point que notre recherche s'est particulièrement concentrée. Par l'observation directe des phénomènes, le naturalisme cherche à reconstituer les comportements humains et, par conséquent, leurs tempéraments. Ainsi, les actions déterminent le caractère d'une personne et non l'inverse. Ce raisonnement est assez répandu et partagé jusqu'au XX^e siècle, lorsque le développement et le succès de la psychanalyse ont révélé au contraire que certains types agissent d'une certaine manière. La pensée d'Aristote et du naturalisme procède par induction : tel personnage accomplit telle action, par conséquent il correspond à tel type de personne. En revanche, dans le raisonnement déductif, un certain type de personne effectue certaines actions. Le naturalisme et la méthode expérimentale marquent ainsi le début du déclin d'une très longue tradition et école de pensée, où l'extérieur influence l'intérieur de façon de plus en plus univoque. En dépit des prémisses théoriques sur le roman et leur application, ce raisonnement sur les types de personnages a ses limites, puisque dans les romans naturalistes eux-mêmes, il est parfois possible de trouver une nature innée, chez les personnages, de pulsions qui ne peuvent être expliquées de manière scientifique. Cette démarche est importante afin de créer des personnages intéressants et attrayants pour les lecteurs, ne serait-ce que pour exercer une fascination ou une séduction à leurs yeux. Un autre élément qui contribue à la création de la réalité et de la conscience d'un personnage est l'apparence physique. À la fin du XIX^e siècle, la théorie de la physiognomonie était largement acceptée par la communauté scientifique du monde entier, à tel point que son influence a perduré jusqu'au XX^e siècle. En particulier, la théorie de Johann Kaspar Lavater a étudié et exploré le concept de physiognomonie depuis l'Antiquité, devenant ainsi un point de rencontre important pour les positivistes. Le fait que

³⁹⁷ Aristote, Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot (dir.), *Poétique*, Paris, Gallimard, 1980, p. 55.

des caractéristiques faciales identifiables existaient chez certains types d'individus remonte aussi loin que l'époque d'Aristote, qui a tenté de prouver la corrélation entre les caractéristiques faciales et les actions du meurtrier de Sénèque. Dans son article paru dans les *Actes de la recherche en sciences sociales*, Martine Dumont tente d'expliquer les origines et le solidité apparente des études physiognomoniques, en affirmant que « [a]ussi évidemment fausse que soit la science physiognomonique, force est de reconnaître qu' "il y a du vrai" en elle puisque nous jugeons constamment de la personnalité de chacun par son corps, ou pour parler le langage physiognomoniste, de son "intérieur" par son "extérieur"³⁹⁸ » et cela est une question qui se tient dans le temps « par un double fil de croyances populaires et de discours savants³⁹⁹ ». Lavater pousse cette pratique à l'extrême à la fin du XVIII^e siècle, et elle devient très populaire en France, par exemple avec la publication de *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* en 1821. L'essence du discours de Lavater ne fait que réitérer l'idée que l'extérieur d'une personne influence son intérieur, une idée qui sera ensuite partagée par d'autres savants et écrivains au cours du XIX^e siècle. Parmi les partisans les plus connus de la physiognomonie en littérature figurent Jules Barbey d'Aurevilly et Balzac. Pour le premier, la physiognomonie est un « processus herméneutique qui consiste à déchiffrer les signes divins sur le corps des hommes⁴⁰⁰ » dans une sorte de relation transparente entre l'âme et le corps qui a déjà été observée dans l'histoire de l'art il suffit de penser à la représentation des vices et des vertus par Giotto dans la chapelle Scrovegni. Pour Balzac, il s'agit plutôt de la capacité d'observation de la part de l'écrivain. En effet, dans la *Théorie de la démarche* il affirme que

L'observateur est incontestablement homme de génie au premier chef. Toutes les inventions humaines découlent d'une observation analytique dans laquelle l'esprit procède avec une incroyable rapidité d'aperçus. Gall, Lavater, Mesmer, Cuvier, Lagrange, le docteur Méreaux, que nous avons récemment perdu, Bernard Palissy, le précurseur de Buffon, le marquis de Worcester, Newton enfin, le grand peintre et le grand musicien, sont tous des observateurs. Tous vont de l'effet à la cause, alors que les autres hommes ne voient ni cause ni effet⁴⁰¹.

Telle est la subséquente base du mouvement naturaliste, qui se fonde précisément sur l'observation de l'environnement et de la société autour des personnages. Balzac s'est longuement servi des théories de la physiognomonie à partir de l'observation afin construire les visages des personnages dans la *Comédie Humaine*, et ceux-ci se sont progressivement accrédités et rendus célèbres au point d'être connus et reconnus, car considérées comme une sorte de manifestation « externe » de l'âme. Par conséquent, le naturalisme aussi a employé des données de physiognomonie

³⁹⁸ Martine Dumont, « Le succès mondain d'une fausse science », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 54, 1984, pp. 2-30, p. 3.

³⁹⁹ *Idem*.

⁴⁰⁰ Reto Zöllner, *La Physiognomonie dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 16.

⁴⁰¹ Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante, suivi de la théorie de la démarche*, Paris, Bossard, 1922 (éd. or. 1842), p. 148.

dans ses descriptions des personnages, afin de créer le portrait de certains types de personnes. Le visage est la partie sur laquelle on se focalise le plus lorsqu'on analyse la physionomie d'un personnage, car « le portrait reste le noyau central thématissant le corps et sa valeur significative⁴⁰² ». Par exemple, chez Zola les portraits des protagonistes en particulier expriment « l'expressivité héréditaire et sociale du corps⁴⁰³ », notamment à l'égard de l'enquête et la représentation du cycle des Rougon-Macquart. C'est pourquoi la physiognomonie revêt une importance analytique dans la construction du personnage chez les auteurs naturalistes, puisque « la sémiotique du corps contribue alors essentiellement à la caractérisation, à l'identité du personnage⁴⁰⁴ » et à lui donner des relations de parenté et d'opposition avec les autres personnages. La description introductive des personnages est donc cruciale pour obtenir une compréhension superficielle de leurs traits de caractère et un aperçu de leur personnalité. C'est précisément grâce à cette dernière qu'il sera possible de comprendre les actions que le personnage effectue au cours du roman.

Prenons des exemples de notre corpus français, puisque c'est en France que le naturalisme et le positivisme ont le plus d'influence. Les frères Goncourt, dans leur description de Germinie Lacerteux, soulignent d'emblée les traits rudes et grossiers de la femme, qui correspondent à son esprit animal mais généreux :

Germinie était laide. Ses cheveux, d'un châtain foncé et qui paraissaient noirs, frisottaient et se tortillaient en ondes revêches, en petites mèches dures et rebelles, échappées et soulevées sur sa tête malgré la pommade de ses bandeaux lissés. Son front petit, poli, bombé, s'avancait de l'ombre d'orbites profondes où s'enfonçaient et se cavaient presque maladivement ses yeux, des petits yeux éveillés [...] d'un gris indéfinissable⁴⁰⁵.

Dès le début, Germinie ne ressemble donc pas à une héroïne littéraire typique, puisque ses auteurs la qualifient d'emblée de « laide ». En fait, cette simple phrase implique un jugement très fort et impitoyable de la protagoniste, ce qui laisse entendre que les auteurs n'avaient pas une estime particulière pour son apparence physique. Qualifier quelqu'un de « laid » présuppose un jugement non objectif, puisque l'idée de beauté est subjective et principalement dictée par ce qui paraît harmonieux à l'œil et répond à nos canons culturels. En outre, ce jugement marque une prise de position des auteurs eux-mêmes sur la protagoniste, car une certaine hostilité à son égard est perceptible dans cette présentation. Tout d'abord, il est significatif que les auteurs ne concentrent pas la description premièrement sur les yeux, mais sur les cheveux de Germinie. En réalité, au XIX^e siècle a eu lieu une véritable focalisation sur les yeux, considérés comme le miroir de l'âme, qui « suggèrent

⁴⁰² Reto Zöllner, *op. cit.*, p. 222.

⁴⁰³ *Idem.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 223.

⁴⁰⁵ Jules et Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris, Flammarion, 1990 (éd. or. 1864), p. 96. Désormais abrégé *GL* dans les notes suivantes.

cette rencontre où s'abîment les consciences : une manière nouvelle de dire l'extrême et son saisissement, "fenêtre ouverte sur l'infini"⁴⁰⁶ ». Au contraire, les cheveux symbolisent « un contact avec l'humeur profonde⁴⁰⁷ » de la femme. Et en effet, les cheveux de Germinie semblent refléter l'attitude chaotique et rebelle de sa double vie, malgré la tentative de les dompter à l'aide de pommade. Par ailleurs, la couleur sombre et intense semble rappeler une certaine obscurité intérieure. Mais l'idée de la fille aux cheveux bruns était liée aussi à la séduction – Lavater en fait état dans *L'art de connaître les hommes par la physionomie* : « les hommes qui préfèrent les brunes aux blondes se laissent séduire par le toucher plutôt que par les yeux⁴⁰⁸ ». En effet, à la fin de la présentation de Germinie, les Goncourt ajoutent que de « cette femme laide, s'échappait une âpre et mystérieuse séduction [...] une tentation sensuelle⁴⁰⁹ ». Donc, les êtres sombres, bien que laids, sont aussi mystérieux et séduisants car l'obscurité transmet l'idée d'un secret, de quelque chose qui reste caché. D'autre part, le XIX^e siècle est l'époque où la culture de l'apparence, ainsi que celle de l'ange du foyer à l'allure angélique, s'est imposée déclenchant un dualisme extrême entre « l'idéalisation et la dégradation⁴¹⁰ » de la femme. Les cheveux amènent aussi à observer le reste de la tête à partir du front. Le front joue un rôle important dans le caractère d'une personne, car son extension ou sa réduction suggère une capacité cérébrale différente :

Le front, lui, est au contraire un thème de clôture : mais d'une clôture qui se chargerait surtout de nous faire pressentir, et comme apercevoir en elle l'assaut même des forces qu'elle aurait pour fonction de contenir. Derrière sa façade, plus ou moins ample et dégagée, s'imaginera toujours la pression quasi physique des pensées. L'espace frontal ne sert qu'à envelopper et annoncer, comme en ronde-bosse, le volume du mental. Un volume essentiellement expansif, avide d'une échappatoire, en lutte donc contre la chape osseuse recouvrante⁴¹¹.

Jean-Pierre Richard analyse le rôle et la signification d'un certain type de front dans l'œuvre de Balzac, qui se rapproche néanmoins de celui des Goncourt, d'autant plus que *Germinie Lacerteux* est un roman de 1864 et marque le début du naturalisme. En effet, le front de Germinie est petit, arrondi et proéminent dans le visage, un « fait physionomique⁴¹² » qui démontre une faible intelligence et une attitude animaliste. Et finalement, le front se lie aux yeux de Germinie, petits et enfoncés. Les yeux semblent presque cachés car l'orbite est profonde, ce qui crée un jeu d'ombres et de cernes qui donne à la fille une apparence malade. Des yeux légèrement enfoncés confèrent un air mystérieux et séduisant, puisque « l'œil désirable [...] cherche à s'enfoncer quelque peu dans les

⁴⁰⁶ Georges Vigarello, *Histoire de la beauté*, Paris, Seuil, 2004, p. 96.

⁴⁰⁷ Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 24.

⁴⁰⁸ Johann Caspar Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, tome VII, édition de Paris, Levrault, Shoell et Cie, 1806, p. 34.

⁴⁰⁹ *GL*, p. 97.

⁴¹⁰ Alain Corbin, *Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1982, p. 252.

⁴¹¹ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 26.

⁴¹² *Idem*.

surfaces du visage⁴¹³ », mais dans ce cas, comme les yeux sont déjà petits et de plus enfoncés dans le visage, ils produisent plutôt une impression d'égarement et d'obscurité. D'ailleurs, la couleur grise qui les caractérise implique une ambiguïté de caractère, puisque la couleur n'est pas définie dans un bleu vitreux, mais dans un gris indéfinissable, qui apparaît presque comme une non-couleur. L'absence de définition est ce qui imprègne l'âme et la volonté de Germinie, qui vit sans faire de plans à long terme, qui se laisse porter par ses humeurs et ses pulsions, qui ne sait pas précisément ce qu'elle veut. Les éléments de la physionomie sont donc capables de communiquer un grand nombre de renseignements sur la personne, selon les auteurs naturalistes, qui prennent soin de faire une présentation exhaustive et détaillée afin de transmettre la personnalité et les faiblesses d'un personnage.

L'idéalisation de la femme au XIX^e siècle s'affirme de plus en plus dans la dichotomie de la femme belle et angélique et de la femme sombre et séductrice. En débutant par le courant romantique, la littérature réitère cette vision de la dimension féminine comme divisée en deux catégories, qui correspondent à deux attitudes différentes. Pour présenter un exemple de cette conception de la femme, on peut évoquer l'essai de Jules Michelet, un historien contemporain de l'époque naturaliste, qui s'interrogeait sur la qualité des mariages en France et sur le caractère des femmes⁴¹⁴. Dans *La Femme* il affirme que la femme est « le médiateur d'amour⁴¹⁵ » dans la société, tandis que l'homme est « la force de création⁴¹⁶ ». Michelet nourrit un stéréotype féminin de douceur et de calme qui n'est cependant pas asservi aux hommes, mais opère en fonction de la conduite des hommes. Si le masculin reçoit la force pour l'action, le féminin reçoit la parole pour arbitrer les événements de manière harmonieuse : « [l]a parole de la femme, c'est le dictame universel, la vertu pacificatrice, qui partout adoucit, guérit. Mais ce don divin n'est libre chez elle que quand elle n'est plus l'esclave, la muette de la pudeur, quand le progrès des années l'émancipe⁴¹⁷ ». Ainsi, les femmes ne sont pas destinées au simple silence du foyer, mais à assumer le côté sensible de la société et des relations. Toutefois, ce discours s'applique aux femmes civilisées. Les femmes sauvages, qui écartent les impératifs de la morale commune, étaient souvent associées plus ou moins explicitement aux femmes indigènes :

The contrast was stark: on the one hand, the pampered Victorian woman, beloved wife and fond mother, safely supported in the confines of her comfortable home; on the other hand, the aboriginal female,

⁴¹³ *Ibid.*, p. 61.

⁴¹⁴ Il est significatif que Michelet ait traité différents types de femmes : des provinciales aux citadines, des blanches aux noires, en essayant d'élargir le spectre des cas examinés. Le propos de cet essai était de démontrer le rôle prédéterminé des femmes dans les sociétés.

⁴¹⁵ Jules Michelet, *La Femme*, Paris, Hachette, 1860, p. 308.

⁴¹⁶ *Idem.*

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 309.

perhaps only one among many wives, beaten and abused by a dictatorial spouse and charged with all the drudge work he would not lower himself to perform⁴¹⁸.

La référence aux femmes indigènes n'est pas fortuite, car elle transmet implicitement le fait que les femmes deviennent masculines et laides lorsqu'elles doivent effectuer des travaux lourds et difficiles, notamment des tâches masculines qui ruinent leur esprit et leur corps. Cette présomption, bien que non directe, s'applique également aux femmes du peuple, qui effectuent des tâches lourdes et pénibles. C'est pourquoi Germinie ne peut être une belle fille, puisque, étant prise à l'image des jeunes femmes travaillant comme serveuses et devant exprimer des pulsions et des désirs presque bestiaux, son rôle est de personnifier la globalité de ces idées et de ces sentiments. Bien qu'apparemment caractérisée par une âme douce et gentille, comme le pense Mademoiselle de Varandeuil qui « n'avait contre sa bonne, ni un mot, ni une pensée d'amertume⁴¹⁹ » Germinie conduit une vie scandaleuse. Les apparences et les idéaux féminins contribuent donc à une réalité différente dans le roman, qui s'éloigne des jolies héroïnes des romans romantiques, mais aussi des attentes générales à l'égard des personnages féminins, on pense par exemple à Emma Bovary, qui bien qu'étant un personnage immoral et modeste (au début) était néanmoins une jeune fille d'une grande beauté. La réalité est ainsi évoquée par les frères Goncourt d'une manière apparemment plus honnête par rapport à la quotidienneté et à l'authenticité de la reproduction. Cependant, il convient également de souligner que cette reproduction de la réalité est filtrée et conditionnée par le regard des deux écrivains.

La nouveauté de cette perspective littéraire, qui met en scène d'autres types de personnages qui composent pourtant le quotidien vécu par la société, conduit dans une certaine mesure à une fascination pour le côté sombre des individus, les romans investiguant et analysant les secrets et les comportements cachés par les personnages tout au long de leur existence. La revendication des classes modestes dans la littérature est un thème très débattu, surtout depuis la fin de la révolution de 1848, au cours de laquelle Charles de Mazade a invoqué « l'irruption de la démocratie dans le domaine de l'intelligence et des arts⁴²⁰ ». Par conséquent, on tente d'engager d'un point de vue littéraire ce qui est perçu comme pittoresque jusque-là. Cependant, ce type de revendication de la réalité dans les sujets littéraires examinés par le naturalisme risque, en dépeignant une réalité aussi fidèlement que

⁴¹⁸ « Le contraste était énorme : d'un côté, la femme victorienne pomponnée, épouse bien-aimée et mère aimante, soutenue en toute sécurité dans les limites de son confortable foyer ; de l'autre côté, la femme autochtone, peut-être une épouse parmi tant d'autres, battue et maltraitée par un conjoint dictatorial et chargée de toutes les corvées qu'il ne veut pas s'abaisser à accomplir », notre traduction. Cynthia Russett, *Sexual Science, The Victorian Construction of Womanhood*, Harvard University Press, 1991, p. 131.

⁴¹⁹ *GL*, p. 201.

⁴²⁰ *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1860, p. 238.

possible avec un regard analytique, d'alimenter les stéréotypes sur les classes sociales modestes, provoquant des fractures sociales⁴²¹.

La prétendue réalité décrite dans les romans, dès lors, n'est plus objective et innocente, mais réductrice du réel. Cela parce que le but est de donner un *effet de réalité* et non la réalité en elle-même. En analysant la condition du peuple dans *Germinie Lacerteux*, René-Pierre Colin raisonne sur la représentation des classes sociales et de son efficacité :

Germinie Lacerteux a bien pour héroïne une servante, mais précisément, sa profession l'amène à évoluer dans un univers petit-bourgeois, que ce soit dans l'appartement de Mademoiselle de Varandeuil, qui l'emploie, ou dans la boutique de crémère de Madame Jupillon, la mère de son amant. De cette façon se trouve évidemment ruiné le projet «révolutionnaire» des Goncourt, puisque le prolétariat n'est pas ici représenté dans son véritable cadre de vie. En outre, les deux frères souhaitaient faire « voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les reines autrefois faisaient toucher de l'œil à leurs enfants dans les hospices : la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité »⁴²².

La focalisation sur le réel ne porte donc pas tant sur les classes sociales et les personnages, mais plutôt sur la tentative de refléter autant que possible ce qui est vécu au quotidien. L'*effet de réalité*⁴²³ est donc atteint à travers une énumération et une description de ce qui caractérise le lieu où se trouvent les personnages, même de choses les moins pertinentes, afin de décrire en détail le lieu et donner une impression de percevoir la scène dans la réalité. Le lecteur doit être en mesure de savoir tout ce qui se passe dans la scène et grâce à ces détails et à la richesse de la description, on peut être capable de comprendre le comportement des personnages et leur situation sociale. D'ailleurs, c'est la force de l'observation de l'écrivain qui permet l'analyse des personnages et de leurs intentions. Il semble alors que « si l'analyse se veut exhaustive [...] elle doit fatalement rencontrer des notations qu'aucune fonction [...] ne permet de justifier⁴²⁴ ». Mais l'exigence de spécificité et de méticulosité du naturalisme consiste précisément dans la capacité à recréer une illusion de réalité à partir de la description méticuleuse d'objets, de lieux et de personnages. Barthes continue en affirmant que « la notation insignifiante [...] s'apparente à la description⁴²⁵ », mais s'en différencie par le but de sa présence. En fait, le but de cette énumération dans la description est d'exister pour le réel. Afin de démontrer la réalité concrète, il est nécessaire d'inclure le plus d'éléments possible et, dans le cas d'une longue description d'un environnement, mais aussi d'une personne, d'utiliser des outils de comparaison tels que la métaphore, l'allégorie ou la comparaison. Au moyen de ces comparaisons, il

⁴²¹ Pour ce raisonnement, nous nous appuyons par exemple à l'étude de la physiognomonie de Martine Dumont, « Le succès mondain d'une fausse science », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 54, 1984, pp. 2-30, p. 10.

⁴²² René-Pierre Colin, *Zola, renégats et alliés, la république naturaliste*, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 92.

⁴²³ Roland, Barthes « L'effet de réel », *Communications*, n. 11, 1968, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, pp. 84-89.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 85.

est possible d'expliquer des choses qui n'ont jamais été vues à des personnes qui ne les connaissent pas, ou de donner une idée d'une certaine qualité et intensité de quelque chose par exemple la taille d'un carré, le bruit de la pluie. Ainsi, ce que Barthes appelle le « détail concret⁴²⁶ » devient le point central de la réalité que l'on veut représenter. La fiabilité d'une écriture de la réalité est calculée sur la base de l'exactitude des données fournies, presque comme s'il s'agissait de mathématiques, puisqu'un tel style voudrait dépeindre la réalité de la manière la plus objective possible. Cependant, elle oublie parfois que toute observation est faite à partir d'un point de vue, qui en lui-même ne peut en aucun cas être objectif. Malgré les longues descriptions et l'énumération des éléments de la scène, celle-ci est toujours filtrée par l'œil du spectateur. Il est possible de produire un miroir de la réalité, comme Zola y aspirait, mais un miroir reflète celui qui le regarde. L'écrivain a beau vouloir être un reflet neutre pour disparaître parmi les mots ou dans le raisonnement de ses personnages, ce reflet sera toujours conditionné par son regard⁴²⁷. Mais l'un des problèmes de cette recherche obsessionnelle du réel est que le réel est lié à la vérité. Or, comme nous venons de le constater, le réel est toujours subjectif, puisqu'il est toujours filtré par un point de vue. Par exemple, le fait que les frères Goncourt écrivent au début du roman que Germinie est laide constitue une idée préconçue que les frères avaient de la beauté, ce qui leur a fait catégoriser Germinie comme laide. Mais en réalité, il n'y a pas de beauté ou de laideur, car il s'agit d'un jugement donné à quelque chose et ce jugement est donné par une personne. C'est là que se perd l'idée de la réalité comme vérité : la réalité est ce que nous voyons et pour tenter de s'approcher d'un regard neutre, il est nécessaire de nous abstenir de tout jugement. C'est aussi la raison pour laquelle le réalisme exige tant de détails dans la description au détriment de la narration, mais ce n'est qu'un stratagème illusoire, car il ne constitue pas la réalité elle-même. Le but de la recherche de la vérité absolue réside, dans l'esprit positiviste de l'époque, certes, mais aussi dans l'ambition humaine de comprendre tous les mécanismes de comportement qui régissent la vie des êtres humains, notamment en société. Cet objectif est souvent énoncé dans les préfaces des romans ou dans les manifestes littéraires des écrivains naturalistes. On fait souvent référence à Zola précisément parce qu'il est le plus grand représentant de ce mouvement et parce qu'il a beaucoup écrit sur la théorie du roman expérimental. Et c'est pourquoi il fait un choix très radical : « [L]a vérité absolue n'existant plus, Zola en érige une en reproduisant le modèle autoritaire sur lequel elle repose, comme une positivité qui n'existe qu'en référence à ce qu'elle combat, c'est-à-dire l'erreur, ce qui la remet totalement en question en tant que ce qu'elle

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁴²⁷ Notre raisonnement fait confiance à la théorie des trois écrans proposée par Zola dans la lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864, où il affirme que « l'écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité ».

s'énonce⁴²⁸ ». Représenter la réalité, c'est représenter la vérité : il ne peut y avoir d'erreur et l'erreur n'est pas envisagée. D'un point de vue social, il s'agit également d'une tentative subliminale de déclarer ce qui devrait et ne devrait pas être dans une société. La laideur de Germinie, comme d'ailleurs l'esprit sauvage de Thérèse Raquin, sont des caractéristiques à reconnaître et à éviter. Cela constitue donc une sorte d'avertissement et de représentation des conséquences d'un style de vie dissolu et malhonnête. Zola l'affirme toujours dans son *Roman Expérimental* : « quiconque ne marche pas avec la vérité, se perd en chemin et va forcément à l'erreur⁴²⁹ ».

Le théâtre ne fait pas exception à ce type d'aspiration. Cependant, le théâtre est un genre différent, car les personnages s'expriment directement sans médiateur pour les faire parler. Dans les didascalies, dans lesquelles le dramaturge décrit la scène et la situation, un point de vue peut être transmis par des objets et des indications sur les personnages. En particulier dans le naturalisme, elles sont souvent très détaillées et méticuleuses sans être trop lourdes. Leur but était de préparer le lecteur et le spectateur à ce qui était imaginé dans le roman. Les points de référence étaient donc précis, mais en même temps essentiels. Prenons par exemple la didascalie qui ouvre le troisième acte de *Thérèse Raquin* :

Trois heures du matin. — La chambre est parée, toute blanche. Grand feu clair. Une lampe allumée. Rideaux blancs au lit, couvre-pieds garni de dentelles, carrés de guipure sur les sièges. Thérèse, Madame Raquin et Suzanne, en toilette de noce, entrent par la porte du fond. Madame Raquin et Suzanne n'ont plus leurs châles ni leurs chapeaux. Thérèse est en soie grise; elle va s'asseoir à gauche, d'un air las. Suzanne reste à la porte et se débat un instant contre Grivet et Michaud, en habit noir, qui veulent suivre les dames. De gros bouquets de roses partout, sur le buffet, sur la cheminée, sur la table⁴³⁰.

Zola précise le moment où se déroule la scène, les couleurs dominantes, puisque le mariage entre Thérèse et Laurent vient d'avoir lieu, la pièce est donc décorée en blanc, l'ambiance générale régnant dans la pièce est apparemment détendue. L'entrée des personnages est précisée, tant dans la manière que dans la direction. De cette manière, nous obtenons une vue d'ensemble dans laquelle tout est établi à l'avance par le dramaturge. En revanche, par exemple, Capuana utilise rarement des sous-titres et ne donne aucune indication sur la position des acteurs sur la scène ou l'atmosphère générale. Le recours et le mode d'utilisation des didascalies varient donc d'un écrivain à l'autre, suivant un instinct plus ou moins romanesque. Capuana, comme nous le verrons plus en détail dans la deuxième partie, préfère confier l'interprétation et l'orientation des personnages directement à la compagnie chargée de mettre en scène la pièce, et ne prend donc pas de soin excessif des didascalies.

⁴²⁸ Émilie Piton-Foucault, *La fenêtre condamnée. Transparence et opacité de la représentation dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, thèse de doctorat soutenue le 27 septembre 2012, Université Rennes 2, École Doctorale Arts, Lettres et Langues, p. 827.

⁴²⁹ Émile Zola, *Le Roman Expérimental*, Paris, Charpentier, 1881, p. 386.

⁴³⁰ Émile Zola, *Thérèse Raquin, pièce en quatre actes*, Paris, Charpentier, 1873, p. 87.i

Au contraire, Zola, mais aussi Goncourt par exemple, ne parvient pas à trop s'écarter d'une approche romanesque du théâtre, de sorte que les didascalies sont toujours très riches. Un aspect supplémentaire à prendre en compte concernant les légendes détaillées est le désir de donner des indications précises sur le mode de vie du personnage afin que les lecteurs et les spectateurs puissent le comprendre et, surtout, que les acteurs puissent vivre la scène. C'était du moins l'un des principaux objectifs de la conception de la dramaturgie naturaliste. Ainsi, ce sont les personnages qui doivent animer la scène et non la scène qui donne vie aux personnages. Et c'est aussi ce que dit Aristote, d'une certaine manière. Il était nécessaire que les acteurs jouant les personnages des tragédies réussissent à transmettre leurs émotions de manière authentique afin de permettre la purification des émotions négatives et déviantes.

Cet élément nous renvoie à un autre problème fréquent au théâtre, en particulier au théâtre naturaliste : la moralité. Dans le sixième chapitre de la *Poétique*, dans lequel il analyse et décrit en détail la tragédie, Aristote soulève une question sur la *catharsis*, puisque « en représentant la pitié et la frayeur, elle [la représentation] réalise une épuration [catharsis] de ce genre d'émotions⁴³¹ ». Il n'est donc pas inapproprié de mettre en scène des situations immorales, il suffit de penser aux plus grandes tragédies qui restent populaires encore aujourd'hui comme *Phèdre* ou *Médée*, dans lesquelles il y a de l'inceste, de l'adultère, du parricide ou du fratricide, des événements terribles et terrifiants. Ces événements restent présents dans la culture générale en raison des noms de leurs protagonistes, qui plus tard ont également donné des noms à certains troubles psychologiques⁴³². Cependant, la spécificité de la tragédie consiste dans l'essence de son histoire, c'est-à-dire dans la « représentation d'action⁴³³ » et non dans le caractère des protagonistes. « [L]'objet premier de la représentation est l'action, et non les actants⁴³⁴ », démontrer les conséquences de certaines actions et décisions. En ce sens, les passions et les émotions fortes font partie des événements car elles sont indépendantes de ceux qui ressentent ces émotions, mais les situations se produisent à cause des passions. Les personnages représentés dans la tragédie grecque sont des personnes nobles et dignes, mais ils deviennent en même temps les symboles d'une certaine émotion ou passion. Ce qui caractérise ces personnages, ce ne sont donc pas leurs qualités mais leurs actions. Ce qu'ils sont dépend de ce qu'ils font, et non l'inverse. Par exemple, Pasiphaé, la mère de Phèdre, n'est pas a priori coupable de zoophilie, mais le devient après avoir enfanté le Minotaure. La transgression sexuelle, comme dans

⁴³¹ Aristote, Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot (dir.), *Poétique*, Paris, Gallimard, 1980, p. 53.

⁴³² Cela fait référence aux noms des différents complexes de l'être humain, comme le complexe d'Electre. Pour plus de renseignements sur la catharsis et sa relation avec la psychologie, voir l'article de Jean-Michel Vivès, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », *Recherches en psychanalyse*, 2010/1, n°9, pp. 22-35.

⁴³³ Aristote, Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot (dir.), *Poétique*, Paris, Gallimard, 1980, p. 53.

⁴³⁴ *Idem*.

le cas de Phèdre elle-même, est un thème très présent dans les tragédies d'Euripide et était un sujet particulièrement sensible pour son public⁴³⁵.

Dans le naturalisme, ce processus est assimilé, mais inversé. En fait, le naturalisme s'inspire de la représentation aristotélicienne et des idées du réel, du plausible et du possible transmis au fil des siècles, mais les adapte à son propre mouvement. Les personnages effectuent certaines actions et certains choix parce que l'environnement dans lequel ils ont grandi et ont été formés les a conduits à être ce qu'ils sont. Le déterminisme du lieu dans lequel ils se trouvent est en fait le moteur de la tragédie : par exemple Germinie est ce qu'elle est à cause de la façon dont elle a grandi et de son caractère. Le vol de l'argent de sa maîtresse adorée afin de le remettre à Jupillon est dû à une recherche compulsive d'affection et d'acceptation qu'il faut atteindre à tout prix. Et cette recherche est indissociable de l'action, qui est, au contraire, menée précisément à cause de ce manque que Germinie doit combler. Les actions des personnages trouvent ainsi leur origine dans d'autres actions qui ont eu un effet particulièrement fort sur eux, quelle que soit leur nature. Déjà au milieu du siècle, Champfleury théorise que « les actions seules du personnage nous font connaître son caractère⁴³⁶ », qui n'a aucun autre moyen de se développer que dans le drame et donc dans l'action. Zola, chef de file du mouvement naturaliste, se plonge plus en profondeur de cette position. Pour lui, le naturalisme n'était pas seulement un mouvement littéraire, mais aussi philosophique et scientifique, puisque l'écrivain doit se transformer et devenir « aussi bien sociologue que psychologue⁴³⁷ ». C'est précisément ce changement d'importance et de pertinence du rôle de l'écrivain qui génère une nouvelle conscience du réel et de ce qui est réel dans les romans et les pièces de théâtre.

Puisque ce sont les événements marquants de leur vie qui forment les personnages, il est essentiel pour le naturalisme de donner des descriptions et des parcours introspectifs qui exposent le lecteur (et le spectateur dans le cas du théâtre) aux faits traumatisants qui donnent une explication logique à certaines actions extrêmes des personnages. Par exemple, Capuana retrace l'enfance de Giacinta en informant le lecteur que lorsqu'elle était enfant, elle a subi des violences sexuelles de la part de son jardinier et que cela, combiné au manque d'affection de sa mère, qui la méprise depuis sa naissance, sont la cause de sa tentative de rébellion contre les obligations de la société et de son histoire d'amour avec un employé de banque. Son malheur constant et son insatisfaction au milieu de personnes qui ne veulent pas la comprendre et qui font partie d'une société bourgeoise hypocrite et superficielle la conduisent finalement au suicide. En ce qui concerne les thèmes abordés dans les romans, Paolo Tortonese souligne, lorsque les Goncourt publient le roman *Germinie Lacerteux* en

⁴³⁵ Enrico Medda, « Passioni proibite, alcuni personaggi scandalosi di Euripide di fronte al proprio eros », *Classica*, 2020, vol. 33, n°2, pp. 77-106.

⁴³⁶ Paolo Tortonese, *L'homme en action*, Paris, Garnier, 2013, p. 136.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 173.

1864, que la préface semble presque menaçante, plutôt qu'un avertissement: « [i]l nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera. Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai. Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde : ce livre vient de la rue⁴³⁸ ». On affirme ainsi que la littérature n'a jamais traité du vrai, qui correspond donc au réel. En effet, les Goncourt écrivent que le public aime les romans faux, en opposition aux romans qui traitent de choses vraies, qui appartiennent plutôt au réel. De manière presque malveillante, les Goncourt entendent lever le voile du faux sur la réalité et proposer enfin un roman qui bouscule les opinions et les visions du public. Le roman sur la réalité doit être ainsi car les gens refusent de connaître et d'analyser réellement ce qui les entoure. « La vérité du livre est non seulement séparée de l'opinion de ceux qui le liront, mais posée *a priori* comme contraire à elle⁴³⁹ », puisque selon Paolo Tortonese il y a deux modes du roman: « le roman qui *va* vers son objet et le roman qui *vient* de son objet⁴⁴⁰ ». Évidemment, le roman des Goncourt appartient à la deuxième catégorie. Le roman issu de la réalité doit donc acquérir un espace et une autorité particuliers, car il doit prouver sa vérité au public, malgré ce que les écrivains eux-mêmes en disent. Dans le roman, la vérité n'est pas quelque chose qui existe *a priori*, elle doit être démontrée. Et la seule façon d'y parvenir est de décrire scrupuleusement chaque détail, dans le but de donner l'impression de tout connaître en profondeur et de justifier les impressions transmises. La vérité, donc, coïncide une fois de plus avec la réalité. Ce n'est pas quelque chose que l'on souhaite, car, comme on dit, la vérité n'est jamais quelque chose d'agréable. Elle oblige les gens à regarder autour d'eux et à réfléchir sur eux-mêmes, sur leurs propres défauts et surtout sur ceux de la société à laquelle ils appartiennent. C'est pourquoi, dans le naturalisme, la vérité et la réalité coïncident et doivent devenir le porte-parole d'un nouveau mouvement qui n'est pas seulement littéraire mais aussi social et global. Cependant, en restant sur le problème de la représentation de la réalité et sur la question de la moralité soulevée par Aristote, le naturalisme s'élève au-dessus de ces questions, puisqu'il devient scientifique. La connaissance transcende les valeurs de la morale et la méthodologie scientifique que les écrivains emploient dans leurs romans leur donne des pouvoirs supérieurs avec lesquels ils peuvent observer et établir les mécanismes de l'être social. En effet, Zola écrit que

toute l'opération [de l'écriture] consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale⁴⁴¹.

⁴³⁸ *GL*, p. 4.

⁴³⁹ Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁴⁰ *Idem*.

⁴⁴¹ Émile Zola, *Le Roman Expérimental*, *op. cit.*, p. 8.

Le but de cette analyse est donc la connaissance, à la fois scientifique et de l'homme, qui est au-dessus des simples questions morales. En définitive, on pourrait dire qu'il s'agit d'une justification du rôle des sujets humanistes tels que la littérature dans l'étude de l'être humain. Nous avons pris pour exemple les propos de Zola en tant que chef de file idéologique du mouvement naturaliste, mais il est facile de reconnaître cette trajectoire chez tous les autres écrivains naturalistes également. Nous prenons souvent des exemples chez Zola, car il est sans doute l'un des écrivains les plus prolifiques dans l'établissement de théories littéraires. Cependant, n'oublions pas les autres écrivains qui composent notre corpus. Par exemple, Perez Galdós, avec son roman *Doña Perfecta*, a établi le début du roman contemporain en Espagne. Il le définit précisément en ces termes, s'éloignant du roman historique, avec lequel il était confondu, et affirmant que « el interés de su autor se centraba en la realidad española del momento⁴⁴² », qu'il trouvait « comprometida⁴⁴³ ».

Dans un pays fortement religieux, il n'était pas facile de mettre en œuvre un détachement moral de la foi comme cela s'était produit en France. Au contraire, en Espagne, les auteurs naturalistes étaient considérés comme hautement immoraux et un mauvais exemple, parfois même censurés et interdits. Cependant, l'exemple français, qui arrivait régulièrement en France et était lu aussi bien en langue originale qu'en traduction, avait servi à donner un coup de fouet au temps et aux idées nouvelles des écrivains ibériques. L'un d'entre eux était Perez Galdós, qui avait compris que « el desarrollo de la novela respondía a un cambio en las actitudes ideológicas⁴⁴⁴ ». En fait, son roman est un exemple concret de ce changement. L'histoire se concentre sur l'affrontement entre Perfecta et Pepe Rey, son neveu qui arrive de Madrid dans le village d'Orbajosa. Cette dernière est gouvernée par Perfecta, une femme bigote et très autoritaire, qui a prévu de marier sa fille au jeune ingénieur madrilène. Mais ayant compris très tôt que le jeune homme avait grandi avec des idées dangereuses, comme la théorie de Darwin sur l'évolution des espèces et des animaux, elle veut l'éloigner du village et de sa fille. Cependant, les deux jeunes gens sont très amoureux et Pepe Rey accueille le défi de sa tante comme une démonstration du pouvoir de la science. Subtilement et presque imperceptiblement, deux forces s'affrontent : la foi aveugle de Perfecta et l'hypocrisie chrétienne qui fait la charité aux pauvres sans leur donner une réelle chance de se racheter ; la logique froide de Pepe Rey et la saccade de la science qui, aussi éclairée soit-elle, ne tient pas compte de l'instabilité de l'être humain.

⁴⁴² « L'intérêt de son auteur se focalisait dans la réalité espagnole de ce moment », notre traduction. Ignacio Javier Lopez, "Doña Perfecta, primera novela española contemporánea de Galdós / Doña Perfecta, Galdós first «contemporary» novel", *Actas del décimo congreso internacional Galdosiano ; Congreso 10 ; Sección 3. Galdós y el debate político de una época*, 2013, pp. 356-363, p. 356.

⁴⁴³ « compromise », notre traduction. *Idem*. En ce contexte, l'emploi de ce mot souligne plus qu'en français la gravité des problèmes de la société espagnole, comme quelque chose d'irréparable.

⁴⁴⁴ « Le développement du roman répondait à un changement de l'attitude idéologique », notre traduction. *Idem*.

La réflexion sur la réalité devient alors multiple. D'une part, nous avons la représentation d'un lieu réel, mais en même temps imaginaire (Orbajosa), puisqu'il s'agit d'un village fictif qui représente « el corazón de España⁴⁴⁵ », personnifiant tous les stéréotypes et caractéristiques des villages ruraux de la fin du XIX^e siècle. Bien que ce village n'existe pas dans la réalité, la représentation qu'en donne Galdós est extrêmement réaliste, plausible et, surtout, possible. Ces conditions, selon la vision aristotélicienne de la réalité, confèrent au roman la dimension du vrai et du réel parce qu'il respecte de manière impeccable les règles de la vraisemblance. La représentation de la réalité est réalisée avant tout en faisant parler les personnages afin de les connaître et par des descriptions nuancées ironiquement des lieux et des habitudes de ses habitants. Nous proposons un extrait du chapitre XI, où finalement Pepe Rey observe la population du village hors de la maison de sa tante :

Entrada la noche, el Casino se llenaba de nuevo, y mientras una parte de los socios entregaba su alto entendimiento a las delicias del monte, los otros leían periódicos, y los más discutían en la sala del café sobre asuntos de diversa índole, como política, caballos, toros o bien sobre chismes locales. El resumen de todos los debates era siempre la supremacía de Orbajosa y de sus habitantes sobre los demás pueblos y gentes de la tierra.

Eran aquellos varones insignes lo más granado de la ilustre ciudad, propietarios ricos los unos, pobríssimos los otros; pero libres de altas aspiraciones todos. Tenían la imperturbable serenidad del mendigo, que nada apeetece mientras no le falta un mendrugo para enganar al hambre y buen sol para calentarse⁴⁴⁶.

Il est facile de repérer rapidement les éléments ironiques dans la description de Perez Galdós, comme la référence aux discussions animées entre les habitants, qui vont de la politique aux bêtes de somme, comparant ainsi deux sujets de manière courtoise, ce qui implique que pour ces gens, le plus haut niveau intellectuel consiste en des échanges sur le bétail et les préjugés politiques. Ou encore, lorsqu'ils disent qu'Orbajosa est absolument le meilleur endroit sur terre : à d'autres moments du roman, il est même dit que c'est un paradis sur terre, où règne la paix, car ils ne veulent pas voir la discorde. Ou lorsque Perez Galdós se moque de ses propres personnages, les appelant « varones » de la « ilustre Ciudad », soulignant les injustices sociales et économiques de la ville la plus chrétienne d'Espagne. Même la richesse matérielle ou la pauvreté ne peuvent être comparées à la gloire de faire partie du village d'Orbajosa. Galdós ne décrit pas tant les lieux et les objets que l'âme de ce que

⁴⁴⁵ « le cœur d'Espagne », Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, traduction de Julien Lugol, Paris, Giraud, 1885, p. 5.

⁴⁴⁶ « La nuit venue, le Casino s'emplissant de nouveau, voyait une partie de ses membres appliquer au baccarat les hautes facultés de leur entendement, tandis que d'autres parcouraient les feuilles publiques et que la plupart réunis dans la salle du café discutaient sur des sujets divers, causaient politique, chevaux, taureaux ou se communiquaient les cancans de l'endroit. Le résultat de ces discussions, de ces causeries et de ces bavardages était, naturellement, la proclamation de la supériorité d'Orbajosa et de ses habitants sur toutes les villes et sur tous les peuples de la terre.

Ces importants personnages, fine fleur de l'aristocratie de l'illustre cité, étaient des propriétaires, les uns riches, les autres très pauvres, mais tous exempts de hautes aspirations. Ils avaient l'imperturbable sérénité du mendiant, qui ne désire rien tant qu'il lui reste un morceau de pain pour apaiser sa faim et un rayon de soleil pour réchauffer ses membres ». *Ibid.*, p. 115.

représente Orbajosa. Il n'est pas difficile d'imaginer ce village et les gens qui le peuplent, et le ton ironique de l'écrivain suggère la position qu'il adopte à l'égard des personnes sur lesquelles il écrit. En fait, c'est en partie vrai, puisqu'il s'efforce de rendre une réalité aussi objective que possible, tout en restant conscient de son propre regard d'homme de lettres madrilène. Perez Galdós ne prend jamais parti pour les personnages, mais reste toujours en dehors, comme un spectateur.

Il convient toutefois de rappeler que ce style d'écriture appartient pleinement aux auteurs ibériques de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, dont Miguel de Unamuno (1864-1936), l'héritier galdosien, qui dans le roman *Niebla* de 1914 rencontre son protagoniste et le tue comme sa création. Plus qu'un jugement sur les personnages, il y a chez ces écrivains un fort sentiment d'ironie du sort, de la réalité dans laquelle ils se trouvent, qui bien que tragique est aussi, dans un certain sens, comique. Ce sentiment est également partagé par les écrivains italiens, avec lesquels ils partagent une certaine sensibilité. En effet, pour n'en citer que quelques-uns, tant Giovanni Verga que Luigi Capuana, les plus grands représentants du vérisme, s'expriment parfois avec ironie sur la réalité qu'ils décrivent. Pour donner quelques exemples, dans le récit *Rosso Malpelo* (1878) Verga commence l'histoire par une déclaration bizarre, mais qui, dans le contexte dans lequel elle se déroule, est particulièrement appropriée :

Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone. Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano Malpelo; e persino sua madre, col sentirgli dir sempre a quel modo, aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo⁴⁴⁷.

En commençant par la description physique du garçon, Verga transmet au lecteur les caractéristiques qui, selon la vision populaire, appartiennent aux roux, en faisant comprendre au lecteur que ce sont des préjugés qui ne lui appartiennent pas, mais qui font partie de la vision de la réalité de ce lieu. C'est presque ironique, car en réalité Rosso Malpelo est un garçon au grand cœur, et cela sert à créer un sentiment d'éloignement chez le lecteur qui observe avec pitié la fureur et la haine des gens envers Rosso. Cependant, aux yeux des habitants de ce village, il s'agit de la réalité. Cela nous ramène à la multiplicité des réalités et des vérités de Galdós, car l'auteur parvient à montrer, à travers les dialogues des personnages, les idées et les points de vue des deux factions : la catholique et la progressiste.

⁴⁴⁷ « Malpelo était appelé ainsi parce qu'il avait les cheveux roux ; et il avait les cheveux roux parce qu'il était un garçon espiègle et méchant, qui promettait de se révéler être un vrai coquin. Alors tout le monde à la carrière de sable rouge l'appelait Malpelo ; et même sa mère, à force de l'entendre le dire tout le temps, avait presque oublié son prénom », notre traduction. Giovanni Verga, *Rosso Malpelo*, novella contenuta ne *Il Fanfulla della domenica* dell'agosto 1878.

Perfecta est totalement inconsciente du préjudice qu'elle cause à Pepe Rey et des irrégularités qu'elle commet tout en professant la justice et l'honnêteté. Elle est convaincue d'être dans son bon droit, même si, d'un point de vue extérieur, on peut voir à quel point elle est perfide et calculatrice :

-No los niego -prosiguió la señora-. Lo que niego es la dañada intención que les atribuyes. ¿Con qué derecho te metes a juzgar lo que no conoces sino por indicios y conjeturas? ¿Tienes tú la suprema inteligencia que se necesita para juzgar de plano las acciones de los demás y dar sentencia sobre ellas? ¿Eres Dios para conocer las intenciones?

Pepe se asombró más.

-¿No es lícito emplear alguna vez en la vida medios indirectos para conseguir un fin bueno y honrado? ¿Con qué derecho juzgas acciones mías que no comprendes bien? Yo, querido sobrino, ostentando una sinceridad que tú no mereces, te confieso que sí, que efectivamente me he valido de subterfugios para conseguir un fin bueno, para conseguir lo que al mismo tiempo era beneficioso para ti y para mi hija... ¿No comprendes? Parece que estás lelo... ¡Ah! ¡Tu gran entendimiento de matemático y de filósofo alemán no es capaz de penetrar estas sutilezas de una madre prudente⁴⁴⁸!

Discréditant les études et la pensée de Pepe, Perfecta s'en prend à son neveu en manipulant ses sentiments et en essayant de le faire culpabiliser pour les actes qu'elle a commis en toute bonne foi pour protéger la famille. Perfecta fait appel non seulement à la religion, mais surtout à l'instinct humain de mère, qui transcende toute logique et qui pourtant gouverne les êtres humains. Les impulsions maternelles sont donc plus puissantes que tout et ne peuvent être jugées. C'est pourquoi la femme ne peut être blâmée, car elle n'a fait que répondre à une impulsion naturelle et organique. Le concept de mère (plus encore que celui de père) et son essence sont présents dans la nature bien plus que celui d'amour ou d'amitié, c'est pourquoi il est irremplaçable et exclusif. En outre, Perfecta fait souvent des comparaisons et est souvent comparée par d'autres à la Vierge Marie, en particulier à Nuestra Señora del Socorro. C'est une Vierge Marie à laquelle l'Espagne est très attachée, surtout dans les moments difficiles, car elle apporte aide et secours aux fidèles qui la prient. Perfecta n'est donc pas seulement une mère : elle est une mère sainte, intouchable, miséricordieuse. En fait, elle n'utilise jamais de mots de haine à l'égard de son neveu qu'elle méprise tant, au contraire, elle l'appelle toujours « querido sobrino », elle le loue en parlant de sa « suprema inteligencia », même si

⁴⁴⁸ « – Je ne les nie pas, poursuivit la dame. Ce que je nie, c'est l'intention néfaste que vous leur attribuez. De quel droit prétendez-vous juger ce que vous ne connaissez que par des allusions et des conjectures ? Avez-vous l'intelligence suprême qu'il faut pour juger les actions des autres et porter un jugement sur eux ? Êtes-vous Dieu pour connaître leurs intentions ?

Le visage de Pepe s'assombrit.

– N'est-il pas licite, à certains moments de la vie, d'employer des moyens indirects pour atteindre une fin bonne et honorable ? De quel droit jugez-vous des actions de ma part que vous ne comprenez pas bien ? Moi, cher neveu, faisant preuve d'une sincérité que tu ne mérites pas, j'avoue que oui, j'ai effectivement utilisé un subterfuge pour arriver à une bonne fin, pour obtenir ce qui était à la fois bénéfique pour toi et pour ma fille... Vous ne comprenez pas ? Il semble que vous ayez perdu la tête... Ah, votre grande compréhension d'un mathématicien et d'un philosophe allemand n'est pas capable de pénétrer ces subtilités d'une mère prudente ! ». *DP*, p. 306.

elle minimise ses capacités puisqu'il ne peut pas comprendre les sentiments et les actions d'une mère. Enfin, Perfecta évoque un raisonnement extrême utilisé dans les périodes difficiles et les guerres : le « whatever it takes », « à n'importe quel prix ». Elle provoque Pepe Rey en lui demandant s'il n'est pas licite de faire n'importe quoi, même d'illégal, pour poursuivre une fin bonne et honorable, mais c'est une question qu'elle se pose également pour se justifier et s'absoudre de tout péché. Étant une Vierge Marie, elle est capable de juger et de s'absoudre seule, sans l'aide du prêtre, Don Inocencio Penitenciario, qui l'assiste comme un valet. Elle continue à prétendre être une sorte de créature divine et provoque Pepe en lui disant qu'il juge ses actions sans les comprendre, se comportant en fait de manière irrationnelle. De son point de vue, Pepe est uniquement en colère contre elle parce qu'il ne comprend pas son dessein divin et sa manière de gérer les affaires. La réalité exposée par Perfecta est donc authentique de son point de vue, de celui de Don Inocencio et de tous les habitants d'Orbajosa. Il est donc possible que la réalité soit telle que Perfecta la voit. Et malgré tout, Perfecta avoue avoir tenté de nuire à Pepe, confirmant ainsi ses soupçons. Il y a donc une réalité objective, à savoir que les actions de Perfecta sont dirigées contre Pepe, d'abord secrètement puis ouvertement, ce qui confirme les soupçons de son neveu. On peut considérer ce qui se passe comme la réalité. Cependant, ce sont les intentions derrière ces actions qui changent la perception de la réalité. En fait, Perfecta est convaincue qu'elle protège le village et la famille des idées de Pepe, tandis que ce dernier se sent attaqué, entravé et discriminé pour ses idées. De manière tout à fait naturelle et possible, lors du premier déjeuner avec Perfecta, sa fille Rosario et Don Inocencio, Pepe fait des remarques plutôt radicales et explicites sur ce qu'il pense d'Orbajosa et de ses habitants :

no es culpa nuestra que la ciencia esté derribando a martillazos un día y otro tanto ídolo vano, la superstición, el sofisma, las mil mentiras de lo pasado, bellas las unas, ridículas las otras, pues de todo hay en la viña del Señor. El mundo de las ilusiones, que es como si dijéramos un segundo mundo, se viene abajo con estrépito. El misticismo en religión, la rutina en la ciencia, el amaneramiento en las artes, caen como cayeron los dioses paganos, entre burlas. Adiós, sueños torpes: el género humano despierta y sus ojos ven la realidad⁴⁴⁹.

Pepe annonce qu'il est enfin possible de voir la réalité, c'est-à-dire les choses telles qu'elles sont, sans filtres ni préjugés. Cependant, cette façon de voir les choses est un filtre en soi et ne garantit pas la réalité parce que c'est ce que l'on s'attend à voir. Pepe condamne les convictions d'Orbajosa, les qualifiant de dépassées et de sectaires, sans toutefois comprendre que son point de vue est également conditionné. Galdós est passé maître dans l'art de montrer les deux factions sans

⁴⁴⁹ « Est-ce notre faute si la science démolit brutalement un jour ou l'autre les vaines idoles, la superstition, les sophismes, les mille mensonges du passé, dont quelques-unes ont de la grandeur tandis que les autres ne sont que ridicules, car l'univers contient toute sorte de choses ? Le monde des illusions qui est comme un monde superposé à l'autre, s'écroule avec fracas. Le mysticisme en religion, la routine dans la science, le convenu dans les arts, tombent comme tombèrent les dieux du paganisme, au bruit des éclats de rire de la foule. Adieu les songes trompeurs, le genre humain s'éveille et ses yeux contemplant la réalité ». *DP*, p. 57.

s'identifier à aucune d'entre elles, mais en essayant de mettre en lumière la réalité objective, c'est-à-dire les faits, à travers les caractères de ses personnages. Cela s'inscrit dans la lignée des Goncourt, Zola, Verga et Capuana et, en général, du naturalisme, mais surtout de l'esprit positiviste du XIX^e siècle. Le discours de Pepe Rey nous fait réaliser à quel point une contextualisation aussi globale que possible est fondamentale pour inscrire les paroles des personnages dans une histoire et une Histoire. Pepe lui-même parle de deux mondes distincts, celui des illusions et celui de la réalité. Le problème est que les deux se croisent, donnant lieu à d'autres problématisations de la réalité.

Ce qui est dépeint dans les romans, bien que tiré d'histoires réelles, avec des dialogues très plausibles et des personnages authentiques, ne peut jamais être la réalité objective, mais toujours une interprétation de celle-ci. Comme Galdós le démontre à la fin du roman avec la phrase « es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son⁴⁵⁰ », il est aussi succinct que possible sur ce concept. Les histoires racontées par les écrivains naturalistes sont d'autres exemples, peut-être sur des sujets qui n'ont pas été traités jusqu'à présent (comme la vie d'une servante), mais elles sont toujours menées d'un point de vue qui en tire une morale, une leçon. Et cela correspond à l'objectif de la méthode expérimentale du roman lui-même, c'est-à-dire, comme le disait Zola, l'apprentissage, la connaissance.

La réalité objective que Zola pensait et espérait peindre dans le roman n'existe donc pas, mais demeure une vague aspiration. Pourtant, cette façon de percevoir la réalité a un aspect très concret. Dans la vision idéalisée de la réalité, la propre expérience devait pouvoir transcender les préjugés afin d'observer et d'analyser au-delà de la surface la situation prise pour réelle. Cependant, les préjugés et la moralité sont des aspects indissociables et inévitables, de sorte que le regard de l'écrivain est toujours conditionné par sa propre vision du monde, même s'il s'efforce d'être aussi objectif que possible et de s'abstenir de tout jugement⁴⁵¹. En effet, tout ce que nous appelons « réalité » est une construction sociale et cette construction est produite par les êtres humains⁴⁵². La relation des êtres humains à leur environnement et aux autres êtres humains est caractérisée par une ouverture d'esprit qui leur permet d'entrer en relation les uns avec les autres. En effet, l'être humain a deux relations avec lui-même : la relation naturelle et la relation humaine. Ce dernier est centré sur la culture et l'ordre social de l'environnement naturel dans lequel il vit. En outre, l'être humain se distingue de l'animal en ce qu'il a une conscience différente de son propre corps. D'ailleurs, l'être humain *est* un

⁴⁵⁰ « C'est tout ce que pour le moment nous pouvons dire des personnes qui paraissent bonnes et qui ne le sont pas ». *DP*, p. 356.

⁴⁵¹ À cet égard, nous nous référons aux études de sociologie et de psychologie sur les préjugés et les relations dans les groupes sociaux. En particulier, nous avons consulté l'essai de John C. Turner, *Rediscovering the Social group, a self-categorization theory*, Oxford, Blackwell, 1987 (surtout les chapitres 3 et 4).

⁴⁵² Nous nous référons aux théories sociologiques et anthropologiques initiées par Berger et Luckmann, mais aussi Merleau-Ponty et Derrida.

corps et en même temps *a* un corps. Toute l'expérience humaine et sociale est fondée sur ce dualisme qui caractérise l'expérience avec la réalité⁴⁵³. L'être humain interagit donc doublement avec la réalité, à la fois dans la construction de lui-même et dans la construction des relations sociales de la réalité⁴⁵⁴.

Ainsi, les êtres humains produisent des institutions auxquelles ils s'identifient et par lesquelles ils établissent un ordre social. Grâce à cela, on peut alors atteindre – au moins apparemment – ce que l'on appelle la *réalité objective* : « an institutional world is experienced as an objective reality⁴⁵⁵ ». Cependant, il y a bien des institutionnalisations différentes, qui conduisent par conséquent à autant de réalités objectives différentes. Il faut toutefois rappeler que les institutionnalisations sont un produit de l'être humain. Cette production crée donc des phénomènes qui donnent lieu à une réalité objective, que l'être humain est toutefois incapable de percevoir comme telle, précisément parce qu'il l'a lui-même produite. Cela conduit au paradoxe suivant : les êtres humains sont capables de produire un monde, une réalité, qu'ils vivent comme autre chose qu'un produit humain⁴⁵⁶. Ce raisonnement vise à souligner comment la représentation de la réalité dans les romans naturalistes est en vérité une représentation de la société institutionnalisée dans laquelle vivent les écrivains, perçue de leur point de vue, aussi étranger soit-il, et rendue au lecteur de la manière la plus objective que leur institution leur permet de représenter. Ainsi revient le discours initial de Barthes sur l'effet d'illusion de la réalité, car l'énumération des détails et des éléments de la scène ne constitue pas une preuve de la réalité, mais simplement une tentative de la représenter selon un schéma fixe établi par la société. La réalité coïncide avec la vérité au sens de ce qui est vrai pour l'écrivain et le lecteur, puisque le lecteur conclut un accord implicite avec l'écrivain dans lequel il abandonne ses doutes et se met en position de croire ce que l'écrivain raconte. Cependant, ce même pacte est pleinement souscrit implicitement par ceux qui ont les mêmes références et la même pertinence culturelles. Nous avons affirmé que « the reality of everyday life is not only filled with objectivations, it is only possible because of them⁴⁵⁷ », puisque les êtres humains construisent la réalité objective. Toutefois, la connaissance de la réalité et son intelligibilité dépendent du degré de familiarité des individus avec celle-ci et, surtout, de la structure du système « in terms of relevance⁴⁵⁸ ».

En fonction de son institution, un individu a donc une perception différente des éléments les plus importants dans une réalité objective que dans une autre. Par exemple, dans la macrosociété

⁴⁵³ Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality*, London, Penguin Social Science, 1991, pp. 66-69. En particulier nous nous focalisons sur le chapitre *Society as objective reality*.

⁴⁵⁴ Nous renvoyons au texte de Pierre Mannoni, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 2014, en particulier au chapitre II.

⁴⁵⁵ « Un monde institutionnel est vécu comme une réalité objective », notre traduction. *Ibid.*, p. 77.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁵⁷ « La réalité de la vie quotidienne est non seulement pleine d'objectivations, mais possible justement à cause d'elles », notre traduction. *Ibid.*, p. 50.

⁴⁵⁸ « en termes de pertinence », notre traduction. *Ibid.*, p. 59.

occidentale, qui comprend tant d'institutions, le fait que Germinie soit décrite comme laide est très pertinent car le canon de la beauté est un élément important dans la description et l'apparence d'une personne. Ce fait peut être moins significatif en d'autres occasions, représentant ainsi un détail non pertinent sur le caractère de Germinie. Il est également vrai que ces éléments donnent lieu aux stéréotypes et aux constructions sociales dont nous avons parlé précédemment, créant ainsi de petites réalités objectives en utilisant ces éléments comme exemples d'une certaine catégorie, par exemple la femme du peuple.

Il a donc été établi que la réalité objective à laquelle aspiraient les naturalistes n'existe pas réellement. Pour eux, la réalité coïncide avec la vérité, avec la possibilité de l'occurrence de certains phénomènes conformément à une vision plutôt aristotélicienne du monde, bien qu'ils en soient plus ou moins conscients. Notre travail concerne cependant l'étude et la comparaison du roman et du théâtre à travers les adaptations théâtrales, il est donc nécessaire à ce stade de développer une analyse de la représentation de la réalité au théâtre.

Rappelant rapidement les débuts du théâtre et de sa mise en scène, elle a toujours été conçue comme un substitut de la vie réelle, donc comme une fiction. Ce dernier avait des objectifs divers selon ce que le dramaturge voulait mettre en scène, tantôt comme avertissement, tantôt comme prétexte à la comédie. Ce qui est certain, c'est que le théâtre n'est pas réel, mais fictif. D'autre part, les acteurs se tenaient sur la scène à la place des personnages eux-mêmes (sans entrer dans le théâtre du XX^e siècle, l'on pense par exemple aux *Six Personnages en Quête d'Auteur* de Luigi Pirandello) et parlaient à la place de l'auteur. Le théâtre était donc une substitution continue de ce qui existe et est intelligible dans la réalité objective que nous avons mentionnée précédemment. Cependant, c'est grâce à ce caractère de fiction et à la conscience de celle-ci qu'il est possible de penser qu'il y a beaucoup de réalité dans le théâtre. En effet, ce qui se déroule sur une scène se produit dans la réalité objective à ce moment-là, bien qu'il symbolise une action qui se déroule idéalement dans un autre lieu : celui qui est censé être réel. Les personnages, les lieux, les dialogues : tout au théâtre est abstrait et idéal, non incarné par un réel authentique, car tout est destiné à être incarné par quelqu'un ou quelque chose dans le moment d'une représentation. Une table sur la scène ne sera jamais *la* table conçue par l'auteur ou qui appartient à la scène imaginée, mais elle sera *cette* table pour *cette* représentation. C'est la sémantique même du langage qui nous permet d'identifier des concepts littéraires aussi complexes, car en réalité le terme « table » désigne quelque chose de trop générique pour prendre des connotations précises. En effet, nous sommes amenés à penser à un objet

rectangulaire à quatre pieds, peut-être en bois, bien que nous sachions parfaitement qu'il existe dans le monde des tables rondes, des tables à trois pieds, des tables en fer et bien d'autres variantes. Le théâtre représente donc dans le réel quelque chose d'idéal ; le roman, en revanche, représente idéalement quelque chose qui appartient au réel.

Pourtant, au théâtre, l'action devrait être d'autant plus réelle qu'elle colle à la réalité. En effet, il est possible de le voir et d'assister à son déroulement en même temps qu'il se produit. Ou, si la pièce est lue plutôt que vue sur scène, il est possible de percevoir l'immédiateté de l'action grâce à l'utilisation du présent des personnages. Comme le souligne Cesare Segre dans son essai *Teatro e Romanzo* (Théâtre et Roman, 1984), l'action dramatique se déroule toujours au présent, dans l'immédiat, alors que le roman, même s'il est écrit au présent et à la première personne, se tourne toujours vers le passé. En outre, en se rencontrant sur la scène (écrite et réelle), les personnages délimitent le temps et l'espace de leur action, dans un ensemble authentique et indissoluble. Au contraire, le roman a toujours besoin d'un ordre pour présenter les différents éléments, précisément en raison de sa nature, mais au théâtre, ils peuvent être résumés en quelques lignes et à travers l'action⁴⁵⁹.

Un autre point intéressant de la réalité du théâtre, ce sont ses voix, ou même ses points de vue. Le roman, aussi objectif soit-il, est toujours filtré par le point de vue de l'auteur, alors qu'au théâtre, les personnages s'expriment directement, sans filtre ni médiateur pour situer telle réaction dans un certain souvenir, par exemple. De cette façon, « dire personaggio è come dire opinione sul mondo⁴⁶⁰ », en obtenant un effet beaucoup plus authentique sur la réalité elle-même. Lorsque nous entrons en contact avec quelqu'un, même si nous le connaissons très bien, nous ne pouvons jamais établir exactement ce qu'il pense, mais il est de notre devoir d'interpréter ses propos, ses expressions et ses actions par rapport à nous. Dans les pièces de théâtre et les mises en scène, ce mécanisme social qui, pour nous, correspond à une habitude, se répète et non seulement les personnages interagissent de cette manière, mais les spectateurs doivent également effectuer un effort d'analyse et d'interprétation pour comprendre les différents substrats du dialogue auquel ils assistent. On se rend donc compte que le théâtre a beau être une performance, il n'est pas nécessairement faux et dépourvu d'authenticité. Au contraire, « mostrando proprio a teatro la strategia dell'inganno, azionando il commutatore vero/falso, si esalta la verità sottostante la finzione⁴⁶¹ ».

⁴⁵⁹ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 39: "Novels contain much information that can be rapidly translated into actions or gesture on stage".

⁴⁶⁰ « Dire personnage, c'est dire opinion sur le monde », notre traduction. Cesare Segre, *Teatro e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. IX.

⁴⁶¹ « en démontrant au théâtre la stratégie de l'illusion, en actionnant le commutateur vrai/faux, la vérité sous-jacente à la fiction est exaltée », notre traduction. *Idem*.

Ayant réalisé ce potentiel du théâtre (bien que peut-être de manière différente les uns des autres), la représentation de la réalité dans les auto-adaptations naturalistes doit être comprise comme une représentation comme dans le roman. Et c'est dans ce sens que les mots de Nelly Wolf font écho, qui affirme : « [l]e vraisemblable romanesque n'est plus ce qui est vraisemblable au vrai, comme dans la tradition aristotélicienne, mais le vrai *lui-même*⁴⁶² ». Le roman naturaliste prétend être, et non seulement représenter, le réel. De même, les pièces extraites des romans sont tout aussi réelles à leurs yeux, à l'exception des défauts esthétiques qui compromettent l'authenticité du rendu dramatique. Les écrivains revendiquent tous un usage non littéraire de la langue pour leurs personnages, auxquels Goncourt donne même le nom de « langue littéraire parlée⁴⁶³ » pour la distinguer du langage du roman, mais aussi du langage courant. La représentation de la réalité au théâtre, puisqu'elle est dominée par le dialogue entre les personnages, est toujours rendue par le langage de ses acteurs. Si le langage est trop mécanique, lourd, sérieux, sa fictivité est perçue. Le plus grand problème des auteurs se pose alors avec le discours : un maximum d'objectivité apparente dans le roman risque de se transformer en fiction extrême au théâtre. Le dramaturge, ou le romancier qui décide d'adapter ses textes, doit donc veiller à restituer l'authenticité du langage et de la réalité à travers les nuances de sens des termes employés, la construction syntaxique, le vocabulaire utilisé par les personnages, les pauses et la construction du discours. Il est clair de penser que Germinie ne peut pas parler comme un aristocrate, en même temps Galdós rend évidentes les positions de Pepe et Perfecta à travers le langage et les termes qu'ils utilisent, l'un religieux et calculateur, l'autre ingénieur et analytique.

Il ne s'agit donc pas seulement d'imaginer une situation éventuellement réelle et de l'expérimenter, ainsi que les réactions des personnes impliquées, mais de restituer ces images et séquences d'action à travers le langage et la parole des personnages. Et cela montre une autre différence : le roman présente une introduction au monde qu'il est censé représenter ; le théâtre ne le fait pas. « It is exactly because the novel is not fastened in the world that it can take virtually anything in the world as its subject⁴⁶⁴ », tandis que la pièce doit atteindre à la réalité la plus immédiate afin de se contextualiser et plonger le lecteur/spectateur dans son univers. Le lecteur/spectateur a besoin de points de référence avec lesquels interagir sur la scène, à commencer par le discours et le décor, quelque chose qu'il connaît et avec lequel il pourra élargir ses connaissances par la suite. Le roman naturaliste, en revanche, peut être réellement didactique en ce sens et introduire progressivement le lecteur dans la réalité particulière à laquelle il se réfère à cette occasion.

⁴⁶² Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁶³ Edmond de Goncourt, *Préfaces et Manifestes Littéraires*, *op. cit.*, p. VII.

⁴⁶⁴ « C'est précisément parce que le roman n'est pas ancré dans le monde qu'il peut prendre pour sujet pratiquement n'importe quoi dans le monde », Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms*, University of California Press, 1985, p. 136.

Un autre sens de la réalité au théâtre, se référant exclusivement à la mise en scène, est l'exactitude de la conception du décor et de ses détails. Avec la fondation du Théâtre Libre, André Antoine a inspiré de nombreux mouvements théâtraux à travers l'Europe, notamment grâce à ses scénographies chocs qui visaient à reproduire le plus fidèlement possible l'univers dramatique de la pièce de référence. Antoine a cherché non seulement du mobilier approprié à la mise en scène, mais aussi des costumes et des décorations sophistiqués qui exprimaient l'authenticité de ce qu'il voulait apporter sur scène. Sa célèbre représentation des *Bouchers*, en 1888, où il faisait accrocher des carcasses d'animaux sur la scène pour donner un sentiment d'authenticité à la scène, est célèbre. Après tout, ce qui se passait comme une performance se passait aussi dans la réalité objective. L'attention portée aux détails scéniques et le souci obsessionnel du détail dans les légendes sont donc une autre composante de la représentation de la réalité et de ses problèmes au théâtre. Cependant, étant donné que dans ce travail de recherche nous nous concentrons principalement sur l'aspect textuel des adaptations du roman au théâtre, cela est relativement pertinent.

Enfin, un autre point intéressant concernant la représentation de la réalité dans le théâtre naturaliste des auto-adaptations est le fait que la réalité représentée dans les pièces ne provient pas de la réalité objective ou de celle du dramaturge, mais de celle du roman. Ainsi, s'il y a déjà une certaine distance et une certaine improbabilité dans la représentation de la réalité dans le roman, cela se reflètera également dans la pièce. Ce processus est d'autant plus complexe et ardu qu'il y a peu de dialogues et de discours de la part des personnages du roman. Dans les chapitres suivants, nous nous attacherons à souligner précisément ces différences, qui mettent ensuite en évidence les processus par lesquels certains romans adaptés au théâtre ont eu plus de succès que d'autres. En général, il est plus difficile et plus compliqué de transformer un roman descriptif, narratif et, surtout, introspectif, en une forme dramatique, précisément parce que dans la représentation de cette réalité, il n'y a pas trop de dialogues entre les personnages. Dans la forme théâtrale, il devient nécessaire de récupérer ces dialogues et de transformer les passages descriptifs et narratifs en dialogues. Cependant, si l'on n'est pas habitué à cette pratique de représentation, elle peut représenter un obstacle dans la performance. De plus, la représentation doit idéalement se dérouler uniquement dans quelques lieux plus ou moins statiques qui illustrent la situation représentée.

La problématique de la représentation du réel dans la dimension littéraire naturaliste montre alors deux axes différents. D'abord, les deux communications sont caractérisées par « un

occultamento dell'autore nel teatro⁴⁶⁵ » et « schieramento di mediazioni tra autore e lettore nel romanzo⁴⁶⁶ », ce qui est plutôt évident dès que l'on approche l'analyse des deux genres littéraires. Ensuite, en poursuivant dans la perspective indiquée par Segre, « l'incastonamento mimetico (discorsi diretti) nel diegetico - proprio del romanzo - di contro all'incastonamento del diegetico (narrazioni) nel mimetico - proprio del teatro⁴⁶⁷ ». C'est là que se pose le problème du réel dans le naturalisme du roman et du théâtre. Le premier s'attache à restituer une perception de la réalité à travers la narration, et donc à décrire minutieusement les environnements, les émotions et les situations des personnages, avec parfois des annexes explicatives de ce qui est arrivé aux lieux et aux personnes. Le second doit traduire la réalité en un discours et faire percevoir à travers les mots et la syntaxe (ainsi que le ton de la voix, l'intensité et tous les aspects liés à la performativité du texte théâtral) l'authenticité de cette réalité proposée, qui se veut de toute façon plus réelle que le roman, puisque, bien que mimétique, elle est la réalité authentique.

⁴⁶⁵ « Une dissimulation de l'auteur dans le théâtre », notre traduction. Cesare Segre, *op. cit.*, p. VII.

⁴⁶⁶ « Le déploiement des médiations entre l'auteur et le lecteur dans le roman », notre traduction. *Idem.*

⁴⁶⁷ « La mimétique (discours directs) enchâssée dans la diégétique, typique du roman, par opposition à la diégétique (récits) enchâssée dans la mimétique - typique du théâtre », notre traduction. *Idem.*

Deuxième partie

L'action de l'adaptation et l'adaptation en action

CHAPITRE IV :

Les modèles de l'adaptation naturaliste – les ouvrages français

Dans la première partie nous nous sommes focalisées sur le contexte et les théories du roman et du théâtre naturaliste, ce qui nous autorise à nous concentrer sur l'analyse formelle des textes et la comparaison entre roman et texte théâtral afin d'essayer de comprendre la logique d'une telle création. Toutefois, avant d'entrer dans le détail, il nous semble correct de présenter aussi les difficultés qui caractérisent un parcours comme celui-ci. En effet, jusqu'à aujourd'hui, la théorie de l'adaptation n'a pas établi des parcours ou des méthodes précis qui permettent d'appréhender l'analyse d'une transposition littéraire d'un genre à l'autre. Étant donné que l'adaptation de toute œuvre est composée de facteurs en constante évolution, cela serait extrêmement difficile. Par exemple, il est possible de changer l'époque à laquelle se déroule l'œuvre, tout en conservant le même schéma de personnages et d'actions, ou de reconstituer des scènes ou des moments qui ne sont pas présents dans l'œuvre originale, ou décider de couper des scènes pour réduire la longueur de l'œuvre. La complexité de la matière découle donc de l'essence même des textes de notre corpus : des romans, qui bénéficient de plusieurs théories d'analyse, et des pièces, qui appartiennent et au domaine de la représentation et au domaine littéraire, il est donc nécessaire de déterminer au début de l'analyse les éléments qui relèvent de notre compétence.

Le travail de recherche se focalise principalement sur les textes de théâtre en raison de l'impossibilité d'étudier de manière adéquate les pièces de l'époque⁴⁶⁸, mais aussi parce que les textes adaptés des romans naturalistes avaient été écrits et publiés non seulement pour être joués, mais d'abord afin de diffuser leur lecture et devenir les manifestes de nouvelles théories sur le théâtre. D'autre part, le naturalisme avait été capable d'apporter de nombreuses innovations au genre du roman, il se proposait donc de faire de même avec le théâtre. La représentation théâtrale se construisait à partir d'un texte entièrement créé par l'auteur, puis elle était mise en scène par quelqu'un d'autre, un metteur en scène⁴⁶⁹ ou un acteur. Ainsi, dans l'adaptation de ces romans naturalistes, le travail du romancier consistait uniquement à transposer son œuvre dans le genre théâtral. Cette condition de l'écriture souligne l'importance de la prose et la prédominance du texte romanesque sur le texte

⁴⁶⁸ Nous rappelons aussi que chaque représentation et performance théâtrale constitue un exemplaire unique et irréproductible, car la représentation est caractérisée par un *hic et nunc* que le texte écrit ne connaît pas.

⁴⁶⁹ La figure du metteur en scène est cependant assez récente et ne s'est imposée qu'au début du siècle. Avant cela, il était courant de confier la structure de la pièce à un acteur particulièrement expérimenté ou au directeur du théâtre.

théâtral de la part des écrivains naturalistes. La méthodologie de l'analyse découle donc de textes littéraires de forme romanesque et de forme théâtrale à partir de théories phares comme *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld, qui se concentre sur l'analyse de la pièce de théâtre en tant que texte à lire et donne des exemples concrets de la manière d'analyser une pièce de théâtre, lequel est un texte très différent d'un récit. Le but de l'essai est, pour reprendre les mots de l'auteure, « d'indiquer un certain nombre de procédures de lecture⁴⁷⁰ ». L'analyse et la critique du texte théâtral sont moins diffusées que l'on ne pourrait le penser, puisque la plupart du temps l'on tend à focaliser les énergies de l'analyse sur les effets de la représentation – c'est pourquoi nous n'avons pas autant d'informations pour l'analyse des textes de théâtre que pour les textes romanesques. Les théories d'Ubersfeld ont été utiles à poser quelques points d'ancrage à l'analyse : étudier l'intervention des personnages sur scène, analyser le rôle du temps et de l'espace, voir quels types de discours caractérisent le texte théâtral. Le modèle analytique sur lequel s'appuie Ubersfeld est un modèle actanciel, comme celui proposé par Greimas des années plus tôt dans l'analyse narratologique⁴⁷¹. D'autant que le théâtre, en tant que tel, privilégie l'action directe sur scène, de sorte que l'étude des actions est nécessaire à l'étude du théâtre lui-même. Ce modèle permet d'appréhender plus facilement les moments-scène⁴⁷² des romans et de comprendre comment l'action se déroule sur scène car, s'agissant d'un modèle actanciel, l'objectif est précisément d'identifier le schéma des actions. En outre, afin de mener une enquête aussi précise que possible, le regard porté sur les études réalisées par des chercheurs des auto-adaptations du naturalisme est essentiel. En particulier, les études les plus significatives concernent les deux auteurs français, Zola et Goncourt, *Expérimentation et adaptation, essai sur la méthode naturaliste de Zola* de Janice Best, publié en 1989, et *Gli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt : Germinie Lacerteux, La Faustin et Manette Salomon*, publié en 2011. Ces deux études fournissent des pistes de lecture et d'analyse d'inspiration pour la structure de la recherche, qui sera cependant différente puisque le corpus choisi est composé d'autres auteurs de différents pays. Best et De Felici ont tous deux opté pour une analyse globale et chronologique des œuvres, c'est-à-dire une introduction à la période historique, au type de théâtre en vogue à l'époque et au mouvement littéraire auquel les écrivains ont adhéré, qui sont également les mêmes points que nous avons vus dans nos premiers chapitres. Elles ont ensuite analysé les pièces des différents auteurs dans l'ordre chronologique, en comparant le roman et la pièce d'un point de vue structurel. La comparaison des deux œuvres est arbitraire et ne peut aboutir à un jugement définitif sur l'œuvre, mais porte plutôt sur le processus de communication. En effet, la particularité

⁴⁷⁰ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁷¹ Algirdas J. Greimas, *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970. Compte tenu de l'évolution de la technique de pensée et des théories de Greimas sur les actants et leurs fonctions, notre intention est de nous concentrer principalement sur Ubersfeld en ce qui concerne la méthode d'analyse, car, à notre avis, le système d'actants de Greimas ne répond pas à nos besoins, ni au genre littéraire que nous traitons principalement, à savoir le théâtre.

⁴⁷² Comme les appelle Genette à propos de moments d'intense action de la part des personnages et donc de non description-analyse de la part de l'auteur.

de ces études réside dans l'objectif fixé par les romanciers naturalistes pour la pièce et dans ce qu'ils ont effectivement atteint. En outre, De Felici pose les bases d'une question essentielle pour la recherche sur l'adaptation : « [q]uando si affronta lo studio dell'adattamento naturalista, diventa imperativo chiedersi se lo si deve intendere come traduzione "fedele" del romanzo o piuttosto come "ri-scrittura" ⁴⁷³ ». En considérant les ouvrages qui composent le corpus, au cours de la deuxième partie la question de la fidélité sera conduite point par point à travers l'analyse, afin de vérifier si elles constituent une réécriture de l'œuvre originale ou s'il s'agit d'une transposition. L'objectif initial des romanciers était de traduire le roman en pièce de théâtre, le transformant ainsi d'une manière fidèle à partir du texte source. Cependant, malgré les intentions des auteurs, parfois l'adaptation peut s'avérer plus efficace si elle s'éloigne du texte romanesque pour laisser les personnages libres de s'exprimer sur scène. En suivant la méthode de Best et De Felici, la meilleure manière d'aborder une telle analyse est de comparer les textes à leurs points les plus significatifs, précisément, comme l'a dit Genette, dans les *moments-scène*, c'est-à-dire les jonctions narratives qui contiennent plus d'actions de la part des personnages. Le théâtre est fondé, précisément, sur le *faire*, sur le mimétisme, c'est pourquoi il est possible de résumer en quelques gestes de nombreux passages de romans, puisque description et récit occupent un espace textuel conséquent. Dans le même temps, il est également nécessaire de considérer que "most media are too distinct to allow faithful medium-to-medium transposition, and fidelity arguments are based on value judgments that cannot be substantiated and, therefore, are theoretically inconsequential"⁴⁷⁴, c'est pourquoi une traduction *fidèle* comme l'on entend souvent n'est que très utopique.

En outre, nous tenons à informer le lecteur que ce type de recherche et d'analyse est également issu de notre expérience personnelle dans ce domaine. En effet, en 2014, nous avons assisté à un cours spécialisé et intensif appelé *Scrittura per la Scena*⁴⁷⁵ à l'université Ca' Foscari de Venise, dirigé par Paolo Puppa, acteur et dramaturge italien qui travaille depuis de nombreuses années sur l'étude de l'adaptation, notamment au début du XX^e siècle. Ce cours, ainsi que les ateliers qui ont suivi, ont été très utiles pour réfléchir sur les œuvres et sur les points de vue adoptés par les romanciers au cours de leur activité dramatique. Écrire pour le théâtre est une activité complexe et qui ressemble presque à une contradiction : pourquoi écrire pour un événement qui se produira à un moment donné sans avoir l'occasion de se répéter à nouveau de cette manière précise ? Certes, le théâtre tire ses origines

⁴⁷³ « Lorsqu'on aborde l'étude de l'adaptation naturaliste, il devient impératif de se demander si elle doit être comprise comme une traduction "fidèle" du roman ou plutôt comme une "réécriture" », traduction personnelle. Roberta De Felici, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁷⁴ « La plupart des médias sont trop distincts pour permettre une transposition fidèle d'un support à l'autre, et les arguments en faveur de la fidélité reposent sur des jugements de valeur qui ne peuvent être étayés et qui, par conséquent, sont théoriquement sans conséquence », traduction personnelle. Albrecht-Crane, Christa and Dennis R. Cutchins, *Adaptation Studies: New Approaches*, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2010, p. 79.

⁴⁷⁵ Écritures pour la scène.

principalement de l'oralité, mais au fil des siècles, il s'est également fortement axé sur l'écriture et la musique. Le but du théâtre écrit est de tracer un chemin pour le lecteur d'une histoire, de lui permettre d'imaginer également différents scénarios et situations, même si le type de registre et le style utilisés rappellent la spontanéité du langage parlé plutôt qu'écrit. Écrire pour la scène n'est pas écrire un roman, qui est écrit pour être lu. Écrire pour la scène signifie écrire pour être raconté, à voix haute, avec un certain ton et une certaine intensité. Écrire pour la scène implique la capacité d'évoquer une dimension réelle de la vie vécue, en donnant l'impression que ces événements se produisent à ce moment précis et de cette manière exacte. Il s'agit donc de deux écritures différentes mais connexes : l'objectif de notre recherche est de comparer ces deux supports sur le mérite du même matériau source. Ainsi, les mots ont des significations et des poids différents dans le roman et dans la pièce, et construisent donc des personnages différents que nous analyserons dans la troisième partie de cette recherche. En effet, l'analyse des éléments formels à travers des outils tels que le modèle attitudinal nous permettra également, mais pas seulement, de mettre en évidence les éléments thématiques et sociologiques qui distinguent l'œuvre originale de celle adaptée. Il faut aussi se rappeler que pour les auteurs de ce mouvement littéraire, et en particulier pour ceux de notre corpus, le roman est le plus haut représentant de la littérature : la pièce de théâtre, malgré diverses tentatives, ne pourra jamais l'égaliser, et encore moins la dépasser, malgré les aspirations au renouveau du théâtre contemporain. Il y a donc un sentiment d'insatisfaction et de frustration qui caractérise ces pièces et leur comparaison avec le roman.

Si l'on entend le discours direct dans une pièce de théâtre comme une imitation du discours direct réel, il est légitime de le considérer comme très éloigné du roman. Les caractéristiques les plus similaires entre un texte théâtral et un texte romanesque sont donc les didascalies. Celles-ci sont spécifiques du drame, comme le rappelle Ubersfeld, puisqu'elles contiennent des indications spatiales, temporelles et même humoristiques sur les personnages et certaines actions essentielles :

Même là où elles apparaissent inexistantes, la place textuelle des didascalies n'est jamais nulle, puisqu'elles comprennent le *nom des personnages*, non seulement dans la liste initiale, mais à l'intérieur du dialogue, et les *indications de lieu* ; elles répondent aux questions *qui* et *où*. Ce que désignent les didascalies, c'est le contexte de la communication ; elles déterminent donc une *pragmatique*, c'est-à-dire les conditions concrètes de l'usage de la parole : on voit comment la textualité des didascalies ouvre sur l'usage qui en est fait dans la représentation (où elles ne figurent pas en tant que *paroles*)⁴⁷⁶.

La didascalie constitue ainsi l'imaginaire du lecteur du texte, tout comme les parties descriptives et narratives constituent le roman. En outre, la didascalie correspond également au moment où l'auteur peut exprimer son point de vue - par exemple, dans sa façon de s'adresser aux

⁴⁷⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Belin SUP, 1996, p. 17.

objets de scène – et ainsi le partager avec le lecteur. Toutefois, cela ne se produit pas au cours d’une représentation. À ce titre, les didascalies peuvent être des extraits du roman adapté, puisqu’il s’agit de dire les mêmes choses et surtout de transformer le texte narratif en texte dramatique. Plus la didascalie est détaillée, plus le lecteur pourra imaginer la scène avec précision. Les didascalies constituent un point d’observation différent de celui du roman, car la pièce de théâtre est un texte plus visuel que le texte romanesque et doit susciter le sens et stimuler l’imagination afin de les recréer sur scène. En effet, elles doivent évoquer des images plus que ne le font les romans : elles permettent au metteur en scène de comprendre comment gérer l’espace scénique, aux personnages de comprendre leur attitude sur scène et au lecteur d’imaginer tout cela en l’espace de quelques lignes, alors que les romans se réservent des chapitres et des paragraphes pour faire de même. C’est aussi ce qui rend le théâtre unique et une pratique sociale intéressante : tous les lecteurs et spectateurs ne partagent pas le même imaginaire. La traduction scénique d’un texte par un metteur en scène lie donc le spectateur à son point de vue et à son imagination. Le lecteur, quant à lui, assimile l’information et la reconstruit de manière personnelle sans nécessairement la partager avec quelqu’un d’autre. L’adaptation théâtrale est donc fascinante car elle reprend des informations du roman, dont elle s’inspire pour structurer l’histoire, mais les reformule de manière plus précise, moins poétique, on pourrait dire plus matérialiste. Les didascalies sont des indications, pas des descriptions, et c’est l’un des aspects qui impliquent le plus les romanciers dans la transposition théâtrale de leurs œuvres.

Par exemple, dans *Germinie Lacerteux, pièce en dix tableaux*, au tableau VI, scène IV, où Germinie revient chez Jupillon avec l’argent nécessaire pour l’empêcher de partir à la guerre, et son équivalent dans le roman, l’on remarque :

GERMINIE

Voilà. (*Alors lâchant les coins du morceau de toile d’où l’argent se répand sur la table, et avec un rire douloureux.*) Eh oui, des billets de banque rattachés avec des épingles, des vieux louis à l’or verdi, des écus de cent sous tout noirs...et des pièces de quarante sous et des pièces de dix sous...Oui, de l’argent de la tirelire, de la ceinture de cuir...de l’argent sali par des mains sales...Ah ! il y a de tous les argents, ici ! (*Et après avoir contemplé un moment le tas de billets et d’argent, d’une voix douce et triste.*) Mais ça y est...les 2300 francs pour qu’il se rachète⁴⁷⁷.

—Voilà ! fit-elle.

Et lâchant les coins du morceau de toile, elle répandit ce qui était dedans: il coula sur la table de gras billets de banque recollés par-derrière, rattachés avec des épingles, de vieux louis à l’or verdi, des pièces de cent sous toutes noires, des pièces de quarante sous, de pièces de dix sous, de l’argent de pauvre, de l’argent de travail, de l’argent de tirelire, de l’argent Sali par des mains sales, fatigué dans le porte-monnaie de cuir, usé dans le comptoir plein de sous, — de l’argent sentant la sueur. Un moment, elle regarda tout ce qui était étalé comme pour se convaincre les yeux ; puis avec une voix triste et douce, la voix de son sacrifice, elle dit seulement à Mme Jupillon:

⁴⁷⁷ GLP, p. 88.

—Ça y est...C'est les deux mille trois cents francs...pour qu'il se rachète...⁴⁷⁸

L'auteur a conservé la plupart du texte du roman dans sa transposition théâtrale. Cependant, au lieu d'inclure cette information dans la didascalie pour donner au metteur en scène plus d'indications sur la manière de construire la scène et ses objets, Goncourt préfère faire dire à Germinie elle-même ce qu'elle fait et ce qu'elle tient dans sa main, obtenant ainsi un effet qui n'est pas naturel, mais construit et artificiel. L'obtention de cet effet est à l'opposé de ce qui était souhaité par Goncourt lui-même et par les écrivains naturalistes en général. Le théâtre naturaliste, qui voudrait « faire coïncider le monde sur scène avec le monde extérieur⁴⁷⁹ », ne peut y parvenir : toute tentative de copier la réalité n'est rien d'autre qu'une mise en scène d'une « certaine image des conditions socio-économiques et des relations entre les hommes⁴⁸⁰ ». À propos de cette scène, l'un des aspects les plus intéressants est l'indication de la manière dont Germinie remet l'argent. Dans le roman, Goncourt décrit la réaction de sa protagoniste, résignée après une énième défaite personnelle, « un moment, elle regarda tout ce qui était étalé comme pour se convaincre les yeux ; puis avec une voix triste et douce, la voix de son sacrifice » et pourtant il la rapporte hâtivement dans la pièce : « et après avoir contemplé un moment le tas de billets et d'argent, d'une voix douce et triste ». Comme sa réaction fait partie de la didascalie, Goncourt aurait pu profiter de cet espace pour guider le comportement de Germinie dans la pièce et aider le lecteur, et bien sûr aussi l'actrice qui l'incarnerait, mais il préfère se concentrer sur l'aspect matériel de l'argent que le protagoniste a collecté, et ce non pas à travers une didascalie, mais dans le dialogue lui-même. Reprenons l'argument d'Ubersfeld, « [l]a distinction linguistique fondamentale entre le dialogue et les didascalies touche au sujet de l'énonciation, [...] dans le dialogue c'est cet être de papier que nous nommons le *personnage* (distinct de l'auteur) ; dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même⁴⁸¹ ».

C'est pourquoi il est nécessaire de se poser des questions à propos de l'effet de réel recherché par les écrivains afin de trouver la clé de lecture de l'adaptation. L'exemple de *Germinie Lacerteux* est destiné à donner au lecteur une idée du type de raisonnement que nous avons l'intention d'entreprendre dans le cadre de notre recherche visant à comprendre les rouages et à dégager les macro-modèles des adaptations des romans naturalistes. Nous allons donc exposer les analyses des détails des choix dramatiques des auteurs, en les comparant notamment aux romans, œuvre par œuvre. Comme cela se manifestera au cours de l'exposition, on peut noter des similitudes dans les techniques

⁴⁷⁸ *GL*, p. 145-146.

⁴⁷⁹ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 18.

d'adaptation, ainsi que dans les techniques romanesques, qui nous ont permis de regrouper les œuvres analysées en paires sémantiques. La première paire que nous présenterons est constituée des deux auteurs français, Goncourt et Zola, suivis des méditerranéens Galdós et Capuana, et enfin des plus nordiques Lemonnier et Hardy. L'importance de la proximité géographique, comme le souligne Franco Moretti dans son *Atlas du roman européen*, est significative et permet de mettre en évidence de nombreux traits communs.

D'abord, afin de délimiter l'analyse des romans d'un point de vue scénique, il est nécessaire de rechercher les moments les plus importants de l'histoire, qui peuvent concerner des parties différentes et qui pourraient bien correspondre à la scène. Gérard Genette identifie ces séquences narratives sous le nom de *moment-scène*, qu'il décrit comme suit :

Dans le récit romanesque tel qu'il fonctionnait avant la Recherche, l'opposition de mouvement entre scène détaillée et récit sommaire renvoyait presque toujours à une opposition de contenu entre dramatique et non dramatique, les temps forts de l'action coïncidant avec les moments les plus intenses du récit tandis que les temps faibles étaient résumés à de grands traits et comme de très loin⁴⁸².

En effet, le théâtre se concentre sur l'action et non sur la narration. Il nous appartient donc d'identifier, d'un point de vue littéraire, quels sont les moments saillants et les plus significatifs à traduire pour la scène et à trouver quel type de séquences narratives isoler. Les moments descriptifs ont moins de place que l'action, puisque le récit avance notamment grâce aux actions des personnages.

Il est donc nécessaire de déterminer d'abord ce qu'est une scène et quels sont les éléments qui la composent. Après avoir identifié grossièrement ses caractéristiques et ses tâches, une scène est une unité narrative de l'histoire, qui se distingue par un événement significatif à un moment donné, donc quelque chose qui n'est pas statique, passif, mais actif. Yves Reuter affine la définition de la scène en affirmant qu'elle est « une unité narrative thématique-narrative, constitutive des récits, que l'on peut indexer par un (thème) titre (résumé) qui renvoie à notre "théorie du monde"⁴⁸³ ». La notion de scène est un concept qui s'étend à de nombreux domaines, du littéraire au psychologique, en passant par l'artistique et bien sûr le théâtral. La scène est une construction qui permet aux gens de reconnaître

⁴⁸² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, 1972, p. 142.

⁴⁸³ Yves Reuter, « La notion de scène, construction théorique et intérêts didactiques », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°81, 1994, pp. 5-26, p. 5.

certains passages - que l'on appellerait en anthropologie des quasi-rituels⁴⁸⁴ - communs dans la vie et donc identifiables dans des séquences qui sont ensuite reproduites dans des histoires, des peintures, des sculptures, de la poésie et du théâtre. Reuter approfondit cet aspect en affirmant que « cette notion [qui] renvoie à la construction du monde par les activités cognitives peut être sommairement définie comme une succession événementielle figée dans une culture donnée⁴⁸⁵ ».

Le concept de scène permet donc d'organiser la vision du monde et de la société. Pour donner un exemple de l'immédiateté de l'idée de scène, il suffit de penser à la scène d'un crime : un crime est commis dans un lieu donné, où la victime est visiblement compromise par un acte de violence, et la découverte de la victime dans le lieu où le crime a eu lieu constitue une scène typique de cet événement. Bien que les crimes diffèrent, il est possible de reconnaître que l'on se trouve en présence d'une scène de crime, car ce type de scène respecte certaines caractéristiques, comme la présence d'un cadavre, de sang, etc. En outre, il est intéressant de noter qu'au XIX^e siècle, la scène de crime était également appelée « théâtre du crime⁴⁸⁶ », qui est ensuite devenu « scène de crime » en raison de la contamination de la langue anglaise. On parle de théâtre du crime parce qu'il s'agit d'une cristallisation temporelle de ce qui s'est passé, dont les faits doivent être reconstitués par la police ou les enquêteurs grâce aux indices laissés sur les lieux. À ce stade, l'analogie avec le théâtre est évidente à travers la reconstruction des événements et le dénouement de l'histoire.

Cette affinité est d'autant plus importante que le mouvement naturaliste a souvent pour sujet des histoires tragiques et violentes, où il y a un meurtre et où la scène du crime peut être bien observée et reconstituée. Si l'on contextualise la scène du crime chez, par exemple, *Thérèse Raquin*, la scène du crime n'est pas seulement décrite et vécue par les personnages pendant qu'ils l'exécutent, mais elle est souvent reconstituée à travers des cauchemars et des pensées délirantes. Cette composition particulière, cette scène, est le centre de l'histoire elle-même, l'événement le plus important et le plus significatif de tout le roman. En effet, la scène et sa décontraction sont liées à la « hiérarchisation des contenus fictionnels⁴⁸⁷ » : les scènes sont articulées et construites à travers un ordre d'importance, pas nécessairement chronologique, sans donc culminer dans le moment clé, mais en le maintenant souvent au centre du récit comme moment-symbole de ce récit. La scène dite du crime, ou scène clou, peut donc représenter l'essence d'une histoire donnée, car elle contient le moteur même de toute

⁴⁸⁴ Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ, 1988. Dans cet essai et dans les autres œuvres de Turner, le rôle rituel du théâtre est souligné, d'où découlent la catharsis et la mise en miroir des représentations. Le théâtre et l'anthropologie sont donc très étroitement liés.

⁴⁸⁵ Yves Reuter, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁸⁶ Faustin-Adolphe Hélie et J.S.G. Nypels, *Théorie du code d'instruction criminelle*, vol III, Paris, Imprimerie et librairie générale de Jurisprudence Marchal et Billard, 1869. Le terme est répété plusieurs fois dans le texte ou utilisé dans des variantes telles que « théâtre d'un délit », et est également mentionné dans tous les autres volumes de la série.

⁴⁸⁷ Yves Reuter, *op. cit.*, p. 11

l'histoire, c'est-à-dire l'action principale. En ce sens, la scène s'oppose à ce qui est statique, par exemple la description d'un environnement, et se caractérise plutôt par les détails et les actions des personnages, donc aussi par le dialogue, recréant un effet de réalité, d'immédiateté et stimulant pour le lecteur/spectateur. Et enquêtant sur le mouvement naturaliste, l'intérêt des romanciers et des dramaturges est précisément de rendre la scène racontée aussi réelle que possible grâce à ces dispositifs narratifs, comme nous l'avons noté au chapitre deux et notamment dans les études de Roland Barthes. La scène clou est donc le cœur du récit et dans une adaptation pour le théâtre il est important de construire la pièce autour de ce moment précis : « [d]al capitolo — che chiameremo — “cardine”, si distribuiscono, di scena in scena, altri capitoli del romanzo scelti, a volte, tra quelli che seguono immediatamente il capitolo principale⁴⁸⁸ ». Cependant, puisque le théâtre est composé de scènes, il est nécessaire de considérer qu'il existe d'autres éléments qui chargent la scène d'un autre potentiel. Tout d'abord, la scène doit montrer, être visuelle et sensorielle, contrairement au roman, qui doit avant tout raconter quelque chose. De même que les scènes d'un roman se prêtent très bien à une adaptation cinématographique ou théâtrale, le théâtre se distingue par la manière contradictoire de raconter la scène. La scène n'est plus commentée, mais vécue au moment de son achèvement, montrée nue. Bien qu'il s'agisse en soi d'un artifice, la scène se déroule réellement grâce aux acteurs, à la scénographie et à tout le travail nécessaire à sa réalisation, de sorte que sa fiction n'exclut pas son authenticité. À cet égard, Danielle Chaperon déclare que « le texte dramatique ne se contente donc pas de citer “des paroles”, il organise une monstration (par opposition à une narration)⁴⁸⁹ ». La scène reste donc la même, le mode et l'objectif à atteindre changent. Pour l'étude et la comparaison des romans et de leurs adaptations pour la scène, il est donc nécessaire de retracer non seulement ce que l'on appelle les scènes, et donc les moments de la narration, aussi parce qu'il y en aurait trop pour les amener tous en même temps au théâtre, mais les scènes essentielles qui caractérisent la narration de cette histoire. Pourtant, l'analyse des scènes conduit à des résultats intéressants et inattendus.

Janice Best et Roberta de Felici contextualisent, dans leurs recherches, d'abord leur analyse et leur comparaison en examinant en détail les différentes périodes qui composent l'histoire de cette adaptation. Ensuite, elles analysent les scènes saillantes les plus significatives, en montrant comment l'approche passe du roman au théâtre. L'approche suivie dans cette recherche est similaire, cependant, on a préféré trouver d'abord les scènes clou du récit, qui constitueraient une bonne piste d'adaptation. En effet, celles-ci devraient coïncider avec le point culminant du roman, elles représenteraient donc

⁴⁸⁸ « À partir du chapitre - que nous appellerons – « pivot », d'autres chapitres du roman, choisis, parfois, parmi ceux qui suivent immédiatement le chapitre principal, s'étalent, discrètement, par scènes », traduction personnelle. Roberta De Felici, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁸⁹ Danielle Chaperon, « Penser l'espace dramatique (tout contre Gérard Genette) », *Penser la scène, Études de lettres*, n°1, 2018, pp. 47-62, p. 56.

un excellent sujet théâtral, néanmoins l'adaptation s'éloigne parfois des scènes les plus marquantes. *Germinie Lacerteux* est l'ouvrage qui introduit l'analyse, puisque l'on a examiné la scène du chapitre XXXI, dans laquelle Germinie remet à Jupillon et à sa mère l'argent durement gagné pour leur permettre de se sauver et de ne pas partir à la guerre. À notre avis, ce moment symbolise le moment le plus représentatif de tout le roman pour les raisons suivantes : c'est le moment où Germinie s'humilie le plus pour Jupillon, mais surtout il marque son destin à jamais. En effet, Goncourt écrit : « cet argent, elle l'avait réuni ; mais il était son maître et la possédait pour toujours⁴⁹⁰ ». L'histoire de Germinie tourne autour de ses folies amoureuses, de ce qu'elle est prête à faire pour garder les gens près d'elle, jusqu'à ce qu'elle soit rongée par les dettes et les soucis. C'est à ce moment que son destin devient clair pour elle : elle est une esclave condamnée par ses propres sentiments à agir pour des hommes qui ne la méritent pas. Toute sa vie tourne autour de l'argent : de son enfance difficile passée à travailler et des violences subies, à l'obtention d'une stabilité économique avec Mademoiselle de Varandeuil et ses économies, la fierté d'être identifiée comme une personne riche, la honte des mensonges et de la misère qui l'enchaînent à une existence malheureuse et tourmentée. L'argent change la perception que les autres ont d'elle et, de mendicante sans le sou, elle devient une riche avare qui garde de l'argent de côté pour soutenir son amant, pour ensuite replonger dans la misère. D'ailleurs, ce qui la fait souffrir le plus en ce moment de défaite est « l'humiliation d'avouer qu'elle n'avait pas d'argent placé, comme on le croyait et comme par orgueil elle le laissait croire⁴⁹¹ ». L'argent est donc la chose la plus importante dans la vie de Germinie, pour le meilleur et pour le pire, car c'est aussi le filtre à travers lequel elle est perçue par elle-même et par les autres. Germinie est consciente de la façon dont elle se vend pour ses amants, mais elle ne peut s'en empêcher, jusqu'à signer sa propre condamnation : « l'idée de le voir militaire, cette idée du champ de bataille, du canon, des blessés, devant laquelle, de terreur, la femme ferme les yeux, l'avait décidée à faire plus que mourir : à vendre sa vie pour cet homme, à signer pour lui sa misère éternelle⁴⁹² ! ». C'est précisément en raison de cette réalisation à un moment aussi dense et délicat qu'elle représente à notre avis ce qu'on appelle la *scène du crime*, c'est-à-dire la scène la plus importante du roman parce qu'elle contient le point culminant de l'histoire et tous les éléments essentiels qui caractérisent Germinie.

Dans la pièce, cette scène est présente. Cependant, elle s'articule différemment et de manière beaucoup plus tragique que dans la dimension romanesque. Elle se déroule dans la scène IV du VI^{ème} tableau. Germinie entre dans la maison de Jupillon et de sa mère et leur remet l'argent, mais au lieu de sortir et de faire comprendre au spectateur son état d'esprit et sa conscience, elle décide d'exprimer ses pensées à haute voix, puisque sinon ils seraient cachés au lecteur et au public. Germinie annonce

⁴⁹⁰ *GL*, p. 166.

⁴⁹¹ *Idem*.

⁴⁹² *GL*, p. 167.

littéralement et très artificiellement ses intentions et ses pensées, et cela nous fait comprendre que l'écriture de Goncourt est orientée vers le spectateur et le lecteur, c'est-à-dire que ses textes doivent être clairs et laisser peu de place à l'interprétation. Tout ce qui se passe dans la scène VI est conçu de manière que le lecteur connaisse tous les détails de la situation, alors que dans un moment de la réalité quotidienne cela ne pourrait pas se produire. Goncourt maintient donc la même perspective que dans le roman : il entend raconter et décrire tout ce qui concerne Germinie pour le rapporter au lecteur, bien qu'au théâtre cela doive être montré et non raconté :

MADAME JUPILLON, *se levant et allant l'embrasser.*

Ah ! ma bonne Germinie... vous allez prendre quelque chose avec nous.

GERMINIE, *qui s'est laissé faire, après un geste inconscient de la main, comme si elle essayait le baiser donné.*

Non, merci, je n'ai faim et soif que de mon lit...Ce que je suis lasse, mon Dieu ! (*S'appuyant les deux mains sur la table, pendant que Jupillon lui approche une chaise sur laquelle elle ne s'assied pas.*) Voyez-vous, ce qu'il a fallu courir pour rassembler une pareille somme... pour réaliser cela d'impossible... pour trouver 2300 francs, quand on n'a pas les premiers cinq francs... Ce qu'il a fallu quêter, mendier, arracher, pièce à pièce, sou à sou... ce qu'il a fallu gratter, ici et là, sur les uns et les autres, par emprunts de 200, de 100, de 50, de 20 francs... de ce qu'on a voulu enfin... Oh ! j'ai fait là des choses que je n'aurais pas faites pour trouver du pain. (*Tenant à distance Jupillon, qui a cherché à lui prendre les mains pour l'embrasser.*) Va, pas de remerciements... je n'ai pas compté sur de la reconnaissance... Oh ! Je n'ai pas d'illusions... Toi, tu me feras toujours des misères, et ta mère, elle...demain peut-être me remettra à la porte.

MADAME JUPILLON

Ah ! c'est-y possible de se faire des chimères comme ça !

JUPILLON

Germinie, tu es folle !

GERMINIE

Non, voyez-vous, ça ne vous regarde pas, tous les deux, ce que j'ai fait pour lui... c'est un mouvement qui a été en moi, et plus fort que ma volonté... Ah ! l'idée de te voir mort d'une blessure par laquelle s'en irait tout ton sang... là, sur un champ de bataille.

JUPILLON

Du reste, j'espère bien que tu es persuadée que, si nous acceptons maman et moi... c'est que nous sommes certains de te le rendre bientôt... ton argent.

GERMINIE, *tristement ironique.*

Pas plus que l'autre, pauvre ami... pas plus que l'autre !... Mais entends-moi jusqu'au bout. (*Désignant le tas d'argent.*) Cet argent-là, regarde-le bien, va être mon maître... et un dur maître... il m'a fait le chien soumis de tous ceux qui m'ont prêté. Jusqu'à ma mort, mes gages, (*sur un ton ironique*) au taux où on m'a obligé, mes gages en payeront à peine l'intérêt... et privée de tout, à perpétuité, je devrai, je devrai encore, toujours... Oui, pour toi... j'ai signé ma misère éternelle...⁴⁹³

Non seulement nous retrouvons des phrases identiques au roman, qui suggèrent comment Goncourt était ancré dans une vision narrative plutôt que dramatique de l'histoire de Germinie, mais de plus il est intéressant de noter comment tout est explicité. La phrase « c'est un mouvement qui a été en moi, et plus fort que ma volonté » exprime une condition qui à ce moment de la pièce devrait être claire et évidente pour le lecteur et le spectateur. Il n'y a aucune raison de le remarquer dans une

⁴⁹³ GLP, p. 93.

réplique, mais la perspective orientée vers le lecteur et le fait d'avoir le roman comme base change la perspective du drame. Cependant, nous insistons une fois de plus sur le fait que ce type de point de vue est narratif et non monstratif, mais surtout qu'il ne suit pas une logique pour les personnages. En fait, les personnages ne se soucient pas de ce que le public et les lecteurs savent, car il s'agit d'actions qu'ils accomplissent et vivent comme telles, de même que la division entre scène et hors-scène pour un personnage n'a pas de sens, puisque sa conscience de la scène est unitaire, et non fragmentée⁴⁹⁴.

D'ailleurs, l'expression de sa condamnation, « privée de tout, à perpétuité, je devrai, je devrai encore, toujours... Oui, pour toi... j'ai signé ma misère éternelle... », a des tons qui rappellent une tragédie grecque d'Eschyle et évoque notamment la figure de Prométhée, qui a volé le feu aux dieux pour le donner aux hommes (comme Germinie a réuni l'argent pour sauver Jupillon) et a été condamné à se faire dévorer le foie par l'aigle Aithon alors qu'il était enchaîné à une colonne, pour l'éternité. La similitude entre le vol de Prométhée et celui de Germinie « est la valeur inestimable qu'une humanité naïve accorde au feu⁴⁹⁵ » autant qu'à l'argent. Le feu, comme l'argent, représente le salut et le pouvoir de sauver les hommes en général et dans ce cas particulier Jupillon. « Ce que l'humanité pouvait acquérir de plus précieux et de plus haut, elle l'obtient par un crime, et il lui faut en accepter désormais les conséquences⁴⁹⁶ » affirme Nietzsche à propos de l'histoire de Prométhée, comme Germinie est enchaînée à ses dettes, poursuivie par les créanciers pour rembourser avec intérêt l'argent qu'elle a collecté afin de sauver son bien-aimé de la guerre, et condamnée par sa conscience pour ses vols immoraux à ses proches, notamment à Mademoiselle de Varandeuil, « tout le torrent de maux et de tourments dont les immortels courroucés – *doivent* affliger la race humaine dans sa noble ascension⁴⁹⁷ ». Le crime de Germinie, qu'elle effectue pour Jupillon, « c'est l'idée sublime *du péché efficace* considéré comme la véritable vertu prométhéenne⁴⁹⁸ », comme une Eve commettant un péché pour sauver Adam. Bien qu'il s'agisse d'un acte subversif et immoral, Germinie n'hésite pas à le commettre pour le bien supérieur, celui de son amant. Donc, comme Prométhée « fait sien le conflit primordial caché dans les choses, c'est-à-dire il devient criminel et souffre⁴⁹⁹ », Germinie accepte sa condition criminelle « par l'héroïque élan de l'individu dans l'universel⁵⁰⁰ », s'opposant au destin de Jupillon et le changeant en son faveur.

En outre, comme le souligne De Felici, Goncourt était avant tout un esthète :

⁴⁹⁴ Danielle Chaperon, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *L'origine de la tragédie*, traduction de Jean Marnold et Jacques Morland, éditeur e-artnow, édition du Kindle, p. 96.

⁴⁹⁶ *Idem.*

⁴⁹⁷ *Idem.*

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁹⁹ *Idem.*

⁵⁰⁰ *Idem.*

il dramaturgo naturalista offriva allo spettatore non certo la “réalité” [...] ma la sua elaborazione romanzesca. Si direbbe che le frontiere tra “finzione” e “vérité”, “letteratura” e “mondo objectif”, non essendo più tanto nettes, tendessero persino a confondersi. Il che, a pensarci bene, se da un lato costituiva il “paradosso” dell’estetica naturalista della “transparence”, dall’altro era una caratteristica del temperamento artistico di Goncourt, per il quale “ogni cosa era arte”: prima di essere un observateur objectif, era soprattutto un estète che regardava il monde con intercession dell’arte⁵⁰¹.

En suivant la perspective de De Felici, alors, il semble presque que dans la scène IV du VIème tableau Germinie soit bloquée dans un rêve, ou plutôt un cauchemar, puisque ses pensées ne suivent pas un fil logique, mais ses émotions les plus intimes. Et en effet, il s’agit presque d’un délire, puisque Jupillon lui-même lui dit qu’elle est devenue folle.

En tout cas, puisque le but du dramaturge était de rapporter un fragment de la vie réelle, de la vie quotidienne, à la lumière de l’analyse de ce dialogue, on pourrait affirmer que Goncourt n’a pas vraiment réussi dans son intention. En effet, il est nécessaire de garder à l’esprit que « il teatro è soprattutto linguaggio “parlato” o, meglio [...] parola “scritta” ma destinata alla “verbalità”⁵⁰² », donc le lyrisme qui caractérise les répliques de Germinie est inapproprié chez une fille populaire et analphabète. Mais il est également clair pour nous que Goncourt a écrit les vicissitudes de Germinie de son point de vue personnel, qui est un tempérament – comme le disait Zola – et cela constitue un filtre à travers lequel l’on perçoit la réalité et les événements. Todorov, par exemple, affirme que « la création esthétique est [...] un exemple particulièrement accompli d’un type de relation humaine⁵⁰³ », une relation avec la réalité, qui est singulière pour chaque individu. Pour cette raison, il est possible de déduire que Goncourt, en adaptant son texte pour le théâtre, a eu recours à un double filtre : le sien, avec lequel il percevait la réalité, et celui, fictif, avec lequel il a construit la pièce. Le texte théâtral apparaît donc contraint par de nombreux éléments et, pour cette raison, presque étouffé par les critères auxquels il doit répondre. Maintenant que nous avons esquissé la scène principale qui constitue l’essence du roman, il faut parcourir le roman pour trouver les scènes, donc les actions, qui constituent les éléments de la scène centrale de notre crime, pour ainsi dire. Nous suivons donc un schéma narratologique qui recherche la situation de départ, la complication et la résolution, en tenant compte de l’évolution personnelle et de l’état psychologique du personnage. Puisqu’il s’agit de narratologie, il est logique de s’appuyer sur des études antérieures, comme celles de Propp à propos

⁵⁰¹ « Le dramaturge naturaliste offrait au spectateur non pas la “réalité” [...] mais son élaboration fictionnelle. On pourrait dire que les frontières entre la “fiction” et la “vérité”, la “littérature” et le “monde objectif”, n’étant plus aussi nettes, ont même eu tendance à s’estomper. Ce qui, à bien y réfléchir, s’il constituait d’une part le “paradoxe” de l’esthétique naturaliste de la “transparence”, était d’autre part une caractéristique du tempérament artistique de Goncourt, pour qui “tout était art” : avant d’être un observateur objectif, il était avant tout un estète qui regardait le monde avec l’intercession de l’art », traduction personnelle. Roberta De Felici, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁰² « Le théâtre est avant tout un langage “parlé”, ou plutôt [...] un mot “écrit” mais destiné à la “verbalité” », traduction personnelle. *Ibid.*, p. 116.

⁵⁰³ Tzvetan Todorov, *Préface à Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 11.

de la structure de la fable en premier lieu, en passant par Gérard Genette et Claude Bremond. Cependant, nous proposons d'adapter ces modèles à notre étude étant donné qu'elle constitue l'analyse particulière des romans naturalistes, de sorte que nous considérons surtout les principaux aspects qui nous permettent de suivre une logique pour l'analyse de l'adaptation.

En outre, puisqu'il s'agit de théâtre, l'analyse narratologique est partielle ; en effet, l'analyse spatiale et temporelle doit également accompagner nos réflexions. Au théâtre, le temps et l'espace coïncident, car le lieu où se trouvent les personnages exprime également le moment de la journée dans laquelle ils s'inscrivent. Anne Ubersfeld écrit à ce propos qu'« on peut lire romanesquement les aventures d'un personnage de théâtre, reconstruire par le rêve les aventures du héros de théâtre-roman, [...] mais le texte de théâtre a besoin pour exister d'un lieu, d'une spatialité où se déploient les rapports physiques entre les personnages⁵⁰⁴ ». L'espace et le temps ne sont certes pas synonymes, mais ils sont reliés au théâtre par les didascalies, dans lesquelles le dramaturge donne des indications sur l'endroit où se trouvent les personnages et le moment de la journée qu'ils traversent. Le temps, cependant, n'est pas seulement la « durée[s] respective[s] de l'action représentée et de la représentation⁵⁰⁵ », mais aussi la façon dont les personnages vivent le passage du temps lui-même, le rythme donné par la cadence des scènes, du moins avec des lieux différents et donc des décors différents. En effet, au théâtre il n'y a pas de « techniques autonomes⁵⁰⁶ », d'éléments individuels pour analyser le texte théâtral, mais une concordance d'éléments qui se croisent continuellement. Pour donner un exemple concret pertinent pour notre analyse, le fait que Goncourt ait voulu recréer dans ses adaptations théâtrales un sens presque photographique de la réalité fait de multiples morceaux de vie brièvement représentés, comme si quelqu'un avait filmé quelques minutes de la vie des personnages et enchaîné toutes les images ensemble, est inévitablement lié à un changement rapide du temps et de l'espace, mais aussi du rythme de la représentation et des personnages eux-mêmes. Les dix tableaux qui caractérisent la scénographie de la pièce sont tous différents les uns des autres, et l'heure de la journée y est précisée. Cependant, comme nous le verrons lors de l'analyse de l'action, elle-même inscrite dans un temps et un espace précis, le temps des personnages s'écoule lentement, tandis que celui du réalisateur tranche les scènes pour rythmer rapidement les événements.

Goncourt délimite les contours de sa scène avec une grande précision, décrivant le décor des pièces et les couleurs qu'elles évoquent, l'atmosphère rappelée dans la scène, le sentiment évoqué dans les yeux du lecteur et du spectateur :

⁵⁰⁴ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁰⁶ *Idem.*

Une chambre, où une fenêtre montre un morceau de ciel coupé par trois tuyaux de cheminée en tôle. Sur la cheminée, entre deux flambeaux de plaqué, une pendule au grand cadran dans une boîte d'acajou. Près de la cheminée, un fauteuil Voltaire, recouvert d'une tapisserie à dessins de damier, que font les vieilles filles presque aveugles. Sur une commode Empire, dans un porte-montre fait d'une statuette du Temps fauchant dans l'espace, une petite montre au chiffre de diamant sur émail bleu, entourée de perles. Et dans cette chambre, une vieille femme en un lit, où au fond se voit un portrait d'homme à l'habit de satin vert, à la cravate lâche et flottante des premières années de la Révolution. Une fin de journée, éclairée par un jour devenant peu à peu crépusculaire⁵⁰⁷.

Ainsi commence le prologue de *Germinie Lacerteux pièce en dix tableaux*, délimitant les horizons du lecteur/spectateur. Un détail intéressant est que Goncourt choisit de placer des meubles d'un style précis dans la scène, ce qui permet de situer l'œuvre dans une période historique spécifique, presque comme si l'écrivain avait imaginé que l'œuvre serait tournée par la suite - ou que le metteur en scène aurait utilisé une scénographie inappropriée à son imaginaire. Par ailleurs, l'environnement nous en dit long sur les personnages eux-mêmes : le détail du canapé avec sa tapisserie à dessins de damier nous indique que la pièce appartient à une dame âgée probablement un peu malade, qu'elle appartient à une classe sociale aisée aujourd'hui tombée en disgrâce. En bref, le cadre et sa description nous présentent le personnage de Mademoiselle de Varandeuil avant même que le personnage lui-même ne le fasse. Si cela peut sembler évident dans le roman, il n'en est pas de même au théâtre : les descriptions minutieuses du décor peuvent se rapporter à des aspects purement esthétiques sans relier l'aspect social de la pièce. Cette description, ou plutôt ce guide pour le metteur en scène, fait certainement écho à celui du roman, bien que de manière plus retenue. En revanche, la scène proprement dite et les discours de Germinie et de Mademoiselle de Varandeuil sont bien tirés du roman. La scène d'ouverture du roman commence *in media res*, avec Mademoiselle de Varandeuil sur son lit et Germinie, sa bonne, à ses côtés. Après une brève introduction sur les lieux où se trouvent les personnages, Goncourt procède à une analyse d'abord de la vie de Germinie, puis de la vie de Mademoiselle de Varandeuil. Un procédé similaire à celui du roman peut être mis en œuvre au théâtre, surtout dans une perspective naturaliste, mais cela crée un effet plutôt artificiel et construit, pas du tout authentique et spontané de la part des personnages. En effet, Goncourt écrit un prologue dans lequel il rapporte de manière quasi parallèle les discours qu'il a présentés dans le roman :

⁵⁰⁷ *GLP*, p. 3.

— Sauvée ! vous voilà donc sauvée, mademoiselle ! fit avec un cri de joie la bonne qui venait de fermer la porte sur le médecin, et, se précipitant vers le lit où était couchée sa maîtresse, elle se mit avec une frénésie de bonheur et une furie de caresses à embrasser, par-dessus les couvertures, le pauvre corps tout maigre de la vieille femme, tout petit dans le lit trop grand comme un corps d'enfant.

La vieille femme lui prit silencieusement la tête dans ses deux mains, la serra contre son cœur, poussa un soupir, et laissa échapper : — Allons ! il faut donc vivre encore ! [...]

— Eh bien ! voilà ma bête de Germinie qui pleure ? dit au bout d'un instant la vieille femme en retirant ses mains mouillées sous les baisers de sa bonne.

— Ah ! ma bonne demoiselle, je voudrais toujours pleurer comme ça ! c'est si bon ! ça me fait revoir ma pauvre mère... et tout ! ... si vous saviez !

— Va, va... lui dit sa maîtresse en fermant les yeux pour écouter, dis-moi ça...

— Ah ! ma pauvre mère ! ... La bonne s'arrêta. Puis, avec le flot de paroles qui jaillit des larmes heureuses, elle reprit, comme si, dans l'émotion et l'épanchement de sa joie, toute son enfance reflua à son cœur : — La pauvre femme ! Je la revois la dernière fois qu'elle est sortie... pour me mener à la messe... un 21 janvier, je me rappelle... On lisait dans ce temps-là le testament du roi... Ah ! elle en a eu des maux pour moi, maman ! Elle avait quarante-deux ans, quand elle a été pour m'avoir...papa l'a fait assez pleurer⁵⁰⁸ ! quand elle a été pour m'avoir...papa l'a fait assez pleurer⁵⁰⁹ !

GERMINIE, *revenant de fermer la porte sur le médecin, et couvrant de caresses, sur les couvertures, le corps de sa maîtresse, et s'écriant dans un cri de joie :*

Sauvée ! Vous voilà donc sauvée, mademoiselle !

MADemoiselle DE VARANDEUIL, *se soulevant dans son lit et prenant silencieusement la tête de Germinie dans ses deux mains la serrant contre son cœur et disant dans un soupir :*

Allons... il faut donc vivre encore... (*puis, au bout d'un instant de silence, retirant ses mains mouillées sous les baisers de sa bonne*) Eh bien, voilà ma bête qui pleure maintenant !

GERMINIE

Ah ! ma bonne mademoiselle... Je voudrais toujours pleurer comme ça... c'est si bon... c'est si bon...ça me fait revoir ma pauvre mère et tout... si vous saviez.

MADemoiselle DE VARANDEUIL, *fermant les yeux pour écouter*

Dis-moi ça...

GERMINIE

Ah ! ma mère ! (*Un silence, puis d'une parole précipitée.*) La chère femme ! Je la revois, la dernière fois qu'elle est sortie... pour me mener à la messe... un 21 janvier, je me rappelle... On lisait dans ce temps à l'église le testament du roi Louis XVI... Oui-dà, qu'elle en a eu des maux pour moi, maman ! Elle avait quarante-deux ans, quand elle a été pour m'avoir...papa l'a fait assez pleurer⁵¹⁰ !

Mais si dans le roman, le dialogue sous forme lyrique peut être accepté parce que la forme narrative ne constitue pas le témoignage direct de quelqu'un qui parle, au théâtre, même s'il est écrit, il en résulte un effet trop artificiel, comme si on lisait un roman. Après tout, c'est l'un des reproches les plus fréquents adressés à Goncourt, celui de prendre et de couper des parties de son roman pour

⁵⁰⁸ GL, pp. 59-60.

⁵⁰⁹ GL, pp. 59-60.

⁵¹⁰ GLP, pp. 3-4.

les transposer au théâtre. C'est le processus même de l'adaptation, mais la transposition suppose aussi un remaniement des contenus pour les adapter à la dimension dramatique. Tirer du roman et transformer le récit en dialogues entre les personnages n'est donc pas suffisant pour une adaptation réussie pour le théâtre, dont il est nécessaire aussi, par exemple, de modifier le registre linguistique. En essayant de définir ce qu'est le langage dramatique, Pierre Larthomas fait une distinction très simple entre ce qui est « le théâtre efficace et celui qui ne l'est pas⁵¹¹ », soulignant implicitement que le théâtre efficace est celui qui agit « sur le spectateur⁵¹² », qui parvient à se fondre dans la perspective de la réalité qu'un lecteur/spectateur peut avoir. D'ailleurs ce ton larmoyant de la part de Germinie, également retenu au théâtre, est dû au fait que les Goncourt caractérisent leurs romans par ce que Jean-Louis Cabanès appelle « un pathétique apathique⁵¹³ ». Le ton de Germinie découle donc de ce que les auteurs ont voulu souligner avec son personnage, le réalisme pathétique d'un être issu d'une classe sociale très modeste. Il n'en reste pas moins qu'au théâtre, ce type d'effet s'oppose considérablement à la nature globale et dramatique du lieu et que le registre linguistique de Germinie manque de crédibilité, par conséquent, selon le point de vue de Larthomas, il n'est pas efficace.

En revenant à la subdivision des tableaux et des scènes les plus importantes qui nous mènent ensuite à la scène du point culminant que nous avons identifiée précédemment, le roman se poursuit, du chapitre II au chapitre V, par une analyse du passé de Germinie et de son adolescence misérable. C'est à partir de là que débute l'histoire proprement dite, dans laquelle Germinie demande à Mademoiselle de Varandeuil d'approuver la robe qu'elle portera au bal. En réalité, il s'agit également d'un chapitre d'introduction, puisqu'il décrit l'apparence physique de la jeune fille :

Germinie était laide. Ses cheveux, d'un châtain foncé et qui paraissaient noirs, frisottaient et se tortillaient en ondes revêches, en petites mèches dures et rebelles, échappées et soulevées sur sa tête malgré la pommade de ses bandeaux lissés. Son front petit, poli, bombé, s'avancait de l'ombre d'orbites profondes où s'enfonçaient et se cavaient presque maladivement ses yeux, de petits yeux éveillés, scintillants, rapetissés et ravivés par un clignement de petite fille qui mouillait et allumait leur rire. Ces yeux on ne les voyait ni bruns ni bleus : ils étaient d'un gris indéfinissable et changeant, d'un gris qui n'était pas une couleur, mais une lumière⁵¹⁴.

La description est « il luogo testuale dove più si concentra l'effetto letterario e artistico⁵¹⁵ » et reste pour cela un procédé cher à Goncourt même en parlant d'un être laid comme Germinie. En effet, nous pouvons voir comment l'auteur parle des yeux de la jeune fille, la façon particulière dont il la compare à une petite fille, et le mécanisme descriptif qui devient aussi et surtout émotionnel, un détail

⁵¹¹ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1972, p. 12.

⁵¹² *Ibid.*, p. 11.

⁵¹³ Jean-Louis Cabanès (dir.), *Les frères Goncourt : art et écriture*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 12.

⁵¹⁴ *GL*, pp. 95-96.

⁵¹⁵ « Le lieu textuel où l'effet littéraire et artistique est le plus concentré », traduction personnelle. Roberta De Felici, *op. cit.*, p. 169.

essentiel, puisque Germinie est racontée à travers ses émotions. Ce point, bien qu'il ne soit pas clairement repris dans la pièce pour des raisons évidentes, est néanmoins utile pour observer un autre aspect intéressant de l'adaptation. Comme le répète Ubersfeld, il est toujours nécessaire de distinguer au théâtre « ce qui est du texte et ce qui est de la représentation⁵¹⁶ », il faut donc garder à l'esprit quel est le texte *dramatique* et quel est le *texte-représentation*, construit sur la base de la pièce. L'aspect physique de Germinie ne fait pas partie du texte dramatique en soi, mais du *texte-représentation*, puisqu'il s'agit d'un élément essentiellement visuel qui sert à construire le spectacle. Cependant, étant donné que le texte a souvent été écrit en pensant à une actrice particulière pour incarner ce rôle, et c'est également le cas ici, il est important d'en parler. Pour le rôle de Germinie, le choix s'est porté sur Madame Réjane, une actrice reconnue de l'époque, aux traits délicats et à l'allure incontestable⁵¹⁷. En fait, Réjane ne ressemblait pas à Germinie dans la réalité, car le théâtre attirait ce que l'on appelait des vedettes, c'est-à-dire des actrices de belle apparence qui garantissaient une certaine participation du public. C'est un fait intéressant si l'on considère la mimesis théâtrale et l'objectif de fidélité à la réalité du naturalisme : la Germinie idéale du roman ne reflète pas la Germinie idéale du théâtre. Les costumes ont beau contribuer au déguisement et à l'imitation du personnage, il n'en reste pas moins que celle qui se trouve sous le masque de Germinie est Madame Réjane. Il est donc possible de voir comment les priorités ont changé avec le théâtre : si le roman devait être fidèle, du moins idéalement, à la réalité, le théâtre devait être fidèle aux modes et au goût du public. L'histoire reste celle de Germinie, ce qui change, ce sont les paramètres et les attentes de celle-ci, qui sont ajustés en fonction de ce que le public souhaite ou attend de voir. D'autre part, les naturalistes eux-mêmes savent bien que la laideur n'est pas aimée, surtout visuellement, il faut donc une certaine esthétique pour attirer le public au spectacle, et cela vaut aussi pour le lyrisme des discours des personnages. Personne n'aurait voulu aller au théâtre pour entendre les acteurs parler comme les gens de la rue qu'ils entendaient tous les jours, mais ils aimaient la rhétorique, le son articulé des mots enchaînés de manière sophistiquée, les discours subtils et intrigants.

La scène de la robe de Germinie pour le bal se déroule au théâtre de manière assez différente de celle du roman. Tout d'abord, le personnage de Jupillon est introduit dans le prologue, dans lequel un jeune garçon apporte à Mademoiselle de Varandeuil un bouquet de fleurs de la part de sa mère et Germinie est fascinée par lui bien qu'il ne soit pas encore adulte. Plus tard, dans le premier tableau, on voit Mademoiselle de Varandeuil assise et perdue dans ses pensées, interrompue par un personnage

⁵¹⁶ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 14.

⁵¹⁷ Gabrielle-Charlotte Reju, connue sous le pseudonyme de Madame Réjane, était une brillante actrice française, également connue hors de France (notamment au Québec et en Angleterre), dont la beauté et la vitalité ont inspiré de nombreux auteurs et peintres de l'époque, dont Giovanni Boldini et le célèbre portrait *Madame Réjane avec son chien* (1885).

créé spécialement pour le théâtre : le saint Cyrien. Il prétend être un cousin de la vieille dame et discute avec elle d'une manière qui semble tout à fait naturelle. Probablement, le fait de ne pas avoir à résumer un passage du roman, mais à créer une nouvelle scène avec un nouveau personnage, fait que Goncourt abandonne la dimension romanesque de l'adaptation, pour privilégier au contraire une approche plus dramatique de l'histoire qu'il mène :

MADemoiselle DE VARANDEUIL, *le regardant en riant*

Mais à Paris, il n'y a donc plus de spectacles, de bals, d'endroits de perdition, pour qu'un jeune homme, qu'un militaire, vienne passer sa soirée avec une vieille bique comme moi !

LE SAINT-CYRIEN

Je vous gêne, ma cousine... Vous vouliez peut-être vous coucher ?

MADemoiselle DE VARANDEUIL

Viens donc, grand enfant, m'embrasser. (*Le regardant longuement, en lui retenant les mains, après l'avoir embrassé.*) Comme tu es bien le fils de ta mère, ressembles-tu assez à ma chère Poule... Eh bien, qu'est-ce qui me vaut l'honneur de ta visite, mauvais sujet ? Tu as besoin d'un louis⁵¹⁸ ?

Les deux personnages continuent à causer de l'enfance du Saint-Cyrien et du rapport entre Mademoiselle de Varandeuil et lui, quand Germinie entre dans la salle en disant :

GERMINIE, *entrant décolletée, en toilette de bal, et allant à mademoiselle de Varandeuil, sans voir le Saint-Cyrien.*

Voilà, mademoiselle, regardez-moi dans ma belle robe⁵¹⁹.

Cette phrase reprend le début du chapitre V du roman, et Germinie semble même un peu effrontée de venir se faire admirer par sa maîtresse dans une belle robe : « – Voilà, mademoiselle ! ... Regardez-moi, dit Germinie⁵²⁰. » Sa maîtresse lui répond, presque en se moquant d'elle et en la ridiculisant, en la mettant en garde contre les problèmes des hommes et ce qui lui arriverait si elle se mariait :

— Toi, ma bigote, toi, au bal ! Sais-tu, ma fille... ça me paraît tout farce ! Toi et le rigodon... Ma foi, il ne te manque plus que d'avoir envie de te marier ! Une chienne d'envie ! ... Mais si tu te maries, je te préviens : je ne te garde pas... oust ! Je n'ai pas envie de devenir la bonne de tes mioches ! ... Approche un peu... Oh ! oh ! mais... sac à papier ! mademoiselle Montre-tout ! On est bien coquette, je trouve, depuis quelque temps...⁵²¹

On voit d'emblée que Mademoiselle a une attitude sévère mais bon enfant envers sa bonne. Ses tons visent à mettre en sourdine la coquetterie et la vanité de la jeune fille pour la mettre en garde contre un comportement trop libéral avec les hommes. Il déclare également que si Germinie se

⁵¹⁸ *GLP*, p. 16.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁵²⁰ *GL*, p. 94-95.

⁵²¹ *Idem.*

mariait, il ne la garderait plus auprès de lui. Le discours est rapide, léger et spontané, tout le contraire de ce qui apparaît dans l'adaptation scénique :

Oui, ma bigote, va au bal... Sais-tu, ma fille, ça me paraît tout farce... toi et le rigodon... tu ne vas donc plus voir tes curés ?... Qu'est-ce qu'ils l'ont fait, hein ?... Et ton petit abbé, dont lu me parlais si... si angéliquement...celui auquel t'allais te confesser, tous les samedis... le voici aussi dans les *lanlaire*... C'est fini tous ces racontages dans l'oreille que tu lui faisais⁵²² ?

En commençant par le « oui » condescendant avec lequel Mademoiselle de Varandeuil commence son badinage, le personnage semble avoir perdu le cran qu'il possède dans le roman, que Goncourt appelle « une certaine rudesse masculine⁵²³ ». La femme semble plus résignée aux caprices de sa servante qu'elle ne la réprimande affectueusement. Ceci est également démontré par la ponctuation, puisque dans le roman il y a des points d'exclamation, alors que dans la pièce il y a plus de points de suspension qui donnent une atmosphère calme et lente à la scène. En outre, Mademoiselle condense dans ses lignes ce qui s'est passé au chapitre IV, la passion que Germinie a éprouvée pour le curé de son église et son attachement morbide qui s'est ensuite traduit par de l'indifférence. Cela s'avère être un moment propice pour Saint-Cyrien d'introduire une pensée de l'auteur à cet égard :

Voyons, ma bonne cousine, c'est bien naturel que ce qui fait, certains jours, songeuse ou triste, une pauvre fille comme Germinie, elle aille le conter à ce confident des petits chagrins, à cet ami des misères delà femme du peuple... au seul homme qui l'écoute, et lui adresse des mots de charité, d'espérance, des mots qui ne lui sont jamais dits par des hommes de sa classe...ni par ses maîtres⁵²⁴.

Ces mots proviennent du chapitre IV, dans lequel Goncourt raconte l'histoire et porte des jugements sur la vie de la femme du peuple, en disant qu'« il lui faut, aussi bien qu'à la femme du monde, des soulagements d'expansion, de confiance, d'effusion. Car il est de la nature de son sexe de vouloir se répandre et s'appuyer⁵²⁵ » à d'autres individus plus forts qu'elle. Dans le roman, Goncourt approfondit certes ses idées, mais il ne renonce pas à les exprimer dans la pièce de manière explicite et directe à travers son personnage, qui a des accents de compassion et de bonhomie envers les besoins de Germinie.

De cette façon, cependant, il y a une problématisation du personnage et de l'auteur. Pour autant que nous le sachions, comme l'explique Ubersfeld, « [l]e personnage est *ce qui énonce un discours* [...] mais il est aussi, et surtout, un message avec un émetteur-personnage, et un récepteur⁵²⁶ ». Le caractère seul ne suffit donc pas, car « tout discours au théâtre a deux sujets de l'énonciation, le personnage et le je-écrivain (comme il a deux récepteurs, l'autre personnage et le public)⁵²⁷ ».

⁵²² *GLP*, p. 18.

⁵²³ *GL*, p. 91.

⁵²⁴ *GLP*, p. 19.

⁵²⁵ *GL*, 90.

⁵²⁶ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 106

⁵²⁷ *Idem*.

Cependant, ce qu'il est important de souligner, c'est que le dramaturge devrait essayer de faire parler le personnage pour lui-même, en lui donnant une voix, mais en le laissant libre de s'exprimer. Gaétan Picon à ce propos affirme que le théâtre « relève d'exigences particulières, spécifiques – dont la première est l'efficacité. Avant tout il est le domaine de la parole, de la parole en action. Il est d'abord un texte, dont les vertus seront celles de la chose écrite, mais ce texte est joué, c'est-à-dire vécu devant nous⁵²⁸ ». Encore une fois, en dehors de Larthomas et même des critiques que nous avons vus jusqu'à présent, la question de l'efficacité d'une pièce de théâtre est centrale à son existence même, ainsi qu'à son succès. De cette façon, l'adaptation montre plutôt comment Goncourt tend à garder sous contrôle les pensées et les actions de ses personnages afin de les guider dans les idées qu'il entend expliciter sur ses études. En fait, Goncourt se considérait non seulement comme un écrivain, mais aussi comme un historien et un anthropologue, surtout connu pour son observation du comportement féminin et des pulsions des femmes du XVIII^e siècle, sur lesquels il a écrit un essai intitulé *La Femme au dix-huitième siècle*. C'est pourquoi à son avis il avait des théories à divulguer et non seulement des histoires à raconter – d'ailleurs, si l'on considère que le naturalisme est un mouvement qui naît de la théorie comportementale avant tout, il est logique de penser que l'écrivain avait des propos à communiquer à travers son ouvrage. En tout cas, peu après, Mademoiselle de Varandeuil reprend le discours sur le mariage qu'elle avait tenu dans le roman, à peu près dans les mêmes termes :

Maintenant tu sais ce qui va lui venir, l'envie de se marier... une chienne d'envie, (*s'adressant à Germinie.*) Mais si tu te maries... je te préviens que je ne te garde pas... ouste... je n'ai pas envie de devenir la bonne de tes mioches... Maintenant approche un peu... Oh mais, sac à papier, mademoiselle Montretout...on est bien coquette, je trouve, depuis quelque temps⁵²⁹!

La façon dont Goncourt reprend les lignes du roman fait presque penser que l'adaptation le met en grande difficulté. Bien que Goncourt lui-même ait dit qu'il n'y a pas de meilleur théâtre que celui qui ressemble le plus possible du livre, il est également vrai qu'une certaine fluidité entre le matériel fictionnel et dramatique est nécessaire. Cette fluidité semble absente, car on perçoit ces extraits du roman comme, justement, un texte narratif, tandis que le reste donne l'impression d'être une ébauche dramatique un peu maladroite. Le premier tableau se termine ensuite par un salut hâtif du cousin à Mademoiselle de Varandeuil, et par les adieux de Germinie à sa maîtresse, qui l'informe qu'elle va au bal avec Jupillon, dont il est clair qu'il est beaucoup plus jeune qu'elle. Il s'agit d'un autre stratagème pour introduire le personnage, car dans le roman il n'arrive que bien plus tard, puisqu'au chapitre VIII on raconte comment Germinie a pris soin de l'enfant et l'a gâté dès le début.

En l'absence d'un narrateur exprimant des pensées et des jugements sur les personnages, la voix de Goncourt s'incarne une fois de plus dans un des personnages : à la fin de la scène,

⁵²⁸ Gaétan Picon, *Histoire des littératures III*, Éditeur Queneau R., Paris, Gallimard, 1958, p. 58.

⁵²⁹ *GLP*, p. 19.

Mademoiselle de Varandeuil affirme que « la pauvre fille a un grand fond de tendresse à placer⁵³⁰ ». Mademoiselle de Varandeuil résume ainsi ce qui a été raconté et exposé par Goncourt du chapitre VI au chapitre X, à savoir le manque d'affection de Germinie dans la vie et sa recherche constante de l'amour des autres, recherche qui l'empêche de voir la réalité des situations dans lesquelles elle se trouve. Ce point de vue est intéressant pour réitérer une fois de plus le fruit des observations de notre recherche : le théâtre naturaliste, qui vise à représenter la réalité sans filtre, est en fait véhiculé et guidé par le narrateur du roman. En prenant le roman comme base de toute création dramatique et en l'adaptant sans perspective théâtrale, le résultat est de créer un texte artificiel, puisque chaque intention et action des personnages doit être explicitée par quelqu'un. De cette façon, la spontanéité de comprendre le caractère du personnage à partir de ses actions est absente. Cela parce que « le personnage de roman coïncide parfaitement avec ce que l'œuvre en dit⁵³¹ », ce qui représente la majeure différence entre personnage de théâtre et personnage de roman. La caractéristique principale du personnage de théâtre est le fait que « le personnage de théâtre est toujours incomplet⁵³² » et l'on n'arrive jamais à le comprendre comme on le fait avec le personnage d'un roman, dont on explore les côtés les plus intimes. Ceci est également l'une des critiques les plus fréquentes adressées aux écrivains qui adaptent leurs romans pour la scène, à savoir que les personnages ne conservent pas la même complexité et la même profondeur que dans le roman. La prévalence du genre romanesque parmi les différents genres littéraires a été expliquée de cette manière par Michail Bakhtine : « [q]uand le roman est maître, tous les autres genres ou presque se romanisent plus ou moins [...] ainsi en va-t-il du drame, de tout le drame naturaliste⁵³³ ». Il présente la ressource du roman comme une fatalité, quelque chose d'inéluctable pour le théâtre et sans lequel il n'aurait pas le même impact. D'ailleurs, outre un mouvement littéraire bien défini et doté d'une théorie plutôt solide par les lettrés de l'époque, le naturalisme était aussi, d'une certaine manière, devenu une tendance⁵³⁴, de sorte qu'il était difficile de s'éloigner de son style iconique et facilement identifiable.

Le deuxième tableau se trouve au chapitre XII, lorsque Germinie et Jupillon se promènent dans les champs, où les habitants de Paris se réfugient pour échapper à la ville et à la chaleur de l'été. Une fois encore, le passage de la description du paysage bucolique est une preuve de grâce et d'esthétisme extrême pour les frères Goncourt, qui semblent peindre le chemin des personnages avec leurs yeux. Dans la pièce, cela se traduit par les mots de Germinie, qui exprime à haute voix ses pensées et ses sentiments, bien que ceux-ci appartiennent au narrateur de l'histoire :

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁵³¹ Georges Zaragoza, *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 13.

⁵³² *Idem.*

⁵³³ Michail Bakhtine, *Esthétique et roman*, « Cinquième étude », Paris Gallimard, 1978, p. 443.

⁵³⁴ Nous nous référons notamment aux idées de Georg Simmel dont nous avons parlé au cours du premier chapitre.

Ah si, c'est amusant et ça me fait heureuse de marcher, comme nous marchons là, tout doucement, à petits pas, sur ce trottoir où les enfants ont laissé la marque de leurs jeux de marelle... tout le long de ces petits jardins d'où pendent des branches en fleur... avec tout ce monde heureux d'hommes en manches de chemise aux fenêtres... et de mères, plein les bras de marmaille. [...] C'est bon de sentir les chatouilles du blé contre ses bas⁵³⁵ !

Germinie, au lieu de vivre le moment qu'elle traverse, le décrit, et Jupillon avec elle, puis reprend des extraits des chapitres précédents du roman pour les raconter sur scène.

GERMINIE

Et je frotte, et je nettoie, et je range,
et je bats, et je secoue, et je fais tant
de remue-ménage que mademoiselle
me dit à tout moment : « Mon Dieu,
es-tu bousculante, ma pauvre
Germinie, l'es-tu assez⁵³⁶ ! »

Quand elle était assise, ses pieds dansaient sur le parquet. Elle frottait, nettoyait, rangeait, battait, secouait, lavait, sans repos ni trêve, toujours à l'ouvrage, remplissant l'appartement de ses allées, de ses venues, du tapage incessant de sa personne.

— Mon Dieu ! lui disait sa maîtresse étourdie comme par le bruit d'un enfant, es-tu bousculante, Germinie ! l'es-tu assez⁵³⁷ !

⁵³⁵ *GLP*, pp. 28-29.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁵³⁷ *GL*, p. 111.

Là encore, le texte théâtral prend la dimension d'un roman raconté à voix haute par les personnages, plutôt qu'un texte qui montre les personnages en action. Comme le dit Anne-Simone Dufief, « [l]a dramaturgie préconisée par Edmond est bien une transposition de son faire romanesque⁵³⁸ », dont l'élément novateur consiste dans la succession rapide des tableaux. Cela donne lieu à un rythme bizarre et inusuel, où les scènes se succèdent rapidement, mais la narration et l'action procèdent lentement. Nous le verrons plus dans le détail dans le chapitre suivant sur le temps et l'adaptation au théâtre. D'une manière générale, l'adaptation Goncourt procède de cette façon, par des descriptions prises sur le vif des personnages et des descriptions de ce qu'ils ont accompli dans le passé ou de ce qu'ils envisagent de faire dans le futur. Les moments les plus authentiques de l'action théâtrale sont ceux où des personnages inventés pour la pièce entrent en scène, comme Mélie et Glaé, deux jeunes filles présentes au Bal de la Boule Noire dans le troisième tableau, vers le XVI chapitre du roman. Les deux filles attendent Jupillon et ensemble elles bavardent sur les personnes présentes, mais surtout sur Germinie, sans faire référence à d'autres situations ou épisodes non présents sur la scène :

GLAE, *au bout de quelques instants pendant lesquels les deux amies ont étudié ironiquement la toilette de Germinie, commence à l'entreprendre d'une manière détournée.*

Plus que ça de dents à un jupon... Merci, madame ne se refuse rien.

MELIE

Et un chapeau qu'on dirait foncièrement d'une princesse de Gotha... Pourquoi, toi, Glaé, que tu n'en mets pas de chapeau... ça te requinquerait le portrait!

GLAE

Des chapeaux... faut être du grand monde... moi, pour une fois que j'en ai mis un... j'ai manqué d'être écrasée quatre fois... Ça m'avait rendue sourde...J'entendais plus les omnibus!

MELIE

La broche, tu l'as vue aussi ?

GLAE

Oui, que je l'ai vue!

MELIE

Vois-tu, c'est peut-être la femme à feu Dagobert, qui avait pour ministre un bijoutier⁵³⁹.

Il est possible de remarquer comment les deux personnages semblent à l'aise et en phase avec le moment qu'ils vivent. L'atmosphère qu'elles recréent n'est pas sans rappeler les personnages secondaires shakespeariens, comme Viola dans *As You Like It*, où les personnages féminins servent à

⁵³⁸ Anne-Simone Dufief, « Germinie Lacerteux : un laboratoire d'art dramatique », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°13, 2006, pp. 77-95, p. 89.

⁵³⁹ *GLP*, pp. 41-42.

assister les personnages principaux et à faire avancer l'action sur scène, agissant comme une force motrice pour les protagonistes. Cette ressemblance n'est d'ailleurs pas invraisemblable, puisque Goncourt lui-même avait évoqué le théâtre shakespearien comme source d'inspiration dans la préface de la pièce. Dans ce cas, Mélie et Glacé ont une attitude à la *Merry Wives of Windsor*, à peine plus maligne envers Germinie. Il est intéressant d'observer comment les personnages parviennent à parler de tout et de rien, ce qui permet au lecteur/spectateur de comprendre leur caractère et leurs habitudes à travers ce qu'ils font et non ce qu'ils décrivent. La quasi-totalité du troisième tableau est menée par les deux filles qui bavardent avec les autres participants à la danse et commentent ce qui se passe. Jupillon arrive sur les lieux et rejoint Mélie et Glacé, rejoints peu après par Germinie qui, presque sans raison, le traîne soudainement hors du club. Encore une fois, l'action réelle, les faits importants et décisifs du roman, au théâtre, se déroulent hors scène, ils ne sont pas visibles pour le lecteur/spectateur, il faudra donc les retrouver plus tard à travers un résumé porté par les personnages :

GERMINIE

J'ai à te parler... à toi... pas ici... dehors.

MELIE

Ah ! des explications... bien de l'agrément... Viens-tu Glacé? (*Elle s'en va en ayant à la bouche le bout de cigare de Jupillon qu'elle rallume.*)

JUPILLON, à Germinie.

Qu'est-ce que tu veux enfin ?

GERMINIE, *le regardant dans les yeux.*

Viens.

(*Germinie sort au milieu des risées de la salle, suivie de Jupillon moitié subjugué par l'accent de Germinie, moitié railleur*⁵⁴⁰.)

En fait, cela est résumé dans le tableau suivant, le quatrième, par Jupillon lui-même, qui commente ce qui s'est passé avec sa mère. La succession des événements dans un ordre rapide rend presque la scène racontée par Jupillon comme si elle venait d'avoir lieu. Mais en vérité, Jupillon raccourcit les passages, car dans le roman, Germinie lui fait promettre de ne plus jamais aller au bal, car elle était jalouse de ses attentions pour d'autres femmes. Expliquer cette demande dans le texte théâtral aurait été intéressant afin de faire comprendre le caractère possessif de Germinie et sa nature protectrice à travers le texte, alors que de cette manière nous avons un aperçu de la vie quotidienne, c'est-à-dire le Bal de la Boule Noire et les personnes qui le fréquentent, mais il manque des pièces pour cadrer le personnage principal et comprendre ce qui le pousse à agir. L'absence de ce passage au théâtre est en effet très ressentie dans la scène d'apogée de la pièce, car l'intensité du sentiment de

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 47.

Germinie envers Jupillon n'est pas construite. En ce qui concerne l'ouverture du quatrième tableau, qui n'a rien à voir avec le tableau précédent, le résumé de Jupillon est intéressant car il donne une perspective de ce que le personnage pense et ressent à propos de Germinie. De cette façon, il est facile pour le public et le lecteur de l'identifier comme un personnage méchant, un antagoniste et un obstacle au bonheur de Germinie :

JUPILLON

Comment la chose s'est faite, je vais te l'expliquer...Faut te dire que, sans malice aucune, plus d'une fois devant elle, il m'est arrivé de me plaindre de n'être pas à « mes pièces »... [...] et chaque fois que je chantais cet air-là, elle de me demander ci et ça... de vouloir savoir tout ce qui est nécessaire pour s'établir dans mon état... et me faire nommer les outils, les accessoires et indiquer les prix... si bien que très souvent *emmoutardé* par ces questions, je finissais par lui dire : « Qu'est-ce que ça te fait tout ça? L'ouvrage m'embête déjà assez pour que tu ne m'en parles pas encore... » Et donc voilà qu'hier au soir, nous nous dirigeons vers Montmartre... et au lieu de prendre par la rue Frochot, elle prend par la rue Pigalle... « Mais ce n'est pas notre chemin... — Viens toujours », qu'elle me dit, et elle m'amène devant la maison en me montrant ce qui est sur la fenêtre, et où je lis en belles lettres de cuivre : MAGASIN DE GANTERIE⁵⁴¹

Tout ceci dans le roman est vu à travers le point de vue de Jupillon. En effet, Goncourt abandonne le récit d'un point de vue neutre pour se rapprocher des pensées du jeune homme effronté, qui se plaint de devoir travailler pour vivre. Et la pièce reprend ce qu'il pense dans le roman, au début du chapitre XVIII :

Jupillon se plaignait sans cesse de l'ennui de travailler pour les autres, de ne pas être « à ses pièces » de ne pouvoir trouver dans la bourse de sa mère quinze ou dix-huit cents francs. Il ne demandait pas une plus grosse somme pour louer deux chambres au rez-de-chaussée et monter un petit fonds de ganterie. Et déjà il faisait ses plans et ses rêves : il s'établirait dans le quartier, quartier excellent pour son commerce, plein d'acheteuses et de gâcheuses de chevreaux à cinq francs. Aux gants, il joindrait bientôt la parfumerie, les cravates ; puis avec de gros bénéfices, son fonds revendu, il irait prendre un magasin rue Richelieu. Chaque fois qu'il parlait de cela, Germinie lui demandait mille explications. Elle voulait savoir tout ce qu'il faut pour s'établir. Elle se faisait nommer les outils, les accessoires, indiquer leurs prix, leurs débitants. Elle l'interrogeait sur son état, son travail, si curieusement, si longuement, qu'à la fin Jupillon impatienté finissait par lui dire : — Qu'est-ce que ça te fait tout ça ? L'ouvrage m'embête déjà assez ; ne m'en parle pas !

Un dimanche, elle montait avec lui vers Montmartre. Au lieu de prendre par la rue Frochot, elle prit par la rue Pigalle.

— Mais ce n'est pas par-là, lui dit Jupillon. — Je sais bien, dit-elle, viens toujours.

Elle lui avait pris le bras et marchait en se détournant un peu de lui pour qu'il ne vît pas ce qui passait sur son visage. Au milieu de la rue Fontaine-Saint-Georges, elle l'arrêta brusquement devant deux fenêtres de rez-de-chaussée, et lui dit :

— Tiens ! Elle tremblait de joie.

Jupillon regarda : il vit entre les deux fenêtres sur une plaque à lettres de cuivre qui brillaient : Magasin de Ganterie⁵⁴².

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁴² *GL*, p. 132.

Le résumé de Jupillon ne rend cependant pas compte de la frénésie de Germinie et de son empressement à obtenir son affection par des cadeaux, car il se contente d'énoncer l'essentiel. C'est, nous le savons, l'un des principaux traits de l'adaptation. Cependant, à ce stade, la pièce ressemble davantage à une collection de coupures du roman qu'à une véritable action sur scène.

Un autre aspect intéressant de la construction de l'adaptation goncourtienne est la manière dont le dramaturge choisit de ne pas représenter les actions sur scène, mais même de les projeter dans le futur. Toujours dans le IV^e tableau, la mère de Jupillon pense à un plan pour se débarrasser de Germinie, qui est devenue gênante et peu utile pour elle. La vieille femme élabore son plan comme s'il se déroulait à cet instant, anticipant les réactions de Germinie et de son fils, choisissant soigneusement les mots avec lesquels elle va blesser la jeune fille :

Dis donc, bibi, veux-tu que je le joue la comédie de ce soir?... Ça m'amuse d'avance de voir la tête à la renverse qu'elle va faire... D'abord, c'est entendu, toi, au dessert, tu as une course à faire, et nous restons toutes les deux, moi avec mon air de lui dire : En avant, ma fille, vas-y, fais ta confession, dis-moi tout... et la bonne bête y allant *dar dar* de sa faute avec toi. C'est alors qu'avec un accent pleurard, et comme s'il me prenait une suffocation, il faudra m'entendre lui dire : Oh! mon Dieu !... Vous !... Me raconter des choses comme ça... à moi... à sa mère... en face! Ah ! faut-il... Mon fils... un enfant... Un innocent d'enfant... Vous avez eu le front de me le débaucher... et vous me le dites... Non, ce n'est pas Dieu possible... Moi qui avais une telle confiance... C'est à ne plus pouvoir vivre... Il n'y a donc plus de sûreté en ce monde... Ah ! mademoiselle, tout de même je n'aurais jamais cru ça de vous... Tenez, ça me fait une révolution... je me connais... je suis capable d'en faire une maladie⁵⁴³.

Il s'agit donc d'un exemple de métathéâtre, ou de théâtre dans le théâtre. En fait, la mère elle-même annonce qu'elle veut faire « la comédie ». Patrice Pavis donne une définition du métathéâtre qui, à notre avis, reflète parfaitement ce que nous entendons par là : « [i]l suffit que la réalité dépeinte apparaisse comme déjà théâtralisée⁵⁴⁴ » et ce n'est pas nécessaire de former une pièce à l'intérieur d'une pièce. De cette façon, Madame Jupillon recrée un effet singulier et bien qu'il puisse sembler loin de la réalité, elle s'en rapproche. En fait, il peut arriver de parler et de feindre une situation pour s'imaginer conduire une conversation. On pourrait déduire, à partir du langage et de la syntaxe utilisés par la mère de Jupillon, que ce sketch est assez réaliste. Goncourt abandonne pour un temps son langage littéraire du roman, principalement parce que dans ce dernier, l'action se déroule différemment. En fait, le plan pour discréditer et bannir Germinie n'est que partiellement explicité, tandis que le reste est vécu à la première personne par Germinie. Si, dans la pièce, l'attitude malveillante et cruelle de Madame Jupillon prévaut, le roman se concentre plutôt sur l'effet de pitié que les paroles de la femme ont sur Germinie : « Eh bien ! invite-la à dîner ce soir... Tu monteras deux bouteilles de notre Lunel... du deux francs... de celui qui tape... Et qu'elle vienne sûr... Fais-lui des yeux... qu'elle croie que c'est aujourd'hui le grand jour... Mets tes beaux gants : tu seras plus

⁵⁴³ *GLP*, p. 54.

⁵⁴⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 323.

révérend...⁵⁴⁵ ». Le stratagème du métathéâtre est donc très intéressant, car il permet d'imaginer une scène qui se déroule réellement à ce moment-là, une scène qui permet de mieux comprendre le personnage de Germinie et met en œuvre des techniques dramatiques complexes, démontrant l'habileté de Goncourt au théâtre. L'action continue de s'échapper de la scène. Tout au long de la pièce, le discours explicatif de ce qui se passe hors-champ est privilégié, racontant plutôt que montrant l'histoire. Le texte est donc « abordé d'une façon plutôt formelle, dans la monstration d'une écriture, d'une langue, d'une parole⁵⁴⁶ » au lieu d'un caractère, d'un tempérament. Cela vient du fait que Goncourt est un esthète et pour lui les mots à employer sont plus importants que l'action en soi.

En outre, il est intéressant de noter que Goncourt a décidé de ne pas mentionner la grossesse de Germinie avant ce fait, mais de la situer après la rupture avec Jupillon. Il s'agit d'un choix singulier, dicté par les sacrifices qu'un adaptateur doit faire pour transformer un texte, qui présente néanmoins certains problèmes. Tout d'abord, dans la scène clou du tableau VI, on n'est pas en mesure de comprendre pleinement le degré de bouleversement de Germinie, précisément parce que le lecteur/spectateur de la pièce n'a pas été témoin de « la joie et l'orgueil d'avoir donné le jour à une petite créature où sa chair était mêlée à la chair de l'homme qu'elle aimait, le bonheur d'être mère, [que] la sauvèrent des suites d'une couche mal soignée⁵⁴⁷ ». Et c'est précisément la douleur et le dégoût qu'elle éprouve à l'égard de Jupillon qui la guide dans ses actions ultérieures, pour mûrir une conscience différente de son propre sentiment, essentielle au tournant de son personnage : « Germinie se mettait à détester son amant, à chercher tout ce qui pouvait le lui faire détester davantage⁵⁴⁸ ». L'absence de ce passage rend le lecteur/spectateur incapable de mesurer les sentiments et les actions de Germinie dans le tableau VI, puisque, s'il n'a pas lu le roman, il ignore les souffrances et les illusions que lui cause sa relation avec Jupillon.

Le quatrième tableau se termine, en effet, par l'évocation d'une éventuelle grossesse de la jeune fille, évoquée lors du dîner du cinquième tableau, dans lequel on ne perçoit que l'accouchement imminent de Germinie, qui quitte rapidement la scène. Le cinquième tableau est encore constitué de personnages et de situations inventés pour la pièce, à savoir un dîner entre Mademoiselle de Varandeuil, ses amis et sept jeunes filles d'église. Ces derniers mènent des conversations plutôt spontanées, mais il y a aussi des histoires qui allongent la scène et la rendent lourde, d'ailleurs en raison de l'absence de toute action, puisque les personnages sont tous assis à table.

⁵⁴⁵ *GL*, p. 152.

⁵⁴⁶ Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 796.

⁵⁴⁷ *GL*, p. 141.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 150.

Ensuite, dans le tableau VII, nous avons le moment où Germinie et Gautruche se rencontrent lors d'un pique-nique. Ainsi, nous passons outre l'alcoolisme de la protagoniste et son lent déclin, ignorant les crises de son corps. Ces derniers éléments pouvaient être un sujet épineux à traiter dans le théâtre de l'époque, précisément parce que le théâtre était le bastion des conventions et du décorum sur la scène. Il pouvait y avoir des scènes effroyables, évoquant des meurtres et des conflits, mais montrer le corps d'une femme en proie à des convulsions ou à la maladie n'était pas approprié pour ne pas effrayer et horrifier le public. C'est pourquoi, comme dans toutes les autres situations de la pièce, le sujet est légèrement évoqué par son amie Adèle et n'est pas repris. Le tableau VII est également intéressant car son ami Porel a insisté pour le retirer de la pièce et de la mise en scène, car, selon lui, il était trop long et trop dispersif. De plus, le fait que Germinie succombe aux avances de Gautruche et qu'ils vont entamer une relation compliquée et délétère, qui prendra fin dès le tableau VIII est dissimulé. À ce stade, les spectateurs de la mise en scène originale de 1888 sont laissés perplexes et déconcertés par la présence soudaine de Gautruche et de ses discours, d'autant plus qu'après quelques lignes, Germinie le quitte pour toujours. Le tableau VIII est cependant crucial, car dans la scène III, Germinie croise Jupillon dans la rue et l'attaque férocement, lui réclamant son argent et ce qu'il avait mentionné au tableau VI :

GERMINIE, *se dressant devant Jupillon, comme une femme prête à assassiner.*

Mon argent?

JUPILLON, surpris.

Ton argent... ton argent il n'est pas perdu... Mais il faut le temps... Dans ce moment-ci, ça ne va pas l'ouvrage... Il y a longtemps que c'est fini, ma boutique... D'ici à trois mois, je te promets... Et la santé?

GERMINIE

Canaille, va !... Tu croyais pouvoir filer sans que... (*S'interrompant et parlant comme s'il y avait en elle un commencement de folie.*) Oh! je ne te l'ai jamais dit... Sais-tu que pour toi, j'ai fait un coup de galère... j'ai volé... un jour que tu avais besoin de vingt francs, je les ai pris dans sa cassette... Il y a une petite glace au-dessus, tu le rappelles... Oh, j'ai eu peur de ma tête dedans... avec mon louis dans ma main... On dit qu'il y a des gens qui se voient la guillotine sur la figure... c'était ça. (*D'une voix profonde.*) Ah ! Tu es un grand misérable...

JUPILLON

Voyons, ma bonne Germinie, c'est pas chic une scène comme ça, en pleine rue.

GERMINIE

C'est moi qui m'en fiche pas mal... Sais-tu ce que je veux?... Je veux qu'on nous arrête... et dire au commissaire tout ce que j'ai sur le cœur... qu'il sache que tu es un brigand, un escroqueur, un filou, (*Elle lui dit ça, en avançant sa poitrine contre la sienne, appelant les coups, et lui criant à la fin.*) Mais bats-moi donc !... Qu'est-ce qu'il faut que je te dise pour que tu me battes?... Mais bats-moi donc !

JUPILLON, *se reculant en jetant à Germinie pour l'adoucir.*

Voyons, calme-loi... sois gentille... tu n'es pas raisonnable... tu es prise de boisson, ma fille.

LE SERGENT DE VILLE, *empoignant brutalement Germinie par le bras et la faisant tourner sur elle-même.*

Allons, vieille pocharde, n'embêtons point monsieur qui ne vous dit rien.

GERMINIE, *un moment fléchissante sur ses jambes, puis prise de peur elle se met à courir affolée au milieu de la rue.*

Pitié, mon Dieu ! pitié, pitié⁵⁴⁹.

Germinie justifie enfin ses sacrifices devant son ancien amant. La scène, exceptionnellement, est assez mouvementée et comprend l'intervention d'un gendarme au milieu d'une rue animée. Cela semble mieux fonctionner que d'autres épisodes pour exprimer la frustration et la colère du protagoniste, qui prend finalement des mesures contre Jupillon et tente durement une confrontation physique. Bien que ses convulsions ne soient pas présentées dans la pièce, la scène III du tableau VIII montre Germinie sous un aspect incontrôlé, bestial, au sommet de la folie, mais qui, comme une bête, craint le châtement. Il est clair que, dans le roman, cette scène a une profondeur différente, dictée par le fait que Goncourt rend explicites les pensées et les sentiments du protagoniste. Cependant, à notre avis, la scène proposée par Goncourt rend justice à l'action montrée au cours du chapitre LV :

Elle se dressa devant lui, les bras croisés :

— Mon argent ? lui dit-elle. Elle avait la figure d'une femme qui n'a plus de conscience, pour laquelle il n'y a plus de Dieu, plus de gendarmes, plus de cour d'assises, plus d'échafaud, — plus rien !

Jupillon sentit sa blague s'arrêter dans sa gorge.

— Ton argent ? fit-il, ton argent, il n'est pas perdu. Mais il faut le temps... Dans ce moment-ci, je te dirai, ça ne va pas fort l'ouvrage... Il y a longtemps que c'est fini, ma boutique, tu sais... Mais d'ici à trois mois, je te promets... Et tu vas bien ?

— Canaille, va ! Ah ! je te tiens donc ! Ah ! tu voulais filer... Mais c'est toi, mon malheur ! c'est toi qui m'as fait comme je suis, brigand ! voleur ! filou ! Ah ! c'est toi...

Germinie lui jetait cela au visage, en se poussant contre lui, en lui faisant tête, en avançant sa poitrine contre la sienne. Elle semblait se frotter aux coups qu'elle appelait et provoquait ; et elle lui criait, toute tendue vers lui : — Mais bats-moi donc ! Qu'est-ce qu'il faut donc que je te dise, dis, pour que tu me battes ?

Elle ne pensait plus. Elle ne savait pas ce qu'elle voulait ; seulement elle avait comme un besoin d'être frappée. Il lui était venu une envie instinctive, irraisonnée, d'être brutalisée, meurtrie, de souffrir dans sa chair, de ressentir un choc, une secousse, une douleur qui fit taire ce qui battait dans sa tête. Des coups, elle n'imaginait que cela pour en finir. Puis, après les coups, elle voyait, avec la lucidité d'une hallucination, toutes sortes de choses se passer, la garde arrivant, le poste, le commissaire ! le commissaire devant lequel elle pourrait tout dire, son histoire, ses misères, ce que lui avait fait souffrir cet homme, ce qu'il lui avait coûté ! Son cœur se dégonflait d'avance à l'idée de se vider, avec des cris et des pleurs, de tout ce dont il crevait.

— Mais bats-moi donc, répétait-elle en marchant toujours sur Jupillon, qui cherchait à s'effacer et lui jetait en reculant des mots caressants comme on en jette à une bête qui ne vous reconnaît pas et qui veut mordre. Un rassemblement commençait autour d'eux.

— Allons, vieille pocharde, n'embêtons pas monsieur, fit un sergent de ville qui, empoignant Germinie par un bras, la fit tourner sur elle-même rudement. Sous l'injure brutale de cette main de police, les

⁵⁴⁹ *GLP*, pp. 108-109.

genoux de Germinie fléchirent : elle crut s'évanouir. Puis elle eut peur, et se mit à courir dans le milieu de la rue⁵⁵⁰.

L'échange de répliques entre les personnages est presque entièrement tiré du roman, ce qui est essentiel au fonctionnement de la scène. Nous pouvons affirmer, presque au terme de notre analyse de l'action, que Goncourt, en commençant l'adaptation à partir du roman, ne parvient à transformer que des extraits du roman, mais sans grand succès, à moins qu'il ne s'agisse de dialogues entre les personnages. Un discours séparé est, comme nous l'avons dit, pour les dialogues des personnages inventés. Cependant, ici, on peut plutôt observer une perspective plus dynamique dans la construction de la scène, dans laquelle le dialogue du roman, mais surtout les actions des personnages, sont repris.

Dans le tableau IX, Germinie est immédiatement remarquée à l'hôpital. Sans que rien ne soit dit explicitement, on constate que la maladie est avancée et la dégradation physique de Germinie est évidente. Les créanciers se pressent autour de son lit, tandis que Mademoiselle de Varandeuil lui rend visite, désemparée. Là encore, Goncourt utilise les mêmes dialogues dans sa pièce que dans le roman : cela peut indiquer, par exemple, que les dialogues du texte narratif ont été construits de manière beaucoup plus spontanée et authentique que ceux de la pièce, car ce sont les seuls qui ne révèlent pas l'artifice et la contrainte d'une langue qui se veut nécessairement littéraire alors qu'elle est en réalité plus vulgaire. Il en va de même pour le tableau X. Paradoxalement, l'adaptation la plus efficace s'avère être celle où Goncourt reprend les mots des personnages qu'il leur a donnés dans le roman.

Enfin, l'épilogue conclut l'œuvre sous toutes ses formes et Mademoiselle de Varandeuil se rend au cimetière à la recherche de Germinie. Les mots qui, dans le roman, appartiennent au narrateur sont transformés en un monologue de Mademoiselle de Varandeuil dans lequel elle tente d'exprimer son émotion à la perte de sa bonne et sa consternation à la découverte de la vérité sur sa vie. Ci-dessous, nous comparons les deux extraits :

MADemoiselle de VARANDEUIL

Bon, me voilà aux croix du 8 novembre... c'est la veille de sa mort... Elle doit être tout près... Ça c'est les croix du 9... Il y en a en tout cinq des croix, ce jour-là... Enfin les croix du 10... C'est singulier... elle n'est pas dans le tas... tiens ce pauvre diable de mort...qui a pour croix une branche d'arbre cassée, avec une enveloppe de lettre ficelée autour... Voyons les croix du 11... oh ! mais, c'est ne pas possible... elle n'y est pas non plus... Alors donc les Croix du 12... (*Mademoiselle de Varandeuil fait un signe de découragement.*) Revenons au 9... (*Elle refait lentement l'examen des croix.*) Pas plus là... que là... que là... Ah ! la misérable fille... il ne s'est trouvé personne pour lui acheter un bout de bois noir... elle n'a pas même la branche cassée qu'a celui-là... Allons, ce qui reste d'elle est à peu près ici ou là. (*Elle s'agenouille*) Ma pauvre Germinie... il faut prier au petit bonheur sur toi... ton corps, oui il en a été comme de ton cœur... sur la terre, pour l'un comme pour l'autre... il n'y aura pas eu de place⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ *GL*, p. 228.

⁵⁵¹ *GLP*, p. 134.

Tandis que le dernier chapitre du roman se présente ainsi :

Mademoiselle se mit à remonter ces croix, se penchant sur chacune, épelant les dates, cherchant les noms avec ses mauvais yeux. Elle arriva à des croix du 8 novembre : c'était la veille de la mort de Germinie, Germinie devait être à côté. Il y avait cinq croix du 9 novembre, cinq croix toutes serrées : Germinie n'était pas dans le tas. Mlle de Varandeuil alla un peu plus loin, aux croix du 10, puis aux croix du 11, puis aux croix du 12. Elle revint au 8, regarda encore partout : il n'y avait rien, absolument rien... Germinie avait été enterrée sans une croix ! On n'avait pas même planté un morceau de bois pour la reconnaître !

À la fin, la vieille demoiselle se laissa tomber à genoux dans la neige, entre deux croix dont l'une portait 9 novembre et l'autre 10 novembre. Ce qui devait rester de Germinie devait être à peu près là. Sa tombe vague était ce terrain vague. Pour prier sur elle, il fallait prier au petit bonheur entre deux, dates, — comme si la destinée de la pauvre fille avait voulu qu'il n'y eût, sur la terre, pas plus de place pour son corps que pour son cœur⁵⁵² !

Dans le résumé de la recherche de la croix de Germinie, Goncourt tente de mettre de l'émotion dans le ton de la voix de Mademoiselle de Varandeuil, en évoquant les aspects les plus pitoyables de l'histoire, probablement aidé par son ami Porel et en s'inspirant des pièces bien faites. En réalité, souvent les écrivains omettent l'un des trois éléments (« l'un intellectuel, l'autre affectif, l'autre enfin esthétique⁵⁵³ ») de la scène, ce qui aboutit à un texte objectivement bien écrit, mais qui ne suscite beaucoup d'émotion chez le lecteur et le spectateur. Cette tâche est souvent confiée par la suite aux acteurs par le biais du ton de la voix, de l'intensité et du rythme de la réplique. Cependant, s'agissant d'une œuvre naturaliste, Goncourt tente d'exprimer la douleur par des pauses qui ponctuent le rythme de l'énonciation. Ce dernier est ralenti par rapport aux tableaux précédents, car la pause indique « l'interruption du discours ou du dialogue qui marque plus qu'un arrêt⁵⁵⁴ ». Les phrases sont caractérisées par de nombreuses pauses, repérées graphiquement par l'utilisation de points de suspension, et qui sont plus longues que les coupes⁵⁵⁵. La pause coïncide également avec la recherche de la croix et son échec, qui comprend donc des moments de silence, marquant un tempo plus lent à la toute fin de l'œuvre, comme si la lenteur de la fin avait une relation symbiotique avec les derniers jours de la protagoniste. Après avoir rythmé les événements par l'enchaînement d'un tableau après l'autre, l'épilogue clôt ainsi lentement et intimement l'histoire de Germinie en transformant les mots du roman en la complainte de Mademoiselle de Varandeuil.

Comme nous l'avons vu tout au long de la première analyse de cette pièce en comparaison avec le roman, nous pouvons certainement déduire que « nell'adattamento il drammaturgo concentra

⁵⁵² *GL*, p. 262.

⁵⁵³ Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 65.

[...] la maggior parte delle sue energie nel dare forma dialogica al romanzo⁵⁵⁶ ». En effet, en plus de reprendre et de réutiliser les dialogues, Goncourt tente de transformer le dialogue en narration : les personnages ne font pas que vivre cette situation, ils se la racontent. Cela dépend également de la rapidité du rythme de la narration, dans laquelle les personnages eux-mêmes semblent perplexes, comme s'ils avaient perdu un morceau de leur histoire, en raison de la succession rapide des tableaux. À la fin de la pièce, il est possible de souligner, comme le fait Roberta De Felici, que la répartition en tableaux « più degli atti, gli permisero, da un lato, di seguire la «structure régulièrement rythmée» del romanzo, dall'altro, di marcare, con i cambiamenti di scena, i tempi forti del libro⁵⁵⁷ ». Il est significatif que Goncourt ait choisi d'alterner les scènes publiques et extérieures, ainsi que les scènes privées extérieures et publiques intérieures. En effet, si l'on pense aux décors évoqués au cours de la pièce, comme la chambre de Mademoiselle de Varandeuil, la salle de bal de La Boule Noire, la promenade à Saint-Denis entre Germinie et Jupillon, la marche lente vers le cimetière de Mademoiselle de Varandeuil, etc., on se rend compte que Goncourt a donné à la pièce de très grands espaces, inhabituels pour le théâtre de l'époque. Après tout, il s'agissait de dix tableaux, avec un prologue et un épilogue. Lors de la représentation, Porel a choisi de supprimer le septième tableau et le prologue, qu'il jugeait superflus, mais qui étaient aussi à l'origine de plaintes selon lesquelles on ne pouvait pas suivre le fil de l'histoire. Parmi les nombreux environnements, c'est toutefois l'intérieur qui prévaut, suggérant un plus grand recueillement, il faut aussi réfléchir au symbolisme et aux références implicites des Goncourt concernant les lieux et les saisons. En effet, comme le suggère l'interprétation de Robert Ricatte, l'humeur et l'état d'esprit de Germinie suivent ceux des saisons qui l'entourent et qui, non par hasard, se terminent en hiver, avec la neige et sa mort. Ainsi, le parallélisme entre l'extérieur et l'intérieur, le public et le privé, traduit également, dans un certain sens, la double vie menée par la modeste servante : « il prevalere dell'interno/pubblico sull'interno/privato sia la traduzione spaziale della narrazione: si tratta, invero, della doppia vita di Germinie, che si svolge appunto su due piani, uno privato e uno pubblico, uno nascosto e uno esposto⁵⁵⁸ » se déplaçant lentement de plus en plus loin sur la rue. D'une fille modeste au service d'une vieille dame, Germinie devient une fille des rues, déplaçant la perception de l'espace de l'intérieur vers l'extérieur. Ce type de changement est également suivi et retrouvé dans le roman, bien

⁵⁵⁶ « Dans l'adaptation, le dramaturge focalise [...] la plupart de ses énergies à donner une forme dialoguée au roman », traduction personnelle. Roberta De Felici, *op. cit.*, p. 151.

⁵⁵⁷ « Plus que les actes, lui a permis, d'une part, de suivre la « structure régulièrement rythmée » du roman et, d'autre part, de marquer, par des changements de scènes, les temps forts du livre », traduction personnelle. Roberta De Felici, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁵⁸ « La prévalence de l'intérieur/public sur l'intérieur/privé est la traduction spatiale du récit : en effet, c'est la double vie de Germinie, qui se déroule sur deux niveaux, l'un privé et l'autre public, l'un caché et l'autre exposé », traduction personnelle. *Ibid.*, p. 192.

sûr, mais le théâtre rend ce schéma public-privé, intérieur-extérieur, plus évident en raison de sa structure textuelle.

Pour conclure notre analyse de l'action dans cette adaptation, nous pouvons voir comment Goncourt rejette catégoriquement l'unité d'action, préférant une fragmentation quasi photographique des événements. Cela s'avère efficace à certains moments, notamment dans les tableaux finaux, puisqu'ils sont recréés à partir de dialogues déjà existants dans le roman ; au contraire, les points les plus faibles sont les tableaux résumant les événements, notamment les premiers. L'adaptation de cette pièce par Goncourt semble plutôt passive, subissant les actions hors-champ plutôt que de les montrer en premier lieu, maintenant un langage plutôt pictural et évocateur à travers les descriptions énoncées par les personnages sur les paysages et les objets, créant un effet esthétique très agréable, mais hors contexte avec l'idée d'une pièce naturaliste qui met en scène les événements tels qu'ils se produisent dans la vie quotidienne.

L'adaptation de Zola, qui, par ordre chronologique, est la première dans le cas d'auto-adaptations de romans naturalistes, présente une histoire différente. En reprenant le raisonnement de Roberta De Felici,

Émile Zola fu cosciente dell'unità della rappresentazione e, al tempo stesso, dell'autonomia delle sue parti. Nonostante l'accusa rivoltagli dai contemporanei di non conoscere le leggi dell'arte drammatica, non solo rivelò di conoscerle, ma attribuì alla scrittura teatrale una sua propria specificità. Nel fare dell'adattamento lo strumento con cui trasformare il teatro dell'epoca, dimostrò di avere una concezione del tutto moderna della "teatralità", la quale non era, secondo la celebre definizione di Roland Barthes, «il teatro meno il testo⁵⁵⁹ ».

C'est pour cette raison que Zola a décidé d'utiliser les actes canoniques pour diviser sa pièce. Zola est l'écrivain naturaliste qui a le plus voulu suivre les idées classiques et aristotéliennes, avec les exceptions introduites par le théâtre romantique, dont il avait été un fervent partisan au début de sa carrière. La théâtralité du texte dramatique ne reposait pas seulement sur la performance de ses acteurs, mais aussi, et probablement surtout, sur le texte lui-même et le ton employé par le dramaturge. L'écriture dramatique, à la différence de celle des Goncourt, visait à avoir un caractère exceptionnel et distinctif, par rapport au roman, mais aussi par rapport au langage normalement parlé. Il fallait faire du théâtre à la fois un temple d'observation et une exposition d'art. C'est pourquoi il est possible

⁵⁵⁹ « Émile Zola était conscient de l'unité de la représentation et, en même temps, de l'autonomie de ses parties en même temps, de l'autonomie de ses parties. Malgré l'accusation portée contre lui par ses contemporains de ne pas connaître les lois de l'art dramatique, il a non seulement révélé qu'il les connaissait, mais il a attribué à l'écriture théâtrale une spécificité qui lui est propre. En adaptant l'instrument avec lequel transformant le théâtre de l'époque, il s'est révélé avoir une conception tout à fait moderne de la "théâtralité", qui n'était pas, selon la célèbre définition de Roland Barthes, "le théâtre sans le texte" », traduction personnelle. Roberta De Felici, *op. cit.*, p. 114.

d'identifier certaines caractéristiques du théâtre classique dans l'adaptation zolienne de *Thérèse Raquin*, qui s'est avérée être une tentative de dramaturgie naturaliste bien consciente de son échec. En effet, dans la préface de la pièce, publiée quelques jours avant sa mise en scène, Zola écrit : « [j]'estime qu'il est toujours dangereux de tirer un drame d'un roman. Une des deux œuvres est fatalement inférieure à l'autre, et souvent cela suffit pour les rapetisser toutes deux⁵⁶⁰ ».

Conscient de la moindre force expositive du drame par rapport au roman, il entend néanmoins tenter de traduire son œuvre et de la modifier. Chronologiquement l'adaptation de Zola est antérieure à celle de Goncourt, pourtant notre intention n'était pas de suivre un ordre séquentiel, mais celui des idées et de la théorie de l'adaptation théâtrale. Goncourt, en effet, est le seul auteur parmi ceux de notre corpus à avoir employé des tableaux pour mettre en scène *Germinie Lacerteux*, alors que tous les autres auteurs ont canoniquement conservé les actes classiques. D'ailleurs, en tant que premier roman naturaliste auto-adapté au théâtre, la tentative de Zola de diviser la pièce en actes sera également une source d'inspiration pour d'autres écrivains européens.

Thérèse Raquin est, en effet, un drame divisé en quatre actes, eux-mêmes divisés en scènes en nombre variable. *Thérèse Raquin* est une œuvre intéressante qui se distingue des autres notamment parce qu'elle part d'une histoire simple. Il s'agit donc d'un matériau malléable et modelable à volonté, avec plus ou moins de détails selon le genre littéraire. L'adaptation se fait sur plusieurs fronts, à différents moments de la vie de l'écrivain, mais le sujet s'avère être un « excellent sujet de drame⁵⁶¹ » selon l'auteur. L'une des raisons pour laquelle l'on crée des adaptations est le plaisir que l'on retire de ce que Linda Hutcheon appelle « repetition with variation⁵⁶² ». Revisiter de différentes manières un thème donné ou une histoire particulièrement passionnante est un stimulant constant et un grand plaisir, qui vient précisément du fait de revisiter quelque chose de déjà connu, mais dans une tonalité différente. « Adaptation is repetition, but repetition without replication⁵⁶³ », qui justifie l'intérêt et la curiosité, le sens du défi d'une œuvre transposée de manière différente. Le sujet est intéressant car il s'agit d'une histoire d'amour tourmentée, qui débouche sur un crime passionnel et qui, de ce fait, intrigue inévitablement le public. À cet égard, Janice Best, qui a analysé avant nous les adaptations de Zola, évoque une perspective très intéressante sur le rapport entre les œuvres et la vérité, grande obsession de Zola : « [s]i, toutefois, Zola avait changé de forme, il n'avait point modifié l'essentiel

⁵⁶⁰ Émile Zola, *Thérèse Raquin, drame en quatre actes*, Paris, Charpentier, 1873, p. 5. Désormais abrégé en *TRP*.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁶² « Répétition avec variation », traduction personnelle. Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁶³ « L'adaptation est une répétition, mais une répétition sans réplication », traduction personnelle. *Ibid.*, p. 7.

de ce qu'il avait à dire. [...] La vérité que cherchait le jeune écrivain ne se trouvait donc pas dans le choix du sujet lui-même, mais dans la recherche d'une nouvelle manière de le raconter⁵⁶⁴ ».

Par conséquent, le choix de la nouvelle, du roman et enfin de la pièce de théâtre dépend du fait que l'objectif ultime de l'écrivain était d'étudier la construction même du récit de la réalité et les tempéraments de ses acteurs. Cet élément d'analyse est d'autant plus intéressant si l'on considère que dans l'adaptation, toutes les scènes les plus violentes qui caractérisent le roman et en constituent le cœur ne sont pas jouées, mais se déroulent plutôt hors scène et de manière plutôt allusive. Les personnages ne résument pas religieusement ce qui s'est passé comme le faisait Goncourt dans ses tableaux, mais, suivant un schéma dramatique inspiré de la tragédie et du mélodrame, ils révèlent lentement les détails essentiels pour suivre l'histoire.

En fait, notre scène clou, la scène qui résume tout le sens du roman et l'essence de son histoire, à savoir le meurtre de Camille, le mari de Thérèse, n'est pas du tout mentionnée. Cela se passe entre le premier et le deuxième acte, même dans la première scène du deuxième acte, il n'est pas clair que l'absence de Camille soit due à sa mort jusqu'au moment où sa mère commence à pleurer son fils :

Scène première

Thérèse, Grivet, Laurent, Michaud, Madame Raquin, Suzanne

(Les personnages sont assis comme à la fin de l'acte précédent : Thérèse, devant la table à ouvrage, l'air rêveur et souffrant, sa broderie sur les genoux ; Grivet, Laurent et Michaud, à leur place, devant la table ronde. Seul, le fauteuil de Camille est vide. — Un silence, pendant lequel Madame Raquin et Suzanne servent le thé, en répétant exactement leurs jeux de scène du 1^{er} acte.)

[...]

MADAME RAQUIN, *éclatant brusquement en sanglots.*

Je ne puis pas, je ne puis pas...

(Laurent et Michaud se lèvent, et Suzanne vient s'adosser au fauteuil de Madame Raquin.)

Quand je vous vois tous, comme autrefois, autour de cette table, je me souviens, mon cœur se fend...
Mon pauvre Camille était là.

MICHAUD

Sacrebleu ! Madame Raquin, soyez donc raisonnable !

MADAME RAQUIN

Pardonnez-moi, mon vieil ami, je ne puis pas... Vous vous rappelez comme il aimait à jouer aux dominos. C'est lui qui renversait la boîte. Laurent vient de faire son geste... Et quand je ne m'asseyais pas assez vite, il me grondait. Moi, j'avais peur de le contrarier, ça le rendait malade.

Ah ! nos bonnes soirées... Et, maintenant, son fauteuil est vide, voyez-vous⁵⁶⁵ !

Le meurtre de Camille se déroule dans le calme, toute la structure de la pièce et l'action semblent se dérouler dans le même salon où la famille Raquin et ses amis se réunissent pour jouer à

⁵⁶⁴ Janice Best, *Expérimentation et adaptation: essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Texte remanié de Thèse de 3e cycle Lettres Strasbourg, 1984, p. 24.

⁵⁶⁵ TRP, pp. 57-58.

des jeux de société et boire du thé. En réalité, ce choix de cadre découle du roman lui-même, qui a été conçu et structuré comme une tragédie classique, et dans laquelle « l'unité de lieu dramatique classique est en quelque sorte recrée dans le roman par la répétition, dans chacun des lieux décrits [...] des aspects essentiels de la boutique⁵⁶⁶ ».

La répétition du lieu est donc nécessaire pour créer une continuité, mais aussi pour signaler les détails qui diffèrent de l'acte précédent. Cependant, l'absence de l'action pivot sur laquelle reposent le roman et la pièce est très pesante dans le déroulement des actes, car on perçoit un statisme qui englobe les personnages et les empêche d'agir, ou plutôt, ne les montre pas en action. Tout ce qui se passe, se passe hors-champ, laissant place, comme dans ce cas, à des bavardages plus frivoles entre les personnages, mais qui rendent néanmoins la scène vraisemblable et suffisamment spontanée. C'est, par exemple, une grande différence avec les tableaux de Goncourt, dans lesquels l'action est tout aussi absente, mais est résumée de manière artificielle par les personnages de chaque scène.

En fait, le deuxième acte ne commence pas directement par les pleurs de Madame Raquin sur son fils décédé, mais par une des réunions habituelles du jeudi soir, à laquelle Camille n'assiste pas. Ce n'est qu'après avoir commencé à jouer aux dominos que Madame Raquin est émue et que le lecteur/audience apprend la mort de son fils. Ainsi, la mort est introduite progressivement et sans grande déclamation, comme c'est le cas dans l'adaptation de *Germinie Lacerteux*.

La barque allait s'engager dans un petit bras, sombre et étroit, s'enfonçant entre deux îles. On entendait, derrière l'une des îles, les chants adoucis d'une équipe de canotiers qui devaient remonter la Seine. Au loin, en amont, la rivière était libre.

Alors Laurent se leva et prit Camille à bras-le-corps. Le commis éclata de rire.

— Ah ! non, tu me chatouilles, dit-il, pas de ces plaisanteries-là... Voyons, finis : tu vas me faire tomber. Laurent serra plus fort, donna une secousse. Camille se tourna et vit la figure effrayante de son ami, toute convulsionnée. Il ne comprit pas ; une épouvante vague le saisit. Il voulut crier, et sentit une main rude qui le serrait à la gorge. Avec l'instinct d'une bête qui se défend, il se dressa sur les genoux, se cramponnant au bord de la barque. Il lutta ainsi pendant quelques secondes.

— Thérèse ! Thérèse ! appela-t-il d'une voix étouffée et sifflante.

La jeune femme regardait, se tenant des deux mains à un banc du canot qui craquait et dansait sur la rivière. Elle ne pouvait fermer les yeux ; une effrayante contraction les tenait grands ouverts, fixés sur le spectacle horrible de la lutte. Elle était rigide, muette.

— Thérèse ! Thérèse ! appela de nouveau le malheureux qui râlait.

À ce dernier appel, Thérèse éclata en sanglots. Ses nerfs se détendaient. La crise qu'elle redoutait la jeta toute frémissante au fond de la barque. Elle y resta pliée, pâmée, morte.

Laurent secouait toujours Camille, en le serrant d'une main à la gorge. Il finit par l'arracher de la barque à l'aide de son autre main. Il le tenait en l'air, ainsi qu'un enfant, au bout de ses bras vigoureux. Comme il penchait la tête, découvrant le cou, sa victime, folle de rage et d'épouvante, se tordit, avança les dents et les enfonça dans ce cou. Et lorsque le meurtrier, retenant un cri de souffrance, lança brusquement le commis à la rivière, les dents de celui-ci lui emportèrent un morceau de chair.

Camille tomba en poussant un hurlement. Il revint deux ou trois fois sur l'eau, jetant des cris de plus en plus sourds.

⁵⁶⁶ Janice Best, *op. cit.*, pp. 27-28.

Laurent ne perdit pas une seconde. Il releva le collet de son paletot pour cacher sa blessure. Puis, il saisit entre ses bras Thérèse évanouie, fit chavirer le canot d'un coup de pied, et se laissa tomber dans la Seine en tenant sa maîtresse. Il la soutint sur l'eau, appelant au secours d'une voix lamentable⁵⁶⁷.

La scène du meurtre, absente de la pièce, est montrée ici. Certes, la décision de ne pas le mettre en scène dépend de la difficulté qu'il y aurait eu à recréer une telle situation, mais, étant donné l'inspiration classique de Zola, on peut aussi évaluer comme intéressant le choix possible de ne pas montrer l'événement sur scène, mais de le faire entendre, à travers les voix des acteurs, depuis les coulisses. De cette façon, il y aurait un décalage entre les voix diégétiques qui rendraient la scène effroyablement plus réelle et tangible, bien que non visible. En effet, même ce choix aurait pu être un motif plus important d'inquiétude pour le public/lecteur, qui perçoit plutôt le meurtre de Camille comme quelque chose de trop étranger pour être imaginé, du moins si l'on n'a pas lu le roman. Janice Best commente cette décision de la manière suivante : « [i]l est à ce titre très significatif de constater que lorsque Zola se mit en 1873 à adapter son roman *Thérèse Raquin* pour la scène, ce n'était plus le schéma événementiel classique qu'il choisit de respecter. Les deux péripéties, [...] l'arrivée de Laurent et le meurtre de Camille, furent sacrifiées à une description du drame quotidien⁵⁶⁸ ». Cette approche peut, en fait, très bien fonctionner pour donner une idée de l'ennui et de la monotonie des journées de Thérèse, mais il manque à la pièce certains aspects fondamentaux, à notre avis, indissociables de sa représentation ou de son adaptation.

Cependant, nous nous demandons une fois de plus comment la scène du meurtre a été élaborée et comment l'histoire a été structurée dans la pièce. Comme nous l'avons déjà observé, Zola s'appuie sur les actes et les schémas dramatiques du théâtre classique. La seule chose qu'il admet, en s'inspirant de la révolution théâtrale de l'époque romantique, c'est l'impossibilité d'une unité d'action dans le sens où les actions se suivent directement. En cela, donc, le temps de la pièce coïncide avec le temps du drame. Dans le romantisme, en revanche, on propose une unité d'action qui repose sur le fil logique de ce qui se passe, et non sur une contrainte spatio-temporelle particulière. Ainsi, bien que le drame se déroule principalement dans le salon des Raquin, et que l'intention du dramaturge soit de donner une idée d'immobilité, la scène progresse grâce aux bavardages des personnages.

La pièce commence *in media res* : Camille est allongé sur le canapé tandis que Laurent fait son portrait, Thérèse reste immobile et Madame Raquin met la table. Les personnages ne sont pas présentés par un prologue, comme l'avait fait Goncourt, mais sont directement introduits par le dramaturge à partir de leurs discours. En effet, dès le début de la scène, Camille parle de sa mauvaise santé :

⁵⁶⁷ *TR*, pp. 111-112.

⁵⁶⁸ Janice Best, *op. cit.*, p. 33.

CAMILLE *après un silence.*

Puis-je parler ? ça ne te dérange pas ?

LAURENT

Pas du tout, pourvu que tu te tiennes tranquille.

CAMILLE

Après le souper, si je ne parle pas, je m'endors... Tu es heureux de te bien porter. Tu peux manger de tout... Je n'aurais pas dû reprendre de la crème. Elle me fait du mal. J'ai un estomac de quatre sous... Tu aimes beaucoup la crème⁵⁶⁹?

De cette brève introduction, on peut également déduire le caractère de Camille, un garçon dépendant des autres et en manque d'attention. On peut déjà percevoir la perspective et l'approche différentes des personnages, qui révèlent leur essence à travers leurs paroles et leurs actes, sans résumer ce qui se passe autour d'eux. Cependant, cela se complique lorsqu'il faut faire allusion au passé de Thérèse et à l'histoire de son tempérament apparemment doux, et notamment de son mariage avec Camille :

MADAME RAQUIN, *qui a achevé son ménage.*

Mon pauvre Camille, tu n'es jamais content. J'ai fait pour le mieux. C'est toi qui as voulu venir être commis à Paris. J'aurais repris, à Vernon, mon commerce de mercière. Quand tu as épousé ta cousine Thérèse, il fallait bien se remettre au travail pour les enfants qui pouvaient arriver.

CAMILLE

Eh ! moi, je comptais habiter une rue où il passerait beaucoup de monde. Je me serais mis à la fenêtre, j'aurais regardé les voitures. C'est très amusant... Tandis que, lorsque j'ouvre la croisée, ici, je n'aperçois que la grande muraille d'en face et le vitrage du passage, au-dessous de moi ; la muraille est noire, le vitrage est tout sale de poussière et de toiles d'araignées... J'aime encore mieux nos fenêtres de Vernon, d'où l'on voyait la Seine qui coulait toujours, ce qui n'était pourtant pas drôle⁵⁷⁰.

De cet échange avec la mère, qui s'avère très authentique selon le modèle de la mère craintive répondant aux caprices de son enfant unique, il ressort que tous les trois, Madame Raquin, Camille et Thérèse, sont arrivés à Paris à la demande du jeune Raquin - principalement par ennui et pour chercher un emploi. Cela révèle également la parenté qui lie Camille et Thérèse, bien que cela semble déjà plus forcé. En effet, il ne serait normalement pas nécessaire de souligner le fait que la jeune fille est en fait apparentée à Camille, dans une phrase comme celle-ci, cependant, cela est nécessaire pour que le lecteur/spectateur s'oriente dans les relations entre les personnages. Mais c'est aussi une façon importante de s'insérer dans le contexte social de l'époque. En fait, au théâtre, qui était devenu « le reflet fidèle d'une société qui se voulait immuable, figé par des formes et des conventions qu'on considérait 'éternelles'⁵⁷¹ », il était important aussi de remarquer le fonctionnement de la société et

⁵⁶⁹ TRP, pp. 19-20.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁷¹ Janice Best, *op. cit.*, p. 38.

de la morale, où les mariages entre cousins constituaient encore une habitude et un signe de progression de la branche familiale. Ainsi, le fait de préciser que Thérèse était la cousine de Camille avait un double objectif : celui d'informer ceux qui lisaient ou regardaient la pièce et celui de s'insérer discrètement dans les mœurs sociales de l'époque, ce qui assurait en partie le respect de la morale par les personnages. Dans le roman, l'échange entre mère et fils se déroule de manière tout à fait différente :

Huit jours après son mariage, Camille déclara nettement à sa mère qu'il entendait quitter Vernon et aller vivre à Paris. Madame Raquin se récria : elle avait arrangé son existence, elle ne voulait point y changer un seul événement. Son fils eut une crise de nerfs, il la menaça de tomber malade, si elle ne cédait pas à son caprice.

— Je ne t'ai jamais contrariée dans tes projets, lui dit-il ; j'ai épousé ma cousine, j'ai pris toutes les drogues que tu m'as données. C'est bien le moins, aujourd'hui, que j'aie une volonté, et que tu sois de mon avis... Nous partirons à la fin du mois.

Madame Raquin ne dormit pas de la nuit. La décision de Camille bouleversait sa vie, et elle cherchait désespérément à se refaire une existence. Peu à peu, le calme se fit en elle. Elle réfléchit que le jeune ménage pouvait avoir des enfants et que sa petite fortune ne suffirait plus alors. Il fallait gagner encore de l'argent, se remettre au commerce, trouver une occupation lucrative pour Thérèse. Le lendemain, elle s'était habituée à l'idée de départ, elle avait bâti le plan d'une vie nouvelle⁵⁷².

En raison de sa nature plus longue et plus minutieuse, le roman peut inclure beaucoup plus de détails et raconter plus calmement les événements qui ont conduit la famille Raquin à s'installer à Paris. Cependant, à notre avis, il est également important de s'attarder sur le fait que l'adaptation scénique, bien que plus condensée que le roman, a bien rendu l'atmosphère de ce départ. Camille a un ton capricieux, et sa mère, qui le gronde tendrement, est très condescendante. Ici l'action est vécue de manière passive, c'est-à-dire qu'effectivement les personnages sont en train de faire quelque chose sur scène, mais en réalité ils se laissent agir par la scène même. D'après tout, Laurent fait le portrait de Camille, qui est contraint à l'immobilité pour se faire peindre, Madame Raquin attend ses amis et Thérèse reste immobile sur sa chaise tout le temps. Il s'agit, donc, d'une action qui montre la *non-action* qui règne dans le roman et dans la pièce. Le fait de bavarder cordialement entre eux est seulement une manière de remplir l'ennui et de partager avec le public tout ce qu'ils pensent. D'ailleurs, Zola avait annoncé, comme Flaubert l'avait fait pour son roman le plus célèbre, vouloir créer une pièce qui réfléchisse l'ennui de la quotidienneté, où l'on « illustr[ait] les points essentiels du programme qu'il proposait pour le renouveau de l'art dramatique⁵⁷³ », autant que dans le roman.

Ainsi, après avoir présenté rapidement la situation, Zola fournit des informations sur les personnages. La particularité du mouvement naturaliste est en effet de donner beaucoup d'informations sur ses personnages et leurs situations, de manière presque exagérée, utilisant

⁵⁷² TR, p. 45.

⁵⁷³ Janice Best, *op. cit.*, p. 36.

« certains schémas narratifs leur permettant d'insérer le plus d'informations possible avec le maximum de vraisemblance⁵⁷⁴ ». Mais ceci est valable pour le roman, au théâtre les choses sont différentes, parce que le sens de la vraisemblance au théâtre est donné, précisément, par les trois règles aristotéliennes que nous analysons point par point. Alors que le roman repose sur des détails et des notions propres au récit, le théâtre repose sur des actions et des volontés, ce qui explique précisément pourquoi l'adaptation théâtrale des romans naturalistes, créée par les romanciers eux-mêmes, suit une approche non théâtrale, mais plutôt romanesque et n'aboutit pas au théâtre. « Il n'est nullement question de constater la situation du texte dans le drame, mais de savoir si les mots du texte traduisent la vie totale du drame⁵⁷⁵ », écrit Henri Gouhier à propos de cette diatribe. Par conséquent, l'adaptation des romans doit donner l'idée du mouvement et de la vie qui sont racontés par les mots, mais pas seulement, précisément parce que le théâtre est composé de différents éléments.

C'est pourquoi le fait que le théâtre adapté par ces auteurs maintient une perspective narrative dans laquelle le dramaturge révèle pas à pas les personnages, comme si c'était le même regard qui guidait le lecteur dans le roman, aboutit à un échec lorsque l'on analyse les pièces de théâtre. Connaître l'histoire d'un personnage est certainement utile pour le comprendre, mais il n'en va pas de même pour le texte dramatique. En effet, lorsque l'on commence à communiquer des informations sur un personnage ou une situation, l'action est mise en pause. Alors que le temps s'écoule, l'action reste suspendue, donnant lieu à un étrange rythme narration-action – tenant compte qu'il s'agit de théâtre et non de roman.

CAMILLE

Il n'y a que les bêtes qui s'amuse ainsi... Quand son père, le capitaine Degans, l'a laissée chez maman, elle avait déjà des yeux noirs tout grands ouverts, qui me faisaient peur... Et le capitaine donc ! c'était un homme terrible. Il est mort en Afrique, sans avoir remis les pieds à Vernon... N'est-ce pas, Thérèse.

THERESE, *sans bouger*.

Oui.

CAMILLE

Si tu crois qu'elle s'écorchera la langue!... (*Il l'embrasse.*) Tu es une bonne femme tout de même. Depuis que maman nous a mariés, nous n'avons pas eu une querelle... Tu ne m'en veux pas ?

THERESE

Non⁵⁷⁶.

Le comportement de Camille est aussi plus vif que dans le roman, car ses gestes directs et le ton de sa voix parviennent à transmettre son exubérance, qui paraît presque inconsciente de la gêne que ses questions et ses manières suscitent chez Thérèse. En quelques lignes, l'origine de Thérèse et sa relation déséquilibrée avec son cousin sont résumées, dont la conduite est en même temps exemplaire de la relation de subordination exigée par sa tante et Camille. Bien que bref, cet échange

⁵⁷⁴ Colette Becker, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁷⁵ Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*, Paris, Vrin, 2002 (éd. or. 1968), p. 78.

⁵⁷⁶ TRP, p. 24.

de répliques est relativement efficace pour introduire le lecteur/spectateur à la condition d'emprisonnement de la jeune protagoniste, qui reste immobile et prononce des monosyllabes pour contenter son cousin despotique, laissant entrevoir son incapacité à s'exprimer. Néanmoins, la pièce ne réussit pas et ne peut pas atteindre la profondeur du roman. Par conséquent, bien que ces caractéristiques de l'histoire soient suggérées par ce court dialogue, elles ne suffisent pas à manifester la psychologie du personnage de Thérèse, qui était l'une des principales intentions de Zola à l'égard de la pièce, et qui est difficile à comprendre sans l'accompagnement du roman. En effet, ce dernier commence par de courts chapitres qui contextualisent le comportement de Camille et Thérèse à l'âge adulte :

Thérèse allait avoir dix-huit ans. Un jour, seize années auparavant, lorsque Madame Raquin était encore mercière, son frère, le capitaine Degans, lui apporta une petite fille dans ses bras. Il arrivait d'Algérie.

— Voici une enfant dont tu es la tante, lui dit-il avec un sourire. Sa mère est morte... Moi je ne sais qu'en faire. Je te la donne.

La mercière prit l'enfant, lui sourit, baisa ses joues roses. Degans resta huit jours à Vernon. Sa sœur l'interrogea à peine sur cette fille qu'il lui donnait. Elle sut vaguement que la chère petite était née à Oran et qu'elle avait pour mère une femme indigène d'une grande beauté. Le capitaine, une heure avant son départ, lui remit un acte de naissance dans lequel Thérèse, reconnue par lui, portait son nom. Il partit, et on ne le revit plus ; quelques années plus tard, il se fit tuer en Afrique.

Thérèse grandit, couchée dans le même lit que Camille, sous les tièdes tendresses de sa tante. Elle était d'une santé de fer, et elle fut soignée comme un enfant chétive, partageant les médicaments que prenait son cousin, tenue dans l'air chaud de la chambre occupée par le petit malade. Pendant des heures, elle restait accroupie devant le feu, pensive, regardant les flammes en face, sans baisser les paupières. Cette vie forcée de convalescente la replia sur elle-même ; elle prit l'habitude de parler à voix basse, de marcher sans faire de bruit, de rester muette et immobile sur une chaise, les yeux ouverts et vides de regards. Et, lorsqu'elle levait un bras, lorsqu'elle avançait un pied, on sentait en elle des souplesses félines, des muscles courts et puissants, toute une énergie, toute une passion qui dormaient dans sa chair assoupie. Un jour, son cousin était tombé, pris de faiblesse ; elle l'avait soulevé et transporté, d'un geste brusque, et ce déploiement de force avait mis de larges plaques ardentes sur son visage. La vie cloîtrée qu'elle menait, le régime débilissant auquel elle était soumise ne purent affaiblir son corps maigre et robuste ; sa face prit seulement des teintes pâles, légèrement jaunâtres, et elle devint presque laide à l'ombre. Parfois, elle allait à la fenêtre, elle contemplait les maisons d'en face sur lesquelles le soleil jetait des nappes dorées⁵⁷⁷.

Dans le bref échange de répliques qui coïncide avec cette pièce, Zola parvient à donner une idée du caractère des personnages, mais reste ancré dans une idée de littéarité théâtrale qui l'empêche totalement de transformer la matière de son texte. « En adaptant *Thérèse Raquin* pour la scène, Zola voulait démontrer que l'optique du théâtre ne différait pas de celle du roman⁵⁷⁸ », cependant, cette approche s'est avérée infructueuse car si le contenu s'adapte et se transforme en fonction des besoins artistiques, il est indéniable que la perspective du genre littéraire coïncide également avec sa forme

⁵⁷⁷ TR, pp. 40-41.

⁵⁷⁸ Janice Best, *op. cit.* p. 43.

et son essence. Comme l'affirme Cesare Segre, dans le roman, les personnages sont l'objet de la narration, tandis qu'au théâtre ils sont le sujet *même*⁵⁷⁹.

En poursuivant l'analyse et la fragmentation de l'adaptation dans sa comparaison avec le roman, on constate que les moments de narration des personnages sont intensifiés, de façon presque obsessionnelle. Lorsque Thérèse parvient enfin à être seule avec Laurent, dans la scène V de l'acte I, les deux commencent à se parler, racontant tout ce qui s'est passé hors scène, et une fois de plus l'action s'arrête pour laisser place au résumé des événements, nécessaire, apparemment, pour comprendre la relation et la vie des deux personnages. Thérèse raconte ses pensées et ses souvenirs du passé : « Il y a huit jours que je ne t'ai vu. Je t'ai attendu tous les après-midis. [...] oui, j'étais malheureuse... Je restais des heures entières accroupie devant le feu ; à regarder stupidement bouillir des tisanes : si je bougeais, ma tante grondait. [...] Je ne sais plus pourquoi j'ai consenti à épouser Camille...⁵⁸⁰ ». Cette confession est révélatrice de la véritable essence de Thérèse, qui, comme Laurent, a passé la plupart du temps dans le silence pendant les premières scènes et qui retrouve maintenant son espace et sa volonté authentique. Ainsi, une dichotomie se construit peu à peu à plusieurs niveaux : la vérité et les apparences, où Thérèse se fait passer pour une épouse dévouée et tranquille plutôt que pour un adultère à l'âme indomptée ; la parole et l'espace, où le public donne la parole à Camille et à Madame Raquin, alors qu'il est dans l'intimité de Laurent et de Thérèse, et il y a donc une appropriation d'un certain espace pour chaque personnage. La pièce se poursuit jusqu'à la fin du premier acte avec des discours des personnages évoquant des événements qui se déroulent hors scène. Malgré l'arrivée de leurs amis, Grivet, Michaud et Suzanne, qui contribuent plutôt à recréer un type de discours plus axé sur le moment présent et non sur ce qui se passe en dehors de la scène, les protagonistes, Camille et Madame Raquin (puisque Thérèse et Laurent ne parlent pas beaucoup en public) continuent à raconter des épisodes qui ont eu lieu dans le passé ou qui concernent d'autres circonstances. La fin du premier acte se termine, pour l'intrigue, par la promesse d'une vie heureuse pour Laurent et Thérèse :

LAURENT (*à Thérèse doucement.*)

Espère. Nous vivrons heureux à jamais l'un et l'autre.

CAMILLE, *d'en bas, riant.*

Oh ! ça, je te le permets... Tâche de plaire à Thérèse.

LAURENT, *à Thérèse.*

Et souviens-toi de ce que tu as dit : ce qu'on ne sait pas n'existe pas... (*On entend des pas dans l'escalier.*) Prends garde ! (*Ils se séparent vivement. Thérèse reprend son attitude rechignée devant sa*

⁵⁷⁹ Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. VII.

⁵⁸⁰ *TRP*, pp. 31-33.

*table à ouvrage. Laurent passe à droite. Les autres personnages remontent, chacun avec une chaise, en riant aux éclats*⁵⁸¹.)

Cela suggère au lecteur/spectateur que les deux amants ont l'intention d'assassiner le jeune Raquin, probablement lors de la sortie à Saint Ouen dont ils ont parlé plus tôt avec Camille. Cependant, en réalité, puisque l'objectif principal du drame de Zola était de « créer une impression de durée qui nie le progrès des événements » à travers « la répétition des jeux de scène et l'étude minutieuse de la vie quotidienne⁵⁸² », l'acte se termine par le jeu entre les convives qui boivent du thé, précisément pour donner une idée de l'immobilité du temps qui passe et des actions qui se déroulent sur scène, pour ainsi dire normales et spontanées. Le deuxième acte, en effet, commence par la même scène, dans laquelle Camille a disparu, que nous avons traitée précédemment.

En plus de la scène de l'annonce de la mort de Camille que nous avons observée précédemment, le deuxième acte se poursuit avec des épisodes de goliardise ordinaire parmi les convives et des discussions légères entre Thérèse et Suzanne. Ce type de développement fait bien sûr partie du projet naturaliste de Zola, mais il est possible d'observer que ces moments apparaissent très longs et denses, ralentissant tout le déroulement du drame. Presque comme une comédie du XVII^e siècle, témoignant de l'origine culturelle de Zola et de son inspiration pour le théâtre, Madame Raquin est ensuite laissée seule avec son ami Michaud. Les deux hommes, inquiets pour la santé de leur nièce, confabulent entre eux, déforment la situation et arrivent à la solution de marier Thérèse et Laurent pour éviter à la jeune fille la tristesse supposée de la mort de son mari. C'est ainsi que Madame Raquin décide de parler ouvertement à sa nièce et de la proposer en mariage à Laurent. Ce passage en particulier accentue l'atmosphère tragicomique de la pièce, lui donnant presque l'apparence d'une véritable comédie, puisque Madame Raquin est émue par la fidélité de Thérèse, qui n'est en réalité que la peur d'être découverte comme l'assassine de Camille :

MADAME RAQUIN

Je veux que tu me répondes... Tu vis trop seule, tu t'ennuies, n'est-ce pas ? A ton âge, on ne peut pleurer éternellement.

THERESE

Je ne sais ce que vous voulez dire.

MADAME RAQUIN

Je ne dis rien, je t'interroge, je cherche où est ton mal... Vivre toujours avec une femme en larmes, ce n'est pas gai, je le comprends. Puis, cette chambre est bien grande, bien noire, et peut-être désires-tu...

THERESE

Je ne désire rien.

MADAME RAQUIN

⁵⁸¹ TRP, p. 54.

⁵⁸² Janice Best, *op. cit.*, p. 53.

Écoute, ne te fâche pas, c'est une vilaine idée, qui nous est venue... Nous avons songé à te remarier.

THERESE

Moi ! jamais, jamais ! Pourquoi doutez-vous de moi ?

MADAME RAQUIN, *très émue*.

Je le leur disais bien, elle ne peut l'avoir oublié, il est toujours dans son cœur... C'est eux qui m'ont poussée... Et ils ont raison, vois-tu, mon enfant. La maison est trop triste. Tout le monde nous fuirait... Va, tu ferais bien de les écouter.

THERESE

Jamais !

MADAME RAQUIN

Si, remarie-toi... Je ne me rappelle plus les choses convaincantes qu'ils m'ont dites. J'étais de leur avis. Je me suis chargée de te décider... Je vais appeler Michaud, si tu veux. Il saura mieux parler que moi.

THERESE

Mon cœur est fermé, il n'entendrait pas. Qu'on me laisse tranquille, je vous en prie... (*Elle passe à gauche.*) Me remarier, grand Dieu, et avec qui?

MADAME RAQUIN

Ils ont eu une bonne idée, ils ont trouvé quelqu'un... Michaud est en train, en cas, de parler à Laurent.

THERESE

Laurent. C'est à Laurent que vous avez songé!... Mais je ne l'aime pas, je ne veux pas l'aimer !

MADAME RAQUIN

Je t'assure, ils ont raison. J'étais de leur avis... Laurent est presque de la famille. Tu sais combien il est bon, combien il nous est utile. Au premier moment, j'ai été blessée comme toi, il me semblait que c'était mal. Puis, en réfléchissant, j'ai pensé que tu serais moins infidèle à la mémoire de celui qui n'est plus, en épousant son ami, ton sauveur⁵⁸³.

Les lecteurs et le public qui connaissent la vérité sur l'affaire de la mort de Camille peuvent bien comprendre le malaise ressenti par Thérèse et son opposition véhémement à l'idée d'épouser Laurent, son complice. En réalité, le mariage était souhaité par les deux, qui avaient auparavant concocté tout leur plan pour s'assurer qu'ils ne s'aimaient plus en secret, mais à la lumière du jour. Cependant, alors que dans le roman, ce plan diabolique est révélé au lecteur dès le début, et que la demande de mariage de Thérèse et Laurent par Madame Raquin apparaît comme l'accomplissement ultime de leur plan, entretenant ainsi une atmosphère sombre et tragique autour du couple, dans la pièce, où nous ne connaissons pas tous ces détails, si ce n'est que les deux compères projetaient d'assassiner Camille, l'atmosphère générale est plus détendue et comique.

Marco de Marinis dans *Visioni della scena* rappelle que « la struttura drammaturgica della scena preferibile dal punto di vista della poetica [...] è quella la cui trama riguarda un singolo individuo ⁵⁸⁴ », alors que la comédie exige une histoire de couple. Et c'est précisément au niveau

⁵⁸³ TRP, pp. 80-82.

⁵⁸⁴ « La structure dramaturgique de la scène qui est préférable du point de vue de la poétique [...] est celle dont l'intrigue concerne un seul individu », traduction personnelle. Marco de Marinis, *Visioni della scena, Teatro e scrittura*, Roma, Laterza, 2004, p. 15.

théâtral que la dimension du récit change radicalement : dans le roman, l'histoire est celle de Thérèse, que l'on suit du début à la fin, dans le but d'étudier ses passions. La pièce, en revanche, se concentre sur le couple ipso facto de Thérèse et Laurent. En fait, avec le début *in medias res* les deux sont déjà amants et font des confusions sur le meurtre de Camille. Malgré les discours de synthèse de Thérèse et de Madame Raquin sur son histoire, cela ne suffit pas à faire de Thérèse l'unique héroïne de cette pièce. Alors que dans la version narrative, Thérèse est la protagoniste, la version dramatique de l'histoire place le duo Thérèse-Laurent au premier plan, et les deux ont un poids égal dans l'histoire.

Le mécanisme de l'adaptation révèle donc des opérations singulières pour transposer son texte au théâtre, dont celle de changer radicalement la perspective de la structure dramatique par rapport à la structure fictionnelle. C'est pourquoi, avec un couple au centre de la pièce, il est possible de situer le genre de ce drame plutôt dans la comédie, ou plutôt dans la tragi-comédie, plutôt que dans la tragédie pure et simple que l'on pourrait supposer dans le mouvement naturaliste. En effet, on pourrait s'attendre à ce que, compte tenu du sujet narratif, les pièces adaptées soient des tragédies d'un certain calibre. Au contraire, comme nous pouvons également l'observer dans le dernier extrait, l'effet obtenu est, par moments, très comique.

La situation sur scène ne parvient pas à rendre le caractère dramatique du moment, créant ainsi un résultat plutôt hilarant : la tante, inconsciente de tout, veut que sa nièce épouse l'ami de son défunt mari, qui refuse indignement de peur d'être découvert comme l'assassin de son fils bien-aimé. Cela crée un effet d'action très particulier, car bien qu'il ne se passe pas grand-chose entre les personnages, c'est grâce à ces échanges concis et pleins de pathos que l'attention du lecteur/spectateur est animée. Enfin, pour conclure l'acte II, la scène VI s'ouvre sur les amis de Madame Raquin, Michaud, Grivet et Suzanne, qui entrent en courant dans la pièce pour terminer les préparatifs du mariage. La rapidité avec laquelle se déroule ce passage, dans la forme dramatique, s'inspire très probablement des mélodrames, dans lesquels les vicissitudes et les événements se succèdent rapidement à l'allure du tragi-comique⁵⁸⁵. De cette façon, malgré la paralysie spatiale de la scène, l'action reste vivante et capte l'attention du lecteur/spectateur. Une fois encore, la dimension de la comédie l'emporte sur celle de la tragédie, donnant une illusion de bonheur des personnages et d'événements heureux. Dans cette veine, le troisième acte se déroule immédiatement après le mariage des deux jeunes gens, et Grivet et Michaud se faufilent dans la chambre des mariés pour plaisanter entre eux, sous le regard maternel de Madame Raquin. Dès qu'ils quittent la chambre, les préparatifs

⁵⁸⁵ En effet, le mélodrame est défini par Patrice Pavis comme « la forme parodique sans le savoir de la tragédie classique » (*Dictionnaire du Théâtre, op. cit.*, p. 318), dans laquelle les situations dramatiques sont suivies d'événements destinés à accroître le pathos et l'inquiétude des personnages, mais qui sont en même temps, aux yeux du public, quelque peu comiques, exagérés face à ce qui se passe. Ceci est d'autant plus remarquable que Grivet, Michaud et Suzanne ne sont pas au courant des crimes de Thérèse et Laurent et croient qu'ils sont des personnes honnêtes.

de la mariée pour la nuit commencent et Thérèse est d'une humeur massacrant, prétendant qu'elle a très froid et ne coopère pas avec Suzanne et Madame Raquin. Lorsque les deux femmes sont sur le point de partir, l'atmosphère bascule à nouveau dans la tragédie, grâce aux paroles pleines de pathos des deux femmes et à l'extrême froideur du tempérament de Thérèse :

MADAME RAQUIN

Au revoir... (*Revenant.*) Dis-moi, tu n'as pas de chagrin, tu ne me caches pas quelque souffrance ?... Ce qui me soutient, c'est la pensée que nous avons fait ton bonheur... Tu aimeras ton mari, qui mérite notre tendresse à toutes deux. Tu l'aimeras comme tu as aimé... Non, je n'ai rien à te dire, je ne veux rien te dire. Nous avons fait de notre mieux, et je te souhaite beaucoup de joie, ma fille, pour toutes les consolations que tu me donnes.

SUZANNE

On dirait que vous la laissez avec une bande de loups, cette pauvre Thérèse, au fond d'une caverne. La caverne sent bon. Il y a des roses partout. C'est doux et gentil comme dans un nid.

THERESE

Ces fleurs ont coûté cher, vous avez fait des folies⁵⁸⁶.

Comme s'il s'agissait d'un présage du désastre imminent pour sa petite-fille, juste avant de se retirer, Madame Raquin s'adresse à Thérèse d'une manière affectée mais suspecte. Suzanne se moque d'elle, affirmant que Thérèse n'est pas en danger, mais dans un nid d'amour. Le point de vue de Suzanne correspond à celui des autres personnages de l'histoire, qui s'attendent à avoir fait un grand geste envers les deux garçons, alors qu'en réalité, ils sont en tension l'un avec l'autre. Le dernier commentaire de Thérèse sur les fleurs illustre encore mieux cette étrange dichotomie entre les personnages.

Puis, avec la scène III, nous atteignons l'un des moments les plus denses et les plus intéressants de la pièce, probablement le point culminant, si l'on considère que le centre de l'histoire se déroule hors scène. Thérèse et Laurent se retrouvent dans la chambre comme au premier acte. Tout suggère la même monotonie. Néanmoins, les personnages ont changé : Thérèse refuse d'être embrassée par son nouveau mari et préfère se terrer au coin du feu.

Scène III

LAURENT, THERESE

(Thérèse restée seule, revient avec lenteur s'asseoir près du feu. Un silence. Laurent encore en toilette de noces, entre doucement, ferme la porte et s'avance d'un air gêné.)

LAURENT

Thérèse, mon cher amour...

THERESE, *le repoussant.*

Non, attends, j'ai froid.

⁵⁸⁶ TRP, p. 97.

LAURENT, *après un silence.*

Enfin, nous voilà seuls, ma Thérèse, loin des autres, libres de nous aimer... La vie est à nous, cette chambre est à nous, et tu es à moi, chère femme, parce que je t'ai conquise, et que tu as bien voulu te donner. (*Il cherche à l'embrasser.*)

THERESE, le repoussant.

Non, tout à l'heure, je suis toute frissonnante⁵⁸⁷.

Cet échange entre les personnages, qui suggère un certain dynamisme, révèle la part cachée du caractère des deux meurtriers, qui finissent par assumer leur crime. Laurent montre son côté bestial, dans lequel il prétend avoir conquis la femme qu'il désire, minant son territoire comme un animal. En revanche, Thérèse est nerveuse, irritée, montrant qu'elle regrette déjà ce qui s'est passé. Le lecteur/spectateur n'a pas conscience des cauchemars et des remords qui remplissent les journées de Thérèse depuis la mort de Camille, qui sont au contraire très présents dans le roman :

Thérèse, lorsque le crépuscule était venu, n'osait plus monter dans sa chambre ; elle éprouvait des angoisses vives, quand il lui fallait s'enfermer jusqu'au matin dans cette grande pièce, qui s'éclairait de lueurs étranges et se peuplait de fantômes, dès que la lumière était éteinte. Elle finit par laisser sa bougie allumée, par ne plus vouloir dormir, afin de tenir toujours ses yeux grands ouverts. Et quand la fatigue baissait ses paupières, elle voyait Camille dans le noir, elle rouvrait les yeux en sursaut. Le matin, elle se traînait, brisée, n'ayant sommeillé que quelques heures, au jour⁵⁸⁸.

L'un des passages les plus intéressants du roman est perdu dans l'adaptation scénique, qui donne un aperçu de l'obsession pour le cadavre de Camille et de l'impression des personnages de voir son fantôme, à savoir la visite de Laurent à la morgue. Là, le cadavre de Camille est exposé à la vue de tous et décrit en détail par Zola. Le sentiment d'angoisse et de peur des personnages est donné par l'apparition de cette créature exsangue et difforme qui continue à les hanter, mais qui n'est mentionnée dans la pièce que pour quelques lignes :

THERESE

Tu l'as vu à la Morgue, toi, Laurent?

LAURENT

Oui.

THERESE

Paraissait-il avoir beaucoup souffert ?

LAURENT

Horriblement.

THERESE

Il avait les yeux ouverts, et il te regardait, n'est-ce pas ?

LAURENT

Oui... Il était atroce, bleui et gonflé par l'eau. Et il riait, le coin de la bouche tordu.

⁵⁸⁷ TRP, p. 98.

⁵⁸⁸ TR, p. 161.

THERESE

Il riait, tu crois... Dis-moi, dis-moi tout, dis-moi comment il était... Dans mes nuits d'insomnie, je ne l'ai jamais vu nettement, et j'ai une rage, une rage de le voir⁵⁸⁹.

Cependant, après cette mention, Laurent décide de quitter la pièce pour recommencer leur nuit de noces. Nous assistons ainsi à une reprise exactement identique au premier acte, de la rencontre entre les deux amants. Mais à présent, l'atmosphère s'est brisée et les deux hommes sont incapables de revenir à leur situation antérieure :

THERESE, *se dégageant brusquement des bras de Laurent avec éclat.*

Eh bien ! non, eh bien ! non... A quoi bon jouer cette comédie du passé ? Nous ne nous aimons plus, c'est clair. Nous avons tué l'amour. Est-ce que tu crois que je ne te sens pas glacé entre mes bras ? Tenons-nous tranquilles. Ce serait cruel et ignoble⁵⁹⁰.

Tout ce que les personnages ont mûri pendant 15 mois dans le roman, dans la pièce se déroule en un court laps de temps. On ne peut donc pas comprendre comment le meurtre a mis à mal le lien entre Thérèse et Laurent, car tout est résumé en quelques minutes. Au lieu de montrer, par conséquent, comment les deux personnages ont attendu et calculé leurs mouvements pour se marier avec la bénédiction de Madame Raquin, la pièce résout la question à la hâte, consciente qu'elle est caractérisée par peu de temps et d'espace, par rapport au roman. D'ailleurs, même l'apparition du fantôme de Camille est écourtée et réduite à l'ombre du tableau que Laurent avait réalisé au début du drame, au milieu des cris de terreur des deux jeunes gens :

THERESE, *se débattant.*

Grâce !... Le bruit de nos baisers l'appellerait... J'ai peur, vois-tu, j'ai peur!...

(Laurent va l'étreindre dans ses bras, lorsqu'il aperçoit le portrait de Camille pendu au-dessus du buffet.)

LAURENT, *terrifié, reculant, montrant du doigt le portrait.*

Là, là... Camille...

THERESE, *revenant d'un bond se placer derrière lui.*

Je te disais bien... J'ai senti un souffle froid derrière mon dos... Où le vois-tu ?

LAURENT

Là, dans l'ombre.

THERESE

Derrière le lit?

LAURENT

Non, à droite... Il ne bouge pas, il nous regarde longuement, longuement... Il est comme je l'ai vu, blafard, boueux, avec son sourire à un coin de la bouche.

THERESE, *regardant.*

⁵⁸⁹ TRP, pp. 102-103.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 105.

Mais c'est son portrait que tu vois⁵⁹¹ !

L'apparition est troublée par les ombres et les paroles de Laurent et Thérèse, qui confondent Camille avec la personne représentée et le souvenir de Laurent à la morgue. L'absence de Camille permet de mettre en avant le problème nerveux des personnages, mais apporte en même temps un manque de dynamisme à la scène. En effet, de cette manière, les deux personnages restent plutôt statiques face au cauchemar de Camille, incapables de réagir.

L'embuscade tendue par Madame Raquin derrière la porte de la chambre ajoute du mouvement à la scène. La vieille femme a été attirée par les cris du couple marié et écoute attentivement ce qu'ils disent, apprenant la vérité sur la mort de son fils :

MADAME RAQUIN, *sur le seuil de la porte.*

Qu'ont-ils donc ? j'ai entendu des cris.

LAURENT, *tenant toujours le portrait, le contemplant malgré lui.*

Il est affreux... Il est là, comme lorsque nous l'avons jeté à l'eau.

MADAME RAQUIN, *s'avançant en trébuchant.*

Dieu juste ! ils ont tué mon enfant!...

Thérèse éperdue, pousse un cri de terreur. Laurent, épouvanté, jette le portrait sur le lit, et recule devant

MADAME RAQUIN, *qui balbutie*

Assassin, assassin! ...(Elle est prise de spasmes, chancelle jusqu'au lit, veut se retenir à un des rideaux qu'elle arrache, et reste un instant adossée au mur, haletante et terrible. — Laurent poursuivi par ses regards, passe à droite et se réfugie auprès de Thérèse.)

LAURENT

C'est la crise dont elle était menacée. La paralysie monte et la prend à la gorge⁵⁹².

Zola, qui a dû appliquer plusieurs coupes à son histoire pour la faire entrer dans le cadre temporel de la pièce, fusionne la maladie de Madame Raquin et la découverte du meurtre en un seul événement. De cette façon, comme Best remarque, « son regard accusateur remplace donc celui du portrait que Laurent vient de décrocher du mur⁵⁹³ » et remplit la scène.

Tout à l'heure, nous avons mentionné que cette pièce est plutôt unique, car le sujet est tragique, mais son atmosphère et sa structure, ainsi que les interventions des personnages secondaires, font plutôt penser à une comédie – suivant un schéma similaire à celui des mélodrames bien que les personnages et la situation racontée soient opposés à ceux des mélodrames. Cependant, si nous observons la pièce d'un autre point de vue, celui de Madame Raquin, nous pourrions plutôt en déduire qu'il s'agit d'une tragédie dont elle est le protagoniste. Après tout, dans les tragédies grecques, les

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁹² *Ibid.*, pp. 108-109.

⁵⁹³ Janice Best, *op. cit.*, p. 55.

mères sont souvent les protagonistes des malheurs décrits, et Madame Raquin, d'une certaine manière, ne fait pas exception. En effet, « [c]'est [...] Madame Raquin qui continue à dominer l'espace et à commander l'action scénique⁵⁹⁴ », comme si c'était elle la vraie protagoniste de la pièce – et non Thérèse. Dès lors, sa présence sur scène représentera toute son essence de mère et de juge des deux criminels, l'infirmité la contraignant au silence. Nous sommes d'accord avec Best lorsqu'elle affirme que « il n'y a donc que deux péripéties [dans la pièce], le retour de Camille et la découverte du crime, auxquelles correspondent les deux moments essentiels du drame de la vieille mère de Camille⁵⁹⁵ ».

Ainsi, c'est comme si Madame Raquin était la protagoniste de sa propre tragédie, en dehors de la dynamique de couple de Thérèse et Laurent. Le quatrième acte s'ouvre enfin sur la petite-fille et Suzanne qui discutent comme si rien n'était arrivé à leur vieille mère. Thérèse et Laurent se disputent, révélant ainsi que le couple est de plus en plus séparé et en désaccord. Mais c'est dans la scène V que se produit le dernier événement digne d'attention et qui, pour ainsi dire, ferme le cercle de la pièce. En effet, alors que Grivet, Michaud et Suzanne sont sur le point de quitter la maison Raquin, Suzanne remarque que Madame Raquin peut bouger ses doigts. Immédiatement, tout le monde se précipite à son chevet pour la soutenir et voir ce qu'elle peut communiquer avec les quelques gestes qu'elle peut faire. Cependant, au lieu de reprendre des tonalités tragiques, on obtient un effet plutôt tragi-comique, dans lequel Suzanne, Grivet et Michaud sont exaltés par les mouvements de la vieille dame, tandis que le couple de meurtriers observe la scène et se fait des commentaires horrifiés :

GRIVET

Oh ! oh ! nous sommes donc une coureuse, nous avons des mains qui se promènent partout.

THERESE, *bas*.

Elle ressuscite, grand Dieu ! La vie remonte dans cette statue de pierre.

LAURENT, *de même*.

Sois forte... Les mains ne parlent pas.

SUZANNE

On dirait qu'elle trace des signes du bout du doigt.

GRIVET

Oui, que fait-elle là, sur la toile cirée ?

MICHAUD

Elle écrit, vous le voyez bien. Elle vient de faire un T majuscule.

THERESE, *bas*.

Les mains parlent, Laurent !

⁵⁹⁴ *Idem*.

⁵⁹⁵ *Idem*.

GRIVET

Elle écrit, c'est pardieu vrai⁵⁹⁶...

En fait, ce commentaire de la scène est typique à la fois de la tragédie, qui utilise le chœur pour donner plus d'informations et compléter les éléments de la scène, et de la comédie, puisque les voix parallèles sont utilisées pour créer un effet d'hilarité. Dans ce cas, l'innocence des amis, qui ne se rendent absolument pas compte de ce qui se passe, donne un effet comique à la scène, à côté de la terreur et de l'horreur de Thérèse et de Laurent. L'effet tragicomique est renforcé par le fait que Madame Raquin n'arrive pas à finir d'écrire la phrase "Thérèse et Laurent ont" et que ses amis l'interprètent comme un éloge des deux jeunes gens. Grivet, à la suite du malentendu, leur assure également que « Là ! je le disais bien que nous nous entendions à merveille⁵⁹⁷ », tandis que Madame Raquin aspire à dénoncer le crime des jeunes mariés.

La manière dont Madame Raquin a repris le contrôle de sa force est flagrante et dramatique, c'est pourquoi l'autocommentaire de la situation sur la scène est destiné à amplifier le pathos et le drame de la situation. Dès que les amis quittent les lieux, Thérèse et Laurent entament une violente dispute, au cours de laquelle ils tentent de s'entretuer. La scène finale marque alors un changement de rythme drastique, qui s'accélère soudainement, amenant les protagonistes à abandonner la patine tranquille et calme qui les caractérise. Les conflits du couple n'émergent pas de manière profonde et significative, mais Thérèse et Laurent s'accusent mutuellement du meurtre, sans parvenir à assouvir leur colère. Enfin, Madame Raquin se lève brusquement, dans ce qui ne peut être décrit que comme un véritable coup de théâtre.

MADAME RAQUIN, *debout, d'une voix basse et profonde.*

Assassin de l'enfant, ose donc frapper la mère !

THERESE

Oh ! grâce ! ne nous livrez pas à la justice !

MADAME RAQUIN

Vous livrer ! non, non... J'ai eu l'idée de le faire, tout à l'heure, lorsque mes forces me sont revenues. Je commençais à écrire, sur cette table, votre acte d'accusation ; mais je me suis arrêtée, j'ai pensé que la justice humaine serait trop prompte. Et je veux assister à votre lente expiation, ici, dans cette chambre, où vous m'avez pris tout mon bonheur.

THERESE *sanglotant, se jetant aux pieds de Madame Raquin.*

Pardonnez-moi... Les larmes m'étouffent... Je suis une misérable... Si vous vouliez lever votre talon, je vous livrerais ma tête, là, sur le carreau, pour que vous l'écrasiez... Pitié, ayez pitié !

MADAME RAQUIN, *s'appuyant à la table, haussant peu à peu la voix.*

De la pitié ! en avez-vous eu pour ce pauvre enfant que j'adorais ?... Ne m'en demandez pas pour vous ; je n'ai plus de pitié, car vous m'avez arraché le cœur...(Laurent tombe à genoux, à droite.) Non, je

⁵⁹⁶ TRP, pp. 126-127.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 130.

ne vous sauverai pas de vous-mêmes. Je laisserai les remords vous heurter l'un contre l'autre, comme des bêtes affolées... Non, je ne vous livrerai pas à la justice. Vous êtes à moi, à moi seule, et je vous garde !

THERESE

L'impunité est trop lourde... Nous nous jugeons et nous nous condamnons. (*Elle ramasse le flacon d'acide prussique, boit avidement et tombe foudroyée, aux pieds mêmes de Madame Raquin. Laurent qui lui a arraché le flacon, boit à son tour; et va tomber à droite, derrière la table à ouvrage et les chaises.*)

MADAME RAQUIN, *se rasseyant lentement.*

Ils sont morts bien vite⁵⁹⁸ !

De manière flagrante et mélodramatique⁵⁹⁹, Madame Raquin arrive finalement comme un juge suprême pour donner la sentence de mort aux deux meurtriers. La dernière phrase est à l'avenant, pleine de tension et de vengeance : d'un côté, cela correspond parfaitement à l'intention d'étudier les émotions humaines ; d'un autre côté, cependant, si l'on considère les déclarations de Zola sur le théâtre, cette dernière ligne semble forcée et très « théâtrale ». En fait, il suivrait les conventions de l'époque d'une fin en apothéose, déjà annoncée par l'agitation de la mobilité retrouvée de la femme. La nécessité de conclure la pièce de cette manière est également dictée par le très faible dynamisme des événements d'un point de vue temporel et spatial. En effet, la pièce se déroule toujours dans le même décor, à savoir la maison des Raquin. La maison, le salon où tous les personnages se rencontrent, a pour rôle de cristalliser leur caractère. Les environnements, dans ce sens, sont de véritables personnages, qui n'agissent pas comme des contours, mais plutôt comme des complices des personnages principaux. Dans le roman, « chaque chapitre correspond à une unité d'espace »⁶⁰⁰ ; au contraire, dans la pièce, l'espace est unique et les personnages sont différents. L'espace doit donc être diversifié avec des meubles et des objets représentatifs afin d'exprimer l'état d'âme des personnages, puisque « les personnages, [...] possédant chacun un degré différent de mobilité, créent la tension spatiale⁶⁰¹ ». En effet, Janice Best fournit une analyse très pointue à propos du rapport espace-personnages :

Par leur façon d'investir l'espace et de s'identifier aux objets de la mise en scène, les personnages se définissent et affirment leur appartenance à l'un des deux groupes scéniques. D'un côté, on trouve Mme Raquin, Camille et les invités, qui occupent tous des places très précises sur la scène, qui répètent une même série de gestes et qui se consacrent entièrement au maintien du *statu quo*. Opposés à eux, se

⁵⁹⁸ *Ibid.*, pp. 143-144.

⁵⁹⁹ On fait référence au fait que le mélodrame voit dans sa structure schématique la punition de quelqu'un qui a commis un meurtre grave. Ce dernier est découvert par un personnage qui doit alors rétablir l'ordre et l'équilibre dans le monde fictif du mélodrame. Comme l'explique Anne Ubersfeld à travers l'exemple de *La Tempête* de Shakespeare, le mélodrame est une pièce d'habitude « entièrement vouée à racheter un mal passé, à punir un coupable régicide et fratricide, à vaincre les puissances subversives », tout comme Madame Raquin découvre les responsables de la mort de son fils et veut s'en venger. Ubersfeld, Anne, *Galions engloutis*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 116.

⁶⁰⁰ Janice Best, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 50.

trouvent Thérèse et Laurent. La duplicité de leurs rapports à l'espace scénique révèle chez eux une complexité psychologique totalement absente chez les autres personnages⁶⁰².

Thérèse et Laurent agissent en symbiose l'un avec l'autre. Par exemple, dans la première scène de l'acte I, tous deux sont silencieux et le restent jusqu'à ce qu'ils soient seuls. Mais en même temps, Thérèse et Camille restent immobiles sur scène, deux types d'immobilité qui ont en fait des raisons d'être différentes. Camille est obligé de rester immobile pour se faire faire le portrait par Laurent, une métaphore de sa mauvaise santé et du désir de Madame Raquin de le protéger ; Thérèse est immobile parce qu'elle veut s'éloigner le plus possible de cette réalité, s'isolant dans son esprit et physiquement. L'espace dans lequel ils agissent est donc très bien délimité. Avant même le premier acte, donc au moment de la présentation des acteurs et des personnages, Zola introduit le décor de la pièce, qui restera le même pendant les quatre actes. Cette intention manifeste le désir de représenter l'oppression et l'ennui vécus par le protagoniste dans cette maison, qui apparaît comme une prison, au début et surtout à la fin de la pièce. Il y a donc un changement, mais un changement subtil et non radical, qui montre l'évolution de la perception des lieux :

Une grande chambre à coucher, passage du Pont-Neuf, servant en même temps de salon et de salle à manger. Elle est haute, noire, délabrée, tendue d'un papier gris déteint, garnie de pauvres meubles dépareillés, encombrée de cartons de marchandises. Au fond, une porte flanquée d'un buffet, à gauche, et d'une armoire, à droite. À gauche, au second plan, en pan coupé, un lit dans une alcôve et une fenêtre donnant sur un mur nu ; au premier plan, une petite porte, et, sur le devant de la scène, une table à ouvrage. À droite, au second plan, la rampe d'un escalier tournant descendant dans une boutique ; au premier plan, une cheminée garnie d'une pendule à colonnes et de deux bouquets de fleurs artificielles sous verre ; des photographies sont pendues des deux côtés de la glace. Au milieu de la chambre, une table ronde couverte d'une toile cirée. Deux fauteuils, l'un bleu, l'autre vert ; des chaises. Le décor reste le même pendant les quatre actes⁶⁰³.

L'élément qui saute tout d'abord aux yeux dans l'analyse est le fait que Zola choisit de situer l'action dans un espace très précis, dans une ville connue, qui possède des quartiers familiers que le spectateur/lecteur peut retracer dans son imaginaire. Tout comme dans le roman, l'auteur apporte le plus grand soin aux détails des affaires, même les plus insignifiantes en apparence. Par exemple, nous savons que le fait que le texte indique qu'il y a une chaise sur la scène peut signifier plusieurs choses. Après tout, il existe de nombreuses chaises, alors comment déterminer quelle est la chaise précise à laquelle le dramaturge fait référence ? Cette question est d'autant plus difficile si l'on met en scène (ou même si l'on imagine la scène pendant la lecture) un texte ancien dont l'auteur a disparu depuis longtemps. Le choix de maintenir le même cadre d'action tout au long de la pièce visait à créer une « description du drame quotidien⁶⁰⁴ » de l'ennui et de la prison domestique de Madame Raquin, qui

⁶⁰² *Idem.*

⁶⁰³ *TRP*, p. 18.

⁶⁰⁴ Janice Best, *op. cit.*, p. 33.

« exerce une influence dominante⁶⁰⁵ » dans la maison. Il y a également cette situation dans le roman, de toute évidence, mais une différence symbolique est perçue dans le comportement des personnages après la venue de Laurent. En effet, la parution et la fréquentation de ce personnage marque une rupture dans la routine et l'ennui de la vie des Raquin en tant que le jeune garçon « constitue un passage de l'espace extérieur vers l'espace intérieur⁶⁰⁶ » ; tandis que dans le théâtre Laurent est présent dès le début. C'est pourquoi, « la relation dynamique créée entre les personnages et l'espace scénique dans la version scénique de *Thérèse Raquin* est l'inverse de celle établie dans le roman : au lieu d'être soumis à un jeu de forces pré-existant [...] le personnage au théâtre investit lui-même son espace et le valorise⁶⁰⁷ », prendre des espaces précis qui ont une relation symbiotique avec les personnages, par exemple les coins pour Thérèse qui représentent son isolement et son incapacité à s'adapter à la réalité qu'elle vit. L'espace influence également la relation du temps. Comme dans *Germinie Lacerteux*, bien que les événements s'enchaînent rapidement vers la fin, le fait qu'ils se déroulent tous au même endroit (et que la plupart des événements les plus importants se situent dans des endroits hors scène) contribue à un effet d'impasse, qui donne une sensation d'immobilité et de lenteur en général. En effet, la récurrence des rassemblements à la maison Raquin crée « une impression de durée qui nie le progrès des événements⁶⁰⁸ ». Ainsi, par exemple, les poses et gestes statiques des personnages font à peine comprendre au lecteur/spectateur qu'une année s'est réellement écoulée entre le premier et le deuxième acte : « Dix heures. La tape est allumée. Une année s'est écoulée, sans rien changer à la chambre. Même paix, même intimité. Madame Raquin et Thérèse sont en deuil⁶⁰⁹ ». En outre, un autre détail intéressant est que la pièce se déroule principalement le soir ou la nuit, comme si les personnages ne prenaient vie que lorsque le soleil se couche. La correspondance entre nuit-activité, jour-repos, évoque l'idée de personnes louches, mystérieuses, qui ont quelque chose à cacher (une liaison secrète et plus tard un meurtre), certainement pas des citoyens exemplaires dans la société. Ces détails sur le temps et l'espace aident à comprendre le *modus operandi* de l'adaptation de Zola, en perpétuel conflit et hésitation entre deux types de théâtre différents. D'une part, il y a la tradition du théâtre classique et de la tragédie, qui donne la structure complexe de la pièce et les motivations des personnages ; d'autre part, il y a le mélodrame avec ses rebondissements, la vengeance de Madame Raquin et la légèreté de certains moments entre amis. Annonçant avec l'adaptation de son roman le début de la bataille naturaliste pour le théâtre, Zola condense dans *Thérèse Raquin* toute la « concentration des effets que dans le théâtre classique, mais

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁰⁶ *Idem.*

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁰⁹ *TRP*, p. 57.

il voulait y ajouter une analyse des tempéraments par les milieux, [...] par une action qui serait elle-même “la résultante logique des personnages et des milieux”⁶¹⁰ ».

En comparant le texte de Zola et celui de Goncourt, il est possible de noter deux approches résolument différentes, non seulement parce que le premier structure sa pièce en actes et le second en tableaux, mais aussi dans la disposition des personnages et de leurs actions. Chez Zola, les intentions des personnages sont toujours explicites, ils essaient de montrer ce qu’ils font (bien que de nombreux événements se déroulent hors scène) et, faiblement, les aspects psychologiques des personnages sur scène sont étudiés. En revanche, Goncourt procède de manière pittoresque et descriptive tout au long de la pièce, comme si les personnages lisaient le roman à travers leurs rôles, résumant ce qui se passe hors scène. Si la pièce de Zola n’est pas riche en péripéties, comme l’a justement noté Best, ce qui est probablement aussi dû à la nature statique des actes eux-mêmes, la pièce de Goncourt est encore plus statique et immobile dans le déroulement de l’histoire, car elle est dépourvue de toute véritable péripétie dans l’acte dramatique. À ce stade, on peut noter que, dans l’auto-adaptation de romans pour le théâtre, de la part de Zola et de Goncourt, il y a cette tendance au romanesque qui empêche le changement nécessaire pour l’adaptation théâtrale. Cette tendance a été remarquée non seulement dans les textes analysés ci-dessus, mais aussi dans d’autres adaptations – bien que *Thérèse Raquin* et *Germinie Lacerteux* constituent les deux seules tentatives sans l’aide d’intermédiaires dans l’écriture de la pièce.

En fait, si nous analysons d’autres ouvrages similaires, mais moins pertinents pour notre étude, nous pouvons constater que la tendance des auteurs a toujours été la même. Goncourt, reconverti au théâtre après la mort de son frère Jules, avec lequel il avait écrit des pièces originales, non adaptées, dont la plus connue est sans doute *Henriette Maréchal* (1865), adapte également *La Faustin* (1893) et la *Fille Élixa* (1890), qui constitueront avec *Germinie Lacerteux* une trilogie naturaliste. Il a également décidé d’adapter le roman *Manette Salomon* (1894). Pour toutes ces adaptations, et surtout pour la dernière, Goncourt a suivi le même schéma structurel qu’il avait utilisé pour *Germinie Lacerteux*, ainsi que la forte composante romanesque de la pièce. La clé de la structure en tableaux et un langage littéraire parlé représentaient pour Goncourt l’essence d’un théâtre nouveau, ouvert à la modernité et au naturalisme théâtral, contre les actes et les conventions utilisés par Zola.

D’un certain point de vue, Goncourt n’a pas tort de le reprocher à Zola (mais aussi à Daudet et Céard). En effet, les adaptations ultérieures de *Thérèse Raquin* par Zola se sont révélées plutôt ratées du point de vue de l’approche naturaliste. Par exemple, *Renée*, pièce adaptée du roman *La*

⁶¹⁰ Janice Best, *op. cit.*, p. 58.

Curée, qui s'inspire également de la tragédie *Phèdre* de Racine, a été produite entre 1880 et 1881, au moment même où l'auteur écrivait *Le naturalisme au théâtre* et tous les essais qui ont fini par composer le manifeste du naturalisme au théâtre. La pièce avait été écrite à la demande de Sarah Bernhardt, vedette des théâtres les plus renommés de Paris et du monde entier, qui aimait le roman : « [s]ans madame Sarah Bernhardt, je n'aurais peut-être jamais écrit la pièce. Elle s'était prise de passion pour *La Curée*, elle voyait dans le personnage de Renée un rôle superbe et à sa taille⁶¹¹ ». Mais Sarah Bernard, après avoir lu la pièce, a refusé d'y participer à cause de l'inceste représenté sur scène, « en comédienne qui entend déjà les sifflets dans la salle⁶¹² ». Pour réaliser *Renée*, Zola avait privilégié la visibilité de l'actrice la plus en vogue du moment et le goût du public, « en se conformant aux nombreuses attentes du public exigeant⁶¹³ » plutôt que la souveraineté de sa pièce et son objectif. En outre, dans son travail d'adaptation, Zola a été rejoint par William Busnach, un dramaturge et metteur en scène dont on se souvient qu'il a adapté certains des célèbres romans de Zola, comme *l'Assommoir*, et les a emmenés en tournée jusqu'aux États-Unis, le rendant encore plus célèbre et connu que pour ses seuls romans. Cependant, pour *Renée*, Zola a demandé à Busnach de signer la pièce avec son seul nom, afin d'« affirmer par une œuvre intégrale signée de son nom seul la vérité esthétique de la formule naturaliste⁶¹⁴ ». D'où l'insécurité des romanciers naturalistes au théâtre et la nécessité de s'affirmer sur ce territoire délicat et inconstant. Dans ces autres adaptations, tant Zola que Goncourt s'inscrivent donc dans le sillage de l'adaptation qu'ils avaient déjà adoptée pour leurs œuvres phares. Goncourt s'appuie encore sur des tableaux et des résumés de ce qui se passe hors scène par les personnages, tandis que Zola suit fidèlement la trame du roman en coupant toute partie de critique sociale interne et en se concentrant sur les quelques personnages choisis pour la pièce, en amplifiant les passages d'amour ou la sentimentalité de certains personnages pour placer ces derniers dans un contexte plus mélodramatique qui frapperait davantage le public. Il s'agit donc d'un comportement réitéré qui accentue la dimension propre à chaque écrivain de l'expérience dramaturgique, à partir d'un même mouvement littéraire, ce qui rend encore plus complexe le phénomène de l'adaptation en tant que genre hybride. En effet, comme le souligne Omari, « il s'agit de passer de la représentation mentale que se fait le lecteur, à la représentation visuelle destinée au spectateur⁶¹⁵ » qui, malgré leur racine commune, peuvent être profondément différentes.

⁶¹¹ Émile Zola, *Renée, Préface*, Paris, Charpentier, 1887, p. 1.

⁶¹² *Ibid.*, p. 6.

⁶¹³ Nejma Omari, « La « mise en pièce » de *Renée* : Genèse et impératifs de l'adaptation d'Émile Zola », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 14 | 2018, mis en ligne le 30 novembre 2018, consulté le 04 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/86>.

⁶¹⁴ Janice Best, *op. cit.*, p. 133.

⁶¹⁵ Nejma Omari, *op. cit.*

CHAPITRE V :

Le théâtre naturaliste, une occasion de renaissance pour le théâtre national

Autant l'expérience personnelle de chaque artiste est fondamentale dans son acte créatif, autant il est important de se rappeler ses principales influences. Dans ce cas, il est fait référence à un écrivain italien qui admirait particulièrement Goncourt et Zola. En effet, dans son manifeste artistique il affirme que « [v]edemmo il romanzo moderno già grande, già colossale in Francia, col Balzac, e neppur in germe in Italia. Sotto il piedistallo del monumento che il Balzac si è rizzato da sé aere perennius, vedemmo una schiera di scrittori di primo ordine che ha lavorato a ripulire, a migliorare, a perfezionare la forma lasciata a mezzo dal maestro: il Flaubert, i De Goncourt, lo Zola, il Daudet, e dicemmo risolutamente: bisogna addentellarsi con costoro! Ci mettemmo subito all'opera⁶¹⁶ ». Luigi Capuana, écrivain vériste doté d'une grande veine créatrice qui lui a permis au fil des ans de toucher à plusieurs genres littéraires, admirait profondément ses voisins naturalistes français. Il était fermement convaincu de la cause naturaliste, mais d'un point de vue formel plutôt que social. En fait, Capuana pourrait être décrit comme un esthète : le reflet du langage populaire et la disparition du narrateur étaient pour lui des sources de grand intérêt et un défi à reproduire.

Comme Zola et Goncourt avaient aussi une certaine activité théâtrale et que lui était critique de théâtre, il décida d'adapter son roman vériste, *Giacinta*, paru en 1879, pour la scène en 1888, l'année même où Goncourt présentait *Germinie Lacerteux* au théâtre. La coïncidence temporelle de ces sorties rend la comparaison entre les deux œuvres encore plus intéressante, car elle reflète également le goût théâtral prévalant en Italie et en France.

En effet, l'Italie venait d'être unifiée et le théâtre – qui consistait à l'époque à tourner dans différents théâtres italiens – était un excellent moyen d'unir encore plus les régions italiennes hétérogènes, grâce à des histoires communes et à une langue italienne dans laquelle de nombreux régionalismes étaient encore utilisés. L'adaptation personnelle de *Giacinta* par Capuana présente dans sa préface des aspects singuliers qui distinguent cette œuvre des œuvres françaises qu'il admirait tant. En premier lieu, il est intéressant de savoir que Capuana a décidé de dédier cette œuvre à Graziosa

⁶¹⁶ « Nous avons vu le roman moderne déjà grand, déjà colossal en France, avec Balzac, et même pas en germe en Italie. Sous le piédestal du monument que Balzac s'est élevé *aere perennius*, nous avons vu une foule d'écrivains de premier ordre qui travaillaient à nettoyer, à améliorer, à perfectionner la forme laissée au milieu par le maître : Flaubert, De Goncourt, Zola, Daudet, et nous nous sommes dit résolument : il faut entrer en contact avec eux ! Nous nous sommes immédiatement mis au travail », traduction personnelle. Luigi Capuana, *op. cit.*, p. 5.

Glech, une actrice qui était une élève d'Adelaide Ristori⁶¹⁷ et la protagoniste de la pièce. Dans les premières lignes de la préface, Capuana fait référence au travail effectué en synchronisation avec les acteurs pour construire la représentation, soulignant la nécessaire collaboration entre le dramaturge et les acteurs pour mettre en scène un spectacle. Le propos principal n'est donc pas une plainte sur l'obsolescence du théâtre contemporain et son désir de renouvellement, mais plutôt le fait que cette pièce était destinée à être jouée. En effet, l'écrivain sicilien ouvre sa préface de la manière suivante :

Scrivendo questa commedia, intendevo innanzi tutto persuadermi fino a qual punto si potesse semplificare la condotta dell'azione e la forma del dialogo nell'arte drammatica contemporanea; fino a qual punto si potessero spingere le pretese d'una più intima collaborazione degli attori e del pubblico al buon esito d'un lavoro teatrale⁶¹⁸.

Le dialogue entre personnages est au cœur de la construction dramatique pour Capuana, mais aussi au cœur du roman lui-même. En effet, Capuana entend toujours mettre l'accent sur l'action des personnages, plutôt que sur la description des lieux ou de leur psyché. D'autre part, les critiques de Capuana ont souvent dénigré son roman par rapport aux romans français, précisément parce que les personnages manquaient de personnalité et de profondeur. Néanmoins, il est également nécessaire de reconnaître la tentative et l'intention de Capuana de montrer les personnages tels qu'ils sont, sans la médiation du narrateur – qui, techniquement, dans le naturalisme, devrait être caché. Capuana justifie la forme de son roman et de sa pièce de théâtre de la manière suivante :

Semplificare la forma del dialogo voleva dire per me metter da parte ogni vano ornamento, ogni fioritura malamente detta letteraria, proveniente dall'intervento della personalità dell'autore nella manifestazione dei pensieri e dei sentimenti dei personaggi; e, invece, servirsi d'una forma schietta, rapida, tutta a scorci, a reticenze, a balzi, tale da dare proprio l'illusione del dialogo parlato, senza perdere intanto nessuna delle sue buone qualità d'opera d'arte⁶¹⁹.

Si pour Zola et Goncourt le point central du changement consistait en la forme et la structure de l'action ponctuée par le temps et par l'espace, Capuana choisit le dialogue et la parole. Le discours des personnages constitue le véritable centre du drame ; par conséquent, le point de vue de Capuana semble être beaucoup plus conforme à l'essence du théâtre que les auteurs français. À cet égard, il convient de noter que cette analyse n'établit pas ce qui est bon ou mauvais dans le théâtre, mais plutôt

⁶¹⁷ Célèbre vedette du théâtre italien de l'époque, 1822-1906.

⁶¹⁸ « En écrivant cette pièce, je voulais avant tout me persuader de la mesure dans laquelle le déroulement de l'action et la forme du dialogue peuvent être simplifiés dans le théâtre contemporain; dans quelle mesure les exigences d'une collaboration plus intime entre les acteurs et le public pouvaient être poussées à l'aboutissement d'une œuvre théâtrale », traduction personnelle. Luigi Capuana, *Giacinta, commedia in cinque atti*, Catania, Niccolò Giannotta, 1890, p. IX. Désormais abrégé *GP*.

⁶¹⁹ « Simplifier la forme du dialogue signifiait pour moi écarter tout ornement vain, toute fioriture littéraire mal nommée, résultant de l'intervention de la personnalité de l'auteur dans la manifestation des pensées et des sentiments des personnages ; et, au contraire, utiliser une forme directe, rapide, tout en regards, réticences, sauts, de manière à donner l'illusion même d'un dialogue parlé, sans perdre aucune de ses bonnes qualités d'œuvre d'art », traduction personnelle. *GP*, p. X.

une comparaison de différentes approches et méthodes créatives qui s'identifient davantage au genre auquel elles se réfèrent, en l'occurrence le théâtre. Pour le reste, la préface de *Giacinta* est un éloge de la première actrice, qui a accepté le rôle de la première dame après qu'une autre actrice célèbre avait refusé. Comme pour ses collègues français, pour Capuana, le théâtre vécu en tant que spectateur (et plus tard en tant que lecteur, puisque la pièce a été publiée deux ans après sa mise en scène) est un théâtre de défi. Le théâtre naturaliste n'est pas seulement fait pour le divertissement ou la vocation artistique du dramaturge, mais aussi pour faire réfléchir le spectateur, du moins dans une certaine mesure. En fait, Capuana a été surpris par l'excellent accueil que lui a réservé le public à la fin des représentations (contrairement aux critiques), étant donné que

dove l'azione si svolge rapida, di scorcio in molti punti, con accenni qua e là che richiedono uno sforzo d'attenzione poco ordinario in teatro; dove il dialogo è spoglio di quelle fioriture, di quelle brillanti tirate, atte anche a svagare e a far riposare la mente; dove non sospensioni, non artifici di sorpresa per ottenere il volgare interesse del "come finirà?". Sapevo, prima d'ogni altro, che per inesperienza mi ero, forse, spinto più in là di dove volevo arrivare nella ricerca della semplicità e della verità comportabili dalla forma drammatica, specialmente nel presentare e far muovere i personaggi secondari⁶²⁰.

Ainsi, si pour Goncourt la vérité de l'œuvre consistait dans la capacité à encapsuler un fragment de vie de manière presque photographique dans le tableau, Capuana renvoie à l'importance du discours et à la capacité du dramaturge à identifier un langage parlé spontané et naturel. À ce sujet, la définition du dialogue au théâtre donnée par Ubersfeld nous semble particulièrement pertinente : « le dialogue [est] à la fois un échange vrai et un élément d'une perception esthétique [...] à la fois réel et esthétique, apparemment plus "objectif", paradoxalement plus proche du "réel" qu'une peinture ou un roman dont le caractère d'*artefact* est immédiatement perçu⁶²¹ ». D'ailleurs, Ubersfeld en souligne aussi la complexité par rapport au discours quotidien en affirmant que « la différence entre un échange conversationnel de la vie réelle et un dialogue de théâtre réside dans le fait inaperçu, mais fondamental, que tout énoncé théâtral n'a pas seulement un sens, mais un effet ou, pour mieux dire, une action⁶²² ». C'est pour cette raison que dans l'analyse nous insistons beaucoup sur le dynamisme et l'action des personnages découlant du dialogue. Dans le cas de *Germinie Lacerteux* par exemple, nous avons remarqué comment le résumé des chapitres du roman rend l'action statique. Malgré les discours, l'action est donc suspendue, car les personnages racontent les événements au

⁶²⁰ « Là où l'action se déroule rapidement, en raccourci en de nombreux points, avec des allusions ici et là qui exigent un effort d'attention peu courant au théâtre ; là où le dialogue est dépourvu de ces fioritures, de ces tirades brillantes, également destinées à amuser et à reposer l'esprit ; là où il n'y a pas de suspensions, pas d'artifices de surprise pour obtenir l'intérêt vulgaire du "comment cela va-t-il finir ? " Je savais, avant tout le monde, que, par inexpérience, j'étais peut-être allé plus loin que je ne le voulais dans la recherche de la simplicité et de la vérité qu'implique la forme dramatique, notamment dans la présentation et l'évolution des personnages secondaires », traduction personnelle. *Ibid.*, pp. XII-XIII.

⁶²¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, p. 8.

⁶²² *Idem.*

lieu de les vivre – créant ainsi un effet très peu naturel qui donne une impression de fiction plus nette qu'un discours théâtral plus convaincant. La véritable habileté du dramaturge est donc de parvenir à restituer l'authenticité de l'environnement observé à travers la parole, qui sert à mettre en perspective les personnages, sans pour autant expliciter chaque pensée ou action. Dans ses intentions, Capuana s'avère moins enfoncé à une idée fictive comme base de l'adaptation théâtrale que Zola et Goncourt; en effet, l'écrivain italien semble se détacher précisément du manuscrit. C'est un indice très important pour comprendre la clé de l'adaptation personnelle de Capuana, qui constitue également une tentative de dramaturgie naturaliste.

Un autre aspect à remarquer avant de se plonger dans l'analyse est le fait que Capuana définit sa pièce comme une comédie dès le départ. On se demande spontanément pourquoi il définit comme une comédie une histoire comme celle de Giacinta, une jeune fille qui a toujours manqué d'amour maternel, violée très jeune et incapable de vivre l'amour librement, qui choisit de mettre fin à ses jours pour se libérer du poids de son existence. Comme les pièces de Zola et de Goncourt, *Giacinta* dégage une atmosphère presque comique à certains moments, par exemple lors de la visite du médecin américain qui ressemble à une Azzecca Garbugli sicilien. Pour Capuana, la question n'est pas tant celle du comique que de l'ironie – comme il l'écrit dans *Il teatro contemporaneo* : « l'ironia è più nel fatto che nel nostro spirito⁶²³ ». En effet, bien que certaines situations soient si absurdes et paradoxales qu'elles en sont presque drôles, elles suggèrent en même temps une profonde amertume pour la condition des personnages, créant ainsi l'ironie à laquelle Capuana fait référence. L'ironie et la comédie découlent d'un déplacement de la réalité : ce qui est vu n'est pas ce qui est. Ainsi, ce que l'on voit peut nous faire rire, car il s'agit d'une situation comique (rappelons, par exemple, le moment où Grivet et Michaud pensent avoir compris les intentions de Madame Raquin lorsqu'elle s'est remise de sa paralysie, ce qui est extrêmement éloigné de ce que la vieille dame pensait réellement), il s'agit en réalité d'une situation tendue. L'humour – c'est ainsi que se définit ce rapport ambivalent à la réalité – a été théorisé plus tard par Luigi Pirandello dans son célèbre essai *L'Umorismo* de 1908, qu'il définit ainsi :

Caratteristiche più comuni, e però più generalmente osservate, sono la «contradizione» fondamentale, a cui si suol dare per causa principale il disaccordo che il sentimento e la meditazione scoprono o fra la vita reale e l'ideale umano o fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie, e per principale effetto quella tal perplessità tra il pianto e il riso; poi lo scetticismo, di cui si colora ogni osservazione, ogni pittura umoristica, e in fine il suo procedere minuziosamente e anche maliziosamente analitico⁶²⁴.

⁶²³ « L'ironie est plus dans le fait que dans notre esprit », traduction personnelle. Luigi Capuana, *Il teatro contemporaneo*, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1872, p. XXVIII.

⁶²⁴ « Les caractères les plus communs, et pourtant les plus généralement observés, sont la “contradiction” fondamentale, à laquelle on donne habituellement pour cause principale le désaccord que le sentiment et la méditation découvrent soit

D'autre part, Capuana et Pirandello s'étaient rencontrés vers la fin du XIX^e siècle, partageant la perspective singulière des écrivains siciliens qui parlaient d'une réalité désabusée changeant de forme sous les yeux de celui qui regarde. Il est donc possible de penser que la perspective de Capuana sur l'ironie a été une source d'inspiration et de partage avec Pirandello, conduisant à sa théorisation plus complète. Mais il est également possible de spéculer que Capuana a choisi de titrer l'œuvre comme une comédie à la suite de ses considérations sur le théâtre en 1865, année qui marque son arrivée à Florence et son apprentissage du métier de critique de théâtre. En fait, comme le rapporte Carlo Madrignani, l'un des principaux experts de Capuana :

Non è perciò a credere nella drammatica puro ghiribizzo di retori questa classificazione dei generi diversi, ma bensì corrispondente con esattezza meravigliosa, nelle varie epoche della storia universale, al vario svolgimento della civiltà, e per conseguenza dell'arte che lo rivela. La tragedia infatti non sembra il re che dice : lo stato sono io ? Il dramma, l'aristocrazia che gonfia pettoruta dell'effimero merito del sangue senza curarsi d'avere quello reale delle opere ? La commedia invece non è il popolo⁶²⁵ ?

Il s'agit d'une affirmation très singulière qui rappelle le discours de Zola dans le *Naturalisme à Théâtre*, dans lequel l'écrivain retrace les différents sujets coïncidant avec les périodes littéraires, se terminant par le romantisme et justifiant ainsi l'essor du naturalisme. La comédie est donc un phénomène qui concerne le peuple, trivialement les personnes que l'on peut observer au quotidien, et non plus l'élite exclusive des nobles protagonistes. Voici donc une autre raison de comprendre l'histoire de Giacinta comme une comédie.

Un autre aspect intéressant à considérer avant d'analyser et de comparer est le fait que le roman a été repris et reformulé au cours de dix ans et la dernière version est divisée en trois parties, presque comme s'il prédisait une division ultérieure en actes. Comme les romans français, l'œuvre de Capuana se compose de chapitres courts (presque comme des scènes), mais la division en parties sanctionne un ordre encore plus serré des événements et des temps narrés. Cependant, il y a cinq actes et ils se disputent les principaux événements de ces soi-disant parties, bien qu'ils soient plutôt conformes à ce que Capuana lui-même a divisé. Les trois versions du roman ont subi une révision stylistique considérable, la première édition de 1879, dédiée à Zola, étant plus riche en détails gênants sur les personnages et en descriptions plus longues. Les rééditions ultérieures ont permis de rationaliser le roman et de faire ressortir l'essence du style de Capuana, son ironie caractéristique et

entre la vie réelle et l'idéal humain, soit entre nos aspirations et nos faiblesses et misères, et pour effet principal cette perplexité entre les pleurs et le rire ; puis le scepticisme, dont on teinte chaque observation, chaque tableau humoristique, et enfin son procédé minutieusement et même malicieusement analytique », traduction personnelle. Luigi Pirandello, *l'Umorismo*, Milano, Mondadori, 1992 (éd. or. 1908), p. 153.

⁶²⁵ « Cette classification des différents genres ne peut donc être considérée comme un simple caprice de rhétoriciens, mais plutôt comme correspondant avec une merveilleuse exactitude, aux différentes époques de l'histoire universelle, au développement varié de la civilisation, et par conséquent de l'art qui la révèle. La tragédie ne ressemble-t-elle pas au roi qui dit : l'État, c'est moi ? Le drame, l'aristocratie qui se gonfle du mérite éphémère du sang sans se soucier du vrai mérite des œuvres ? La comédie, d'un autre côté, n'est-elle pas le peuple ? », notre traduction. Carlo Madrignani, *Capuana e il Naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, p. 13.

sa façon désenchantée d'observer la réalité chez ses personnages. Pour cette raison, notre analyse se référera à la troisième édition, la plus proche de la pièce.

Commençons donc l'analyse de *Giacinta*. En considérant tous les événements et vicissitudes des personnages, ainsi que les thèmes de l'œuvre, à notre avis le moment central de l'histoire est la dispute entre Giacinta et sa mère au chapitre XIV de la deuxième partie du roman, transposé dans la scène VIII du troisième acte. Cette scène est cruciale car elle résume tous les thèmes abordés par Capuana, ainsi que le désir profond des deux personnages et leur relation tourmentée. En fait, la mère entend reprocher à sa fille d'épouser un homme qu'elle n'aime pas, mais qui jouit d'un titre de noblesse, tout en poursuivant sa relation clandestine avec Andrea Gerace, un simple employé de banque. Pour sa mère, la réputation est la chose la plus importante pour une femme et elle ne peut supporter de voir sa fille réduire à néant les efforts de toute une vie. D'autre part, Giacinta veut se libérer des contraintes de la société et a également confiance dans le véritable amour, la relation qui la lie à Andrea, par opposition au manque d'amour qu'elle a toujours connu de la part de sa mère. La femme, connue sous le nom de Signora Marulli, craint qu'Andrea n'exploite Giacinta pour son argent et non par amour, et que par conséquent sa fille se trompe inutilement et porte un tort à sa réputation :

- Ma dunque hai perduto la testa ? Sua madre le si era piantata dinanzi, colle braccia in croce, ancora pallida dalla rabbia. La Giacinta la guardava, sollevandosi a poco a poco sulla vita, già indovinando; ma rispose :

- Perché? - E me lo domandi?... Gerace ha rinunciato al suo impiego...

E il tono della voce lasciava capire: e siete stati d'accordo !

- Può fare quel che gli pare e piace.

- È un miserabile, se si rassegna... a farsi mantenere da te!

La signora Marulli alzava la voce, minacciava colla mano. Mentiscono ! - disse la Giacinta. Avea bisogno di negare, per contenersi, per farsi forza. Sugli occhi le passavano larghe ondate di nebbia ; alla gola aveva un nodo. E si contorceva sulla poltrona, si mordeva a sangue le labbra per impedire che quella piena di terribili rimproveri gonfiatasi a un tratto nel suo cuore non irrompesse, insultando.

Mentiscono? replicava la signora Teresa colla sua feroce ironia Mentiscono?... Tanto meglio. Ti convien smentirli. - Certe calunnie non si raccattano. Egli, forse, le ignora.

- Sarà bene che tu l'avverta.

- No. Varrebbe come dirgli: allontanatevi di casa mia. Non voglio abbassarvi fino a questo; farei troppo piacere a taluni. E una smentita che non fosse spontanea non avrebbe, in questa circostanza, nessun valore per me. [...]

- Poiché tu lo mantieni! - replicava quella calcando la voce.

- Dovrei forse.... farmi mantenere da lui?

- Oh!.. La signora Teresa sentì colpirsi al petto, a bruciapelo, e barcollò, brancolando per trovare una seggiola. [...] - Questo è un colpo che mi uccide ! Lo sento qui, nel cuore ! Fa', fa' pure a tuo modo ! - aggiungeva quasi con calma, ma piena di durezza. - Non posso impedirtelo...È già un pezzo che non mi dai retta. Te n'avvedrai appresso, povera illusa, tu che ti fidi dell'amore d'uomo come quello ! Oh, fa' pure ! ... Non ti dirò una sola parola : aspetterò. Quando avrai finito di

trascinare nel fango il tuo nome, il tuo onore, la tua fortuna, per metterli sotto i piedi di quel miserabile...si, miserabile ! Vedi ? [...] Quando avrai fatto paghi i nostri nemici , ed essi ti avran visto arrivare dove neppure il loro odio avrebbe creduto possibile che tu arrivassi; quando la passione, che ora ti accieca... Ma allora... allora, forse , non sarò più qui per poterti rinfacciare; sarò morta! Non vorrà dire; te lo rinfaccerei da te stessa: La mamma aveva ragione !... E tutte queste parole che ora disprezzi... e non han servito ad altro che a farmi insultare ... tutte, sillaba per sillaba, ti verranno tutte in viso...Vedrai⁶²⁶ !

Dans cette confrontation, les principales caractéristiques de la mère et de Giacinta apparaissent : la première est une femme calculatrice qui n'a à cœur que l'honneur de la famille, la seconde tente de se rebeller contre la froideur de sa mère en affirmant son amour pour Gerace. Dans la pièce, nous pouvons assister à un dialogue⁶²⁷ entre les deux femmes qui est très similaire, car, précisément, Capuana a pris soin d'apporter des changements et des retouches au texte, tant pour se l'approprier que pour une éventuelle adaptation au théâtre :

⁶²⁶ « - Mais tu as donc perdu la tête ?

Teresa s'était plantée devant elle, les bras en croix, encore pâle de rage. Giacinta la regardait, se soulevant peu à peu sur ses hanches, devinant déjà. Mais elle répondit:

- Pourquoi ? – Tu me le demandes ? Gerace a renoncé à son emploi....

Le ton de la voix laissait entendre : et vous étiez d'accord sur ce point !

- Il fait ce que bon lui semble !

- C'est un misérable, s'il se résigne... à se laisser entretenir par toi !

Madame Marulli élevait la voix, sa main devenait menaçante. Ils mentent ! - dit Giacinta. Il lui fallait nier, pour se contenir, pour se donner du courage. Ses yeux s'embrumaient par instants, sa gorge se nouait. Elle se tordait dans son fauteuil, se mordait les lèvres jusqu'au sang pour empêcher de se déverser en insultes le flot des reproches terribles qui était monté tout à coup dans son cœur.

- Ils mentent ? reprenait Teresa avec féroce ironie. Ils mentent ? ... Tant mieux. Alors ce ne sera pas difficile à prouver.

– Ce genre de calomnies ne m'intéresse pas. Et lui, peut-être qu'il les ignore.

- Il sera bon que tu l'en préviennes.

- Non. Cela reviendrait à dire : éloignez-vous de ma maison. Je ne veux pas m'abaisser jusque-là, cela ferait trop plaisir à certains. Et un démenti qui ne serait pas spontané n'aurait aucune valeur pour moi dans ces circonstances. [...]

- Puisque tu l'entretiens ! – répétait-elle, raffermissant sa voix.

- Je devrais peut-être.... Me faire entretenir par lui ?

- Oh !...

Teresa s'était sentie frappée en pleine poitrine, à bout portant. Elle chancela, tâtonnant pour trouver une chaise. [...]

- C'est fini ! répondait Teresa en se libérant des mains qui cherchaient à la retenir encore. Cette fois c'est le coup de grâce ! Je le sens, ici, dans le cœur ! Fais donc à ta guise ! - ajoutait-elle, presque calme, mais pleine de dureté. Je ne peux pas t'en empêcher... Cela fait déjà un moment que tu ne m'écoutes plus. Tu t'en rendras compte plus tard, pauvre rêveuse, toi qui te fies à l'amour d'un homme comme celui-ci ! ... Oh, fais donc ! ...je ne te dirai que ces mots : j'attendrai. Quand tu auras fini de traîner dans la boue ton nom, ton honneur et ta fortune, pour les faire piétiner par ce misérable... oui, par ce misérable ! Tu entends ? [...] Quand nos ennemis t'auront vue dépasser ce que leur haine aurait cru possible, quand la passion, qui aujourd'hui t'aveugle... Mais alors... alors, peut-être, je ne serai plus là pour te le reprocher ; je serai morte ! Ça ne fait rien, tu te le reprocheras toi-même : maman avait raison ! ... Et tous ces mots qu'à présent tu méprises... ils n'auront servi qu'à me faire insulter... ils te reviendront au visage, tous, syllabe après syllabe... Tu verras ! », traduction d'Olivier Favier, Tours, Farrago, 2006, pp. 154-156. Luigi Capuana, *Giacinta*, Catania, Niccolò Giannotta, 1886, pp. 268-272. Désormais abrégé en *G*.

⁶²⁷ En ce qui concerne le dialogue entre Mme Marulli et sa fille, il est important de souligner la nature même de leur communication, ainsi que celle de tous les autres personnages, à savoir que « le dialogisme est inhérent au langage même » (Julia Kristeva, *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 87). Dans le roman, il est plus difficile de faire parler les personnages sans le narrateur, tandis qu'au théâtre le dramaturge doit « s'absenter, déléguer sa responsabilité à des énonciateurs seconds E2, les personnages, entre qui peuvent jouer les oppositions dialogiques » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 53), c'est pourquoi il est donc intéressant de remarquer le travail effectué par Capuana, qui déjà dans le roman a réussi à caractériser ses personnages par le dialogue et leur façon de s'exprimer.

SIGNORA MARULLI

Sei dunque proprio ammattita?

GIACINTA

Perché?

SIGNORA MARULLI

E me lo domandi? Quel miserabile è il tuo amante.... lo dicono tutti.

GIACINTA

Mentiscono!

SIGNORA MARULLI

Mentiscono? Tanto meglio! Allora bisogna smentirli.

GIACINTA

Certe calunnie non si raccattano...

SIGNORA MARULLI

Avvertilo che ti si calunnia per lui. Se è un uomo d'onore...

GIACINTA

Varrebbe come dirgli: allontanatevi di casa mia. Non voglio abbassarmi fino a questo; farei troppo piacere a taluni. E un atto, come quello che tu pretendi da Gerace, se non è spontaneo, non ha valore. [...]

SIGNORA MARULLI

Ma sai tu che si dice anche? ... Lo sai tu?

GIACINTA

Non voglio saperlo!

SIGNORA MARULLI

Ch'egli sfoggi, ch'egli giuochi col tuo denaro?

GIACINTA

Oh, i vili!

SIGNORA MARULLI

Vile lui E tu l'ami? E tu puoi stimarlo uno che....

GIACINTA

Taci, mamma!

SIGNORA MARULLI (*continuando*)

Si serve del tuo denaro ?

GIACINTA

Preferiresti forse, che fossi io a servirmi del suo?

SIGNORA MARULLI

Insulta sua madre ! ... L' ama tanto da insultarmi! ... Oh.... (*siede, colpita, coprendosi il volto*)

GIACINTA

Mamma, mamma, perdonami Dimentica !..... Non volevo dir questo! No! mamma!

SIGNORA MARULLI

È un colpo che mi uccide ! Sei libera, lo so ! Io non posso impedirti... Ma te n'avvedrai un giorno, povera illusa ! tu che ti fidi nell' amore di un uomo, d' un uomo come quello! Oh, fa pure, fa !

Non ti dirò una sola parola ! Aspetterò. Quando avrai finito di mettere il tuo nome, il tuo onore, la tua fortuna sotto i piedi di quel iniserabile.... sì, misérable!.... Vedi ? lo dico senza sdegno: quando avrai...

GIACINTA

Taci, mamma, taci !

SIGNORA MARULLI

Quando avrai appagato i nostri nemici, ed essi t'avranno visto arrivare dove neppure il loro odio avrebbe creduto possibile che tu arrivassi; quando la passione che ora t'accieca.... Ma allora, forse, certo anzi, non sarò più qui per poterti rinfacciare! Sarò morta.... Non vorrà dir nulla! Te lo rinfaccerei da te stessa: la mamma aveva ragione ! La mamma aveva ragione ! E tutte queste mie parole che ora disprezzi e non servite ad altro che a farmi insultare, tutte, sillaba per sillaba, ti verranno tutte in faccia, vedrai⁶²⁸!

⁶²⁸ « MME MARULLI

Tu as donc perdu la tête ?

GIACINTA

Pourquoi ?

MME MARULLI

Et tu me le demandes ? Ce malheureux est ton amant.... Tout le monde le dit.

GIACINTA

Ils mentent !

MME MARULLI

Est-ce qu'ils mentent ? Tant mieux ! Alors nous devons les réfuter.

GIACINTA

Ce genre de calomnies ne m'intéressent pas...

MME MARULLI

Prévenez-le que vous êtes calomnié à cause de lui. Si c'est un homme d'honneur...

GIACINTA

Ce serait comme lui dire : "Sortez de chez moi". Je ne veux pas m'abaisser à ce point ; je ferais trop plaisir à certains. Et un acte, comme celui que tu exiges de Gerace, s'il n'est pas spontané, n'a aucune valeur. [...]

MME MARULLI

Mais sais-tu qu'on dit aussi ... Tu le sais?

GIACINTA

Je ne veux pas le savoir !

MME MARULLI

Qu'il s'exhibe, qu'il joue avec ton argent ?

GIACINTA

Oh, le vilain !

MME MARULLI

Vile... Et tu l'aimes ? Et peux-tu l'estimer comme quelqu'un qui....

GIACINTA

Tais-toi, mère !

MME MARULLI (*continue*)

Est-ce qu'il utilise ton argent ?

GIACINTA

Tu préfères que j'utilise le sien ?

MME MARULLI

Elle insulte sa mère ! Elle l'aime tellement qu'elle m'insulte ! ... Oh.... (S'assied, frappée, se couvrant le visage)

GIACINTA

Maman, maman, pardonnez-moi ... Oublie ça ! ... Je ne le pensais pas ! Non ! Maman !

MME MARULLI

C'est un coup qui me tue ! Tu es libre, je sais ! Je ne peux pas t'en empêcher... Mais tu verras un jour, pauvre fille délurée ! Toi qui crois en l'amour d'un homme, d'un homme comme ça ! Oh, vas-y, vas-y ! Je ne te dirai pas un seul mot ! Je vais attendre. Quand tu auras fini de mettre ton nom, ton honneur, ta fortune sous les pieds de ce misérable...Oui, misérable ! ... Tu vois ? Je le dis sans dédain : quand on a...

GIACINTA

Tais-toi, mère, tais-toi !

MME MARULLI

Quand tu auras satisfait nos ennemis, et qu'ils t'auront vu arriver là où même leur haine n'aurait pas cru possible que tu arrives ; quand la passion qui t'aveugle maintenant... Mais alors, peut-être, sûrement, je ne serai plus là pour te réprimander ! Je serai morte.... Ça ne fait rien, tu te le reprocheras toi-même : maman avait raison ! Maman avait raison ! Et tous ces mots que tu méprises maintenant et qui n'ont servi qu'à me faire insulter, tous, syllabe par syllabe, ils te reviendront, tu verras ! », notre traduction. Luigi Capuana, *Giacinta, commedia in cinque atti*, Catania, Niccolò Giannotta, 1890, pp. 75-78. Désormais abrégé en *GP*.

Ici, le fait que l’auteur ait complètement repris le discours du roman, qui était déjà très dialogué, pour la scène est évident. Le fait est que, contrairement aux auteurs français que nous avons analysés précédemment, ces emprunts au roman fonctionnent très bien et donnent une illusion d’authenticité du discours, puisqu’il est dramatique sans pourtant résulter excessivement construit⁶²⁹. Ce qui est immédiatement perceptible, c’est qu’il y a peu de directives pour les personnages : comment ils doivent parler, leurs mouvements, leur relation avec l’espace... ceci parce que Capuana a confié le destin de ses pièces aux acteurs en qui il avait confiance. En fait, la pièce de *Giacinta* est justement dédiée à sa première actrice.

D’ailleurs, ses relations avec les acteurs importants de l’époque sont bien connues, comme l’amitié avec Giovanni Grasso, considéré comme le meilleur acteur tragique du monde à l’époque⁶³⁰, connu pour son « temperamento impulsivo ed esuberante ⁶³¹ » qui « rispondente alla multiforme natura del popolo siciliano⁶³² ». Dans le choix des artistes, il y a donc une condition nécessaire pour interpréter les œuvres de Capuana, à savoir appartenir ou du moins connaître l’âme sicilienne, différente de l’âme italienne en général (après tout, l’Italie venait de naître) afin de pouvoir interpréter ces personnages sanguins, quelque peu primitifs mais pleins de grâce et d’élégance, qui vivent la vie de manière extrêmement passionnée et pleine. Même les interprétations de Grasso étaient définies comme « naturaliste⁶³³ », c’est-à-dire dans la « partecipazione emotiva nel bene come nel male, che non ammetteva mezze tinte, chiaroscuri, sfumature [...] di un’umanità istintiva e sofferente ⁶³⁴ ». Capuana n’a eu aucun remords à confier la pièce à ses acteurs, persuadé qu’ils joueraient leurs rôles de manière impeccable. Quant aux lecteurs de la pièce, selon lui, le théâtre naturaliste était une « drammaturgia della parola⁶³⁵ » et ainsi, à travers les seuls discours des personnages, il était possible de comprendre leur nature et les passions qui les animaient.

L’adaptation scénique de Capuana semble donc plus expérimentée malgré le fait qu’il s’agisse de sa première grande tentative au théâtre - qu’il a décidé d’aborder à partir de son roman le plus réussi – du moins d’un point de vue naturaliste. Il est important de rappeler qu’il était avant tout un écrivain qui a produit un certain nombre de comédies en italien et en dialecte sicilien, qui ont eu un

⁶²⁹ Anne Ubersfeld écrit que « le travail naturel, “spontané” du spectateur est de chercher, derrière l’énoncé qu’il entend, l’être qui parle » (*Lire le théâtre III, op. cit.*, p. 59), et l’effet recréé par Capuana est précisément celui de faire parler les personnages en disparaissant de la médiation de E1, le premier énonciateur. Le personnage est E2, le deuxième énonciateur, c’est pourquoi il est possible que E1 soit parfois plus perceptible que E2. En cela consiste donc l’effort et la créativité de Capuana, qui fait parler les personnages comme E2.

⁶³⁰ Maria Valeria Sanfilippo, *La fortuna scenica di Luigi Capuana*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 2015, p. 7.

⁶³¹ « Tempérament impulsif et exubérant », traduction personnelle. *Ibid.*, p. 9.

⁶³² « Répondait à la nature multiforme du peuple sicilien », traduction personnelle. *Idem*.

⁶³³ *Ibid.*, p. 8.

⁶³⁴ « Participation émotionnelle au bien comme au mal, qui n’admettait pas les demi-teintes, les clairs-obscur, les nuances [...] d’une humanité instinctive et souffrante », traduction personnelle. *Idem*.

⁶³⁵ « Dramaturgie de la parole », traduction personnelle. *Ibid.*, p. 10.

certain succès sur scène, mais il était surtout un grand critique de théâtre et de littérature (comme Zola), ainsi qu'un traducteur d'œuvres étrangères. C'est à lui que nous devons les traductions du français des pièces d'Ibsen et leur diffusion en Italie, dont il a traduit la *Maison de Poupée* en 1890 pour la faire jouer en Sicile. Capuana était un profond connaisseur du théâtre étranger ainsi que du théâtre italien, il est donc possible que ses influences théâtrales ne proviennent pas seulement d'une riche et ancienne tradition sicilienne, mais aussi de la diffusion d'idées théâtrales européennes, comme le respect des costumes d'époque de la compagnie du duc de Meiningen ou le fait que les acteurs pouvaient tourner le dos à leur public.

Déjà dans le roman, on peut voir que les dialogues sont ponctuels, précis, sans créer un effet dramatique exagéré : les personnages expriment leurs pensées et avec elles leurs actions. La particularité de ce roman était précisément la recherche « di una prosa che fosse un insieme di arte e scienza⁶³⁶ », un langage moderne mais agréable et véridique. Bien que Capuana ne donne aucune indication sur les mouvements des personnages, il est facile de les deviner, de sorte qu'il n'y a pas l'illusion d'un dialogue plat, vide et peu réfléchi. L'habileté de Capuana est également évidente dans la construction de la pièce elle-même. Plutôt que de suivre un ordre linéaire comme celui du roman, comme l'avaient fait Zola et Goncourt dans leurs adaptations, Capuana joue d'astuce. Dans son manifeste *Il teatro contemporaneo*, Capuana déclare qu'il est important pour lui de pouvoir ressentir « il personaggio vivente davvero⁶³⁷ », de faire percevoir son essence. Par conséquent, au lieu de faire commencer la pièce là où le roman avait commencé, c'est-à-dire par un bal chez les Marulli, où Giacinta est vue pour la première fois en société, la pièce commence par la Signora Marulli et Mochi, un ami et probablement amant de la dame, qui se disputent dans le salon. En altérant l'ordre chronologique des événements présentés sur scène, Capuana a la possibilité de présenter d'abord les personnages antagonistes, qui ont une idée de la protagoniste, et de commencer à brosser un portrait du personnage à partir des impressions des autres. De plus, l'ordre chronologique différent permet de jouer davantage avec les événements, démontrant un grand dynamisme et une certaine élasticité dans l'organisation de la fabula et de l'intrigue.

Cela constitue non seulement une introduction à la sphère sociale à laquelle la pièce est consacrée, c'est-à-dire à une bourgeoisie et une noblesse provinciales disgraciées, mais aussi une démonstration du caractère des personnages. Par exemple, dans le roman, au chapitre III de la première partie, Capuana écrit :

⁶³⁶ « D'une prose qui soit à la fois art et science », traduction personnelle. Carlo Madrignani, *op. cit.*, p. 157.

⁶³⁷ « Le personnage vivant réellement », traduction personnelle. Luigi Capuana, *op. cit.*, p. XI.

Quella figliuola, venendo al mondo, avea fatto poco piacere alla sua mamma. Infatti essa se n'era sbarazzata presto, dandola a balia in campagna e andando a vederla il meno possibile. [...] La maternità fu per lei un peso insopportabile, un impiccio odioso. La piccola Giacinta rimase quasi dimenticata in campagna. Quando la sua mamma si rammentava di andare a vederla, una, due volte all'anno, la bimba - dinanzi a quella persona quasi sconosciuta, vestita così diversa della balia; con quel cappellino e quelle piume e quei nastri si tirava indietro a testa bassa, imbroncita, guardandola sottocchi, succhiandosi il ditino; e faceva spallucce a ogni parola della mamma, della sua mammina vera, come le diceva la balia.⁶³⁸.

Dans la pièce, Mme Marulli est présentée telle qu'elle est, sans les filtres du regard d'autrui :

SIGNORA MARULLI

Sventuratamente, con quella bislacca testolina della Giacinta, non sono io che debbo decidere: è il mio gran cordoglio... [...] Ho paura che mia figlia non m'abbia a dare un giorno o l'altro qualche grande dispiacere. Non intende nulla della vita; è una grulla... [...] Non ha cuore quella ragazza: non ama neppure sua madre!

MOCHI

Ve ne siete occupata poco anche voi, sin da quand'era bambina.

SIGNORA MARULLI

Oh! la solita accusa che mi si butta in viso. Voi che mi conoscete meglio degli altri, voi che sapete bene...

MOCHI

Io non so nulla; so quello soltanto che ripetono le cattive lingue.

SIGNORA MARULLI

È un'infamia!⁶³⁹ !

Mme Marulli est ennuyée, ne tolère pas les critiques et voudrait que sa fille fasse exactement ce qu'elle dit pour lui causer le moins d'ennuis possible. C'est une femme despotique, égoïste, très déterminée : cela ressort déjà des quelques lignes citées et sans la médiation de quelqu'un. La conversation entre les deux personnages se déroule avec élan et vitalité, de sorte que, bien qu'elle ait lieu dans un salon, c'est une conversation plutôt animée. Dès les deux scènes analysées, on peut donc

⁶³⁸ « En venant au monde, Giacinta n'avait pas fait grand plaisir à sa mère, qui s'en était débarrassée bien vite. Elle l'avait mise en nourrice à la campagne où elle allait la voir le moins souvent possible. [...] La maternité fut pour elle un poids insupportable, un embarras odieux. À la campagne, Giacinta fut presque oubliée. Quand une ou deux fois par an sa mère se souvenait d'aller la voir, l'enfant, devant cette personne presque inconnue, vêtue si différemment de sa nourrice, avec ce petit chapeau, ces plumes et ces rubans, se reculait le front baissé, boudeuse, la regardant à la dérobée, suçant son doigt minuscule. Elle haussait les épaules à chaque mot de sa maman, de sa vraie petite maman, comme lui disait la nourrice », *O.F.*, p. 23-25. *G*, pp. 21-24.

⁶³⁹ « MME MARULLI

Malheureusement, avec la tête de Giacinta, ce n'est pas moi qui dois décider : c'est mon grand chagrin... [...] Je crains que ma fille ne me donne pas un jour un grand chagrin. Elle ne comprend rien de la vie, elle est lâche... [...] Cette fille n'a pas de cœur : elle n'aime même pas sa mère !

MOCHI

Vous vous êtes également peu occupé d'elle, depuis qu'elle est enfant.

MME MARULLI

Oh ! l'accusation ordinaire jetée à mon nez. Vous qui me connaissez mieux que les autres, vous qui connaissez bien...

MOCHI

Je ne sais rien ; je sais seulement ce que les mauvaises langues répètent.

MME MARULLI

C'est une infamie ! », traduction personnelle. *GP*, pp. 7-8.

constater que l'adaptation a une approche beaucoup plus conviviale et moins littéraire que le théâtre français. Capuana avait une grande « fede nel risorgimento del teatro italiano⁶⁴⁰ », dont l'objectif était absolument « l'emancipazione dal teatro francese⁶⁴¹ », auquel, selon les littéraires italiens, toute l'Europe était subordonnée. C'est pourquoi il était fondamental de trouver une manière de se distinguer, mais surtout de créer un nouvel archétype de théâtre italien. La meilleure voie pour y parvenir était d'inventer un style naturaliste personnel, « che suggerisce anziché rappresentare⁶⁴² », laissant les lecteurs interpréter ce qu'il présente.

En poursuivant l'étude de cette adaptation, on fait la connaissance de Giacinta et on comprend qu'il s'agit d'une jeune femme à l'âme rebelle, ayant une relation conflictuelle avec sa mère, de laquelle elle a un besoin implicite de recevoir l'approbation et la bénédiction pour vivre et, par conséquent, de la société que sa mère représente. Giacinta veut pouvoir vivre libre et jouir d'un amour authentique, qu'elle sait que sa mère n'a jamais connu, mais qu'elle croit connaître parce que cela signifierait, pour une fois, être important pour quelqu'un au point de ne pas être abandonné :

GIACINTA

Hai ragione, mamma: è meglio parlar chiaro.... Sappi, dunque, che alla mia situazione, al mio avvenire ci ho pensato lungamente. Sono cresciuta fin oggi quasi abbandonata a me stessa.... Non ti accuso. Hai avuto, hai tuttavia tante occupazioni più gravi: la famiglia, la banca, gli azionisti...che so io?... Lasciami continuare a vivere così, abbandonata a me stessa; non dubitare; non avrai noie per causa mia. Le mie idee non sono assurde, vedrai! Ma lasciami libera, assolutamente, te ne prego.... In ogni caso, dovrei prendermela soltanto con me!

SIGNORA MARULLI

Per ora, qui comando io! Che t'immagini?... Che ti s'è fatto capire? Sono questi gl' insegnamenti che ti davano in collegio?

GIACINTA

Il collegio ci rende quali ci ricevette.

SIGNORA MARULLI

Sei un' ingrata!

GIACINTA

No, mamma!

SIGNORA MARULLI

Sei un' ingrata! Ma, bada, veh! è bene che tu lo sappia a me i romanzetti non piacciono punto: so come stroncarli sul nascere!

GIACINTA

Se credi che io abbia dei romanzetti pel capo!

SIGNORA MARULLI

Che significa, dunque, quel: lasciami libera?

GIACINTA

⁶⁴⁰ « Foi dans la résurgence du théâtre italien », traduction personnelle. Luigi Capuana, *op. cit.*, p. XVII.

⁶⁴¹ « L'émancipation du théâtre français », traduction personnelle. *Ibid.*, p. XXVI.

⁶⁴² « Suggérant plutôt que représentant », traduction personnelle. Carlo Madrigani, *op. cit.*, p. 158.

Te lo spiegherei, se tu fossi più calma.

SIGNORA MARULLI

Sono calma, calmissima; ci vuol altro per agitarmi.

GIACINTA

Significa che l'avvenire è ancora lontano; che, per ora, né tu, né io dobbiamo legarci le mani.... Non dartene pensiero. Però, se dovessi, come pare che tu desideri, prender marito, prenderei sol-. tanto una persona di mia scelta, risolutamente.... a costo di farti dispiacere. Ma non lo prenderò, non lo prenderò! Ho un tristo presentimento.... perché, ... perché.... Ecco: non mi riesce di spiegarmi; mi mancano le parole.... Te ne prego; non occuparti più del mio avvenire! Non me n'occuperò nemmeno io... Qualche cosa avverrà... Te lo ripeto: non avrai noie per causa mia. Lasciami fare.... anche una sciocchezza!... Che te n'importa⁶⁴³?

Ce moment en particulier marque la prise de conscience, comme Giacinta le définit elle-même, de sa personne et de sa volonté. Le roman est, comme on peut s'y attendre conformément au genre, plus introspectif, et rend plus explicite la lutte personnelle de Giacinta avec elle-même, ainsi que l'effort que cette rébellion lui a coûté. Néanmoins, la pièce réussit à transmettre à travers le langage utilisé l'effort et la lutte de la jeune femme pour s'affirmer, car il est très dynamique et ne laisse pas de place aux moments de redondance. La scansion des pauses et des réponses s'avère efficace pour exprimer une querelle authentique et très sincère. En outre, il est important de noter à

⁶⁴³ « GIACINTA

Tu as raison, maman : il vaut mieux parler franchement. Sachez donc que j'ai longuement réfléchi à ma situation, à mon avenir. J'ai grandi jusqu'à ce jour presque abandonnée à moi-même... Je ne t'accuse pas. T'as eu, t'as tant d'occupations plus sérieuses : la famille, la banque, les actionnaires... que sais-je ? Laisse-moi continuer à vivre ainsi, abandonnée à moi-même ; ne doute pas, tu n'auras pas de problèmes à cause de moi. Mes idées ne sont pas absurdes, tu verras ! Mais laisse-moi être libre, absolument, je t'en supplie ... En tout cas, je ne devrais m'en prendre qu'à moi !

MME MARULLI

Pour l'instant, c'est moi qui commande ici ! Qu'est-ce que tu t'imagines ?... Qu'est-ce qu'on t'a laissé entendre ? ... Ce sont peut-être les leçons apprises au pensionnat ?

GIACINTA

Le pensionnat nous rend comme il nous a reçues.

MME MARULLI

Tu es une ingrate !

GIACINTA

Non, maman !

MME MARULLI

Tu es une ingrate ! Mais, attention, il est bon que tu saches que je n'aime pas du tout les novelettes : je sais comment les tuer dans l'œuf !

GIACINTA

Si tu penses que j'ai des romances sur la tête !

MME MARULLI

Qu'est-ce que cela signifie, alors : laisse-moi être libre ?

GIACINTA

Je te l'expliquerais, si tu es plus calme.

MME MARULLI

Je suis calme, très calme ; il en faut plus pour m'agiter.

GIACINTA

Cela signifie que l'avenir est encore lointain ; que, pour l'instant, ni toi ni moi ne devons-nous attacher les mains... N'y penses pas. Cependant, si je devais, comme tu sembles le souhaiter, prendre un mari, je ne prendrais que la personne de mon choix, résolument.... Au prix de te déplaire. Mais je ne le prendrai pas, je ne le prendrai pas ! J'ai un sentiment triste.... Parce que, ... parce que.... Ici : je ne peux pas expliquer ; je n'ai plus les mots.... S'il vous plaît ; ne vous occupez plus de mon avenir ! Je ne m'en occuperai pas non plus... Quelque chose va se passer... Je te le répète : tu n'auras pas d'ennuis par ma faute. Laisse-moi faire.... Même une bêtise !... Qu'est-ce que ça peut te faire ? », traduction personnelle. *GP*, p. 30.

nouveau l'absence totale d'indications sur l'humeur des personnages dans les légendes ou sur la façon dont ils doivent se comporter : cela s'explique par le fait que le dialogue seul suffit à donner les bonnes directions aux tons et aux expressions. En revanche, le roman, dont une partie du discours de Giacinta est tirée, est plus riche en intuitions intérieures :

No, mamma, sto bene... Ma tu hai ragione di dire così; è meglio spiegarsi. Sappi dunque che alla mia situazione, al mio avvenire ci ho pensato lungamente. Son cresciuta fin oggi quasi abbandonata a me stessa; lasciami continuare così. Non dubitare, non avrai noie per cagion mia. Le mie idee non sono assurde, vedrai... Ma lasciami libera, assolutamente, te ne prego... In ogni caso, dovrò prendermela soltanto con me!

Avea parlato vibratamente, a scosse, quasi facesse uno sforzo per frenar le parole che le venivano alla bocca, tenendo bassa la testa, cogli occhi fissi al pavimento, stirando qua e là le pieghe sul davanti del vestito colle mani convulse ; e la signora Marulli avea seguito macchinalmente, collo sguardo, quel significativo arrabattarsi delle mani di sua figlia, intanto che ogni parola di essa le piombava sul cuore come un colpo di martello; poi si rizzò, dominandosi a stento.

Per ora in casa comando io! - ella disse colla voce turbata - Che t'immagini? Che ti si è dato da intendere ? ... Son forse queste le lezioni che tu hai appreso in collegio ?

Il collegio ci rende tal quali ci ha ricevute ! - rispose la Giacinta.

[...] La signora Teresa non aspettò che terminasse ; le voltò le spalle, sbatacchiando l'uscio con violenza. E Giacinta ricadde abbandonatamente sulla seggiola, sfinita dallo sforzo fatto e quasi sgomenta dalla piena coscienza di sé stessa acquistata in quel punto⁶⁴⁴.

La querelle avec la mère sur sa liberté personnelle est donc emblématique du caractère et du tourment de Giacinta tout au long du roman et liée au moment que nous avons déjà analysé concernant la scène pivot du roman et de la pièce. La lutte de Giacinta envers sa mère s'exprime par une tension à l'opposé, par le désir de plaire et en même temps d'ignorer les attentes des parents. L'adaptation théâtrale permet de mettre en évidence la dichotomie de cette relation plus que l'histoire d'amour entre Giacinta et Andrea Gerace. Après la mise en scène de l'œuvre, les journaux de l'époque affirmaient que la pièce « più che un dramma è lo studio di un'anima, è lo studio di un cuore⁶⁴⁵ », par conséquent elle ne respecte pas tous les canons de scientificité naturaliste du roman et, ainsi, du théâtre, en se focalisant principalement sur le noyau de l'âme de la jeune fille. L'aspect le plus surprenant de ce texte est précisément le fait qu'il réussit à transmettre de manière authentique la

⁶⁴⁴ « Non, maman, je vais bien... Mais tu as raison de dire cela, c'est mieux de s'expliquer. Sache donc que j'ai longuement pensé à ma situation, à mon avenir. J'ai grandi jusqu'à aujourd'hui presque livrée à moi-même ; laisse-moi continuer ainsi. Tu n'auras par d'ennui par ma faute. Mes idées n'ont rien d'absurdes, tu verras... Mais laisse-moi libre, absolument, je t'en prie ! ... Dans tous les cas, je ne m'en prendrai qu'à moi-même.

Elle avait parlé par saccades, comme si elle s'efforçait encore de retenir ses mots, la tête baissée, les yeux fixés sur le sol, lissant ici ou là les plis sur le devant de sa robe. Madame Marulli suivait machinalement du regard l'affairement significatif des mains de sa fille, quand chacune de ses paroles faisait battre son cœur. Puis elle se redressa, se dominant avec effort. - Dans cette maison pour l'instant, c'est moi qui commande! dit-elle la voix troublée. Qu'est-ce que tu t'imagines ? Qu'est-ce qu'on t'a laissé entendre ? ... Ce sont peut-être les leçons apprises au pensionnat ?

Le pensionnat nous rend comme il nous a reçues ! - répondit Giacinta.

[...] Madame Teresa n'attendit pas qu'elle termine. Elle tourna les épaules claquant la porte avec violence. Giacinta s'abandonna sur sa chaise, épuisée par l'effort qu'elle venait d'accomplir et presque effrayée de cette pleine conscience d'elle-même qu'elle avait acquise en cet instant », *O.F.*, pp. 60-62. *G.*, pp. 72-73.

⁶⁴⁵ « plus qu'un drame, c'est l'étude d'une âme, c'est l'étude d'un cœur », traduction personnelle. Maria Valeria Sanfilippo, *op. cit.*, p. 37.

personnalité de la jeune protagoniste. Cela est dû au fait que l'auteur, dans le roman lui-même, a décidé de la faire parler beaucoup à la première personne, au lieu de laisser l'analyse à la troisième personne prévaloir, et donc de la montrer telle qu'elle était dès le début. Ce choix stylistique et narratif se reflète dans le théâtre, où il est possible de rencontrer Giacinta elle-même et non une ombre de son personnage. C'est une énorme différence entre les adaptations françaises et l'italienne : on voit que dans les romans de Zola et de Goncourt, le dialogue entre les personnages est souvent subordonné à la narration ou à l'analyse, dans laquelle il se passe beaucoup de choses qui sont donc très difficiles à transposer au théâtre. Au contraire, dans le roman de Capuana et dans l'adaptation théâtrale qui a suivi, il y a une grande caractérisation des personnages qui ne découle pas de la présentation des traumatismes qui ont formé leur caractère, mais plutôt une représentation sans filtre de la façon dont ils réagissent et agissent face aux situations auxquelles ils sont confrontés.

Une autre situation particulièrement intéressante pour l'analyse de l'adaptation est le début de l'acte II, qui s'ouvre sur le bavardage entre Mochi, Madame Bianchi et Ratti qui présentent certains personnages à travers leurs commérages. Ce type de scène a été proposé, par exemple, par Goncourt dans son adaptation de *Germinie Lacerteux*, mais le bavardage (comme celui d'Adèle ou de Gaëlle et Mélia) est sommaire ou répétitif de ce qui est déjà dit sur scène. Au contraire, cette scène offre une nouvelle perspective sur les personnages, précisément à cause des commérages de la bourgeoisie sicilienne. Dans ce cas, le bavardage de Ratti, Mochi et Bianchi sur le mariage de Giacinta - qui a lieu en dehors de la scène et, dans le roman, en dehors du récit, comme s'il s'agissait d'un événement de si peu d'importance qu'il ne méritait même pas d'être inclus dans les affaires des personnages - se révèle porteur d'un double sens. D'une part, il y a la méchanceté et la calomnie à l'égard de la protagoniste, le point de vue de ceux qui ne la connaissent pas et n'ont pas compris la signification de son geste extrême ; d'autre part, il y a les habitudes d'une société corrompue bien représentée par la phrase de Mochi sur l'amitié entre femmes :

SIGNORA BIANCHI

Torniamo di là. Siamo troppo lontani dalle sale dove si balla; la vostra compagnia è compromettente. E avete una lingua!...

RATTI

In una festa di nozze, un po' di maldicenza non guasta.

SIGNORA BIANCHI

Oh, io non credo ai miei occhi! Questo matrimonio mi pare una tale assurdità!... Da quattro "mesi, la povera Giacinta deperisce; è diventata pallida, con gli occhi infossati.... Non si riconosce più ... E la Teresa vuol darci ad intendere!...

RATTI

Assicurano che sia proprio furibonda.

SIGNORA BIANCHI

Infine, contessa Grippa di San Celso non suona mica male!... È vero che il conte la così rindorato il suo blasone.... Non è poi tanto imbecille quanto pare....

RATTI

Forse. È, certamente, il marito che ci voleva per Giacinta. Con quel punto nero

SIGNORA BIANCHI

Non dite male di lei! Le voglio bene.

RATTI

Accenno a un fatto.... (*Entra Mochi che si accosta pian piano*).

SIGNORA BIANCHI

È forse provato?... E quand' anche fosse così? Fu una disgrazia; colpa della mamma. Una bambina di dodici anni, lasciata in balia delle persone di servizio, d'un ragazzaccio raccattato non si sa dove.... Mi fate parlar male d'un'amica!

MOCHI

Se non si potesse dir male d' un'amica, a che servirebbe l'amicizia fra donne?

SIGNORA BIANCHI

La vostra non preserva.

MOCHI

Io faccio il mio mestiere. Il mondo è uno spettacolo che mi diverte. Dopo aver visto il gran mondo altrove, sono tornato al mio guscio; la terra dove si nacque ci attira sempre; ed ha scoperto che il piccolo mondo di provincia è divertente quanto l'altro; basta saperlo osservare. Mi dicono un po' maligno...⁶⁴⁶

Cet extrait décrit, à travers une phrase clé et non un résumé, le viol de Giacinta pendant son enfance, qui est traité plus en profondeur dans le roman, mais n'est que mentionné dans la pièce. Cependant, la mention de cette violence fait la démonstration de quelque chose de plus profond. Tout

⁶⁴⁶ « MADAME BIANCHI

Retournons par là. Nous sommes trop loin des salles de danse, votre compagnie est compromettante. Et vous avez une langue ...

RATTI

Dans une fête de mariage, un peu de médisance ne fait pas de mal.

MADAME BIANCHI

Oh, je n'en crois pas mes yeux ! Ce mariage me semble une telle absurdité ! Depuis quatre mois, la pauvre Giacinta dépérit ; elle est devenue pâle, les yeux enfoncés... Elle ne se reconnaît plus... Et Teresa veut que l'on entende ! ...

RATTI

Ils disent qu'elle est vraiment furieuse.

MADAME BIANCHI

Enfin, la comtesse Grippa di San Celso n'a pas l'air mal Il est vrai que le comte a ainsi racheté son blason ... Il n'est pas aussi imbécile qu'il en a l'air

RATTI

Peut-être. Il est, certainement, le mari dont Giacinta avait besoin. Avec ce point noir

MADAME BIANCHI

Ne dites pas de mal d'elle ! Je l'aime.

RATTI

C'est pour mentionner un fait... (*Mochi entre, s'approchant lentement*).

MADAME BIANCHI

Est-ce que cela peut être prouvé ? Et même si c'était le cas ? C'était un malheur, la faute de la mère. Une jeune fille de douze ans, laissée à la merci des domestiques, d'un mauvais garçon ramassé on ne sait où... Vous me faites dire du mal d'une amie !

MOCHI

Si l'on ne pouvait pas dire du mal d'une amie, quel serait l'intérêt de l'amitié entre femmes ?

MADAME BIANCHI

Le vôtre ne préserve pas.

MOCHI

Je fais mon travail. Le monde est un spectacle qui m'amuse. Après avoir vu le grand monde ailleurs, je suis revenu dans ma coquille ; la terre où l'on naît nous attire toujours ; et j'ai découvert que le petit monde provincial est aussi amusant que l'autre ; il suffit de savoir l'observer. Ils me disent qu'il est un peu méchant... », traduction personnelle. *GP*, pp. 39-41.

d'abord, le fait que tout le village était au courant de cette violence, que la jeune Giacinta est obligée de porter comme un stigmaté tout au long de sa vie, alors qu'en même temps tout le monde fait semblant de ne rien savoir (et surtout, personne n'a fait l'effort de la protéger malgré le comportement dissolu de sa mère). De plus, l'allusion au viol permet aux spectateurs et aux lecteurs de connaître une partie de l'enfance triste de la protagoniste d'une manière qui n'est pas pathétique ou destinée à susciter la pitié, mais plutôt, comme on le souligne, sous forme de commérage. Puisqu'il s'agit à la fois d'un roman et de l'adaptation théâtrale de l'étude sociale sur une province sicilienne, il est important de pouvoir transmettre le point de vue des habitants eux-mêmes de manière neutre et non compatissante. Contrairement aux romans français mentionnés ci-dessus, ce roman et cette pièce de théâtre ne se déroulent pas à Paris, une grande ville aux innombrables points forts littéraires et artistiques, mais plutôt dans un petit village de la banlieue sicilienne, où l'on ne se sent toujours pas italien et où, surtout, la logique et les lois de la province l'emportent sur le bon sens, ce qui donne lieu à une société profondément hypocrite. En fait, Mochi affirme être retourné en province aussi parce que ce domaine est un champ d'étude intéressant, mais surtout caractérisé par une profonde malignité envers ceux qui ne se conforment pas aux attentes provinciales.

Dans l'adaptation scénique, ces aspects ressortent avec encore plus d'intensité que dans le roman. En fait, cette scène est adaptée d'une manière presque inédite, puisque dans le roman, la deuxième partie s'ouvre sur divers bavardages des personnages, mais pas pendant le mariage. Elles se déroulent plutôt au Caffé della Pantera, un établissement fréquenté par les personnages masculins où ils jouent et discutent de sujets intéressants. Cependant, Andrea Gerace, l'amant de Giacinta, est également présent. Il se sent mal à l'aise au milieu des discussions mesquines de Ratti et Porati :

Soltanto allora il Gerace si accorse che quegli altri discorrevano appunto di lei e del suo matrimonio.

- Dev'essere una violenza della sua mamma! sosteneva il Porati. Il Mochi diceva di no, scrollando la testa, da persona ben informata: Eh, via! La Teresa non è una sciocca, sa fare i suoi conti ...

Infatti, fa una contessa! - disse il Ratti ridendo⁶⁴⁷.

La situation dans le roman est complètement différente de celle de la pièce de théâtre, cependant, à partir de l'effet qu'elle produit, on peut admirer la solution et l'efficacité de l'interprétation et de la recréation de ce thème par Capuana. En outre, cette conversation entre les personnages semble presque annoncer la dispute entre la mère et Giacinta au troisième acte. L'histoire d'amour avec Andrea Gerace passe presque au second plan par rapport au conflit social que la jeune

⁶⁴⁷ « Ce n'est qu'alors que Gerace a réalisé que ces autres personnes parlaient d'elle et de son mariage. - Ce doit être la violence de sa mère ! a argumenté Porati. Mochi disait non, en secouant la tête, comme une personne bien informée : Eh, allez ! Teresa n'est pas une idiote, elle sait comment faire ses comptes ...
En effet, elle fait une comtesse ! - dit Ratti en riant », traduction personnelle. *G*, p. 118.

fille ressent et, surtout, par rapport au compromis qu'elle doit trouver avec elle-même en épousant un homme dont elle se moque.

Après la querelle avec la Signora Marulli qui marque la fin du troisième acte, la pièce s'achève rapidement. Le quatrième acte condense en quelques scènes la dépression de Giacinta et le soupçon croissant qu'Andrea ne l'aime plus, la mort du Signor Marulli et la maladie dégénérative du mari de Giacinta, le comte de San Celso, qui n'est plus capable de distinguer la réalité de son imagination. Encore une fois, la pièce recrée fidèlement, en les utilisant comme structure, les dialogues entre les personnages du roman, sans donc rien ajouter de particulièrement nouveau ou créatif, précisément parce que le rythme est soudainement accéléré. Quelques pages après le quatrième acte, le cinquième vient marquer une conclusion tragique et définitive de l'histoire. Elle se déroule entièrement dans la petite chambre louée par Andrea Gerace, où, d'ailleurs, ce dernier fait ses bagages pour quitter la Sicile. Giacinta intervient et tente de l'arrêter, sans succès, puis se suicide en sa présence et en présence de Ratti, qui était venu faire ses adieux à Gerace avant son départ. Cela marque une différence profonde entre le roman et la pièce, puisque Giacinta meurt de façon éclatante devant son amoureux, après l'avoir supplié de rester amis à la fin de leur relation :

GIACINTA

Grazie!... Accompatemi... Non esitare... Non c'è tempo da perdere... Oh Dio! oh Dio... Lasciatemi sedere.... Andrea.... Sappilo... quel Dottore.... Ho mentito apposta per avere un'ultima prova...! Non mi credere... Ho mentito a posta... Muoio!... avvelenata... col curare.

GERACE

Oh Dio! Che sia vero?

GIACINTA (*adagiata sul canapè quasi voglia addormentarsi*)

No... Non chiamare Non vo' testimonii ... Mi sento legare tutta dentro.... È terribile! Terribile! Terribile!

GERACE

Non farmi paura ... È così tranquilla... Giacinta! Giacinta!... Rispondimi!... È quasi inerte!... Soccorso!... (*apre l'uscio, entra Ratti*) Ratti... Ella muore!

RATTI

Non si muore così.... È uno svenimento.

GERACE

Il curare!

RATTI

Contessa! Contessa!

(*cade il sipario*)⁶⁴⁸.”

⁶⁴⁸« GIACINTA

Merci ... Viens avec moi... N'hésitez pas... Il n'y a pas de temps à perdre... Oh mon Dieu ! Oh mon Dieu... Laissez-moi m'asseoir.... Andrea.... Sachez que... que Docteur.... j'ai menti exprès pour obtenir une dernière preuve... ! Ne me croyez pas... J'ai fait exprès de mentir... Je meurs ! ... empoisonné... avec le remède.

GERACE

Oh, mon Dieu ! Cela peut-il être vrai ?

GIACINTA (*allongée sur le canapé, ayant presque envie de s'endormir*)

En fait, la réaction de Ratti est presque une insulte à la souffrance de la jeune fille, qui minimise sa douleur en prétendant qu'il s'agit d'un simple évanouissement. Au contraire, dans le roman, la fin a une connotation beaucoup plus tragique, comme s'il s'agissait d'un destin inéluctable, tout en conservant un ton ironique qui banalise les malheurs de la vie. En effet, dans le roman, Giacinta meurt au chevet du comte, son mari, qui dîne tranquillement :

Il conte, voltatosi per vedere chi fosse, seguitava a masticare con uno scoppietto delle labbra, fissandola.

- Giulio! - disse la Giacinta, inginocchiandoglisi accanto.

Il conte si nettò la bocca col tovagliuolo, le mise una mano sulla testa, come per raffigurarla meglio, e rispose lentamente:

Che cosa volete?

-Giulio, io muoio!... Perdonami! Singhiozzava, baciando e ribaciando la scarna mano di lui.

Io muoio!... Perdonami!

Quello stette a fissarla poco, senza comprendere.

Va bene! va bene! - poi disse. E riprese a mangiare⁶⁴⁹.

Néanmoins, le roman ne se termine pas de cette façon, mais avec l'annonce de la mort de Giacinta à Andrea Gerace, qui réagit comme suit : « È morta! - Non poteva crederlo. Gli pareva impossibile! E intanto sentiva penetrarsi da un occulto senso di sollievo ⁶⁵⁰ ».

Ainsi se termine la comédie en cinq actes de Capuana. Bien que la fin de cette œuvre soit tragique et légèrement pathétique, cela renforce l'ironie de fond de Capuana. Le monde entier est indifférent à la souffrance de Giacinta, qui meurt sans aucune compassion ni compréhension, mais se complaît dans sa misère, tandis que le reste de ses proches sont choqués et ne comprennent pas ce qui se passe. Le résultat final de *Giacinta* est précisément l'accomplissement d'un personnage qui « non sia una mera riproduzione fotografica ed anzi mostri *in re* tutta la forza della ricreazione fantastica⁶⁵¹ ». En fait, bien qu'inspiré de faits réels, Capuana revendique un « lavoro di

Non... N'appellez pas, je ne veux pas de témoins... Je me sens tout attaché à l'intérieur.... C'est terrible ! Terrible ! Terrible !

GERACE

Ne me fais pas peur... C'est si calme... Giacinta ! Giacinta !... Réponds-moi ! Il est presque inerte... Au secours ! (*ouvre la porte, Ratti entre*) Ratti... Elle meurt !

GERACE

Ce n'est pas une façon de mourir. C'est un évanouissement.

GERACE

Le remède !

RATTI

Comtesse ! Contessa !

(*le rideau tombe*), traduction personnelle. *GP*, p. 112.

⁶⁴⁹ « Le comte, s'étant retourné pour voir de qui il s'agissait, continuait à mâcher en faisant craquer ses lèvres, la fixant.

- Giulio ! - dit Giacinta, s'agenouillant près de lui.

Il se nettoya la bouche avec la serviette, lui mit une main sur la tête, comme pour mieux se la représenter, puis lentement : Qu'est-ce que vous voulez ? balbutia-t-il.

-Giulio, je meurs !... Pardonne-moi ! Sanglotait-elle en embrassant et embrassant encore sa main décharnée. Je meurs ! Pardonne-moi !

Il la fixa sans comprendre.

-C'est bien ! C'est bien ! – dit-il ensuite. Et il poursuivit son repas », *O. F.*, pp. 251-252. *G*, p. 324.

⁶⁵⁰ « Elle est morte ! - Il ne pouvait le croire. Cela lui semblait impossible ! Et dans le même temps il se sentait pénétré d'un obscur sentiment de soulagement », *O. F.*, p. 255. *G*, p. 328.

⁶⁵¹ « N'est pas une simple reproduction photographique et montre plutôt *en re* toute la force de la récréation fantastique », notre traduction. Carlo A. Madrignani, *op. cit.*, p. 155.

fantasticheria, di meditazione, d'organamento interiore⁶⁵² » à ajouter aux documents humains de Goncourt et de Zola, dans le but de construire des personnages vivants, tridimensionnels, capables de transmettre l'ironie de la vie plutôt que la seule amertume de leur propre existence. La société sicilienne, qui venait de vivre l'unification de l'Italie, un moment sacré dans la constitution du pays, est restée indifférente aux valeurs qui avaient motivé la réalisation de l'Italie et semblait imperméable aux changements sociaux qui avaient lieu ces années-là (par exemple, une tentative d'émancipation des femmes). À cause de cela, les événements ont traîné par inertie, comme ils l'avaient toujours fait, et le malheur a touché les personnes les plus fragiles pendant que d'autres restaient là, remerciant que ce ne fût pas leur tour.

Si l'on examine l'adaptation en général, il est à souligner que Capuana a réussi à transposer au mieux sa protagoniste, ses tourments, ses décisions impulsives et sa lutte pour l'émancipation dans une forme théâtrale, mais aussi, et surtout, l'esprit de la province sicilienne, avec ses contradictions et son excitation. Les personnages secondaires ne sont pas utilisés comme remplissage ou comme instrument de narration d'épisodes qui se déroulent hors scène, comme c'est le cas dans les adaptations déjà analysées. Au contraire, ces personnages sont importants et essentiels dans leur substance en tant que figurants qui expriment les pensées et les coutumes de la société de l'époque, pour le meilleur ou pour le pire, notamment dans les commérages. Capuana a le grand mérite d'avoir réussi à donner une âme à ses personnages. Cependant, au terme de ce parcours d'analyse, il est également important de se demander comment les mouvements des personnages s'articulent dans leur univers et quels espaces les caractérisent. En effet, nous l'avons déjà évoqué : la pièce brasse les événements du roman, proposant un ordre différent, mais pas linéaire. Il utilise simplement les événements qui lui sont les plus utiles pour composer son propre schéma théâtral, que nous avons vu dans l'analyse. Tout au long de la pièce, le rythme reste constant et plutôt rapide, pressant presque vers la tragédie finale. Capuana ne donne pas beaucoup de détails sur le moment où se passe l'action des personnages, mais on peut le comprendre à partir des situations dans lesquelles ils se trouvent, comme le bal ou le dîner. Le temps est extrêmement vague et avec peu de détails, comme pour le décor indiqué dans les didascalies. En fait, les didascalies sont extrêmement concises et plutôt minimales, on peut même affirmer qu'elles n'existent presque pas, comme si Capuana voulait que seulement les personnages parlent, sans insérer sa voix dans leurs discours. La pièce se déroule entièrement en intérieur, dans trois des cinq actes, dans la maison des Marulli. Voici les décors évoqués par Capuana dans la pièce :

I atto – salotto in casa Marulli ;

⁶⁵² « Travail de rêverie, de méditation, d'organisation intérieure », notre traduction. *Idem*.

II atto – un'altra stanza in casa Marulli, illuminata a festa ;

III atto – piccolo salotto in casa Marulli ;

IV atto – salottino elegante in casa Grippa ;

V atto – camera di Gerace.

Tout se passe comme si les mouvements mêmes des personnages révélaient une certaine statique, malgré le dynamisme sur scène et la rapidité des événements. Mais cette même statique est une allégorie de l'état d'esprit de Giacinta : enfermée dans la maison de son père, elle se fait l'illusion d'être libérée par le mariage, mais en fin de compte, sa véritable liberté sera atteinte à l'extérieur de la maison. Le fait que Capuana ne fournisse pas beaucoup d'indications sur le décor et le moment de l'action, comme c'est le cas de ses collègues français, bien qu'il partage des idéaux dramatiques, est à notre avis à rechercher dans la préface de l'œuvre. En fait, Capuana déclare qu'il fait confiance et se fie beaucoup à la compagnie des acteurs au sein de laquelle il choisit de mettre en scène sa *Giacinta*, et préfère donc leur confier le soin de créer le décor dans lequel l'histoire se déroulera. Cette décision s'oppose aux intentions et aux actions de Zola et de Goncourt, qui, en revanche, étaient convaincus de l'importance d'une description minutieuse du lieu et du temps pour le succès du texte théâtral tiré du roman. On se souvient que pour Goncourt (et aussi pour Zola, quoique de manière moins explicite), le meilleur théâtre possible était celui adapté du roman. Autant Capuana pouvait suivre les idées de ses mentors littéraires, autant il avait décidé d'emprunter une voie dramatique personnelle et originale, en suivant les éléments qui étaient les plus significatifs pour lui.

L'atmosphère bigote et provinciale de *Giacinta* se retrouve également dans le roman espagnol *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós et son adaptation ultérieure pour le théâtre. Il est nécessaire de partir du présupposé que, culturellement, l'Italie et l'Espagne partagent de nombreux aspects, par exemple le fort sentiment religieux qui caractérise les deux pays, ainsi qu'une forte fragmentation régionale, qui, en Italie, a réussi d'être réunifiée avec la fondation de l'État italien en 1861. L'Espagne a traversé de nombreuses crises internes et guerres civiles au XIX^e siècle, principalement en raison de l'instauration de la république à la fin du siècle et de sa chute immédiate au profit de la restauration de la monarchie. De nombreux conflits coloniaux ont également conduit le pays à la perte de territoires d'outre-mer et à l'affaiblissement consécutif de la réputation et du *soft-power* de l'Espagne. Ces événements, combinés à une gestion maladroite et sans direction du territoire et de la population, ont fortement influencé les écrivains contemporains, comme l'unification de l'Italie ou la guerre entre la France et la Prusse l'avaient fait pour leurs auteurs. À l'époque du naturalisme en Espagne, ce que l'on appelle les *caciques*, des gouverneurs de province qui détenaient un pouvoir quasi féodal sur le territoire et qui alimentaient le retard culturel et la bigoterie générale de la province, la mettant en

opposition avec le dangereux progrès des grandes villes, en particulier Madrid, étaient encore très répandus. Les *caciques* détenaient plus qu'un pouvoir sur les habitants du village, il s'agissait d'une

relation sociale d'échange entre inégaux en vertu de laquelle une des parties (le patron) offr[ait] protection et influence au niveau des classes supérieures en échange de l'obtention de la part de l'autre partie (le client) de sa soumission et de son appui loyal dans les conflits politiques et sociaux auxquels le patron [devait] faire face⁶⁵³.

Dans son roman, publié en 1876, Galdós a décidé de faire un portrait de cette Espagne divisée, en enquêtant sur ses deux factions : la province et la ville. Il s'agit d'une analyse et d'une représentation de la société très méticuleuse, ironique et, surtout, avec une orientation résolument scientifique qui découle des idées naturalistes qui avaient débarqué en Espagne à partir de traductions de romans français. Il est approprié de parler de factions puisque le roman lui-même est un crescendo de disputes et de discordes qui aboutit à une véritable guerre entre la province et la ville. En effet, les protagonistes du roman sont Perfecta et son neveu Pepe Rey, qui se rend dans la province d'Orbajosa pour épouser sa cousine Rosario. Cependant, une fois accueilli dans la maison de Perfecta, Pepe se rend compte que l'idéologie bigote et protectionniste de sa tante Perfecta et de ses acolytes est dangereuse et qu'il doit retourner à Madrid au plus vite. Rosario est faite prisonnière par sa propre mère pour qu'elle n'épouse plus Pepe, qui affronte publiquement sa tante pour dénoncer sa méchanceté dissimulée et, surtout, les conditions pitoyables dans lesquelles se trouvent la ville d'Orbajosa et son territoire en général.

La scène centrale de l'histoire de Dona Perfecta est donc, à notre avis, contenue dans le chapitre XIX du roman, car toutes les tromperies de Perfecta à l'égard de Pepe apparaissent et sa fausse bienveillance est exposée, tout comme les intentions de Pepe deviennent plus explicites. En tant que « novela de tesis⁶⁵⁴ », Galdós atteint le point culminant du roman à ce moment-là, lorsque les deux philosophies s'affrontent ouvertement : science contre religion, raison contre passion.

-Perdóneme Vd. -objetó Pepe-. Yo amaba y amo a Rosario; Vd. aparentó aceptarme por hijo; Vd., recibíendome con engañosa cordialidad, empleó desde el primer momento todas las artes de la astucia para contrariarme y estorbar el cumplimiento de las promesas hechas a mi padre; Vd. se propuso desde el primer día desesperarme, aburrirme y con los labios llenos de sonrisas y de palabras cariñosas, me ha estado matando, achicharrándome a fuego lento; Vd. ha lanzado contra mí en la oscuridad y a mansalva un enjambre de pleitos; Vd. me ha destituido del cargo oficial que traje a Orbajosa; Vd. me ha desprestigiado en la ciudad; Vd. me ha expulsado de la catedral; Vd. me ha tenido en constante ausencia de la escogida de mi corazón; Vd. ha mortificado a su hija con un encierro inquisitorial, que le hará perder la vida, si Dios no pone su mano en ello.

[...] -No los niego -prosiguió la señora-. Lo que niego es la dañada intención que les atribuyes. ¿Con qué derecho te metes a juzgar lo que no conoces sino por indicios y conjeturas? ¿Tienes tú la suprema inteligencia que se necesita para juzgar de plano las acciones de los demás y dar sentencia sobre ellas? ¿Eres Dios para conocer las intenciones?

⁶⁵³ Juan Pro Ruiz, « La culture du caciquisme espagnol à l'époque de la construction nationale (1833-1898) », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 116, n°2. 2004, pp. 605-635, p. 605.

⁶⁵⁴ Ce titre est utilisé pour définir un type de roman qui vise à développer une certaine opinion ou idéologie apparue en Espagne durant la seconde moitié du XIX^e siècle. En particulier, ce type de roman met l'accent sur le contraste entre la modernité et le retard culturel des provinces.

Pepe se asombró más.

-¿No es lícito emplear alguna vez en la vida medios indirectos para conseguir un fin bueno y honrado?

¿Con qué derecho juzgas acciones mías que no comprendes bien? Yo, querido sobrino, ostentando una sinceridad que tú no mereces, te confieso que sí, que efectivamente me he valido de subterfugios para conseguir un fin bueno, para conseguir lo que al mismo tiempo era beneficioso para ti y para mi hija...

¿No comprendes? Parece que estás lelo... ¡Ah! ¡Tu gran entendimiento de matemático y de filósofo alemán no es capaz de penetrar estas sutilezas de una madre prudente!

-Es que me asombro más y más cada vez -dijo el ingeniero.

-Asómbrate todo lo que quieras; pero confiesa tu barbaridad -manifestó la dama, aumentando en bríos-, reconoce tu ligereza y brutal comportamiento conmigo, al acusarme como lo has hecho. Eres un mozalbeta sin experiencia ni otro saber que el de los libros, que nada enseñan del mundo ni del corazón. Tú de nada entiendes, más que de hacer caminos y muelles. ¡Ay!, señorito mío. En el corazón humano no se entra por los túneles de los ferro-carriles, ni se baja a sus hondos abismos por los pozos de las minas. No se lee en la conciencia ajena con los microscopios de los naturalistas, ni se decide la culpabilidad del prójimo, nivelando las ideas con teodolito.

-¡Por Dios querida tía!...

-¿Para qué nombras a Dios sino crees en él? -dijo doña Perfecta, con solemne acento-. Si creyeras en él, si fueras buen cristiano, no aventurarías pérfidos juicios sobre mi conducta. Yo soy una mujer piadosa, ¿entiendes? Yo tengo mi conciencia tranquila, ¿entiendes? Yo sé lo que hago y por qué lo hago, ¿entiendes?

[...]

-Eres un loco. ¡Casarte tú con mi hija, casarte tú con ella, no queriendo yo!...

Los labios trémulos de la señora articularon estas palabras con el verdadero acento de la tragedia.

-¡No queriendo Vd.!... Ella opina de distinto modo.

-¡No queriendo yo!... -repitió la dama-. Sí... y lo digo y lo repito: no quiero, no quiero.

-Ella y yo lo deseamos.

-Menguado: ¿acaso no hay en el mundo más que ella y tú? ¿No hay padres, no hay sociedad, no hay conciencia, no hay Dios?

-Porque hay sociedad, porque hay conciencia, porque hay Dios -afirmó gravemente Rey, levantándose y alzando el brazo y señalando al cielo-, digo y repito que me casaré con ella.

-¡Miserable, orgulloso! Y si todo lo atropellaras, ¿crees que no hay leyes para impedir tu violencia?

-Porque hay leyes, digo y repito que me casaré con ella⁶⁵⁵.

⁶⁵⁵ « Un mot, s'il vous plaît- objecta Pepe. – J'aimais et j'aime réellement Rosario ; c'est vous qui avez feint de m'accepter pour fils ; me recevant avec une trompeuse cordialité, vous avez employé dès le premier moment toute les manœuvres de la ruse la plus raffinée pour contrarier et éluder l'accomplissement des propositions faites à mon père ; dès le premier jour vous vous êtes proposé de me désespérer, de me rebuter, et, le sourire sur les lèvres et la bouche pleine de paroles affectueuses, vous n'avez cessé de me torturer, de me faire mourir à petit feu ; en vous tenant prudemment dans l'ombre de façon à ne pas même courir le risque d'être soupçonnée, vous m'avez suscité une foule de procès ; vous m'avez fait enlever la mission officielle que j'avais en arrivant à Orbajosa ; vous m'avez rendu odieux à la population ; vous m'avez fait expulser de la cathédrale ; vous m'avez constamment tenu à l'écart de celle que j'aime ; vous avez imposé à votre fille une réclusion inquisitoriale qui la mènerait bien vite à la tombe si Dieu n'y mettait bon ordre. [...]

-Je ne les nie pas – poursuivit la señora. – Ce que je nie, c'est la mauvaise intention que tu leur attribues. De quel droit te permets-tu de juger ce que tu ne connais que par des indices ou des conjectures ? Est-ce que tu possèdes la suprême intelligence nécessaire pour apprécier en connaissance de cause les actions des autres et porter un jugement sur elles ? Es-tu Dieu pour connaître les intentions ?

La stupéfaction de l'ingénieur ne fit que croître.

-N'est-il pas permis de prendre parfois dans la vie des voies indirectes pour atteindre un but bon et honnête ? De quel droit juges-tu certaines de mes actions que tu ne comprends pas bien ? Quant à moi, faisant preuve à ton égard d'une sincérité dont tu n'es pas digne, je t'avoue, mon cher neveu, que j'ai effectivement employé des subterfuges pour atteindre un but qui est bon, pour arriver à la réalisation d'une chose qui est en même temps avantageuse pour toi et pour ma fille...Ne comprends-tu pas ? Tu as l'air d'un idiot...Ah ! Ta grande intelligence de mathématicien et de philosophe allemand n'est pas capable de pénétrer ces subtilités d'une mère prudente !

-C'est que je suis de plus en plus stupéfait – dit l'ingénieur.

-Sois-le autant que tu voudras, mais confesse ton impolitesse – continua la dame avec plus de fermeté, - reconnais que tu as été léger et brutal en m'accusant comme tu l'as fait. Tu es un jeune homme inexpérimenté, sans autre science que celle des livres, qui n'enseignent rien du monde ni du cœur. La seule chose que tu saches faire, c'est construire des môles et des voies ferrées. Ah ! Mon cher petit monsieur, on ne pénètre pas dans le cœur humain par les tunnels des chemins de fer, et ce n'est pas par les puits des mines qu'on descend dans ses profonds abîmes. On ne lit pas plus dans la conscience d'autrui au moyen du microscope des naturalistes qu'on ne décide de la culpabilité du prochain en nivelant les idées avec un théodolite.

-Au nom de Dieu, ma chère tante ! ...

-Pourquoi parles-tu de Dieu, du moment que tu ne crois pas en lui ? – dit doña Perfecta d'un ton solennel. – Si tu croyais en Dieu, si tu étais bon chrétien, tu ne jugerais pas si témérairement ma conduite. Moi, je suis une femme pieuse, entends-tu ? Moi, j'ai la conscience tranquille, entends-tu ? Moi, je sais ce que je fais et pourquoi je le fais, entends-tu ? [...]

-Tu es fou. Épouser Rosario, te marier avec elle, toi, alors que je ne le veux pas, moi ! ...

Les lèvres frémissantes de la señora articulèrent ces paroles avec un accent vraiment tragique.

-Vous ne le voulez pas ? Vous ? ...Elle est, elle d'un avis contraire.

Dans cet extrait plutôt long, malgré les coupures, les thèmes principaux de l'histoire sont abordés. On remarque avant tout, le conflit entre la tante Perfecta et le neveu Pepe, qui représentent deux idéologies opposées. Ensuite, le mariage entre personnes qui n'appartiennent pas à la même philosophie et religion, outre le rôle des parents dans le mariage et l'importance de l'opinion publique sur les affaires privées.

Comme nous l'avons observé chez Capuana, le discours direct entre les personnages est également très présent dans le roman de Galdós, ce qui le rend très flexible pour être adapté au théâtre puisque les personnages sont accoutumés à parler pour eux-mêmes. De plus, ce type de discours rend évident le tempérament des personnages, ainsi que les idéaux qui les guident, de même que les caractéristiques physiques juxtaposées au discours, comme la pâleur de Perfecta lorsqu'elle est démasquée. Bienvenido Palomo Olmo, dans son analyse de l'œuvre de Galdós, tant théâtrale que narrative, affirme que « Las novelas dialogadas carecen de narrador, a no ser que le atribuyamos las acotaciones escénicas de tipo omnisciente⁶⁵⁶ », ce qui n'est pas strictement exact puisque la présence de Galdós le narrateur est néanmoins perceptible, bien que non marquée ; cependant, cette affirmation soulève un point important dans l'analyse de l'adaptation entre roman et texte théâtral. Les adaptations les plus réussies en ce qu'elles sont les plus adaptées au support théâtral sont, précisément, celles qui présentent un discours plus direct entre les personnages, la présence du narrateur se faisant moins sentir que dans un autre style romanesque. Cette différence est particulièrement sensible entre les auteurs français analysés ci-dessus et Capuana et Galdós. Ces derniers ne constituent pas un exemple universel des écrivains italiens et espagnols de l'époque, mais étant parmi les principaux représentants du naturalisme et des écrivains ayant un certain succès et appartenant à un style commun, il est important de souligner leurs similitudes. Zola et Goncourt sont accusés par les critiques littéraires et les journalistes eux-mêmes d'être trop attachés au style narratif dans leurs pièces, ce qui s'avère assez vrai, d'autant plus que l'adaptation reprend des parties du roman, le résume et le retravaille pour la scène. Chez Capuana aussi, il y a une sorte de « copier-coller » du roman, mais la différence essentielle réside dans le fait que le roman de Capuana est très dialogué. Par conséquent, le transfert d'une partie du roman au théâtre n'a pas un effet aliénant et résumant, mais plutôt un espace plus approprié pour l'expression des personnages. La pièce adaptée du roman

-Non, je ne le veux pas ! ... - répéta la dame. – Je le dis et je le répète : je ne le veux pas, je ne le veux pas !

-Elle et moi le désirons.

-Impudent ; il n'existe peut-être qu'elle et toi dans le monde ? Il n'y a pas de parents, il n'y a pas de société, il n'y a pas la conscience, il n'y a pas Dieu ?

-Précisément parce qu'il y a une société, parce qu'il y a une conscience, parce qu'il y a Dieu, - affirma gravement Rey, en quittant le sofa, élevant le bras et montrant le ciel – je dis et je répète que je me marierai avec elle. », Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta* [*Doña Perfecta*, 1876] trad. Julien Lugol, Paris, Nouvelle Librairie Parisienne, 1876, pp. 210-217. Désormais abrégé en *DP*.

⁶⁵⁶ « Les romans dialogués n'ont pas de narrateur, sauf si l'on attribue au narrateur des indications scéniques omniscientes », traduction personnelle. Bienvenido Palomo Olmo, « De la novela al teatro: modificaciones en la estructura interna », *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, Barcelona, 1980, p. 455.

s'intitule donc *Doña Perfecta, drama en cuatro actos, arreglo teatral de la novela del mismo título*, publiée en 1896 pour coïncider avec la mise en scène du drame le 28 janvier de la même année au Teatro Español de Madrid par la compagnie théâtrale de María Tubau. La pièce est donc divisée en quatre actes, chacun repartit dans plusieurs scènes à la maison de Perfecta.

L'extrait que nous venons de voir dans le roman a été reformulé pour le théâtre, précisément parce que, étant donné sa nature même, il doit être plus synthétique et plus condensé, puisque « en la versión teatral toda la acción se ve sometida a la ley de la reducción⁶⁵⁷ ». Cette conversation se trouve à l'acte III, scène V de la pièce, et l'on peut constater au premier coup d'œil que l'orientation générale de ce discours porte beaucoup plus sur la dimension militaire de l'affrontement, une guerre psychologique entre Pepe et Perfecta :

PEPE REY

Y que me entregue a su hija... por buenas, pues le gano la batalla sin disparar un solo tiro. No hay manera de evitar que Rosario sea mi mujer, y siendo esto así, ¿a qué se obstina usted en una lucha en que ha de llevar la peor parte?

DOÑA PERFECTA

¡Ah...! ¿Estás seguro de que seré vencida...? ¿bien seguro?

PEPE REY

Como que no habrá más lucha que la que usted provoque. El juez, entrando con la ley en la mano en la casa materna, retirará de ella a la que ha de ser mi esposa.

DOÑA PERFECTA

¿El juez...? ¿Cuándo?

PEPE REY

Quizás mañana... Toda resistencia es inútil; es más conveniente y más airoso para usted conceder a tiempo lo que pido, que verse obligada a humillar su orgullosa cabeza ante la ley.

DOÑA PERFECTA

No te canses en proponerme una paz imposible. La rechazo, prefiriendo, si necesario fuere, morir abrazada a mi derecho, morir con mis ideas, que podrán ser vencidas, nunca deshonradas.

PEPE REY (*Con efusión*)

Señora, arrojemos en una misma hoguera sus ideas de usted y las mías. Tenemos un sentimiento común en que reconciliarnos y vivir, el amor de su hija.

DOÑA PERFECTA

Dios me ha hecho inflexible.

PEPE REY

También a mí. Pero yo no quiero serlo ahora, me violento, me humillo, depongo ante la soberbia de usted mi orgullo, y hasta mi dignidad, ansioso de restablecer la concordia. (*Violentándose para parecer humilde.*) Acepte usted, señora, esta rendición de mi voluntad, y funde sobre ella su consentimiento en las condiciones que guste. ¿Qué más puedo hacer? ¿Qué más quiere usted de mí?

DOÑA PERFECTA

De ti no quiero más que una cosa: que te retires, que renuncies a mi hija.

PEPE REY

Más fácil me sería renunciar a la vida, que en muy poco estimo sin ella.

DOÑA PERFECTA

Basta ya.

PEPE REY (*Desenfrenando su ira*)

Y ahora me toca a mí ser inflexible, ¿qué digo inflexible? implacable, justiciero... No, no haya paces... De los desastres que la lucha ocasione, suya será la responsabilidad.

⁶⁵⁷ « Dans la version théâtrale toute action se trouve soumise à la loi de la réduction », traduction personnelle. *Ibid.*, p. 447.

DOÑA PERFECTA

Mía no: tuya.

PEPE REY

¿Quién ha provocado?

DOÑA PERFECTA

Tú... ¿No te acuerdas? Me arrojaste el guante... Lo recogeré.

[...] PEPE REY

¡Oh, indomable fiereza! Ya lo veis, amigos: rechaza la paz, rechaza la ley, que es la santa voz de su hermano, de mi padre.

PINZON

El ciego fanatismo quiere guerra.

VARGAS

No se aplaca sino con sangre.

PEPE REY (*Con fuero*)

Pues si en la sangre perece el monstruo y se ahoga, que la mía, ¡oh Dios! la mía sea la primera que se derrame...
Vámonos de aquí⁶⁵⁸.

⁶⁵⁸ « PEPE REY

Et donnez-moi votre fille... pour l'amour du ciel, car je gagne la bataille sans tirer un seul coup de feu. Il n'y a aucun moyen d'empêcher Rosario d'être ma femme, et cela étant, pourquoi vous obstiner dans un combat dont vous allez faire les frais ?

DOÑA PERFECTA

Ah... ! Êtes-vous sûr que je serai vaincue... ? Êtes-vous sûr ?

PEPE REY

Comme s'il n'y avait pas d'autre combat que celui que vous provoquez. Le juge, entrant, la loi en main, dans la maison de ma mère, en retirera celle qui doit être ma femme.

DOÑA PERFECTA

Le juge... ? Quand ?

PEPE REY

Peut-être demain... Toute résistance est inutile ; il est plus commode et plus gracieux pour vous d'accorder ce que je demande à temps, que d'être obligé d'humilier votre tête orgueilleuse devant la loi.

DOÑA PERFECTA

Ne vous fatiguez pas à me proposer une paix impossible. Je le refuse, préférant, s'il le faut, mourir en embrassant mon droit, mourir avec mes idées, qui peuvent être vaincues, jamais déshonorées.

PEPE REY (*avec épanchement*)

Madame, jetons dans le même feu de joie vos idées et les miennes. Nous avons un sentiment commun à réconcilier et à vivre, l'amour de votre fille.

DOÑA PERFECTA

Dieu m'a rendu inflexible.

PEPE REY

Moi aussi. Mais je ne veux pas l'être maintenant, je me fais violence, je m'humilie, je m'expose devant votre orgueil, et même ma dignité, soucieux de rétablir la concorde. (*Se violentant pour paraître humble.*) Acceptez, madame, cet abandon de ma volonté, et fondez sur lui votre consentement aux conditions qu'il vous plaira. Que puis-je faire de plus ? Que voulez-vous de plus de moi ?

DOÑA PERFECTA

Je ne veux qu'une chose de vous : que vous vous retiriez, que vous renonciez à ma fille.

PEPE REY

Il serait plus facile pour moi d'abandonner ma vie, à laquelle je n'accorderais que peu de valeur sans elle.

DOÑA PERFECTA

Assez de ça.

PEPE REY (*déchargeant sa colère*)

Et maintenant c'est à mon tour d'être inflexible, qu'est-ce que je veux dire, inflexible ? implacable, juste ? Non, qu'il n'y ait pas de paix... Pour les désastres que le combat provoque, vous en serez responsable.

DOÑA PERFECTA

Pas le mien : le vôtre.

PEPE REY

Qui l'a provoqué ?

DOÑA PERFECTA

Vous... Vous ne vous souvenez pas ? Vous avez jeté le gant... Je vais le ramasser. [...]

PEPE REY

Oh, férocité indomptable ! Vous voyez, mes amis : elle rejette la paix, elle rejette la loi, qui est la voix sainte de son frère, de mon père.

PINZON

Le fanatisme aveugle veut la guerre.

VARGAS

La langue utilisée dans la pièce est beaucoup plus axée sur le conflit de la guerre que sur l'affrontement idéologique de Perfecta et Pepe, bien qu'il soit fait référence à l'opposition entre la loi et le sens maternel de la protection dans la garde de Rosario. En outre, Pepe évoque les lois patriarcales de la possession féminine, tandis que Perfecta utilise la maternité comme une condition nécessaire à la possession de sa fille – dans les chapitres suivants, nous verrons comment il s'agit d'un point clé pour les femmes représentées par les naturalistes. Cependant, la prétendue sainteté de Perfecta (dont le nom est ironiquement une provocation pour le lecteur/spectateur) reste cruciale, car elle prétend que Dieu lui-même l'a rendue inflexible, comme s'il avait voulu nommer un guerrier saint pour poursuivre sa bataille contre la modernité. Et même Pepe, qui tente d'abord d'être rationnel et pragmatique, finit par succomber à la passion et réagir violemment à son ennemi. Les discours des personnages sont courts et tranchants, destinés à attaquer l'autre personne tant verbalement que physiquement. Cela donne à la pièce un rythme très soutenu et même l'échange rapide et féroce de badinage suggère presque le fond des tambours de guerre. L'hostilité et l'obstination des personnages sont telles qu'elles détonnent avec ce qui devrait être l'atmosphère générale de paix et de sérénité. L'action des personnages se déroule donc sur deux plans différents : l'apparente tranquillité d'Orbajosa et l'attitude de ses habitants. Cette façon de représenter les personnages et par conséquent l'histoire elle-même vise à « introducir decisivamente unos cambios que llevarían el teatro a una forma más auténtica que la existente, que tilda de más artificiosa que artística ⁶⁵⁹ » au théâtre. La solution pour rendre le théâtre moins artificiel et plus réel, plus authentique, est donc de présenter les personnages sans aucun filtre, comme dans ce cas. Il est possible d'assister à un changement de perspective dans la fiction et la dramaturgie italiennes et espagnoles, dans lesquelles « la parola gradualmente smette di essere in potere di un narratore, extra o intradiegetico, passando ai personaggi e tracciando scenari più autenticamente poliedrici e che si offrono a molteplici prospettive ⁶⁶⁰ ».

Il est intéressant de noter que l'action se déroule principalement selon les indications approximatives du dramaturge, qui n'insère que quelques légendes pour guider les réactions de Pepe. Le discours réussit à donner une certaine illusion de réalité, car l'échange de plaisanteries entre les

Il ne peut être apaisé que par le sang.

PEPE REY (*Avec une ordonnance du tribunal*)

Eh bien, si le monstre périt et se noie dans le sang, que le mien, oh Dieu ! le mien soit le premier à être versé... Partons d'ici. », traduction personnelle. Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta, drama en cuatro actos*, Madrid, La Guirnalda, 1896, pp. 67-68. Désormais abrégé en *DPP*.

⁶⁵⁹ « introduire des changements décisifs qui amèneraient le théâtre à une forme plus authentique que celle existante, qu'il décrit comme plus artificielle qu'artistique », traduction personnelle. Wadda Ríos Font, « Galdós, renovación teatral y economía cultural », dans Carmen Yolanda Arencibia Santana (ed. lit.), María del Prado Escobar Bonilla (ed. lit.), Rosa María Quintana Domínguez (ed. lit.) *VI congreso internacional galdosiano*, Cabildo de Gran Canaria, 1997, p. 814.

⁶⁶⁰ « la parole cesse progressivement d'être au pouvoir d'un narrateur, extra ou intra diégétique, pour passer aux personnages et tracer des scénarios aux multiples facettes de manière plus authentique », traduction personnelle. Assunta Polizzi, *Galdós dramaturgo, frontiere e soglie nel suo percorso letterario*, Berlin, Frank&Timme, 2015, p. 14.

personnages est vif et parvient à guider les actions des personnages sans avoir besoin d'un intermédiaire – comme on le voit également dans *Giacinta*. En fait, les personnages font avancer l'histoire en effectuant des actions directement sur scène, en se disputant et en se déclarant la guerre. Les seuls éléments hors contexte sont les deux amis de Pepe, Pinzón et Vargas, qui commentent la scène comme s'ils l'observaient de loin, presque comme s'ils jouaient le rôle de choreutes. En effet, il faut aussi considérer que Galdós, aussi impartial qu'il ait été dans l'écriture du roman, aimait entrer dans le récit par des considérations personnelles déguisées en bon sens. Un exemple est la conclusion même du roman, qui se termine ainsi : « Esto se acabó. Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son⁶⁶¹ ». Le fait de commenter la fin de l'œuvre en disant qu'elle est terminée, de ressentir le besoin d'affirmer sa conclusion, est l'acte de quelqu'un d'extérieur qui utilise sa voix pour raconter une histoire. De plus, le commentaire social qu'il fait à la fin, en tenant compte de son utilisation de la première personne du pluriel, prend la forme d'un avertissement, d'une leçon à tirer sur la société. Malgré cela, Galdós reste un écrivain naturaliste avec son style personnel. Quant au reste de l'œuvre, le principe suit en partie ce que Capuana a fait dans son œuvre, c'est-à-dire que Galdós introduit la situation par le biais de personnages secondaires qui parlent de ce qui se passe :

MARÍA REMEDIOS (*mirando a la ventana del comedor*)

¿Están comiendo?

EL TÍO LICURGO

Sí señora. Hora y media de comistraje llevan ya. Tres principios, tres, me ha dicho Librada que hay.

MARÍA REMEDIOS

Y todo por ese fantasmón de ingeniero, que nos han traído de los Madriles, hombre sin fe, repodrido en las matemáticas, y harto de impiedades y maleficios... No sé en qué piensa la señora.

EL TÍO LICURGO

No es idea de la señora mismamente, sino de su hermano, el abogado de allá, ¿sabe? el cual que le mandó carta diciéndole: «quiero que mi hijo se case con tu hija».

MARÍA REMEDIOS

Sí, sí... ¡Ah, mundo amargo, mundo tentador, esclavo de la materia!... ¡Y sacrifican a la pobre Rosarito...!

EL TÍO LICURGO

Eh... hable bajo.

MARÍA REMEDIOS

Quiero verle. (*Se aproxima a la ventana, de costado.*) Es aquel que habla más que come. (*Vuelve al proscenio.*) El demonio le ha dado figura simpática, y un hablar galano para que engañe mejor. ¡Ah, mundo perverso! Ya sé; es de estos que predicán en los centros de pecado que hay en Madrid, y que se llaman... no me acuerdo⁶⁶².

⁶⁶¹ « L'histoire finit là. C'est tout ce que pour le moment nous pouvons dire des personnes qui paraissent bonnes et qui ne le sont pas », *DP*, p. 356.

⁶⁶² « MARÍA REMEDIOS (*regarde la fenêtre de la salle à manger*)

Est-ce qu'ils mangent ?

EL TÍO LICURGO

Oui, m'dame. Ils mangent depuis une heure et demie. Trois entrées, trois, Librada me dit qu'il y en a.

MARÍA REMEDIOS

La situation est présentée par la servante favorite de Perfecta, María Remedios, qui commente l'arrivée de Pepe de manière méprisante et méfiante, exprimant la pensée commune des habitants d'Orbajosa. En effet, María Remedios incarne la volonté populaire des sujets d'Orbajosa et de Perfecta, qui ne peut se manifester par une multitude de voix au théâtre, car le nombre de personnages et d'événements est réduit par rapport au roman. El Tío Licurgo, qui est là avec elle, ne peut qu'approuver son mépris pour une personne qui arrive de Madrid, apparemment pour voler une de leurs jeunes filles. L'action principale, c'est-à-dire l'arrivée de Pepe, se déroule dans une autre pièce, et est commentée par ces domestiques qui assistent à la scène, donc de manière indirecte. Le cadre et la clé d'interprétation de la pièce sont donc immédiatement fournis au lecteur/spectateur, qui est mis dans la condition de quelqu'un qui regarde la scène de l'extérieur avec les domestiques. La scène qui se déroule devant n'est pas impartiale, mais est déjà conditionnée par l'opinion de María Remedios et de Tío Licurgo. Ainsi, les deux factions belligérantes sont immédiatement créées au cours de la pièce : le cultivé Pepe contre la bigote Perfecta. Dans le roman, cette opposition est beaucoup plus voilée et graduelle. En effet, le texte narratif s'ouvre sur le voyage en train de Pepe à travers le « corazón de España⁶⁶³ », son arrivée à Orbajosa et l'accueil chaleureux que lui réservent tous les habitants. Cependant, on découvrira plus tard qu'il s'agissait d'une dissimulation et que l'arrivée de Pepe n'avait fait que confirmer les craintes de Perfecta et des habitants d'Orbajosa. Ainsi, il manque au théâtre une contextualisation et une critique de la condition urbaine et rurale de la province espagnole, qui est compensée et transformée dans les paroles de María Remedios et el Tío Licurgo. Se consacrer à montrer la différence d'idées et d'éthique qui anime les personnages, en plus d'être le fondement de son roman au théâtre est aussi une manifestation d'intolérance et de discorde, puisque, surtout avec ses œuvres dramatiques de la fin de siècle, Galdós s'était rendu compte que « la escena tiene una misión: deja de creerse en la premisa del arte por el arte para considerar el teatro como un medio de difusión de la ideología del autor respecto al público⁶⁶⁴ ». En raison de cela, il est possible

Et tout ça à cause de cet ingénieur fantôme qu'ils nous ont ramené des Madriles, un homme sans foi, rempli de lois mathématiques, et qui en a assez de l'impiété et du mal... Je ne sais pas à quoi pense la señora.

EL TÍO LICURGO

Ce n'est pas l'idée de la señora, mais celle de son frère, l'avocat là-bas, vous savez, celui qui lui a envoyé une lettre disant : « Je veux que mon fils épouse votre fille ».

MARIA REMEDIOS

Oui, oui... Ah, monde amer, monde tentateur, esclave de la matière... Et ils sacrifient le pauvre Rosarito... !

EL TÍO LICURGO

Hé... parle doucement.

MARIA REMEDIOS

Je veux le voir. (*Elle s'approche de la fenêtre, de côté.*) C'est celui qui parle plus qu'il ne mange. (*Elle retourne à l'avant-scène.*) Le diable lui a donné une figure sympathique, et une façon galante de parler pour mieux tromper. Ah, monde pervers ! Je sais ; il est l'un de ceux qui prêchent dans les centres de péché qui existent à Madrid, et qui sont appelés... je ne me souviens plus... », traduction personnelle. *DPP*, p. 6.

⁶⁶³ *DP*, p. 5.

⁶⁶⁴ « La scène a une mission : elle cesse de croire au postulat de l'art pour l'art et considère le théâtre comme un moyen de transmettre au public l'idéologie de l'auteur », traduction personnelle. Belén Bermejo, « Apuntes sobre el nuevo arte de escribir teatro: la teoría teatral de Galdós en el contexto europeo », dans Carmen Yolanda Arencibia Santana (ed. lit.),

de retrouver plusieurs autres moments de déclaration d'idéologies, comme la scène VI de l'acte I, les personnages expriment leur opinion sur Pepe et se moquent de lui pour ses études et ce en quoi il croit au point d'exaspérer la situation et de déclarer ouvertement la guerre :

JACINTITO

Yo sí... (*Con pedantería*) Y dígame, señor don José, ¿qué piensa usted del darwinismo? [...]

PEPE REY

Pues el darwinismo es una doctrina respetable que no puede tratarse en solfa. [...]

En efecto; la experimentación fundamental es asombrosa. Yo creo...

DOÑA PERFECTA (*con sequedad, interrumpiéndole*)

¡Pepe...!

PEPE REY

Señora.

DOÑA PERFECTA

¡Si piensas defender esas ideas absurdas, hazlo donde yo no te oiga!

ROSARITO

¡Mamá, si no ha dicho nada!

PEPE REY

Yo no defiendo nada. Decía...

DOÑA PERFECTA

Mira que ya tienes muy mala fama en Orbajosa.

PEPE REY

¡Yo... mala fama! [...] ¡Si yo no pienso eso!... ¡Si no lo he pensado nunca!... Pero usted, tía, ¿qué idea tiene de mí...? ¡Esto ya es ofensivo, esto es deseo de molestarte!... No, tía, usted no cree...

DON INOCENCIO

La señora no le acusa a usted; no hace más que advertirle que, si por acaso profesase esas ideas, se guarde de manifestarlas aquí.

DOÑA PERFECTA

Justo. [...] Y vivimos obscuramente en la simplicidad y en el santo temor de Dios, con nuestra conciencia bien tranquila.

PEPE REY (*subiendo gradualmente en su enojo*)

La mía también lo está.

DOÑA PERFECTA

A saber. Pero llegará día, ¡ay! en que reconozcas tus errores, y abjures de toda esa ciencia insana⁶⁶⁵.

María del Prado Escobar Bonilla (ed. lit.), Rosa María Quintana Domínguez (ed. lit.) *VI congreso internacional galdosiano*, Cabildo de Gran Canaria, 1997, p. 725.

⁶⁶⁵ « JACINTITO

Moi oui... (*Avec pédanterie*) Et dites-moi, M. José, que pensez-vous du darwinisme ? [...]

PEPE REY

Eh bien, le darwinisme est une doctrine respectable qui ne peut être traitée avec mépris. [...]

En effet, l'expérimentation fondamentale est étonnante. Je crois...

DOÑA PERFECTA (*sèchement, l'interrompant*)

Pepe... !

PEPE REY

Madame.

DOÑA PERFECTA

Si vous voulez défendre ces idées absurdes, faites-le où je ne peux pas vous entendre !

ROSARITO

Mère, il n'a rien dit !

PEPE REY

Je ne défends rien du tout. Je disais...

DOÑA PERFECTA

Vous jouissez déjà d'une mauvaise réputation à Orbajosa.

PEPE REY

J'ai... une mauvaise réputation ! [...] Mais je ne pense pas ça !... Je n'ai jamais pensé ça !... Mais vous, ma tante, quelle idée avez-vous de moi... C'est déjà offensant, c'est une volonté de me contrarier ! Non, ma tante, vous ne croyez pas...

À la fin de l'acte I, nous en arrivons à ce qui, dans le roman, n'évolue que progressivement entre les chapitres VII et XV. Il fait d'abord référence aux études de Pepe et au fait qu'il est un ingénieur cultivé et raffiné afin de l'accuser de crimes moraux et d'athéisme, un prétexte pour le chasser de la ville et lui déclarer la guerre. Dans la pièce, la situation dégénère rapidement, les personnages ne s'épargnent pas les répliques spirituelles et les accusations graves, rendant leur point de vue explicite. Essentiellement, les mêmes discours directs sont tirés du roman et adaptés à la scène théâtrale, qui doit être plus condensée. Galdós y parvient car les intentions des différents personnages, bien que développées en un temps plus court, sont reconnaissables, claires et surtout logiques. C'est une guerre contre les stéréotypes qui se déroule rapidement et qui voit les protagonistes de ce conflit en action. Il y a donc deux évolutions différentes pour deux moyens littéraires différents : c'est le grand attribut de Galdós, qui a su comprendre et mettre en pratique ce principe. Bien que les détails de l'analyse et des autres conversations entre les personnages manquent dans la pièce, le résumé qu'il en fait dans la pièce ne manque pas le principe et les effets de ce que l'on veut représenter, contrairement aux adaptations françaises, qui nécessitent un travail de transformation plus important, précisément parce qu'elles tendent à être caractérisées par plus de description, de narration et d'analyse de la part de l'écrivain. De plus, le roman étant très dialogué dès le début, la pièce permet d'identifier immédiatement les deux factions opposées, d'autant que l'on a toujours tendance à sympathiser avec le protagoniste de l'histoire. Dans ce cas, la protagoniste est Perfecta, mais le public/lecteur ne peut pas la considérer sous un aspect positif, ou plutôt, il serait obligé de se positionner de son côté ou de celui de Pepe. Cependant, ce dernier représente le caractère raisonnable et la logique de la modernité, de sorte que le lecteur/spectateur moyen, suffisamment instruit pour lire ce type de texte, ne peut que se ranger du côté de Pepe.

Le deuxième acte s'avère être un crescendo de discorde démontrant la divergence des idées et du mode de vie des protagonistes, mais confirmant l'amour entre Rosario, qui reconnaît les erreurs de sa mère, et Pepe, qui est prêt à tout pour la sauver d'une mère despotique et d'une réalité pénalisante. Des chapitres entiers sont résumés en de courtes scènes, on a presque l'impression qu'il s'agit d'une œuvre en soi et non de l'adaptation d'un roman. Il y a une grande tension psychologique, qui suit le fil de l'œuvre originale. La sensibilité, le langage et le style sont directement conséquents à ceux du roman ; en effet, le texte théâtral est mis en valeur précisément parce que l'histoire et les

DON INOCENCIO

La dame ne vous accuse pas ; elle vous avertit seulement, si vous avez de telles idées, de vous garder de les exprimer ici.

DOÑA PERFECTA

Juste comme ça. [...] Et nous vivons obscurément dans la simplicité et dans la sainte crainte de Dieu, avec une conscience claire.

PEPE REY (*monte progressivement en colère*)

La mienne aussi.

DOÑA PERFECTA

À savoir. Mais le jour viendra, hélas, où vous reconnaîtrez vos erreurs, et abjurerez toute cette science malsaine ! », traduction personnelle, *DPP*, pp. 27-29.

thèmes abordés conservent le même sentiment tout en changeant de forme. En effet, un grand risque pour les adaptations en général est celui de rester sans âme une fois transformées. Bien qu'il existe de nombreuses façons d'adapter des textes, des pièces de théâtre, des musiques, des danses et bien d'autres formes artistiques, l'empreinte de l'auteur original qu'il parvient à transmettre dans ses œuvres ne sera jamais identique à celle d'autres auteurs ou adaptateurs. On parle d'auto-adaptation aussi bien que d'auto-traduction : si elle est faite par l'auteur lui-même, il y a moins de risque de « trahison », même si la traduction implique deux langues différentes. Cependant, avec un autre traducteur, l'entreprise s'avère plus ardue et complexe, car une immersion profonde dans l'œuvre originale est nécessaire. Il en va de même, par exemple, pour la mise en scène d'une pièce de théâtre. Il suffit de penser à Brigitte Haentjens et à l'étude nécessaire à la préparation d'une adaptation théâtrale d'une œuvre, ou simplement d'une mise en scène : l'adaptateur, quel que soit son travail, doit nécessairement former ses sens et apprendre à observer et à écouter pour pénétrer l'œuvre et la restituer dans toute sa complexité⁶⁶⁶. Sinon, il n'y a que le risque de voir l'œuvre originale aplatie en deux dimensions sur un écran, sans donner d'émotion ni laisser de questions.

Malgré cela, il existe aussi des critiques qui font des reproches à Galdós en affirmant que dans ses drames il y avait « faltos de la economía sintética propia del drama. Ya en 1893 señalaba Clarín que Galdós, novelista ante todo, había querido escribir para el teatro, y hasta entonces no había hecho más que “llevar a la escena, más o menos cambiadas, ideas novelescas, planes de novela”⁶⁶⁷ ». Cependant, comme c'était aussi le cas pour d'autres écrivains naturalistes, le désir de renouveler le théâtre à partir du roman était très présent chez Galdós. Il était bien conscient que le nouveau modèle narratif proposé par les écrivains contemporains constituait une révolution tellement unique qu'il était inévitable de l'appliquer également à l'univers dramatique, qui n'était pas si éloigné du récit. Il ne s'agissait donc pas d'un profond désir de gloire ou d'une attitude particulière, mais d'un simple désir de renouveau associé à une plume infatigable. Après tout, Galdós était l'un des auteurs les plus prolifiques au tournant des XIX^e et XX^e siècles, et un grand expérimentateur de différentes techniques et esthétiques. Il considère la société contemporaine comme une matière à romans⁶⁶⁸, car elle est pleine de contradictions et de couches sociales différentes les unes des autres. Et en effet, c'est également ce qui a inspiré le théâtre et que les chercheurs de Galdós défendent aux accusations d'un

⁶⁶⁶ Brigitte Haentjens est l'une des metteuses en scène les plus célèbres dans le théâtre contemporain. D'origine française et naturalisée canadienne, elle a collaboré avec écrivains et dramaturges, comme Louise Dupré, dans ses travaux de mise en scène, arrivant à la théorisation d'une méthode moderne et sensible de la mise en scène théâtrale. À propos d'elle et de son travail, l'on se réfère à la revue *Jeu, cahiers de théâtre* n°179 (3), 2021, consacré à Brigitte Haentjens.

⁶⁶⁷ « Des manques d'économie synthétique propre au drame. Déjà en 1893, Clarín signalait que Galdós, avant tout romancier, avait voulu écrire pour le théâtre et dès lors n'avait fait autre chose que “conduire à la scène, plus ou moins changées, des idées de roman ou des plans pour un roman” », traduction personnelle. Gonzalo Sobejano, « Razón y suceso de la dramática galdosiana », *Anales galdosianos*, 1970, p. 36.

⁶⁶⁸ Cette affirmation fait partie d'un discours de Galdós à la Real Academia Española qu'il exposa le 7 février 1897.

théâtre trop près des romans : « [I]o que muchos críticos han juzgado incapacidad de Galdós para pasar de la novela al drama por invencibles hábitos de narrador, fue en él deliberado propósito de regenerar el drama por aproximación a la novela, empresa de la cual es parte complementaria la aproximación de ésta a aquél⁶⁶⁹ ».

Pour ces raisons, l'œuvre de Galdós est très importante et son engagement est évident. Après avoir construit les deuxième et troisième actes à l'image du premier, mettant ainsi surtout en évidence les oppositions entre Perfecta et Pepe, qui se disputent furieusement au point de se déclarer la guerre dans la scène finale du deuxième acte :

PEPE REY

En esta ciudad sediciosa, oscura y salvaje, hay leyes, las leyes de todo el país; y si no las hay, debe haberlas, y las habrá.

DOÑA PERFECTA

¿Qué sabes tú de leyes? Tenemos aquí las eternas, y en ellas descanso. No podrás, no podrás nada contra mí. Estoy en mi santo terreno, en mi ciudad protectora. (*Óyense clarines de caballería muy lejanos.* DOÑA PERFECTA, *súbitamente poseída de terror; presta atención.*) ¡Oh! ¿Qué es eso?

PEPE REY

(*Con júbilo.*) Es la ley, señora; la ley que viene en mi ayuda.

DOÑA PERFECTA

(*Rabiosa.*) ¡La brutal soldadesca!

PEPE REY (*Con exaltación.*)

Es la patria armada, nuestra madre, a quien adoramos, defectuosa, imperfecta, como quiera que sea. Por ella vivimos, por ella morimos. Oígala usted; ya se acerca. Viene a sofocar la rebelión infame.⁶⁷⁰

Ce passage, qui dans le roman fait toujours partie du chapitre XIX, a été fragmenté pour rendre la tension encore plus évidente et construite en un crescendo imparable. Cependant, le choix le plus intéressant concerne l'acte IV. S'agissant d'un drame qui se déroule sur fond de guerre et de combat idéologique, on pourrait s'attendre à ce qu'il mette en scène la préparation de la bataille. En effet,

⁶⁶⁹ « Ce que de nombreux critiques ont jugé comme l'incapacité de Galdós à passer du roman au drame en raison des habitudes invincibles du narrateur, était chez lui une intention délibérée de régénérer le drame en le rapprochant du roman, entreprise dont le rapprochement du second au premier est une partie complémentaire », traduction personnelle. *Ibid.*, p. 37.

⁶⁷⁰ « PEPE REY

Dans cette ville séditeuse, sombre et sauvage, il y a des lois, les lois de tout le pays ; et s'il n'y en a pas, il doit y en avoir, et il y en aura.

DOÑA PERFECTA

Que savez-vous des lois ? Nous avons des éternels ici, et en eux je me repose. Vous ne pouvez pas, vous ne pouvez rien faire contre moi. Je suis sur ma terre sainte, dans ma cité protectrice. (*On entend au loin les clairons de la cavalerie* DOÑA PERFECTA, *soudainement possédée par la terreur; prête attention*) Oh, qu'est-ce que c'est ?

PEPE REY (*Avec joie.*)

C'est la loi, madame ; la loi qui me vient en aide.

DOÑA PERFECTA (*En colère.*)

La soldatesque brutale !

PEPE REY (*Avec exaltation.*)

C'est la patrie armée, notre mère, que nous adorons, défectueuse, imparfaite, quelle qu'elle soit. Pour elle, nous vivons, pour elle, nous mourons. Entendez-la, elle arrive. Il vient pour réprimer l'infâme rébellion », traduction personnelle. *DPP*, p. 58.

dans la scène IX de l'acte III, on voit Perfecta parler à son peuple comme un vrai général, demandant des informations et passant fièrement parmi eux :

DOÑA PERFECTA

¿Qué tal, Pasolargo? ¿Hay mucho miedo por el pueblo?

PASOLARGO

Como miedo, no señora; como temor, alguno hay.

ESTEBAN ROMERO

Temor que tiene uno de sí mismo, y de que el coraje le salga al rostro.

DOÑA PERFECTA

Licurgo, ¿hay novedad en casa?

EL TIO LICURGO (*Acercándose a ella.*)

Nada, señora. Allí quedó Juan⁶⁷¹.

Et pour elle il n'y a que dévotion et adoration, car tout le monde serait prêt à se battre pour elle et pour sa cause :

CABALLUCO

Señora; salvo el respeto que debo a usted, que es mi madre... más que mi madre... mi reina⁶⁷².

Mais l'acte IV commence par un monologue de Perfecta, qui regarde sa fille apparemment endormie. De cette façon, non seulement Galdós donne un sens renouvelé à l'adaptation en changeant la perspective sur l'histoire, puisque les personnages ont enfin un moyen de rester avec leurs pensées et d'exprimer des idées et des préoccupations, mais aussi parce que de cette façon il suit particulièrement le cours du roman. En effet, le roman de *Doña Perfecta* peut être considéré comme hybride, précisément parce qu'il est composé d'éléments de genres différents. Vers la fin, le roman s'arrête soudainement pour devenir un roman épistolaire : ce qui se passe après la déclaration de guerre est raconté à travers les lettres que les personnages échangent entre eux, par exemple Pepe à son père. Mais en même temps, le roman a une forte connotation théâtrale, car il y a parfois des indications plutôt que des descriptions, comme le début du chapitre XXV du roman, qui commence par la phrase « La escena cambia », comme s'il s'agissait d'une didascalie au début d'un acte. Enfin, les derniers chapitres du roman semblent être des nouvelles à part entière, dans lesquelles le

⁶⁷¹ « DOÑA PERFECTA

Comment vas-tu, Pasolargo, y a-t-il beaucoup de peur dans le village ?

PASOLARGO

Pas comme la peur, madame ; comme la peur, il y en a.

ESTEBAN ROMERO

La peur que l'on a de soi-même, et que son courage se révèle au grand jour.

DOÑA PERFECTA

Licurgo, y a-t-il des nouvelles de la maison ?

EL TIO LICURGO (*S'approchant d'elle.*)

Rien, madame. Il y a Juan. », traduction personnelle. *DDP*, p. 73.

⁶⁷² « Madame ; sauf le respect que je vous dois, vous qui êtes ma mère... plus que ma mère... ma reine », *DPP*, p. 74.

protagoniste de ce chapitre se raconte lui-même, par exemple, le chapitre XXIV, intitulé *La Confesión*, concerne la révélation du caractère de Rosario, tandis que le chapitre XXVI est consacré à María Remedios, qui porte le même titre, le chapitre XXVII *El tormento de un canónigo* est consacré à Don Inocencio et le chapitre XXXI à la protagoniste, Doña Perfecta.

Nous comprenons dès lors l'approche expérimentale de Galdós, qui consiste à observer la réalité non seulement à partir de multiples points de vue, mais aussi à travers de multiples moyens de la rapporter et de l'exprimer. L'acte IV est donc significatif car il tente de ramener ce type d'expérience sur scène :

DOÑA PERFECTA

Hija querida, ¿dónde está, dónde, aquella conformidad dulcísima entre tus pensamientos y los míos...? (*Se arrodilla ante ella.*) Vuelve a mí, vuelve, paloma extraviada en los aires, vuelve al nido y al seno de tu madre amorosa, que te adora. (*Le toca el rostro suavemente para no despertarla.*) Tu vida y tu amor me son tan necesarios como tu obediencia, porque te he criado para mí, para mirarme en ti, y ahora me miro... y no me veo⁶⁷³.

Tandis que Rosario, à la suite de la sortie de sa mère, rend évident son soulagement d'en être finalement lointaine et le dégoût d'avoir été touchée par Perfecta : « ¡Qué miedo tan horrible cuando se arrodilló aquí, y me besó la frente, las manos...! Creí morirme. ¡Qué ansiedad!⁶⁷⁴ ». Cependant, c'est à ce point-là que la mère rentre dans la chambre de sa fille et découvre qu'elle est éveillée. En ce moment, la situation empire. Perfecta s'aperçoit de la trahison de Rosario et de son plan de s'enfuir avec Pepe :

DOÑA PERFECTA (*Soltándose.*)

¡Que se retiren! (*Mirándola fijamente, con severidad.*) ¡Ah, ya comprendo...! Me preparas una traición... lo veo, lo estoy viendo. Tu inexperiencia del mal te ha vendido... (*Con ira y viveza.*) Confíesamelo... confíesalo pronto, arrepíentete, y te perdono. Olvidada de tu decoro y el mío, has caído en la infame tentación de huir de mi casa, de huir con él.

ROSARITO (*Con repentina efusión, arrodillándose.*)

Sí... ya ves... te lo confieso. No quiero mentir⁶⁷⁵.

Dans le roman, cela se passe de manière très similaire, bien que plus longuement développée :

⁶⁷³ « DOÑA PERFECTA

(*Elle s'agenouille devant Rosario.*) Reviens à moi, reviens, colombe perdue dans les airs, reviens au nid et au sein de ta mère qui t'adore. (*Elle touche doucement son visage pour ne pas la réveiller.*) Ta vie et ton amour me sont aussi nécessaires que ton obéissance, car je t'ai élevée pour moi, pour me regarder en toi, et maintenant je me regarde... et je ne me vois pas », traduction personnelle. *DPP*, pp. 82-83.

⁶⁷⁴ « Quelle horrible peur lorsqu'elle s'est agenouillée ici, et a embrassé mon front, mes mains... ! J'ai cru que j'allais mourir, quelle angoisse ! », traduction personnelle. *DPP*, p. 85.

⁶⁷⁵ « DOÑA PERFECTA (*Laissant tomber.*)

Laissez-les partir ! (*La regardant fixement, sévèrement.*) Ah, je comprends... ! Tu me prépares une trahison... Je le vois, je le vois ! Votre inexpérience du mal vous a vendu... ! (*Avec colère et vivacité.*) Confessez-le-moi... confessez-le vite, repentez-vous, et je vous pardonne. Oubliant votre decorum et le mien, vous êtes tombée dans l'infâme tentation de fuir ma maison, de vous enfuir avec lui.

ROSARITO (*Avec une effusion soudaine, à genoux.*)

Oui... vous voyez... je vous l'avoue. Je ne veux pas mentir. », traduction personnelle. *DPP*, p. 86.

-Yo quiero confesarlo, para que Vd. me perdone... Este peso, este peso que tengo encima no me deja vivir.
 -¡El peso de un pecado!... Añádele encima la maldición de Dios, y prueba a andar con ese fardo, desgraciada... Sólo yo puedo quitártelo.
 -No, Vd. no, Vd. no -gritó Rosario con desesperación-. Pero óigame Vd., quiero confesarlo todo, todo... Después arrójeme Vd. de esta casa, donde he nacido. [...]
 -¡Qué traición! ¡Qué infamia! -exclamó la madre antes bien rugiendo que hablando-. ¿Esperabais veros?
 -Sí.
 .¿Cuándo?
 -Esta noche.
 -¿Dónde?
 -Aquí, aquí. Todo lo confieso, todo. Sé que es un delito... Soy muy infame; pero Vd., Vd., que es mi madre, me sacará de este infierno. Consienta usted... Dígame Vd. una palabra, una sola⁶⁷⁶

Alors, comme dans une pièce de théâtre, la scène change et María Remedios entre, annonçant l'arrivée de l'ennemi :

-Ahí está, ahí está -dijo al entrar-. Se ha metido en la huerta por la puertecilla condenada... Tomaba aliento a cada sílaba.
 -Ya entiendo -repetió doña Perfecta con una especie de bramido.
 Rosario cayó exánime al suelo y perdió el conocimiento.
 -Bajemos -dijo doña Perfecta sin hacer caso del desmayo de su hija⁶⁷⁷.

Et en effet, dans la pièce de théâtre la scène se déroule de manière très similaire :

MARIA REMEDIOS (*Dentro, dando golpes en la puerta del fondo.*)
 ¡Señora... soy yo... Remedios! (DOÑA PERFECTA *descorre el cerrojo y abre.*) Ahí está.
 DOÑA PERFECTA
 ¿Quién?...
 MARIA REMEDIOS
 El enemigo... Entró por la puertecilla de abajo⁶⁷⁸.

⁶⁷⁶ « -Je veux le confesser, afin que vous me pardonniez... Ce poids, ce poids horrible que j'ai sur la conscience m'empêche de respirer...

-Le poids d'un péché !... Ajoutes-y la malédiction de Dieu, et essaie de t'en aller avec ce faix, malheureuse... Moi seule je puis t'en décharger.

-Non, vous non, vous non ! – cria Rosarito avec désespoir. – Mais, écoutez-moi, je veux tout vous dire, tout, tout... Ensuite, vous me chasserez de cette maison où je suis née. [...]

-Quelle trahison ! quelle infamie ! – s'écria la mère qui rugissait plutôt qu'elle ne parlait. – Vous espériez vous voir ?

-Oui.

-Quand ?

-Cette nuit.

-Où ?

-Ici, ici même. Je confesse tout, tout. Je sais que c'est un crime... Je suis une infâme ; mais vous, vous qui êtes ma mère vous m'arracherez de cet enfer... Y consentez-vous ? Dites un mot, un seul mot. », *DP*, pp. 339-341.

⁶⁷⁷ « Il est là, il est là !- dit-elle en entrant. – Il s'est introduit dans le jardin par la petite porte condamnée. Elle reprenait haleine à chaque syllabe.

-Je comprends, je comprends – répéta doña Perfecta en exhalant une sorte de rugissement. Rosario tomba comme une masse et resta sans connaissance sur le sol.

-Descendons – dit doña Perfecta, sans prendre garde à l'évanouissement de sa fille. », *DP*, p. 342.

⁶⁷⁸ « MARIA REMEDIOS (*A l'intérieur, frappe à la porte du fond.*)

Madame... c'est moi... (DOÑA PERFECTA *défait le verrou et ouvre la porte.*) Elle est là !

Ces derniers instants clôturent très rapidement l'histoire. Dans le théâtre comme dans le roman, le meurtre de Pepe a lieu en dehors de la scène et du point de vue des personnages. Cependant, il existe deux différences significatives. Dans le roman, le meurtre se déroule comme suit :

Doña Perfecta exploró la oscuridad con sus ojos llenos de ira. El rencor les daba la singular videncia de la raza felina.

-Allí veo un bulto... -dijo-. Va hacia las adelfas.

-Es él -gritó Remedios-. Pero allá aparece Ramos... ¡Ramos!

Distinguieron perfectamente la colosal figura del Centauro.

-Hacia las adelfas... Ramos, hacia las adelfas...

Doña Perfecta adelantó algunos pasos. Su voz ronca, que vibraba con acento terrible, disparó estas palabras:

-Cristóbal, Cristóbal... ¡mátale!

Oyose un tiro.

Después otro⁶⁷⁹.

Perfecta révèle sa vraie nature et donne l'ordre de tuer son neveu avec une extrême cruauté et le cadavre de Pepe n'est pas montré car dans ce cas, le bruit du coup de feu, que l'on peut imaginer après l'événement, donne l'impression qu'il met un point final à l'histoire. Il n'est pas nécessaire de montrer le cadavre, car le coup de feu marque également la fin de la guerre, et pas seulement de la vie de Pepe.

Dans la pièce, cependant, Pepe finit par émerger, abattu :

MARIA REMEDIOS (*Mirando en la oscuridad.*)

Yo sí... Él es... hacia aquí viene... (*Gritando.*) ¡Cristóbal... aquí... junto a los cipreses!... ¡Que matan a la señora!

DOÑA PERFECTA

¡Cristóbal, defiéndeme!

MARIA REMEDIOS

¡Mátale! (*Suena un tiro. Pausa.*)

ROSARITO

¡Ah! (*Quédase aterrada y sin movimiento.*)

MARÍA REMEDIOS

Uno ha caído.

DOÑA PERFECTA

DOÑA PERFECTA

Qui ?

MARIA REMEDIOS

L'ennemi.... Il est entré par la petite porte du bas. », traduction personnelle. *DPP*, p. 85.

⁶⁷⁹ « Doña Perfecta, de ses yeux allumés par la colère, explore l'obscurité; la haine leur donnait une singulière ressemblance avec ceux d'une bête féline.

-Je vois là-bas, un corps – dit-elle. Il va du côté des lauriers-roses.

-C'est lui – cria Remedios. – Mais, là-bas apparaît aussi Ramos... , Ramos!

Elles distinguèrent parfaitement la colossale forme du Centaure.

-Du côté des lauriers-roses! ... Ramos, du côté des lauriers-roses!

Dona Perfecta fit quelques pas en avant. Sa voix rauque, vibrant avec un accent terrible, articula ces mots:

-Cristobal, Cristobal!... Tue-le!

Un coup de feu se fit entendre.

Puis un autre. » *DP*, pp. 342-343.

¿Quién?

MARÍA REMEDIOS

No sé... se levanta...

ROSARITO (*Exaltada, corriendo a la puerta.*)

¡Aquí, aquí!

DOÑA PERFECTA (*Deteniéndola.*)

No, no salgas.

PEPE REY (*Aparece en la puerta, herido, la mano en el pecho.*)

¡Rosario!

ROSARITO (*Acude a él, y le abraza. DOÑA PERFECTA, paralizada por el terror, no se atreve a acercarse al grupo.*) ¡Esposo mío!

PEPE REY

Sígueme... ven... (*Vacilante.*)

ROSARITO

Contigo... contigo... sí... vamos...

PEPE REY (*Con voz de moribundo.*)

A la... eternidad... (*Cae muerto.*)

DOÑA PERFECTA (*Con desesperación.*)

¡Misericordia, Señor, misericordia... para ellos... y para mí!⁶⁸⁰

Pepe et Rosario sont réunis dans les derniers moments de la vie de Pepe et Perfecta, enfin consciente du crime commis, demande le pardon. Étant donné l'extrême crudité du roman, il semble

⁶⁸⁰ MARIA REMEDIOS (*regardant dans l'obscurité.*)

Je fais.... Il est... c'est de là qu'il vient... Cristobal... ici... près des cyprès !... Ils tuent la dame !

DOÑA PERFECTA

Cristobal, défends-moi !

MARIA REMEDIOS

Tuez-le ! (*Un coup de feu retentit. Pause.*)

ROSARITO

Ah ! (*Elle reste terrifiée et immobile.*)

MARIA REMEDIOS

Un est tombé.

DOÑA PERFECTA

Qui ?

MARIA REMEDIOS

Je ne sais pas... il est debout...

ROSARITO (*Exaltée, courant vers la porte.*)

Ici, ici !

DOÑA PERFECTA (*l'arrêtant.*)

Non, ne sors pas.

PEPE REY (*Apparaissant à la porte, blessé, la main sur la poitrine*)

Rosario !

ROSARITO (*Elle va vers lui et l'embrasse.*) DOÑA PERFECTA, *paralysée par la terreur, n'ose pas s'approcher du groupe*)

Mon mari !

PEPE REY

Suivez-moi.... Viens... (*Hésitant.*)

ROSARITO

Avec vous... avec vous... avec vous... oui... allez...

PEPE REY (*D'une voix mourante*)

Pour... l'éternité... (*Il tombe raide mort.*)

DOÑA PERFECTA (*Avec désespoir.*)

Pitié, Seigneur, pitié... pour eux... et pour moi ! », traduction personnelle. DPP, pp. 86-87.

que Galdós ait voulu donner à ses personnages une fin plus juste, moins déchirante et définitive. Le fait que Perfecta demande pardon est extrêmement significatif, étant donné que son personnage s'est toujours montré implacable : c'est comme si sa demande de pardon était un aveu de culpabilité, ce qui dans le roman n'est jamais le cas. Dans les deux derniers chapitres épistolaires, en effet, un ami du père de Pepe l'informe de la mort de son fils, précisant qu'il se serait suicidé de son plein gré et que Rosario a été envoyé au couvent pour prononcer ses vœux. De cette façon, la vérité est dissimulée et Perfecta, l'incarnation des provinces, l'emporte sur Madrid. C'est précisément pour cette raison que la légère différence dans la fin représente deux sentiments distincts dans ce sens, en tenant également compte de la condition historique : dans le roman, il y a de la résignation, du mépris, alors que la pièce représente une nouvelle méthode d'interprétation de la réalité, avec la possibilité d'un dialogue dû au fait que Perfecta se repent de son acte.

Mais finalement, en considérant les deux œuvres dans leur diversité de genre littéraire, d'autres éléments intéressants peuvent également être notés. Le temps du roman est fragmenté, tantôt long, tantôt court car il y a des résumés de journées monotones, puis il y a les lettres qui n'ont certainement pas été remises le lendemain du départ, puisqu'il a fallu plusieurs jours de voyage pour atteindre Orbajosa depuis Madrid. Dans la pièce, le temps est obligé d'être plus rapide, évidemment, mais il convient de noter dans ce cas qu'il n'y a pas d'indication de temps spécifique - comme dans Capuana. Les événements semblent se dérouler sur quelques jours, même la profonde chute d'amour de Rosario et Pepe, et dans les didascalies, les moments des scènes sont indiqués par de vagues définitions, comme dans le deuxième acte : « *empieza el acto después de anochecer*⁶⁸¹ ». Le caractère vague des indications temporelles ne donne pas seulement des informations approximatives, mais établit également des espaces fluides et peu définis. Au début du texte, après la présentation des personnages et avant le début du premier acte, Galdós décrit brièvement le lieu où se déroule l'histoire : « *la escena en Orbajosa, ciudad antigua, cabeza de partido, época 187*⁶⁸²... ». Il s'agit d'une prémisse approximative, mais qui permet néanmoins au metteur en scène et au lecteur de situer géographiquement et culturellement le lieu où se déroule l'histoire. Ce fait intéressant confirme à nouveau ce qui a été dit sur la valeur politique et sociale du théâtre de Galdós, qui ne doit pas seulement être une source de divertissement mais aussi de réflexion sociale. Pourtant, chaque acte commence par une légende présentant le lieu où se déroulent les scènes. Comme dans le roman, dans lequel Galdós alterne de brefs moments descriptifs avec la narration et le discours direct, la pièce n'est pas aussi exhaustive et détaillée que celle de Goncourt, mais elle réussit à transmettre l'idée d'ambiance et de lieu que l'on retrouve dans le roman. Par exemple, le premier acte se situe dans un

⁶⁸¹ « La scène commence à la nuit tombée », traduction personnelle. *DPP*, p. 57.

⁶⁸² « La scène à Orbajosa, vieille ville, chef du parti, époque 187... », traduction personnelle. *DPP*.

Jardín interior, o patio ajardinado, en la casa de doña Perfecta. A la derecha una fachada del edificio, que es antiguo y muy irregular; puerta grande que conduce a las habitaciones y es paso para la calle.— En el fondo, rompimiento con dos filas de altos cipreses. Por allí se va a la huerta.— A la izquierda, una tapia y cipreses y otros árboles corpulentos que dan sombra a la escena.— Una mesa a la izquierda, un sillón y sillas rústicas. A la derecha mesa más pequeña⁶⁸³.

Un environnement ambigu : ni intérieur ni extérieur, mais une combinaison des deux qui rend le concept d'espace plutôt fluide, puisqu'il est ouvert et fermé en même temps. Le même type d'espace se répète dans les autres actes : le deuxième se déroule dans une pièce donnant sur le jardin de Perfecta, le troisième dans une pièce de la maison de Don Inocencio, et le quatrième et dernier acte dans une chambre de la maison de Perfecta donnant sur le jardin, dans lequel Pepe est tué et d'où il apparaît ensanglanté. L'espace est donc très fluide et ambigu, une allégorie des thèmes mêmes de cette œuvre, dont la dissimulation. La vérité est toujours masquée par un faux moralisme et une dévotion religieuse. Les personnages évoluent donc dans des environnements indéfinis, ils recherchent la vérité entre eux mais aussi sur le plateau, en essayant de définir leur propre place sur la scène. Pepe, par exemple, est accueilli dans la maison de Perfecta au début, mais peu après, sa tante veut le mettre dehors (mouvement vers l'extérieur), alors qu'il insiste pour rester (mouvement vers l'intérieur). Cette paire opposée est également perceptible dans le roman, mais elle est beaucoup plus explicite au théâtre. De plus, plusieurs des principaux événements de l'histoire se déroulent sur scène, ou presque, comme le meurtre de Pepe. Cet aspect est particulièrement pertinent dans l'adaptation car il confirme l'hypothèse de Galdós sur une « ibridazione necessaria tra teatro e romanzo⁶⁸⁴ », un travail plus souple entre les genres qui permet des effets inédits.

Il est important de souligner le caractère unique et la grâce de cette adaptation pour le théâtre, car elle marque le début de la résurgence du théâtre espagnol, qui avait subi un recul au cours du XIX^e siècle en raison du manque de renouvellement, de la censure et de la rareté des ressources. Il ne s'agit pas d'une tentative isolée de Galdós, mais plutôt d'une série de tentatives dont cette pièce représente l'un des meilleurs résultats, tant au niveau de l'accueil du public que des critiques de théâtre. Cela ne doit pas être pris pour un fait acquis, car les critiques ont souvent condamné les pièces naturalistes comme étant immorales. Dans *Doña Perfecta*, le discours de la moralité est vu dans un sens latéral et divise les lecteurs : d'un côté il y a la mentalité provinciale, de l'autre la mentalité citadine, opposant les deux faces d'une même médaille d'une situation très vivement ressentie en Espagne. Le dualisme de cette pensée dérive d'une croyance commune selon laquelle « [o]n the country has gathered the

⁶⁸³ « Jardín intérieur, ou cour aménagée, dans la maison de Doña Perfecta. À droite, une façade du bâtiment, qui est vieux et très irrégulier ; grande porte menant aux chambres et un passage vers la rue ; à l'arrière, une pause avec deux rangées de grands cyprès. À gauche, un mur et des cyprès et autres arbres vigoureux qui ombragent la scène ; une table à gauche, un fauteuil et des chaises rustiques. À droite, une table plus petite », traduction personnelle. *DPP*.

⁶⁸⁴ « Nécessaire hybridation entre le théâtre et le roman », traduction personnelle. Assunta Polizzi, *op. cit.*, p. 16.

idea of a natural way of life : of peace, innocence and simple virtue⁶⁸⁵ », qui s'oppose à la laideur et au pragmatisme de la ville, où tout est artificiel et faux. Donc, au cours du roman et de la pièce, l'auteur essaye de donner la parole au lecteur/spectateur : c'est lui ou elle qui voit ce qui se passe entre Perfecta et Pepe, l'établissement de ce qui est moral repose sur des personnes externes, non sur les personnages, malgré les commentaires du narrateur.

Alors que la moralité chez Capuana, Goncourt et Zola se mesurait à un niveau sentimental, aux relations et aux crimes passionnels, elle est ici élevée à un discours plus spirituel, reflétant le fait que le naturalisme vise à étudier les aspects les plus intimes de l'homme et que celui-ci est plus largement connecté à la société. En raison de ces aspects similaires, nous pouvons particulièrement rapprocher les œuvres de Galdós de celles de Capuana : tous deux, sous l'impulsion du naturalisme français, ont tenté de contribuer à la renaissance d'un théâtre national et original, indépendant des influences étrangères. En particulier,

Galdós propone un teatro que busque la autenticidad, potenciando el estudio de los personajes y de la acotación escénica, luchando contra los convencionalismos teatrales, analizando el hecho político y social y proponiendo soluciones a éste, destapando la hipocresía de la sociedad burguesa de la Restauración⁶⁸⁶.

Dans les mêmes intentions de renouveler le théâtre du point de vue de l'étude des personnages, Capuana se distingue toutefois par l'absence de dénonciation politique, mais uniquement sociale. *Giacinta* met en évidence l'hypocrisie de la société, avec ses conventions et ses dogmes qui l'empêchent de vivre librement et d'avoir une enfance heureuse, mais en même temps, Capuana n'était pas progressiste au point de faire de son théâtre un manifeste de protestation politique. Son objectif était précisément l'étude approfondie des personnages et la profondeur particulière de leur caractère sur scène. Ce dernier élément représente l'apogée de la connexion intellectuelle entre les deux auteurs, qui ont réussi à relancer le théâtre national espagnol et italien en créant des personnages non seulement réels, mais extrêmement vrais.

⁶⁸⁵ « La campagne a rassemblé l'idée d'un mode de vie naturelle : de paix, innocence, et vertu », traduction personnelle. Raymond Williams, *The country and the city*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 1.

⁶⁸⁶ « Galdós propose un théâtre qui recherche l'authenticité, en favorisant l'étude des personnages et de la partition scénique, en luttant contre les conventionnalismes théâtraux, en analysant le fait politique et social et en proposant des solutions à celui-ci, en mettant à jour l'hypocrisie de la société bourgeoise de la Restauration », traduction personnelle. Belén Bermejo, *op. cit.*, p. 732.

CHAPITRE VI :

Natur(e-ré)alisme: l'adaptation pour le théâtre au sein de l'étude de la nature humaine

Chez les écrivains naturalistes l'étude des pulsions, des passions, – des tempéraments humains, comme l'a précisé Zola dans la préface de *Thérèse Raquin* : « le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse⁶⁸⁷ » – constitue l'un des intérêts principaux. Cependant, les personnages et les histoires analysés des naturalistes français ou italiens ou espagnols, qu'ils soient provinciaux ou citadins, ne montrent aucun contact avec la nature (en sens strict), donc, dans un certain sens, avec une dimension plus primitive de l'être humain. Par conséquent, nous avons décidé de comparer et d'étudier en profondeur deux auteurs qui, comme Galdós et Capuana, montrent qu'ils partagent de nombreux points communs, mais agissent de manière originale par rapport à l'influence de la littérature française. Puisque, « le salut du théâtre devait venir du roman⁶⁸⁸ », l'on s'approche à l'analyse d'un roman belge qui a eu un discret succès dans son adaptation. L'écrivain belge Camille Lemonnier, « (re)connu comme l'écrivain naturaliste belge par excellence⁶⁸⁹ », a publié *Un mâle* pour la première fois en 1880 et a été immédiatement accusé de blasphème (comme la plupart des ouvrages naturalistes). *Un mâle* a été réédité l'année suivante, gagnant ainsi la faveur des écrivains français. Maupassant, en particulier, a montré un fort enthousiasme par le roman belge et lui a consacré un article dans *Le Galois* du 4 octobre 1881, dans lequel il fait l'éloge du roman, le qualifiant plutôt de « poème » que d'œuvre de fiction, grâce au style lyrique et évocateur de l'auteur. L'histoire racontée est d'ailleurs très simple, située dans les bois de Wallonie : un amour impossible entre un braconnier, un criminel, et une fille de bonne famille. Trop absorbé par ses sentiments pour se rendre compte que la fille ne l'aime pas sincèrement, le braconnier est tué par la police, tandis que la jeune fille est socialement ruinée par cette liaison illicite. Comme l'amour malheureux est un sujet très récurrent au théâtre, *Un mâle* a ensuite été adapté pour la scène et joué à Bruxelles en 1888 (bien que la mise en scène parisienne doive attendre encore trois ans) et, enfin, un opéra a été écrit à ce sujet. Ces multiples adaptations sont très intéressantes car elles démontrent une relation étroite entre le lyrisme du sujet et le roman et la comédie musicale, qui peut être considérée comme l'expression ultime de la poésie de Lemonnier.

⁶⁸⁷ *TR*, p. VI.

⁶⁸⁸ Paul Delsemme, *op. cit.*, p. 358.

⁶⁸⁹ Anne-Françoise Luc, *Le naturalisme belge*, Bruxelles, éditions Labor, 1990, p. 95.

Dans ce cas, nous analysons uniquement l'adaptation théâtrale, mais il reste important de reconnaître la musicalité du texte et de noter la manière dont la dimension musicale a également été reprise dans le texte théâtral. Cependant, avant de commencer l'analyse, il est nécessaire de faire une prémisse. Dans les autres textes analysés, la scène principale, celle qui renferme le cœur de l'œuvre, a été identifiée de manière logique et efficace en suivant les différentes scènes et la division des actes. *Un mâle : pièce en quatre actes*, en revanche, ne semble pas en proposer une aussi clairement que les autres. Le texte est ainsi divisé en quatre parties, caractérisées par trois lieux : la salle commune chez Hulotte, le bois, et la salle d'estaminet de campagne. Le roman étant très dynamique et riche en paysages boisés et champêtres, il représente un défi pour la mise en scène, d'autant plus que la division en actes permet moins de flexibilité scénique, comme Goncourt a tenu à le préciser. Cependant, cela ne sacrifie pas seulement l'aspect visuel et spatial dans le théâtre, mais aussi, par conséquent, celui de l'intrigue. En effet, dans la pièce, l'accent est mis principalement sur la narration de l'histoire et sur la dimension sociale des personnages ; au contraire, l'aspect lyrique du roman nous permet d'approfondir et d'étudier la passion débridée des deux protagonistes et de suivre les différentes facettes de leur relation. Ainsi, nous aimerions préciser que dans l'adaptation, bien qu'il soit possible d'identifier la scène culminante de l'histoire, celle-ci est moins mise en relief, en raison même du fait que l'aspect sentimental des personnages est moins développé. La scène à laquelle on fait référence est la numéro VI de l'acte III, dans laquelle Germaine et Cachapès se retrouvent après quelque temps et Germinie exprime son désir de le quitter, tandis que Cachapès est de plus en plus fou d'amour pour elle :

CACHAPRES, *doucement, montrant la hutte*
Viens !
GERMAINE
Non. (*Maussade.*) Voyons, pouquoé qu'tu m'demandes ?
CACHAPRES
Pou't'voir. (*D'une voix dolente.*) Sept jours qu't'es pas venue ! [...]
GERMAINE
Dis c'que t'as à dire, voyons !
CACHAPRES
Moi ? J'dis..j'dis rien.
GERMAINE
C'est toujours rien, avec toé...et à moé tous les ennuis ! [...]
CACHAPRES, *il vient se placer devant elle, les mains dans les poches.*
Eh ben, quoé après ?
Germaine se lève et d'un beau mouvement arrive se pendre à son cou, tout d'une fois, en sanglotant.
GERMAINE
J'peux pas tout t'dire, non pu ! J'suis pas heureuse avec toé, là !
CACHAPRES
J'suis ben pu' malheureux, moé.
GERMAINE
Toé ! Toé ! C'est pas la même chose...T'es un homme, t'es ton maître...moé pas ! [...]

On n'se verra pu. C'est fini⁶⁹⁰.

Les éléments qui ressortent à première vue de l'échange entre les deux personnages sont la bestialité de Cachaprès et la froideur de Germaine. Il y a un conflit entre deux manières d'être différentes, l'une passionnée, qualifiée précisément de « bestiale⁶⁹¹ » en raison de ses impulsions et de la férocité avec laquelle elle manifeste ses sentiments ; l'autre rebelle et impertinente, mais néanmoins soumise aux obligations de la société⁶⁹². Par ailleurs, il est important de noter le langage employé par les personnages : alors que Zola et Goncourt maintenaient un registre neutre et pas trop bas, Lemonnier choisit au contraire de transcrire les répliques telles qu'elles sont prononcées dans le langage courant, auquel Lemonnier fait également référence dans le roman, déclarant dans ses mémoires que l'œuvre « dut en partie sa fortune à sa sincérité⁶⁹³ ». Le facteur linguistique est essentiel pour s'approcher de la vérité chère aux naturalistes, et comme nous le verrons plus loin, Lemonnier a été particulièrement attentif à suivre le registre linguistique et les termes employés par les différents milieux sociaux de ses personnages. Pour Capuana et Galdós, cet aspect est relatif, puisque leurs personnages sont issus d'une classe sociale plus aisée et, par conséquent, caractérisés par un registre linguistique élevé. Contrairement à Zola et Goncourt, chez qui l'apport romanesque est particulièrement évident par rapport à Capuana et Galdós, Lemonnier montre également un certain attachement au roman, mais parvient à le relativiser pour donner plus de vitalité à ses personnages et à l'échange entre eux. Si, en effet, des critiques littéraires tels que Vanwelkenhuizen affirment que « malgré l'imprégnation du naturalisme français sur Lemonnier, qui “se traduit surtout par ce caractère de réalisme outrancier⁶⁹⁴ » dans la description des corps et des milieux représentés, on constate dans la transposition théâtrale un relatif attachement à l'expression romanesque – bien que Lemonnier reste toujours lié à la subdivision du roman en actes ainsi qu'en chapitres. Voyons maintenant comment ce passage est présenté dans le texte source, au chapitre XXVII :

Germaine arriva chez la Cougnole, en retard de deux heures, maussade.

— Pourquoi qu'tu me demandes ? dit-elle.

— Pour t'voir.

Et il ajouta d'une voix dolente qu'il y avait près de cinq jours qu'elle n'était venue.

Elle compta.

— Non ! Quatre jours.

— Ben, oui, quatre jours. C'est-y pas du temps ?

Il souriait pour la radoucir. [...]

⁶⁹⁰ Camille Lemonnier, *Un mâle : pièce en quatre actes*, Paris, Tresse&Stock, 1891, pp. 95-97. Désormais abrégé en *UMP*.

⁶⁹¹ Notamment dans le roman l'on se réfère à Cachaprès comme « un animal » p. 25, « un vrai fils de la terre » p. 29, il avait « la robustesse des vrais mâles » p. 54, pour donner quelques exemples. D'ailleurs, Lemonnier le présente non comme un homme, mais comme « un jeune animal, nourri des sèves de la terre » p. 34.

⁶⁹² Mais malgré le tempérament rebelle, « elle sentait s'en aller la fierté qu'elle avait eue à aimer un beau mâle » p. 233, c'est pourquoi Germaine prends conscience de l'épuisement de ses sentiments et de ses convictions.

⁶⁹³ Camille Lemonnier, *Une vie d'écrivain, mes souvenirs*, Bruxelles, éditions Labor, 1945 (éd. or. 1913), p. 147.

⁶⁹⁴ Frédéric Saenen, *Camille Lemonnier, le « Zola belge » : déconstruction d'un poncif littéraire*, Académie royale de Belgique, édition Kindle.

— Dis ce qu’y t’faut dire, voyons.

Il détourna la tête.

— Moi ? J’dis..., j’dis rien.

— C’est toujours rien avec toi... Alors que j’ai tous les ennuis.

Maintenant que le silence était rompu, elle ne le laissait plus recommencer. Elle lui fit des reproches de son indifférence : ça lui était bien égal à lui qu’elle eût des scènes chez elle ; tous les jours, c’étaient des mots, et on finirait par la chasser de la ferme.

Il se déplaça du mur et vint se poser devant elle, les mains dans les poches.

— Eh ben, quoi ? Après ? Y a-t-il queuq’chose que tu veux m’dire ? Faut dire alors.

Elle réfléchit un instant, se leva et d’un beau mouvement alla s’abattre contre lui, tout d’une fois, en sanglotant :

— J’puis pas dire tout non plus. J’suis pas heureuse avec toi, là. Faudrait nous voir moins. Plus tard, on n’sait pas ; ça s’arrangerait p’t-être.

Il fut ému : la chaleur de ses larmes l’amollissait.

— J’suis ben plus malheureux, moi, dit-il, et j’pense pas à t’quitter, Germaine.

Elle lui expliqua que ce n’était pas la même chose, s’efforçant de trouver des arguments décisifs, et elle avait le regard détaché des gens qui raisonnent. Mais il hochait la tête, nullement convaincu⁶⁹⁵.

Comme on peut le constater, le roman présente beaucoup de discours direct. Néanmoins, Lemonnier ne choisit pas, comme Capuana et Galdós, uniquement le discours direct, car il existe des exemples de discours indirect entre Cachaprès et Germaine, comme « Elle lui fit des reproches de son indifférence », qui laissent le lecteur imaginer les mots utilisés pour communiquer. Ce mystère est révélé dans le théâtre, où tout est extériorisé et rendu manifeste puisque la médiation de l’auteur est absente. Un autre fait à considérer est que Lemonnier conduit l’action des acteurs en leur donnant un ordre sur la scène. Les actions des personnages en scène doivent être les mêmes que celles du roman, c’est pourquoi le dramaturge insère beaucoup de didascalies sur la manière dont les personnages agissent. L’action est très simple, les pensées des personnages et leurs intentions claires : grâce à la limpidité de ces éléments, Lemonnier parvient à construire une scène que l’on pourrait définir comme vraisemblable, au sens aristotélicien du terme, mais également très plausible⁶⁹⁶. En fait, nous avons affaire à un homme sauvage, indompté, envahi par la passion pour une jeune fille, qui n’a pas de mots pour exprimer ce qu’il ressent, seulement des allusions brusques à l’affection ; tandis que Germaine est une jeune fille dans la fleur de l’âge, frustrée par la situation inconfortable qui l’a piégée dans une relation non désirée. Toutefois, comme nous l’avons fait auparavant avec les autres analyses, pour comprendre et contextualiser cette scène, il est nécessaire de reprendre depuis le début. Alors que le roman s’ouvre sur une description métonymique de la forêt qui représente l’essence de Cachaprès avec un délicat lyrisme pictural⁶⁹⁷, la pièce s’ouvre sur la kermesse, qui dans le roman se situe au chapitre XI :

⁶⁹⁵ Camille Lemonnier, *Un mâle*, Bruxelles, Kistemaekers, 1888 (édition définitive), pp. 203-205. Désormais abrégé *UM*.

⁶⁹⁶ Ce terme a un sens distinct que nous souhaitons préciser car il concerne la probabilité de l’occurrence d’un certain fait, alors que la vraisemblance est davantage axée sur la vérité possible de celui-ci. La dimension est donc très différente car elle s’articule sur deux niveaux bien distincts.

⁶⁹⁷ Le début du roman est particulièrement remarquable et apprécié par la critique, dont un extrait est donné ci-dessous : « Une fraîcheur monta de la terre et tout à coup le silence de la nuit fut rompu. Un accord lent, sourd, sortit de l’horizon,

SCENE PREMIERE

GRIGOL, BASTOGNE, LABUSETTE, BRICART, TRIBOULOIS, DELPHINE, PHRASIE, BUVEURS.

BASTOGNE

Pour eun' ducasse, c'est eun' fameuse ducasse père Labusette.

LABUSETTE

Ben, oui, m'sieu Bastogne, j'ai pas trop à me plaindre.

BASTOGNE

Toujours même histoire... Quand c'est affaire ed'payer l'maître et les impositions, y a point d'argent... mais, tant qu'à faire la fiesse !...

BRICART, *ivre, à une table*

D'l'argent !... Qui qui dit qu'j'ai pu d'argent ?

TRIBOULOIS

Biesse !... M'sieu Bastogne... i fait pas seulement tention qu't'es là⁶⁹⁸.

La situation est introduite par des personnages secondaires qui contextualisent l'humeur générale des convives. La conversation entre les hommes nous permet de deviner la sphère sociale à laquelle appartiennent les personnages, à savoir une classe sociale modeste de paysans et d'ouvriers. La langue utilisée ne reflète pas seulement l'usage familier et parlé, mais elle est également reflétée graphiquement dans la pièce par des élisions et des ellipses phoniques. Les personnages présentés ne sont pas en adéquation avec ceux du roman ; pour donner un exemple, Bastogne n'apparaît qu'à la fin du chapitre XXXI pour poursuivre Cachaprès dans les bois. Il s'agit donc de créer une atmosphère et un environnement contextualisés au lieu de décrire la forêt. Ce changement de perspective et de décor au début de la pièce est à notre avis très significatif car il crée un rendu totalement différent de l'esprit de la pièce. Alors que le roman est lyrique, intime, investigateur des pensées et des sentiments, la pièce se révèle dès le départ tournée vers l'extérieur, conditionnée par la dynamique sociale à laquelle les personnages doivent obéir, chaotique et très chargée. En effet, c'est l'une des pièces naturalistes, parmi celles mentionnées et d'autres, qui se distingue par le nombre élevé de personnages impliqués, même comme simples figurants. C'est un défi : le premier chapitre du roman se déroule dans un bois solitaire, la première scène de la pièce s'ouvre au milieu d'une fête et de nombreux hommes ivres qui discutent et plaisantent entre eux. Il s'agit d'une dichotomie surprenante, qui *a priori* ne signifie rien, mais qui en fait transforme radicalement le panorama de l'histoire. L'utilisation d'un média différent pour raconter une même histoire est donc indispensable à la conception d'une œuvre. Comme on l'a observé à juste titre dans les adaptations de romans au théâtre, « l'introspection est rarement possible au théâtre, si ce n'est pas par le moyen du verbe⁶⁹⁹ », donc si une situation de

courut sur le bois, traîna de proche en proche, avec une douceur d'assoupissement, puis mourut dans un froissement de jeunes feuilles : l'énorme silence recommença. Il y eut alors dans l'air comme une volonté de s'anéantir dans les profondeurs du sommeil. Les hêtres reprirent leur immobilité engourdie. Un calme noya les feuillages, les herbes, la vie qui s'attardait dans l'ombre pâle. », *UM*, p. 2.

⁶⁹⁸ *UMP*, p. 2.

⁶⁹⁹ Marie Claude Hubert, *Les formes de la réécriture au théâtre*, Publications de l'Université de Province, 2006, p. 36.

solitude et intimité n'est pas reproduite sur scène afin que le personnage exprime ses pensées dans un monologue. C'est pourquoi, l'ambiance théâtrale d'*Un Mâle* ne nous surprend pas, bien qu'il soit important de remarquer cet élément pour l'analyse.

Cependant, d'autres éléments rendent ce premier acte et, en général, cette pièce intéressante et unique. En effet, au cours du premier acte, non seulement les personnages fêtent et boivent aux tables de la taverne, mais ils dansent. On suppose donc qu'il y a de la musique sur scène et donc des musiciens, que les personnages présents dansent et qu'il y a un espace pour cela. Si l'on considère donc la mimésis du réalisme, recréer une telle situation sur scène, tant dans le texte que dans la représentation, permet d'obtenir un effet réaliste très crédible, précisément en raison de l'effet de réalité dont parlait Roland Barthes. Les multiples détails et micro-événements représentés constituent une sorte de preuve de l'authenticité de ce qui se passe, car il s'agit d'une situation *in medias res*, au milieu des choses. En ce qui concerne la musique, il n'y a pas d'indication spécifique de reproduction, mais il est intéressant de le noter à la lumière du fait que Lemonnier adaptera plus tard *Un mâle* en opéra avec la collaboration du compositeur Francis Casadesus.

Germaine arrive à la scène III, mais ne se présente pas. En fait, ce sont les hommes de la première scène qui introduisent son personnage, en parlant de sa situation familiale et amoureuse :

TRIBOULOIS

Ah ben, et l'aut', la brune ? Une fière gaillarde ?

GRIGOL

Ah ! Celle-là, c'est mamzelle Germaine.

TRIBOULOIS

La sœur au grand qu'était là t'à l'heure ? À Warnant ?

BASTOGNE, *secouant sa pipe sur son ongle*.

C'est sa sœur et c'est pas sa sœur. [...] Ben sûr... puisqu'elle est la fille à Narcisse Maucord, le garde, savez bien ? ... Qui fut tapé raide par la foudre dans l'bois des Chêneaux, y a d'jà quinze ans. [...] Alors, l'fermier Hulotte qu'avait resté veuf avec trois garçons, i s'a mis en ménage avec Madeleine, la veuve à Maucord, comprenez ?

TRIBOULOIS

Pardi !

GRIGOL, *allumant un cigare*.

Pu maintenant... Ed' puis un petit temps, c'est pu ça... Alle est comme qui dirait maladeuse... sans l'être. [...] Des galants comme toé, pou'le jeu... Oui, tant qu'è veut... Mais des épouseux, d'ceux qui payent comptant, nenni...⁷⁰⁰

Germaine est sur scène, mais ne parle pas. Elle est avec son amie Céline, et constitue une cible pour les hommes au comptoir qui discutent et bavardent. Dans ces blagues d'inconnus, l'histoire de Germaine et de son statut social est présentée de manière assez succincte. Là encore, le fait que ce soient des étrangers qui en parlent et non pas elle qui raconte son enfance, comme le fait Thérèse à

⁷⁰⁰ UMP, pp. 8-11.

Laurent, est symptomatique de la dimension « extérieure » que l'on veut donner à la pièce. Ce ne sont pas ceux qui sont directement impliqués qui en parlent, mais ceux qui observent de l'extérieur, comme dans le cas de *Giacinta*. Cette réalité extérieure est perturbée et brisée par l'arrivée de Cachaprès, d'abord annoncée par les buveurs sur scène, puis glorieusement annoncée par lui-même. Ce choix est extrêmement théâtral et joue avec la fiction du drame : la scène particulièrement minutieuse et jouant sur la réalité de la présentation de Germaine est suivie à la place par la proclamation en grande pompe de Cachaprès :

CRIS

Ah ! Cachaprès ! ...V'là Cachaprès ! ...Vive Cachaprès ! ...

GRIGOL

Ah ! Te v'là, braconnier !

SCENE V

LES MEMES, CACHAPRES

CACHAPRES

Ben oui, c'est moé ! ... Je m'disais ben qu'eun ducasse sans moé, ça n'irait pas. Salut la compagnie ! ...Bonjou' les enfants ! ... Bonjou' Grigol ! (*Frappant sur une table.*) Des chopes ! ...Des chopes ! ... J'fais qu'boire, moé, et j'ai toujours soif⁷⁰¹ !

Cachaprès se présente comme un homme plein de vie, vivant et sympathique, défini comme « l'une des personnalisations de l'humanité jeune, héroïque, instinctive, farouche, tendre, sensuelle et libre, supérieure aux lois et aux morales, et qui triomphe de toute l'ivresse de sa force⁷⁰² » par Léon Bazalgette. Il aime être dans les foules et boire en compagnie, il connaît tout le monde et est populaire. Aux accusations de méchanceté, de braconnage, il répond par l'affirmative sans se départir de son humour enjoué. Les mots utilisés par Cachaprès créent un effet aliénant dans la situation, mais aident en même temps à visualiser son *idiolecte*, comme le définit Anne Ubersfeld : « l'ensemble de particularités linguistiques qui différencie sa voix de celle des autres parlants⁷⁰³ ». D'ailleurs, cet événement sur scène constitue « une irruption provocante du parler populaire⁷⁰⁴ » ceci est significatif à une époque où la littérature cherche à briser les frontières entre les classes sociales et entend restituer fidèlement la variété des appartenances sociales des personnages, que les linguistes qualifient de « variations diastratiques, les niveaux de langue se référant aux différents statuts (économique, social, culturel) des locuteurs et au contexte (social, référentiel, instrumental) de l'énonciation⁷⁰⁵ ». Cachaprès s'insère dans la fête et ensuite s'aperçoit de Germaine. Tout le monde participe à ses

⁷⁰¹ *UMP*, p. 13.

⁷⁰² Léon Bazalgette, *Camille Lemonnier*, Bruxelles, E. Sansot & C. éditeurs, 1904, p. 15.

⁷⁰³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin SUP, 1996, p. 64.

⁷⁰⁴ Paul Aron, « L'invention du marollien littéraire », *Revue littéraires et artistiques en langue française et endogènes – Le carnet et les instants*, n. 186, avril-juin 2015, en ligne <https://www.revues.be/le-carnet-et-les-instants/89-le-carnet-et-les-instants-186/167-l-invention-du-marollien-litteraire>.

⁷⁰⁵ *Idem*.

questions amoureuses et à ses pensées intimes, et par ce qu'il dit et par la manière dont il extériorise toute chose :

CACHAPRES, *debout parmi les groupes, tout à coup d'apercevant de la présence de Germinie. A part.*

Ouais ! ... La grande brune ! ... Avec qui qu'elle est ? ... Je l'connais ! minute ! ... Ben oui ! ... C'est l'fi au fermier du Trieu ! *Dès lors, il les observe.*

UN BUVEUR

Moi, j'suis malin... c'est d'naissance... si j'savais seulement lire et écrire, j'finirais pendu !

CACHAPRES, *haut, se regorgeant, tâchant d'attirer l'attention de Germaine.*

C'est pas tant pou'd'l'argent qu'pou mon plaisir... La poudre ! mon fusil ! Et libre ! J'suis mon maît' partout où j'suis ! (*A part.*) Aura-t-i bientôt fini d'la cajoler, c'capucin-là ?

DES BUVEURS, *à Cachaprès*

À tes amours⁷⁰⁶ !

Sa figure joviale et extravertie nous rappelle le Falstaff de Shakespeare, notamment dans la manière joyeuse et colorée dont il vit ses amours et les partage avec les personnes présentes. Mais déjà d'ici, on peut voir le caractère « masculin » de Cachaprès : Germinie est une proie à conquérir, une planque est nécessaire pour apprendre à la connaître et la séduire. Le langage utilisé dans la pièce cherche également à respecter les sentiments des personnages et à refléter leur état d'esprit, un effet stylistique très important étant donné que Lemonnier a un style narratif particulièrement poétique et pictural, très évocateur. Mais il est également intéressant de noter l'aspect mélodramatique qui anticipe presque le *musical* : les buveurs présents participent avec enthousiasme à la conquête de Cachaprès, toute la scène tourne autour de ce dernier et de la fête en cours - même Germaine devient accessoire à ce moment-là. Et pourtant l'histoire n'est point narrativisée, il n'y a que des situations qui se succèdent dans le premier acte, c'est pourquoi la comparaison avec le musical est pertinente en cette occasion. Comme nous l'avons observé, Genette affirme que la narrativité d'une histoire ne consiste pas seulement dans l'histoire, mais notamment dans le médiateur qui la raconte, c'est-à-dire le narrateur. Toutefois, dans l'opéra et le musical, comme l'affirme Carolyn Abbate, il est difficile d'effectuer cette distinction puisque la plupart des occasions l'histoire est racontée par des faits qui arrivent aux personnages. « Most operas convey stories, but in few cases are we invited to imagine that there is a fictional entity responsible for presenting the entire story to us⁷⁰⁷ », donc la suite des événements présentés, unis à la musique et aux chansons et aux danses selon les cas, obtient une structure unique, plutôt votée au divertissement, à l'*entertainment*, qu'au théâtre. À l'époque l'opérette était plutôt diffusée en France, notamment par les ouvrages de Offenbach, mais ce n'est qu'avec le musical anglais et surtout américain que ce genre se développa et passionna le public du

⁷⁰⁶ UMP, p. 16.

⁷⁰⁷ « La plupart des opéras racontent des histoires, mais il est rare que nous soyons invités à imaginer qu'il existe une entité fictive chargée de nous présenter l'histoire dans son intégralité. », traduction personnelle. Nina Penner, *Storytelling in Opera and Musical Theater*, Indiana University Press, 2020, p. 35

monde entier. Cela est aussi la raison pour laquelle à notre avis il y a des caractéristiques du musical qui rentrent dans cette œuvre grâce à la contamination culturelle et à la diffusion de l'internationalisation des genres et des pièces. Donc, la scène, tout en considérant la musique et les personnages présents, rappelle plutôt un musical qu'une pièce naturaliste – en ce moment. Effectivement, tandis que l'action progresse, nous voyons que le schéma reste le même : Cachaprès bavarde avec les buveurs de la conquête de Germaine (« Quand j'veux un lièvre, j'ai qu'à faire : pst ! pst ! ... Les animaux i savent qu'y a pas moyen d'faire les malins avec moé⁷⁰⁸ ») et ils se racontent des histoires de filles et finalement Cachaprès s'en va danser avec Germaine, lançant une menace à Hubert, prétendant de la jeune fille.

De cette manière se conclut la scène VII. On pourrait s'attendre à suivre les protagonistes à la danse, et pourtant la scène VIII s'attarde aux tables des buveurs qui se confrontent et qui bavardent de la situation. C'est un point de vue bien intéressant, puisque comme l'on a vu l'histoire racontée ne suit pas un point de vue de narrateur ou de protagoniste, mais plutôt celui de l'histoire même, voire des faits qui se succèdent. Grigol et Triboulois racontent le passé de Cachaprès et son habilité de braconnier dans les bois, de cette manière l'on connaît le personnage à travers les regards et les pensées des autres personnages, un regard médié et non direct avec le protagoniste. Il s'agit d'un choix intéressant et singulier, bien que le schéma se retrouve ailleurs aussi (il suffit de penser à Madame Raquin qui raconte l'enfance de Thérèse), parce que dans cet acte l'on observe la fête comme des spectateurs qui participent à la kermesse, non comme un public qui apprend l'histoire des personnages. C'est une sorte de métathéâtre d'inclusivité qui va évoluer vers l'interaction avec le public du théâtre du début XX^e siècle.

Dès que Germaine et Cachaprès reviennent de la danse, la scène se maintient dynamique et mouvementée, avec des joueurs de cartes réclamant leurs tours tandis que Cachaprès et Germaine parlent et les buveurs bavardent et la musique reste toujours présente : « *L'orchestre reprend. Air de valse. Sortie des danseurs. Restent quelques paysans, suçant leur cigare et buvant leur chope. Une table au fond est occupée par des joueurs de cartes⁷⁰⁹* ». Soudainement, alors que Cachaprès revendique une certaine possession de Germaine, il évoque la première fois qu'ils se sont vus, c'est-à-dire le moment où il se sont rencontrés dans le roman. Cette rencontre a lieu dans le chapitre II, lorsque Cachaprès s'aperçoit de Germaine dans la ferme et pose son regard sur elle. Dans le roman ce moment est évoqué comme une rêverie : « C'était elle. Il la vit traverser la cour, portant sans fléchir, le buste droit, de massives formes à pain comblées d'une pâte éclatante. [...] elle était grande, large d'épaules, les hanches saillantes, et ses bras nus avaient le ton bis du seigle. Sur sa gorge haute

⁷⁰⁸ UMP, p. 18.

⁷⁰⁹ UMP, p. 26.

et drue, une jaquette de laine brune s'aplatissait⁷¹⁰ » ; tandis que dans la pièce Cachaprès décrit rudement ce qu'il avait vu : « J'dormais dans l'verger de t'papa...j'dors où qu'je m'trouve, moé...Et tout d'un coup...plaf ! du bruit...J'ouvre l'œil et j'te vois...T'étais là, dans l'mitan d'la fenêtre, tes bras nus tout roses dedans l'soleil. T'avais qu'ta chemise et un jupon...j'y croyais pas qu'c'était vrai...Tu reluisais comme quand i passe du soleil su' d'la pluie⁷¹¹ ! ». Le fait de changer de point de vue dans la description de cette rencontre met en relief l'habileté de Lemonnier à faire parler son protagoniste. En effet, dans le roman c'est l'auteur qui est médiateur du regard et qui décrit si minutieusement les détails qui composent la scène de Germaine à la fenêtre, alors que dans la pièce Lemonnier change registre linguistique et le fait raconter à Cachaprès même. Il s'agit d'une réélaboration d'un passage narratif en clé dramaturgique, puisque la description du moment est nécessaire à l'évolution des faits de la pièce. Cela témoigne du travail qui a été effectué dans la transposition du roman pour le théâtre et notamment l'évolution des techniques et des manières de concevoir les pièces adaptées. En fait, nous pouvons remarquer qu'il existe une profonde différence entre ce morceau de pièce de Lemonnier et celui de Goncourt dans *Germinie Lacerteux*, par exemple lorsque Germinie présente l'argent à la famille Jupillon en décrivant minutieusement les billets devant elle en reprenant tout le discours du roman⁷¹². L'adaptation entendue comme copier-coller de fragments du roman est alors à revoir et à réadapter en fonction de ses personnages.

Enfin, l'apparition de Cougnole et de Gadelette à la kermesse permet d'utiliser le prétexte des visites à la vieille comme un stratagème pour se voir et commencer une relation. L'allure générale de la fin de ce premier acte est festive, Lemonnier écrit que « ce premier acte doit laisser l'impression d'une grosse gaité de village⁷¹³ ». Il s'agit d'une information importante, puisque le dramaturge donne une indication précise pour les acteurs et le metteur en scène à propos de l'atmosphère à recréer sur scène, mais même pour l'imagination du lecteur à propos de l'allure du premier acte. En outre, cela souligne une autre tendance courante au théâtre en Belgique et en Europe en général, ce qui se relie à la thématique du musical : le fait que « [l]a fonction du théâtre est essentiellement celle d'un lieu de divertissement social⁷¹⁴ » et donc il est important de donner une atmosphère de gaité et de joie au public, même si l'histoire en soi est tragique et compliquée. C'est pourquoi on pourrait affirmer aussi que « la révolution théâtrale de la fin de siècle convoque le texte, l'interprète et, surtout, le metteur

⁷¹⁰ *UM*, p. 13.

⁷¹¹ *UMP*, p. 27.

⁷¹² Et pourtant nous savons que les deux écrivains s'admiraient beaucoup réciproquement et qu'ils entretenaient des communications épistolaires fréquentes. Toutefois, Lemonnier a toujours tenu un rôle de subordonné, d'élève dévoué au maître, ce dont Goncourt était bien conscient dans ses jugements sur les œuvres de l'auteur belge. Nous nous référons en particulier à l'étude de Pierre Gilissen, « Camille Lemonnier et les Goncourt : Ressemblances, dissemblances... », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°6, 1998, pp. 205-233.

⁷¹³ *UMP*, p. 40.

⁷¹⁴ Paul Aron, *Une histoire du théâtre belge de langue française*, Bruxelles, Espace Nord, édition du Kindle (position 324).

en scène, qui prend sur lui d'assurer la cohérence du spectacle⁷¹⁵ ». Dans ce cas, Lemonnier s'engage à donner des instructions claires à l'équipe qui travaillera sur son texte, en annonçant pour certains aspects le travail du metteur en scène. Dans les autres pièces adaptées que l'on a analysées au cours de cette recherche, ce texte représente une innovation à cause de la fusion – ou mieux, d'un début de fusionnement – du rôle de dramaturge et de metteur en scène. Il s'agit d'une transformation de rôles et de tâches qui vont influencer le théâtre de XX^e siècle, comme on le verra successivement.

En opposition au premier acte, le deuxième est plus intime. L'action se situe dans la salle commune chez les Hulotte, donc chez Germaine. Bien qu'il ait moins de personnages, puisqu'il s'agit d'une maison privée, l'action reste plutôt dynamique grâce aux visites de personnages externes, comme Bastogne et Céлина, mais surtout Hayot et Hubert qui proposent un accord de mariage entre Germaine et Hubert, à condition que M. Hulotte, le tuteur de Germaine, vende des vaches à Hayot. Déjà l'apparition de Bastogne est originale en ce moment, puisque dans le roman il n'arrive qu'à la fin du chapitre XXXI, lorsque l'on cherche Cachaprès pour le tuer. Bastogne est un exemple d'usage alternatif des personnages : ce n'est pas important s'ils ne suivent pas l'ordre d'apparition du roman ou qu'ils aient le même rôle, mais plutôt qu'ils marchent en fonction de la scène. C'est un autre point d'adaptation qui montre l'originalité de l'approche d'un auteur par rapport à un autre. Tout en gardant à l'esprit qu'il n'y a pas de bon ou de mauvais processus d'adaptation, il est néanmoins important de reconnaître comment les écrivains sont capables de modeler le sujet et les personnages à leur goût et en fonction des besoins. Un adaptateur ne doit pas nécessairement ramener les choses telles qu'elles sont dans le genre cible, mais doit au contraire les utiliser pour restituer au mieux cette expérience dans le genre cible. Il s'agit d'un paradigme similaire à celui de la traduction : il n'est pas important de traduire mot à mot si c'est le sens même de la phrase qui est perdu, mais la transmission des mots pour rétablir le sens original dans la langue cible.

Comme c'est le cas dans *Giacinta* et *Doña Perfecta*, les serviteurs résument ce qui se passe autour d'eux sur un ton de conspiration et de commérage. Grigol a remarqué depuis longtemps le comportement bizarre de Germaine et n'hésite pas à faire de Caïotte, la fidèle servante de la jeune fille qui ne veut pas devenir complice des ragots sur sa maîtresse, comme Marietta l'a fait pour Giacinta. Nous ne savons pas combien de temps s'est écoulé depuis la kermesse, aussi, lorsque Germaine se retrouve seule, il est important de prêter attention à ses paroles, qui résument rapidement les événements des derniers mois : « m'pauv'fieu...j'ai pu d'sang...V'là qu'i est traqué comme un chien enragé...J'crois qu'j'avais pu rien pour lui, et tôte d'même, je m'sens d'la peine...D'jà trois mois qu'on s'connaissait⁷¹⁶ ! ». Germaine et Cachaprès se fréquentent depuis plus de trois mois,

⁷¹⁵ *Ibid.*, position 1005.

⁷¹⁶ *UMP*, p. 50.

période qui est longuement relatée dans le roman, et les expériences, les sentiments et les émotions des deux personnages sont examinés afin de pénétrer au plus profond de leurs âmes. Germaine « souffrit le désir et le besoin d'un homme⁷¹⁷ » qui est peu exploré dans la pièce, mais profondément contextualisé dans le roman, surtout en raison du titre de l'œuvre. Germaine était attirée par le mâle, l'homme plein de virilité que Cachaprès satisfait grâce à « la robustesse des vrais mâles, et cela la toucha⁷¹⁸ ». L'histoire entre les deux personnages est donc pleine de désir et d'exploration charnelle, qui dans la pièce, pour diverses raisons dont la censure publique, la décence et même le manque de temps scénique, n'est pas présente mais résumée en quelques lignes.

Germaine est ensuite interrompue par Céline, qui vient la voir pour la convaincre à parler d'elle à son frère Warnant. Germaine accepte sa demande et soudainement l'on retrouve sur la scène un passage du roman tel quel, qui marque une tournure emblématique dans la conscience de Germaine.

Elle lui disait : - T'es bien au-dessus de nous, toi ! T'es belle ! T'es presque aussi belle qu'un homme!
Germaine trouvait dans ces mots un écho de ce que lui répétait sans cesse Cachaprès. Cette admiration d'une fille simple lui donnait des satisfactions orgueilleuses. Elle la questionnait alors, riant, heureuse, lui demandant ce qui était belle en elle. Et Céline répondait :
- Je ne sais pas. T'es belle. V'la tout⁷¹⁹ !

La présence de cet échange dans la pièce est significative du développement de la vanité et de la confiance de Germaine, qui, satisfaite de son instinct, décide de rompre sa relation avec Cachaprès afin d'épouser un homme de meilleur rang social. En particulier, les mots de Céline sont les mêmes que ceux du roman :

CELINA

J'suis ton amie pourtant, pas vrai ? mais j'osais pas...T'es tant au-dessus de nous, toi ! T'es belle !
...t'es presque aussi belle qu'un homme ! ...

GERMAINE

Quoé donc qu'tu m'trouves ed'si beau ?

CELINA

J'sais pas...T'es belle, v'la tout...⁷²⁰

Le fait qu'elle répète ces mots, qu'elle est presque aussi belle qu'un homme, est une déclaration très significative et en accord avec le titre de l'œuvre. La beauté est masculine, elle est virile, et comme une femme est féminine, il n'est pas possible d'atteindre son niveau. La déclaration d'être presque aussi belle qu'un homme souligne donc le caractère particulier de Germaine, sa qualité innée qui lui permet de faire son chemin dans le monde malgré tout et d'être respectée. Grâce à sa beauté, que Céline prétend être au-dessus de tout, Germaine peut manipuler et dominer les gens qui

⁷¹⁷ *UM*, p. 53.

⁷¹⁸ *UM*, p. 54.

⁷¹⁹ *UM*, p. 130.

⁷²⁰ *UMP*, p. 54.

l'entourent, même Cachaprès. Évidemment, comme leur relation, ce dernier point est beaucoup plus détaillé dans le roman, mais il est significatif que Lemonnier ait choisi ce même passage pour l'inclure dans la pièce exactement comme dans le roman.

Un autre fait relevant du deuxième acte se trouve dans la scène X. Avec une approche magistrale, Lemonnier parvient à créer une situation très comique qui divertit le lecteur et le spectateur tout en permettant à la situation d'évoluer en douceur. Elle concerne le père Hayot qui, arrivé soudainement chez Hulotte, fait des gestes embarrassants en prétendant faire le contraire. Par exemple, lorsque Germaine et Hulotte l'invitent à s'asseoir à table, Germaine lui sert de la viande sur un plateau :

HAYOT

Qué' qu'vô faites-là, mamzelle Germaine ? Vous voulez donc m'faire enfler ? Non, pas d'viande...j'pourrais pas. Rien qu'eun'bouchée d'pain...Ça suffit, allez !

GERMAINE

Bah ! ...eun'petite tranche ed'bœuf...

HAYOT

Eun toute petite, alors.

Il se coupe une tranche énorme⁷²¹.

Le déroulement de cette scène est donc très comique, en raison du contraste entre les actions de Hayot et ce qu'il dit. Entre-temps, ils échangent leurs points de vue sur les vaches et commencent à marchander une vente d'animaux qui se prolonge jusqu'à la fin du deuxième acte. Le contrat de vente fait partie d'un accord tacite d'intérêt entre Hubert, le fils aîné de Hayot, et Germaine. La conversation entre les deux est rapportée de la même manière que dans le roman, principalement en donnant de l'importance au niveau culturel d'Hubert par rapport à celui de Cachaprès. Dans les citations suivantes nous pouvons observer la manière similaire dont Lemonnier a utilisé son texte à théâtre :

Germaine l'écoutait, charmée des tours qu'il choisissait pour lui parler. Et brusquement, elle lui fit une question candide : - Où avez-vous appris tout ça, m'sieu Hubert ?

Il se mit à rire.

- Mais je ne sais pas ; au collège, dans les livres. Je lis beaucoup.

- Oh ! moi, je voudrais bien, mais je n'ai pas le temps.

Elle parlait posément, évitant les mots de patois et pinçant un peu les lèvres. Il lui fit une confidence.

- J'ai failli entrer au séminaire. J'aurais été curé.

Elle ne put retenir une exclamation.

- Vrai ?

Et elle se tourna vers lui, le regarda hocher la tête de bas en haut, en souriant, les yeux baissés.

C'était peut-être cela, ce vague indéfinissable de sa personne. Elle eut un sourire en pensant à la soutane qui lui serait entrée dans les jambes, comme une robe. Il devina sa pensée et répondit d'un ton dégagé :

- Oh ! ça ne m'aurait pas été ! J'aime à rire, moi⁷²².

⁷²¹ UMP, p. 70.

⁷²² UM, pp. 177-178.

CELINA

Et où qu'vous avez appris tout ça, m'sieu Hubert ?

HUBERT, *il rit en se regorgeant*.

Mais...au collège...dans les livres...Je lis beaucoup.

GERMAINE, *elle parle posément, en pinçant un peu les lèvres*.

Moi...j'voudrais bien...mais j'ai point le temps.

HUBERT, *souriant, un peu mystérieux*.

J'ai failli entrer au séminaire.

GERMAINE, *respectueusement*.

Pour et'prêtre !...C'est ça eun'belle position !

HUBERT, *d'un ton dégagé*.

Oh ! ça n'm'aurait pas été...J'aime à rire⁷²³.

C'est pourquoi l'écrivain recourt à des extraits de discours direct tirés directement du roman, comme Capuana et Galdós, mais parvient à les classer de telle sorte qu'ils coïncident exactement avec la partie nécessaire du texte théâtral. C'est aussi parce que le roman de Lemonnier, comme les romans français, se caractérise par un usage modéré du discours direct, contrairement à Capuana et Galdós. Enfin, le deuxième acte se termine par le départ de Hayot et l'arrivée de Gadelette, qui apporte à Germaine un message de Cachaprès lui demandant de le rencontrer. Après avoir ruminé quelques instants, Germaine accepte et ferme résolument l'acte avec l'intention de rompre à jamais sa relation avec Cachaprès.

Le troisième acte se déroule dans le bois, près de la hutte de Cougnole. Intéressant et original le choix (mais effectivement il fallait l'utiliser au moins pour une partie de la pièce) de l'ambiance dans le bois, difficile à récréer de manière naturelle et authentique au théâtre mais qui témoigne d'un esprit d'évolution et d'exploration de la créativité sur scène. Comme nous l'avons vu au début de l'analyse, le troisième acte est caractérisé par la séparation mouvementée entre Cachaprès et Germaine. Malgré sa détermination à quitter le braconnier, Germaine succombe à la passion et, surtout, à la peur que Cachaprès lui fasse du mal. Ce dernier, cependant, est totalement soumis à la jeune fille, à laquelle il cède ostensiblement. Il est important de noter le dynamisme qui règne sur la scène grâce aux nombreuses mises en scène de Lemonnier :

CACHAPRES

Ben non. J'suis comme ça. Si jamais tu m'quittais, on verrait bientôt ma carcasse su' l'chemin ou ben pendue à queuq'arbre... J'tiens pas à ma peau, moé. Tiens...t'en faut-i des morceaux ?... T'la faut-i toute ?

Il se meurtrit avec ses ongles.

GERMAINE, *retenant ses mains*.

Quand j'te dis que j'veux pas t'quitter.

CACHAPRES

⁷²³ UMP, pp. 64-65.

Dis moi ça cor'eun'fois, si c'est vrai...(*Son visage contre celui de Germaine.*) Voyons...regarde-moi dans les yeux...dis...⁷²⁴

La scène se maintient vive et caractérisée par l'action des deux personnages, qui comme deux magnets s'attirent et se repoussent fortement. Il n'est pas nécessaire de déclarer ses intentions, précisément parce que les gestes et les actions évoqués sur scène constituent le dynamisme de la pièce. Cependant, en ce qui concerne l'action, le troisième acte se distingue des autres pièces analysées par le degré de violence exprimé sur scène. Outre la violence verbale entre les personnages, qui atteint des extrêmes très graves, il existe également une violence physique, rarement exprimée sur scène – mais très présente dans le roman. En effet, dans la scène X, Germaine rencontre Hubert et ils échangent un baiser – ce qui constitue déjà une exception singulière dans la scène, d'autant plus qu'ils ne sont pas les amants vedettes de l'histoire – et Cachaprès les observe, décidant de se venger d'Hubert. Et dans la scène XI, Cachaprès bat sauvagement Hubert pour évacuer sa colère :

CACHAPRES

D'un bond Cachaprès lui saute à la gorge. Le v'là !

HUBERT

Grigol ! Bastogne ! À moi !

CACHAPRES

Tais ta gueule !

*Lutte. Cachaprès terrasse Hubert*⁷²⁵.

Il s'agit d'une démonstration de violence et de conflit physique non usuelle sur la scène (notamment pour l'époque), mais qui imprègne l'illusion de réalité demandé par le mouvement naturaliste. Le fait de se battre sur scène ajoute à la pièce une dimension plus dramatique et plus d'entretien pour le public, dont l'opinion se divise entre les favorables au réalisme scénique et les bourgeois conservateurs qui le considèrent comme un scandale. Aucune pièce de théâtre à ce moment n'a pensé à exprimer de cette manière la violence physique entre les personnages. La pièce de Goncourt, contemporaine de celle de Lemonnier, par exemple lorsque Germinie supplie Jupillon de la battre ou lorsqu'elle s'enivre avec Gautruche, ne montre jamais le côté le plus sombre de ces personnages, celui qui est réellement violent. Zola ne fait pas allusion à la violence entre Thérèse et Laurent, Perfecta ne montre pas le meurtre de Pepe sur scène. Bien sûr, la mise en scène de telles situations relevait aussi de la décision du metteur en scène, mais elles étaient le plus souvent évitées pour ne pas faire scandale – d'autant plus que, faut-il le rappeler, l'appréciation d'une pièce coïncidait avec son succès, et donc avec de bons revenus. C'est pourquoi on parle de metteurs en scène courageux lorsqu'il s'agit de porter au théâtre des œuvres naturalistes, surtout celles adaptées par les auteurs eux-mêmes. En plus de rencontrer des difficultés stylistiques dues à son propre métier de

⁷²⁴ UMP, p. 99.

⁷²⁵ UMP, p. 112.

romancier, il y avait aussi le conflit interne de chaque écrivain conscient du succès théâtral relatif. En bref, porter cela au théâtre était un risque et surtout pouvait conduire à la censure. La décision de Lemonnier d'adapter ce morceau d'histoire, sans lequel l'histoire n'aurait pas été aussi pertinente, est donc admirable et courageuse.

À ce stade, il est nécessaire d'ouvrir une autre parenthèse sur le troisième acte, qui se termine par la didascalie suivante : « La nuit a envahi la scène⁷²⁶ ». Il est important de noter ce détail car il établit également un niveau différent de technologie dans le théâtre. Depuis 1881, en effet, l'éclairage électrique était arrivé au théâtre, d'abord en Angleterre, et cela permettait de gérer la lumière comme une vraie lumière et, surtout, de l'utiliser par nécessité et par plaisir. Alors que l'on utilisait auparavant des bougies ou des lampes à huile, la percée de l'éclairage électrique a créé non seulement de nouvelles possibilités pour la mise en scène et la conception des décors, mais aussi de nouveaux emplois pour les éclairagistes. Les spectacles peuvent être réalisés indépendamment du moment de la journée où ils ont lieu et peuvent projeter la lumière nécessaire pour mettre en valeur certains sujets ou les cacher. Bien sûr, l'éclairage électrique n'était pas disponible dans tous les théâtres, car il était très coûteux, mais il s'est progressivement imposé au théâtre et a permis d'établir de nouvelles techniques de mise en scène.

Enfin, pour clore la pièce, l'acte IV. L'espace temporel entre les quatre actes est inégalement réparti, puisque plus de trois mois s'écoulent entre le premier et le deuxième acte et seulement une heure entre le deuxième et le troisième. L'acte IV est également enchaîné temporellement immédiatement après l'acte III, offrant une conséquentialité temporelle inhabituelle et incohérente. Dans cet acte, la situation se précipite, la liaison entre Cachaprès et Germaine est révélée et cette dernière est déshonorée par sa propre famille. Alors que dans la première scène, M. Hulotte reçoit une lettre de la femme de chambre de Hayot, apportée par Grigol, la deuxième scène montre Hulotte lui-même lisant la lettre sur scène, comme dans le chapitre XXVIII. Il s'agit d'un choix intéressant, probablement trop lié à la nature fictive de l'histoire, mais qui apporte néanmoins une contribution remarquable, notamment parce que dans le roman c'est Germaine même qui lit la lettre, après l'avoir ramassée à terre, et donc la perspective reste toujours fixée sur la protagoniste du roman. Au contraire, dans la pièce Lemonnier alterne la lecture de Hulotte avec des légendes indiquant son état d'esprit, sa surprise et son indignation :

HULOTTE

Voyons c'qu'i m'veut Hayot. (*Il remet ses lunettes sur son nez, se carre sur sa chaise et déchire l'enveloppe. Avec un mouvement de lèvres, il lit quatre ou cinq lignes sans comprendre. Jeu de physionomie.*) C'est-i que je n'sais pu lire ?...voyons. (*Il recommence à lire, tout haut cette fois, et lentement comme un homme qui déchiffre difficilement.*) « Hulotte, j'ai regret de ce qui arrive, à cause que nous étions une paire de camarades et qu'on se convenait ; mais, toi, tes garçons et les autres, vous

⁷²⁶ UMP, p. 114.

n'êtes pas bons seulement à ramasser les crottins de mes chevaux ; je ne vous l'envoie pas dire... » (*S'interrompant de lire et regardant l'enveloppe*) « M'sieu Hulotte... fermier... à sa ferme... c'est ben à moé pourtant que c'est écrit ». (*Il continue*) « Et votre fille n'a qu'à courir les kermesses avec ses pareilles : on sait ce qu'elle vaut, allez, et son galant aussi. Sur quoi, je vous dis, moi, que vous n'avez plus à passer sur mon chemin et qu'on vous regardera ici et partout pour ce que vous êtes, vous et vos garçons, des père et frères de rien. Inutile de signer qui. » (*S'interrompant encore et répétant les derniers mots.*) Inutile de signer qui... Ah ! ça, mais... il est fou, fou, fou, c't'Hayot !...

Reprenant sa lecture.

« Post-scriptum. — Dis à ta demoiselle qu'au cas qu'elle irait chez les amis, elle leur fasse l'honnêteté de dire qu'elle est la commère d'un brigand, d'un Cachaprès, pour dire son nom. Auquel cas on ne s'exposera plus à se montrer en public avec une rouleuse comme elle. Hier soir, son vaurien de galant a manqué assassiner mon fils Hubert, à cause qu'il l'avait vu causer avec elle. J'ai fait ma plainte aux gendarmes. » (*Il reste un instant silencieux, les yeux fixés sur la lettre. Brusquement il se lève et froisse le papier*⁷²⁷.)

Le choix de mettre en scène les lettres, comme s'il s'agissait d'une méta-scène, d'un scénario dans un scénario, démontre une fois de plus le genre hybride de l'œuvre de Lemonnier et son désir d'expérimenter sur scène. Dans la pièce espagnole, par exemple, malgré le fait qu'à un moment donné le roman se transforme en genre épistolaire, il existe toujours un certain canonicisme qui ne permet pas aux deux genres de se mélanger au théâtre. Au contraire, Lemonnier choisit de la mettre en scène comme s'il s'agissait d'une pièce du même genre, créant ainsi un métathéâtre, un théâtre dans le théâtre. Un expédient qui retient l'attention du lecteur et du spectateur, car il éveille l'intérêt par son caractère inhabituel. Là encore, la scène est d'une grande violence, causée par la colère de M. Hulotte envers Germaine, qui le rejoint dans la salle commune. Les personnages offrent un dynamisme sévère donné par la fureur et l'agitation de ce qui se passe et les frères de Germaine entrent en scène avec le cœur et l'envie de se venger. Successivement, une fois Germaine seule, Cougnole la rejoint sur la scène pour l'informer que Cachaprès se trouve près de chez elle. La fille, folle de rage et de honte, cherche à le repousser du côté de la fenêtre. Cette scène, la scène VIII, marque la fin de l'œuvre : Cachaprès avoue une nouvelle fois son amour à Germaine, qui le leurre en lui confirmant ses sentiments pour lui, mais le braconnier est contraint de fuir en raison de l'intervention des gendarmes et saute par la fenêtre. Ensuite, Germaine reste sur scène, tandis que le public et le lecteur ne sont témoins que des voix et des rumeurs à l'extérieur :

VOIX, *au dehors.*

T'es pris, c'te fois...

CACHAPRES

Cor'pas !...

On entend le piétinement d'une course furieuse.

GERMAINE, elle a fait un pas vers la fenêtre et tout à coup, le corps penché au dehors :

C'est pas m'galant ! I-z-en ont menti !...Tirez d'sus ! ...(*Elle se rejette vivement, se prend la tête à deux mains, avec la stupeur de ce qu'elle vient de dire.*) Oh ! J'sais pu quoi j'dis...(*De nouveau elle se penche*) V'là qui traverse le verger...Les aut'i courent après...Hardi m'n'homme ! Sainte Vierge,

⁷²⁷ UMP, pp. 119-120.

l'chemin est barré, i r'vient par la cour. (*Elle se précipite vers la porte. Elle pousse un grand cri et se bouche les oreilles.*) Ah !...

*Deux coups de feu, cri de Cachaprès blessé à mort. Tumulte*⁷²⁸.

Comme dans *Doña Perfecta*, la mort de Cachaprès a lieu juste en dehors de la scène, sous le regard des personnages. Le choix de faire se dérouler ces événements à l'extérieur est logique, si l'on pense à la fatigue et à la complexité de la mise en scène de ce moment particulier ; de plus, il le fait vivre à travers les yeux de Germaine, traître et trahissant ses propres sentiments, qui regarde déchirée et ne sachant ce qu'elle doit faire. Son point de vue est aussi divisé que celui du spectateur/lecteur, qui est conscient que Cachaprès est un criminel. En outre, la mort par arme à feu peut être facilement dissimulée sur scène avec des stratagèmes scéniques, ce qui rend le final à effet et surprenant. Cela est une décision prise à la suite de la mise en scène de l'histoire, puisque dans le roman Cachaprès est en réalité blessé à mort, mais agonisant depuis des jours avant de mourir en compagnie de Gadelette.

En considérant l'ensemble des éléments caractéristiques de cette adaptation et en le comparant aux analyses précédentes, nous pouvons établir que le cas de Lemonnier constitue une nouveauté dans le phénomène de l'auto-adaptation. En effet, ce travail suit, tel que défini par Christian Biet et Christophe Triau, « le principe de représentation des relations interpersonnelles⁷²⁹ », l'étude des rapports humains sur la scène et leur équilibre. Malgré la relation amoureuse entre Cachaprès et Germaine, sur la scène l'on voit plutôt les rapports entre personnes d'une certaine classe sociale, celle des fermiers wallons. L'échelle de valeurs est déterminée par le degré d'éducation, comme le montre Hubert, qui a étudié au collège et il sait « bien parler » ; tandis que Cachaprès et Germaine coupent leurs mots et s'expriment de manière très basique. En revanche, Hayot et Hulotte fournissent l'exemple de contrat économique et avantageux entre fermiers, prêts à échanger la vie d'une fille pour des vaches. D'ailleurs, selon un autre plan de lecture de l'adaptation, il est possible de remarquer la mise en scène de la dissimulation : dans le roman ce n'est pas évident, mais Hayot et sa famille semblent des personnages positifs, honnêtes et justes, mais en réalité ce n'est que de l'apparence. En fait, Hayot profite tout de suite de la gentillesse de Hulotte et de Germaine, comme le montre la scène la plus comique de la pièce, et tourne toute la situation à son avantage. En outre, après l'agression de Hubert, Hayot décide de se venger directement sur Hulotte au lieu de Cachaprès et de Germaine, puisqu'il écrit une lettre pleine d'insultes et de colère qu'a pour but la ruine de la réputation de la famille Hulotte. Comme dans *Doña Perfecta* alors, étant une pièce basée sur les rapports interpersonnels et sociétaires, *Un Mâle, pièce en quatre actes* offre une vision alternative de son ouvrage original. En effet, le roman est plutôt focalisé sur le personnage de Cachaprès, le bois, la

⁷²⁸ *UMP*, p. 134.

⁷²⁹ Christian Biet, Christophe Triau, *op. cit.*, p. 241.

nature, les sensations et les pulsions humaines ; la pièce met au centre la société, les obligations sociales, les bonnes mœurs et, clairement, les apparences. Germaine comme Giacinta doit préserver sa réputation et masquer ses vrais sentiments afin de survivre à la société contemporaine.

Le travail de Lemonnier concerne donc un ensemble hétérogène mais similaire de personnes, par opposition aux adaptations françaises. Si l'on considère les adaptations de Zola et de Goncourt, en effet, on constate que l'histoire tourne toujours autour des protagonistes et de quelques autres personnages secondaires. Dans *Thérèse Raquin, pièce en quatre actes*, les personnages sont toujours très essentiels, l'histoire est très centrée sur ce qui arrive à Thérèse et Laurent, il n'y a pas de place pour d'autres situations, malgré les bavardages de Grivet et Michaud. Il y a un moment comique, tout comme dans *Un mâle, pièce en quatre actes*, donné par l'ironie de la situation et donc le décalage entre la réalité et l'illusion de ce que signifie Madame Raquin. De même, dans *Germinie Lacerteux, pièce en dix tableaux*, l'histoire est entièrement centrée sur Germinie et sa double vie avec Mademoiselle de Varandeuil : il y a très peu de scènes dans lesquelles Germinie n'est pas présente et pourtant elle est mentionnée, par exemple lorsque Madame Jupillon conspire pour lui extorquer de l'argent pour Jupillon. Au contraire, dans *Un mâle, pièce en quatre actes*, nous retrouvons souvent les personnages menant des actions normales et typiques, comme au début de la pièce alors que les buveurs discutent, boivent et jouent aux cartes sans s'occuper constamment des protagonistes – ou les domestiques Grigole et Caiotte, Hulotte et Hayot discutant du prix des vaches... C'est un choix dramatique qui va à contre-courant, puisque vers la fin du XIX^e siècle, les dramaturges avaient tendance à se concentrer sur le parcours d'un seul personnage plutôt que sur le collectif. Or, c'est précisément ce qui donne une dimension encore peu explorée au théâtre naturaliste : l'entassement des personnages sur et hors scène qui permet de recréer une image beaucoup plus large d'une situation typique.

C'est pourquoi la pièce de Lemonnier est un exemple atypique parmi les adaptations examinées jusqu'à présent : elles sont généralement toutes centrées sur quelques personnages, mais ne parviennent pas à refléter une société entière. Certes, cela se fait au détriment de l'analyse intime et de la vie des personnages principaux, mais c'est probablement l'un de ceux qui réussit le mieux à immortaliser « un morceau de l'action dans toute sa brièveté ⁷³⁰ ». Cette approche de l'adaptation dans le domaine du théâtre est particulièrement innovante et poursuit un fil rouge d'évolution évoqué par Capuana comme suit : « è innegabile che l'arte dove non sia passato il soffio del pensiero

⁷³⁰ GLP, p. v.

moderno, non è più un'arte vitale che abbia valore⁷³¹ ». Et l'art naturaliste est un art vivant, qui dépeint la vie et l'expérience, et est donc actuel et moderne.

D'ailleurs, l'avènement de cette pièce confirme l'ascension de la culture belge à la fin du XIX^e siècle. Étant un pays jeune et précédemment très divisé à la fois culturellement et linguistiquement, « l'année 1881 marque bien le réveil artistique et littéraire⁷³² » de la Belgique à travers la publication du roman *Un Mâle* et la parution de la revue *La Jeune Belgique*, née par le désir de renouvellement culturel et la revendication identitaire des jeunes lettrés belges. Bien que le mouvement naturaliste ait dépassé les frontières de l'État français et influencé la littérature européenne, il est à notre avis également intéressant d'observer un autre phénomène, ainsi évoqué par Paul Gorceix :

Si Gilkin associe le réveil de la littérature en Belgique au naturalisme venu de France, la manière dont il conçoit son esthétique renvoie donc à la tradition picturale flamande, réaliste, selon le cliché, sensuelle et mystique à la fois. Le rapprochement sans équivoque qu'il établit entre le naturalisme et le passé prestigieux de la Flandre picturale frappe d'autant plus que cette prise de position de la future *Jeune Belgique* - la revue apparaît en décembre 1881 - est significative de l'inflexion que le naturalisme va prendre, d'entrée de jeu, en Belgique. L'association peinture-littérature, sou lignée ici par Gilkin, suppose déjà l'écart que le mouvement adopte, à ses débuts, par rapport à Zola et aux Goncourt⁷³³.

Nous avons déjà constaté que l'écriture de Lemonnier est très liée à la peinture, notamment par son métier de critique d'art, mais Gorceix met en relief le lien entre littérature et peinture. Il ne faut pas oublier que la vague réaliste avait commencé avant la moitié du siècle grâce au travail de Courbet, d'où l'on avait commencé à parler au Salon de Paris, notamment au cours de l'année 1851. La peinture de Courbet, bien que différente de celle des Flamands à de nombreux égards, s'approchait également d'une manière similaire de reproduire et de voir la réalité. Mais on peut également voir ici la différence (et la confirmation de ce que nous avons dit précédemment) avec le naturalisme des Français. La sensibilité belge pour l'environnement et les éléments qui l'entourent est complètement différente de celle des écrivains français, qui sont plus concrétistes et attachés aux détails objectifs. La caractéristique commune des auteurs belges, et pas seulement des naturalistes, est précisément cette imagerie picturale et poétique qui découle également d'un contact et d'une approche différents de la nature. Par exemple, dans le roman mentionné ci-dessus, il est bien connu, et il l'a également écrit dans ses mémoires, que Lemonnier avait eu l'occasion d'observer et de vivre la forêt même dans laquelle il avait situé son histoire, lors de son séjour au château de Burnot après la mort de son père, bien que son attachement à la nature se soit déjà manifesté à Bruxelles⁷³⁴. Le principe zolien de fidélité à la réalité est toujours présent et constitue une grande source d'inspiration pour les écrivains belges,

⁷³¹ « Il est indéniable que l'art où le souffle de la pensée moderne n'est pas passé, n'est plus un art viable qui a de la valeur », traduction personnelle. Carlo A. Madrignani, *op. cit.*, p. 149.

⁷³² Paul Gorceix, *La Belgique fin de siècle*, Bruxelles, Complexes, 1997, p. 16.

⁷³³ *Ibid.*, p. 19.

⁷³⁴ Gustave Vanwelkenhuyzen, *Histoire d'un livre, Un Mâle, de Camille Lemonnier*, Bruxelles, Palais des Académies, 1961, pp. 7-16.

mais surtout dans le choix de représenter des scènes même très crues ou impressionnantes qui ne sont pas de bon goût et de bonne moralité. Mais ce qui les touche particulièrement, est l'esprit d'observation d'une communauté de personnes et le fait qu'elles tentent de capturer leur réalité par écrit, ce que Lemonnier et d'autres compatriotes ont réussi à faire de manière originale et authentique.

Alors qu'ils s'étaient imposés dans la peinture et la littérature dans un crescendo imparable, le théâtre manquait à l'appel. Comme le disait Zola, le théâtre représentait le dernier bastion à conquérir pour le mouvement naturaliste et cela était d'autant plus vrai pour une jeune nation comme la Belgique. Le symbolisme, plutôt que le naturalisme, a certainement marqué la scène théâtrale belge, mais il faut se rappeler que la plupart des jeunes écrivains belges ont tenté leur chance sur scène, même s'ils se sont ensuite concentrés sur la critique, comme Georges Eekhoud. Le seul parmi les écrivains naturalistes était Lemonnier, qui « parvient effectivement à profiter de la vague dramatique⁷³⁵ ». Exactement comme en France et malgré de nombreuses incursions étrangères, la Belgique connaît une crise du théâtre due à une répétition forcée des schémas de la pièce bien faite. Le manque d'installations permettant d'accueillir des spectacles est également complice de cette décadence : mais depuis 1855 « jusqu'en 1914, les salles se multiplient par dizaines. L'Alhambra est inauguré en 1846, le Vaudeville l'année suivante, le Molière en 1867, le Cirque Royal en 1878. Entre 1887 et 1910 sont construits la Scala, le Théâtre Communal (Théâtre Flamand), l'Olympia, la Bonbonnière, l'Alcazar, les Capucines, les Folies-Bergères, le Vieux-Bruxelles et la Gaieté⁷³⁶ ». La relation entre les écrivains naturalistes français et belges est également liée au fait que certains directeurs de théâtre parisiens venaient en Belgique, souvent à Bruxelles, pour concurrencer les théâtres parisiens, profitant de la diversité culturelle belge et du sensationnalisme dont certaines pièces jouissaient à l'étranger plutôt que dans la capitale française. L'on rappelle par exemple qu'« en 1897, l'Alhambra de Bruxelles est dirigé par Alphonse Lemonnier, directeur à Paris du Théâtre de la République – futur Alhambra – et du Théâtre Dejazet. Il gère ensuite le Nouveau-Théâtre en 1905, puis la Comédie-Mondaine de 1905 à 1906, date de sa mort⁷³⁷ ». Donc ce n'est pas rare que les deux nations entrent en contact direct notamment en domaine culturel : d'ailleurs plusieurs jeunes auteurs belges partaient pour Paris afin de connaître les milieux les plus en vogue à l'époque et pour se confronter avec les écrivains français. La mise en scène d'*Un Mâle* est considérée comme monumentale puisqu'elle a été appréciée par le public, ce que lui permit s'arriver à plus d'une trentaine de représentations. Ensuite, Lemonnier entre en contact avec André Antoine et essaie de lui faire mettre en scène d'autres adaptations, comme *Un mort*, un autre roman, sans succès. Le metteur en scène choisit justement *Un mâle* mais n'était point enthousiaste de ses autres adaptations. En tout

⁷³⁵ Paul Aron, *Une histoire du théâtre belge de langue française*, Bruxelles, Espace Nord, édition du Kindle.

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ *Ibid.*

cas, le travail sur *Un mâle, pièce en quatre actes* rejoint la considération et la réputation du travail de *Germinie Lacerteux, drame en dix tableaux*, que l'on apprécie particulièrement à Bruxelles, mais où la sensibilité théâtrale était probablement si différente qu'il était possible d'apprécier des œuvres aussi complexes que celles de Goncourt. Surtout, naturalisme et symbolisme ont coexisté avec plus de sérénité et d'échanges entre eux, notamment au théâtre où « le naturalisme faisait effectivement pendant aux innovations du symbolisme. Les deux genres entretenaient d'ailleurs une relation également étroite avec la musique⁷³⁸ », très présente dans les textes naturalistes, comme nous l'avons vu, et qui conduisirent à une adaptation ultérieure, musicale, d'*Un mâle*. Ces reprises et diversifications de l'histoire originale montrent la variété des points de vue qui peuvent être obtenus par l'adaptation d'une même œuvre, qui se fait aujourd'hui le plus souvent selon une séquence réglée par la publication d'un roman (plutôt d'une série), la transposition en film ou en série qui suit et enfin le jeu vidéo. Ce qui rend l'œuvre de Lemonnier la plus prospère en termes d'adaptation est probablement la large dimension sociale qui montre comment les protagonistes interagissent avec le monde – et non des épisodes isolés. Le naturalisme tend à se concentrer sur quelques individus principaux autour desquels l'histoire tourne, afin de les vivifier soigneusement et de les faire comprendre au lecteur.

Celui-ci est un des aspects que les ouvrages belges partagent avec la dernière œuvre de notre corpus, *Far from the madding crowd* de Thomas Hardy. Publié en 1874, quatrième roman de l'auteur anglais, *Far from the madding crowd* est son véritable premier succès littéraire et une œuvre riche de signification. Si l'on pense à Thomas Hardy comme auteur naturaliste, il est logique de faire référence à *Tess of the D'Urbervilles*, roman de 1891, ou à *Jude the Obscure*, roman de 1895, qui sont aussi ses œuvres les plus connues. Cependant, avant les romans de sa maturité, qui se caractérisent par un détachement plus prononcé des théories du naturalisme zolien, sa première période littéraire a été influencée par les écrivains français et le mouvement réaliste qui émergeait en Angleterre. En effet, les critiques littéraires affirment souvent qu'il est le successeur de George Eliot en ce qui concerne le cadre de ses romans et les thèmes ruraux et sociaux. Hardy est un écrivain très attaché à la terre dans laquelle il a vécu, qu'il idéalise dans son imagination sous le nom de *Wessex* : non un territoire fictif, mais plutôt l'ensemble du Dorset, du Somerset, du Devon et du Hampshire, à peu près les comtés du centre-ouest de l'Angleterre. Hardy est avant tout un observateur de la société. Issu d'une classe sociale modeste et, malgré son intelligence et ses capacités, il ne dispose pas des moyens de poursuivre ses études et abandonne l'idée d'une carrière littéraire, mais la reprend ensuite. Son

⁷³⁸ *Ibid.*

enfance et son adolescence dans les petits villages du Dorset caractérisent ses romans et son point de vue.

Far from the madding crowd représente le premier travail où il analyse l'esprit humain et notamment les pulsions des passions des personnages outre que l'environnement et la société. Cette histoire a deux protagonistes, bien qu'à première vue elle ne semble en avoir qu'un. Ce sont Gabriel Oak et Bathsheba Everdene. Le premier est un berger compétent et attentif, tandis que la seconde est une jeune fille indépendante au caractère bien trempé qui, à la suite d'un concours de circonstances, se retrouve à la tête d'une ferme, ce qui est tout à fait inhabituel dans la société de l'époque, qui désapprouvait qu'une femme s'occupe d'une affaire d'homme. À partir de cette prémisse, on a presque l'impression que l'histoire est tirée d'un roman de formation particulièrement original. En réalité, les personnages sont caractérisés par un réalisme et un pessimisme francs, notamment à l'égard de la société, qui seront plus évidents dans les œuvres ultérieures de Hardy. Dès le titre, *Far from the Madding Crowd*, l'on comprend que le rôle de la société et des constructions sociales n'est pas entendu de manière positive. En outre, il convient de noter que le titre est tiré d'un poème de Thomas Gray datant de 1751, intitulé *Elegy Written in a Country Churchyard*. C'est un texte qui interroge la relation avec la mort et critique durement les pulsions humaines, notamment dans les vers qui ont inspiré le titre du roman :

Far from the madding crowd's ignoble strife,
Their sober wishes never learn'd to stray;
Along the cool sequester'd vale of life
They kept the noiseless tenor of their way⁷³⁹.

D'après ce poème, il est facile de deviner la raison pour laquelle il a exercé une telle impression sur Thomas Hardy. Le roman se déroule dans les champs du Wessex, habités par des paysans, des bergers et des femmes au foyer qui vivent de façon rustique, dévote, mais néanmoins soumise aux diktats de hiérarchies et de sociétés très éloignées de leur quotidien. Gabriel Oak, qui tombe en disgrâce après avoir perdu son troupeau de moutons dans un accident, commence à travailler dans la ferme de M. Everdene, dont Bathsheba hérite à sa mort, se retrouvant soudain riche. Elle refuse toutes les demandes en mariage des jeunes hommes des villages voisins, car elle estime davantage sa liberté personnelle et ne veut pas qu'un homme la conditionne. Pour plaisanter avec ses

⁷³⁹ « Jamais dans les erreurs d'une foule insensée
La fureur des désirs n'entraîna leur pensée ;
Disciples d'un instinct par la raison conduit,
Dans les champs de la vie ils ont passé sans bruit », *Élégie faite dans un cimetière de campagne*, imitation de l'anglais de Gray ; par Cournand, Professeur de Littérature Française au Collège de France.

servantes, Bathsheba envoie une Valentina à son voisin de ferme, William Boldwood, un vieil homme grincheux qui ne s'est jamais intéressé à personne. Incroyablement, l'homme tombe amoureux de Bathsheba et commence à lui faire la cour impitoyablement, bien qu'elle le rejette poliment à plusieurs reprises. À cette époque, le sergent Francis Troy retourne dans son village natal, Weatherbury, où il rencontre Bathsheba par hasard et décide de la séduire. La jeune femme succombe à la passion et au charme du jeune sergent, pensant aussi à sa position sociale et aux avantages d'épouser un homme de son rang. Quelques jours plus tard, ils se marient et Bathsheba se rend compte de son erreur : Troy boit et dilapide sa fortune et ne l'aide pas du tout à gérer la ferme. Un jour, alors qu'ils se rendent à Casterbridge – une ville qui figure dans une autre œuvre de Hardy, prouvant que tout est lié à la réalité du Wessex – ils rencontrent une ancienne employée de la ferme, Fanny Robin. Cette dernière est enceinte et tente de rejoindre un workhouse afin de trouver un abri et un repas. Bathsheba ignore que le sergent Troy a eu une liaison avec Fanny et qu'ils doivent se marier. Cependant, à la suite d'une série de coïncidences malheureuses, Fanny ne se présente pas à l'église le jour du mariage et Troy, croyant qu'elle avait voulu annuler le mariage, se met en colère et laisse Fanny derrière lui. Mais lorsqu'ils se retrouvent, Troy chasse sa femme pour être seul avec Fanny, lui donnant de l'argent et lui promettant de la retrouver le soir même à Casterbridge. Cependant, la pauvre fille meurt en couches vers le soir et Bathsheba fait transporter le cercueil de la jeune femme et de son bébé dans sa ferme. Troy, qui s'était entre-temps rendu au lieu de rendez-vous, revient à la ferme et découvre que Fanny est morte. Il révèle sa liaison à sa femme et lui dit qu'il ne l'a jamais aimée. À ce moment-là, il part et est laissé pour mort par noyade après que l'on a trouvé ses vêtements sur une plage. Après un deuil déchirant et profondément réfléchi, Bathsheba est à nouveau confrontée aux avances de Boldwood, qui se font de plus en plus insistantes. Mais Troy revient à la ferme après une année passée à errer comme acteur, réclamant sa femme et sa fortune en s'introduisant dans une fête de Noël donnée par Boldwood lui-même. Troy tente de s'imposer à Bathsheba par la violence et Boldwood lui tire dessus pour la défendre, le tuant. L'homme est ensuite condamné à mort, puis gracié avec un exil en Australie. Bathsheba, désormais véritablement veuve, continue de gérer la ferme, se rendant compte que Gabriel est la seule personne qui a vraiment été son ami pendant toutes ces années, et ils décident de se marier avec un respect et une affection mutuels. La fin est quelque peu inhabituelle pour un roman du XIX^e siècle, mais elle est en fait révélatrice d'un état d'esprit que Hardy a appris de ses études de la littérature latine : il vaut mieux être tranquille que d'être heureux, car c'est dans la tranquillité que réside le véritable contentement et paix intérieure⁷⁴⁰.

⁷⁴⁰ Nous nous référons en particulier à l'essai de Lucio Anneo Seneca, *De tranquillitate animi*.

À partir de l'intrigue de ce roman, on peut facilement supposer qu'une adaptation scénique ne serait pas simple pour de nombreuses raisons. En commençant par le décor, qui joue un rôle central dans le déroulement des événements, les activités des personnages, qui se situent en plein air et à la campagne, et même les scènes crues dont on craint qu'elles ne scandalisent l'opinion publique, comme celle où Bathsheba décide d'ouvrir la tombe de Fanny pour s'assurer que son bébé y est toujours. Malgré les difficultés de représentation, le roman a été adapté plusieurs fois au cours des siècles au cinéma et au théâtre. Alors que Hardy était encore en vie, *Far From the Madding Crowd* a été adapté par Harold Evans en 1909, pour la compagnie de théâtre amateur The Hardy Players, fondée en 1908 par l'écrivain lui-même et quelques acolytes qui prenaient plaisir à réciter des passages de ses romans et poèmes. Après cette adaptation, d'importance modeste, il y en a eu beaucoup d'autres au niveau théâtral, surtout immédiatement après la mort de Hardy, et la transformation en d'autres genres de théâtre, comme le ballet, la comédie musicale, l'opéra, le drame musical, confirmant l'intérêt de cette histoire tout au long du XX^e siècle, démontrant le fort impact de l'histoire sur les gens et la manière inépuisable de la retravailler.

Mais, pour en revenir à l'adaptation du roman de Hardy, c'est probablement l'un des textes les plus controversés, avec une histoire peu commune. Hardy, qui s'est toujours intéressé au théâtre et à l'écriture, avait manifesté son intention d'adapter ses romans dès ses premiers écrits, mais c'est la réception de *Far From The Madding Crowd* qui a marqué en lui le désir de l'achever, et il a donc commencé son travail en 1879. Au même moment, son ami et dramaturge Joseph Comyn Carr lui propose une adaptation de son roman. Carr est à l'époque un critique d'art estimé et un adaptateur d'œuvres littéraires contemporaines, qu'il a affiné au fil du temps et qui lui a valu une grande renommée, par exemple pour son adaptation scénique d'*Oliver Twist*. Il est également un metteur en scène et un expert du théâtre français contemporain, pour lequel il a réalisé des adaptations d'œuvres de Victorien Sardou. Hardy a présenté l'adaptation à Carr, qui a apporté quelques corrections pour la rendre plus acceptable pour le public – il y a quelques annotations et suppressions concernant des passages violents et contre nature dans le manuscrit. La seule copie existante de ce texte est en fait un manuscrit de la British Library qui porte la date de 1882⁷⁴¹. Le texte est partiellement endommagé, car certaines ratures et altérations empêchent son déchiffrement, et il présente quelques inexactitudes, mais c'est la marque de son caractère unique en tant que manuscrit. Il n'est pas toujours facile d'identifier la main de l'écrivain, c'est-à-dire quand il s'agit de Hardy ou de Carr, mais c'est assez

⁷⁴¹ Il s'agit du texte sur lequel nous avons travaillé et que nous avons consulté et repéré à la British Library, référence [https://searcharchives.bl.uk/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=IAMS040-002009673&indx=1&recIds=IAMS040-002009673&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&dscent=0&frbg=&scps=scope%3A%28BL%29&tab=local&dstmp=1594754851764&srt=rank&mode=Basic&&dum=true&vl\(freeText0\)=Add%20MS%2053267%20J&vid=IAMS_VU2](https://searcharchives.bl.uk/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=IAMS040-002009673&indx=1&recIds=IAMS040-002009673&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&dscent=0&frbg=&scps=scope%3A%28BL%29&tab=local&dstmp=1594754851764&srt=rank&mode=Basic&&dum=true&vl(freeText0)=Add%20MS%2053267%20J&vid=IAMS_VU2).

évident à certains endroits, comme l'insistance linguistique de certaines formes (Hardy dans ses romans utilise souvent la forme « ye » au lieu de « you » pour marquer le langage informel des gens de la campagne du Wessex et Carr le corrige très souvent).

En outre, un fait important est que le texte adapté par Hardy s'appelait à l'origine *The Mistress of the Farm* et ne portait pas le même titre que le roman, car Hardy considérait qu'il s'agissait de deux choses différentes, afin de faire ressortir les aspects invisibles des deux œuvres. Comme nous l'avons évoqué au début de notre recherche, le théâtre anglais du XIX^e siècle était soumis à une censure très sévère : tout d'abord, après avoir soumis la pièce au Lord Chamberlain pour vérifier qu'elle était appropriée et ne contenait pas d'incitations contre les institutions, le texte était transmis au directeur du théâtre, qui devait l'approuver en fonction de son public et des mœurs de l'époque. Ces démarches étant délicates, Hardy a effectivement eu beaucoup de problèmes à cause de cette bureaucratie. Sa pièce a d'abord été rejetée par Lord Chamberlain comme étant immorale et potentiellement dangereuse, mais ensuite, avec l'aide de Carr, il a réussi à surmonter les barrières institutionnelles et elle a finalement été jouée au Royal Court Theatre de Liverpool en février 1982. Le choix du théâtre a également été assez controversé, car des arrangements avaient initialement été conclus avec le St. James Theatre de Londres, mais le directeur a soudainement retiré son consentement à la représentation pour faire place à *The Squire* d'Arthur Pinero. Cela a donné lieu à un ensemble de controverses à ce sujet, car le texte original de Pinero présente des similitudes remarquables avec le roman de Hardy – et aussi avec son adaptation. Malgré tous les efforts déployés pour le nier, on ne peut contester l'existence d'un plagiat non déclaré et, qui plus est, perpétré contre Hardy lui-même. En effet, les critiques ont affirmé que le texte de Pinero était beaucoup plus raffiné et élaboré que celui de Hardy, qui a donc perdu de son prestige. En fait, au cours et surtout après cette affaire, Hardy a pris conscience du danger d'une mise en scène théâtrale de ses textes et de la façon dont le théâtre aurait pu lui nuire irrémédiablement au lieu de renforcer sa notoriété et sa réputation littéraire. Ce fut un véritable choc qui obligea Hardy à mettre le théâtre de côté jusqu'à la première décennie du XX^e siècle. L'adaptation de *Tess of the D'Urbervilles*, qui avait déjà été adaptée par des tiers en 1897, ainsi que dans les années suivantes, mais que Hardy a finalement écrite en 1924, marque sa revanche dramatique et une nouvelle ère dans le théâtre de Hardy, mais avec un esprit très différent de celui de sa période plus naturaliste. C'est pourquoi, malgré les difficultés textuelles et le peu de représentations qui n'ont guère permis à la pièce de faire ses débuts complets, nous avons retenu ce texte comme base pour l'analyse de notre corpus, car il constitue non seulement un premier essai, qui est l'un des *leitmotifs* de cette recherche, mais également une tentative d'affirmation théâtrale d'une jeune carrière littéraire. Néanmoins, précisément en raison de la nature fragmentaire du texte, il est plus difficile d'identifier une scène qui synthétise le cœur de l'œuvre. En fait, dans l'idéal, cela aurait

pu coïncider avec le roman au moment où Troy revient à la ferme alors qu'on le croit mort et que Boldwood lui tire dessus : c'est le moment où tous les mensonges de Troy remontent à la surface, montrant son caractère ; la fragilité de Bathsheba émerge, révélant sa fierté blessée ; l'amour et la dévotion d'Oak et de Baldwood sont poussés à l'extrême. C'est un moment de tension et de profonde intensité. Dans la pièce, cette partie était initialement présentée à la fin de l'acte II, mais a ensuite été brutalement supprimée, laissant l'acte II avec une fin douteuse. Dans la version finale, Troy est tué par le frère de Fanny à la toute fin du texte, d'une manière assez différente des événements du roman. Et c'est là que réside la difficulté de notre analyse : la pièce de Hardy n'a pas de véritable centre, seulement une succession d'événements, de manière très naturelle et quotidienne. Même la scène se déroule toujours au même endroit : le porche de la ferme, où se trouve une longue table pour les ouvriers, mais où Bathsheba est également assise. À côté de la table se trouve le début de la forêt, de sorte que plusieurs types d'environnement sont regroupés sur la même scène. Hardy écrit à ce sujet dans la didascalie : « A village road. Background of fir woods, [...] red glow coming from the inside. Tables and settles outside the door on stage⁷⁴² ». Le milieu indiqué par Hardy rappelle le porche de Perfecta, qui symbolise un environnement ambigu et ambivalent, car il ne divise pas l'intérieur et l'extérieur de manière nette. Cependant, dans ce cas, le dramaturge tente d'unir toutes les différentes dimensions de la vie de ses personnages : celle des champs, celle de la maison, celle de la forêt et du village lointain. Comme dans la pièce de Lemonnier, cette pièce relativise un mouvement vers l'intérieur pour les personnages, plutôt que vers l'extérieur comme dans le roman, et par conséquent le rôle de la nature doit être revisité. Alors que dans le roman, elle est aussi un personnage avec son propre rôle et sa propre fonction, dans la pièce, elle agit comme un contour, comme un milieu d'altérité dans lequel les événements se produisent en dehors de la scène. À ce propos, un fait intéressant est que la pièce n'est divisée qu'en quatre actes, sans division en scènes, donc sans beaucoup de changements dans le décor. Lorsqu'un personnage entre ou quitte la scène, cela est simplement indiqué dans les didascalies. Pour cette raison, la division des scènes n'est pas très claire, d'autant plus que la pièce est très dynamique et que, très souvent, les personnages entrent et sortent rapidement de la scène. Les personnages sont très bien caractérisés, ce qui permet un déroulement naturel des actions sans introductions ni résumés de ce qui s'est passé dans le passé ou en dehors de la scène. En fait, il n'y a pas vraiment d'introduction ou de présentation de Bathsheba ou de Oak, car il est seulement mentionné que Bathsheba est la maîtresse de la ferme et qu'elle l'a héritée du défunt M. Everdene. Dans le premier acte, Oak entre en scène pendant que Coggan, Poorgrass et Moon boivent et parlent des potins de leur maîtresse, alors que dans le roman, il est le protagoniste des

⁷⁴² « Une route de village. Fond de bois de sapins, [...] leur rouge venant de l'intérieur. Tables et tabourets devant la porte de la scène », traduction personnelle. Thomas Hardy, *The Mistress of the Farm*, manuscrit conservée à la British Library, Londres, 1882. Désormais abrégé en *TMF*.

premiers chapitres. Il est intéressant de noter que, dans le roman, Hardy le caractérise dès le début, donnant une description de son physique, de ses mœurs, de ses habitudes et de sa façon de penser en seulement une demi-page et que le titre du premier chapitre est « Description of Farmer Oak – An Incident » :

When Farmer Oak smiled, the corners of his mouth spread till they were within an unimportant distance of his ears, his eyes were reduced to chinks, and diverging wrinkles appeared round them, extending upon his countenance like the rays in a rudimentary sketch of the rising sun.

His Christian name was Gabriel, and on working days he was a young man of sound judgment, easy motions, proper dress, and general good character. On Sundays he was a man of misty views, rather given to postponing, and hampered by his best clothes and umbrella: upon the whole, one who felt himself to occupy morally that vast middle space of Laodicean neutrality which lay between the Communion people of the parish and the drunken section, - that is, he went to church, but yawned privately by the time the congregation reached the Nicene creed, and thought of what there would be for dinner when he meant to be listening to the sermon. Or, to state his character as it stood in the scale of public opinion, when his friends and critics were in tantrums, he was considered rather a bad man; when they were pleased, he was rather a good man; when they were neither, he was a man whose moral colour was a kind of pepper-and-salt mixture⁷⁴³.

En quelques lignes, Hardy réussit à faire un portrait exhaustif de son personnage, le présentant de manière impartiale, comme une personne ni bonne ni mauvaise – une personne, en effet, avec ses propres habitudes et manières de faire. Bien que les événements de Bathsheba soient suivis de plus près dans le roman, c'est Gabriel qui ouvre le roman et que Hardy choisit comme premier protagoniste. En effet, Oak est le personnage idéal pour représenter un malheur tel que la perte de son troupeau, un personnage presque vériste si l'on pense à la tragédie des lupins en mer dans les *Malavoglia* de Verga, parce qu'il conduit son existence de manière honnête, sans aspirations ou désirs particuliers. Dans la pièce, Oak conserve son attitude détachée et polie, mais avec quelques différences :

ENTER OAK, G.

OAK – Good even, good men all, have ye got a spare seat for an old friend ? [...] Well, I've not prospered since I left the old place. I'm going to Shottesford Fair to look for employment. It's come to that.

COGGAN – Never mind, heart ; ye should take it careless.

OAK – Is all well in the village⁷⁴⁴ ?

⁷⁴³ « Le fermier Oak était un jeune homme de vingt-huit ans, sérieux et intelligent. Infatigable au travail et levé dès l'aurore, il allait et venait gaiement, sans cesse occupé des soins nombreux qu'exigeait son exploitation. Toujours très proprement vêtu, il avait un aspect très présentable. Tel, du moins, il était en semaine ; mais, le dimanche, il devenait un personnage guindé et gêné par ses habits de gala et l'immense parapluie qu'il portait sous son bras gauche. Pour définir son caractère, d'après la gamme de l'opinion publique, j'ajouterai que, selon l'humeur morose ou gaie de ses semblables, il passait pour méchant ou bon. Comme, après tout, il y a six fois plus de jours ordinaires que de dimanches, le portrait de Gabriel Oak lui convient mieux en habits de travail, et c'est sous cette forme que nous le présenterons au lecteur », Thomas Hardy, *Loin de la foule déchaînée*, traduction de Thierry Gillybœuf, Paris, éditions du Sillage, 2011. Désormais abrégé *LFD*.

À propos de la traduction, il en existe une autre version plus ancienne par Mathilde Zeys, dont la première version date de 1901 et la dernière 1980. Nous avons choisi la traduction de Thierry Gillybœuf puisqu'à notre avis elle respecte mieux la vision de Hardy et sa manière de décrire, bien que ce ne soit pas la même chose.

⁷⁴⁴ « ENTRE OAK, G.

OAK - Bonsoir, braves gens, avez-vous une place libre pour un vieil ami ? [...] Eh bien, je n'ai pas prospéré depuis que j'ai quitté cet endroit. Je vais à la foire de Shottesford pour chercher du travail. On en est là.

Ce sont les seuls mots que Oak prononce lorsqu'il se met à table avec les ouvriers de Bathsheba. Ses manières en disent bien plus qu'une introduction ne pourrait le faire ici : il est accueilli parmi de vieilles connaissances avec chaleur et courtoisie, il s'empresse de demander comment vont les gens avec qui il a travaillé dans le village, et surtout il les informe, sans véhémence ni victimisation particulière, qu'il cherche un emploi. Hardy réussit donc ici à présenter un personnage sans le faire réellement : le comportement qu'il lui fait adopter sur scène est l'essence même de Oak. Cependant, comme nous pouvons déjà le voir dans ce premier exemple, la pièce ne suit pas le rythme et le point de vue du roman. En fait, le premier acte se rattache largement au chapitre 6, « la foire – le voyage – l'incendie », dans lequel Bathsheba a déjà pris possession de la ferme héritée et Oak a déjà perdu sa fortune et cherche un emploi. Dans le roman, Oak a déjà rencontré la jeune fille auparavant et lui a même demandé de l'épouser au chapitre quatre. Dans la pièce, cela n'est pas dit par les personnages, mais est subtilement suggéré par certaines questions d'Oak :

OAK – Yes, yes ; but have ye no other news ? [...]

COGGAN – Well, that's the biggest news of all news ; but is there anyone else ye'd like to know of, Mr. Oak ?

OAK – Are they all well at the farm ? Is – is Miss Everdene well⁷⁴⁵ ?

De cette façon, Oak suggère qu'ils existent des sentiments et des intérêts plus profonds envers la maîtresse de la ferme, et il est provoqué par Coggan, bien qu'aucune mention ne soit faite d'une précédente demande en mariage. Après tout, nous ne connaissons même pas les personnages, et il est intéressant de noter que dans la pièce adaptée, il n'est pas nécessaire de ramener tous les éléments du roman pour que cela fonctionne. Un autre indice des sentiments de Oak est donné par sa défense acharnée de la réputation de Bathsheba, que les ouvriers calomniaient : « Well, now men, I may just as well tell you straight out. I'll not allow any such talk of Miss Everdene while I'm bye⁷⁴⁶ ». Ses hommes se moquent d'elle car, malgré la fierté et l'indépendance de Bathsheba, elle a immédiatement succombé aux avances de Frank Troy, le sergent, dès qu'ils se sont rencontrés, comme le dit Coggan amèrement : « well, well, Miss Everdene's vain, boastful feymell, and will have a fall. Pride have ruined many a cobbler's dog ⁷⁴⁷ ». La pièce contraste donc avec le roman où le personnage de Bathsheba est présenté sous toutes ses facettes, notamment dans sa forte indépendance. Après avoir

COGGAN - Ne fais pas attention, mon coeur ; tu devrais le prendre à la légère.

OAK - Est-ce que tout va bien dans le village ? », traduction personnelle. *TMF*.

⁷⁴⁵ « OAK - Oui, oui ; mais n'avez-vous pas d'autres nouvelles ? [...]

COGGAN - Eh bien, c'est la plus grande nouvelle de toutes les nouvelles ; mais y a-t-il quelqu'un d'autre que vous aimeriez connaître, M. Oak ?

OAK - Est-ce que tout le monde va bien à la ferme ? Est-ce que - est-ce que Mlle Everdene va bien ? », traduction personnelle. *TMF*.

⁷⁴⁶ « Eh bien, messieurs, je peux aussi bien vous le dire franchement. Je ne permettrai pas que l'on parle de Mlle Everdene tant que je serai parti », *TMF*.

⁷⁴⁷ « Ben, Mademoiselle Everdene est une femme vaniteuse et vantarde et elle va tomber un jour. L'orgueil a ruiné plein de gens », *TMF*.

hérité de la ferme, Bathsheba doit prouver qu'elle est capable d'effectuer un travail d'homme, à savoir gérer une ferme, afin de gagner le respect de son peuple. Elle est consciente qu'elle est une fille excentrique, inhabituelle, mais elle ne se soucie pas et ne s'est jamais souciée de ce que les gens disent d'elle. Insensible à l'amour et à la ruée vers le mariage typique de ses pairs, elle est déterminée à faire fructifier sa fortune et à faire fonctionner sa ferme (« I have formed a resolution [...] to manage everything by my own head and hands⁷⁴⁸ »), et c'est tout ce qu'elle veut. Elle ne veut pas d'un mari qui lui donne des ordres et lui dise ce qu'elle doit faire. La décision de ces coupures dans le récit est extrêmement essentielle, car elle marque un changement radical dans la personnalité de Bathsheba. En fait, dans la pièce, elle fait son apparition bien plus tard que Oak, presque en retard. Anticipant le roman et créant un déséquilibre temporel dans l'histoire, Bathsheba fait sa première apparition avec Troy sur scène. Comme dans le cas de *Giacinta*, la fabula n'est donc pas respectée afin d'obtenir un effet alternatif dans la pièce, les événements étant présentés dans un ordre différent. Les ouvriers et Oak viennent de partir, tandis que Oak exprime son inquiétude quant à la fréquentation de Bathsheba et Troy. Ce dernier, en entrant en scène, fait cadeau à la jeune fille d'une montre de grande valeur transmise dans sa famille depuis des générations – ce cadeau fait partie de la ruse de Troy pour épouser Bathsheba, qui est actuellement riche. Troy prétend être un comte et posséder des terres et de l'argent pour séduire des femmes plus riches que lui, c'est pourquoi il est fondamental qu'il réussisse à marier Bathsheba :

BATHSHEBA (*advancing, and holding out a watch to Troy*) – Or, indeed, I could not take such a valuable gift from you, Sergeant Troy. And when it belonged to your dead father too! I think it is reckless of you to give it to me. How can you do it?

TROY (*bending over her*) – How can I? Because though I loved my father well, I love you better. After two months' wooing have I not convinced you of that?

BATHSHEBA – What a flattering tongue you have!

TROY – No, not flattering. I do not pretend that I would give my only possession to anyone but *you*. But to know that it beats against your heart will more than compensate for any pain I might have in parting with it.

BATHSHEBA – It must be kind of heirloom to you?

TROY – It is. The last of the Earls of Severn gave it my father. Their motto is within.

BATHSHEBA – Ah! And you give it to me?

TROY – Yes! Because I do not despair of making you one day its rightful owner. (*Taking her hand*). [...] (*Alone*.) At last. (*Standing by the wall*.) If the devil ever smiles he must be laugh now. It's been two months' hard work, but this is a real surrender. When a strong woman throws away her strength she's weaker than the weakest, and I think now I may be sure of the mistress *and* the Farm. (*Lights cigar*⁷⁴⁹.)

⁷⁴⁸ « J'ai décidé [...] de gérer seule les affaires de la ferme », *LFD*, p. 84.

⁷⁴⁹ « BATHSHEBA (*s'avançant, et tendant une montre à Troy*) - Ou, en effet, je ne pouvais pas prendre de vous un cadeau aussi précieux, sergent Troy. Et alors qu'il appartenait aussi à votre défunt père ! Je pense qu'il est imprudent de votre part de me la donner. Comment pouvez-vous le faire ?

TROY (*se penchant sur elle*) - Comment le puis-je ? Parce que si j'ai bien aimé mon père, je vous aime mieux. Après deux mois de cour, ne vous en ai-je pas convaincue ?

Troy ne fait qu'une allusion à l'abandon de Bathsheba à ses charmes, en mentionnant sa force, mais nous ne la voyons pas dans la scène. Ce dont nous pouvons être témoins, c'est seulement la manière dont la jeune fille est soumise au beau jeune officier. Ses manières sont toujours les mêmes. Dans le roman, on retrouve le même épisode (au chapitre XXVI, bien plus tard que le commencement du roman !), avec des mots et des termes plus ou moins similaires, mais avec une différence substantielle :

Bathsheba surveyed him curiously, from the feet upward, as high as she liked to venture her glance, which was not quite so high as his eyes.

"You cannot and you don't," she said demurely. "There is no such sudden feeling in people. I won't listen to you any longer. Dear me, I wish I knew what o'clock it is -- I am going -- I have wasted too much time here already!"

The sergeant looked at his watch and told her. "What, haven't you a watch, miss?" he inquired.

"I have not just at present -- I am about to get a new one."

"No. You shall be given one. Yes -- you shall. A gift, Miss Everdene -- a gift."

And before she knew what the young man was intending, a heavy gold watch was in her hand.

"It is an unusually good one for a man like me to possess," he quietly said. "That watch has a history. Press the spring and open the back."

She did so.

"What do you see?"

"A crest and a motto."

"A coronet with five points, and beneath, CEDIT AMOR REBUS -- "Love yields to circumstance."

It's the motto of the Earls of Severn. That watch belonged to the last lord, and was given to my mother's husband, a medical man, for his use till I came of age, when it was to be given to me. It was all the fortune that ever I inherited. That watch has regulated imperial interests in its time -- the stately ceremonial, the courtly assignation, pompous travels, and lordly sleeps. Now it is yours.

"But, Sergeant Troy, I cannot take this -- I cannot!" she exclaimed, with round-eyed wonder. "A gold watch! What are you doing? Don't be such a dissembler!"

The sergeant retreated to avoid receiving back his gift, which she held out persistently towards him. Bathsheba followed as he retired.

"Keep it -- do, Miss Everdene -- keep it!" said the erratic child of impulse. "The fact of your possessing it makes it worth ten times as much to me. A more plebeian one will answer my purpose just as well, and the pleasure of knowing whose heart my old one beats against -- well, I won't speak of that. It is in far worthier hands than ever it has been in before."

"But indeed I can't have it!" she said, in a perfect simmer of distress. "Oh, how can you do such a thing; that is if you really mean it! Give me your dead father's watch, and such a valuable one! You should not be so reckless, indeed, Sergeant Troy!"

"I loved my father: good; but better, I love you more. That's how I can do it," said the sergeant, with an intonation of such exquisite fidelity to nature that it was evidently not all acted now. Her beauty, which, whilst it had been quiescent, he had praised in jest, had in its animated phases moved him to earnest; and though his seriousness was less than she imagined, it was probably more than he imagined himself.

Bathsheba was brimming with agitated bewilderment, and she said, in half-suspicious accents of feeling, "Can it be! Oh, how can it be, that you care for me, and so suddenly! You have seen so little of me: I may not be really so -- so nice-looking as I seem to you. Please, do take it; Oh, do! I cannot

BATHSHEBA - Quelle langue flatteuse vous avez !

TROY - Non, pas flatteuse. Je ne prétends pas que je donnerais mon unique bien à une autre que vous. Mais savoir qu'il bat contre votre cœur compensera largement la peine que je pourrais avoir à m'en séparer.

BATHSHEBA - Ce doit être une sorte d'héritage pour vous ?

TROY - Il l'est. Le dernier des comtes de Severn l'a donné à mon père. Leur devise est à l'intérieur.

BATHSHEBA - Ah ! Et vous me le donnez ?

TROY - Oui ! Car je ne désespère pas de vous en faire un jour la légitime propriétaire. (*Prenant sa main*). [...] (*Seul*.)

Enfin. (*Debout près du mur*.) Si le diable ne sourit jamais, il doit rire maintenant. Cela a été deux mois de dur travail, mais c'est une véritable capitulation. Quand une femme forte jette ses forces, elle est plus faible que la plus faible, et je pense que maintenant je peux être sûr de la maîtresse et de la ferme. (*Allume le cigare*.) », traduction personnelle. *TMF*.

and will not have it. Believe me, your generosity is too great. I have never done you a single kindness, and why should you be so kind to me?"

A factitious reply had been again upon his lips, but it was again suspended, and he looked at her with an arrested eye. The truth was, that as she now stood -- excited, wild, and honest as the day -- her alluring beauty bore out so fully the epithets he had bestowed upon it that he was quite startled at his temerity in advancing them as false. He said mechanically, "Ah, why?" and continued to look at her. "And my workfolk see me following you about the field, and are wondering. Oh, this is dreadful!" she went on, unconscious of the transmutation she was effecting.

"I did not quite mean you to accept it at first, for it was my one poor patent of nobility," he broke out, bluntly; "but, upon my soul, I wish you would now. Without any shamming, come! Don't deny me the happiness of wearing it for my sake? But you are too lovely even to care to be kind as others are."

"No, no; don't say so! I have reasons for reserve which I cannot explain."

"Let it be, then, let it be," he said, receiving back the watch at last; "I must be leaving you now. And will you speak to me for these few weeks of my stay?"

"Indeed I will. Yet, I don't know if I will! Oh, why did you come and disturb me so!"

"Perhaps in setting a gin, I have caught myself. Such things have happened. Well, will you let me work in your fields?" he coaxed.

"Yes, I suppose so; if it is any pleasure to you."

"Miss Everdene, I thank you."

"No, no."

"Good-bye!"

The sergeant brought his hand to the cap on the slope of his head, saluted, and returned to the distant group of haymakers.

Bathsheba could not face the haymakers now. Her heart erratically flitting hither and thither from perplexed excitement, hot, and almost tearful, she retreated homeward, murmuring, "Oh, what have I done! What does it mean! I wish I knew how much of it was true⁷⁵⁰!"

⁷⁵⁰ « Bathsheba l'examina curieusement, des pieds à la tête, n'osant toutefois s'aventurer jusqu'à croiser son regard.

- C'est impossible, et vous ne m'aimez pas, dit-elle avec prudence. Des sentiments aussi soudains n'existent pas. Je ne veux plus vous écouter. Mon Dieu, quelle heure peut-il bien être ? Je m'en vais, j'ai déjà perdu trop de temps ici !

Le sergent regarda sa montre et lui dit l'heure. Il demanda :

- Quoi ! vous n'avez pas de montre, miss ?

- Je n'en ai pas pour l'instant ; j'ai l'intention d'en acheter une bientôt.

- Non. On vous en donnera une. Oui... Un cadeau, Miss Everdene... un cadeau.

Et avant même qu'elle ait compris ce que le jeune homme avait l'intention de faire, une lourde montre en or était dans la main de la jeune fille.

- Elle est beaucoup trop belle pour être en possession d'un homme comme moi, dit-il calmement. Cette montre a une histoire. Appuyez sur le ressort et ouvrez le boîtier. Elle fit ce qu'il lui dit.

- Que voyez-vous ?

- Des armoiries et une devise.

- Une couronne avec cinq perles et, dessous : Cedit amor rebus - « L'amour cède aux circonstances ». C'est la devise des Comtes de Severn. Cette montre appartenait au dernier Lord du nom et fut donnée au mari de ma mère, un médecin, pour qu'il en ait l'usage jusqu'à ce que je sois en âge de la recevoir. C'est toute la fortune dont j'ai jamais hérité. Cette montre a mesuré jadis le temps impérial - le cérémonial d'Etat, les audiences à la Cour, la pompe des voyages et le sommeil des seigneurs. À présent, elle est à vous.

- Mais, sergent Troy, je ne puis l'accepter - je ne peux pas ! s'exclama-t-elle, ouvrant de grands yeux surpris. Une montre en or ! Comment pouvez vous ? Ne faites donc pas semblant de rien !

Le sergent se retira pour éviter qu'elle lui rende son cadeau, qu'elle lui tendait avec insistance. Bathsheba le suivait à mesure qu'il s'éloignait.

- Gardez-la, Miss Everdene, gardez-la ! dit-il, enfant erratique de la passion. Le fait que vous la possédiez lui donne dix fois plus de valeur pour moi. Une montre plus plébéienne me rendra les mêmes services, et le plaisir de savoir contre quelle poitrine bat l'ancienne... Non, je préfère ne rien dire. Elle est dans des mains infiniment plus dignes que toutes celles auxquelles elle a appartenu auparavant.

- Mais, vraiment, je ne puis la garder ! dit-elle avec un frisson d'angoisse. Oh ! comment pouvez-vous faire une chose pareille, si vous parlez sérieusement ! Me donner la montre de votre défunt père, et d'une telle valeur ! Vous ne devriez pas être aussi insouciant, sergent Troy !

- J'aimais mon père, c'est bien ; mais je vous aime davantage, c'est mieux. Voilà pourquoi je peux le faire, répondit le sergent, d'un ton si loyal qu'il ne pouvait être feint.

La beauté de la jeune fille, qu'il s'était amusé à louer quand elle était calme, l'impressionnait à présent qu'elle était en émoi ; et bien qu'il fût moins sérieux qu'elle ne l'imaginait, il l'était sans doute davantage que lui se le figurait.

Bathsheba était en proie à l'agitation et à l'embarras. Elle demanda, avec une pointe de méfiance :

Ici, Troy ne donne la montre que pour impressionner Bathsheba, qui en est dépourvue, de manière spontanée et apparemment désintéressée. Il n'y a aucune mention des mois de cour et le fait que Troy tombe amoureux est réellement sincère. De plus, Bathsheba n'accepte pas la montre, incrédule à l'idée que quelqu'un puisse s'intéresser à elle et à ses manières sauvages et brutales. Troy reconnaît la beauté de son caractère, a une sorte de révélation, et c'est ce qui l'amène à lui donner la montre. Dans la pièce, cependant, ses intentions sont différentes. Troy incarne le stéréotype de l'homme froid, calculateur et sans sentiments ; dans le roman, Troy est littéralement dévoré par ses sentiments au point d'être incapable de se contrôler. La différence d'intentions change complètement non seulement les personnages, mais aussi toute la structure de l'histoire. Il est étonnant de constater que cette différence, qui semble si minime, mais qui est en fait énorme, change toute l'approche de l'adaptation. En fait, à partir de maintenant, Troy sera le méchant de toute l'histoire, une personne maléfique qui trompe la naïve et ignorante Bathsheba, et que Oak devra sauver. Ce point est crucial car il montre comment le théâtre est ancré dans des schémas narratifs répétitifs qui conditionnent même l'adaptation d'événements totalement nouveaux et originaux. Hardy, sans doute influencé par Carr, succombe à ces schémas et crée ainsi *La maîtresse de la ferme*, la jeune fille à la merci de ses prétendants et incapable de reconnaître la véritable nature de ceux qui se présentent à elle. C'est tout

- Comment est-ce possible ? Oh ! comment vous seriez-vous épris de moi, et si brusquement ! Vous m'avez à peine vue : je pourrais bien ne pas être aussi... aussi jolie que je le parais. S'il vous plaît, reprenez-là. Oh ! Je vous en prie ! Je ne puis et ne veux la garder. Croyez-moi, votre générosité est trop grande. Je n'ai jamais eu la moindre bonté pour vous, pourquoi devriez-vous être aussi bon avec moi ?

Une réponse contrefaite se pressait sur les lèvres du sergent, mais elle ne vint pas et il la regarda fixement. La vérité était que, telle que la jeune fille était en cet instant - animée, farouche, sincère - sa beauté alluciante méritait amplement les épithètes avec lesquelles il l'avait dépeinte, au point qu'il était quelque peu décontenancé par la témérité dont il avait fait preuve en parlant si légèrement.

Il dit mécaniquement :

- Ah ! pourquoi ? tout en continuant de la regarder.

- Et tous mes gens qui me voient vous suivre dans le champ et qui s'interrogent. Oh ! c'est affreux ! poursuivit-elle, sans se douter du changement qu'elle provoquait chez le jeune homme.

- Mon intention n'était pas d'emblée de vous la faire accepter, car c'est ma seule, unique, pauvre lettre de noblesse, fit-il brusquement, mais sur mon âme, j'aimerais maintenant que vous la gardiez. Prenez-la sans regret ! Ne me refusez pas le bonheur de la porter à cause de moi ! Vous êtes trop belle pour vous soucier d'être bonne comme le sont les autres.

- Non, non, ne dites pas cela ! Ma réserve a des raisons que je ne puis expliquer.

- Comme vous voudrez, répondit-il en reprenant sa montre. Je dois vous quitter, à présent. Me parlerez-vous au cours des quelques semaines de mon séjour ici ?

- Oui, certainement. Et pourtant, je ne sais pas. Oh ! Pourquoi êtes-vous venu me tourmenter ainsi ?

- Peut-être qu'en posant un piège, j'ai fini par m'y faire prendre. Ce genre de choses arrive. Eh bien ! me permettez-vous de travailler dans vos champs ? demanda-t-il d'un ton enjôleur.

- Je suppose que oui, si cela vous fait plaisir.

- Je vous remercie, Miss Everdene.

- Non, non.

- Au revoir !

Le sergent mit la main à sa casquette, salua et rejoignit le groupe des faneurs.

Bathsheba se sentait incapable d'affronter ses paysans pour le moment.

Le cœur battant la chamade, en proie à une agitation confuse, bouleversée et presque en larmes, elle rentra chez elle en murmurant :

- Oh ! qu'ai-je fait ? Qu'est-ce que cela veut dire ? J'aimerais savoir jusqu'à quel point il disait vrai ! », *LFD*, pp. 185-187.

un changement par rapport à la Bathsheba du roman, un personnage si fort et indomptable qu'il a inspiré des dizaines d'autres personnages féminins forts et indépendants, dont un des plus célèbres est probablement Katniss Everdene, protagoniste de la trilogie dystopique *Hunger Games*.

Une autre différence significative est la façon dont Troy interagit avec Fanny. Dans le roman, ils sont extrêmement amoureux l'un de l'autre, alors que dans l'adaptation théâtrale, il est très cruel envers elle et se moque d'elle sans pitié, ce qui explique que le frère de Fanny veuille plus tard se venger de la faute commise par sa sœur. La différence entre ces intentions et ces comportements montre à quel point les changements apportés à l'histoire ont été radicaux lorsqu'il a fallu la transposer sur scène, probablement l'un des changements les plus radicaux que nous ayons vus jusqu'à présent dans notre recherche. Les événements du roman et de la pièce sont en fait si incongrus que le changement de titre de la pièce semble de plus en plus approprié. Mais une fois de plus, le théâtre se montre inféodé à ce qui plaît au public et à ce qui ne lui plaît pas ; les directeurs de théâtre risquent leur carrière – et sont sensibles à la censure – car au lieu de montrer la complexité d'un personnage comme celui de Troy, il préfère lui faire jouer le rôle d'un méchant cruel à la rédemption impossible. L'hyperréalisme et le facettage extrême des personnages dans le roman perdent toute connotation dans la pièce et s'aplatissent en conséquence. Voici un extrait de la conversation entre Troy et Fanny lorsque Bathsheba quitte la scène :

FANNY – I know you can't mean wrong to me, and you'll help me now, won't you ? And tell me where I ought to go till we wed. I don't want to stay on in Casterbridge. The people at the lodgings seem to look oddly at me.

TROY – Where you ought to go ? I don't know, I'm sure. You musn't stay here. You must go to Melchester, where you're not known, and take in work.

FANNY – It's terrible far, and I'm tired to-night ; but I'll go if you say so, for we shall be wed soon now, sha'n't we ? All these two months you've promised it should be soon.

TROY – Well, if I promised, of course it will be. (*Shouts from the malthouse.*) But you've chosen an unfortunately public place to tell me all this. You must be off at once. If we are seen to-gether to-night I might never be able to marry you at all⁷⁵¹.

Malheureusement, le spectateur/lecteur sait très bien que les paroles de Troy sont un mensonge, car il vient d'avouer qu'il a bientôt l'intention d'épouser le propriétaire de la ferme et non la pauvre Fanny. Le pathétisme est ensuite poussé à l'extrême par l'ignorance de la jeune fille du

⁷⁵¹ « Fanny - Je sais que tu ne peux pas me faire de mal, et tu vas m'aider maintenant, n'est-ce pas ? Et dites-moi où je dois aller jusqu'à notre mariage. Je n'ai pas envie de rester à Casterbridge. Les gens qui m'hébergent semblent me regarder bizarrement.

Troy - Où devriez-vous aller ? Je ne sais pas, j'en suis sûr. Tu ne dois pas rester ici. Tu dois aller à Melchester, où tu n'es pas connue, et prendre un travail.

Fanny - C'est terriblement loin, et je suis fatiguée ce soir ; mais j'irai si tu le dis, car nous allons bientôt nous marier, n'est-ce pas ? Depuis deux mois, tu as promis que ce serait bientôt.

Troy - Eh bien, si j'ai promis, bien sûr que ce sera le cas. (*Cris de la malterie.*) Mais tu as choisi un endroit malheureusement public pour me dire tout cela. Tu dois partir immédiatement. Si on nous voit ensemble ce soir, je ne pourrai peut-être jamais vous épouser », *TMF*.

complot ourdi dans son dos et destiné à lui nuire, tandis que le méchant sergent Troy parvient à mettre son plan à exécution. De toute évidence, ce passage ne se trouve pas dans le roman, sauf à la fin de l'histoire, lorsque Troy et Bathsheba rencontrent Fanny dans la pauvreté et l'abattement, lors de leur marche vers Casterbridge. Plus tard, la pièce se poursuit avec l'incendie de la ferme, un événement qui est reproduit à deux moments différents dans le roman et dans lequel Oak sauve la récolte et les fruits de ces mois de travail. En mélangeant à nouveau la temporalité du roman et les événements, nous revenons au début de l'histoire, lorsque le sergent Troy n'était pas encore apparu dans le roman, au chapitre six. Après l'incendie, Oak propose de travailler comme berger dans la ferme de Bathsheba, qui accepte. C'est là qu'entrent en scène Bathsheba et Liddy, sa fidèle servante et confidente, inconscientes du danger qui les guette. En fait, Hardy écrit qu'il y a une lueur rouge au loin (un élément intéressant à mettre en scène, car il augmente progressivement en intensité). Bathsheba et Liddy sont les seules à remarquer l'incendie et envoient immédiatement Coggan et les autres hommes pour l'éteindre. L'action ne se déroule donc pas sur la scène (et surtout dans le roman, Bathsheba joue un rôle important en aidant à dompter les flammes, elle ne reste pas sur la touche comme dans la pièce), mais se résume aux deux filles qui regardent de loin et à Bathsheba qui avoue son amour pour Troy à Liddy en lui faisant promettre de ne le révéler à personne. Bathsheba est convaincue que Troy a aidé ses hommes à dompter les flammes, alors que Coggan annonce que c'est Oak qui les a aidés. À ce moment-là, Oak propose de rester pour travailler avec elle et l'aider à gérer la ferme, en particulier : « you may know that I'll not trouble you with any feelings of mine ; you needn't be afraid of that. I'll be your servant and you my mistress – nothing more⁷⁵² ». Ceci conclut le premier acte de la pièce. Cette fermeture s'avère efficace et laisse place à un cliffhanger pour la suite de l'histoire. Nous tenons à souligner que le dynamisme des personnages sur scène est précisément constitué par un certain va-et-vient avec le monde extérieur, mais il est également vrai qu'il manque l'action directe qui rendrait la pièce plus efficace. Le temps est traité de manière bizarre, avec une chronologie sans précédent et parfois déconnectée – on ne sait pas, par exemple, quand Bathsheba et Oak se sont rencontrés pour la première fois. Le deuxième acte se déroule également à la ferme, lieu emblématique de l'histoire. D'abord, nous découvrons que Fanny est déjà morte (hors scène). Son nom n'est même pas prononcé, elle est appelée "cette fille" de manière anonyme – c'est un choix linguistique plutôt significatif, car il n'est pas nécessaire de se souvenir du nom d'une simple servante qui est morte de privations à cause de son imprudence. Les ouvriers de la ferme s'y révèlent très cruels, mais en même temps très authentiques. Il s'agissait d'un code de conduite de la réalité ; s'il avait été ignoré ou romancé, l'histoire aurait perdu toute crédibilité. Cependant, Liddy souligne que

⁷⁵² « Sachez que je ne vous importunerai pas avec mes sentiments ; vous n'avez pas à en avoir peur. Je serai votre serviteur et vous ma maîtresse, rien de plus », *TMF*.

Bathsheba est ébranlée par ce qui s'est passé : « I never seed anybody take aught to heart as Miss Everdene did the loss o' that girl⁷⁵³ ». Pendant ce temps, alors que Coggan et Poorgrass décident de se saouler pour fêter l'événement, ils quittent les lieux, pour soulager Troy et Bathsheba. Ils se sont mariés en secret et cherchent une excuse pour rester seuls à la ferme, sans domestiques ni ouvriers, car personne n'est censé être au courant de leur mariage. Troy convainc sa femme de chasser Oak, puisque « it will be useless for him to remain, now that I am here to manage the farm for you⁷⁵⁴ ». Il faut également noter la roublardise et l'audace du personnage de Troy, qu'Hardy fait embrasser sa promise sur scène sans aucune pudeur (et c'était sans doute l'une des raisons de la censure), tout en ne cachant pas le moins du monde ses intentions : « This little ring has bound us fast. Oak and the village gossips may say what they like ; we shall still be man and wife, and I their master (kisses her). Eh, my farm mistress^{755?} ». Ensuite, lorsqu'il reste seul, il affirme aussi que « the knot is tied, however she might like to get out of it now. She is my wife, her property is my property, and Weatherbury Farm my lawful home⁷⁵⁶ », confirmant son attitude avide et mesquine, mais surtout le fait qu'il ne voulait épouser la fille que pour son patrimoine. À ce moment, Bathsheba s'abandonne à la passion, en « putting her arms around his neck⁷⁵⁷ » et en l'embrassant à plusieurs reprises. La scène est pleine d'actions et de rebondissements qui s'enchaînent dans un *crescendo* bien éloigné des rythmes des pièces françaises. C'est à ce moment que Bathsheba se voit contrainte de mettre Oak à la porte, ou plutôt de lui proposer un autre emploi dans une autre ferme. Au cours de la discussion animée, Oak renouvelle l'expression de ses sentiments pour Bathsheba, ce qui fait vaciller cette dernière. Bien qu'elle soit résolue dans sa décision, on la voit plus tard rapporter l'incident à Troy. La jeune fille bégaie : un effet inhabituel au théâtre, mais très significatif du choc reçu. Cela présuppose également un acte de fidélité à la réalité, où les personnes bégaient normalement. Mais, s'écartant à nouveau du roman, Hardy réunit Oak et Troy immédiatement après la discussion avec Bathsheba. Oak est furieux d'avoir été trompé et chassé de la ferme, pensant que Troy a l'intention de se comporter de manière malhonnête avec Bathsheba. Troy le taquine alors, le nargue et finit par révéler qu'ils sont déjà mariés. Dans le roman, ce type de conversation a lieu avec M. Boldwood, qui supplie Troie de laisser Bathsheba tranquille en échange de la possibilité de l'épouser. Troy fait semblant d'accepter, puis lui conseille de se cacher en parlant à Bathsheba. Ici, Troy ne prend pas d'argent à Oak et ne le supplie pas de laisser la fille tranquille, mais à un moment donné, Bathsheba entre en scène et Oak est obligé de se cacher, alors que Boldwood se glisse dans les buissons. Ce type

⁷⁵³ « Je n'ai jamais vu quelqu'un prendre à cœur la perte de cette fille comme Mademoiselle Everdene », *TMF*.

⁷⁵⁴ « Il n'aurait aucun sens de rester ici, pour lui, vu que je suis là pour gérer la ferme pour toi », *TMF*.

⁷⁵⁵ « Cette petite bague nous a liés solidement. Oak et les commères du village peuvent dire ce qu'ils veulent, nous serons toujours mari et femme, et moi leur maître (*l'embrasse*). Eh, ma maîtresse de ferme ? », *TMF*.

⁷⁵⁶ « le noeud est noué, mais elle pourrait vouloir en sortir maintenant. Elle est ma femme, ses biens sont mes biens, et la ferme Weatherbury est ma maison légitime », *TMF*.

⁷⁵⁷ « en mettant ses bras autour de son cou », *TMF*.

d'expédient, très théâtral et rappelant le théâtre de la Renaissance, fait également allusion au théâtre de Shakespeare, par exemple au moment où Polonius se cache dans la chambre de la reine pendant que celle-ci reçoit Hamlet. Cependant, si Polonius l'espion est tué en étant découvert, dans ce cas, c'est la découverte qui tue le spectateur. Boldwood et Oak restent incrédules face à cette situation et doivent quitter les lieux. Troy en profite dans la pièce pour prendre le contrôle total de la ferme. Il ordonne à Liddy de se faire servir des alcools fins, mais surtout, il ordonne à nouveau de la musique. La musique sur scène, partie intégrante de la pièce, est un élément qui rend le texte hybride et inhabituel, lui donnant des facettes différentes du simple théâtre en prose. À ce stade de la pièce, des incohérences commencent à apparaître, causées par les corrections posthumes de Carr. Dans la version ci-dessous, la présence de Boldwood est suggérée, tandis que dans la version corrigée ci-dessus, William Robin, le frère de Fanny, qui veut nuire à Troy, est introduit dans la scène. Bathsheba reçoit une lettre de Fanny, maintenant morte, qui la met en garde contre le sergent Troy. Ce point n'est pas clair non plus, car au début du deuxième acte, Bathsheba était au courant de la mort de la jeune fille. Le frère de Fanny, quant à lui, est noir de rage et veut tuer Troy à tout prix. Bathsheba continue de défendre Troy, affirmant qu'il est innocent même face aux preuves, mais c'est finalement Troy lui-même qui admet qu'il ne l'a jamais aimée et que Fanny avait raison. À ce stade, Boldwood ou Robin sont censés tuer Troy d'un coup de feu, mais cette partie a été supprimée et la fin de l'acte II n'est donc pas claire. La mort de Troy, dans le roman et dans la pièce, marque un tournant important, un point de non-retour. Cependant, dans la pièce, cela reste le noyau central, puisque la structure du texte est interrompue et reprise par les auteurs en effaçant des passages et en les réécrivant. Il est également intéressant de noter que le premier et le deuxième acte sont écrits dans un cahier, presque comme si la fin du deuxième acte pouvait marquer la fin de la pièce elle-même ; alors que le troisième et le quatrième acte, beaucoup moins précis, sont écrits dans un autre cahier, dans lequel il est précisément marqué qu'il s'agit de la suite de la première pièce. On pourrait l'interpréter comme si Hardy avait voulu terminer la pièce par le deuxième acte, mais que, pour d'autres raisons, il avait dû ou voulu allonger le texte.

Un élément intéressant à noter est que le cahier contenant la rédaction des troisième et quatrième actes s'intitule *Far from the Madding Crowd* et non plus *The Mistress of The Farm*. Ce fait est d'autant plus significatif qu'il marque un changement dans les intentions et l'orientation de toute la pièce : ce n'est plus l'histoire de la maîtresse de la ferme, mais à nouveau *Loin de la foule déchaînée*. Le troisième acte s'ouvre toujours à la salle de la ferme, marquant à nouveau un décor statique dans lequel les personnages se déplacent, et non l'inverse. Bathsheba commence par un long monologue qui est malheureusement fragmenté et difficile à comprendre car il y a de nombreuses corrections et suppressions. En somme, c'est un grand regret d'avoir épousé Troy. Des annotations

au bord des pages indiquent qu'il serait préférable de modifier ce monologue pour lui donner un aspect plus naturel, par exemple « would it not be more natural if they had been married 2 or 3 months⁷⁵⁸ ? ». Poorgrass et Robin entrent alors en scène et se racontent les événements récents : Poorgrass informe son ami, et avec lui le lecteur et le spectateur, que deux ans se sont écoulés depuis la disparition de Troy (« well, seeing that you've not been heard of hereabouts these two years past⁷⁵⁹ ») et que tout le monde pensait qu'ils étaient morts, Troy et Robin. Poorgrass continue en lui disant que « Sergeant has been drowned [...] carried away to sea while he was bathing⁷⁶⁰ ». En dehors de ces éléments significatifs qui parviennent à nous orienter dans le texte et la chronologie des actions, il est un peu difficile de suivre les événements du troisième acte. Poorgrass et Robin continuent de parler de la vengeance de ce dernier contre le sergent Troy, tandis que Bathsheba est soudainement effrayée par le retour possible à la maison de son mari laissé pour mort. Coggan est catégorique à ce sujet : Troy est mort et elle devrait prendre un autre mari. Cependant, dans cette partie, il y a quatre calligraphies différentes qui alternent et se corrigent mutuellement, ce qui rend le texte difficile à déchiffrer. Certains indices rendent explicite le fait que Bathsheba a des problèmes financiers à cause des mauvais résultats de la ferme, c'est pourquoi Coggan déclare à nouveau que : « the time hev come when you might fairly wed another husband⁷⁶¹ » et qu'il pourrait l'aider à gérer la ferme. En outre, il lui rappelle que « Mr. Oak, that have been your honest friend and servant these 3 years past and that have never had another sweetheart but you⁷⁶² » et qu'il serait toujours heureux de la soutenir. Bathsheba l'envoie donc chercher et les deux se rencontrent pour parler d'affaires, puisque Bathsheba refuse désormais de penser à autre chose qu'aux affaires : « business is all I have to think of now⁷⁶³ ». Mais soudain, leur conversation est interrompue et reprend à l'acte IV, auquel il n'y a pas d'introduction, pas de légende marquant le décor. Alors que l'acte III est entièrement écrit à la main, l'acte IV est marqué par quelques points dactylographiés et, sur les pages, il est effectivement marqué « acte IV ». Il n'y a donc pas de véritable fin à l'acte III et il semblerait qu'il y ait des pages manquantes – il y a certainement un morceau du texte de la pièce qui rend ce manuscrit incomplet. Nous ne savons donc pas quel est le décor et le cadre de l'acte IV, mais étant donné les précédents, on suppose qu'il s'agit du même. Poursuivant sa conversation précédente avec Bathsheba, Oak l'informe de son intention de déménager en Californie et d'émigrer aux États-Unis, (« I want to give ye formal notice to quit at Midsummer [...] Facts is that I've made up my mind to leave England ;

⁷⁵⁸ « Ne serait-il pas plus naturel s'ils étaient mariés depuis deux ou trois mois ? », *TMF*.

⁷⁵⁹ « Ben, du moment que l'on n'a plus eu de tes nouvelles depuis deux ans », *TMF*.

⁷⁶⁰ « Le Sergent s'est noyé [...] emporté par la mer alors qu'il se baignait », *TMF*. <

⁷⁶¹ « Il est temps que vous preniez un autre mari », *TMF*.

⁷⁶² « M. Oak, qui a été votre honnête ami et serviteur ces trois dernières années et qui n'a jamais eu d'autre amoureuse que vous », *TMF*.

⁷⁶³ « Les affaires c'est tout ce que je dois penser en ce moment », *TMF*.

California's the spot I've fixed on⁷⁶⁴ ») ce qui était très courant à l'époque et montre à nouveau comment l'univers fictif de Hardy était aligné sur les intérêts et les modes de son temps. La comparaison avec le roman est, à ce stade, très superflue, puisque la pièce présente des situations totalement nouvelles et différentes de la version fictionnelle. Bathsheba, choquée par la nouvelle, le supplie de rester, mais Oak semble désormais décidé à partir : « there's no one I can look to for advice as I can look to you, Gabriel⁷⁶⁵ ». De nouveau, alors que les deux hommes parlent, on peut entendre de la musique au loin, menée par la chorale de la fête de Haymaker. La musique est donc à nouveau au centre du développement et sert de toile de fond au théâtre, notamment pour la partie la plus émouvante de la pièce : la confession mutuelle d'amour d'Oak et Bathsheba. Cela semble presque superflu de le dire, mais c'est extrêmement différent du roman, dans lequel il n'y a qu'une lente prise de conscience de l'amitié qui lie les deux personnages et le tranquille accord de mariage qui les aidera à traverser les difficultés de la vie :

He accompanied her up the hill, explaining to her the details of his forthcoming tenure of the other farm. They spoke very little of their mutual feelings; pretty phrases and warm expressions being probably unnecessary between such tried friends. There was that substantial affection which arises (if any arises at all) when the two who are thrown together begin first by knowing the rougher sides of each other's character, and not the best till further on, the romance growing up in the interstices of a mass of hard prosaic reality. This good-fellowship -- CAMARADERIE -- usually occurring through similarity of pursuits, is unfortunately seldom superadded to love between the sexes, because men and women associate, not in their labours, but in their pleasures merely. Where, however, happy circumstance permits its development, the compounded feeling proves itself to be the only love which is strong as death -- that love which many waters cannot quench, nor the floods drown, beside which the passion usually called by the name is evanescent as steam⁷⁶⁶.

Dans la pièce, après l'échange des vœux d'amour, Bathsheba et Oak annoncent immédiatement aux hommes de la ferme qu'ils vont se marier et que Oak va donner à Bathsheba un coup de main dans la gestion de la ferme :

OAK – Well, well, perhaps it was my own fault, but I've found a way to change my mind friends.
BATHSHEBA – Do you think we could do without Mr. Oak at the farm men⁷⁶⁷ ?

⁷⁶⁴ « Je voulais vous communiquer officiellement que je m'en irai en été [...] Le fait est que j'ai décidé de quitter l'Angleterre ; j'ai choisi d'aller en Californie », *TMF*.

⁷⁶⁵ « Il n'y a personne à qui je peux demander conseil comme à toi, Gabriel », *TMF*.

⁷⁶⁶ « Il l'accompagna jusqu'au sommet de la colline, lui expliquant les détails de sa prochaine installation dans l'autre ferme. Ils parlèrent peu de leurs sentiments mutuels ; les paroles si douces et réconfortantes n'étaient sans doute pas nécessaires entre des amis aussi proches. Ils étaient pris par une de ces affections qui naissent parfois entre deux êtres n'ayant d'abord été confrontés qu'aux mauvais côtés de leur caractère, avant d'en découvrir les meilleurs, les sentiments réciproques se développant dans les interstices d'une réalité bien prosaïque. Malheureusement, cette bonne camaraderie qui résulte d'ordinaire de la poursuite d'un objectif commun vient rarement en complément de l'amour entre les deux sexes ; hommes et femmes ne s'associent pas dans leurs peines, mais uniquement dans leurs plaisirs. Quand d'heureuses circonstances permettent son développement, ce double sentiment est le seul amour qui soit aussi fort que la mort - cet amour qu'aucun déluge ne saurait éteindre ou noyer, à côté duquel ce qu'on appelle passion est aussi évanescent que la vapeur », *LFD*, pp. 409-410.

⁷⁶⁷ « OAK - Eh bien, c'est peut-être de ma faute, mais j'ai trouvé le moyen de faire changer d'avis mes amis.

Mais à ce moment-là, Troy apparaît sur la scène. Entre fragments supprimés et corrections, Troy revendique sa place de maître de la ferme, ainsi que d'époux de Bathsheba. Une fois encore, en raison de la nature chaotique du texte, il est difficile d'établir fermement ce qui se passe : Troy tente d'emmener Bathsheba avec lui, mais cette dernière est sauvée par Robin, qui fait irruption dans la scène et tue Troy. À la fin, Bathsheba est allongée sur le sol, inconsciente, et Oak reste à ses côtés pour l'assister. Le final est donc totalement différent de celui du roman. La pièce nous apparaît comme une œuvre détachée de l'original, dont elle ne reprend que les noms des personnages et une partie de leur caractère. En fait, *La Maîtresse de la ferme* a plus les caractéristiques d'un mélodrame à la mode que d'un drame naturaliste, ce qui est probablement dû aussi à la jeunesse de Hardy et au début de sa carrière de dramaturge, outre au besoin de s'affirmer dans le domaine romanesque. Malgré tout, Hardy détestait les mises en scène conventionnelles, tout comme ses collègues naturalistes européens. Comme beaucoup d'autres, il avait l'intention de réformer le théâtre par la « destruction of the conventional mise en scène. Scenery would be useful as backdrop only (a mere curtain at that); and the rounded stage would be surrounded on three sides by spectators. An "arena" would eliminate the "cumbersome" boxlike arrangement of an ordinary theatre⁷⁶⁸ ». Cependant, à la fin de l'analyse, nous pouvons constater que ces idées n'ont été que partiellement mises en œuvre – mais il s'agissait néanmoins de sa première pièce. En fait, l'environnement et les accessoires ne sont pas trop importants pour les personnages et le retour à une scène ronde semble rappeler une approche shakespearienne du théâtre. Il est fort probable que cela n'ait pas été possible pour la mise en scène de cette pièce, d'autant plus qu'il y avait tellement d'obstacles pour assister à une quelconque représentation. Au contraire, *The Squire* a remporté un franc succès, prouvant une fois de plus que les conventions du théâtre et la capacité à entretenir le public étaient primordiales par rapport à l'art dramatique lui-même. En comparant l'œuvre dramatique de Lemonnier et celle de Hardy, on peut trouver plusieurs points de contact. Tout d'abord, la valeur et l'attachement à la nature, qui, dans ces pièces, pour des raisons pratiques, n'est pas mise en relief, devenant subordonnée aux actions des personnages. Par ailleurs, les deux pièces sont très fréquentées par rapport aux pièces françaises ou à celles de Capuana et Galdós. Il y a de nombreux personnages sur scène, notamment des serviteurs, des ouvriers, des fêtards, des familles, ainsi qu'un grand nombre de rassemblements publics. Les festivités, dans les deux pièces, sont des moments de grande effervescence et donnent un rythme léger aux pièces. Il y a de la musique, produite par des musiciens hors scène ou de l'intérieur (par exemple,

BATHSHEBA - Pensez-vous que nous pourrions nous passer de M. Oak à la ferme, messieurs ? », notre traduction. *TMF*.

⁷⁶⁸ « la destruction de la mise en scène conventionnelle. Le décor ne servirait que de toile de fond (un simple rideau qui plus est) ; et la scène arrondie serait entourée sur trois côtés par les spectateurs. Une "arène" éliminerait la disposition en forme de boîte "encombrante" d'un théâtre ordinaire », traduction personnelle. Harold Orel, *The Unknown Thomas Hardy, lesser-known aspects of Hardy's life and career*, New York, St. Martin Press, 1987, p. 42.

les ouvriers qui chantent dans *The Mistress of the Farm* à l'acte III). Les décors sont décrits de manière sommaire dans les légendes pour évoquer une certaine imagerie, mais pas de manière précise. Plus importantes sont les indications du dramaturge sur les réactions et les tons des personnages : ce sont les détails qui indiquent leur tempérament. Le temps est dilaté et imprécis, on ne peut distinguer le jour ou la nuit que par la présence d'un feu ou par un « bonjour » des personnages. D'une certaine manière, le temps et l'espace s'avèrent très fluides dans les deux pièces, car l'accent est davantage mis sur les actions et les sentiments des personnages plutôt que sur leur placement dans un milieu. On pourrait presque affirmer que c'est surtout la langue qui contribue au décor : elle est fidèle au milieu social des personnages qu'elle représente, utilisant des expressions dialectales et des formes vulgaires qui rendent la scène plus pittoresque, mais authentique, de sorte qu'il n'est pas nécessaire de consacrer trop d'espace au décor.

Pour conclure cette analyse dense et variée, nous aimerions nous concentrer une fois de plus sur les éléments qui unissent le plus nos écrivains de référence en tant qu'exposants du mouvement naturaliste. À la suite de nos recherches, il est à notre avis clair qu'ils étaient tous animés par une intention précise et partagée, à savoir le renouvellement du théâtre, l'inclusion de thèmes sociaux et artistiques dans des pièces qui en faisaient un moment de réflexion et d'introspection ainsi qu'une occasion de divertissement. Ces idéaux étaient capables d'unir des personnes géographiquement éloignées les unes des autres, parfois même dans les idéaux de la littérature elle-même et de ce que les personnages représentaient pour eux, et pourtant ils les maintenaient ensemble comme une sorte de liant – un but commun supérieur. En effet, autant il y avait parmi eux des maîtres et des disciples, des initiateurs et des sceptiques du naturalisme, autant ils étaient tous unis par leur passion pour le théâtre, sa critique et une profonde réflexion sur le contemporain. Aussi diverses que soient les pièces, il a été possible d'explorer comment le naturalisme des romans adaptés pour le théâtre s'est avéré élastique et pas aussi rigide qu'on pourrait le croire étant donné la rigueur du mouvement et de ses préceptes. Chaque pièce révèle des particularités et des intérêts sous-jacents, qu'il s'agisse de l'accent mis sur le décor ou du langage utilisé par les personnages ; chaque pièce est naturaliste à sa manière, unique et caractéristique. En outre, on peut voir comment la proximité culturelle et géographique (et donc la lecture à distance des pièces) est significative au sein de mouvements littéraires tels que le mouvement naturaliste. Si les œuvres françaises représentent la fondation du mouvement et les premières tentatives d'un théâtre adapté (le seul théâtre naturaliste possible selon les auteurs), les œuvres italiennes et espagnoles présentent une manière commune de sentir, de dénoncer l'hypocrisie sociale et le retard de la province causés par un système ancien et corrompu. En même temps, les œuvres anglaises et belges, qui partagent l'aspect poétique et onirique de la nature, sont unies par l'utilisation du langage comme décor de la scène, qui recrée et respecte également une certaine fidélité

à la réalité – ou plutôt, à l'idée de la réalité que ces écrivains se faisaient à la suite de l'observation de la population rurale. Ainsi, nous partageons l'avis de Paul Delsemme, à qui nous laissons les derniers mots de ce chapitre :

Reconnaissons que les pièces venues de romans naturalistes ont encouragé une révision bénéfique. Le grand mérite des plus significatives d'entre elles est d'avoir mis en scène les classes sociales inférieures, jugées sans intérêt par les auteurs dramatiques du XIX^{ème} siècle. Ce n'est pas le seul apport. Accueillant l'intrigue peu compliquée du récit naturaliste, le théâtre s'est libéré des « histoires à dormir debout » dénoncées par Zola. Et, si discutable qu'elle soit, la substitution du tableau à l'acte a produit des effets préfigurant la mobilité des prises de vue cinématographiques⁷⁶⁹.

⁷⁶⁹ Paul Delsemme, *op. cit.*, p. 376.

Troisième partie
L'esthétique naturaliste au théâtre

CHAPITRE VII :

Vérité et réalité entre le roman et la scène

L'analyse a révélé les difficultés de l'adaptation théâtrale des romans naturalistes pour leurs auteurs, ainsi que la remise en question de leurs techniques de représentation. Le fait de ne pas pouvoir se détacher complètement du mode narratif du roman pour certains est extrêmement révélateur de la difficulté d'exprimer certaines situations. En effet, dans la pièce, on risque de se retrouver dans la condition de ne pas comprendre les faits et le comportement des personnages en raison d'une absence de médiation entre la réalité et les personnages du narrateur, ce qui est le cas dans le roman. Ainsi, le texte théâtral devient difficile à suivre si l'on n'est pas familier avec le texte romanesque en premier lieu. Par ailleurs, pour un grand nombre de personnes, le plaisir des romans provient précisément du style des écrivains, qu'ils ne rencontrent pas au théâtre. Toutefois, à notre avis, les problèmes d'adaptation ne s'arrêtent pas aux questions formelles. En effet, on ne peut s'empêcher de se demander comment interpréter les pièces adaptées à la lumière du rôle du roman naturaliste (et de ses auteurs) dans la société. Bien qu'il soit inscrit dans la société plus ou moins contemporaine, le roman naturaliste ne peut prétendre refléter cette société que dans une certaine mesure. Dans l'essai qui le consacre comme l'un des écrivains les plus influents de son temps, Galdós affirme que

El gran defecto de la mayor parte de nuestros novelistas, es el haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia [...] la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto de bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese desempeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban a las familias. La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo eso⁷⁷⁰.

⁷⁷⁰ « Le grand défaut de la plupart de nos romanciers est d'avoir utilisé des éléments étranges, conventionnels, imposés par la mode, en négligeant complètement ceux que la société nationale et contemporaine leur offre en extraordinaire abondance [...] la classe moyenne, la plus oubliée par nos romanciers, est le grand modèle, la source inépuisable. Elle est aujourd'hui la base de l'ordre social : elle assume par son initiative et son intelligence la souveraineté des nations et en elle se trouve l'homme du XIX^e siècle avec ses vertus et ses vices, sa noble et insatiable aspiration, son ardeur à réformer, son étonnante activité. Le roman de mœurs moderne doit être l'expression de tout ce qu'il y a de bon et de mauvais au cœur de cette classe, de l'agitation incessante qui la constitue, de l'effort qu'elle manifeste pour trouver certains idéaux et résoudre certains problèmes qui concernent tout le monde, et pour connaître l'origine et le remède de certains maux qui troublent les familles. La grande aspiration de l'art littéraire de notre époque est de donner une forme à tout cela »,

Après avoir critiqué le manque de romans exploitant la matière du réel (il faut considérer que le naturalisme espagnol connaît un développement plus tardif qu'en France en 1870) et revendiqué au contraire l'importance et la source d'inspiration des classes moyennes et du monde qui les entoure en général, Galdós souligne non seulement la connaissance de celles-ci, mais aussi le fait que le roman, donc la littérature, traite du réel pour refléter la société elle-même. Ainsi, le roman naturaliste aurait pour objectif de refléter la société et d'en proposer une représentation aux lecteurs afin de mettre en évidence ses points critiques et ses mécanismes. C'est du moins ce que nous avons soutenu jusqu'à présent. Cependant, il importe d'approfondir ce concept car le roman en tant que miroir de la société a une limite et cette limite se retrouve aussi au théâtre. En outre, un autre élément à retenir est ce que le théâtre représente, à savoir « un fait esthétique⁷⁷¹ », donc « il manifeste les façons dont une culture attache de l'intérêt à certains usages et sujets⁷⁷² ». Dans la deuxième partie, nous avons observé que les adaptations théâtrales se concentraient surtout sur les liens affectifs des personnages, plutôt que sur la dénonciation de conditions de vie ou de problèmes de santé spécifiques. Considérons, par exemple, le cas de *Germinie Lacerteux* et la vie qu'elle a menée jusqu'à sa mort : sa situation est moins importante que ses sentiments pour Jupillon, et sa confrontation avec la société est principalement consacrée dans le tableau III, dans lequel elle rejoint Jupillon au Bal de la Boule Noire.

Les adaptations suivent donc des thèmes qui ne répondent pas pleinement aux critères de l'œuvre naturaliste, puisque les personnages n'interagissent pas et n'interviennent pas dans les environnements et les espaces qui leur sont dédiés, à la fois en raison d'une limitation matérielle et spatiale – après tout, il était nécessaire de penser à une représentation sur une scène – mais aussi parce qu'il n'était pas approprié de représenter un type de réalité trop éloigné de l'idéal bourgeois que l'on retrouve dans la production théâtrale générale (vaudevilles, pièces bien faites, mélodrames). En effet, étant donné que les textes des adaptations étaient destinés à être joués dans des théâtres de grande importance pour incarner un type de théâtre plus moderne, et donc à ne pas être mis en scène dans des contextes modestes et purement ludiques, le contenu des pièces devait conserver une certaine bienséance afin de ne pas susciter des polémiques parmi le public. Le cas de Thomas Hardy et de la censure de *The Mistress of the Farm* est un exemple de la manière dont le texte peut être perçu comme subversif. À ce stade, le texte de théâtre ne peut donc pas représenter la réalité, qui est déjà conditionnée dans le roman, mais dans ce cas, elle est principalement guidée par des questions concernant l'organisation et le sens pratique. Comme le désir de réussir au théâtre était l'une des composantes qui poussaient les écrivains à adapter leurs romans pour la scène, il était également

notre traduction. Benito Pérez Galdós, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», *Revista de España*, n° 57, tomo XV, 1870, pp. 162-172, pp. 162-177.

⁷⁷¹ Alain Viala, *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, 2010, p. 10

⁷⁷² *Idem*.

nécessaire de remanier les thèmes et les décors afin de les rendre acceptables à un public bourgeois. Les adaptations théâtrales n'ont donc pas l'intention précise de transmettre la réalité comme dans le roman, mais parviennent implicitement à dépeindre les dynamiques sociales sous un angle plus clair, notamment en ce qui concerne l'équilibre du pouvoir et des sexes.

Au XIX^e siècle, le roman oscille régulièrement entre l'idée de l'art pour l'art et la littérature engagée sur les thèmes sociologiques. Cette oscillation est déjà visible à travers le courant du romantisme et plus tard avec le réalisme et le naturalisme. La conception d'une littérature supérieure, qui par une esthétique indépendante réussit à véhiculer des idéaux moraux et sociaux pris en exemple, provoque en réalité une rupture avec la société, car « durant cette période intermédiaire, le statut de la littérature s'est inversé, passant d'une position dominante et englobante à une situation, sinon d'infériorité, du moins de rupture avec la réalité⁷⁷³ ». Dans le cas spécifique du naturalisme, malgré une base solide que l'on pourrait appeler journalistique, les romans ne racontent que ce qu'ils veulent observer. Nelly Wolf, dans sa comparaison entre la démocratie et le roman (et la démocratie dans le roman) insiste sur le fait qu'il existe « un rapport entre la forme romanesque et la forme sociale qui résume les aspects de la modernité, à savoir la démocratie⁷⁷⁴ » qui se concrétise dans le conflit entre l'idéal et le réel. Dans la mesure où le roman naturaliste choisit en fait de représenter la réalité sous toutes ses formes, même dans les classes sociales moins aisées, il fait également des choix ciblés pour souligner certains aspects idéalisés de la société. En effet,

À son origine, le roman moderne se donne pour le miroir de son temps. Il se présente systématiquement sous les traits d'une petite société fictive dans laquelle le lecteur fait son entrée, renouvelant à chaque lecture l'acte de socialisation volontaire postulée par le contrat social. [...] La société, en tant qu'acte d'association volontaire, se constitue dans l'instant du pacte que « chacun » établit avec « tous » ; mais chaque nouvel arrivant, tel Émile, doit renouveler pour son compte l'acte d'association volontaire avec un corps social déjà existant. [...] D'un autre côté, le roman est la mise en intrigue de la fable démocratique⁷⁷⁵.

L'idée de refléter la réalité, donc la société, ne peut transcender l'idée même que l'écrivain se fait de la société. L'ensemble des individus qui régissent le développement et l'existence d'une société est donné par un ordre préexistant et préconstitué, qui peut changer avec le temps, mais qui reste présent avant et après le passage de ces individus. Pour cette raison, l'individu, quelle que soit la classe sociale à laquelle il appartient, ne représente pas le reflet d'une société, mais l'*idée* d'un reflet de la société qu'il a en fonction de son expérience. Zola a raison de souligner à plusieurs reprises la valeur de l'expérience dans la construction d'un roman, mais il ne considère pas que l'expérience

⁷⁷³ William Marx, *L'adieu à la littérature*, Paris, les Éditions de Minuit, 2005, pp. 158-159.

⁷⁷⁴ Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

elle-même rend le point de vue subjectif et non objectif : « le roman naturaliste, tel que nous le comprenons à cette heure, est une expérience véritable que le romancier fait sur l'homme, en s'aidant de l'observation⁷⁷⁶ ». Cependant, l'autorité et la vraisemblance du roman ne sont pas remises en question et les théories de Zola sont acceptées et partagées, ce qui permet au mouvement naturaliste de s'étendre. Cela a été possible parce que le XIX^e siècle a été une période d'émancipation littéraire, dans laquelle les règles et les conditions de la production artistique prenaient de nouvelles directions :

Au XIX^e siècle, la littérature vient de se dégager de l'idéologie religieuse et refuse de servir l'idéologie bourgeoise. Elle se pose donc comme indépendante par principe de toute espèce d'idéologie. De ce fait, elle garde son aspect abstrait de pure négativité. Elle n'a pas compris qu'elle *est elle-même* l'idéologie ; elle s'épuise à affirmer son autonomie, que personne ne lui conteste. Cela revient à dire qu'elle prétend n'avoir aucun sujet privilégié et pouvoir traiter de toute matière également : il n'est pas douteux qu'on puisse écrire avec bonheur de la condition ouvrière ; mais le choix de ce sujet dépend des circonstances, d'une libre décision de l'artiste⁷⁷⁷.

Sartre démolit ainsi l'idéal d'engagement politique des écrivains naturalistes, en montrant comment leur point de vue est plutôt biaisé par ce qu'eux-mêmes veulent percevoir dans la société. Bien que l'on n'ait pas l'intention de nier l'existence de ce qui a été raconté par les auteurs, il est nécessaire de reconsidérer ce type de réalité rapportée dans les romans comme une expérience relative de l'écrivain, qui est conditionnée par des facteurs internes, tels que l'appartenance à une classe sociale, et des facteurs externes, comme la perspective à partir de laquelle on observe certains phénomènes. La plupart des auteurs que nous avons examinés sont issus d'un milieu familial qui leur permet d'étudier et de se consacrer à l'écriture à plein temps. Au début, comme Zola ou Capuana, cela se fait dans le journalisme afin de pouvoir subvenir à ses besoins. En général, pourtant, les événements relatés dans les romans sont écrits par des hommes de culture parfaitement inscrits dans l'ère dans laquelle ils vivent. Les biais cognitifs et le système éducatif avec lequel ils ont grandi n'en font pas pour autant des héros sociaux, des champions de la justice pour les plus défavorisés ou les minorités. La réalité des romans naturalistes suit en fait « l'évolution du marché, de l'équilibre entre les genres, les caractéristiques des publics conditionnent plus ou moins directement les investissements de capital symbolique que sont les œuvres⁷⁷⁸ », ainsi, par exemple, les protagonistes féminins des romans sont souvent déséquilibrées, hystériques et dépeintes comme des tentatrices qui conduisent les hommes au péché. L'historien Jules Michelet, par exemple, en 1860 a consacré un ouvrage intitulé *La femme* à l'étude des particularités de ce sexe et à sa mise en relation avec l'homme,

⁷⁷⁶ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, p. 9.

⁷⁷⁷ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 2008 (édition originale de 1948, la présente édition contient une préface d'Arlette Sartre), pp. 127-128.

⁷⁷⁸ Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, *op. cit.*, p. 22.

son principal responsable. Michelet souligne que la femme « appartient à l'homme⁷⁷⁹ » et que les parents ont la tâche de l'instruire, quelle que soit leur classe sociale, pour la préparer à aimer l'homme qu'elles épouseront et à s'occuper de ses enfants. Comme ces concepts sont profondément inscrits dans la culture générale, dans la tentative de reproduire la réalité dans le roman naturaliste, cette perspective patriarcale influence la perception des protagonistes féminines qui ne respectent pas les obligations sociales attendues - par exemple Thérèse qui épouse Camille, mais le trahit ensuite avec Laurent parce qu'elle est malheureuse – et elles sont perçues comme des bêtes. La description elle-même et la manière dont le narrateur se rapporte à la protagoniste l'éloignent des approches humaines, par exemple dans le cas de Germinie : « [e]t elle s'en allait par les rues, battant la nuit, avec la démarche suspecte et furtive des bêtes qui fouillent l'ombre et dont l'appétit quête. Comme jetée hors de son sexe, elle attaquait elle-même, elle sollicitait la brutalité, elle abusait de l'ivresse, et c'était à elle qu'on céda⁷⁸⁰ ». En outre, à propos des manières dont l'on parle des personnages, autant la littérature se considère proche du peuple, de la masse, autant elle est isolée dans son idéal de la réalité, puisque la langue (avec laquelle la réalité est reproduite) est conditionnée par la fonction poétique de l'écriture. En effet,

[L]a construction de la démocratie interne au roman est aussi un fait de langue. L'écriture romanesque se présente sous la forme d'un contrat de langue égalitaire constamment renégocié. [...] La langue fictive des romans fournit une expérience de la démocratie, en tant qu'elle est une redistribution des signes du langage⁷⁸¹.

Quelle que soit la force avec laquelle il tente de recréer la réalité, la langue du roman ne peut être la réalité. Or, le fait que le mouvement naturaliste inclue des personnages issus de milieux sociaux différents, avec le vocabulaire qui en découle, implique qu'il y aura également dans le roman des termes inusités pour la littérature, comme la présence de verlan ou d'expressions idiomatiques courantes. Ces derniers donnent l'impression d'un amincissement entre la barrière du roman et celle du réel, mais il s'agit là d'une illusion en soi, puisque de toute façon, la langue utilisée en littérature est une langue représentative et ordonnée selon un style poétique propre.

Parmi les exemples les plus efficaces de notre corpus, on trouve *Far From the Madding Crowd* et *Un mâle*. Dans les deux cas, des formes contractées sont souvent utilisées, reproduisant des dialectes provinciaux particuliers, comme celui de Coggan, l'ouvrier agricole, marquant une utilisation d'expressions archaïques employées à la campagne « "'Tis very particular, indeed. The fact is, 'tis to witness her sign some law-work about taking shares wi' another farmer for a long span o' years. There, that's what 'tis, and now I've told 'ee, Mother Tall, in a way I shouldn't ha' done if I

⁷⁷⁹ Jules Michelet, *La femme*, Paris, Hachette, 1860, p. 14.

⁷⁸⁰ *GL*, p. 229.

⁷⁸¹ Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 47.

hadn't loved 'ee so hopeless well⁷⁸² ». La forme « 'ee », par exemple, est un archaïsme de « you ». Dans ce cas, le discours direct de Coggan prend un rythme particulier, ainsi qu'un ton non littéraire, car les mots syncopés par l'apostrophe marquent une pause en cisillant un mot dans un autre, ce qui en anglais n'a pas un son continu comme il peut l'être en français par l'élision, mais est plus cadencé. Ou d'ailleurs la forme « 'tis » est une contraction de « it is » encore moins formel de « it's ». Les personnes travaillant à la ferme utilisent donc un langage moins raffiné que celui de Troie par exemple, qui exploite son charme pour séduire Bathsheba par des discours élégants. En revanche, dans *Un mâle* c'est souvent le protagoniste qui s'exprime par des contractions : « Germaine, t'faut-y que j'les ramasse par dix, vingt, cinquante ? Veux-tu que j'me batte contre eux tous ? Dis, que t'faut-y⁷⁸³ ? ». En outre, ce discours est repris directement dans l'adaptation théâtrale, en conservant le même ton et les mêmes conditions de langage : « Quand j'te regarde, j'sais pu quoé dire...T'faut-i que j'les ramasse par dix, vingt, cinquante ! Veux-tu que j'me batte contre eux tous ? ... Dis, que t'faut-i⁷⁸⁴ ? ». Au niveau du langage, dans une perspective de reproduction et de proximité de la réalité, le théâtre qui conserve les caractéristiques du roman ou même les implémente acquiert une plus grande crédibilité des personnages. En effet, le roman dans son ensemble est notamment conditionné par la voix du narrateur, qui utilise une langue littéraire, même s'il tente de se rendre impersonnel. En revanche, au théâtre, ce sont les personnages qui mènent l'action et les discours et offrent une plus grande immersion dans la scène, ce qui permet de se prêter plus facilement à l'illusion de la réalité. Cela ne revient pas à affirmer que le dialecte n'était pas utilisé auparavant au théâtre, mais plutôt qu'avec le naturalisme, il prend une nouvelle connotation. Au cours des siècles, « le dialecte est utilisé dans une perspective comique, au théâtre tout particulièrement⁷⁸⁵ », afin de proposer des personnages caricaturaux. Au contraire, sans exclure également cet objectif, dans le naturalisme, il est exploité pour un plus grand contact avec la réalité quotidienne, de sorte à fournir une impression générale plus authentique de la pièce.

Il demeure vrai qu'en cela réside l'une des plus grandes innovations du mouvement naturaliste, qui, avec ce mélange de registres linguistiques, réussit à toucher plusieurs niveaux du public, mais justement l'aspect linguistique constitue seulement une partie des efforts vers la réalité. C'est par l'illusion d'atteindre la réalité dans la langue romanesque que « [l]a littérature se créa un territoire autonome, protégé, blindé contre toutes les intrusions⁷⁸⁶ », en construisant une dimension

⁷⁸² « C'est très important. Le fait est qu'il s'agit d'être témoin d'un contrat que not'maîtresse va signer avec un fermier. Voilà ce que c'est, mère Tall, et, si je ne vous aimais pas aussi éperdument, je ne vous confierais pas ce gros secret », *FMC*, p. 349, *LFD*, p. 349. La traduction officielle ne reproduit pas exactement les mêmes contractions et expressions que l'œuvre originale, mais nous le signalons dans le texte.

⁷⁸³ *UM*, p. 110.

⁷⁸⁴ *UMP*, p. 24.

⁷⁸⁵ Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 151.

⁷⁸⁶ William Marx, *op. cit.*, p. 60.

semi-réelle, vraisemblable, qui n'appartenait pourtant pas à la réalité, précisément parce qu'elle était conditionnée par un regard et une expérience.

Thomas Hardy, dans son article *The Art of Fiction*, affirme que « art is science with an addition⁷⁸⁷ », un élément inédit qui n'est pas entièrement rationnel et mécanique. Dans cette perspective, on peut donc mieux connaître la poésie et le fait que de nombreuses œuvres, y compris les romans, sont appréciées par les critiques parce qu'elles sont proches de la poésie : « Mallarmé désignait “les grandes œuvres de Flaubert, des Goncourt et de Zola” comme “des sortes de poèmes” parce qu'il y voyait des romans d'une puissance “évocatoire” proprement poétique ; des romans réussis⁷⁸⁸ ». Dans ce cas aussi, l'utilisation du dialecte peut s'éloigner de la tentative de reproduire le réel et satisfaire plutôt une aspiration tournée vers le poétique, puisque

Quand l'intention n'est pas comique, on a affaire à une poésie qu'on peut appeler populaire, et qui vise le plus souvent à transmettre de vieilles manières de s'exprimer : contes, chansons, poèmes. Dans ce domaine aussi, de nombreuses littératures, surtout dans leur phase romantique, ont abondamment pratiqué les tournures dialectales plus ou moins authentiques⁷⁸⁹.

L'utilisation d'une langue plus vulgaire et moins littéraire n'est donc pas nécessairement le symptôme d'une recherche d'authenticité, mais aussi un autre élément poétique de l'œuvre. À ce moment-là, l'appréciation ou la critique d'une œuvre dépend de la capacité poétique de l'écrivain, et non du réel lui-même, qui peut être utilisé et manipulé pour donner plus ou moins d'importance à sa propre poétique. Le réel est donc un élément partiel de la création artistique, la représentation des classes sociales inférieures devient un moyen et un manifeste pour un art personnel et une vision de la société. Cela ne signifie pas que le point de vue d'un écrivain est nécessairement faux ou non pertinent. Au contraire, il est nécessaire de déterminer aussi objectivement que possible la valeur de la réalité rapportée par les écrivains et de la mettre en relation avec la manière et la dimension dans lesquelles ils ont eux-mêmes vécu. C'est pourquoi

L'écrivain est confronté à une difficulté due au matériau qu'il emploie : le langage, dans son utilisation normale, présente une succession, et non une simultanéité ; le temps de l'écriture et, surtout, celui de la lecture, sont nécessairement inscrits dans une durée qui range le début de la description dans le passé : le lecteur ne peut pas ne pas être influencé par l'ordre dans lequel on lui a présenté les différents éléments d'un objet donné à voir à travers une écriture. C'est toute la structure du texte naturaliste qui est ainsi, à nouveau, mise en cause⁷⁹⁰.

L'étude des adaptations théâtrales s'avère alors intéressante et emblématique de la recherche d'une rapproche au réel à travers les discours des personnages. Autant dans les romans on tente de

⁷⁸⁷ « L'art est une science avec un ajout », notre traduction. Thomas Hardy, *op. cit.*, p. 134.

⁷⁸⁸ William Marx, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁸⁹ Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 151

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 161.

dépeindre des circonstances humbles et populaires, autant dans la pièce l'accent est mis sur les relations humaines, plutôt que sur les conditions sociales et matérielles, car le théâtre est ancré dans la représentation des rapports humains et des situations qui en découlent. L'accent n'est pas mis sur les conditions de misère, par exemple la pauvreté et le dénuement de Germinie en raison de son addiction à l'alcool, mais sur une sorte de long récit de ses mésaventures alternées par les différents personnages. La littérature naturaliste du XIX^e siècle s'est développée dans un dualisme entre une volonté d'indépendance, qui la dépouille de son rôle de représentation de la morale et de l'utilité sociale, et l'engagement d'écrivains qui conçoivent la littérature comme un moyen de refléter la société, en l'utilisant comme prétexte pour réfléchir aux priorités sociales, aux valeurs traditionnelles et au progrès humain, ainsi que scientifique. L'œuvre littéraire est donc totalement libérée des attentes et obligations morales, bien qu'elle les combatte encore ouvertement, et c'est ce qui lui permet de se consacrer à la réalité vécue par ses auteurs : il en résulte « une autonomisation de l'œuvre désormais amenée à réfléchir son propre processus et à ne réfracter le monde qu'en renvoyant à elle-même⁷⁹¹ ». L'œuvre naturaliste est donc autonome et indépendante également en raison du fait qu'elle s'intéresse à des sujets qui avaient jusqu'alors été laissés de côté, ou pas considérés à leur juste mesure, et contrevient ainsi à tout ce qui était traditionnellement moral. Et c'est pourquoi elle peut aussi être partiellement considérée comme un témoignage historique intéressant, bien que compromis. Bien que certains écrivains, comme Zola, aient aspiré à écrire l'histoire de certaines familles, comme le cycle des Rougon-Macquart, il s'agit de reconstitutions intéressantes, mais non au point de devenir une source documentaire historique. D'ailleurs, les écrivains naturalistes ont « une tendance nette à proposer des titres en se référant à une collectivité⁷⁹² », ce qui donne une impression des chroniques historiques, d'autant plus que le naturalisme vise à s'inspirer de la réalité. Les frères Goncourt par exemple étaient de grands collectionneurs d'objets du XVIII^e siècle et se considéraient comme des historiens. Toutefois, à la lumière de la théorie de la documentation historique, ils ne peuvent être qualifiés ainsi car leur analyse et leur exposition ont toujours été influencées par leur expérience personnelle et certaines idées préconçues⁷⁹³. D'ailleurs, la principale différence entre un écrivain et un historien est que ce dernier crée une image concise et globale d'une période donnée, en reliant diverses situations à une analyse large et profonde qui va au-delà des cas individuels. En revanche,

⁷⁹¹ Patrick Marot, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Champions, 2001, p. 17.

⁷⁹² Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 95.

⁷⁹³ Nous nous référons en particulier aux essais et documents qui sont restés dans l'ombre dans la carrière des Goncourt, comme *La femme au XVIII^e siècle*. Œuvre intéressante et précurseur de l'histoire moderne, comme le rappelle aussi la *Préface* d'Elisabeth Badinter, car centrée sur les pensées des individus et leur vie, elle est néanmoins conditionnée par la misogynie et le mépris des deux frères pour certaines classes sociales, comme en témoigne le chapitre sur la femme du peuple : « au moral comme au physique, la femme du peuple est à peine dégrossie. Au milieu de la pleine civilisation de l'époque, au centre même des lumières et de l'intelligence, elle est, au témoignage de l'auteur des Parisiennes, un être dont la cervelle ne renferme pas plus d'idées qu'une Hottentote, un être enfoncé dans la matière et la brutalité ». Edmond et Jules de Goncourt, *La femme au XVIII^e siècle*, Paris, Collection XIX, BnF partenariats, édition du Kindle.

l'écrivain naturaliste cherche à découvrir les mécanismes de la société en enquêtant sur les individus singuliers.

À ce moment, il convient donc de relier le rôle de l'écrivain engagé à son idée de la réalité et, par conséquent, de la société. Ainsi, la perspective proposée par Yves Chevrel est intéressante, puisqu'il affirme que le naturalisme, en voulant montrer les mécanismes de la société, entend aussi mettre à jour la construction identitaire des individus :

L'identité est questionnée, sans relâche : tout personnage est sommé de « présenter ses papiers », de décliner son identité — on sait que les termes « juge d'instruction », « procès-verbal » font partie du vocabulaire qu'affectionnent certains théoriciens du naturalisme. L'écrivain naturaliste ne convie jamais son lecteur à une chasse au « snark », et il ne lui révèle jamais qu'en fin de compte il s'agissait d'un « boujum », mais il l'invite à se demander si les « honnêtes gens » ne sont pas des « canailles » (*Le Ventre de Paris*), si Nora est un « petit oiseau effarouché », une « épouse et mère », ou un « être humain au même titre que [son] mari » (*Maison de poupée*), s'il est possible même de savoir qui était *Germinie Lacerteux*. L'œuvre naturaliste est une révélation, non pas au sens de l'Apocalypse, mais plutôt comme on utilise un révélateur dans certaines expériences chimiques⁷⁹⁴.

Les protagonistes des romans naturalistes sont perçus différemment par les autres personnages et par le lecteur, à la fois parce que le lecteur assiste aux événements d'un point de vue extérieur (il peut donc être au courant d'initiatives ou d'événements cachés aux autres personnages), et parce que l'on tente d'explorer la tridimensionnalité des personnages en essayant de leur faire révéler leur identité les uns aux autres. Une telle possibilité est principalement due au fait que « le romancier aspire à la transparence⁷⁹⁵ », il laisse donc le lecteur « seul face au bruissement des opinions⁷⁹⁶ ». La réalité proposée par le roman ne doit pas véhiculer les opinions du lecteur, mais proposer un ensemble d'éléments qui compliquent la vue d'ensemble et la capacité de jugement du public, stimulant ainsi une meilleure compréhension du personnage dont il traite. L'un des exemples les plus intéressants de ce traitement de la réalité se trouve dans le roman de Galdós, *Doña Perfecta*, qui se développe autour du conflit entre les deux personnages principaux. Cependant, le conflit n'est pas explicite et il est d'abord nécessaire de démasquer l'adversaire de Pepe Rey, le protagoniste. En fait, Perfecta a toujours dissimulé sa véritable identité et ses intentions en trompant tout le monde sous un masque de fausse bonté. Au cours de l'un des derniers chapitres du roman, lorsque désormais l'on connaît Perfecta, Galdós finalement présente ainsi sa protagoniste :

Sus costumbres intachables, y aquella bondad pública que hemos observado en ella desde el momento de su aparición en nuestro relato, eran causa de su gran prestigio en Orbajosa. Sostenía además relaciones con excelentes damas de Madrid, y por este medio consiguió la destitución de su sobrino. Ahora, en el momento presente de nuestra historia, la hallamos sentada junto al pupitre, que es el confidente único de sus planes y el depositario de sus cuentas numéricas con los aldeanos, y de sus

⁷⁹⁴ Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁹⁵ Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁹⁶ *Idem.*

cuentas morales con Dios y la sociedad. [...] Aborreciendo tenía la inflamada vehemencia de un ángel tutelar de la discordia entre los hombres. Tal es el resultado producido en un carácter duro y sin bondad nativa por la exaltación religiosa, cuando esta, en vez de nutrirse de la conciencia y de la verdad revelada en principios tan sencillos como hermosos, busca su savia en fórmulas estrechas que sólo obedecen a intereses eclesiásticos⁷⁹⁷.

Au lieu de la présenter au début de l'œuvre, l'auteur opte pour une solution intéressante qui consiste à le faire à la fin de l'histoire, lorsque le lecteur a déjà appris à connaître la femme et ses habitudes. C'est pourquoi, à ce moment-là, il peut commenter ironiquement le caractère de la femme et utiliser l'ironie comme moyen pour relever les contradictions de Perfecta, à commencer par le contraste entre son nom et son tempérament. « Toute œuvre naturaliste est bien, dans une large mesure, interrogation sur l'apparence, inquiétude sur l'illusion que procure une connaissance superficielle du réel⁷⁹⁸ », c'est pourquoi l'adaptation pour le théâtre devrait être capable de stimuler la complexité des personnages autant que le roman. En fait, comme nous le verrons plus en détail dans le prochain chapitre, les points de vue des personnages dans le théâtre sont moins influencés par le récit du narrateur, de sorte que les éléments qui sont suggérés dans le roman émergent plus facilement. Traitant toujours le personnage de Perfecta, qui à priori peut sembler l'antagoniste idéale – bigote, despotique, violente – en adoptant un point de vue alternatif ses actions prennent des intentions différentes et raisonnables. Perfecta est obligée de révéler et de manifester ses émotions et ses idées à l'égard de Pepe :

DOÑA PERFECTA

Porque rechazarte de frente, en tonos de maldición irreparable, me parecía, además de cruel, peligroso. (Con zalamería creciente, llegándose a él, y tocándole suavemente en los hombros, con afecto, casi con cariño.) Te hubiera irritado, te hubiera impelido a la violencia, a la desesperación, quizás a cometer actos criminales... Preferí el sistema de apartarte suavemente, gradualmente, por medio de acciones aisladas, procurando que tú mismo comprendieras la conveniencia de alejarte... y que te alejaras, te desviaras, casi sin sentirlo tú mismo. Y te lo arreglaba de modo que la iniciativa de ruptura partiera de ti. Ya ves, te dejaba esta salida airosa: que fueras tú quien quisiera irse, no que salieras arrojado por mí... ¡Y me vituperas, sin ver que mis acciones entrañaban el bien de mi hija, y el tuyo, el tuyo también, porque yo te amaba como hijo de mi hermano⁷⁹⁹!

⁷⁹⁷ « Ses mœurs irréprochables et cette bonté notoire que nous avons remarqué en elle, dès le moment de son apparition dans notre récit, étaient la cause de la grande considération dont elle jouissait à Orbajosa. Elle entretenait, en outre, des relations avec d'excellentes dames de Madrid, et c'est par leur intermédiaire qu'elle avait obtenu la destitution de son neveu. Maintenant, au point où nous en sommes de cette histoire, nous la trouvons assise devant le secrétaire, qui est l'unique confident de ses dessins en même temps que le dépositaire de ses comptes d'intérêt avec les fermiers et de ses comptes moraux avec Dieu et la société. [...] Lorsqu'elle détestait, elle avait l'ardente véhémence d'un ange de la haine et de la discorde soufflant son venin au milieu des hommes. Tel est le résultat produit sur un caractère entier et sans bonté nativa par l'exaltation religieuse, lorsque, au lieu de s'appuyer sur la conscience et la vérité révélée dans des principes aussi simples que larges, elle cherche son aliment dans des formules étroites uniquement dictées par des intérêts ecclésiastiques », *DP*, or. pp. 389-390, tr. pp. 335-336.

⁷⁹⁸ Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁹⁹ « Parce que te refuser catégoriquement, sur le ton de la malédiction irreparable, me semblait, outre cruel, dangereux. (Avec une flatterie croissante, en lui tendant la main, et en le touchant doucement sur les épaules, affectueusement, presque affectueusement). Elle t'aurait irrité, poussé à la violence, au désespoir, peut-être à commettre des actes

À ce point de la pièce, la réalité ne montre pas seulement la décadence d'une classe sociale ou la cruauté d'un individu, mais confronte tout autant le spectateur/lecteur à l'inconciliabilité des perceptions et à la tentative d'établir la suprématie d'un côté ou de l'autre sans raison de justice. Ce type de positionnement par rapport à la réalité de la part des auteurs se retrouve également dans d'autres romans naturalistes de notre corpus et au-delà, comme Germaine à la fin d'*Un mâle* qui révèle ses véritables sentiments alors que Cachaprès est poursuivi par les gendarmes. D'une part, elle aimerait le protéger, mais d'autre part, elle est également consciente de sa position compromise et montre aux gendarmes le chemin que le protagoniste a pris. Par conséquent, non seulement les écrivains sont influencés par leur expérience et leur vision de la réalité, mais de même, en essayant de reproduire l'effet de la réalité dans le roman, ils conditionnent la perception des personnages pour les lecteurs et le dévoilement consécutif de la réalité dans le roman. La reproduction de la réalité dans le roman, c'est-à-dire d'événements vraisemblables minutieusement relatés, ne présuppose pas la vérité même des personnages, ni le fait de les connaître réellement. Aussi altruiste et, d'un point de vue politique, socialiste que cela puisse paraître, le fait de représenter les classes sociales les plus pauvres dans le roman peut même provoquer l'effet inverse, entraînant davantage de stéréotypes de la réalité. En effet, lorsqu'on parle du peuple, cela se fait au nom d'une représentation collective composée de gens misérables et ignorants, sales et incapables d'interpréter leurs émotions et leurs humeurs. On peut simplement se référer à l'*Assommoir* de Zola et à ce qu'il écrit dans la préface : « [c]'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple. Et il ne fait point conclure que le peuple tout entier est mauvais, car mes personnages ne sont pas mauvais, ils ne sont qu'ignorants et gâtés par le milieu de rude besogne et de misère où ils vivent⁸⁰⁰ ». Aussi nobles et empathiques que soient les intentions envers les travailleurs dépeints, cette prémisse ne fait que confirmer les stéréotypes de la classe ouvrière comme sale, ignorante et malheureuse. Si ces conditions sont indéniablement vraies, il est également vrai qu'il n'est pas possible de formuler une telle généralisation et d'attribuer une catégorie d'individus uniquement à certains comportements. En outre, il y a l'étrange déclaration selon laquelle les gens ne sont pas mauvais, mais seulement grossiers, d'où l'on déduit qu'il ne faut pas avoir peur d'eux, car le peuple est ainsi fait à cause de ce qu'il est obligé de vivre chaque jour. Cette affirmation est implicitement liée au discours sur la physiognomonie que nous avons évoqué au chapitre trois, dont les théories suggéraient la malignité ou la bonté d'un individu en fonction de ses traits physiques. Si nous le

criminels... Je préférerais le système consistant à essayer, doucement, progressivement, par des actions isolées, de te faire comprendre toi-même l'opportunité de t'éloigner... et que tu t'éloignes, te détournes, presque sans le sentir toi-même. Et je m'arrangerais pour que l'initiative de la rupture vienne de toi. Tu vois, je t'ai laissé cette échappatoire discrète : que c'était toi qui voulais partir, pas que tu étais rejeté par moi... Et tu m'injures, sans voir que mes actions étaient pour le bien de ma fille, et le tien, le tien aussi, parce que je t'ai aimé comme le fils de mon frère ! », notre traduction. *DPP*, p. 92.

⁸⁰⁰ Émile Zola, *L'Assommoir*, Paris, Charpentier, 1877, p. II.

replaçons dans le contexte de l'époque où les romans ont été publiés, ce raisonnement était avant-gardiste et moderne, mais s'il est considéré à la lumière de nos études, il montre plutôt le point de vue conditionné des écrivains et leur vision personnelle de la réalité. Nous tenons à souligner à nouveau que la dimension subjective et expérientielle de la réalité ne la rend pas moins authentique, il est seulement nécessaire de prendre conscience de cette dimension impossiblement objective de la réalité. En raison de ces observations, il est possible de rapprocher les travaux et les théories du naturalisme des études sociologiques d'Émile Durkheim⁸⁰¹ qui, sur la base des mêmes théories du positivisme et de la médecine expérimentale de Claude Bernard, a cherché à trouver un moyen de comprendre les comportements humains à partir du milieu dans lequel ils étaient insérés. À propos de la réalité et de sa représentation, en fait, il écrit que « [l]e sensible, avec son infinie diversité, [...] c'est le réel, tout le réel⁸⁰² », puisque tout fait réel dérive d'une expérience du sensible.

Au contraire, si l'on considère les personnages dans leur individualité, comme nous l'avons vu pour *Perfecta*, on ne représente pas l'individu en tant que tel, mais plutôt par les problèmes dont il est affecté. Le personnage devient la personnification de certaines maladies, de traumatismes personnels, d'une dépendance à quelque chose, et il ne reste jamais le même tout au long de l'arc narratif. Au théâtre, cela est plus évident car le personnage est souvent montré principalement à travers une condition particulière. Si dans le roman, les femmes sont présentées comme folles ou porteuses de folie, au théâtre, on retrouve la situation inverse. En prenant l'exemple de *Thérèse Raquin*, Laurent mentionne six fois qu'il est sur le point de devenir fou (« Veux-tu donc me rendre fou⁸⁰³ ? », « tu es heureuse quand la douleur me rend fou⁸⁰⁴ », « va-t'en femme, tu me rends fou⁸⁰⁵... », pour en citer que quelques-uns). La réalité du roman est donc proposée sous un angle différent, puisque « the naturalist [theatre] drive towards its constantly evolving truth often found it necessary to slough off conventions because they were no longer true enough⁸⁰⁶ ».

Dans le roman, la situation est présentée depuis un début stable qui se poursuit de manière tragique, généralement avec la mort. Germinie Lacerteux meurt dans le mensonge, malade et seule, victime de ses propres tromperies et passions qui se sont transformés en addiction à l'alcool. Thérèse meurt également dans le mensonge aux yeux de ses amis et connaissances, avec le remords du meurtre

⁸⁰¹ Considéré comme l'un des principaux fondateurs de la sociologie, il a théorisé le fait social et a cherché à en étudier les conséquences. Il a partagé avec Zola de nombreuses théories sur les êtres humains et des observations sur les sociétés, résumées et analysées dans le recueil *Un territoire en partage. Littérature et sciences au XIX^e siècle*, Elsa Courant & Romain Enriquez (dir.), Éditions Épistémocritique, 2018.

⁸⁰² Émile Durkheim, "L'empirisme rationaliste de Taine et les sciences morales", *Revue blanche*, 1897, 13, n° 101, pp. 3-7, p. 4.

⁸⁰³ *TR*, p. 106.

⁸⁰⁴ *TR*, p. 133.

⁸⁰⁵ *TR*, p. 141.

⁸⁰⁶ « Le naturalisme [théâtre] tend vers une vérité en constante évolution, il est souvent nécessaire de se débarrasser des conventions parce qu'elles ne sont plus assez vraies », notre traduction. Bert O. States, *op. cit.*, p. 83.

de Camille sur la conscience qui la pousse à tenter d'assassiner Laurent et de mettre à l'écart Madame Raquin. Pepe meurt vaincu par son arrogance, tandis que la conscience de Perfecta est brisée par sa confrontation avec son neveu. Cachapès meurt de sa passion et de sa cupidité, tandis que Germaine perd sa réputation. Giacinta meurt victime de ses propres illusions et de son désir de liberté, délivrant ainsi Andrea Gerace du piège de leur relation. Enfin, Frank Troy meurt en expiant toutes les erreurs des personnages de *Far From The Madding Crowd*. Bathsheba et Oak ont la possibilité d'abandonner leur orgueil et leur entêtement, qui les avaient entraînés dans le malheur, et de continuer ainsi à vivre paisiblement.

Ainsi, la volonté de reproduction de la vérité, qui coïncide avec la réalité, implique également une ultérieure réflexion sur la nature humaine et sur le sens de justice. D'une certaine manière, on anticipe les courants littéraires du début du XX^e siècle : ce que l'on voit n'est jamais ce qu'il paraît, puisque nous ne nous percevons pas nous-mêmes comme les autres nous voient. Il en résulte un problème d'identité qui peut être métaphorisé en miroir brisé : l'image du personnage est celle qui se reflète dans tous les fragments, mais chaque fragment est également différent des autres. On pourrait donc considérer ces problèmes dont les protagonistes sont une personnification comme une manière de représenter et de figurer ces problèmes de société, qui constituent la réalité, mais une version partielle de celle-ci. Par ailleurs, comme l'évoquent les exemples de notre corpus principal, il est évident que ces questions et la manière dont la société les traite sont souvent communes aux pays de l'Europe occidentale. La représentation de la réalité sociale constitue donc un fil conducteur dans ces œuvres, précisément parce que la réaction aux adultères, aux fraudes et aux meurtres reste la même dans les noyaux sociaux urbains et provinciaux. Les croyances et les moyens de contrôler l'opinion publique diffèrent, mais restent fondamentalement les mêmes. À cet égard, la réflexion de David Ledent sur le rôle de l'écrivain engagé dans le naturalisme et surtout le roman naturaliste semble particulièrement pertinente pour notre analyse :

[le roman expérimental repose] sur trois fonctions symboliques caractéristiques : descriptive, cognitive et analytique (Ledent). Le roman possède une fonction descriptive dans la mesure où il présente des vertus ethnographiques, une fonction cognitive du fait que le romancier connaît et dit quelque chose du monde social (Bouveresse, 2008), et une fonction analytique puisque la lecture de romans active la faculté de penser, de réfléchir sur soi et sur le monde, une fonction que le roman ajoute à l'effet de l'épopée sur le lecteur selon Lukács (Lukács, 1968). Le roman devient précisément « expérimental » non par ce que fait le romancier mais par le travail que le lecteur peut faire sur lui-même. Or, si le roman présente ces trois fonctions, elles sont également caractéristiques de la démarche sociologique elle-même. Description, connaissance et analyse constituent trois moments fondamentaux de la recherche sociologique. La différence majeure entre le récit romanesque et le récit sociologique tient à ce que le premier est non-référentiel (Cohn) et non-heuristique. Ils demeurent deux productions sociales distinctes mais si on considère le roman et la sociologie comme des formes symboliques, ces formes

peuvent interférer. C'est ce potentiel que Zola a su apercevoir dans ses réflexions sur le roman expérimental⁸⁰⁷.

Ce bref résumé du roman expérimental et de son impact sur la réalité sociale est particulièrement concis, mais bien construit. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, le naturalisme cherche à reproduire l'effet de réalité dans le roman, souvent au moyen de descriptions longues et détaillées de l'environnement, du paysage, des objets qui composent la scène, mais aussi du comportement et des moindres changements des personnages. Toutefois, cela ne signifie pas qu'il s'agit d'une perspective absolument impartiale et objective de la réalité, bien au contraire. La vision de cette réalité communique la manière dont elle est perçue et retravaillée par l'écrivain, qui observe les événements à travers son point de vue et tente de communiquer les aspects les plus urgents de son analyse et de son expérimentation. C'est à partir de ses observations que le lecteur doit s'interroger sur ce qu'il voit et vit chaque jour de la réalité. De cette manière, le roman naturaliste sert de stimulus et d'invitation à sa propre réflexion sociale. Et c'est là que réside l'innovation spécifique du mouvement naturaliste, car c'est par le développement du roman que sont établies les sciences sociales, qui évolueront plus tard vers ce que nous connaissons aujourd'hui. Ainsi,

[I]e roman et la sociologie sont deux productions de notre « modernité » sociétale qui est elle-même analysée, implicitement ou explicitement, par ces deux formes de connaissance. La modernité apparaît ainsi à la fois comme sujet et objet de connaissance et comme ressource commune à la sociologie et à la littérature⁸⁰⁸.

Il est donc possible d'interpréter le roman naturaliste comme le prototype d'une analyse sociologique d'un noyau donné d'individus (nous nous référons à un noyau d'individus car il y a souvent dans le corpus analysé quelques personnages représentant des générations, des éducations et des personnalités différentes). Plutôt qu'une reproduction de la réalité, on peut donc considérer le naturalisme comme une étude qui part de la réalité pour donner une interprétation personnelle des relations entre les individus et de leur comportement. Cependant, à ce moment-là, se pose la question de la relation entre les adaptations théâtrales réalisées par les écrivains et le réel et la société. Lorsque le roman est adapté pour la scène, cela change-t-il la perspective sur la société ?

En effet, il vaut la peine de réfléchir à cette transformation formelle et thématique, car rien ne garantit que le résultat soit le même et que la perspective restera la même, puisque l'adaptation théâtrale présuppose une représentation beaucoup plus synthétique et visuelle. Par conséquent, nous ne nous attachons pas à la critique de la représentation théâtrale, qui, comme nous l'avons dit précédemment, est relativement importante et influencée par la moralité, mais plutôt à la représentation de la réalité elle-même que les auteurs ont voulu atteindre à travers la pièce. Lors du

⁸⁰⁷ Elsa Courant & Romain Enriquez (dir.), *op. cit.*, pp. 47-48.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 40.

travail d'analyse formelle que nous avons effectué dans la deuxième partie de la thèse, nous avons pu fragmenter les œuvres romanesques et théâtrales afin d'analyser les correspondances entre les deux formes. De cette manière, des questions concernant l'aspect de la réalité sont également survenues. L'un des points sur lesquels il est le plus intéressant de s'attarder est l'adaptation incessante des textes naturalistes pour la scène, et ensuite pour la télévision. Kate Griffiths, spécialiste des adaptations posthumes de Zola, montre un intérêt croissant pour les adaptations de romans naturalistes, qui sont toutefois comprises différemment de celles de l'écrivain. Alors que Zola avait l'intention de dépeindre la réalité quotidienne vécue par ses personnages en les étudiant comme des cobayes scientifiques pour des expérimentations afin de comprendre le comportement humain, les adaptations pour le théâtre qui ont suivi se sont surtout concentrées sur la complexité des personnages principaux et de leurs problèmes, s'éloignant ainsi du regard général et anthropologique du roman. En ce sens, ils s'intéressent donc principalement aux événements scandaleux qui affectent les personnages, plutôt qu'à l'ensemble des causes qui les ont amenés à agir d'une certaine manière. Certes, le fait que les protagonistes des romans aient pour point de départ des personnes culturellement similaires aux spectateurs, qui peuvent ressentir un certain niveau de communion avec les protagonistes des œuvres, est un fait significatif. L'une des raisons du regain d'intérêt pour les adaptations de Zola est le fait que jusqu'à présent, même l'auteur du roman a échoué à offrir une pièce satisfaisante, à la hauteur de l'œuvre narrative : « [t]he play, in short, is nothing like as powerful as the novel.' Zola's novel is implicitly positioned as a potent original text whose lustre cannot be captured by adapting hands — even if those hands belong to Zola himself⁸⁰⁹ ». Par conséquent, toute forme d'adaptation serait insatisfaisante par rapport au roman. En effet, Griffiths, poursuivant son discours, précise que « Zola may proffer reality as the source behind his textual translation, but it is a reality, [...], which cannot be accessed⁸¹⁰ ». Ainsi, si la réalité est la source de son écriture romanesque, la pièce de théâtre, qui dérive du roman, est fictive et artificielle précisément parce qu'elle ne s'inspire pas de la réalité, mais d'un produit littéraire qui, aussi proche qu'il soit de la quotidienneté de la réalité, reste un produit artistique et retravaillé. Par conséquent, la pièce n'avait aucun mérite particulier à être considérée comme un dérivé de la réalité. Cela pourrait toutefois être rediscuté et retravaillé pendant les séances de répétition de la mise en scène de la pièce. En fait, avec l'avènement du Théâtre Libre et de ceux qui l'ont imité en Europe, l'accent a été mis de plus en plus sur le spectacle et la méthode de jeu des acteurs. « The emphasis Zola placed on the environment as a force acting upon and defining

⁸⁰⁹ « La pièce, enfin, n'a rien d'aussi puissant que le roman ». Le roman de Zola est implicitement positionné comme un texte original efficace dont le lustre ne peut être capturé par des mains adaptatrices - même si ces mains appartiennent à Zola lui-même », notre traduction. Kate Griffiths, *Emile Zola and the Artistry of Adaptation*, New York, Routledge, 2009, p. 1.

⁸¹⁰ « Zola peut présenter la réalité comme la source de sa traduction textuelle, mais il s'agit d'une réalité, [...], à laquelle on ne peut accéder », notre traduction. *Ibid.*, p. 8.

characters is well known⁸¹¹ », et telle est la clé interprétative qui a permis à la mise en scène des pièces de Zola d'être plus intense et plus appréciable. Il est donc difficile d'atteindre le réel dans le texte, du moins pour le moment, mais il est aussi envisageable d'essayer de recréer des situations particulièrement ressemblantes et authentiques au théâtre, sur la scène, puisque c'est l'environnement qui influence les personnages. Nous avons mentionné Antoine non par hasard, car il est l'un des premiers metteurs en scène à avoir pris conscience de cet aspect du théâtre naturaliste : « Antoine affords the environment a comparable importance in his dramatic productions as a whole⁸¹² » et a en fait été impliqué dans la mise en scène de certains des textes de Zola depuis le début du Théâtre Libre. Et en effet, dans un célèbre discours sur la mise en scène, Antoine affirme que

dans les œuvres modernes, écrites dans un mouvement de vérité et de naturalisme où la théorie des milieux et de l'influence des choses a pris une si large place, le décor n'est-il pas le complément indispensable de l'œuvre? Ne doit-il pas prendre, au théâtre, la même importance que la description tient dans un roman?⁸¹³

La réalité est donc réalisée de manière plus concrète que dans le roman, ce qui laisse plus de place à l'imagination et aux expériences personnelles du lecteur. Le fait qu'il soit impossible de reproduire fidèlement la réalité au théâtre, mais aussi dans le roman, devrait plutôt nous amener à réfléchir aux motivations qui conduisent à une telle aspiration. Puisque par l'étude de la réalité, l'intention était de sonder le comportement humain, les passions et les impulsions qui les régissent, dans un certain sens, des vérités scientifiques devaient être atteintes. Ces vérités sont en fait la base de toute grande pièce de théâtre, notamment dans le naturalisme. Raymond Williams, écrivain et critique littéraire anglais qui a travaillé en étroite collaboration avec l'historien Eric Hobsbawm, affirme donc, à propos de la vérité et de la réalité du théâtre naturaliste, que : « [t]he driving force of the great naturalist drama was not the reproduction of rooms or dress or conversation on the stage. It was a passion for truth, in strictly human and contemporary terms. Whatever the later arguments, about particular conventions, it was the decisive moment, in all modern drama⁸¹⁴ ». Ainsi, au-delà même d'une fidélité visuelle et concrète de la réalité, selon Williams, le théâtre naturaliste est consacré à la seule poursuite de la vérité. Ceci est partiellement acceptable pour notre recherche si l'on considère le théâtre d'Ibsen, par exemple, « un Ibsen "fait du théâtre" sans apparemment

⁸¹¹ « L'importance accordée par Zola à l'environnement en tant que force agissante sur les personnages et les définissant est bien connue », notre traduction. *Ibid.*, p. 30.

⁸¹² « Antoine accorde à l'environnement une importance comparable dans l'ensemble de ses productions dramatiques », notre traduction. *Idem.*

⁸¹³ André Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Paris, Arthème Fayard, 1921, p. 200.

⁸¹⁴ « La force motrice du grand drame naturaliste n'était pas la reproduction de pièces, de vêtements ou de conversations sur la scène. C'était une passion pour la vérité, en termes strictement humains et contemporains. Quels que soient les arguments ultérieurs concernant des conventions particulières, ce fut le moment décisif, dans tout le théâtre moderne, de la création d'un nouveau théâtre », notre traduction. Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht*, London, Chatto and Windus, 1968, p. 334.

envisager autre chose qu'un renouvellement ou une utilisation nouvelle d'une forme, d'un mode de (re)présentation qu'il ne remet pas fondamentalement en cause⁸¹⁵ » qui ne se distingue pas par une décoration particulière (en effet, les drames se déroulent souvent dans une seule pièce), mais plutôt par sa capacité à pénétrer au cœur du trouble de ses personnages, puisqu'il essaye « de transposer à la scène une matière romanesque qu'il s'efforce d'actualiser, c'est-à-dire de cacher⁸¹⁶ ». La vérité n'est donc atteignable que lorsqu'on essaie de comprendre pleinement un phénomène, puis qu'on le met en scène avec toutes ses complications. Dans *Maison de Poupée*, Ibsen laisse en fait le lecteur/spectateur presque confus par le déroulement de l'histoire, car bien que la pièce entière soit plutôt statique en termes d'action et de mouvements, ce qui est dépeint laisse entendre l'agitation de l'âme de la protagoniste Nora, et la consternation de son mari lorsqu'elle décide de le quitter. En même temps, il est vrai (et nécessaire) aussi qu'un décor soit aussi précis que possible afin de reproduire les conditions considérées comme réelles.

Cependant, il faut ajouter que cette relation philosophique et sociologique entre la réalité et la vérité ne constitue pas un reflet pur et simple de la réalité, mais plutôt un ensemble de conventions sociales et idéologiques, comme nous le rappelle encore Williams « [t]here is always a precise internal relation between a structure of feeling and its effective conventions: in the great naturalist drama, between the strictly human definition of truth and the direct representation of human actuality⁸¹⁷ ». L'ensemble des conventions et, ajouterions-nous, l'éducation des écrivains, génère une réalité narrative entachée d'aspects extérieurs qui ne correspond pas à la réalité authentique. La connaissance de la réalité humaine que les écrivains ont l'impression d'atteindre ne peut donc pas être considérée comme une science exacte et infaillible, mais plutôt comme une interprétation guidée par certains facteurs. De cette manière, l'adaptation pour la scène de romans naturalistes accorde une attention particulière à certains problèmes précis qui se posent pour les types de personnages dépeints, mais qui ne peuvent néanmoins pas constituer une vérité absolue, ou pour le dire au sens naturaliste, une science expérimentale. Mais l'adaptation s'avère complexe du point de vue de la vérité pour d'autres éléments également. En effet, étant une œuvre plus condensée (dans la plupart des cas, il y a des exceptions⁸¹⁸), et devant être très sélective dans les actions à représenter, elle offre également plus de possibilités d'interprétation : « it is because plays are such a condensed form that they give rise to so

⁸¹⁵ Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 78.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁸¹⁷ « Il existe toujours une relation interne précise entre une structure de sentiment et ses conventions effectives : dans le grand drame naturaliste, entre la définition strictement humaine de la vérité et la représentation directe de l'actualité humaine », notre traduction. *Idem.*

⁸¹⁸ On peut citer par exemple *Le soulier de Satin* de Paul Claudel, une pièce très longue dont la durée est estimée à plus de onze heures. Mais le *Hamlet* de Shakespeare est également censé durer environ six heures. Cependant, comme nous nous référons toujours à des pièces de théâtre, il est compréhensible que ces phénomènes ne concernent que quelques cas emblématiques et ne constituent pas la norme.

many different possibilities for interpretation—many of their implications are inevitably latent rather than manifest in the text⁸¹⁹ ». Et en effet, nous en avons eu la confirmation dans la deuxième partie de notre travail. Souvent, en effet, par manque de temps et de moments propices, certains passages clés du roman ont été omis par l'écrivain. Prenons, par exemple, les épisodes du viol et de la solitude de Giacinta, qui sont très pertinents dans le roman pour comprendre le comportement de la jeune fille. Capuana mentionne rapidement le fait, le faisant passer pour un commérage de la part des personnages secondaires, sans toutefois l'approfondir de la part du protagoniste. Et il n'aurait pas pu le faire précisément parce que le roman est destiné à un point de vue plus intime que le théâtre. En même temps, le commentaire de l'histoire par les personnages secondaires montre une interprétation alternative du même fait, qui n'est pas important en soi, mais en raison de ce qu'il représente dans la société. Ainsi, Capuana montre une protagoniste qui n'est pas blessée, mais fragile et victime des mauvaises langues de son entourage. Il revient donc au lecteur/spectateur de prendre position à la lumière des bavardages, tant sur le comportement de celui qui parle que sur celui qui souffre. En effet, un tel événement transformé en commérage met en évidence un caractère frivole et superficiel, donnant au spectateur/spectatrice l'occasion de comprendre l'attitude et le comportement en société du locuteur. Pensons aussi à la situation de Germaine dans *Un mâle*. Sa chute amoureuse et sa passion pour Cachapprès ne sont pas pleinement réalisées dans la pièce, en raison de choix stylistiques et de temps qui ont rendu la situation difficile à démontrer. À l'acte I, nous voyons Germaine flattée par les attentions de Cachapprès :

CACHAPRES

Tiens, mamzelle Germaine. Ça tombe bien, j'vous retiens pour la prochaine.

GERMAINE

Si c'est une contredanse, j'veux ben... (*A part.*) L'homme ed' l'autfois!

CACHAPRES

Prenez eun'chope avec nous.

GERMAINE

Non, merci, faut que j'voie après l'-z-amis.

CACHAPRES

A t'à l'heure, to d'même?

GERMAINE

J'vous ferais pas cette impolitesse⁸²⁰.

⁸¹⁹ « En raison de leur forme condensée, les pièces de théâtre offrent un grand nombre de possibilités d'interprétation différentes - beaucoup de leurs implications sont inévitablement latentes plutôt que manifestes dans le texte », notre traduction. Michael Rustin, Margaret Rustin, *Mirror to Nature Drama, Psychoanalysis and Society*, London, Karnak, 2002, p. 4.

⁸²⁰ *UMP*, pp. 17-18.

Cela marque le début de leur connaissance dans la pièce (car nous savons que dans le roman, Cachaprès l'admire de loin bien avant la kermesse), mais il n'y a pas de développements amoureux particuliers, comme on en trouve dans *Thérèse Raquin*, par exemple, dans les scènes où Laurent et Thérèse sont laissés seuls. Par la suite, Germaine est préoccupée par l'équilibre social de sa famille et ce n'est que vers la fin que l'on perçoit son sentiment pour Cachaprès, qui est peu après démenti par sa trahison. De même, dans *Far From the Madding Crowd* et dans *Giacinta*, il n'y a pas de manifestations particulières de sentiments, que le lecteur/spectateur doit imaginer et assumer, comme s'il s'agissait d'un fait antérieur à la mise en scène de la situation. Le seul texte dans lequel ces sentiments sont davantage soulignés est celui de *Germinie Lacerteux*. Voulant enquêter sur le cœur de la jeune servante, Goncourt met en scène sa tragédie personnelle, plutôt que celle des personnages et de l'histoire. Dans presque tous les tableaux, on perçoit la passion furieuse de Germinie pour Jupillon, par exemple dans la scène de jalousie au Bal de la Boule Noire, à la fin du troisième tableau:

GERMINIE

J'ai à te parler... à toi... pas ici... dehors.

MELIE

Ah ! des explications... bien de l'agrément... Viens-tu, Glacé? (*Elle s'en va en ayant à la bouche le bout de cigare de Jupillon qu'elle rallume.*)

JUPILLON, à Germinie.

Qu'est-ce que tu veux enfin ?

GERMINIE, le regardant dans les yeux.

Viens.

(*Germinie sort au milieu des risées de la salle, suivie de Jupillon moitié subjugué par l'accent de Germinie, moitié railleur.*)⁸²¹

Dans ce passage, Germinie est extrêmement contrariée de voir Jupillon à la salle de bal avec deux autres femmes et tente de l'entraîner avec elle, malgré les rires moqueurs des personnes présentes. Ce rythme de rencontres/affrontements se poursuit tout au long de la pièce, mettant l'accent sur les moments où Germinie s'humilie devant Jupillon (par exemple, lors du dîner chez sa mère), plutôt que sur les actions répréhensibles qu'elle a accomplies pour lui. La réalité qui est montrée est donc extrêmement conditionnée par ce que le dramaturge veut montrer, et non par la réalité elle-même. Dans ces schémas de représentation du théâtre, on peut encore déceler les conventions tant détestées auxquelles Zola s'opposait farouchement, car on avait tendance à mettre en scène les moments les plus déchirants et les plus explicites dans le style des mélodrames et des pièces bien faites, afin que l'histoire soit bien comprise par le public. Aussi logique que cela puisse être de penser et de déduire cela, en réalité cette observation est nécessaire car elle montre comment la prétention à

⁸²¹ GLP, p. 47.

représenter la réalité est une illusion : « the whole way of life is an illusion or indeed an ideology; the individual is significant only as his life acquires social (that is, environmental) connections⁸²² ». À cet égard, Nelly Wolf fait une observation précise et pointue de ce qu'implique le naturalisme en tant que genre littéraire et de son rapport à la réalité : « le réel devient un point de vue de l'écriture, alors que les styles traditionnels étaient des points de vue sur le réel⁸²³ ». Cependant, cette redevance s'avère être un point de vue des auteurs, malgré leurs efforts d'impartialité et d'objectivité. Puisque le roman et le texte dramatique sont des dispositifs par lesquels quelqu'un montre (en racontant) quelque chose, cela suppose que les lecteurs et les spectateurs sont témoins de ce qui se passe, bien qu'à des degrés divers. Et en effet, Danielle Chaperon rappelle, notamment en ce qui concerne le texte dramatique, certains points fondamentaux.

La situation de monstration, comme la situation de narration, est un dispositif qui propose une place au lecteur, une place qui conditionnera son immersion fictionnelle. Le lecteur d'un texte dramatique est en effet invité à s'imaginer « témoin » de l'action fictionnelle (plutôt que narrataire), un témoin guidé par un « montreur » à qui l'on peut attribuer les didascalies (plutôt qu'à un narrateur)⁸²⁴.

À ce moment-là, il semble presque paradoxal de penser que le théâtre, lieu d'illusions et de mensonges, malgré son adaptation de romans naturalistes, a réussi à transmettre la réalité entre les pages et sur la scène. En dépit des tentatives des adaptations de transmigrer les personnages, les thèmes et les lieux vers une scène, où tout serait encore plus mis en valeur, c'est le roman qui est la base sur laquelle s'ancre l'observation de la réalité. Toute reproduction de cette dernière ne sera jamais entièrement vraie, car il y aura toujours une conscience de sa fluidité scénique.

Le problème de la réalité en littérature reste donc constant. Même l'art du cinéma ne parvient pas à reconstituer fidèlement une reproduction de la réalité. Né à la toute fin du XIXe siècle, il constitue le sommet de la quête entre vérité et réalité. Un an avant la mise en scène de *Dona Perfecta* à Madrid en 1895, les frères Lumière sortent leurs premiers films, comme *La Pêche aux poissons rouges*. Il s'agissait d'un film d'une minute, en noir et blanc, sans son, montrant une petite fille plongeant ses mains dans un bocal de poissons rouges. Très vite, on perçoit l'intention documentaire utile dans les films, qui s'éloignent toutefois de la dimension littéraire pour se rapprocher d'un type d'observation scientifique, loin de l'esthétique. Ceci est très important lorsque l'on considère la relation entre le naturalisme et la réalité afin de faire du produit littéraire un miroir de la réalité qui

⁸²² « L'ensemble du mode de vie est une illusion ou même une idéologie ; l'individu n'est significatif que lorsque sa vie acquiert des connexions sociales (c'est-à-dire environnementales) », notre traduction. Raymond Williams, *Modern Tragedy*, London, Vintage Books, 1966, p. 133.

⁸²³ Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 49.

⁸²⁴ Danielle Chaperon, *op. cit.*, p. 57.

recherche la vérité. Et la réflexion entre la littérature, le théâtre et le cinéma conduit à d'autres difficultés :

Le documentariste peut se tromper; il ne doit pas tromper. Sa pratique relève de l'esthétique, mais aussi de l'éthique, parce que le spectateur attend du documentaire autre chose qu'une jouissance esthétique, bien que celle-ci éloigne quelques maux trop communs dans le genre: l'ennui, la confusion. L'esthétique est bienvenue, l'éthique est impérative⁸²⁵.

Dans le genre de l'art et de la littérature du réel, il est donc nécessaire de poser d'abord des principes éthiques comme base d'observation et de recherche du sujet choisi. Puisque le roman et le théâtre naturaliste (mais le cinéma de ces années-là en fait également partie) constituent un acte de communication qui se réfère à la réalité et à une recherche de la vérité qu'elle contient, l'éthique de l'observation des phénomènes et de leur reproduction doit pouvoir garantir plus qu'une « question de morale personnelle⁸²⁶ ». Ainsi, le créateur de l'œuvre théâtrale ou romanesque doit être capable de maintenir cet aspect éthique en équilibre avec sa propre création artistique, sans toutefois laisser cette dernière prévaloir. Maurice Merleau-Ponty, à propos du réel et de sa perception, affirmait que

[l]e « réel » est, ce milieu où chaque moment est non seulement inséparable des autres, mais en quelque sorte synonyme des autres, où les « aspects » se signifient l'un l'autre dans une équivalence absolue ; c'est la plénitude insurpassable : impossible de décrire complètement la couleur du tapis sans dire que c'est un tapis, un tapis de laine, et sans impliquer dans cette couleur une certaine valeur tactile, un certain poids, une certaine résistance au son⁸²⁷.

Le réel est donc composé de tous ces objets et éléments perceptifs qui permettent aux choses de prendre forme : « ce genre d'être dans lequel la définition complète d'un attribut exige celle du sujet tout entier et où par conséquent le sens ne se distingue pas de l'apparence totale⁸²⁸ ». Le problème de la représentation de la réalité n'est donc pas seulement le point de vue adopté, mais aussi la recherche d'une manière appropriée de reproduire le réel, l'ensemble des choses perceptibles et spécifiques qui rendent tangible ce qui est vu. Dans la forme fictionnelle, il est possible d'évoquer des situations, des choses et des perceptions par le biais de la description et de la narration, qui possèdent toutefois un pouvoir limité et sont liées à l'imagination. En revanche, si ce n'était pas le cas et que la littérature se coule dans le genre documentaire, on aurait un ensemble de preuves et d'effets qui constituent l'ensemble de la situation observée. Dans la forme théâtrale, en revanche, il est possible non seulement d'évoquer des situations, des choses et des perceptions par le texte, mais aussi de les visualiser par la mise en scène. Cependant, ce qui est vu ne sera jamais identique à la réalité. Les personnages ne pourront jamais avoir une relation d'identification complète, précisément

⁸²⁵ Guy Gauthier, Simone Suchet, Philippe Pilard, *Le documentaire passe au direct*, Montréal, VLB éditeur, 2003, p. 115.

⁸²⁶ Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993, p. 77.

⁸²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 373.

⁸²⁸ *Idem.*

parce qu'ils sont des personnages et non les personnes elles-mêmes, les accessoires ne seront jamais ceux de la réalité de la situation que l'on veut raconter, car, bien qu'une chaise ou un tapis soient des objets communs et répandus, ils correspondent à une multitude de variantes et de détails qui rendent extrêmement difficile l'utilisation des objets appartenant précisément à des événements réels, ou, dans le cas de l'adaptation, à la réalité imaginaire du roman. Comme le précise à nouveau Maurice Merleau-Ponty,

[c]haque fragment d'un spectacle visible satisfait à un nombre infini de conditions et c'est le propre du réel de contracter en chacun de ses moments une infinité de relations. Comme la chose, le tableau est à voir et non pas à définir, mais enfin, s'il est comme un petit monde qui s'ouvre dans l'autre, il ne peut pas prétendre à la même solidité. Nous sentons bien qu'il est fabriqué à dessein, qu'en lui le sens précède l'existence et ne s'enveloppe que du minimum de matière qui lui est nécessaire pour se communiquer. Au contraire, la merveille du monde réel, c'est qu'en lui le sens ne fait qu'un avec l'existence et que nous, le voyons s'installer en elle pour de bon. Dans l'imaginaire, à peine ai-je conçu l'intention de voir que déjà je crois avoir vu. L'imaginaire est sans profondeur, il ne répond pas à nos efforts pour varier nos points de vue, il ne se prête pas à notre observation⁸²⁹.

Il est possible de réfléchir au monde réel parce qu'il se produit en dehors de nous et sans notre contrôle, sans prédiction. L'avantage du théâtre donc consiste dans le fait que « il teatro stesso è un dispositivo conoscitivo molto articolato, mediante il quale si realizza una forma di conoscenza psicologica dell'uomo⁸³⁰ ». La représentation de la réalité dans les formes fictionnelles, théâtrales, cinématographiques et artistiques en général permet une concentration méthodique sur certains éléments de la réalité, qui n'englobent donc pas la totalité de la réalité. « Le réel se distingue de nos fictions parce qu'en lui le sens investit et pénètre profondément la matière⁸³¹ », voilà la dernière distinction que Merleau-Ponty fait du réel. Le réel est la source des choses et de notre capacité d'interprétation. Le récit ou la représentation que nous en faisons est donc limité par rapport à la réalité et inexact en raison de ces caractéristiques.

Il s'agit, au contraire, de perceptions. Henri Gouhier, spécialiste du théâtre, analyse comment « les perceptions m'apprennent comment une chose existe, pas qu'elle existe⁸³² », n'était-ce pas que « chaque perception est ma perception : ce qui fait la perception et la distingue d'un sentiment, c'est une certaine intention qui me tourne vers le dehors : si personnel quel soit le regard, il vise un objet⁸³³ ». Ainsi, comme il a été dit, la réalité comprise comme la manifestation objective des choses et des événements est soumise à l'interprétation d'un individu, qui en rend compte selon sa perception des événements et des objets. Il est intéressant de suivre le discours de Gouhier sur les perceptions

⁸²⁹ *Ibid.*, pp. 373-374.

⁸³⁰ « Le théâtre lui-même est un dispositif cognitif hautement articulé, à travers lequel se réalise une forme de connaissance psychologique de l'homme », notre traduction. Fausto Petrella, *La mente come teatro, Psicoanalisi, mito e rappresentazione*, Milano, Edi.Ermes, 2011, p. 3.

⁸³¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 374.

⁸³² Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 2004, p. 26.

⁸³³ *Ibid.*, p. 19.

car il analyse également la relation entre les perceptions et les genres théâtraux (ce qui peut aussi s'appliquer, en partie, aux genres narratifs, notamment dans le cas du naturalisme comme nous le verrons). En fait, les pièces du XIX^e siècle sont généralement définies comme des comédies, des tragédies ou des mélodrames. Cependant, ces étiquettes données aux genres constituent la perception des faits par un individu : « ce n'est pas le sentiment qui est tragique ni l'émotion qui est dramatique, mais ce qui fait naître le sentiment ou l'émotion⁸³⁴ ». C'est pourquoi « les catégories dramatiques jouent dans une vision anthropocentrique du monde⁸³⁵ » et « relèvent de la psychologie de l'homme devant l'histoire [...] psychologie de sa perception de l'historique⁸³⁶ ». Cela signifie que chaque événement, pris dans sa propre situation et sans aucun jugement à son égard, n'est ni tragique, ni comique, ni dramatique, mais simplement un événement.

Le fait qu'un individu ressente des émotions et des sentiments face à des événements, et puisse donc les qualifier de tragiques par exemple, est dû à l'impossibilité de suspendre son jugement face aux événements, car cela reviendrait à se priver de l'empathie qui rend humain. En revanche, si l'on pense que le but d'une œuvre littéraire ou théâtrale est de susciter des émotions et des sentiments, il est normal que, malgré l'effort pour maintenir un regard neutre sur l'histoire et les personnages, un auteur ne puisse pas l'être. De cette manière, l'auteur peut mettre l'accent sur des situations et des thèmes afin de sensibiliser son public et d'inclure de nouveaux sujets dans l'art et la littérature, qui serviront toutefois d'exemple, de cible, et non de simple observation du réel. Au théâtre, dans le texte et la mise en scène, rien n'est « semblable au vrai et pourtant le sens du réel n'est pas aboli. Ces personnages, je les regarde, je les écoute, je guette leur âme, intérieurement disposé à leur égard comme s'ils existaient. Tel est le jugement d'existence qui peut subsister au théâtre même sous le règne des esthétiques les moins réalistes⁸³⁷ ». Par conséquent, la perception de ce qui est réel ne dépendrait que de la disposition de l'individu à accepter comme réel ce qu'il a devant lui. Les perceptions ne sont pas moins authentiques, mais au contraire, elles contribuent à étudier l'événement ou la situation sous plus d'un point de vue. Le fait que nous ayons une opinion commune sur un spectacle, par exemple, est symptomatique d'une sous-culture commune parmi les spectateurs qui leur permet d'interpréter les situations de la même manière. Le XIX^e siècle, en général, semble plutôt oublieux des explorations et des comparaisons avec d'autres cultures du siècle précédent⁸³⁸. L'attention portée à l'étranger en Europe était dominée par l'art, les gravures et l'architecture, les goûts chinois et japonais, ce qui ne relativisait toutefois pas le point de vue des interlocuteurs :

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁸³⁸ On pense par exemple aux *Lettres persanes* et à l'étrange façon dont les Orientaux étaient perçus par les Occidentaux.

alors que le Japon est associé dans les arts plastiques – et, encore aujourd’hui, dans l’architecture, le mobilier, le textile, le design, la mode... – à une modernité qui semble inépuisable, le voici en littérature rangé au rayon obsolète, paré des senteurs surannées d’un exotisme de pacotille (Loti), aux implications idéologiques douteuses (Loti encore, officier de marine et épinglé comme tel par Edward Saïd dans son *Orientalisme*, ou Farrère, capitaine de corvette), lorsqu’il ne se réduit pas tout simplement à un appendice des arts décoratifs (les Goncourt)⁸³⁹.

Ainsi, si une communauté de personnes est capable d’interpréter et de percevoir certains phénomènes de la même manière, cela dépend du même substrat culturel, qui est fourni par des moyens culturels, sociaux et de voisinage commun.

Cependant, la véritable nouveauté du mouvement naturaliste européen, tant dans le théâtre que dans le roman, réside dans ce que Nelly Wolf appelle la démolition du contrat entre le lecteur et l’auteur. Si, comme nous l’avons soutenu, la réalité dépeinte dans l’œuvre est vraie parce qu’on la croit telle, c’est parce que le lecteur souscrit à un contrat tacite, « celui que le romancier établit avec son lecteur à travers l’institution romanesque⁸⁴⁰ ». « Il s’agit en fait d’un contrat de littérature, c’est-à-dire d’un contrat de fictivité préalable à tout contrat de genre et susceptible d’être ensuite soit réitéré soit dénoncé sur les seuils du texte ou à l’intérieur même de la fiction⁸⁴¹ », par lequel le lecteur/spectateur (car ce contrat s’étend évidemment aussi à la poésie et au théâtre et au cinéma) fait confiance à ce qui est représenté, suspendant momentanément son jugement. L’innovation du naturalisme par rapport à la représentation de la réalité ne consiste donc pas tant à avoir trouvé un moyen idéal d’introduire le réel dans l’œuvre, mais à avoir rompu le contrat et à l’avoir élargi pour inclure davantage d’individus :

Le naturalisme fictionnalise, par son système actanciel et ses fables, la perte de crédibilité qui affecte le modèle contractuel dès la fin du XIX^e siècle. La nature et l’histoire, ces refoulés du contrat démocratique, font retour dans les fictions naturalistes et elles y projettent des scénarios de décomposition sociale. Ces fictions semblent nous dire qu’à trop écarter la nature et le passé des contrats entre les hommes, on risque de voir ceux-ci revenir avec une violence dévastatrice⁸⁴².

La littérature et le théâtre ont souvent été l’objet d’intérêt pour leur capacité de reproduction de la réalité (avec les arts, bien sûr), et depuis l’âge classique, on leur attribue une remarquable capacité de réflexion. Grâce à la reproduction, en effet, et à la mise en scène des situations et des personnages, il était possible d’analyser lucidement les liens et les comportements qui guidaient les

⁸³⁹ Michaël Ferrier, *Japon : la barrière des rencontres*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2009. Disponible en ligne <https://www.tokyo-time-table.com/japonismes>, consulté le 25 octobre 2022.

⁸⁴⁰ Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁴¹ *Idem.*

⁸⁴² *Ibid.*, p. 112.

actions des individus. Cependant, le naturalisme se distingue par le désir scientifique particulier de reproduire et d'expérimenter par l'observation minutieuse de la réalité quotidienne, une méthode qui déborde également sur les tentatives d'adaptation théâtrale. Ces dernières, malgré leurs intentions, se sont souvent révélées être des échecs, les auteurs ne parvenant pas à se détacher d'une dimension fictionnelle de l'écriture et finissant par faire prendre aux discours des personnages des dimensions fictives. Le but de ces adaptations (et notamment des romans) était de « utiliser les conventions littéraires afin d'en faire ressortir l'artificialité inhérente⁸⁴³ », pour dévoiler ainsi des mécanismes et des constructions factices qui rendent romantique la vision de la réalité. La conquête du roman, suivie de celle du théâtre, était inévitable selon Zola, qui était néanmoins assez sceptique en reconnaissant que les adaptations théâtrales de romans naturalistes étaient l'un des meilleurs moyens d'amener le naturalisme au théâtre. Et il se disait sceptique à l'égard des adaptations, malgré le fait qu'il avait lui-même mis en scène, en 1873, *Thérèse Raquin*, son roman phare qui marquait ses débuts reconnus en tant qu'écrivain naturaliste. Zola a suivi les progrès du mouvement dans toute l'Europe, mais surtout dans sa patrie, surveillant les progrès de ses collègues et complimentant leurs réussites. Exemple est la critique qu'il a écrite dans *Le Voltaire* en février 1880, la même année où il a publié le recueil *Le roman expérimental*, de la pièce de théâtre *Nabab* d'Alphonse Daudet, en particulier vers la fin de l'article :

Nous nous trouvons ici en face du triomphe certain du naturalisme. Le mouvement s'est d'abord opéré dans le roman. Aux romans d'aventures, aux romans romantiques, ont succédé les romans d'observation dont la victoire aujourd'hui est absolue et incontestable. Eh bien ! C'est ce mouvement qui s'est communiqué au théâtre et qui s'y accentue de plus en plus. Le succès du *Nabab*, [...] arrive comme un argument décisif. On ira plus loin, on élargira encore la formule. [...] En théorie, je n'aime pas les pièces tirées des romans ; et j'ai donné ailleurs mes raisons. Seulement, pour le triomphe des idées que je soutiens, je trouve que ces pièces m'apportent d'excellents arguments. Quand une comédie comme le *Nabab* réussit, cela ne prouve-t-il pas le lien étroit qu'il y a entre le mouvement qui s'est accompli dans le roman et celui qui s'accomplit au théâtre ? Ce sont les mêmes tableaux, c'est la même analyse portée du livre sur les planches ; et le public applaudit, et il se passionne. Voilà notre bataille gagnée. Dira-t-on encore que les romanciers sont incapables d'écrire des pièces ? Déclarera-t-on que ce qui fait le succès d'un livre ne saurait faire celui d'une pièce ? Je le répète, les faits sont là, le public est avec nous, et c'est bien ce qui nous rend si forts. Donc, il est bon que des pièces tirées de romans réussissent. Cela est comme une preuve arithmétique⁸⁴⁴.

Comme à chaque fois, l'écriture de Zola se révèle tranchante et incisive. Le fait qu'il annonce ainsi le succès du roman naturaliste et de son théâtre comme s'il s'agissait d'une propriété commutative (après tout, il fait lui-même référence au succès littéraire comme à une preuve mathématique) révèle sa confiance et son engagement non pas tellement dans la forme mais dans les thèmes et la force d'analyse des sujets traités. Par conséquent, l'objectif de la méthode naturaliste

⁸⁴³ Janice Best, *op. cit.*, p. 220.

⁸⁴⁴ *Le Voltaire*, 3 février 1880. Consulté en ligne sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32892208p/date1880>, le 20 octobre 2022.

n'est pas de représenter la réalité, mais des réalités jusqu'alors non abordées dans la littérature. Le naturalisme ne fait pas de l'écriture un miroir de la réalité, mais devient un miroir du changement d'une conscience collective envers la réalité.

CHAPITRE VIII :

Victimes et bourreaux, une féminité inquiétante

La question de la réalité dans les romans et les adaptations théâtrales conduit à d'autres réflexions sur la perception des personnages. Comme l'observe à juste titre Georges Zaragoza, la question de l'adaptation met en lumière la problématique du personnage : « le personnage de roman coïncide parfaitement avec ce que l'œuvre en dit⁸⁴⁵ », tandis que « le personnage de théâtre est toujours incomplet⁸⁴⁶ ». Les personnages des adaptations sont contraints à des espaces et des temps restreints par rapport au roman, de sorte que de nombreux événements sont retirés de la scène par souci de concision. En outre, il faut également tenir compte du fait que le personnage dans la pièce est connu d'une manière autre qu'il ne l'est dans le roman, car il se présente, parle et accomplit des actions. En revanche, dans le roman, le personnage est présenté par le narrateur, qui enquête également sur ses aspects les plus intimes.

Dans ce chapitre et le suivant, l'on effectue une comparaison de ces personnages, tant théâtraux que romanesques, afin de saisir et d'analyser les similitudes et les différences pour voir si l'adaptation perturbe la nature du personnage d'une certaine manière, ou peut-être la sublime. Cela permet également d'esquisser les thèmes récurrents et ceux sur lesquels les romanciers se concentrent principalement dans leurs adaptations. Dans ce chapitre en particulier, l'attention est portée sur les personnages féminins et sur certains points fondamentaux qui non seulement unissent souvent les femmes dans le naturalisme, mais aussi des mécanismes qui se répètent fréquemment dans les textes. Par ailleurs, l'étude de personnage est également pertinente d'un point de vue sociologique et en accord avec l'intérêt porté à la reproduction de la réalité. En effet, si le naturalisme est considéré comme un mouvement socialement et politiquement engagé, ce n'est pas seulement en raison des thèmes qu'il aborde, mais aussi en raison des personnages qui animent les romans et deviennent par conséquent des icônes de cette période littéraire, puisque « participant d'une énergétique conscience du vivant dans toute sa plénitude, l'art a ainsi une dimension sociologique⁸⁴⁷ ». Ce qui unit d'abord et avant tout les femmes des romans et des pièces naturalistes, en général, c'est leur rapport au pouvoir, c'est-à-dire la permission implicite d'accomplir certaines actions et leur légitimité. Il n'est

⁸⁴⁵ Georges Zaragoza, *Le personnage*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 13.

⁸⁴⁶ *Idem*.

⁸⁴⁷ Jean-Louis Cabanès, *La fabrique des valeurs dans la littérature du XIX^e siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, p. 98.

pas nouveau que le XIX^e siècle soit fondé sur une société patriarcale et que les femmes occidentales s'efforcent d'émerger et d'obtenir les mêmes droits que les hommes. Pour donner deux exemples rapides, pendant la Révolution française, le marquis de Condorcet écrit un article intitulé « Sur l'admission des femmes au droit de cité⁸⁴⁸ », dans lequel il raisonne sur le droit des femmes à participer activement à la vie politique. Parallèlement, Olympe de Gouges et d'autres femmes publièrent la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* en 1791. Outre-Manche, Mary Wollstonecraft a rédigé et fait publier un texte très similaire intitulé *A Vindication of the Rights of Woman*. Dans les autres pays européens, l'élan féministe qui a débuté en France et en Angleterre s'est affirmé au cours du XIX^e siècle, un délai dû à l'émancipation plus modeste des femmes, mais surtout aux guerres civiles au sein des différents pays. Des magazines d'éducation des femmes et des mouvements sociaux commencent à se former. Par exemple, Isabelle Gatti de Gamond, inspirée par les idées de sa mère, crée le magazine *L'éducation de la femme* à Bruxelles en 1862. « Isabelle Gatti inscrit d'ailleurs sa mission pédagogique dans une vision claire du combat féministe à savoir : "L'étude, l'organisation et le bulletin de vote"⁸⁴⁹ ». En Italie, en revanche, la féministe Anna Maria Mozzoni s'est consacrée à la théorisation des mouvements féministes pendant le Risorgimento italien, publiant des textes engagés tels que *La donna in faccia al progetto del nuovo codice civile italiano* en 1865 ou *Del voto politico alle donne* en 1875. En général, on a tenté de contrecarrer la culture catholique oppressive qui empêchait les femmes de recevoir une éducation et les reléguait dans un environnement essentiellement domestique, comme c'était particulièrement le cas en Espagne. Les femmes naturalistes dépeintes dans les romans ne possèdent donc pas de capacités intellectuelles particulières ou n'ont pas reçu une éducation exemplaire. Même Giacinta, qui est la plus noble des protagonistes de notre corpus, n'a pas eu accès à une éducation plus complexe que le couvent où sa mère l'avait confinée pendant son enfance. Le fait qu'elles soient moins éduquées et qu'elles se consacrent à des travaux plus subalternes les place donc d'emblée dans un rôle subordonné à celui des hommes. Par exemple, cette relation est particulièrement évidente dans *Doña Perfecta*, dans lequel Pepe Rey s'oppose idéologiquement à Perfecta (et à Don Inocencio). Ainsi, d'un côté se trouve l'ingénieur, instruit et cultivé, qui vient de Madrid et se tient au courant des dernières innovations technologiques et scientifiques, et de l'autre la tante bigote, extrêmement attachée aux dogmes religieux et qui ne peut tolérer les idées qui diffèrent de ses propres traditions. Dans tous les romans que nous avons analysés jusqu'à présent, nous pouvons constater la présence de protagonistes féminines qui cherchent à acquérir du pouvoir afin de changer leur réalité et leur destin. Dans tout

⁸⁴⁸ Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet, *Œuvres de Condorcet*, Paris, Firmin Didot frères, 1847. Il s'agit d'une publication de Arthur Condorcet O'Connor, la date du document est 3 juillet 1790.

⁸⁴⁹ Catherine Jacques, *Le féminisme en Belgique de la fin du 19e siècle aux années 1970*, Centre de recherche et d'information socio-politiques, courrier hebdomadaire 2009, - n° 2012-2013, pp. 5 à 54, p. 7.

vocabulaire, le mot « pouvoir » est entendu comme « être capable de » et « avoir la possibilité de faire quelque chose⁸⁵⁰ ». En général, le pouvoir détermine également une relation de subordination, puisqu'il suppose une certaine obligation à un certain commandement. L'impossibilité d'accéder au pouvoir pour ces personnages dépend de l'autorité masculine et de sa position dans la société, qui sont des éléments fixés depuis de nombreux siècles et qui sont fondés, selon la critique philosophique et féministe⁸⁵¹, sur la masculinité et la sexualité, dans lesquelles le mâle conserve toujours une position prédominante. Alors, « sexualité et pouvoir⁸⁵² » sont toujours très liés dans l'établissement des équilibres de rapports. Ayant une position dominante sur la femme donnée par le pouvoir de la virilité, « la pire humiliation, pour un homme, consiste à être transformé en femme⁸⁵³ ». Et en effet, c'est exactement ce que fait le roman du XIX^e siècle : « 19th century novel [...] rehears an interminable “crisis of distinctions” which is made manifest by the proliferation of effeminate male characters and viriloid female characters⁸⁵⁴ ». Les personnages féminins sont ainsi amenés à adopter des attitudes considérées comme plus masculines pour atteindre leurs objectifs et se libérer de la subordination dictée par leur sexe. Donnons des exemples dans des situations différentes. Une des manières dont les personnages féminins deviennent plus virils est leur confrontation avec les bêtes. En effet, les écrivains utilisent souvent des métaphores et des adjectifs animaliers pour décrire les jeunes filles.

Le soir, en été, les deux jeunes gens se sauvaient au bord de l'eau. Camille s'irritait des soins incessants de sa mère ; il avait des révoltes, il voulait courir, se rendre malade, échapper aux câlineries qui lui donnaient des nausées. Alors il entraînait Thérèse, il la provoquait à lutter, à se vautrer sur l'herbe. Un jour, il poussa sa cousine et la fit tomber ; la jeune fille se releva d'un bond, avec une sauvagerie de bête, et, la face ardente, les yeux rouges, elle se précipita sur lui, les deux bras levés. Camille se laissa glisser à terre. Il avait peur⁸⁵⁵.

Dès le début du roman, Zola souligne la nature secrète de Thérèse, dissimulée par le souhait de sa tante et prenant continuellement soin de son cousin malade. Thérèse semble calme et modérée, pourtant, une fois provoquée, elle réagit par un accès de violence et de colère habituellement attribué à un tempérament masculin. La colère, mais surtout la force, sont deux aspects qui caractérisent l'imaginaire masculin stéréotypé, auquel la femme se soumet par peur. Dans ce cas, c'est Camille qui prend des connotations presque féminines, angéliques, puisqu'à partir d'une innocente bouffonnerie

⁸⁵⁰ Dictionnaire Larousse, disponible en ligne au lien <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pouvoir/63206> .

⁸⁵¹ L'on se réfère en particulier aux études de Pierre Bourdieu dans ce cas spécifique, mais en gardant aussi par exemple John Boswell, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir et beaucoup d'autres que, pour raisons de synthèse, nous n'avons pas énuméré.

⁸⁵² Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 37.

⁸⁵³ *Idem*.

⁸⁵⁴ « Le roman du XIX^e siècle [...] relate une interminable “crise des distinctions” qui se manifeste par la prolifération de personnages masculins efféminés et de personnages féminins virilisés », notre traduction. Naomi Schor, *Breaking the chain, women, theory and French realist fiction*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 30.

⁸⁵⁵ *TR*, p. 43.

il parvient à déclencher la colère de la cousine, à laquelle il n'était pas préparé et qui, par surprise, le fait trembler de peur. L'accès de colère de Thérèse est le signe d'un corps sain et alerte, contrairement à celui de Camille. Ce fait particulier est curieux car on a toujours attribué au corps féminin un statut de maladie, en raison du physique, des tempéraments, des humeurs. « Les femmes sont "naturellement" plus faibles parce qu'elles sont physiquement imparfaites, empêchées par un corps constamment malade⁸⁵⁶ », alors que Camille est constamment soigné par la mère et la cousine. Ici, les rôles sont inversés, c'est pourquoi, avant même les épisodes violents tels que la bousculade de Thérèse envers son cousin, on montre comment, en réalité, la jeune femme a des caractéristiques attribuables aux hommes, tandis que le cousin est plus proche d'une fille : « *le corps féminin est un corps malade et tout corps malade est par définition un corps efféminé*⁸⁵⁷ ». Un corps malade est donc un corps qui manque de force, mais cette dernière est « l'apanage des hommes⁸⁵⁸ ». Cela suppose en outre que la violence n'est pas une affaire de femmes. Le comportement de Thérèse est donc extrêmement atypique, c'est pourquoi il est possible de la comparer à une bête. Elle répond à des instincts primordiaux d'animal, malgré son infériorité physique, intellectuelle et morale par rapport à l'homme. Étant socialement et moralement dépendante de l'homme, lorsqu'elle s'écarte de ses principes ou les contredit, la femme finit par se transformer en bête. C'est pourquoi le statut de malade des femmes doit être distingué de celui des hommes : alors que les hommes sont plus sujets aux maladies physiques, les femmes sont plus sujettes aux maladies morales⁸⁵⁹. Par conséquent, ayant un corps sain mais un esprit malade, il est plus probable qu'elles reviennent à des stades primitifs d'animalité qui cèdent à leurs troubles mentaux, plutôt que d'encourir de véritables maladies physiques, comme c'est le cas pour Camille. D'un point de vue historique et scientifique, ce type de représentation des femmes par les auteurs naturalistes correspond à la perspective positiviste des rôles des sexes dans la nature et la société :

En appliquant le mécanisme de la sélection au sein des espèces, au fonctionnement de la société et en déduisant des principes sur la vie et la nature humaine, ils réduisent les femmes à occuper un territoire fortement semé d'embauches. En effet, la femme est a priori perdante car le postulat général est d'affirmer son infériorité face à l'homme mais surtout sa fragilité plus grande, son émotivité plus forte et, enfin, sa réceptivité aux difficultés en tout genre. Les évolutionnistes, s'intéressant par définition à l'influence du milieu sur le comportement humain, examinent les chances des plus faibles, les femmes notamment, dans le monde moderne et ne peuvent que conclure à l'incapacité de la femme. Ce n'est donc plus Dieu et l'ordre naturel qui placent la femme dans un rôle immuable, ce sont les résultats des dernières nouveautés de la science, qu'il s'agisse de publications sur la dégénérescence, la dépopulation ou l'épuisement nerveux.

⁸⁵⁶ Elsa Dorlin, *La matrice de la race, généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, éditions La Découverte, 2009, p. 28.

⁸⁵⁷ *Idem*. Les italiques appartiennent au texte original.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁵⁹ Delphine Gardey, Ilana Löwy (dir.), *L'invention du naturel, les sciences et la fabrication du masculin et du féminin*, Paris, éditions des archives contemporaines, 2000, p. 166.

Quant aux partisans du positivisme - nombreux dans le monde médical - ils utilisent l'argument de la « naturalité » soi-disant imposée par la biologie pour concevoir un monde où la femme détient une place et un territoire délimités⁸⁶⁰.

Les progrès de la science et de la technologie n'ont donc pas eu pour effet de donner plus de liberté aux femmes, mais, au contraire, de démontrer davantage leur infériorité et leur instabilité mentale et physique. C'est l'une des raisons pour lesquelles Thérèse ne se révèle dangereuse que lorsqu'elle perd la raison pour laisser libre cours à ses instincts animaux, tandis que le reste du temps, elle garde une attitude indifférente à tout ce qui se passe dans le monde qui l'entoure. Ainsi, le fait d'être comparée à des bêtes par l'attribution d'adjectifs ou de comportements animaliers (comme les yeux rouges de Thérèse lors de l'attaque de Camille) est associé à un comportement pathologique des femmes vis-à-vis du monde et des hommes qui les dominent. La ressemblance avec les bêtes, cependant, ne se limite pas à cet épisode. Pendant son enfance et son adolescence Thérèse « avait toujours montré une telle obéissance passive⁸⁶¹ », qu'elle avait vraiment l'air d'une bête apprivoisée et domptée. Le sentiment de captivité et de soumission d'un animal contraint à l'obéissance et à la cage atteint son apogée lorsque la famille Raquin s'installe à Paris : « [q]uand Thérèse entra dans la boutique où elle allait vivre désormais, il lui sembla qu'elle descendait dans la terre grasse d'une fosse. Une sorte d'écœurement la prit à la gorge, elle eut des frissons de peur⁸⁶² ». Et exactement comme un animal gardé en captivité, « [e]lle préférait demeurer oisive, les yeux fixes, la pensée flottante et perdue. Elle gardait d'ailleurs une humeur égale et facile ; toute sa volonté tendait à faire de son être un instrument passif, d'une complaisance et d'une abnégation suprêmes⁸⁶³ ». Après tout, la soumission et l'acquiescement sont des traits typiques de la femme idéale qui joue le rôle d'ange du foyer. Dans ce cas, le rôle domestique de Thérèse est singulier et constitue une exception particulière. En fait, le modèle de la femme dévote et pieuse était « celui de la femme au foyer, absente du domaine public, qu'elle laisse à l'homme, retirée dans le domaine privé, où peuvent enfin se déployer toutes les virtualités de son essence⁸⁶⁴ », mais Thérèse n'est jamais seule. Elle est supposée travailler à la maison, dans la boutique de sa tante, sous le contrôle de son geôlier. Plutôt qu'un ange, Thérèse ressemble à un chat enfermé. En effet, elle partage ses jours avec le chat François, mais lui emprunte aussi certaines caractéristiques physiques : « on sentait en elle des souplesses félines⁸⁶⁵ ».

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 162.

⁸⁶¹ *TR*, p. 46.

⁸⁶² *TR*, p. 47.

⁸⁶³ *TR*, p. 50.

⁸⁶⁴ Lise Queffelec, « Inscription romanesque de la femme au XIX^e siècle: le cas du roman-feuilleton sous la Monarchie de Juillet », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1986, 86^e Année, No. 2, pp. 189-206, p. 192.

⁸⁶⁵ *TR*, p. 40.

En effet, le chat semble refléter pleinement sa personnalité. Significatif est le passage du chapitre VII où Thérèse l'imité et où Zola décrit ses mouvements comme s'ils étaient ceux de l'animal :

Thérèse plaisantait comme un enfant, elle mimait le chat, elle allongeait les mains en façon de griffes, elle donnait à ses épaules des ondulations félines. François, gardant une immobilité de pierre, la contemplait toujours ; ses yeux seuls paraissaient vivants ; et il y avait, dans les coins de sa gueule, deux plis profonds qui faisaient éclater de rire cette tête d'animal empaillé.

Laurent se sentait froid aux os. Il trouva ridicule la plaisanterie de Thérèse. Il se leva et mit le chat à la porte. En réalité, il avait peur. Sa maîtresse ne le possédait pas encore entièrement ; il restait au fond de lui un peu de ce malaise qu'il avait éprouvé sous les premiers baisers de la jeune femme⁸⁶⁶.

La symbiose de Thérèse avec l'animal semble presque rappeler celle des sorcières lors de rituels supposément maléfiques. Laurent est effrayé par la capacité de Thérèse à interroger l'animal et à interagir avec lui ; le regard inquisiteur du chat le terrifie et lui donne l'impression d'être en danger, comme s'il s'approchait de quelque chose de maléfique. Le supposé courage de l'homme, sa force, est ainsi soumis au mysticisme évoqué par le contact animal entre Thérèse et François, par lequel Laurent ne serait pas encore complètement subjugué. On commence donc à entrevoir un renversement dans l'ordre des forces dominantes. La domination de Laurent sur Thérèse est illusoire, tout comme celle de Camille sur sa cousine. La femme effraie l'homme en raison de sa complexité et de sa maladie mystérieuse qui la rend imprévisible. Ses manières sont magnétiques et capables d'enchanter les hommes, ce qui explique pourquoi Laurent est si effrayé par les actions de Thérèse et en même temps inévitablement attiré par elle. Lorsque Thérèse est elle-même, sans faux-semblant, elle ressemble beaucoup plus à un homme qu'à une femme, car son physique prend des caractéristiques vitales et viriles. La passion pour Laurent se manifeste à travers « son sang qui brûlait, ses nerfs qui se tendaient, jetaient ainsi des effluves chauds, un air pénétrant et âcre⁸⁶⁷ », montrant un corps en tension, loin de la douceur et de la froideur qui caractérisent le corps féminin. Biologiquement, selon les théories de l'époque, les

qualités du froid et de l'humide, systématiquement assimilées au corps féminin, impliquent donc tout un régime d'imperfections : toujours en défaut par rapport à la température normale, incarnée par le tempérament chaud et humide des hommes, les femmes sont assimilées à des êtres inachevés, mutilés, impuissants⁸⁶⁸.

Le fait que les femmes ne soient pas capables de produire de la chaleur justifierait leur esprit mou et leur physique inférieur, peu énergétique, contrairement à celui des hommes, puisque « les femmes sont affligées d'un tempérament froid et humide qui les exclut tendanciellement de la santé⁸⁶⁹ ». Toutefois, au moment où la femme s'approche du comportement masculin, à savoir

⁸⁶⁶ *TR.*, p. 80.

⁸⁶⁷ *TR.*, p. 72.

⁸⁶⁸ Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 27.

l'adultère accepté par les maris mais en aucun cas par les épouses, Thérèse est presque réveillée et son corps et sa personnalité changent complètement, abandonnant l'aspect soumis et docile de la féminité pour devenir une bête sauvage, en raison également de son origine maternelle, comme l'affirme Zola : « cette approche d'un homme puissant lui donnait une brusque secousse qui la tirait du sommeil de la chair [...] le sang de sa mère, ce sang africain qui brûlait ses veines, se mit à couler, à battre furieusement dans son corps maigre, presque vierge encore. Elle s'étalait, elle s'offrait avec une impudeur souveraine⁸⁷⁰ ». Le sang chaud et l'ardeur qui l'animent ne sont pas seulement dus à son étrangeté en tant que femme atypique, mais aussi au fait que Thérèse est une femme métisse. La mère africaine de Thérèse semble presque être une justification de sa bestialité, surtout si l'on considère que « le racisme scientifique s'ancre, en effet, plus fortement en Europe dans la seconde moitié du XIX^e siècle théorisant la prétendue infériorité biologique des Noirs⁸⁷¹ » et leur proximité avec un état plus bestial que la race européenne. Cependant, la bestialité doit être apprivoisée et contrôlée. C'est pourquoi Thérèse elle-même parle de soi comme d'une bête, mais au contraire du narrateur, elle le fait en désignant sa tante et son cousin comme les coupables de son statut : « j'ai goûté des joies profondes, dans la petite maison du bord de l'eau ; mais j'étais déjà abêtie, je savais à peine marcher, je tombais lorsque je courais. Puis on m'a enterrée toute vive dans cette ignoble boutique⁸⁷² ». Thérèse poursuit son récit de bête captive en soulignant la férocité et la vigueur qui l'animent, ce qui contribue ainsi à alimenter sa perception de femme virile et folle :

Ils m'ont étouffée dans leur douceur bourgeoise, et je ne m'explique pas comment il y a encore du sang dans mes veines... J'ai baissé les yeux, j'ai eu comme eux un visage morne et imbécile, j'ai mené leur vie morte. Quand tu m'as vue, n'est-ce pas ? j'avais l'air d'une bête. J'étais grave, écrasée, abrutie [...] ils avaient fait de moi une brute docile avec leur bienveillance molle et leur tendresse écœurante. Alors j'ai menti, j'ai menti toujours. Je suis restée là toute douce, toute silencieuse, rêvant de frapper et de mordre⁸⁷³.

Dans cet extrait, les références à la jeune fille comme à un animal sont particulièrement évidentes et agressives. Thérèse parle de mordre et de frapper, d'un état d'esprit anéanti par la violence morale et psychologique qu'elle a subie, sa réactivité étant liée à un sentiment de vengeance contre ses bourreaux. Laurent ne représente pas pour elle un amour romantique et idyllique, mais une voie de sauvetage de sa captivité. Elle n'est donc pas tant amoureuse de lui que du salut qu'il lui offre en étant là pour elle. Laurent, en revanche, qui n'a rien compris par rapport à tout cela, est effrayé par les sentiments et les pulsions de Thérèse, qu'il estime trop insolites et étranges. Thérèse est si atypique que son comportement s'écarte même de celui des amantes en général, c'est pourquoi elle bouleverse

⁸⁷⁰ TR, p. 73.

⁸⁷¹ Christelle Lozère, « Être noir en France au XIX^e siècle », *Dossier de l'art*, Ed. Faton, SFBD/Archéologia, 2019, *Le modèle noir, de Géricault à Matisse*, 267, pp.58-61, hal-02292548, p. 60.

⁸⁷² TR, p. 74.

⁸⁷³ TR, p. 75.

brutalement Laurent : « [j]amais Laurent n'avait connu une pareille femme. Il resta surpris, mal à l'aise. D'ordinaire, ses maîtresses ne le recevaient pas avec une telle fougue ; il était accoutumé à des baisers froids et indifférents, à des amours lasses et rassasiées⁸⁷⁴ ». La singularité de Thérèse, entendue comme une maladie parce qu'elle s'écarte de la normalité féminine, est donc capable d'effrayer et de subjuguier un homme apparemment fort et viril comme Laurent, notamment parce que « ses instincts de femme nerveuse éclat[ent] avec une violence inouïe » et démontrent une force vitale beaucoup plus intense que celle de Laurent. Étant donné que la force vitale est la principale caractéristique de l'être viril, elle s'avère être prédominante dans la personne de Thérèse. Mais ce qui la rend ainsi, c'est ce que Zola⁸⁷⁵ appelle la *névrose*, une maladie des nerfs qui rend soudainement fou le corps des femmes. Il s'agit d'une maladie commune et répandue, dans la mesure où « beaucoup de femmes semblent garder rancune à leur vie dépourvue de sensations intenses⁸⁷⁶ » et les énergies et les émotions qu'elles dépenseraient en société sont réprimées et réduites au silence.

La névrose est synonyme d'hystérie, un sujet d'étude en vogue à l'époque, caractérisé par des imprécisions dans sa définition et son diagnostic. Historienne spécialiste de l'histoire des femmes du XIX^e siècle et de leur rapport à la folie, Yannick Ripa réussit à dépeindre brièvement la considération publique et médicale de l'hystérie comme une hypothèse vague et imprécise qui hante néanmoins les femmes :

Quant à l'hystérie, elle n'est pas alors une entité psychiatrique. Elle est donc partout et nulle part parce que sa définition est imprécise. «Véritable protéée qui se présente sous autant de couleurs que le caméléon», elle ne peut entrer dans une catégorisation rigoureuse, ce qui du reste irrite les aliénistes, désespère un Lasègue, persuadé que «la définition de l'hystérie n'a jamais été donnée et ne le sera jamais». Aussi ne figure-t-elle dans les registres qu'au titre de symptôme, précisant le mal, ne le qualifiant seul que très rarement⁸⁷⁷.

Les accès de névrose, comme on les désigne, sont donc réunis dans la recherche scientifique de l'origine de l'hystérie et de son traitement. Au chapitre suivant, nous verrons plus en détail en quoi le problème de la névrose est non seulement féminin, mais aussi masculin. Cependant, les nerfs sont l'élément anatomique sur lequel se concentre la manière dont Thérèse exprime ses émotions : « les nerfs surexcités de Thérèse avaient dominé⁸⁷⁸ ». Au contraire, il apparaît ainsi qu'elle ne les contrôle pas, mais qu'ils prédominent sans qu'elle le veuille, l'amenant à faire des gestes et des actions inattendus. Zola parle encore de son « énergie nerveuse⁸⁷⁹ », de « ses instincts de femme

⁸⁷⁴ TR, p. 73.

⁸⁷⁵ Zola n'est certainement pas le seul à parler de névrose féminine et masculine dans le naturalisme, nous nous référons à ce cas précis.

⁸⁷⁶ Anna Krakowski, *La condition de la femme dans l'œuvre d'Emile Zola*, Paris, éd. Nizet, 1974, p. 169.

⁸⁷⁷ Yannick Ripa, *La ronde des folles, Femme, folie et enfermement au XIX^e siècle, (1838-1870)*, Paris, Aubier, 1986, p. 180.

⁸⁷⁸ TR, p. 199.

⁸⁷⁹ TR, p. 261.

nerveuse⁸⁸⁰ », de « l'exaltation nerveuse de Thérèse⁸⁸¹ ». L'adjectif « nerveuse » apparaît 17 fois dans le texte romanesque, et ses déclinaisons masculine ou plurielle ou le terme de « nerf » lui-même apparaissent respectivement 15, 6 et 42 fois, se référant presque systématiquement à Thérèse. Au contraire, dans le texte théâtral, ces mots ne sont pas utilisés si fréquemment. En effet, le mot « nerf » est utilisé trois fois, tandis que les déclinaisons « nerveuse », « nerveux » et « nerveuses » sont utilisées une fois chacune. Une fois encore, on se réfère souvent à Thérèse, en régime intra diégétique : « mes nerfs se tendaient à se rompre⁸⁸² », dit-elle en se référant à l'arrivée de Laurent. Ce dernier, témoin des « peurs nerveuses⁸⁸³ », comme il les appelle au cours de la scène V de l'acte III, affirme : « je te guérirai malgré toi⁸⁸⁴ », soulignant implicitement que la situation de Thérèse, sa condition nerveuse, est un élément dont la protagoniste ne peut se dispenser, qui évoque son essence même. Il y a donc une correspondance entre la représentation de Thérèse dans le roman et dans la pièce, quoiqu'avec certaines limites. Dans le texte théâtral, comme nous l'avons noté précédemment, le personnage doit manifester ses pensées et ses manières par des actions et des discours, sans l'interception du narrateur : « de perméable [...] le personnage romanesque devient à la scène opaque (il perd sa dimension intérieure et réfléchie⁸⁸⁵) ». En l'occurrence, la nervosité de Thérèse est explicitement mentionnée, Suzanne l'évoque également lors de sa nuit de noces : « Ah ! que vous êtes nerveuse, bonne amie ! Vous frémissez comme Thisbé, sous mes doigts⁸⁸⁶ ». Profitant de ce moment, il faut également souligner le parallélisme avec les bêtes, qui est plus subtil dans la pièce. Poursuivant son discours, Suzanne commente : « Thisbé, c'est une chatte que mon oncle m'a donnée. Je prends bien garde pourtant de ne pas vous faire de chatouilles⁸⁸⁷ », et cette référence particulière ne peut être une coïncidence, puisque le comportement félin de Thérèse et son lien avec François sont mentionnés dans le roman. De plus, Camille se plaint de ses manières calmes et tranquilles, la comparant à une bête et évoquant ainsi le passage du roman dans lequel Thérèse raconte avoir été réduite à l'état de bête par le comportement de Camille et de Madame Raquin :

CAMILLE

Tant pis ! je ne peux plus tenir, je vais marcher un peu... (*Il se lève ; remonte, descend la scène et s'approche de Thérèse.*) Je n'ai jamais compris comment fait ma femme pour rester si tranquille, sans bouger un doigt, pendant des heures. C'est énervant, quelqu'un qui est toujours dans la lune. Ça ne t'agace pas, toi, Laurent de la sentir comme ça, à côté de toi... Voyons, Thérèse remue-toi donc ! Est-ce que tu t'amuses, là ?

THERESE, *sans bouger.*

⁸⁸⁰ TR, p. 73.

⁸⁸¹ TR, p. 114.

⁸⁸² TRP, p. 33.

⁸⁸³ TRP, p. 106.

⁸⁸⁴ *Idem.*

⁸⁸⁵ Janice Best, *op. cit.*, p. 213.

⁸⁸⁶ TRP, p. 92.

⁸⁸⁷ *Idem.*

Oui.

CAMILLE

Je te souhaite bien du plaisir. Il n'y a que les bêtes qui s'amuse ainsi... Quand son père, le capitaine Degans, l'a laissée chez maman, elle avait déjà des yeux noirs tout grands ouverts, qui me faisaient peur⁸⁸⁸...

Camille évoque l'enfance de Thérèse, résumant la peur provoquée par l'affrontement entre les deux et en faisant un symbole à travers les yeux de sa cousine, de grands yeux noirs qui évoqués ainsi semblent rappeler le diable et la tentation. En effet, il est possible de repérer dans les œuvres de Zola une certaine tendance à considérer la femme comme « objet du désir, mais aussi instrument du péché⁸⁸⁹ » puisque « la femme est le lieu de jonction de tous les interdits sexuels. Aussi est-elle considérée chez Zola comme un principe essentiellement maléfique⁸⁹⁰ », notamment dans les romans qui se focalisent le plus sur la vengeance et la passion adultère. Étant une créature tentatrice, une bête apparemment apprivoisée, Thérèse a des réactions inattendues, d'autant plus qu'« une fois le monstre de la sexualité féminine réveillé par les soins de l'amant Laurent, les résultats catastrophiques ne se feront pas attendre⁸⁹¹ » et c'est le comportement bestial de la jeune fille qui provoque finalement le meurtre de son mari. Thérèse n'a pas changé avec l'âge adulte ; au contraire, elle reste envahie par le même regard, la même force nerveuse et les mêmes manières qui la qualifient de bête, ce que Zola rappelle vers la fin du roman : « [e]lle resta la bête indomptable qui voulait lutter avec la Seine et qui s'était jetée violemment dans l'adultère⁸⁹² ». Or, c'est précisément cette qualité de bête qui lui permet de s'opposer à son inéluctable chemin de vie qui la voit en permanence aux côtés de son irritant mari, car sa nature animale lui donne la force et l'énergie nécessaires à sa survie.

En outre, son silence et son calme, qui ont toujours été perçus à tort comme un caractère docile et tranquille, apparaissant comme une bête soumise, ont également une importante valeur de genre. En effet, son comportement silencieux est très atypique pour une femme, ce à quoi Suzanne oppose son bavardage joyeux et ses frivolités, incarnant un modèle féminin qui renforce l'étrangeté du comportement de Thérèse. Vers la fin du roman, lorsque le bouleversement de Thérèse atteint son apogée, son comportement subit un changement soudain : « [e]lle devenait curieuse et bavarde, femme en un mot, car jusque-là elle n'avait eu que des actes et des idées d'homme⁸⁹³ ». À cette occasion, il est fait explicitement allusion au caractère viril de Thérèse, qui devient une femme pour la première fois. En réalité, Thérèse n'est ni une femme ni un homme, mais plutôt un être capable de

⁸⁸⁸ TRP, p. 24.

⁸⁸⁹ Chantal Bertrand Jennings, *L'éros et la femme chez Zola, de la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 37.

⁸⁹⁰ *Idem*.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁹² TR., p. 143.

⁸⁹³ TR. p. 142.

se transformer d'un sexe à l'autre et de passer d'une dimension humaine à une dimension animale. Elle est donc une énigme, une enquête qui ne mène pas à une solution, comme l'explique Naomi Schor : « in Zola a character's femininity institutes from the moment she is named an enigma whose solution will not necessarily be synchronous with the closure of the text⁸⁹⁴ ». C'est parce qu'elle est ambiguë et paradoxalement à la fois faible et puissante que Thérèse ne représente pas un type féminin assujéti et brutalisé, mais, au contraire, un modèle alternatif de construction de sa propre identité, et pas seulement de genre. Ce modèle alternatif est difficilement compréhensible et rend le comportement de Thérèse imprévisible, voir pathologique. Mais c'est précisément en exploitant cette prétendue maladie que Thérèse parvient à sortir de son état catatonique et à opérer un changement dans sa vie, qui n'est pas nécessairement positif, comme elle l'espérait au départ. Dans la pièce, c'est Thérèse qui prend le plus souvent le contrôle de la situation. Feignant d'être calme et indifférente à tout moment, elle se montre en réalité audacieuse et effrontée face à la prudence de Laurent, comme lors de la première rencontre privée dont on est témoin sur scène : « [t]u as peur ici, tu es bien enfant, va ! Nulle part nous ne serions aussi cachés. (*Elle élève la voix et fait quelques pas.*) Est-ce qu'on peut supposer que nous nous aimons ? est-ce qu'on viendrait jamais nous chercher dans cette chambre⁸⁹⁵ ? ». En outre, elle est consciente de son pouvoir sur Laurent et le provoque d'une manière allusive et sensuelle : « tu as peur de moi, avoue-le... Tu crains que je ne t'aime trop, que je ne dérange ta vie⁸⁹⁶ ». La crainte de Laurent serait dans ce cas causée par la forte passion du garçon pour Thérèse, un sentiment déséquilibré car elle profiterait de lui sans lui retourner son amour. Cette hypothèse de Thérèse est effectivement intéressante, car elle révèle implicitement un aspect de son caractère qui est parfois ignoré. Laurent était un moyen de rompre la monotonie de la vie de Thérèse, une occasion d'échapper à l'ennui par les sens et le plaisir, avant l'amour proprement dit. En fait, au début Thérèse ne montre aucun intérêt particulier ni aucune sympathie pour Laurent, qui en fait lui cause « une sorte d'angoisse nerveuse⁸⁹⁷ », étant un homme irritant. Laurent, quant à lui, ne la considère que comme une proie à conquérir : « [v]oilà une petite femme, se disait-il, qui sera ma maîtresse quand je le voudrai⁸⁹⁸ ». Enfin, Laurent lui-même, si sûr de lui, se sent mis en danger par l'idée de révéler ouvertement sa relation clandestine avec Thérèse.

Dans la pièce, Thérèse laisse davantage ressortir son côté rebelle, plutôt que bestial, qui se manifeste par des prises de position téméraires :

LAURENT

⁸⁹⁴ « Chez Zola, la féminité d'un personnage institue dès sa nomination une énigme dont la solution ne sera pas nécessairement synchrone avec la clôture du texte », notre traduction. Naomi Schor, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁹⁵ *TRP*, p. 31.

⁸⁹⁶ *Idem.*

⁸⁹⁷ *TR*, p. 63.

⁸⁹⁸ *TR*, p. 67.

Parle plus bas, tu vas faire monter ta tante.

THERESE

Eh ! qu'elle monte ! Tant pis pour eux, si je mens⁸⁹⁹ !...

[...]

LAURENT, *croyant entendre du bruit, et se levant, effrayé.*

Je t'assure, tu parles trop haut, tu nous feras surprendre. Je te dis que ta tante va monter...

(*Il écoute au-dessus de l'escalier tournant, et traverse la scène.*) Où est mon chapeau ?

THERESE, *se levant tranquillement.*

Bah! tu crois qu'elle va monter⁹⁰⁰ ?

Le côté rebelle de Thérèse coïncide toutefois avec son côté plus masculin, fort et courageux. Tout au long de la pièce, Thérèse s'avère plus virile que Laurent, même si le but de Zola était de montrer son tempérament nerveux et instable. De fait, en rédigeant ses œuvres, Zola recherche la vérité, laquelle « se confond avec le mouvement même de sa quête, entreprise par des hommes virils et tendus vers ce but unique⁹⁰¹ ». La vérité est donc une affaire d'hommes, car seul un être viril serait capable de l'affronter et de la supporter. C'est pourquoi « nous avons besoin de la virilité du vrai⁹⁰² » qui s'oppose aux « belles émotions nerveuses⁹⁰³ » des femmes, « éprises de mensonges romantiques⁹⁰⁴ ». La virilité est synonyme de courage avec lequel on peut endurer les conditions les plus dures (celles de la vérité), tandis que la féminité est considérée comme une faiblesse symptomatique d'émotions fortes et turbulentes qui conduisent au mensonge.

Le comportement effronté de Thérèse, qui menace de révéler la vérité sur son adultère, est en réalité un comportement viril, ce qui est un élément étrange, puisque la trahison masculine est socialement acceptée et les hommes ont donc moins de craintes de révéler une liaison extraconjugale ; au contraire, pour les femmes, l'adultère est toujours considéré comme une faute extrêmement grave. C'est pourquoi « [p]rivée de vie, la vérité dans *Thérèse Raquin* est *a fortiori* dénuée de virilité. Quand Laurent est amené à la dire, il n'est plus l'homme fort qui avait séduit Thérèse, mais un être qui [...] a perdu toute maîtrise de lui-même⁹⁰⁵ ». Après la rencontre avec Laurent, c'est comme si la force virile se réveillait en Thérèse et qu'elle se la réappropriait. En effet, elle n'est pas seulement une femme, mais elle a aussi un côté bestial qui la rend différente et potentiellement dangereuse. Virilité et bestialité sont donc des caractéristiques qui sont toujours liées entre elles de différentes manières,

⁸⁹⁹ TRP, p. 32.

⁹⁰⁰ TRP, p. 34.

⁹⁰¹ Maria Watroba, « Thérèse Raquin : Le naturalisme entre mensonge et vérité », *Romantisme*, 1997, n°95, pp. 17-28, p. 18.

⁹⁰² Émile Zola, *Le Roman expérimental*, p. 60.

⁹⁰³ *Idem.*

⁹⁰⁴ Maria Watroba, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 19.

et pourtant font évoluer le personnage féminin en renversant l'équilibre du pouvoir dans les relations sociales. Ces caractéristiques et ce type de relation ne se réduisent pas au personnage de Thérèse Raquin. *Germinie Lacerteux* présente également une protagoniste bestiale, à tel point que le seul terme de « bête » se retrouve 81 fois dans le texte. Mademoiselle de Varandeuil, par exemple, se réfère souvent à Germinie en l'appelant « ma bête⁹⁰⁶ » et les frères Goncourt décrivent ses comportements en se référant à elle comme une bête : « il lui passaient dans le bas du cœur les contentements d'une bête qui se frotte à ses petits⁹⁰⁷ ». En particulier, sa relation avec Jupillon la voit presque comme une esclave, puisque même si Germinie sait qu'elle va être abusée et exploitée, « [e]lle revint à lui comme une bête ramenée à la main et dont on retire la corde⁹⁰⁸ ». La question de la bestialité féminine est étroitement liée à la servilité des femmes, dont on rappelle que « servitude is not a matter of class, but rather of sex⁹⁰⁹ ». La principale différence entre l'état bestial de Thérèse et de Germinie est la conception de bête. Pour Zola, du moins lorsqu'il décrit la jeune Raquin, l'état bestial dépend de l'apathie et de l'immobilité de Thérèse, qui aboutissent à des épisodes violents. En revanche, l'état bestial des Goncourt met en évidence l'attitude quasiment stupide et naïve de Germinie envers les autres personnes. Presque comme un chien, la jeune servante est dévouée à sa Mademoiselle, mais elle est également amoureuse de l'idée qu'elle se fait de l'amour de Jupillon et est tellement prise par ces sentiments qu'elle ne parvient pas à penser à autre chose, y compris à elle-même. Ainsi, la bête Germinie n'est pas tant violente qu'elle n'est une grosse créature maladroite et grossière, incapable d'élaborer les émotions et les sentiments, si bien qu'elle se laisse emporter sans relâche puisqu'elle « n'existe que dans la succession de ses sensations⁹¹⁰ ». Cette situation est exacerbée au moment du plus grand bouleversement de Germinie, avant même que cette dernière ne sombre dans l'alcoolisme. Mademoiselle de Varandeuil est scandalisée par son inaptitude et son incapacité à comprendre, ce qui la convainc presque qu'il s'agit d'une maladie :

Elle était obligée de lui expliquer, de lui répéter deux ou trois fois ce que jusque-là Germinie avait saisi à demi-mot. Elle se demandait, en la voyant ainsi, lente et endormie, si on ne lui avait pas changé sa bonne. – Mais tu deviens donc une bête d'imbécile ! lui disait-elle parfois impatientée. Elle se souvenait du temps où Germinie lui était si utile pour retrouver une date, mettre une adresse sur une carte, dire le jour où on avait rentré le bois ou entamé la pièce de vin, toutes choses qui échappaient à sa vieille tête. Germinie ne se rappelait plus rien. Le soir, quand elle comptait avec mademoiselle, elle ne pouvait retrouver ce qu'elle avait acheté le matin ; elle disait : Attendez !... et après un geste vague, rien ne lui revenait. Mademoiselle, pour ménager ses yeux fatigués, avait pris l'habitude de se faire lire par elle le journal : Germinie arriva à tellement ânonner, à lire avec si peu d'intelligence, que mademoiselle fut obligée de la remercier. Son intelligence allant ainsi en s'affaissant, son corps aussi s'abandonnait et se

⁹⁰⁶ *GL*, p. 3.

⁹⁰⁷ *GL*, p. 63.

⁹⁰⁸ *GL*, p. 142.

⁹⁰⁹ « La servitude n'est pas une question de classe, mais plutôt de sexe », notre traduction. Naomi Schor, *op. cit.*, p. 129.

⁹¹⁰ Jean-Louis Cabanès, *Les frères Goncourt, art et écriture, op. cit.*, p. 11.

délaissait. Elle renonçait à la toilette, à la propreté même. Dans son incurie, elle ne gardait rien des soins de la femme ; elle ne s'habillait plus⁹¹¹.

L'un des aspects les plus intéressants de cet état bestial des femmes est que la bête qui est en elles est aliénée à la féminité elle-même. Ce ne sont plus des femmes, mais des êtres alternatifs, qui n'ont qu'une apparence humaine, puisque leur comportement et leur façon de ressentir les émotions sont nettement plus proches du règne animal. Le fait est que Germinie n'est pas seulement une bête, mais c'est comme une partie cachée de sa personne qui prend le relais de sa partie humaine, car Mademoiselle de Varandeuil souligne la différence entre l'ancienne Germinie et l'actuelle, en énumérant toutes les caractéristiques qui faisaient d'elle une excellente servante et, par conséquent, une excellente femme. Avant, elle se souvenait très bien de tout, elle était attentive, réactive et très soignée, alors que maintenant, tout comme un animal, elle semble souffrir de mémoire à court terme, son attention faiblit tout le temps et elle est très débraillée. Les personnages féminins de ces romans naturalistes ont pour trait commun le fait qu'ils sont « déshéroïsé[s] jusqu'à la déshumanisation, en particulier pendant la maladie⁹¹² ».

La question du changement de personnalité entre la femme féminine et la femme-bête est étudiée par Naomi Schor au regard de la psychanalyse. « [D]oes she *have* a case or *is* she a case⁹¹³ ? », la question se pose de savoir si la femme a un problème de personnalité ou si elle est capable d'exprimer plus d'une facette du même caractère. Fondamentalement, la problématique se présente dans ce contexte, à savoir si le personnage de Germinie a plus d'une personnalité, ou si elle est capable d'afficher différentes facettes de son caractère en fonction de son état d'esprit, dont certaines se rapprochent de l'aspect animal auquel son personnage est souvent comparé. Le problème avec ce point de vue et cette approche du personnage féminin principal, qu'il s'agisse de Germinie ou de Thérèse, est le fait qu'elle est perçue comme une femme du peuple, qui, contrairement à une femme bourgeoise, est naturelle, authentique, honnête, sincère dans sa simplicité de femme de bas rang. Schor écrit encore à ce propos que la femme du peuple « is thus naturalized by being grafted onto a code already well established, the code of femininity which equates femininity with illness and infantilism⁹¹⁴ ». La représentation du féminin dans le peuple atteint la même cohérence que la crainte révérencieuse que l'on éprouve pour les minorités ethniques, le considérant comme une entité sacrée, incorruptible et donc fragile et facilement manipulable, comme dans le mythe du bon sauvage de

⁹¹¹ *GL*, pp. 172-173.

⁹¹² Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 190.

⁹¹³ « A-t-elle une affaire ou *est*-elle une affaire ? », notre traduction. Les italiques sont dans le texte original. Dans ce cas, afin de conserver l'aspect original de la phrase, le terme affaire a été choisi. Toutefois, ce dernier point n'est pas exact car la terminologie anglaise permet d'identifier le même phénomène comme un verbe et un nom. L'affaire doit être comprise comme un cas psychopathologique. Naomi Schor, *op. cit.*, p. 153.

⁹¹⁴ « Est ainsi naturalisée en se greffant sur un code déjà bien établi, le code de la féminité qui assimile la féminité à la maladie et à l'infantilisme », notre traduction. *Ibid.*, p. 132.

Rousseau, notamment parce que la naturalisation est « the process whereby bourgeois ideology converts the cultural into the natural⁹¹⁵ » et donc une perspective objective de la réalité est mise de côté au profit d'une interprétation de la réalité à travers des préjugés de classe et de culture. Ce point de vue est encore plus trompeur si l'on considère que les Goncourt ont donné au peuple « the voice of the bourgeoisie⁹¹⁶ », qui, par ailleurs, est une classe sociale qui ne pourrait se rabaisser au niveau bestial du peuple. Le problème de la femme du peuple est circonscrit dans sa capacité à se transformer d'une jeune fille naïve et innocente en une criminelle dépravée et lascive si elle est livrée à elle-même : « her entire fictional destiny is determined by her supposedly innate disposition to sexual degradation and that disposition, in turn, somehow justifies her social inferiority⁹¹⁷ ». Étant donc une femme du peuple, il n'y a aucun espoir d'un avenir heureux ou prospère pour elle. D'autres personnages du peuple comme Jupillon et sa mère démontrent également comment les classes sociales inférieures survivent sur le dos des plus faibles et des plus naïfs et surtout ne parviennent pas à sortir de leur statut social, qui leur impose de toujours appartenir à une classe sociale modeste. Ainsi, les traits de personnages du peuple reflètent l'immobilisme social et les préjugés que les classes bourgeoises ont à l'égard de ces individus. À cet égard, Colette Becker a analysé avec soin et minutie le roman *Germinie Lacerteux* d'un point de vue plus détaché et objectif, pour arriver à la conclusion que le personnage de Germinie, qui se laisse emporter par les autres et les émotions qu'ils suscitent en elle, n'est rien d'autre qu'un fil conducteur, « un prétexte à des scènes violentes et obligées⁹¹⁸ » de la vie quotidienne du peuple. Ses vicissitudes, son existence, ne seraient donc pas assez importantes pour occuper l'espace du roman, mais plutôt marginales et destinées à montrer la vie du peuple d'une manière authentique, donc violente et monstrueuse. Mais il s'agit là d'un autre préjugé contre la réalité de la vie quotidienne, qui, aussi objectivement que poétiquement dépeinte, empêche de pénétrer profondément dans les sphères sociales autres que celles des écrivains. Et cela se reflète aussi dans le texte romanesque, notamment dans les pensées de Germinie sur elle-même :

À elle-même, elle se paraissait extraordinaire et d'une nature à part, du tempérament des bêtes que les mauvais traitements attachent. Il y avait des jours où elle ne se reconnaissait plus, et où elle se demandait si elle était toujours la même femme. En repassant toutes les bassesses auxquelles Jupillon l'avait pliée, elle ne pouvait croire que c'était elle qui avait subi cela. Elle qui se connaissait violente, bouillante, toute pleine de passions chaudes, de révoltes et d'orages, elle avait passé par ces soumissions et ces docilités ! Elle avait réprimé ses colères, refoulé les idées de sang qui lui étaient montées au cerveau tant de fois ! Elle avait toujours obéi, toujours patienté, toujours baissé la tête ! Aux pieds de cet homme, elle avait fait ramper son caractère, ses instincts, son orgueil, sa vanité, et plus que tout cela, sa jalousie, les rages de son cœur ! Pour le garder, elle en était venue à le partager,

⁹¹⁵ « Le procédé où "l'idéologie bourgeoise, qui inverse la culture en nature" », notre traduction, à laquelle s'ajoute le texte original cité à l'intérieur de Roland Barthes, tiré de *S/Z* (Paris, Seuil, 2002, p. 336). *Ibid.*, p. 127.

⁹¹⁶ « La voix de la bourgeoisie », notre traduction. *Ibid.*, p. 133.

⁹¹⁷ « Tout son avenir fictionnel est déterminé par sa prétendue disposition innée à la dégradation sexuelle et cette disposition, à son tour, justifie d'une certaine manière son infériorité sociale », traduction personnelle. *Ibid.*, p. 130.

⁹¹⁸ Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 183. Étant un ouvrage collectif, l'article de Becker est compris entre les pages 181-190, intitulé « Le personnage de Germinie Lacerteux ou comment "tuer le romanesque" ».

à lui permettre des maîtresses, à le recevoir des mains des autres, à chercher sur sa joue les endroits où ne l'avait pas embrassé sa cousine⁹¹⁹ !

Les représentations sociales des romans, comme celle-ci pour Germinie et Thérèse, ne sont pas de simples illustrations grâce au relais de personnages fictifs. Au contraire, la représentation de « la femme du peuple⁹²⁰ » incarnée par Germinie véhicule la vision d'une femme issue d'une classe sociale modeste et, en ce sens, porte atteinte à ses « problèmes d'identité et d'apparence groupale, ou encore de mentalité et de pratiques sociales⁹²¹ ». Germinie elle-même finit par se définir selon les stéréotypes et l'idéal de la femme du peuple et se préoccupe constamment de sauvegarder les apparences, car elle craint le mépris des autres. Même dans la pièce, des personnages secondaires comme le Saint Cyrien, un parent de Mademoiselle de Varandeuil, identifie Germinie comme « la femme du peuple⁹²² », par exemple parce qu'elle confie ses péchés au prêtre. La femme du peuple a donc une identité précise et définie selon l'imaginaire, mais cela crée plusieurs conflits internes au sein du personnage qui cherche plutôt à construire sa propre image et sa propre réputation. En fait, au début, Germinie était une servante attentive, prévenante, économe et honnête, tandis que la progression du récit montre sa lente descente vers la dégradation personnelle et sociale. Vers la fin du roman, son comportement est terrible et ressemble de plus en plus à une bête errante :

Et elle s'en allait par les rues, battant la nuit, avec la démarche suspecte et furtive des bêtes qui fouillent l'ombre et dont l'appétit quête. Comme jetée hors de son sexe, elle attaquait elle-même, elle sollicitait la brutalité, elle abusait de l'ivresse, et c'était à elle qu'on cédait. Elle marchait, flairant autour d'elle, allant à ce qu'il y a d'embusqué d'impur dans les terrains vagues, aux occasions du soir et de la solitude, aux mains qui attendaient pour s'abattre sur un châte. Sinistre et frémissante, les passants de minuit la voyaient, à la lueur des réverbères, se glisser et comme ramper, courbée, effacée, les épaules pliées, rasant les ténèbres, avec un de ces airs de folle et de malade, un de ces égarements infinis qui font travailler sur des abîmes de tristesse, le cœur du penseur et la pensée du médecin⁹²³.

Une fois encore, l'élément bestial est rappelé comme une condition par laquelle le féminin échoue. Germinie se comporte ainsi parce qu'elle n'est plus une femme, une condition qui la prive presque d'être classée comme un être humain. Même son corps, un élément clé de l'identité féminine, devient grossier et courbé. Cela est la conséquence de sa folle passion pour Jupillon, qui la conduit à se priver de sa personnalité. Dans la pièce, Goncourt le montre de manière très éloquente à l'ouverture du VIII^e tableau, lorsque Germinie affirme « quand je le vois, ma bouche, mes bras, mon corps, tous ce que j'ai en moi de la femme, tout ça, bon gré, mal gré, va à lui...⁹²⁴ ». Dépossédée d'elle-même

⁹¹⁹ *GL*, pp. 166-167.

⁹²⁰ Lisa Gabaston, « Germinie Lacerteux, première héroïne zolienne? », *Les Cahiers naturalistes*, n°78, 2004, pp. 151-172, p. 152.

⁹²¹ Pierre Mannoni, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 2014, p. 119.

⁹²² *GLP*, p. 19.

⁹²³ *GL*, pp. 229-230.

⁹²⁴ *GLP*, p. 107.

afin de plaire à Jupillon, Germinie s'annule lorsqu'elle comprend que sa vie dépend des caprices d'un homme qu'elle croit plus fort qu'elle. En réalité, c'est à cause de sa passion et de l'intensité de ses sentiments qu'elle montre beaucoup plus de détermination, de rigueur et de force morale face aux adversités. Le fait qu'elle soit une femme et qu'elle réussisse des exploits presque impossibles (comme rassembler l'argent nécessaire pour que Jupillon ne parte pas pour être soldat) est totalement anormal, car ce type de comportement est propre au mâle. Au contraire, la femme doit toujours adopter un rôle, un masque, doux et gentil pour correspondre aux idéaux de féminité de la société. À ce propos, par exemple, dans la pièce, Jupillon lui reproche d'être sociable et élégante et surtout de faire « la femme qui a un mauvais caractère⁹²⁵ ». En effet, même pour parler des femmes dans le domaine médical, l'on trouve notamment « des types de femmes particuliers⁹²⁶ » qui se distinguent par les maladies que les affectent. Les femmes correspondent donc à un type précis de féminité, qui n'a aucun rapport avec la force ou l'intelligence. Au contraire, aux femmes est demandé d'être conciliantes et joviales en présence d'hommes. Une fois encore, comme Thérèse, Germinie se montre atypique et contre nature en tant que femme. Mais de ce fait, elle a une énergie et une influence très différentes de la norme, ce qui effraie les hommes. Bien que Jupillon la manipule et profite de sa générosité, comme Gautruche est convaincu qu'il peut posséder Germinie, il est prudent et se méfie de la jeune fille :

JUPILLON

Bête, tu ne vois pas, c'est pour rire... rigoler un moment... ces dames sont à la gaieté !

GERMINIE

J'ai à te parler... à toi... pas ici... dehors.

MELIE

Ah ! des explications... bien de l'agrément... Viens-tu, Glacé? (*Elle s'en va en ayant à la bouche le bout de cigare de Jupillon qu'elle rallume.*)

JUPILLON, à Germinie.

Qu'est-ce que tu veux enfin ?

GERMINIE, *le regardant dans les yeux.*

Viens.

(*Germinie sort au milieu des risées de la salle, suivie de Jupillon moitié subjugué par l'accent de Germinie, moitié railleur⁹²⁷.*)

Jupillon est incontestablement l'un des antagonistes de l'histoire de Germinie. Bien qu'il soit conscient que la jeune fille est amoureuse de lui et prête à tout pour le rendre heureux, il sait qu'elle est imprévisible et la suit pour s'assurer qu'elle ne soupçonne pas ses faux sentiments. Ainsi, bien

⁹²⁵ GLP, p. 46.

⁹²⁶ Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 52.

⁹²⁷ GLP, p. 47.

qu'en apparence Jupillon soit un homme au caractère fort et manipulateur, qui utilise sa prestance et ses belles paroles pour soumettre Germinie à sa volonté, dans la pièce encore plus que dans le roman, il est possible de voir que ce comportement est en réalité prudent et circonspect envers la jeune fille. La didascalie qui clôt le troisième tableau n'est pas aléatoire, mais exprime subtilement la relation ambivalente de Jupillon avec Germinie à travers un signe de son comportement, qui dans ce cas, comme dans le reste de la production naturaliste, n'a pas un « rôle ornemental⁹²⁸ » et descriptif, mais plutôt « une conception fonctionnelle⁹²⁹ » dans la compréhension de la psychologie du personnage. Cette attitude de Jupillon à l'égard de Germinie, qui veut sauver les apparences devant le regard des autres, mais qui a besoin de satisfaire les caprices puérils de Germinie, se retrouve dans le quatrième tableau. La mère de Jupillon est fatiguée des commérages à propos de son fils et de Germinie, qu'elle trouve inconvenants, et conseille à son enfant de rompre ses relations avec elle. Bien que Jupillon n'ait pas l'initiative de cette farce, il y participe avec amusement, sous l'impulsion de sa mère, qui n'est pas un personnage positif. Au contraire, Madame Jupillon est un mauvais exemple pour son fils, qui est seulement responsable d'avoir grandi avec une mère calculatrice et impitoyable, et qui représente néanmoins un autre type de femme du peuple. Cela est d'autant plus important du moment que chez les Goncourt les familles représentées sont souvent monoparentales, caractérisées par « des familles nucléaires marquées bien souvent par l'absence du père ou de la mère⁹³⁰ », et où l'autorité parentale se focalise sur un seul membre, dans ce cas sur Madame Jupillon.

JUPILLON

Dame... aujourd'hui, c'était peut-être pas absolument le jour pour lui donner son congé... mais je ferai ce que tu voudras, maman.

MADAME JUPILLON

Ah! je savais bien que tu l'aimais, ta chérie de maman... Viens l'embrasser... Eh bien, sais-tu, voilà ce qu'il y a à faire... Invite-la à dîner ce soir... [...] et puis, en l'invitant, fais-lui des yeux, qu'elle croie que c'est aujourd'hui le grand jour... le jour de la bénédiction du conjungo. (*Un silence au bout duquel elle se met à rire méchamment.*) Dis donc, bibi, veux-tu que je le joue la comédie de ce soir?... Ça m'amuse d'avance de voir la tête à la renverse qu'elle va faire... D'abord, c'est entendu, toi, au dessert, tu as une course à faire, et nous restons toutes les deux, moi avec mon air de lui dire : En avant, ma fille, vas-y, fais ta confession, dis-moi tout... et la bonne bête y allant *dar dar* de sa faute avec toi. C'est alors qu'avec un accent pleurard, et comme s'il me prenait une suffocation, il faudra m'entendre lui dire : Oh! mon Dieu!... Vous!... Me raconter des choses comme ça... à moi... à sa mère...⁹³¹

Dès la première ligne, il est possible de remarquer que Jupillon n'est pas son propre maître mais qu'il oscille entre les désirs de sa mère et de sa maîtresse, car il n'a pas d'objectifs mais poursuit

⁹²⁸ Andrea Del Lungo et Boris Caen-Lyon (dir.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Vincennes, 2007, p. 14.

⁹²⁹ *Idem.*

⁹³⁰ Pierre-Jean Dufief, « Penser et peindre la famille dans l'œuvre des Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°22, 2015, pp. 29-43, p. 43.

⁹³¹ *GLP*, pp. 53-54.

ceux des autres. Même dans les tableaux suivants, par exemple dans le sixième, lorsqu'il est convoqué pour se présenter en tant que soldat, la plus grande préoccupation pour son avenir vient de sa mère, plutôt que de lui-même. En général, les personnages féminins sont capables d'exprimer des ambitions et des désirs plus intenses que les personnages masculins (pensons à la détermination de Mademoiselle de Varandeuil ou à la paresse de Gautruche), de sorte que l'ordre et la force masculins sont contrebalancés et renversés par les subterfuges féminins. Si, par conséquent, en apparence, les femmes paraissent faibles et contrôlées par la passion, leur fragilité et leur inconstance supposées représentent la force intrinsèque des personnages. D'ailleurs, chez les naturalistes et en particulier chez les Goncourt l'on retrouve souvent « la relation conflictuelle entre l'homme et la femme, la lutte interne des couples⁹³² », qui met l'accent sur la nécessité de réaffirmer un pouvoir masculin miné par des femmes non conformes au stéréotype de l'époque. Nous nous trouvons ici face à un conflit presque paradoxal et sûrement injuste, puisqu'il s'agit d'une guerre idéologique entre Germinie et « le couple mère-fils formé par les Jupillon⁹³³ », donc d'une bataille entre femmes qui se disputent pour l'estime et l'affection d'un homme, comme on le déduit depuis la didascalie en italiques dans le discours de Madame Jupillon : « *[u]n silence au bout duquel elle se met à rire méchamment* ». Madame Jupillon avait l'intention d'exploiter Germinie pendant le temps nécessaire pour accumuler de l'argent et des faveurs, puis de s'en débarrasser, incarnant en ce sens le modèle de la femme du peuple rusée et affairiste, dont elle était « chargée symboliquement d'énoncer un défaut, d'offrir une facette de méchanceté » de ce peuple représenté dans les différentes versions de *Germinie Lacerteux*. Germinie aurait permis cette exploitation en échange du sentiment. Dans la pièce, ce point est moins clair, mais dans le roman, la joie de Germinie de passer du temps avec Jupillon est explicite, et atteint le summum du bonheur lorsque la jeune fille découvre qu'elle est enceinte : « une immense joie la remplit, une joie qui lui noya l'âme⁹³⁴ ». Cette émotion devient encore plus grande lorsque leur petite fille naît, puisque « la joie et l'orgueil d'avoir donné le jour à une petite créature où sa chair était mêlée à la chair de l'homme qu'elle aimait, le bonheur d'être mère, la sauvèrent d'une couche mal soignée⁹³⁵ ». Avec la mort de cette dernière, les désirs et les joies de Germinie sont brisés. « Pleurant sa fille, la malheureuse se pleurait elle-même⁹³⁶ », du moment que la maternité lui aurait permis de se réaliser non plus comme femme, mais comme mère : « il lui semblait sentir d'avance son cœur de mère apaiser et purifier son cœur de femme⁹³⁷ ». La mort de sa fille change les émotions et les sentiments de Germinie si bien que, « longuement empoisonné, l'amour se décomposait et se tournait

⁹³² Jean-Pierre Dufief, *op. cit.*, p. 35.

⁹³³ Éléonore Roy-Reverzy, « *Germinie Lacerteux* et la question des genres », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°6, 1998, pp. 259-274, p. 269.

⁹³⁴ *GL*, p. 134.

⁹³⁵ *GL*, p. 141.

⁹³⁶ *GL*, p. 148.

⁹³⁷ *Idem*.

en haine ». La capacité d'éprouver des sentiments positifs est remplacée par la douleur, une « provocation masochiste à une violence qui compenserait le plaisir perdu⁹³⁸ » et qui évolue dans sa relation avec Gautruche et l'exploit de rage contre Jupillon vers la fin de l'histoire. Cette soif de douleur comme substitut au plaisir fait partie de la maladie de l'être féminin, qui au XIX^e siècle traite les femmes presque « exclusivement comme des objets et des cibles chirurgicales⁹³⁹ » à l'égard de la société positiviste. La douleur qu'elles éprouvent est pourtant liée au pouvoir et à l'autorité. Reléguées dans un corps « saturé de sexualité⁹⁴⁰ », qui est toutefois caractérisé par une « sexualité médicalisée, dans laquelle le désir et le plaisir féminins sont désormais étroitement liés à la passivité, à l'hétéronomie, à l'ignorance et surtout à la douleur », l'être féminin cherche à récupérer son pouvoir et sa liberté. La rage et le désespoir des femmes étaient entendus comme « la figuration d'une inversion de l'ordre social⁹⁴¹ » que manifestaient donc des « désordres sexuels⁹⁴² ». Par conséquent, c'est précisément la rébellion contre la passivité et le caractère inéluctable de son destin qui fait des femmes une menace pour la société patriarcale du XIX^e siècle. En outre, ces comportements anormaux et bizarres doivent être guéris et remis en ordre afin de restaurer la société. C'est pourquoi les personnages féminins analysés jusqu'à présent expriment leur force et un possible renversement de rôle à travers leur prétendue faiblesse, c'est-à-dire le déclenchement de la maladie nerveuse.

Mais malgré la force cachée dans la maladie, les femmes restent plus faibles que les hommes sur le plan mental et surtout physique, ce qui reste un *leitmotiv* de la colère féminine. Germaine, par exemple, après avoir découvert que Cachaprès l'espionnait auprès du fleuve, le gifle pour se venger de l'injustice subie. « Une rougeur de colère lui était montée aux joues. Elle lui en voulait d'avoir été plus fort qu'elle : il l'avait prise en traître⁹⁴³ », et donc malgré son expression de violence physique elle est consciente que Cachaprès ne souffre pas autant qu'elle dans son orgueil. L'impuissance devant la ruse et la force de l'homme est un élément qui retourne aussi dans le roman de Lemonnier. Mais dans ce cas, ces éléments prennent de nouvelles connotations d'admiration et d'aspiration par rapport à Thérèse et Germinie. En effet, dès l'enfance, elle est habituée par son père biologique à une figure virile et autoritaire, une figure qui impose le respect et la révérence, qui est remplacée au moment de la mort par un beau-père tout aussi fort et vigoureux. La rencontre avec son beau-père génère une transformation soudaine : « tout à coup un grand changement s'opéra autour d'elle⁹⁴⁴ », lorsqu'elle réalisa que cet « homme grand et fort⁹⁴⁵ » était son nouveau père. Le caractère et le corps de Germaine

⁹³⁸ Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 235.

⁹³⁹ Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 115.

⁹⁴⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1994, p. 137.

⁹⁴¹ Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 116.

⁹⁴² *Idem.*

⁹⁴³ *UM*, p. 47.

⁹⁴⁴ *UM*, p. 51.

⁹⁴⁵ *Idem.*

montrent des signes d'atypisme dès l'enfance, dans lesquels on voit se mélanger des éléments masculins et féminins qui devraient être déterminés par l'inclination personnelle du personnage :

Calme comme sa mère et comme elle douée d'une force intérieure égale et continue, la rude fermière tenait de Maucord l'énergie et la décision, avec une apparence de brusquerie. Cependant, elle n'avait d'eux que la ressemblance des caractères ; sa ressemblance physique se rattachait plutôt à la mère de son père, femme amoureuse et féconde, qui s'était remariée quatre fois et, comme elle, avait senti brûler ses joues du rouge sang des brunes. Germaine, en effet, était faite pour la caresse et l'enfantement : son large cou tournait avec fermeté sur ses épaules ; elle avait les reins développés, la poitrine saillante, les chevilles fortes ; et les besognes viriles la tentaient. Plus jeune elle s'amusait à lutter avec les garçons de son âge et n'avait pas toujours été terrassée. Elle savait décharger les charrettes, monter un sac de farine, s'atteler à la herse, transporter à la pointe de la fourche les fumiers lourds de suint⁹⁴⁶.

Dès le début, Lemonnier attribue à Germaine des caractéristiques féminines, telles que le calme et une propension à la maternité, mais aussi masculines, comme la force physique et la capacité à se battre. Par ailleurs, la branche féminine de la famille elle-même se distingue par une propension particulière à l'énergie et à l'esprit de décision, deux éléments bien éloignés de la passivité et de l'inconsistance de l'âme féminine. Cependant, la référence à la capacité de procréer est la plus importante sur le plan symbolique et culturel, car elle renvoie à une pratique sociale établie depuis le début du siècle. Le nouvel ordre de type capitaliste et l'attribution de nouveaux pouvoirs aux hommes

assigna non seulement les femmes au travail reproductif, mais accrut leur dépendance par rapport aux hommes, permettant aux employeurs et à l'État d'utiliser le salaire masculin comme un moyen de maîtriser le travail des femmes. Ainsi, la séparation entre la production de marchandises et la reproduction de la force de travail rendit aussi possible le développement d'un usage spécifiquement capitaliste du salaire et des marchés comme moyen d'accumulation de travail non payé⁹⁴⁷.

De cette façon, on obtient un portrait social plutôt explicatif de la condition féminine rurale qui nous permet d'encadrer le caractère rebelle de Germaine comme subversif à l'ordre commun et social. Étant soumise à la volonté masculine, Germaine ne pourrait pas exprimer sa volonté explicitement, ni faire ce qu'elle veut, c'est pourquoi elle a gardé cachée sa relation avec Cachaprès. Étant braconnier, ce dernier n'était pas un bon candidat au futur mariage de la jeune fille, une union décidée par son beau-père en accord avec le père du futur marié. Ainsi, cette première présentation de Germaine est significative pour comprendre la dynamique sociale qui régit l'univers du roman, et dans une certaine mesure celui de la pièce. Malgré le mariage arrangé, Germaine veut pouvoir explorer et choisir le conjoint qu'elle souhaite avoir à ses côtés, contrevenant ainsi à l'ordre familial. Germaine « souffrit le désir et le besoin d'un homme. C'était un trouble vague, une sourde fermentation de son être ardent et jeune, avec des amollissements profonds⁹⁴⁸ », mais sa condition familiale l'empêchait d'avoir des épouseurs. La nécessité de satisfaire ses propres besoins et pulsions

⁹⁴⁶ *UM*, p. 52.

⁹⁴⁷ Silvia Federici, *Caliban et la sorcière*, Paris, entremonde et senonevero, 2014 p. 132.

⁹⁴⁸ *UM*, p. 53.

la pousse à désobéir pour revendiquer sa liberté et « l'idée qu'elle n'avait qu'à s'abandonner pour goûter enfin la plénitude du bonheur, la gagnait, l'envahissait⁹⁴⁹ ». Mais Germaine, comme Thérèse et Germinie, ne se considère pas uniquement comme une femme, ou du moins ne s'identifie pas uniquement à son côté biologiquement féminin. En fait, elle se voit aussi forte qu'un homme, c'est pourquoi elle est différente des autres filles de son âge comme Céлина ou Zoé : « elle ne voulait épouser qu'un homme de son choix, un être fort comme lui, par exemple. Elle avait la haine de ce qui n'était pas robuste, vaillant, hardi, bien planté sur ses pieds. Robuste, elle l'était elle-même⁹⁵⁰ ». D'ailleurs, « elle finit par dire qu'elle regrettait de n'être pas un homme⁹⁵¹ », maître de sa vie et notamment libre d'éprouver l'adrénaline d'activités comme la chasse, « les sensations fortes de l'affût⁹⁵² ». Mais Germaine est aussi perçue comme un être viril par ses amies comme Céлина, et elles sont souvent comparées : « [e]lle s'était amourachée de ses larges épaules et de ses mouvements brusques, où perçait une virilité lointaine. Elle, au contraire, était blonde, petite, l'épaule un peu déjetée, avec une sorte d'infériorité dont elle ne souffrait pas, mais qui grandissait encore Germaine⁹⁵³ ». Cette comparaison, qui souligne encore davantage le caractère atypique du personnage de Germaine, confirme à nouveau « la relation arbitraire de domination des hommes sur les femmes⁹⁵⁴ » par la révérence servile de son amie et son admiration pour la force virile de Germaine, qui « finit par dominer entièrement Céлина⁹⁵⁵ ». Bourdieu explique que

Lorsque les dominés appliquent à ce qui les domine des schèmes qui sont le produit de la domination, ou, en d'autres termes, lorsque leurs pensées et leurs perceptions sont structurées conformément aux structures mêmes de la relation de domination qui leur est imposée, leurs actes de connaissance sont, inévitablement, des actes de reconnaissance, de soumission⁹⁵⁶.

Céлина concrétise pleinement le caractère servile et révérencieux de la femme idéale de la société patriarcale. Elle suit donc Germaine dans tout ce qu'elle fait et ne doute jamais de ses intentions ou de la véracité de ses propos. Les relations de domination ne concernent donc pas strictement le sexe biologique d'un individu, mais le genre auquel il fait référence dans son comportement. La relation de domination se veut « une nature biologique qui est elle-même une construction sociale naturalisée⁹⁵⁷ » et donc une apparence, un comportement créé justement afin de soumettre quelqu'un à la volonté de quelqu'un d'autre. C'est ainsi que se construisent les relations de pouvoir entre les sexes, et que les femmes recherchent le pouvoir et la force dans la masculinité

⁹⁴⁹ *UM*, p. 98.

⁹⁵⁰ *UM*, p. 119.

⁹⁵¹ *UM*, p. 125.

⁹⁵² *Idem*.

⁹⁵³ *UM*, p. 145.

⁹⁵⁴ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, p. 19.

⁹⁵⁵ *UM*, p. 145.

⁹⁵⁶ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, p. 21.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 27.

en tant qu'homme et non en tant que type d'énergie. Lemonnier par exemple, bien qu'en suivant le principe d'impartialité du mouvement naturaliste, ne peut s'empêcher de juger les pulsions de Germaine à la place des lecteurs, en affirmant que « cette conscience déjà faible⁹⁵⁸ » étant femme se laissait emporter par les sentiments et les pulsions, puisque l'individu féminin doit être guidé par le masculin. Au moment même où Germaine se montre fragile, comme au chapitre XIX, dans lequel elle expose toute son appréhension pour sa réputation et le statut de sa famille pour avoir entamé une liaison avec un braconnier, Germaine se montre également forte et dominante sur Cachaprès : « [i]l s'embrouillait dans son émotion, ne trouvait plus les mots : sa voix s'étouffa dans une fureur de baisers, et Germaine, à le voir dompté, à ses pieds, orgueilleusement se sentit la plus forte⁹⁵⁹ ». La domination est d'abord masculine parce qu'elle suppose une subordination féminine. Mais lorsque cette attitude se renverse, l'équilibre des pouvoirs ne change pas, car l'on est toujours devant un être plus fort qui impose son influence sur l'être plus faible. Ce même passage est repris dans la pièce, puisque le personnage de théâtre de Germaine doit faire ressortir son attitude rebelle et audacieuse par ses gestes et son comportement :

GERMAINE, *l'interrompant d'une voix nette.*

On n'se verra pu. C'est fini.

CACHAPRES, *un instant immobile, étourdi par cette parole comme par une tapée de crosse.*

Hein ? Qu'é qu'tu dis ? Que je n'te voie pu ? (*Comprimant sa poitrine de ses deux mains crispées.*)
Que je n'te voie pu ! Et c'est toé, Germaine, qu'as dit ça ! Tiens ! si c'était vrai... ben là ! j'te prendrais par le cou, comme ça ! ...(*Germaine, effrayée, le regarde. Leurs yeux se rencontrent, jeu de scène. Elle se sent la plus forte et reprend son assurance. Cachaprès, hoquetant, secoué d'une défaillance, continue*⁹⁶⁰.)

Malgré le danger de s'affronter à un homme dangereux et violent, Germaine parvient à l'emporter car elle est l'individu doté de la plus forte volonté. Cela réaffirme le fait que la question du pouvoir et la vision de l'équilibre social ne dépendent pas du sexe des personnages, mais de l'attitude de leur genre. Parce que Germaine se révèle aussi virile qu'un homme, elle parvient à tenir tête au braconnier, qui adopte au contraire le comportement soumis d'une fille. En effet, encore plus dans la pièce, son côté froid et calculateur devient explicite. Sans le narrateur du roman qui sert de support pour pénétrer l'intériorité secrète des personnages, ceux-ci apparaissent différemment aux lecteurs et aux spectateurs de l'extérieur. L'idée que Cachaprès meure ou soit arrêté suscite une réponse dure et froide de la part de Germaine. Cette attitude évoque celle de Laurent au début du roman zolien, dans lequel il se sentait prêt à conquérir la femme de son ami uniquement parce qu'il était convaincu d'avoir la possibilité de le faire et de dissiper l'ennui de la vie quotidienne.

⁹⁵⁸ *UM*, p. 118.

⁹⁵⁹ *UM*, p. 154.

⁹⁶⁰ *UMP*, p. 98.

GERMAINE, *haussant les épaules, d'une voix dure.*

Tout ça, c'est des chansons !... Qu'i crève ! ...mon père sait tout. J'suis perdue et par sa faute... (*Elle éclate.*) Ah !... j'suis trop malheureuse aussi⁹⁶¹ !

Ce côté du personnage de Germaine est encore plus exaspéré à la fin de la pièce, où elle trahit publiquement son amant et montre aux gendarmes le chemin pour le retrouver :

GERMAINE, *elle a fait un pas vers la fenêtre et tout à coup, le corps penché au dehors ;*

C'est pas m'galant ! I-z-en ont menti !... Tirez d'sus⁹⁶²!...

Dans ce roman, le personnage féminin l'emporte sur le personnage masculin. Sa maladie nerveuse, la douceur de ses nerfs, la rendent désirable aux yeux de l'homme, mais elles ne constituent pas un obstacle à ses objectifs ou à la réalisation de ses désirs, car Germaine est consciente de son pouvoir personnel. Au début du roman, alors qu'elle était plus naïve, elle avait déjà prévu de se faire remarquer par les hommes en exploitant son côté plus féminin, bien qu'« une colère la prenait contre ces hommes qui étaient assez bêtes pour ne pas s'emparer de sa beauté⁹⁶³ ». Alors que Thérèse et Germinie ne peuvent pas compter sur leur beauté, car elles sont caractérisées par un magnétisme animal plutôt que par des traits délicats et harmonieux, Germaine est consciente que la séduction est l'un des facteurs à utiliser afin de trouver un mari convenable. C'est pourquoi, dans la pièce, elle se montre si disponible, mais méfiante en même temps, envers les danseurs de la kermesse⁹⁶⁴.

Cependant, Germaine n'est pas le seul personnage féminin à posséder un tempérament aussi vigoureux et indépendant vis-à-vis des hommes. Si Germinie et Thérèse ont montré une certaine dépendance aux actions et à la présence des hommes, Bathsheba veut absolument s'en éloigner. Dès le début du roman, elle se distingue pour son caractère indépendant en réfutant la proposition de mariage de M. Oak : « *I hate to be thought men's property in that way, though possibly I shall be had some day*⁹⁶⁵ ». Peu avant cela, M. Oak a rencontré la tante chez qui vit la jeune femme, qui la décrit comme une jeune femme belle et intelligente, « *she's so good looking, and an excellent scholar besides – she was going to be a governess once, you know, only she was too wild*⁹⁶⁶ ». Bathsheba

⁹⁶¹ *UMP*, p. 128.

⁹⁶² *UMP*, p. 134.

⁹⁶³ *UM*, p. 54.

⁹⁶⁴ On se réfère à l'acte I, en particulier à partir de la page 7.

⁹⁶⁵ La traduction officielle est la suivante : « Je déteste que l'on dise ces choses de moi, quoi qu'il puisse m'arriver un jour ou l'autre d'être courtisée », *FMC*, p. 33, cependant nous ne nous trouvons pas d'accord avec cette traduction qui s'éloigne trop du sens original de la phrase. C'est pourquoi nous suggérons au lecteur notre traduction aussi pour comprendre mieux le contexte : « Je *déteste* être considérée comme la propriété des hommes de cette manière, même si peut-être un jour je le serai ». Les italiques appartiennent au texte original.

⁹⁶⁶ « Elle est bien jolie et puis instruite ! Elle aurait pu devenir institutrice si elle n'était pas si étourdie », *FMC*, p. 32, p. 28. Là encore, nous ne sommes pas satisfaits de cette traduction. Nous aimerions donc corriger le terme « étourdie » en « sauvage », puisque la traduction plus correcte de « wild » est précisément « sauvage ». De plus, le thème de la sauvagerie du personnage de Bethsabée est récurrent dans le roman, nous considérons donc qu'il est plus approprié pour décrire la jeune fille.

représente une femme avec un grand potentiel pour un homme de la classe moyenne, car elle est belle et cultivée ; cependant, elle a un tempérament insolite et peu naturel pour une femme (« Lord, in the nature of women⁹⁶⁷ » se plaint la tante). Son ardeur à être indépendante est perçue comme un élément de danger social et de genre, puisque les femmes devraient se montrer obéissantes et dévouées au soin de la maison sans se focaliser sur l'argent, qui est perçu comme vulgaire. Étant l'un des premiers romans les plus réussis de Hardy, *Far From the Madding Crowd* a fait l'objet de nombreuses controverses, « but more than others, it encouraged comment and confusion about gender - both that of its author and that of its hero and heroine, Gabriel Oak and Bathsheba Everdene⁹⁶⁸ ». En effet, Hardy construit un roman basé sur la recherche de l'identité féminine, celle de Bathsheba et de sa masculinité, que l'on voit fragmentée dans Oak, Troy et Boldwood. Ces trois éléments représentent différents stades et caractéristiques de la masculinité et du comportement qui la caractérise, mais qui sont également communs à Bathsheba. Cette dernière est une femme en position de pouvoir puisqu'elle possède une ferme et fait travailler de nombreux ouvriers pour elle. Toutefois, ses gens même ne l'estiment pas parce qu'elle est une femme et elle n'accomplit pas ses devoirs sociaux de mère et femme. Alors que cela n'a pas d'importance pour Bathsheba au début, et qu'elle est déterminée à prouver à tout le monde qu'elle est une femme qui maîtrise ses affaires et est heureuse de sa vie, dès qu'elle est confrontée au cadavre de sa chère Fanny, qui était non seulement la maîtresse de son mari Troy, mais aussi la mère de leur fils désormais décédé, ses certitudes s'effondrent et elle est obligée de rendre compte de ses manquements. Elle n'est pas une femme, pas réellement, car elle n'est pas une mère. Thérèse et Germinie ne sont pas non plus des femmes car elles sont incapables d'avoir des enfants et ceux qu'elles ont meurent peu après. Il est subtilement indiqué comment les protagonistes de ces romans (puisque dans les pièces de théâtre ce sujet n'est pas traité par manque de temps) échouent dans leur évolution vers le statut de femme par manque de fertilité et de reproduction. D'un point de vue idéologique et sociologique, la mère est « le type féminin de la santé, l'incarnation de la féminité même⁹⁶⁹ », c'est pourquoi la fille qui n'arrive pas à avoir des enfants représente une exclusion biologique, sociale et aussi identitaire, non seulement à son égard, mais devant les autres aussi :

Had the wife now but gone no further. Yet, perhaps, under the harrowing circumstances, to speak out was the one wrong act which can be better understood, if not forgiven in her, than the right and politic one, her rival being now but a corpse. All the feeling she had been betrayed into showing she drew

⁹⁶⁷ « Seigneur ! C'est dans la nature de la femme », *FMC*, p. 32, p. 28. La tante fait référence au fait qu'elle prenne un mari et se comporte de manière calme et consciencieuse envers le ménage.

⁹⁶⁸ « Mais plus que d'autres, il a encouragé les commentaires et la confusion sur le genre - tant celui de son auteur que celui de son héros et de son héroïne, Gabriel Oak et Bathsheba Everdene », notre traduction. Linda M. Shires, « Narrative, Gender, and Power in "Far from the Madding Crowd" », *NOVEL: A Forum on Fiction*, 1991, Vol. 24, n°2, pp. 162-177, p. 163.

⁹⁶⁹ Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 119.

back to herself again by a strenuous effort of selfcommand. "What have you to say as your reason?" she asked, her bitter voice being strangely low -- quite that of another woman now.

"I have to say that I have been a bad, black-hearted man," he answered. "And that this woman is your victim; and I not less than she." "Ah! don't taunt me, madam. This woman is more to me, dead as she is, than ever you were, or are, or can be. If Satan had not tempted me with that face of yours, and those cursed coquetries, I should have married her. I never had another thought till you came in my way. Would to God that I had; but it is all too late! I deserve to live in torment for this!" He turned to Fanny then. "But never mind, darling," he said; "in the sight of Heaven you are my very, very wife!"

At these words there arose from Bathsheba's lips a long, low cry of measureless despair and indignation, such a wail of anguish as had never before been heard within those old inhabited walls. It was the *Tetelestai* of her union with Troy. "If she's -- that, -- what -- am I?" she added, as a continuation of the same cry, and sobbing pitifully: and the rarity with her of such abandonment only made the condition more dire. "You are nothing to me -- nothing," said Troy, heartlessly. "A ceremony before a priest doesn't make a marriage. I am not morally yours⁹⁷⁰."

Même devant le mariage, une femme capable de porter des enfants est supérieure à la femme en ce qu'elle est fertile selon la morale commune, mais cela est justement ce à quoi l'auteur s'oppose, vu que « Hardy is not supporting the ideology of womanliness as child-producing, an important aspect of the ideology of the angel in the house⁹⁷¹ ». Le fait que Fanny et son fils soient morts est dû aux mauvaises conditions dans lesquelles ils étaient forcés de vivre, mais cela était considéré comme plus féminin, plus approprié pour une femme de classe modeste, que le mode de vie de Bathsheba. Elle est une femme qui ne pleure jamais, ce qui la rend peu féminine, mais elle s'efforce également de se contrôler et de faire passer la raison avant tout, comme le ferait un homme. Pourtant, sa féminité est reconnue par Troy qui la désigne comme une séductrice envoyée par le diable pour le détourner du droit chemin, et donc elle possède certainement un pouvoir féminin capable de subjuguier les hommes et de les manipuler. De cette façon, Troy parvient à déresponsabiliser ses propres actions et à mettre en valeur sa virilité en tant qu'honnêteté et fiabilité face à la fausseté et à la luxure féminines. Troy se déclare victime de la femme qui l'a ensorcelé, comme cela arrive à Cachapès, Laurent et

⁹⁷⁰ « Elle n'aurait pas dû insister davantage ; mais, dans les circonstances troublées où elle se trouvait, il est difficile de peser ses paroles ou ses actes ; aussi l'excusera-t-on d'avoir oublié la prudence et la sage politique du silence. Tous les sentiments qu'elle avait montrés furent refoulés par un effort héroïque.

— Pourquoi cela ? demanda-t-elle d'une voix amère et étrangement basse – une voix qui n'était plus la sienne.

— Parce que j'ai été un homme bien coupable, répliqua-t-il.

— Et cette femme est votre victime, tout comme moi.

— Oh ! assez, madame. Cette femme, quoique morte, est plus pour moi que vous n'avez été, êtes ou serez jamais. Si Satan ne m'avait pas tenté avec votre visage, vos maudites coquetteries, je l'aurais épousée. Je n'ai jamais eu d'autre pensée avant de vous rencontrer sur mon chemin. Ah ! si seulement je l'avais fait... mais il est trop tard ! Je mérite de vivre dans l'affliction. Il se tourna vers Fanny.

— Mais qu'importe, ma chérie, s'écria-t-il ; à la face du ciel, vous êtes ma véritable épouse.

Un cri d'immense et profond désespoir, une exclamation d'angoisse, comme il n'en avait jamais retenti dans ces murs, s'échappa des lèvres de Bathsheba. C'était le dénouement de son union avec Troy.

— Si elle est... cela... que... suis-je ? dit-elle comme en continuation de son cri, et en sanglotant affreusement. Les pleurs de Bathsheba, pour être rares, n'en étaient que plus terribles.

— Vous ne m'êtes rien – rien, répliqua durement Troy. Une simple cérémonie devant le prêtre ne fait pas un mariage. Moralement je ne vous appartiens pas ». *FMC*, p. 266, p. 259. Nous trouvons que la traduction ne souligne malheureusement pas suffisamment le dilemme du genre dans cette situation et nous aimerions le signaler au lecteur.

⁹⁷¹ « Hardy ne soutient pas l'idéologie de la féminité en tant que génératrice d'enfants, un aspect important de l'idéologie de l'ange du foyer », notre traduction. Linda M. Shires, *op. cit.*, p. 172.

Gautruche. Les femmes bestiales et sauvages ont donc le pouvoir menaçant d'enlever aux hommes leur raison, et donc leur virilité, par la séduction, les détournant des vraies femmes comme Fanny qui sont au contraire adaptées au rôle de mère et donc au rôle social de la femme. Bathsheba est en effet sauvage et semblable à une bête : elle a des sens très développés (« Bathsheba's ears were keen as those of any wild animal⁹⁷² »), et se déplace parmi les gens grâce à l'instinct (ce dernier est rappelé une vingtaine de fois dans le texte de la fiction et fait à chaque fois référence aux sens de Bethsabée qui réagissent à une situation). Bathsheba est une femme atypique à plusieurs égards, puisqu'elle exerce une profession masculine et laborieuse en aidant dans les champs qu'elle possède, qu'elle aime lire et déteste tricoter (une activité que sa servante, Liddy, l'encourage à faire à la place), et qu'elle veut aussi protéger sa « aspiring verginity⁹⁷³ » comme un trésor qui lui permet de conserver son pouvoir, une sorte de déesse, de prêtresse d'Artémis. D'ailleurs, elle fait preuve d'un certain courage et audace : « if she was to be the practical woman she had intended to show herself, business must be carried on, introductions or none, and she ultimately acquired confidence enough to speak and reply boldly to men merely known to her by hearsay⁹⁷⁴ », car elle parle aux hommes comme à ses pairs. En outre, elle ressemble vraiment à un diable, non pas parce qu'elle est laide, comme Germinie, mais parce qu'elle a une beauté particulière, caractérisée par des sentiments négatifs comme la colère : « Her eyes were at their darkest and brightest now. Bathsheba's beauty belonging rather to the demonian than to the angelic school, she never looked so well as when she was angry – and particularly when the effect was heightened by a rather dashing velvet dress, carefully put on before a glass⁹⁷⁵. » Le fait que la colère mette en valeur la beauté de Bethsabée contribue à évoquer l'image de la déesse pour laquelle les femmes atypiques sont envoyées par le diable, puisque « la faiblesse corporelle de la femme la transforme en habitacle naturel du diable⁹⁷⁶ ». Ainsi, des éléments masculins et féminins convergent dans le personnage de Bathsheba : pouvoir et autorité, capacité de séduction et beauté. La protagoniste, étant un individu atypique, lutte pour accepter sa condition, est incapable d'enquêter sur ses propres sentiments et a donc du mal à établir des liens sociaux, « for Bathsheba must recognize her femininity and power⁹⁷⁷ », comme si les deux choses ne pouvaient pas

⁹⁷² « La jeune femme avait l'ouïe excessivement développée », *FMC*, p. 287, p. 282. La référence à l'animal sauvage manque dans cette traduction.

⁹⁷³ « Virginité aspirée », notre traduction. Certains paragraphes ont été coupés dans la traduction. *FMC*, p. 72.

⁹⁷⁴ « Pourtant, en femme pratique comme elle voulait l'être, il lui fallait faire marcher les affaires avant tout, et elle sut bientôt trouver assez d'assurance pour discuter avec des hommes qu'elle n'avait jamais vus auparavant », *FMC*, p. 83, p. 78.

⁹⁷⁵ « Ses yeux noirs étincelaient ; jamais elle n'avait été plus belle. Bathsheba possédait ce genre de beauté, nullement angélique, auquel la colère sied à merveille, et ses charmes étaient encore à ce moment rehaussés par une robe de velours... », *FMC*, p. 125, p. 117.

⁹⁷⁶ Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁷⁷ « Car Bathsheba doit reconnaître sa féminité et son pouvoir », notre traduction. Linda M. Shires, *op. cit.*, p. 174.

coexister dans un seul individu. Enfin, malgré son pouvoir, étant une femme, Bethsabée est sujette à la folie et à la perte de la raison par amour :

We now see the element of folly distinctly mingling with the many varying particulars which made up the character of Bathsheba Everdene. It was almost foreign to her intrinsic nature. Introduced as lymph on the dart of Eros, it eventually permeated and coloured her whole constitution. Bathsheba, though she had too much understanding to be entirely governed by her womanliness, had too much womanliness to use her understanding to the best advantage. Perhaps in no minor point does woman astonish her helpmate more than in the strange power she possesses of believing cajoleries that she knows to be false -- except, indeed, in that of being utterly sceptical on strictures that she knows to be true. Bathsheba loved Troy in the way that only self-reliant women love when they abandon their self-reliance. When a strong woman recklessly throws away her strength she is worse than a weak woman who has never had any strength to throw away. One source of her inadequacy is the novelty of the occasion. She has never had practice in making the best of such a condition. Weakness is doubly weak by being new⁹⁷⁸.

Bathsheba, contrairement aux autres femmes que nous avons analysées jusqu'à présent, possédait une force et une indépendance sans précédent qui la distinguait et l'isolait dans sa condition. Cependant, le fait qu'elle soit tombée amoureuse de Troy la rend soudainement semblable aux autres protagonistes : la jeune fille, qui n'a jamais été amoureuse de quelqu'un, ne sait pas comment elle doit se comporter et s'abandonne donc à ce sentiment et cède de manière presque enfantine aux attentions que Troy lui porte. Pour la première fois, il est explicitement question de la force féminine et d'un personnage qui renonce à sa propre force précisément à cause d'une forte passion amoureuse. Son abandon irrationnel fait davantage penser à un homme, comme Laurent, plutôt qu'à une passion féminine nerveuse et hargneuse. Cependant, comme les autres femmes, Bathsheba souffre également de crises de rage qui la conduisent presque à la violence, mais sans l'appliquer. Sans jamais nommer directement le terme, Hardy met en scène une version de l'hystérie et de la rage qui est plus proche d'une compréhension du comportement féminin que d'une pathologie dangereuse qui fait perdre aux femmes le contrôle d'elles-mêmes. En effet, « the language of hysteria marks the construction of

⁹⁷⁸ « Les flèches de l'Amour venaient d'introduire un grain de folie dans l'esprit de la raisonnable et froide Bathsheba. Elle aimait Troy comme peuvent aimer seulement les femmes qui ont le caractère indépendant, c'est-à-dire que, lorsqu'une femme forte jette avec insouciance sa force au loin, elle devient plus faible que celle qui a toujours été faible : la faiblesse est double quand elle est nouvelle », *FMC*, p. 171, p. 160. Comme cette traduction est synthétique de l'original, nous aimerions proposer au lecteur notre traduction à côté de celle officielle pour lui permettre de mieux saisir les éléments importants pour notre analyse : « Nous voyons maintenant l'élément de folie se mêler distinctement aux nombreuses particularités variables qui composaient le caractère de Bathsheba Everdene. Il était presque inconnu de sa nature intrinsèque. Introduit comme la lymphé sur le dard d'Eros, il finit par imprégner et colorer toute sa conscience. Bathsheba, bien qu'elle ait trop de discernement pour être entièrement gouvernée par sa féminité, avait trop de féminité pour utiliser son discernement au mieux. Il n'y a peut-être pas de point mineur où la femme étonne plus sa compagne que dans l'étrange pouvoir qu'elle possède de croire à des cajoleries qu'elle sait être fausses - sauf, en effet, dans celui d'être complètement sceptique sur des contraintes qu'elle sait être vraies. Bathsheba aimait Troy de la manière que seules les femmes indépendantes aiment lorsqu'elles abandonnent leur indépendance. Lorsqu'une femme forte jette imprudemment sa force, elle est pire qu'une femme faible qui n'a jamais eu de force à abandonner. L'une des sources de son inadéquation est la nouveauté de l'occasion. Elle n'a jamais eu l'habitude de tirer le meilleur parti d'une telle situation. La faiblesse est doublement faible en étant nouvelle ».

femininity⁹⁷⁹ », c'est pourquoi la rage, la colère et la fragilité des personnages féminins sont caractérisés d'un aspect pathologique, même lorsque l'on traite un personnage sain comme Bathsheba. Dans la pièce, le personnage de Bathsheba apparaît sensiblement différent, comme nous l'avons observé dans la deuxième partie de ce travail, puisque l'adaptation ne met en scène que certains moments de l'histoire et ne permet pas aux personnages de révéler leurs pensées et leurs sentiments. Comme il s'agit de théâtre, et donc d'une représentation plus proche du public et des sensibilités de la morale commune, on insiste dès le début sur la nécessité pour Bathsheba de prendre un mari de ses travailleurs afin qu'il gère la ferme à sa place :

COGGAN if she means to manage a farm she'd hed take a good honest husband⁹⁸⁰ ».

Pourtant, malgré tous les malheurs arrivés à la ferme, Bathsheba s'avère être une femme forte et indépendante devant ses ouvriers : « [Y]ou've thought you could take things easy because you've got a mistress instead of a master on the farm ; but I mean to show you're mistaken, for if a single one of my wheat ricks is damaged I'll pack every soul of you before morning, for the idle simpletons that you are⁹⁸¹ ! ». Son personnage est quasiment inchangé par rapport au roman, soulignant le côté combattif et fier de Bathsheba face aux hommes, devant la crainte qu'ils la jugent non éligible à leur respect. Même Troy, qui dans la pièce se révèle être un manipulateur et un arnaqueur incapable de tout sentiment positif, admet ses faiblesses et reconnaît le caractère impérieux de Bathsheba : « she's got a will, not to say a temper of her own ! I should be a mere slave for her perhaps⁹⁸² ». Bien que Bathsheba soit un personnage très déterminé, caractéristique évidente par son sang-froid, comme son attitude après la mort de Fanny, où elle reste très posée et répond ainsi aux questions sur la ferme « I'm always ready for business⁹⁸³ », il est possible de remarquer le travail de Comyn Carr sur son personnage, puisqu'il s'agit d'une pièce mettant en scène une femme indépendante qui perd la tête par amour, il était nécessaire de faire apparaître clairement ses faiblesses et de lui faire admettre celles-ci. Par conséquent, au cours de la pièce, Bathsheba va désespérément révéler ses faiblesses, comme « 'twas vanity that was my ruin⁹⁸⁴ » ou « I am weak, I know, but it fills me with foolish tears⁹⁸⁵ ». Pour aboutir au final de l'histoire, il était nécessaire de déplacer le regard vers les hommes qui interviennent au cours de l'histoire, à savoir Oak, Troy et Boldwood, au lieu de se concentrer sur

⁹⁷⁹ « Le langage de l'hystérie marque la construction de la féminité », notre traduction. Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject, hysteria and its discontents*, Princeton University Press, 1998, p. 421.

⁹⁸⁰ « Si elle a l'intention de gérer une ferme, elle devrait prendre un mari honnête et bon », notre traduction. *MOF*, P. 5.

⁹⁸¹ « Vous avez pensé que vous pouviez vous détendre parce que vous avez une maîtresse au lieu d'un maître à la ferme ; mais j'ai l'intention de vous montrer que vous vous trompez, car si un seul de mes râteaux de blé est endommagé, j'emballerai chacun d'entre vous avant le matin, pour les simplets oisifs que vous êtes », notre traduction. *MOF*, p. 19.

⁹⁸² « Elle a une volonté, pour ne pas dire un tempérament particulier ! Je serais un simple esclave pour elle peut-être », notre traduction. *MOF*, p. 51.

⁹⁸³ « Je suis toujours prête à faire des affaires », notre traduction. *MOF*, vol II, p. 39.

⁹⁸⁴ « La vanité, c'était ma ruine », notre traduction. *MOF*, vol II, p. 63.

⁹⁸⁵ « Je suis faible, je sais, mais cela me remplit de larmes idiotes », notre traduction. *MOF*, vol II, p. 51.

les capacités de la protagoniste. Le déplacement du centre d'intérêt de la pièce, qui devient ce qui arrive à la maîtresse de la ferme et non ce qu'elle est, ce qu'elle fait, illustre bien la différence entre les deux versions du personnage. Alors que dans le roman, Bathsheba est vulnérable, mais se montre toujours réactive et déterminée, dans la pièce, un côté plus fragile et sensible émerge très tôt et tend à laisser les personnages masculins accomplir les actions et prendre les décisions à sa place. En fait, Troy lui-même déclare au début de la pièce, comme nous l'avons observé dans le roman, « [w]hen a strong woman throws away her strenght she's weaker than the weakest⁹⁸⁶ », presque exactement par les mots du narrateur lui-même. On dirait que cette déclaration déplace tout le centre d'intérêt du personnage de Bathsheba non pas vers sa force, qui est le point central du roman, mais vers sa subordination devant les hommes et ses tentatives de rébellion contre cet ordre social. D'une certaine manière, la pièce se révèle donc être le revers de la médaille de ce personnage complexe et atypique. D'une manière générale, il est possible d'observer comment les pièces parviennent à mettre en lumière les faces cachées de ces personnages féminins, comment elles s'avèrent avoir ou aspirer à une position de pouvoir pour remédier aux injustices sociales dont elles sont témoins. C'est là que résident la richesse et la problématique du récit naturaliste d'un point de vue romanesque et théâtral, le fait qu'il n'épuise pas la complexité du personnage dans la société, plutôt que les capacités mimétiques du texte d'une modalité à l'autre.

La modernité désorganise la réalité sociale. La typologie la réorganise. Le type est une catégorie de classement qui ouvre à nouveau la possibilité d'un jugement commun. Le stéréotype est l'impensé du type. Le stéréotype désigne tout l'impensé, le déjà-pensé, le pré-jugé, dont le type se nourrit. Le stéréotype est donc au type ce que l'opinion du public est à l'opinion publique. Le roman réaliste met en scène cette dialectique conflictuelle⁹⁸⁷.

L'évolution des personnages féminins des récits naturalistes qui ne respectent pas les attentes que la société et leurs proches ont sur elles exprime exactement ce dualisme social dans la perception des individus. Les vicissitudes de Germinie, Germaine, Thérèse et Bathsheba sont alors extraordinaires et ordinaires en même temps, désignant des femmes qui s'éloignent de la femme-modèle, mais en fournissant des nouveaux modèles de femmes. Et le portrait de ces femmes et de leurs amours troublées est nécessaire pour les guérir de leur nature exceptionnelle, car les femmes amoureuses sont unies par la passion et le sentiment, ce qui « promises to bring mind and body back into perfect unity, to heal the rift in experience which divides individuals from themselves⁹⁸⁸ ». La passion, l'amour, est donc l'expérience qui permet aux femmes de changer et de montrer d'autres

⁹⁸⁶ « Quand une femme forte jette sa force, elle est plus faible que le plus faible », notre traduction. *MOF*, p. 16.

⁹⁸⁷ Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 88.

⁹⁸⁸ « Il promet de ramener l'esprit et le corps dans une unité parfaite, de guérir la fracture de l'expérience qui divise les individus d'eux-mêmes », notre traduction. Catherine Belsey, *Desire, Love Stories in Western Culture*, Oxford, Blackwell, 1994, p. 23.

aspects de leur nature. À travers son amour pour Andrea Gerace, Giacinta trouve le courage de contredire les attentes de sa mère pour son avenir, comme s'il s'agissait d'une excuse pour se libérer enfin des préjugés et des contraintes sociales. Pourtant, ses choix, au lieu de la libérer, semblent l'emprisonner dans un tissu de mensonges et d'apparences, à tel point que vers la fin du roman, la protagoniste elle-même se demande pourquoi les femmes ne parviennent pas à atteindre leurs objectifs de manière saine : « Noi donne siamo pazze. Ci tendiamo da noi stesse una fitta rete di inganni. La colpa non è forse tutta nostra ; abbiamo la testa debole. Bisognerebbe possedere un briciolo di senno di più ; bisognerebbe...⁹⁸⁹ ». En vérité, ce que Giacinta entend par là, ce n'est pas que toutes les femmes sont folles, mais seulement celles qui ont des sentiments profonds et inhabituels qui ne leur permettent pas de s'intégrer dans un contexte social pré-organisé. Comme nous l'avons observé pour Thérèse et Germinie, ces individus ne sont pas seulement des femmes, mais ils sont quelque chose d'autre, de non identifié, qui se rapproche des bêtes, mais aussi des hommes, ce qui les fait agir de manière contraire aux femmes auxquelles ces individus sont comparés, comme Suzanne, Céline, Adèle, Liddy, qui sont plus simples, plus gentilles, plus prévisibles. Les protagonistes des romans offrent donc une perspective d'anomalie sur certaines femmes, qui est rendue plus évidente par la comparaison avec leurs amies ou servantes, anomalie qui a une « fonction culturelle⁹⁹⁰ » et sociale à l'intérieur du panorama de la reproduction du réel des écrivains naturalistes. L'anomalie, spécifique à certaines femmes, est à rechercher

dans les failles d'un système d'ensemble où des structures corrélatives ne parviennent pas à harmoniser toutes leurs corrélations. Les sociétés ne parviennent pas à offrir à tous la même insertion dans l'ordre symbolique; ceux qui sont, si l'on peut dire, entre les systèmes symboliques, dans les interstices, hors-jeu, ceux-là sont affligés d'une dangereuse mobilité symbolique⁹⁹¹.

Et c'est précisément cette mobilité qui rend ces femmes dangereuses dans la société. Giacinta lance une provocation peu voilée avec son discours, car il est évident pour le lecteur, mais aussi pour celui qui l'écoute, que la situation dans laquelle elle se trouve (c'est-à-dire l'adultère, mais aussi l'illusion même de son amour) est causée par certaines règles sociales qui l'empêchent de se réaliser. En fait, Giacinta n'aurait jamais pu épouser un homme comme Andrea en raison de sa classe sociale et de sa profession ; elle a dû épouser quelqu'un afin d'avoir accès à un niveau social plus élevé, la noblesse. La référence à la raison est due à l'absence de liberté et de logique dans le schéma social dans lequel elle vit, plutôt qu'à un manque de discernement féminin. La seule façon de sortir de cette intrigue est l'auto-sabotage et, en un certain sens, l'autodestruction, puisque la réputation est

⁹⁸⁹ « Nous sommes folles, nous les femmes... Nous nous prenons toutes seules dans un filet serré d'illusions. Ce n'est pas entièrement notre faute, nous avons la tête faible. Il faudrait avoir un peu plus de bon sens, il faudrait... ». *O.F.*, p. 210. *G.*, p. 264.

⁹⁹⁰ Catherine Clément, Hélène Cixous, *La jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975. p. 17.

⁹⁹¹ *Idem.*

désormais irrémédiablement compromise. Et c'est la force du désespoir de ce moment qui est capable d'effrayer les hommes et l'ordre de la société, puisque la

mise en intrigue scientifique de la démocratie détruit la formule de la socialisation volontaire. Le milieu est là avant l'individu, qui lui-même hérite de sa race. L'adaptation n'est pas un vrai contrat. L'hérédité est l'opposé de la volonté. Le contrat social constitue la société au moment même où se manifeste la volonté des contractants. [...] L'inadaptation au milieu, synonyme de société, se résorbe dans l'adaptation à un sous-milieu⁹⁹².

La nouveauté de l'approche naturaliste est la révélation de ces sous-milieus où se situent les femmes malades et étranges, qui sont donc incapables de s'adapter et se rebellent à la société où elles doivent s'inscrire, parce qu'elles n'ont aucune alternative. En effet, « les naturalistes se servent de cet argumentaire pour élaborer de nouvelles fictions de socialisation⁹⁹³ » dans les romans et dans les pièces, puisque jusqu'à ce moment-là, ce type d'individu faisait partie d'un côté moins exposé médiatiquement de la société, et c'est la raison pour laquelle ces ouvrages génèrent autant d'indignation. La société ne veut pas se mettre en scène dans les représentations culturelles, mais peindre la partie qu'elle considère comme la meilleure d'elle-même. Les vaudevilles, les mélodrames, les pièces bien faites, pour donner des exemples, mettent en scène des situations possibles et impossibles, mais qui suivent une morale et une contextualisation acceptables pour la société. Le naturalisme, notamment avec ses représentations théâtrales où l'on voit ce qui advient et paraît donc plus réel que la lecture, considérée comme abstraite, bouleverse l'ordre et la rigueur que l'on veut atteindre dans la séparation des classes sociales due au capitalisme et la construction de nouveaux nationalismes. Giacinta est consciente d'être différente des autres femmes, mais contrairement à Germaine, pour elle, cette diversité (qui consiste à ses yeux à être belle et un peu excentrique) est une faute, un fardeau qu'elle doit expier : « Sono un po' diversa dalle altre donne ; forse son fatta male. Non è colpa mia... Sì, son fatta male ! Me ne accorgo... Ah se tu sapessi quello che ho sofferto ! Ma non sono cattiva. Orgogliosa, anche troppo. L'orgoglio è il mio coraggio⁹⁹⁴ ». Giacinta doit se justifier, la seule manière pour tenir Andrea tranquille est de lui avouer sa maladie. La folie est une voie de s'aliéner et de justifier sa propre existence, mais surtout son malaise face à la vie. Elle endure une « souffrance muette en don sans contre-don possible ou en dette inexpiable⁹⁹⁵ » dans la conviction qu'elle est une femme mal faite, malade mais aussi mal conçue, coupable en vertu de son existence. Il est nécessaire d'accepter cette situation pour survivre, de la subir de manière passive : « la femme se terre dans l'aliénation silencieuse, se tue en cachette. Cette *passivité* définit à

⁹⁹² Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 111.

⁹⁹³ *Idem.*

⁹⁹⁴ « Je suis un peu différente des autres femmes. Peut-être suis-je mal faite. Ce n'est pas ma faute... Oui, je suis mal faite ! Je m'en rends compte... Oh ! Si tu savais ce que j'ai souffert !... Mais je ne suis pas méchante. Orgueilleuse oui, même trop. L'orgueil est mon courage ». *O.F.*, p. 20. *G.*, p. 19.

⁹⁹⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 52.

elle seule l'idiosyncrasie féminine⁹⁹⁶ ». C'est pourquoi elle ne pourrait jamais épouser Andrea Gerace ou manifester ses sentiments. Chez le public, elle doit se montrer détachée pour ne pas se faire découvrir, pour essayer de s'intégrer en société afin de garder les apparences. Ceci est pris au sens littéral, puisque les propres mots de Giacinta sont repris dans la pièce⁹⁹⁷, qui dans la mise en scène est jouée devant un public, ainsi que la compagnie présente dans la maison Marulli. Toutefois, c'est précisément lorsque Giacinta passe à l'action, à la dénonciation, à l'expression de son malaise que son pouvoir ressort et effraye les hommes, en particulier dans la pièce :

GIACINTA, *ironica*.

Tranquillatevi. Tutto è sepolto qui dentro. Nessuno ha visto le mie lagrime, nessuno ha inteso i miei gridi di disperazione tra le quattro mura della mia cameretta, nella notte, allorché i miei occhi rimanevano sbarrati, ed io – per opera vostra – smaniavo quasi delirante! ... Mi avevate ammalata! Ogni vostra parola era un oracolo per me. Vi eravate impossessato tirannicamente del mio povero cuore, dal mio povero intelletto, e più non sentivo e più non pensavo che per mezzo vostro...quello che più vi conveniva di farmi sentire e pensare...Ero in vostra balia...Siete stato perverso...Come vi odio!

MOCHI

...ti vedevo soffrire per via di tua madre...e volevo darti coraggio, confortarti. Posso essermi ingannato nei mezzi...

GIACINTA

Oh! Voi sapevate benissimo quello che facevate: una vigliaccheria degna di voi! Siete stato voi che m'avete atterrito, che mi avete fatto smarrire il senno, dicendomi che ogni avvenire m'era chiuso...che dovevo attendermi tutto da tutti! e ch'ero perduta pel mondo! Oh! E quando penso che m'alludevo fino a vedere in voi il mio pietoso salvatore, l'uomo che avrei amato, venerato, per gratitudine...mentre voi tentavate...Oh! È stata un'infamia! ... (*alzandosi da sé*) Ed ora eccomi qui, convulsa, come una matta che non sa quello che ha fatto né quello che farà...⁹⁹⁸

En quelques lignes, Giacinta raconte un épisode obscur de son enfance, qui n'est à juste titre pas raconté en détail dans la pièce, mais qui ne fait qu'allusion au comportement abusif de Mochi. La folie, la colère, voire l'hystérie dormante de Giacinta resurgissent une fois provoquées par l'homme

⁹⁹⁶ Yannick Ripa, *op. cit.*, p. 96.

⁹⁹⁷ *GP*, p. 36.

⁹⁹⁸ « GIACINTA, *ironique*.

Ne vous inquiétez pas. Tout est enterré là-dedans. Personne n'a vu mes larmes, personne n'a perçu mes cris de désespoir entre les quatre murs de ma petite chambre, dans la nuit, alors que mes yeux étaient écarquillés et que j'étais - à cause de vous - presque en plein délire ! ... Vous m'aviez envoûtée ! Chacun de vos mots était un oracle pour moi. Vous aviez pris une possession tyrannique de mon pauvre coeur, de mon pauvre intellect, et je ne sentais plus et ne pensais plus que par vous... ce qu'il vous convenait de me faire sentir et penser... J'étais à votre merci... Vous étiez pervers... Comme je vous haïs !

MOCHI

...je t'ai vu souffrir à cause de ta mère... et je voulais te donner du courage, te reconforter. Je me suis peut-être trompé dans les manières...

GIACINTA

Oh ! Vous saviez très bien ce que vous faisiez : une lâcheté digne de vous ! C'est vous qui m'avez fait peur, qui m'avez fait perdre la raison, en me disant que tout avenir m'était fermé... que je devais tout attendre de tout le monde, et que j'étais perdue pour le monde ! Oh ! Et quand je pense que j'ai cru voir en vous mon pauvre sauveur, l'homme que j'aurais aimé, vénéré, par gratitude... pendant que vous essayiez... Oh ! Quelle horreur ! (*Se levant*) Et maintenant me voilà, convulsée comme une folle qui ne sait pas ce qu'elle a fait ou ce qu'elle fera... », notre traduction. *GP*, pp. 44-45.

qui a abusé d'elle, physiquement mais surtout psychologiquement. C'est comme si toutes les forces que Giacinta avait jusqu'ici utilisées pour se saboter et se détruire étaient déversées sur son bourreau. Pierre Bourdieu affirme que « les dominés appliquent des catégories construites du point de vue des dominants aux relations de domination, les faisant ainsi apparaître comme naturelles. Ce qui peut conduire à une sorte d'auto-dépréciation, voire d'auto-dénigrement systématiques⁹⁹⁹ », ce qui est le cas de Giacinta et des autres protagonistes de notre corpus, mais cela s'avère fragile et explosif au moment où le personnage réalise les mauvais traitements qu'elle a subis. On le voit de manière traumatisante par exemple vers la fin de *Germinie Lacerteux*, tant dans la pièce que dans le roman, lorsque, exaspérée contre Jupillon et son souvenir obsessionnel de lui, elle se jette sur lui, ostensiblement pour le frapper, mais en lui intimant de la frapper : « Mais bats-moi donc !... Qu'est-ce qu'il faut que je te dise pour que tu me battes ? ... Mais bats-moi donc¹⁰⁰⁰ ! ». C'est le moment où le personnage féminin réalise qu'il est plus fort que le personnage masculin, mais il est également conscient que les choses devraient être dans l'ordre inverse, puisque la femme est physiquement inférieure à l'homme. Le résultat de cette prise de conscience est un bouleversement encore plus grand qui génère une dépression nerveuse, un épisode de folie qui empêche la femme de comprendre son état d'esprit, comme le déclare Giacinta au final de sa réplique. En effet, peu après sa mère entre en scène et la voit, bouleversée, donc elle lui demande ce qui lui est arrivé et Giacinta répond : « Mi ha sorpreso un istante di debolezza...è passato ! Sono i miei nervi, non la mia volontà¹⁰⁰¹... ». Paradoxalement, le pouvoir, la force de s'opposer à Mochi, lui vient de sa propre maladie nerveuse, qu'elle dit être un moment de faiblesse. Cependant, cet échec marque au contraire une énergie vitale qui exprime la force de volonté de Giacinta pour s'opposer à son passé et aux abus qu'elle a subis. Cependant, on ne parvient pas à prendre conscience de son potentiel, ou du moins il y a une certaine crainte à le faire (surtout pour les personnages masculins), car la dynamique de la domination et donc du pouvoir s'établit chez les individus non pas par la logique, mais par des perceptions et des constructions culturelles implicites qui restent dans le subconscient et ne peuvent être entièrement analysées :

L'effet de la domination symbolique (qu'elle soit d'ethnie, de genre, de culture, de langue, etc.) s'exerce non dans la logique pure des consciences connaissantes, mais à travers les schèmes de perception, d'appréciation et d'action qui sont constitutifs des habitus et qui fondent, en deçà des décisions de la conscience et des contrôles de la volonté, une relation de connaissance profondément obscure à elle-même¹⁰⁰².

⁹⁹⁹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁰⁰ *GLP*, p. 109.

¹⁰⁰¹ « Je me suis laissée surprendre par un instant de faiblesse...c'est passé ! Ce sont mes nerfs, pas ma volonté », notre traduction. *GP*, p. 47.

¹⁰⁰² Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 58.

C'est pourquoi, lorsque Giacinta agit instinctivement et en contrevenant à l'ordre social imparté par une société patriarcale, la jeune fille a peur d'elle-même et, surtout, craint les conséquences de son mauvais comportement, qui a pour effet de déclencher le jugement public, dont les femmes en particulier doivent se protéger (comme c'est également le cas pour les autres personnages féminins de notre corpus) :

GIACINTA, *sola*.

Che ho mai fatto! Che ho mai fatto! ... Ho paura di me stessa! della mia audacia! ... Infine....che colpa ne ho io? Ah! Forse con minore fierezza d'animo, sarei vissuta tranquilla, anche felice!... Ma chi mi garantiva, chi? E come perdonare al miserabile, che, dopo, in un momento di collera, avesse avuto la viltà di rinfacciarmi? Oh no, no! È stato più forte di me! Il mio destino era questo! Sia! Sia! Sarà la mia rivincita! Ho preso marito, mi son posta in regola colla società...Che vorranno di più? Le conosco quelle che mi condanneranno! ... Quelle che più alzeranno la voce! ... Ma io non farò come fanno esse; non muterò d'amante ogni stagione¹⁰⁰³.

Sa fierté d'esprit, que Giacinta considère comme de l'orgueil, est en fait le réveil de la maladie nerveuse, qui émerge dans ces moments-là comme un système d'autoprotection. Bien que Giacinta ait réglé ses apparences avec la société, devenant l'épouse du comte Agrippa et donnant des fêtes et des réceptions dans sa villa, elle est condamnée pour avoir aimé Andrea Gerace. Non pas pour l'adultère lui-même, mais pour avoir aimé une personne au-delà de son propre intérêt. Elle déclare elle-même qu'elle est différente des autres femmes de la classe bourgeoise qui fréquentent sa maison et changent souvent d'amant pour ne pas être jugées pour leurs sentiments.

Pour sauver les apparences de leur conduite de femmes exemplaires, ces personnages doivent devenir des mères. Étant donné qu'elles sont obligées de placer continuellement des attentes sur elles-mêmes et sur leur rôle dans la société, l'une des façons pour les femmes de garder leur image intacte est de donner naissance à des enfants, malgré le fait qu'il est extrêmement inconvenant de les avoir hors mariage. Les auteurs des romans naturalistes étaient eux-mêmes convaincus que le fait de devenir mère était « la vocation de la femme¹⁰⁰⁴ ». Leurs personnages en effet sont souvent portés à se confronter à cette attente. La raison pour laquelle le plaisir et la passion de la femme sont toujours au centre du roman naturaliste est la curiosité suscitée par cette créature énigmatique (Naomi Schor l'appelle « the sphynx woman¹⁰⁰⁵ ») de la femme, qui est en même temps une génitrice et une

¹⁰⁰³ « GIACINTA, seule.

Qu'est-ce que j'ai fait ! ... J'ai peur de moi-même, de mon audace ! ... Enfin....Quelle est ma faute ? Ah ! Peut-être qu'avec moins d'orgueil d'esprit, j'aurais vécu tranquillement, même heureusement !... Mais qui me garantissait, qui ? Et comment pourrais-je pardonner au misérable, qui, ensuite, dans un moment de rage, avait eu la lâcheté de me faire des reproches ? Oh non, non ! Il était plus fort que moi ! C'était mon destin ! Soit ! Soit ! Ce sera ma vengeance ! J'ai pris un mari, je me suis installée dans la société... Que veulent-ils de plus ? Je connais celles qui me condamneront ! ... celles qui élèveront la voix le plus fort ! Mais je ne ferai pas comme elles ; je ne changerai pas d'amant à chaque saison », notre traduction. *GP*, p. 49.

¹⁰⁰⁴ Anna Krakowski, Henri Mitterand, *La condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, Paris, A. G. Nizet, 1974, p. 148.

¹⁰⁰⁵ « La femme sphynx », notre traduction. Naomi Schor, *op. cit.*, p. 43.

tentation diabolique. À l'égard de la société patriarcale de la fin XIX^e siècle, et donc de la plupart des auteurs de romans et de pièces, « la femme poursuit inconsciemment son but biologique, avec, au cœur, le besoin d'aimer le petit être qu'elle met au monde et de se dévouer pour lui, sans se perdre en raisonnements, sans analyser les avantages et les inconvénients résultant de son apparition¹⁰⁰⁶ », par conséquent, bien que partiellement évoqué, le rôle de la maternité chez les protagonistes de notre corpus est fondamental et représente un moment que toutes connaissent. Pour Thérèse et Germinie, la grossesse a été désastreuse, car elles ont toutes deux fait une fausse couche ou leur enfant est mort après peu de temps sa naissance, en les traumatisant dans leur échec de devenir mères. Pour Germaine, en revanche, la grossesse est le signe de sa relation passée avec Cachaprès et la marque de sa culpabilité pour avoir rejoint, avant le mariage, un paria. Par ailleurs, il est ironique que sa grossesse soit découverte à la fin du roman, lorsque Cachaprès est tué par les gardes, laissant le lecteur juger si cet événement peut être positif, d'une certaine manière, pour son avenir ou simplement une culpabilité vivante de sa relation. Giacinta tombe également enceinte et a une fille d'Andrea Gerace, bien que son mari pense qu'elle est à lui par intervention divine. Cette fille est d'abord une déception pour le couple, car l'attente générale de la société est d'avoir un premier-né de sexe masculin : « ella si aspettava così sicuramente un amore di bimbo, che non avea ammesso neppure la possibilità di un caso contrario. Ed ora si sentiva delusa, come se qualcuno le avesse fatto la cattiva azione di scambiarle la sua creatura ; come se ella, d'una bimba, non sapesse che cosa farsene¹⁰⁰⁷ ». Avoir un enfant de sexe masculin est considéré comme une bénédiction et un mérite, comme si c'était la faute d'une femme d'avoir un fils ou une fille, donc « [t]ous les moyens sont donc bons pour avoir des garçons. On fait des prières, des neuvaines, des pèlerinages¹⁰⁰⁸ ». En effet, les mères dans les romans sont très affectueuses et attentionnées envers leurs fils, par exemple Camille et Jupillon, qui reçoivent beaucoup plus de soins que les filles. Cependant, après quelque temps, la fille de Giacinta tombe gravement malade elle aussi et meurt. Dans les adaptations théâtrales, la grossesse n'est pratiquement pas évoquée, ou plutôt, elle n'est pas traitée principalement comme elle l'est dans le roman, et cela est vécu comme un aspect secondaire de l'histoire. Néanmoins, être une mère et une femme prend une connotation différente dans *Doña Perfecta*, le seul roman de notre corpus dans lequel une femme parvient à voir sa fille atteindre la maturité. Dans ce cas, on trouve deux femmes, ainsi que deux perspectives sur la féminité. D'un côté, l'on a l'aspect angélique et vertueux de Rosario, qui réprime ses sentiments et ses pulsions envers Pepe Rey par peur de sa mère et des conséquences de son amour.

¹⁰⁰⁶ Anna Krakowski, Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 148.

¹⁰⁰⁷ « Elle s'attendait si sûrement à un garçon qu'elle n'avait pas même admis la possibilité du contraire. Et maintenant elle se sentait déçue, comme si quelqu'un lui avait joué le mauvais tour d'échanger son enfant avec un autre, comme si elle ne savait que faire d'une fille ». *O.F.*, p. 169, *G.*, p. 211.

¹⁰⁰⁸ Pierre Darmon, *Femme détestée, femme célébrée, misogynie et féminisme en France du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, les éditions de Paris, 2019, p. 40.

De l'autre, Perfecta prétend être une femme bonne et pieuse, mais en réalité, elle est un despote qui conquiert le pouvoir par la peur et la haine. C'est une femme intelligente et déterminée, une femme qui possède de nombreuses caractéristiques masculines et qui se trouve dans une position de direction, comme Bathsheba, mais qui, contrairement à elle, est respectée et presque vénérée. Le fait qu'elle soit mère modifie l'autorité d'une femme, car elle montre qu'elle est capable de s'occuper d'autres personnes, puisque « [p]rocréer n'aurait pas de sens si la mère n'achevait son ouvrage en assurant jusqu'au bout la survie du fœtus et la transformation de l'embryon en un individu achevé¹⁰⁰⁹ ». Le culte de la mère a toujours été présent dans diverses confessions, du païen au chrétien, avec la figure de la Vierge Marie. Dans l'Espagne rurale du XIX^e siècle, cette figure est encore particulièrement puissante, et le fait que le texte compare la Vierge et Perfecta fait immédiatement allusion à son autorité et à son pouvoir dans la ville d'Orbajosa. Travaillant à son image de « santa y ejemplar mujer¹⁰¹⁰ », cachant son corps dans les robes sombres de « camarera de la Santísima Virgen del Socorro¹⁰¹¹ », Perfecta veut prouver à la société, au village qu'elle gouverne en tant que cacique, mais aussi aux visiteurs des villes, qu'elle est une mère aussi exemplaire que la vierge Marie, qui est l'une des figures les plus respectées de la culture européenne et occidentale. Le respect qu'elle obtient avec son jeu est inestimable, car bien que le but ne soit que de prouver qu'elle est une bonne mère, Perfecta obtient l'obéissance aveugle de ses compatriotes, ou plutôt de ses sujets. En particulier, la pièce rend cet élément explicite à l'acte III, scène VIII, lorsque les personnages les plus proches de Perfecta se réunissent dans sa maison pour agir contre Pepe Rey et qu'à l'unanimité, malgré la cruauté et la violence de leurs intentions, les personnages se consacrent à elle :

CABALLUCO

Señora ; salvo el respeto que debo a usted, que es mi madre..., más que mi madre..., mi reina¹⁰¹²

Cette déclaration permet de comprendre la femme comme quelque chose de plus qu'une mère, pour une fois, qui est identifiée comme un être supérieur, voire une reine. Cette dernière a tout pouvoir non seulement sur ses enfants, mais aussi sur tous ses sujets, qui lui accordent respect et obéissance. Le parallélisme avec la Reine du Ciel, la Vierge Marie, est également très évident ici. Cette reconnaissance est d'autant plus importante que dans les romans que nous avons analysés jusqu'à présent, la mère n'était considérée que dans deux dimensions, celle de l'enfant et celle du partenaire, alors qu'à cette occasion, la dimension sociale occupe la même importance, sinon plus. Elisabeth Badinter explique comment la mère est une figure tridimensionnelle et complexe :

¹⁰⁰⁹ Elisabeth Badinter, *L'amour en plus, Histoire de l'amour maternel, XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980, p. 7.

¹⁰¹⁰ « Exemple et sainte femme », *DP*, p. 30.

¹⁰¹¹ « La grande camériste de la Très-Sainte-Vierge del Socorro », *DP*, p. 98.

¹⁰¹² « Madame ; sauf le respect que je vous dois, vous qui êtes ma mère..., plus que ma mère..., ma reine », notre traduction. *DPP*, p. 73.

La mère, au sens habituel du terme (c'est-à-dire la femme mariée dotée d'enfants légitimes), est un personnage relatif et tri-dimensionnel. Relatif parce qu'elle ne se conçoit que par rapport au père et à l'enfant. Tridimensionnel, parce que, en plus de ce double rapport, la mère est aussi une femme, c'est-à-dire un être spécifique doué d'aspirations propres qui n'ont souvent rien à voir avec celles de l'époux ou les désirs de l'enfant. [...] La relation triangulaire est non seulement un fait psychologique, mais aussi une réalité sociale. C'est en fonction des besoins et des valeurs dominantes d'une société donnée que se déterminent les rôles respectifs du père, de la mère et de l'enfant. Quand le phare idéologique n'éclaire que l'homme-père et lui donne tous les pouvoirs, la mère rentre dans l'ombre et son statut rejoint celui de l'enfant. À l'inverse, quand la société s'intéresse à l'enfant, à sa survie et à son éducation, le phare est braqué sur la mère qui devient le personnage essentiel au détriment du père. Dans l'un ou l'autre cas, son comportement change à l'égard de l'enfant et de l'époux. Selon que la société valorise ou déprécie la maternité, la femme sera plus ou moins bonne mère¹⁰¹³.

Dans le cas de Perfecta, le mari et père est absent car il est décédé. Dans le cas de Giacinta, le père n'avait également que peu d'importance, car il était apathique et se désintéressait de sa fille, dont l'éducation aurait dû incomber à sa mère. Au lieu de cela, Mme Marulli a ignoré l'éducation de sa fille jusqu'à son mariage, représentant ainsi - selon la logique de Badinter - un personnage unidimensionnel, puisqu'elle ne s'est jamais préoccupée que d'elle-même de manière égoïste.

Perfecta, cependant, entretient d'autres relations de type père et mari avec Don Inocencio, qui est son confident de prédilection et responsable de l'éducation du peuple et de leur fille, Rosario. Entre les deux, il existe une grande entente morale et un partenariat solide, bien qu'il n'y ait pas de véritable romance, d'autant plus que Don Inocencio est un prêtre et qu'il faut respecter les apparences. Cependant, il est le seul à connaître tous les plans de Perfecta et à l'aider à les réaliser, comme on peut le constater dès le début de la pièce :

DON INOCENCIO

¿Pues qué ha de hacer la señora...? Mira, oye... Nuestra bonísima doña Perfecta no quiere casar a Rosario con el señor de Rey... Claro, su conciencia no puede transigir con la impiedad. No quiere, no... Pero por respeto a su hermano, no se opone ostensiblemente, no dice que no, no puede decirlo. Remedios, no puede... Ahí tienes el conflicto en que se ve la santa señora¹⁰¹⁴.

L'histoire de Perfecta est centrée sur les apparences dans la société et la dissimulation, un jeu de pouvoir entre la religion et la science, entre la ville et la province, entre une femme et un homme. Mais en même temps, il y a le conflit intérieur, comme le dit Don Inocencio, d'une mère qui veut protéger sa fille. La relation conflictuelle entre Perfecta et Rosario est encore plus marquée dans la pièce. Alors que dans le roman, l'accent est mis sur la folie et la maladie nerveuse de Perfecta, comme au chapitre XIX (« Doña Perfecta cayó de nuevo en el sofá, pero no lloraba, y una convulsión nerviosa

¹⁰¹³ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹⁰¹⁴ « DON INOCENCIO

Eh bien, que doit faire la dame... ? Écoutez, écoutez... Notre très bonne Doña Perfecta ne veut pas marier Rosario à monsieur Rey ... Bien sûr, sa conscience ne peut pas faire de compromis avec l'impiété. Elle ne veut pas, non... Mais par respect pour son frère, elle ne s'oppose pas ostensiblement, elle ne dit pas non, elle ne peut pas le dire. Remedios, elle ne peut pas... Voilà le conflit dans lequel se trouve la sainte dame », notre traduction. *DPP*, p. 18.

agitaba sus miembros¹⁰¹⁵ ») , la pièce relègue cet aspect au second plan. Perfecta est une femme comme les autres protagonistes naturalistes, souffrant d'une maladie qui modifie ses traits lors de ses accès de colère et rend ses nerfs fragiles. Cette affection semble être génétique et transmissible de mère en fille, un élément pour lequel il existe une certaine crainte chez les hommes :

Amigo don José, me temo mucho que esa niña se vea atacada de la terrible enfermedad que ha hecho tantas víctimas en los individuos de mi familia.

-¡Una terrible enfermedad! ¿Cuál?

-La locura... mejor dicho, manías. En la familia no ha habido uno solo que se librara de ellas. Yo, yo soy el único que he logrado escapar.

-¡Usted!... Dejando a un lado las manías -dijo Rey con impaciencia-, yo quiero ver a Rosario.

-Nada más natural. Pero el aislamiento en que su madre la tiene es un sistema higiénico, querido Pepe, el único sistema que se ha empleado con éxito en todos los individuos de mi familia. Considere usted que la persona cuya presencia y voz debe de hacer más impresión en el delicado sistema nervioso de Rosarillo es el elegido de su corazón¹⁰¹⁶.

Il n'est possible de parler ouvertement de la maladie que pour Rosario, car Perfecta devrait être, comme son nom le suggère, parfaite. De plus, le personnage de Rosario est le seul qui devient réellement fou à la fin du roman, après la mort de Pepe : « ya tenemos una nueva víctima de la funestísima y rancia enfermedad connaturalizada en nuestra familia. La pobre Rosario [...] está ya perdida de la cabeza. Sus palabras incoherentes, su atroz delirio, su palidez mortal, recuérdanme a mi madre y hermana [...] no se trata de manías, sino de verdadera locura¹⁰¹⁷ ». Le thème de la folie et de la maladie mentale semble donc être non seulement un thème féminin, mais un thème qui concerne surtout les mères et les filles. En fait, tout type de conflit ou de problème entre la mère et la fille est vécu négativement, comme on peut également le voir chez Germinie ou Giacinta au moment de la séparation et de la mort de leurs filles. Les mauvaises mères transmettent des maladies incurables, telles que « la tuberculose, l'épilepsie, le cancer et la folie, sans compter toutes les horribles névroses¹⁰¹⁸ », la mère étant responsable de la santé de sa fille indépendamment de sa propre

¹⁰¹⁵ « Doña Perfecta retomba sur le sofa ; mais elle ne pleurait pas : une convulsion nerveuse agitait ses membres », *O.F.*, p. 217, *DP*, p. 309.

¹⁰¹⁶ « Mon cher ami, je crains fort que cette enfant ne soit atteinte de la terrible maladie qui a déjà fait tant de victimes parmi les membres de ma famille.

– Une terrible maladie, dites-vous ! Laquelle ?

– La folie...ou pour mieux dire, la manie. Il n'est personne, excepté moi dans ma famille qui ait pu l'éviter. Moi, moi seul, je n'en ai pas subi les atteintes.

– Vous ! ... laissons de côté la manie – dit l'ingénieur avec impatience – je veux voir Rosario.

– Rien de plus naturel. Mais l'isolement dans lequel la tient sa mère est un régime hygiénique, mon cher Pepe, le seul régime qui ait été appliqué avec succès à tous les membres de ma famille. Considérez que la personne dont la présence et le son de voix doit faire la plus vive impression sur le faible système nerveux de Rosarillo, c'est l'élu de son cœur ». *O.F.*, p. 170, *DP*, p. 277.

¹⁰¹⁷ « La pauvre femme en épreuve un autre qui nous afflige tous beaucoup. L'ancienne et funeste maladie héréditaire dans notre famille, a fait, mon cher ami, une nouvelle victime. La pauvre Rosario [...] est maintenant en train de perdre la tête. Ses paroles incohérentes, son affreux délire, sa pâleur mortelle, me rappellent ma mère et ma sœur [...] car il ne s'agit plus de manies, mais bien d'une véritable folie ». *O.F.*, pp. 350-351, *DP*, p. 400.

¹⁰¹⁸ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 346.

existence. Être une bonne mère est difficile, car il faut se consacrer à cette mission avec un engagement constant, et parfois, l'objectif de la mère de protéger et de faire faire à sa fille ce qu'elle veut se mêle à d'autres intentions. Nous avons vu que Perfecta est une femme et une mère qui agit pour elle-même, pour sa fille et, plus largement, pour ses sujets qu'elle considère comme ses enfants, et donc pour la société dans son ensemble. Elle fait donc appel à son autorité pour imposer sa volonté à sa fille, et avec elle, à tout le monde : « si Rosario no aborrece a ese perdido, como yo deseo, le aborreceré. De algo sirve la autoridad de una madre¹⁰¹⁹ ». Perfecta est tellement convaincue qu'elle travaille pour le bien-être de sa fille qu'elle confond leurs volontés. En effet, son comportement avec Rosario fait écho aux caractéristiques du narcissiste pathologique freudien, redéfini par Erich Fromm, dans lequel l'individu « considers himself to be the center of the universe [and] idealizes the self that it begins to represent what is good in the world¹⁰²⁰ ». Ce qui se déroule entre elle et Pepe et son refus de considérer la réalité en dehors de sa propre pensée, par exemple le fait que Rosario aime vraiment Pepe, montre comment son idéalisation d'elle-même, de l'endroit où elle vit et de ses proches lui permet de se battre et d'imposer sa volonté aux autres dans la conviction d'être pieuse et bonne, notamment dans la pièce où elle démontre avec plus de véhémence son fort caractère :

PERFECTA (*con arrogancia*)

Esperabas que yo te contestase con una denegación cobarde y pueril, y que por desenojarte y tener contento al señorito, yo sería capaz de sacrificar, de pisotear mi conciencia... (*Con fuerte voz.*) ¡No! Mi conciencia, en la que no permito penetrar a un descreído como tú, es bastante fuerte y pura para que ante ella, con ella, pueda yo hacerte la declaración que vas á oír¹⁰²¹.

Plus qu'une sainte, Perfecta apparaît comme une martyre partant en croisade, la sienne, prête à combattre ses ennemis naturels au point de sacrifier tout ce qui lui est de plus cher, y compris sa fille : « antes que verla esposa de mi sobrino, acepto cuanto de malo pueda pasarle, incluso la muerte¹⁰²² ». Pourtant, comme dans d'autres cas de notre corpus, la rigidité et l'agressivité de Perfecta sont une réponse aux abus qu'elle a subis au fil des ans. Si l'on considère que « after the death of her husband, what remained of the widow's fortune was salvaged by her brother Juan, who is also Pepe

¹⁰¹⁹ « Si Rosario ne déteste pas déjà ce misérable, comme je le désire, elle le détestera. L'autorité d'une mère doit servir à quelque chose », *O.F.*, p. 277, *DP*, p. 353.

¹⁰²⁰ « Se considère le centre de l'univers [et] s'idéalise, par conséquent il représente ce qu'il existe de bon dans le monde », notre traduction. Arnold M. Penuel, « Narcissism in Galdos' Doña Perfecta », *Hispania*, 1979, vol. 62, n° 3, pp. 282-288, p. 282.

¹⁰²¹ « PERFECTA (*avec arrogance*)

Tu t'attendais à ce que je te réponde par un refus lâche et puéril, et que pour me débarrasser de toi et contenter le señorito, je sois capable de me sacrifier, de piétiner ma conscience... (*D'une voix forte.*) Non ! Ma conscience, que je ne permets pas à un incroyant comme vous de pénétrer, est suffisamment forte et pure pour que je puisse faire la déclaration que vous allez entendre devant elle, avec elle », notre traduction. *DPP*, p. 54.

¹⁰²² « Plutôt que de la voir la femme de mon neveu, j'accepterai tout ce qu'il peut y avoir de pire, même la mort » ; *O.F.*, p. 278, *DP*, p. 353.

Rey's father¹⁰²³ », le comportement de Perfecta devient plus compréhensible. Après avoir été mariée à un homme qui a dilapidé tout leur argent et est tombé en disgrâce, puis avoir été dépouillée par son frère également, Perfecta tente de s'opposer à la volonté masculine en exerçant un contrôle maximal sur elle-même et sa fille. Élevée au rang de reine maléfique aux yeux de Pepe, qui ne comprend pas cette dynamique (tout comme le lecteur, d'ailleurs), Perfecta tente de se racheter et d'affirmer sa volonté et son autorité sur celle de son frère. C'est pourquoi, la volonté et l'effort « to dominate betrays a need to control events by controlling others¹⁰²⁴ ». Impuissante et victime des hommes toute sa vie, Perfecta sait qu'elle peut rejeter le pouvoir masculin, en fait, qu'elle peut se l'approprier et le servir à travers la manipulation. Dans le roman, en fait, il n'est jamais question, sauf à la fin, de l'apparence physique de la femme, mais uniquement de son pouvoir en tant que femme : « su actitud era la del anatema hecho mujer¹⁰²⁵ » ; tandis que dans la pièce cela est encore plus explicité à travers ses manières arrogantes :

PERFECTA

¿Y cuándo ha sido vituperable, señor mío, que para conseguir un fin justo y bueno se empleen medios que produzcan males insignificantes, pasajeros? ¿Ni qué valen estos, si con ellos se impiden males hondos, irreparables!... ¿Pero no lo entiendes¹⁰²⁶?

Contrairement à ce qui serait envisagé par le culte chrétien, Perfecta prétend choisir le moindre mal, admettant partiellement de se comporter abusivement en vue d'une plus grande et meilleure fin. De cette façon, Perfecta révèle qu'elle se comporte effectivement comme une reine, comme l'appelait Caballuco, presque comme une déesse prévoyante qui, afin d'éviter à ses sujets des douleurs irréparables, les prépare à souffrir ce qu'elle appelle des maux passagers. « Out of fear and insecurity she invents a simplistic and distorted version of reality which she hopes will be manageable. Doña Perfecta's determination to dominate others at any cost leads her to see them as objects or possessions to be manipulated¹⁰²⁷ », mais cette détermination découle d'un profond désir de combattre la loi des hommes. La tragédie de la mère et de la fille est que la fille ne comprend pas les sacrifices, les efforts, consentis par sa mère, qui lui apparaissent comme le résultat de la méchanceté et de la malice, et non d'une revendication d'autorité et de pouvoir qui la conduit à exercer la force et la manipulation même

¹⁰²³ « Après la mort de son mari, ce qui restait de la fortune de la veuve a été récupéré par son frère Juan, qui est aussi le père de Pepe Rey », notre traduction. Arnold M. Penuel, *op. cit.*, p. 283.

¹⁰²⁴ « Doña Perfecta trahit un besoin de contrôler les événements en contrôlant les autres », notre traduction. Arnold M. Penuel, *op. cit.*, p. 283.

¹⁰²⁵ « Son attitude était celle de l'anathème fait femme », *O.F.*, p. 216, *DP*, p. 308.

¹⁰²⁶ « PERFECTA

Et depuis quand est-il répréhensible, monseigneur, que pour atteindre une fin juste et bonne, on utilise des moyens qui produisent des maux insignifiants et passagers ? Et que valent-ils, s'ils empêchent des maux profonds et irréparables !... Mais ne comprenez-vous pas ? », notre traduction. *DPP*, p. 56.

¹⁰²⁷ « Par peur et insécurité, elle invente une version simplissime et déformée de la réalité qu'elle espère pouvoir gérer. La détermination de Doña Perfecta à dominer les autres à tout prix l'amène à les considérer comme des objets ou des possessions à manipuler », notre traduction. Arnold M. Penuel, *op. cit.*, p. 283.

avec ceux qui devraient être de son côté. Perfecta ne veut ni paix ni compromis, car son objectif est de parvenir à l'indépendance vis-à-vis de son frère et, parallèlement, du gouvernement central, pour prouver qu'il est possible de vivre différemment et d'être plus heureux qu'en ville. C'est pourquoi elle agit comme une folle devant Pepe, qui est naïf et déconcerté par la résolution de sa tante de lui refuser une offre de paix :

PERFECTA

No te canses en proponerme una paz imposible. La rechazo, prefiriendo, si necesario fuere, morir abrazada a mi derecho; morir con mis ideas, que podrán ser vencidas, nunca deshonradas. [...]

PEPE REY

¡Oh, indomable fiereza! Ya lo veis, amigos: rechaza la paz, rechaza la ley, que es la santa voz de su hermano, de mi padre¹⁰²⁸.

Perfecta rejette, précisément, la loi masculine, ce que Pepe appelle la « voix sacrée » du père. Les références symboliques à la religion catholique sont fréquentes dans cette œuvre et la voix sainte fait référence à Dieu. Perfecta sera punie car elle se rebelle contre le Seigneur, malgré son attitude et son appel à la Vierge. La paix est la loi, qui est aussi la voix de Dieu et ses commandements ; aller à leur rencontre est contre nature. Perfecta prouve une fois de plus qu'elle n'est pas seulement une femme au service des hommes, au contraire, c'est un individu avec une volonté claire qui veut se racheter des humiliations qu'elle a subies dans le passé, notamment par les hommes. Elle aussi, comme Bathsheba et Germinie, est tourmentée par le fait qu'elle n'est pas un homme, un symptôme et une reconnaissance du fait que dans la société de l'époque, les hommes étaient les seuls à avoir le droit et l'autorité de commander d'autres personnes et d'occuper des postes prestigieux. Étant une femme, normalement elle ne « peut avoir autorité sur des hommes¹⁰²⁹ », c'est pourquoi vers la fin du roman elle explose par la frustration : « ¡ Desdichada de mi, ver estas cosas y no ser hombre¹⁰³⁰ ! ... ». En fait, elle se rend compte elle-même que dans un monde d'hommes, seuls les hommes peuvent s'affronter sur un plan d'égalité. C'est pourquoi, à la fin, celui qui a tiré sur Pepe Rey est Cristobal. Bien sûr, l'ordre venait de Perfecta, mais l'exécution matérielle n'était possible que par une main masculine, un peu comme Germaine indiquant aux gendarmes la direction où se trouve Cachaprès. Bien que ce ne soit pas exprimé de manière explicite, la figure de Perfecta semble rappeler la déesse ancestrale et annonciatrice des religions monothéistes, la déesse mère avec laquelle les peuples vivent

¹⁰²⁸ « PERFECTA

Ne te lasse pas de me proposer une paix impossible. Je la refuse, préférant, si nécessaire, mourir en embrassant mon droit ; mourir avec mes idées, qui peuvent être conquises, mais jamais déshonorées. [...]

PEPE REY

Oh, indomptable fureur ! Vous voyez, mes amis, elle rejette la paix, elle rejette la loi, qui est la voix sainte de son frère, de mon père », notre traduction. *DPP*, pp. 67-68.

¹⁰²⁹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 129.

¹⁰³⁰ « Oh, damnation ! voir de pareilles choses, et n'être pas homme ! », *O.F.*, p. 278, *DP*, p. 353.

en harmonie et en solidarité¹⁰³¹ ; cependant, on lui attribue un caractère militaire qui rappelle presque plus la déesse Athéna en termes d'intelligence et de finesse, donc

Perfecta convoca el pueblo de Orbajosa a su danza de la muerte; busca apoyo y complicidad en sus paisanos para luchar juntos contra el enemigo, el intruso, que es al mismo tiempo un universo de representaciones, pues es Madrid frente a la Urbs Augusta, es el gobierno contra el caciquismo orbajense, es la herejía frente a la iglesia y el libertinaje frente a la moralidad, el eterno enfrentamiento del bien y del mal... Y todo ello personificado en un hombre a quien le une un parentesco próximo y una deuda moral ya casi muy lejana, pues parece olvidar que su hermano Juan Rey la salvó de la ruina. Perfecta reniega de su propia sangre para aferrarse con más fuerza que nunca a las viejas reliquias de su pueblo y a sus tradiciones religiosas ancestrales¹⁰³².

Bien qu'elle soit souvent présentée par les critiques littéraires comme un personnage mauvais et négatif, Perfecta est donc aussi la représentation d'une féminité autoritaire et presque sacrée qui veut s'élever pour s'opposer à la domination masculine. Et malheureusement, elle est consciente qu'elle ne peut pas le faire elle-même en tant que femme, un être atypique et bestial dans sa détermination, c'est pourquoi pour partir au combat elle a besoin de ses sujets, ses enfants, qui l'entourent de vénération.

PERFECTA

Yo no puedo ni debo mandártelo. (*Se levanta. Todos en pie.*) Sólo os diré una cosa, hijos míos; creo que nos aguardan días terribles, si no se corta el paso a la invasión. (*Con acento solemne.*) Presenciamos, ¡ay!, escenas vergonzosas y sacrílegas, atropellos, deshonras, muertes, fieros males... Al que defienda la justicia, los buenos le bendecirán. Si vive, gloriosísima será su vida. Si muere, muerte feliz y redentora será la suya. Su nombre será guardado por las generaciones como santa memoria...¹⁰³³

Il est inhabituel qu'une femme s'adresse aux hommes de cette manière, car ce langage de type militaire ne relève pas de la sphère sociale féminine. Les femmes ne portent pas de vêtements pratiques pour le combat, par exemple, car elles sont entourées de crinolines, de couches de jupes et de corsets qui empêchent les mouvements fluides. Néanmoins, le ton employé par Perfecta émeut les hommes en sa présence, car telle une déesse, elle sanctifie leur sacrifice, leur parle avec respect sans

¹⁰³¹ L'on se réfère par exemple aux théories de Riane Eisler, *The Chalice and the Blade*, et de Maria Gimbutas, *The Language of the Goddess. Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*.

¹⁰³² « Perfecta convoque les habitants d'Orbajosa à la danse de la mort ; elle cherche le soutien et la complicité de ses concitoyens pour lutter ensemble contre l'ennemi, l'intrus, qui est en même temps un univers de représentations, car c'est Madrid contre Urbs Augusta, c'est le gouvernement contre le caciquismo d'Orbajosa, c'est l'hérésie contre l'église et la débauche contre la morale, l'affrontement éternel du bien et du mal... Et tout cela personnifié dans un homme auquel elle est unie par une parenté étroite et une dette morale et presque lointaine, puisqu'elle semble oublier que son frère Juan Rey l'a sauvée de la ruine. Perfecta renonce à son propre sang pour s'accrocher plus fortement que jamais aux vieilles reliques de son peuple et à ses traditions religieuses ancestrales. »

¹⁰³³ « PERFECTA

Je ne peux ni ne dois vous commander. (*Elle se lève. Tous se lèvent.*) Je ne vous dirai qu'une chose, mes enfants ; je crois que des jours terribles nous attendent, si l'invasion ne cesse pas. (*Avec un accent solennel.*) Nous assisterons, hélas, à des scènes honteuses et sacrilèges, à des outrages, à des déshonneurs, à des morts, à des maux féroces... Celui qui défend la justice, les justes le béniront. S'il vit, sa vie sera glorieuse. S'il meurt, sa mort sera heureuse et rédemptrice. Son nom sera gardé pour les générations comme une mémoire sainte... », notre traduction. *DPP*, p. 77.

exiger ou leur ordonner de se battre pour elle, mais plutôt pour eux-mêmes et leur liberté. Le ton est donc militaire, car on y parle de guerre, mais pas de commandement autoritaire, car il vise à obtenir l'adhésion des personnes présentes non pas par la force, mais en partageant leurs émotions et leurs sentiments. C'est pourquoi Perfecta est plus proche de l'idéal de la déesse mère que des dieux païens, ou même de la Vierge, en fait : car la Déesse « in all her manifestations was a symbol of the unity of all life¹⁰³⁴ » et d'égalité entre les êtres humaines. Cependant, consciente de ses limites en tant que femme dans une société patriarcale, Perfecta est obligée d'admettre que dans le conflit « nuestra única misión es...rezar por todos¹⁰³⁵ » tandis que les hommes se battent, confinant les femmes à un rôle passif et uniquement moral. Tant dans le christianisme que dans la société laïque, il existe une domination masculine qui empêche les femmes d'agir. En particulier, le moment historique de la seconde moitié du XIX^e siècle est une période au cours de laquelle le modèle économique et social capitaliste, qui « rests on male supremacy¹⁰³⁶ » repose sur la suprématie masculine et la violence du plus fort, s'établit dans toute l'Europe. Les femmes sont donc de plus en plus reléguées à la sphère domestique, ce qui coïncide avec une relégation au sein du foyer où une femme ne peut s'occuper que de l'endroit où elle vit. Avoir des enfants est une condition qui leur permet de profiter de la compagnie de quelqu'un. Un fils est une bénédiction pour la famille, une fille est un soulagement pour la mère, qui sent qu'elle peut partager la douleur de sa situation avec quelqu'un d'autre, en qui elle peut se voir à nouveau. C'est par exemple la situation de Perfecta, qui dans la pièce, encore plus que dans le roman, manifeste son obsession pour sa fille :

PERFECTA (*Con profunda aflicción.*)

¡Oh, quitarme a mi hija..., a mi hija, que es mi encanto, mi alegría, mi ser, todo cuanto hay en la vida, en esta y en la otra, pues quiero tenerla conmigo en la eternidad como la tengo aquí! No, no me la quitarán. Dios no arrojará sobre mi pobre cabeza esta tribulación; no, no la merezco, aunque sea pecadora. (*Con pasión.*) Amo tanto a mi hija, que la siento como un ser semejante a mí, inferior a mí, dentro de mí misma, un alma para las dos... (*Con fuerte voz.*) No quiero, no, que sus sentimientos, que sus ideas, discrepen de las mías; porque si discrepan tanto así, me parece que no es mía, que no soy suya, que me han robado el alma. Diera yo mi vida por ella, siempre que me amase como la amo yo... Si no me ama, ni mi vida ni la suya quiero. (*Pausa ligera. Continúa con voz lúgubre.*) ¡Que nos entierren juntas¹⁰³⁷!

¹⁰³⁴ « Dans toutes ses manifestations était un symbole de l'unité de toute vie », notre traduction. Maria Gimbutas, *The Language of the Goddess, Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*, Harper&Row, San Francisco, 1989, p. 321.

¹⁰³⁵ « Notre seule mission est de prier pour tous », notre traduction. *DPP*, p. 79.

¹⁰³⁶ Riane Eisler, *The Chalice and the Blade*, New York, Harper Collins, 1988, p. 163.

¹⁰³⁷ « PERFECTA

Oh, m'enlever ma fille..., ma fille, qui est mon bonheur, ma joie, mon être, tout ce qu'il y a dans la vie, dans cette vie et dans la suivante, car je veux l'avoir avec moi dans l'éternité comme je l'ai ici ! Non, elle ne me sera pas enlevée. Dieu ne jettera pas sur ma pauvre tête cette tribulation ; non, je ne la mérite pas, bien que je sois pécheresse. (*Avec passion.*) J'aime tellement ma fille, que je la sens comme un être semblable à moi, inférieur à moi, en moi, une âme pour nous deux... (*D'une voix forte.*) Je ne veux pas que ses sentiments, ses idées, diffèrent des miens ; car s'ils diffèrent tant, il me semble qu'elle n'est pas à moi, que je ne suis pas à elle, qu'on m'a volé mon âme. Je donnerais ma vie pour elle, si elle m'aimait

La folie de Perfecta est telle qu'elle serait même prête à tuer sa fille tant qu'elle ne va pas à l'encontre de sa volonté. Accepter le fait que Rosario soit une créature indépendante d'elle et capable d'avoir ses propres idées confirmerait le fait que Perfecta est en fait coupée en deux, incomplète et seule sans sa fille. Si Rosario devait se détourner d'elle, cela signifierait la mort d'une partie de sa personne, celle qui la voit comme une mère, qui est aussi la seule chose dans laquelle elle se reflète. L'absence de maternité serait donc la cause de la mort non seulement de Rosario, mais surtout de Perfecta, c'est pourquoi « Perfecta's principal concern, then, in a matter so important to Rosario, is not her daughter's welfare, but having her own way¹⁰³⁸ ». Elle fait passer sa volonté et son existence avant celles de sa fille, car si Perfecta n'existe pas, Rosario non plus. Ainsi, Perfecta incarne l'idéal d'une bonne mère qui reste toujours proche de ses enfants et les aime à tout moment, car « le manque d'amour est [...] considéré comme un crime impardonnable qui ne peut être racheté par aucune vertu. Il met la mère qui éprouve de tels sentiments hors de l'humanité puisqu'elle a perdu sa spécificité féminine¹⁰³⁹ ». Si elle ne veut pas être seulement une folle, un monstre, une femme contre nature, Perfecta doit prouver qu'elle est une bonne mère. Elle est donc obsédée par le sort de Rosario, une créature qu'elle a élevée à son image pour avoir toujours un allié, quelqu'un qui la comprend, dans sa maison :

PERFECTA

¿Duerme o finge dormir? (Con tristeza.) ¡Ah...!, ese amor absurdo ha enseñado a mi pobre ángel muchas cosas malas: el disimulo, artes de fingimiento malicioso, que en otras circunstancias no serían graves, ahora sí. (Deja la luz y contempla a su hija más de cerca.) Duerme de veras. El cansancio, el tedio, el insomnio de anoche, pueden más que su inquietud... Duerme, hija mía, descansa... Yo velo por ti. De esa loca inclinación te curará la ausencia, el olvido, sí... Y volverás a ser dichosa, y comprenderás qué madre tienes, y de qué abismo de perdición ha sabido apartarte... (Se aproxima al sofá, inclinándose y mirando a su hija con amor.) Hija querida, ¿dónde está, dónde, aquella conformidad dulcísima entre tus pensamientos y los míos...? (Se arrodilla ante ella.) Vuelve a mí; vuelve, paloma extraviada en los aires; vuelve al nido y al seno de tu madre amorosa, que te adora. (Le toca el rostro suavemente para no despertarla.) Tu vida y tu amor me son tan necesarios como tu obediencia, porque te he criado para mí, para mirarme en ti, y ahora me miro... y no me veo. (La besa en la frente, tocándola apenas con sus labios.) ¡Qué dulce es besarte, y cómo se refresca el alma, abrasada de estos rencores...! Y tus manos qué suaves... (Se las besa.) ¡Cuándo volverán a acariciarme...! ¡Que no fueran siempre manos juguetonas... y tú siempre niña, siempre...! (Creyendo oír ruido en el exterior de la casa, levántase sobresaltada.) ¡Oh..., qué es eso! (Corre a la ventana.) Nada..., no hay nadie... No tengo miedo, no. No debo tenerlo. (Infundiéndose valor.) Pasa pronto, noche de ansiedad... Mañana... estaremos lejos. (Coge la luz, y haciendo pantalla con su mano, para que la claridad no dé en el rostro de su hija, atraviesa la escena.) Duerme, amor mío, y que en tu sueño te visiten los ángeles, y te inspiren la obediencia, la santa obediencia. (Se va lentamente, sin hacer ruido, por la derecha¹⁰⁴⁰.)

comme je l'aime... Si elle ne m'aime pas, je ne veux ni de ma vie ni de la sienne. (*Légère pause. Continue d'une voix endeuillée.*) Puissions-nous être enterrés ensemble ! », notre traduction. *DPP*, p. 71.

¹⁰³⁸ « La principale préoccupation de Perfecta, dans une affaire aussi importante pour Rosario, n'est donc pas le bien-être de sa fille, mais le fait d'avoir obtenu ce qu'elle voulait », notre traduction. Arnold M. Penuel, *op. cit.*, p. 285.

¹⁰³⁹ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 350.

¹⁰⁴⁰ « PERFECTA

Par ailleurs, dans la pièce, la relation morbide de Perfecta avec sa fille est exposée de manière éclatante. La mère avoue au public qu'elle a volontairement créé sa fille pour qu'elle puisse se refléter en elle et ressentir moins la solitude d'un individu qui s'est senti rebelle et incompris toute sa vie en dehors d'Orbajosa. Ce monologue est déstabilisant car c'est la voix de la conscience d'une folle qui admet qu'elle est devenue hystérique, exposant ses faiblesses alors qu'elle a toujours prétendu être assez forte pour tenir tête aux hommes. Par ailleurs, la relation parent/enfant est dévalorisée au profit d'une dynamique narcissique et personnelle : Perfecta ne voulait pas avoir une fille, elle voulait une alliée, une créature semblable à elle qui pourrait la réconforter par leur similitude. Le processus de maternité auquel la femme est destinée est donc absent, montrant une nouvelle facette par laquelle Perfecta se rebelle et s'oppose au destin prédestiné qui lui a été donné par un homme. Comme dans le *Frankenstein* de Mary Shelley, elle est un parent unique qui crée sa créature de manière presque asexuée (ni le père ni sa disparition éventuelle ne sont jamais mentionnés), par conséquent « [t]he Creature's wretchedness is simply a parallel with the wretchedness of woman¹⁰⁴¹ ». Rosario peut être comparée à la créature du Dr Frankenstein car elle doit répondre aux caractéristiques que son créateur lui a données, mais à un certain moment, elle commence à penser par elle-même et se rebelle contre son créateur (donc Perfecta). On peut y voir un parallèle avec la condition des femmes dans une société patriarcale, que Perfecta reproduit à sa manière au sein de sa famille, en opprimant sa fille par des attentes impossibles à satisfaire pour elle. De manière plus générale, ce qui revient est un modèle d'inégalité face à ceux qui exercent le pouvoir de manière totalitaire et autoritaire. Perfecta, assumant le pouvoir et le contrôle de manière virile et totalisante, a opprimé Rosario, la forçant à une existence qu'elle ne désirait pas. Par conséquent, Rosario se rebelle contre sa mère qui, voyant que sa créature ne correspond pas à l'image qu'elle avait essayé de construire, devient folle et exerce encore plus de

Dort-elle ou fait-elle semblant de dormir ? (*Tristement.*) Ah... cet amour absurde a enseigné à mon pauvre ange bien des mauvaises choses : la dissimulation, les arts du faux-semblant malicieux, qui dans d'autres circonstances ne seraient pas graves, mais le sont maintenant. (*Quitte la lumière et contemple sa fille de plus près.*) Elle dort vraiment. La lassitude, l'ennui, l'insomnie de la nuit dernière, sont plus puissants que votre agitation...Dors, ma fille, repose-toi... Je veille sur toi. De ce penchant fou, de l'absence, de l'oubli, oui... Et tu seras à nouveau heureuse, et tu comprendras quelle mère tu as, et de quel abîme de perdition elle a su te garder... (*Elle s'approche du sofa, se penche et regarde amoureusement sa fille.*) Ma chère fille, où est-elle, où est cette douce conformité entre tes pensées et les miennes... ? (*Elle s'agenouille devant elle.*) Reviens à moi ; reviens, colombe perdue dans les airs ; reviens au nid et au sein de ta mère aimante, qui t'adore. (*Elle touche doucement son visage pour ne pas la réveiller.*) Ta vie et ton amour me sont aussi nécessaires que ton obéissance, car je t'ai élevée pour moi, pour me regarder en toi, et maintenant je me regarde... et je ne me vois pas. (*Elle l'embrasse sur le front, l'effleurant à peine des lèvres.*) Comme il est doux de t'embrasser, et comme cela rafraîchit l'âme, échaudée par ces rancunes... ! Et la douceur de tes mains... (*Elle les embrasse.*) Quand est-ce qu'elles me caresseront à nouveau... ! Si elles n'étaient pas toujours des mains joueuses... et toi toujours un enfant, toujours... ! (*Croyant entendre du bruit à l'extérieur de la maison, elle se lève en sursaut.*) Oh..., qu'est-ce que c'est ! (*Elle court à la fenêtre.*) Rien..., il n'y a personne.... Je n'ai pas peur, non. Je ne dois pas avoir peur. (*Prenant courage.*) Passe vite, nuit d'angoisse... Demain... nous serons loin. (*Elle prend la lumière, et faisant écran avec sa main, pour que la lumière ne brille pas sur le visage de sa fille, elle traverse la scène.*) Dors, mon amour, et dans ton sommeil, que les anges te visitent, et t'inspirent l'obéissance, la sainte obéissance. (*Elle part lentement, sans bruit, du côté droit de la pièce.*) », notre traduction. DPP, pp. 81-82.

¹⁰⁴¹ « La misère de la Créature est simplement un parallèle avec la misère de la femme », notre traduction.

force pour la garder sous son contrôle. Tout cela se produit alors que Perfecta tente d'abord de se libérer du contrôle et de l'autorité masculine de son frère, montrant ainsi l'impossibilité de parvenir à un modèle équilibré de relations sociales. Ainsi, il se produit « the severing of the blood tie between mother and child through the technological creation of life, independent of the sexual act¹⁰⁴² », la création d'un individu réalisée spécifiquement pour donner naissance à un projet personnel. Rosario, tout comme Frankenstein, (mais cela se remarque particulièrement dans la pièce) est terrifiée par sa mère qui l'a créée à son image et à sa ressemblance et Rosario veut en quelque sorte se libérer de son joug :

ROSARIO

[...] Qué miedo tan horrible cuando se arrodilló aquí, y me besó la frente, las manos...! Creí morirme. ¡Qué ansiedad! [...] Desde aquí la siento echando llaves..., llaves... Hasta esta noche, nunca me fijé en el sinnúmero de llaves que tiene esta casa. (*Escuchando otra vez.*) Y cerrojos, y cadenas... Cárcel es esto, panteón, no sé qué... [...] Arde mi cabeza... Me vuelvo loca. (*Tocándose el corazón.*) ¡Qué opresión aquí! Parece que la vida se me acaba... ¡Valor! Hay que tenerlo a todo trance, aunque después me muera¹⁰⁴³.

Aussi stricte que soit l'éducation de ses parents, Rosario se sent enfermée comme dans une prison, une manifestation du fait que Perfecta n'est pas aimée, comme elle le pense, mais crainte et implicitement détestée. La torture de l'enfermement dans la maison conduit Rosario à la folie, comme cela est également arrivé à Thérèse par exemple, car le fait d'être retenue et traitée comme des animaux en captivité la rend nerveuse et inquiète. Rosario prend peu à peu conscience qu'elle a toujours été piégée, par exemple en remarquant que la maison est pleine de serrures et de clés que seule Perfecta possède, dans un parallélisme des savoirs qui découle du fait que grâce à sa rencontre avec Pepe, Rosario est enfin capable de voir ce qu'elle était auparavant incapable de saisir, tout comme Pepe tente d'apporter la science et le progrès à la bigote Orbajosa. Évoquant à nouveau le rôle sacré de Perfecta, à la fin de son monologue, Rosario invoque sa mère comme si elle priait Dieu : « Y tú, Madre mía, ábreme un camino en esta soledad pavorosa. [...] Aliéntame con tu mirada, envuélveme en tu manto... Y vosotros, angelitos que estáis a sus pies, prestadme vuestras alas... (*Siente la proximidad de su madre, y dando un grito de terror, se vuelve hacia ella.*) ¡Ah¹⁰⁴⁴! » .

¹⁰⁴² « La rupture du lien de sang entre la mère et l'enfant par la création technologique de la vie, indépendamment de l'acte sexuel », notre traduction. *Idem*.

¹⁰⁴³ « ROSARIO

Quelle horrible peur quand elle s'est agenouillée ici, et a embrassé mon front, mes mains ! J'ai cru que j'allais mourir, quelle angoisse ! [...] D'ici, je peux la sentir lancer des clés..., clés.... Jusqu'à ce soir, je n'avais jamais remarqué le nombre de clés que possède cette maison. (*Réécoute.*) Et de serrures, et de chaînes... Une prison, c'est ça, un panthéon, je ne sais pas quoi... [...] Ma tête est en feu... Je deviens folle. (*Touchant son cœur.*) Quelle oppression ici ! La vie semble s'épuiser pour moi... Courage ! Il faut l'avoir à tout prix, même si je meurs après. », notre traduction. *DPP*, pp. 82-83.

¹⁰⁴⁴ « Et toi, Mère, ouvre-moi un chemin dans cette affreuse solitude. [...] Encourage-moi de ton regard, enveloppe-moi de ton manteau ... Et vous, petits anges qui vous trouvez à ses pieds, prêtez-moi vos ailes... (*Elle sent la proximité de sa mère, et avec un cri de terreur, elle se tourne vers elle.*) Ah ! », notre traduction. *DPP*, p. 83.

Malgré son cri de détresse, Rosario ne peut s'empêcher d'être terrifié par Perfecta, qui fait irruption sur la scène comme si elle était évoquée. À ses yeux, Perfecta est vraiment comme une déesse, entourée d'anges, à qui elle peut demander pardon d'être si différente de ce qu'elle voudrait. Perfecta n'est pas une mère compréhensive, mais un dieu omniscient qui ne tolère pas que ses créatures s'en écartent. Sachant que Rosario devait rencontrer Pepe ce soir-là, elle fait semblant de ne pas être au courant de leur plan et même, faisant preuve de miséricorde chrétienne, elle oblige Rosario à avouer son crime afin d'obtenir son pardon : « ¡Ah, ya comprendo...! Me preparas una traición... Lo veo, lo estoy viendo. Tu inexperiencia del mal te ha vendido... (*Con ira y viveza.*) Confiésamelo... confíesalo pronto, arrepiéntete, y te perdono. Olvidada de tu decoro y el mío, has caído en la infame tentación de huir de mi casa, de huir con él¹⁰⁴⁵ ». Puisque Galdós était un auteur très habile dans la construction de différents niveaux de narration et de signification, il est possible d'entrevoir dans le discours de Perfecta la menace de l'expulsion d'Adam et Eve du Paradis, seulement dans ce cas, c'est l'homme qui incite la femme à fuir la maison de sa mère par la connaissance. Le choix de suivre la raison, représentée par Pepe, qui incarne pourtant en même temps le sentiment amoureux, le cœur de Rosario, constituerait une trahison à l'égard de Dieu. Cependant, voulant faire preuve de miséricorde, la déesse mère offre la rédemption par la confession et le remords, avant que le péché ne soit irrémédiablement consommé. La pièce est finalement brutalement interrompue par le meurtre de Pepe, qui a lieu dans la scène suivante, empêchant Rosario de réaliser sa rébellion et couronnant le triomphe de Perfecta.

Au cours de ce chapitre, nous avons essayé de mettre en évidence les différences de perception de la réalité sociale de l'époque entre le roman et le théâtre, afin de montrer que la représentation des personnages et leur réception sont différentes du roman à la pièce. L'objectif de ce chapitre était de montrer comment le rôle des femmes, et des femmes elles-mêmes, était plus fort et plus agressif dans les pièces de théâtre, qui mettent en scène le comportement des personnages sans arrière-plan expliquant les traumatismes qu'elles ont subis. Si dans les romans l'accent est mis sur la subordination mentale et physique des femmes, qui, dans le naturalisme, sont toutes très fragiles de nerfs au point d'être souvent associées à des animaux, des bêtes sauvages qui doivent être gardées sous contrôle, dans le texte de théâtre on tente de montrer l'irrationalité et la folie du comportement des protagonistes de manière directe. En réalité, ce qui en ressort n'est pas tant leur folie que leur besoin de se rebeller contre la société patriarcale qui couvre leurs existences d'attentes dont les protagonistes ressentent la pression et se sentent inadaptés à la réalité qu'ils vivent. En effet, par exemple, pour échapper aux tourments de son existence, Thérèse se réfugie dans une apparente apathie, une

¹⁰⁴⁵ « Ah, je comprends... ! Tu me prépares une trahison... Je le vois, je suis en train de le voir. Ton inexpérience du mal t'a vendu... (*Avec colère*) Confesse-le-moi... confesse-le vite, repens-toi, et je te pardonnerai. Oubliant ton decorum et le mien, tu es tombée dans l'infâme tentation de fuir ma maison, de t'enfuir avec lui », notre traduction. *DPP*, p. 85.

insensibilité qui ne s'exprime que par des crises de nerfs pour laisser libre cours à la frustration de ne pouvoir s'opposer au pouvoir de l'autorité masculine. Tous les protagonistes féminins de notre corpus (mais pas seulement, il existe de nombreux autres exemples qui méritent d'être traités avec toute la profondeur requise à un autre moment) se distinguent par leur conflit avec le pouvoir et l'autorité. Ces femmes sont conscientes d'être des femmes atypiques, loin des idéaux féminins tels que Céline, Liddy ou Suzanne, car elles sont conscientes d'avoir des désirs et des aspirations masculins qui s'opposent à l'idéal de genre que les femmes ont dans la société. Souvent, ces femmes sont physiquement fortes, comme Germinie et Germaine, mais elles revendiquent surtout une liberté sexuelle et économique qu'elles aimeraient ne pas voir affecter leur avenir, comme Giacinta, et qui leur permettrait de gagner le respect des hommes en démontrant qu'elles sont capables d'accomplir leurs propres tâches, comme Bathsheba. « L'évolution virile est véritablement la *via difficilior*¹⁰⁴⁶ », comme l'affirme Elisabeth Badinter, puisqu'il est plus simple de définir un homme par celui qui n'a pas de caractéristiques féminines que de donner des informations précises. Un homme, notamment au XIX^e siècle, représente tout ce que la femme n'est pas : la force, la santé, la raison, l'intelligence, la ruse. Cependant, les protagonistes de ce corpus s'approprient certaines de ces caractéristiques, devenant des êtres hybrides, encore plus imparfaites que les femmes pures. Ce sont des femmes qui aspirent au pouvoir, à la salvation, à l'autorité dont bénéficient les hommes. Cependant, étant des femmes, elles sont de faible constitution et en proie à la folie (ou à l'hystérie, car on ne distinguait pas convenablement les deux à l'époque). Mais la question devrait en réalité être déplacée vers l'origine de la pathologie, car il faudrait se demander si ces protagonistes féminins sont malades à cause de la folie ou si, plutôt, la folie les rend faibles.

Deux points de vue s'expriment donc. Tout d'abord, celui des personnages masculins, qui voient dans la soi-disant folie féminine une fragilité dont ils peuvent tirer profit et qui rend la subordination des femmes aux hommes encore plus évidente à leurs yeux. La seconde est ce que Christian Metz, dans les études cinématographiques, appelle la périodiégèse, c'est-à-dire le point de vue de quelqu'un au sein de l'histoire, mais qui n'est ni personnifié dans le narrateur ni dans un personnage. On pourrait établir cette perspective comme celle de la conscience implicite des femmes elles-mêmes, qui reconnaissent au contraire dans leurs fragilités la force de leurs positions. Pour donner un exemple et clarifier ce point, considérons la relation entre Germinie et Jupillon que nous avons vue dans ce chapitre, mais aussi dans la deuxième partie. Jupillon ne donne pas d'ordres à Germinie, ne cherche pas à s'imposer directement, mais la manipule et la soumet car il est conscient qu'elle est amoureuse de lui et extrêmement jalouse. Il n'est pas surprenant qu'à la fin de l'histoire, Germinie soit furieuse contre lui d'avoir été utilisée sans aucun égard. En effet, Jupillon était

¹⁰⁴⁶ Elisabeth Badinter, *XY de l'identité masculine*, op. cit., p. 57.

conscient qu'il ne pouvait pas exploiter explicitement la jeune fille, mais qu'il était nécessaire de la tromper pour qu'elle soit disponible pour lui. Cependant, en réalité, le personnage le plus intègre d'un point de vue moral est Germinie elle-même, qui, grâce à sa force de volonté, a réussi des entreprises impossibles, qu'elles soient criminelles ou légitimes. Jupillon doit toujours faire preuve de prudence envers Germinie afin de ne pas perdre sa bienveillance. Ainsi, par exemple, lorsque Germinie l'appelle avec elle à la fin du troisième acte, bien qu'il soit censé être audacieux et indépendant, Jupillon la suit, conscient que s'il ne la suivait pas, il perdrait sa faveur. Ce type de relation peut également être observé dans d'autres œuvres, par exemple entre Giacinta et Andrea Gerace, ou entre Bathsheba et le sergent Troy.

Les personnages féminins, donc, malgré ou à cause de leur maladie, de leur folie, sont des personnages de pouvoir inconscient qui tentent par tous les moyens de se rebeller contre l'autorité masculine. Le sentiment d'impuissance est en fait ce qui déclenche chez eux de grandes dépressions nerveuses, qui se traduisent, par exemple, par l'abus d'alcool comme dans le cas de Germinie, ou par l'intransigeance de Perfecta. La demande de respect et de pouvoir fait donc partie de chaque histoire de ces protagonistes, qu'ils révèlent avec force et détermination, surtout au théâtre (où elles sont considérées comme les plus scandaleuses). Le destin des femmes, qui dans le roman semble très défini grâce au narrateur et aux détails qu'il ajoute, devient dans les pièces de théâtre plutôt incertain et un résultat de leur volonté. La mort ou la survie sont décidées par les protagonistes eux-mêmes, et leur engagement est toujours crucial pour le déroulement de l'action. Le roman et le théâtre diffèrent donc dans la représentation des personnages féminins, car leur volonté, leur façon d'agir et de se positionner par rapport aux autres personnages, évolue, montrant des femmes fortes qui souhaitent atteindre l'indépendance économique et sociale.

Chapitre IX

En quête d'identité masculine, la (dé)construction d'un mâle

Les romans naturalistes ont tendance à mettre l'accent sur les personnages féminins, souvent protagonistes, à travers leurs aspects critiques, qui se traduisent par des faiblesses, tant morales que physiques. Cela fait implicitement allusion à la force qui caractérise les personnages opposés, c'est-à-dire les hommes. Cela renvoie implicitement à la force qui caractérise les personnages opposés, c'est-à-dire les hommes. Il est donc sous-entendu que la représentation des hommes et des femmes exprime les caractéristiques de deux genres différents et complémentaires, l'un fragile, l'autre puissant, ou, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'un chaud et l'autre froid. L'expression d'un genre implique la possession de certaines caractéristiques et qualités avec lesquelles on se confronte aux événements et aux adversités de la vie quotidienne, dans un « paradigme naturaliste qui établit un lien direct et causal entre le sexe, le genre et le désir, ou paradigme d'expression authentique où un vrai soi se révèle, simultanément ou successivement, dans le sexe, le genre¹⁰⁴⁷ ». Les comportements sont ainsi divisés en féminin et masculin, une répartition qui considère les exceptions dans le comportement comme une subversion de l'ordre naturel. Cependant, un comportement fait partie d'une construction sociale et donc « est produit par la force performative des pratiques régulant la cohérence du genre¹⁰⁴⁸ ». L'identité et le comportement d'un individu sont donc définis par la reconnaissance et l'acceptation de modèles préexistants, auxquels s'ajoutent des inclinations personnelles. Les identités masculine et féminine ne sont donc pas inhérentes au sexe de naissance, en fait « le genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être¹⁰⁴⁹ ». Au XIX^e siècle, une distinction très forte s'est établie entre féminité et masculinité, cependant, si pour les femmes l'identité semble être un concept plutôt fluide et arbitraire dépendant des modes, pour les hommes il est essentiel de s'approprier une identité masculine et de se reconnaître dans les modèles approuvés par la société. « Déjà pour Freud, l'identification était la clé du concept d'identité¹⁰⁵⁰ », mais puisque l'on explique le mâle comme tout ce qui n'est pas féminin, la définition reste vague, presque contradictoire. La différence biologique entre l'homme et la femme, rappelons-le, consiste en la détermination des organes reproducteurs féminins ou masculins, ce qui implique des aspects secondaires qui conditionnent la voix, les

¹⁰⁴⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, éditions La Découverte, 2006, p. 120.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹⁰⁴⁹ *Idem.*

¹⁰⁵⁰ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 48.

chevelures, les hormones. Néanmoins, l'identité biologique et l'identité de genre sont deux éléments différents, de sorte que l'identification dans un genre ou un autre par le sexe biologique est réductrice. D'ailleurs, le fait de s'identifier à un sexe ne constitue pas une exclusion des caractéristiques d'un autre genre. Dans l'une des œuvres phares des études de genre, Judith Butler explique que

L'identité étant fixée par des concepts stabilisants tels le sexe, le genre et la sexualité, l'idée même de personne est mise en question par l'émergence culturelle d'êtres marqués par le genre de façon « incohérente » ou « discontinue », des êtres qui apparaissent bel et bien comme des personnes, mais qui ne parviennent à se conformer aux normes de l'intelligibilité culturelle, des normes marquées par le genre et qui définissent ce qu'est une personne. Les genres « intelligibles » sont ceux qui, en quelque sorte, instaurent et maintiennent une cohérence et une continuité entre le sexe, le genre, la pratique sexuelle et le désir. [...] L'idée qu'il puisse y avoir un « vrai » sexe, comme le disait ironiquement Foucault, est précisément produite par des pratiques régulatrices qui forment des identités cohérentes à travers la matrice des normes cohérentes de genre. L'hétérosexualisation du désir nécessite et institue la production d'oppositions binaires et hiérarchiques entre le « féminin » et le « masculin » entendus comme des attributs exprimant le « mâle » et le « femelle »¹⁰⁵¹.

Par conséquent, si l'on considère les personnages de notre corpus et le contexte social dans lequel ils se trouvaient idéalement, on peut comprendre que la division et l'identification identitaire étaient plus sensibles grâce et à cause d'un nouvel ordre économique et social qui prévoyait des séparations claires. À travers l'institution des individus idéaux, comme l'ange du foyer ou la femme fatale, l'on forme les personnes isolées et les masses en même temps, puisque la figure idéale devient l'aspiration générale et individuelle de la société. « Le paradoxe de la démocratie moderne est qu'elle fabrique simultanément de l'individu et de la masse. La démocratie moderne agrège une masse d'individus¹⁰⁵² » sous un seul modèle idéal de société auquel les gens devraient se conformer, rendant la distinction entre masculin et féminin d'autant plus nette.

Il est vrai que « le souci de l'identité sexuelle est relativement nouveau¹⁰⁵³ », puisque jusqu'au XIX^e siècle cela ne constituait pas une vraie question, ni sociale, ni philosophique. En effet, « lorsque se présentait un cas d'intersexualité, on croyait qu'un tel sujet pouvait changer d'identité sexuelle sans grands bouleversements intérieurs¹⁰⁵⁴ ». Ce qui change au cours du XIX^e siècle, c'est donc la perception et l'autodétermination des genres, qui, comme nous l'avons vu dans la première partie, se développent et se fixent à différents niveaux de la sphère sociale, comme l'habillement. Si au XVIII^e siècle, les vêtements des hommes nobles pouvaient être aussi luxueux et colorés que ceux des dames, au siècle suivant, cela devient impossible, car l'uniforme sombre, le vêtement censé communiquer l'autorité, l'abnégation et le dévouement au travail, s'impose. Tout comme la tenue vestimentaire doit être impeccable et montrer une certaine rigueur, l'homme doit faire preuve de compétence dans son

¹⁰⁵¹ Judith Butler, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁵² Nelly Wolf, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰⁵³ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁵⁴ *Idem.*

travail, de sagesse et de connaissances, étant donné qu'il a accès à une éducation supérieure à celle des femmes. L'homme doit donc être capable de démontrer sa supériorité, sa virilité, puisque « la masculinité est plus importante pour les hommes que la féminité pour les femmes¹⁰⁵⁵ », car il s'agit de prouver l'autorité et les privilèges dont on bénéficie. Des études sociologiques telles que celles d'Elisabeth Badinter ont montré comment la masculinité, plus encore que la féminité, est un processus de construction et d'identification à certains modèles que les êtres humains assimilent en grandissant, non sans difficultés et rapports conflictuels dans la détermination du genre. Le naturalisme, qui, en tant que mouvement littéraire et artistique, se propose d'étudier le comportement des êtres humains afin de comprendre les mécanismes profonds qui régissent l'être social, entretient une relation ambiguë avec l'analyse de la masculinité. Dans le chapitre précédent, il a été souligné que les protagonistes féminines des romans naturalistes sont souvent caractérisées par un comportement bestial et même viril à certains moments. La masculinité de ces attitudes s'intuitionne par la violence des intentions et des actions décisives que les femmes réalisent, réitérant la croyance qu'un être viril est un individu qui se distingue par sa capacité d'action, par son intelligence supérieure à celle des femmes, et par la violence qui caractérise les êtres masculins. Toutefois, comme le spécifie Badinter, « [l]'homme viril incarne l'activité. Mais cette activité n'est en vérité qu'une réaction contre la passivité et l'impuissance du nouveau-né. Le monopole de l'activité par les mâles ne vient pas d'une nécessité sociale. L'intériorisation des normes de la masculinité exige un surplus de répression des désirs passifs, notamment celui d'être materné¹⁰⁵⁶ ». Badinter conçoit donc le besoin d'action de l'être masculin comme un acte essentiel qui le distingue de l'être féminin, c'est-à-dire principalement de la mère, par qui l'être masculin désire et doit être soigné, mais dont il doit aussi se détacher dès que possible, précisément en raison du besoin de forger sa propre identité à travers ce qui lui est contraire. L'acte de revendiquer la virilité consiste donc en « l'intention objective de nier la part féminine du masculin¹⁰⁵⁷ », qui pourtant existe et se manifeste occasionnellement au cours de moments de crise identitaire. Les protagonistes masculins de notre corpus expriment ce conflit intérieur de différentes manières, qui trouvent néanmoins une matrice commune : la crainte des femmes viriles, la peur de ne pas être assez viril pour s'imposer sur les femmes, le sentiment de défaite qui découle de ces angoisses. En effet, « [d]epuis que l'on a mis en lumière les difficultés de l'identité masculine, plus personne ne soutient que l'homme est le sexe fort. Au contraire, on le définit comme le sexe faible doté de nombreuses fragilités, physiques et psychiques¹⁰⁵⁸ », c'est pourquoi l'attention portée à ce sujet est d'autant plus intéressante lorsque l'on compare le texte romanesque et le texte théâtral, où

¹⁰⁵⁵ Helen Mayer Hacker, « The New Burdens of Masculinity », in *Marriage et Family Living*, vol. XIX, August 1957, n° 3, p. 231.

¹⁰⁵⁶ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 79.

¹⁰⁵⁷ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁵⁸ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 51.

l'attitude des personnages se fait plus explicite. Pour commencer l'analyse, prenons l'exemple de Camille Raquin, notamment par rapport à son ami Laurent. Camille est un enfant gâté, morbidelement élevé par sa mère avec laquelle il entretient une relation symbiotique et dont il exige qu'on s'occupe de lui à tout moment. C'est un garçon faible à la personnalité fragile que Zola décrit ainsi :

Camille avait alors vingt ans. Sa mère le gâtait encore comme un petit garçon. Elle l'adorait pour l'avoir disputé à la mort pendant une longue jeunesse de souffrances. L'enfant eut coup sur coup toutes les fièvres, toutes les maladies imaginables. Madame Raquin soutint une lutte de quinze années contre ces maux terribles qui venaient à la file pour lui arracher son fils. Elle les vainquit tous par sa patience, par ses soins, par son adoration. Camille, grandi, sauvé de la mort, demeura tout frissonnant des secousses répétées qui avaient endolori sa chair. Arrêté dans sa croissance, il resta petit et malingre. Ses membres grêles eurent des mouvements lents et fatigués. Sa mère l'aimait davantage pour cette faiblesse qui le pliait. Elle regardait sa pauvre petite figure pâlie avec des tendresses triomphantes, et elle songeait qu'elle lui avait donné la vie plus de dix fois. [...] Le jeune homme parla en maître ; il réclama le travail comme d'autres enfants réclament des jouets, non par esprit de devoir, mais par instinct, par besoin de nature. Les tendresses, les dévouements de sa mère lui avaient donné un égoïsme féroce ; il croyait aimer ceux qui le plaignaient et qui le caressaient ; mais, en réalité, il vivait à part, au fond de lui, n'aimant que son bien-être, cherchant par tous les moyens possibles à augmenter ses jouissances¹⁰⁵⁹.

Zola centre la perspective du récit du point de vue de Madame Raquin, qui voit la vie de son fils comme une récompense après un long combat contre la maladie. L'attention démesurée et le désir de toujours garder son fils près d'elle façonne la personnalité de Camille en une non-personnalité, c'est-à-dire en un individu incapable de se reconnaître, mais seulement susceptible d'identifier ses propres besoins ou ceux qu'il considère comme tels. Les soins excessifs de Madame Raquin non seulement le gâtent, mais l'empêchent également de se confronter à d'autres individus et ainsi sa conscience identitaire reste immature et inchangée : « la bonne mesure d'amour maternel est d'autant plus cruciale qu'il s'adresse à un enfant mâle. Trop d'amour l'empêcherait de devenir un mâle, mais pas assez peut le rendre malade. [...] Pour devenir un homme, il devra apprendre à se différencier de sa mère et à refouler au plus profond de lui cette passivité délicieuse où il ne faisait qu'un avec elle¹⁰⁶⁰ ». L'excès d'attention destine ainsi Camille à demeurer dans un état d'indulgence et de passivité dans lequel il se voit satisfaire ses propres besoins, incapable d'abandonner son attitude infantile et de devenir un individu accompli. Même le travail, une fois adulte, est perçu comme un caprice et non comme un devoir d'adulte, déclenché par le besoin d'action attribuable au sexe masculin. Ainsi, l'attachement morbide de Madame Raquin l'a empêché de se développer en tant que personne, mâle puisque reconnu comme tel par la mère, mais plutôt de tempérament féminin. Lorsque les souhaits de Camille ne sont pas réalisés, il a des réactions violentes qui aboutissent à un chantage : « son fils eut une crise de nerfs, il la menaça de tomber malade¹⁰⁶¹ ». Camille voit sa santé comme un élément

¹⁰⁵⁹ *TR*, p. 30.

¹⁰⁶⁰ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁶¹ *TR*, p. 45.

sous son pouvoir, une arme pour garder les gens sous contrôle, et surtout une menace pour les efforts de sa mère pour le maintenir en vie sans recourir à la violence. Le subterfuge et le chantage sont considérés comme des armes féminines, car ils n'utilisent pas la violence, mais des mécanismes psychologiques pour compenser la faiblesse physique. En outre, la dépression nerveuse mentionnée renvoie à une autre caractéristique féminine, à savoir la faiblesse du système nerveux, qui constitue l'une des raisons de l'infériorité physique féminine par rapport à la suprématie masculine. En effet, « les femmes sont considérées comme inférieures, parce que leur corps se rappelle sans cesse à elles, parce qu'elles sont définies comme malades, enserrées dans l'immanence d'une chair souffrante¹⁰⁶² », tout comme Camille est lié à sa maladie. Ainsi Thérèse, qui contrairement à Madame Raquin n'était pas liée à son cousin par des sentiments positifs, est touchée par le premier contact avec Laurent lorsqu'elle passe des « bras débiles de Camille¹⁰⁶³ » aux « bras vigoureux de Laurent¹⁰⁶⁴ ». Le contact physique avec le corps de Laurent rend ainsi plus évidente la différence d'attitude entre les deux hommes. Ce détail est particulièrement significatif car « [l]e corps est la source d'une identité primaire et le sexe une zone d'investissement très vite privilégiée, origine la plus lointaine de l'identité sexuée¹⁰⁶⁵ », par conséquent, le corps permet non seulement de se reconnaître comme appartenant à un genre, mais aussi d'exprimer ses principales caractéristiques à des fins sexuelles. En effet, Laurent, tout le contraire de Camille, parvient à exprimer par son comportement et son attitude un sentiment de masculinité qui témoigne de la confiance en soi, de la santé, de la vigueur : « la nature sanguine de ce garçon, sa voix pleine, ses rires gras, les senteurs âcres et puissantes qui s'échappaient de sa personne troublaient la jeune femme¹⁰⁶⁶ », qui avait connu seulement l'attitude molle et capricieuse de Camille. Si Camille vit en parlant dans un murmure pour ne pas être dérangé dans son état malade, Laurent s'y oppose par « sa voix pleine, ses rires gras », il affiche un comportement viril et fort à travers une voix capable de s'imposer aux autres. De cette manière, Thérèse est subjuguée par Laurent. D'autre part, Laurent est effectivement un homme viril, qui n'est pas seulement un séducteur, mais aussi un prédateur, à la recherche d'un bien-être personnel avec une femme, un ami et, en réalité, une mère qui veille sur lui : « Laurent avait deviné juste : il était devenu l'amant de la femme, l'ami du mari, l'enfant gâté de la mère. Jamais il n'avait vécu dans un pareil assouvissement de ses appétits. [...] Il croyait agir simplement, comme tout le monde aurait agi à sa place, en homme pauvre et affamé¹⁰⁶⁷ ». Son comportement est donc celui d'un véritable homme, qui prend ce qu'il veut sans hésitation et sans pitié. Son amitié avec Camille est un prétexte pour ne pas passer du temps

¹⁰⁶² Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁶³ *TR.*, p. 72.

¹⁰⁶⁴ *Idem.*

¹⁰⁶⁵ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁶⁶ *TR.*, p. 63.

¹⁰⁶⁷ *TR.*, p. 82.

seul et avoir quelqu'un qui l'admire et le loue toujours, tandis que les soins de Madame Raquin sont une sorte d'affection de convenance qui le fait se sentir important et pris en charge. Enfin, sa relation avec Thérèse est un simple caprice, une démonstration qu'il se fait à lui-même pour évaluer ses capacités de séducteur : « [v]oilà une petite femme, se disait-il, qui sera ma maîtresse quand je le voudrai. Elle est toujours là, sur mon dos, à m'examiner, à me mesurer, à me peser... Elle tremble, elle a une figure toute drôle, muette et passionnée. À coup sûr, elle a besoin d'un amant ; cela se voit dans ses yeux...¹⁰⁶⁸ ». Dans la pièce, comme l'action se déroule plus tard dans le cours des événements, cet élément n'est pas présent et le lecteur/spectateur n'a aucune perception de cet aspect de Laurent. Au contraire, le tempérament de Camille est bien exprimé par ses manières frivoles et superficielles envers sa famille et son ami qui pourtant présentent l'admiration et l'affection pour Laurent de sa part et notamment de Madame Raquin :

CAMILLE

Après le souper, si je ne parle pas, je m'endors... Tu es heureux de te bien porter. Tu peux manger de tout... Je n'aurais pas dû reprendre de la crème. Elle me fait du mal. J'ai un estomac de quatre sous... Tu aimes beaucoup la crème?

LAURENT

Mais oui, c'est doux, c'est très bon.

CAMILLE

On connaît tes goûts, ici. On a fait de la crème exprès pour toi, bien qu'on sache qu'elle m'est contraire. Maman te gâte... N'est-ce pas, Thérèse, que maman gâte Laurent¹⁰⁶⁹.

En quelques lignes, Camille parvient à se reconnaître inférieure à Laurent en raison de sa faible constitution, à exprimer son admiration et à traduire la bienveillance de Madame Raquin pour son ami. La situation est ainsi présentée dans les faits plus nettement que dans le roman, montrant la relation de soumission existant entre Camille et Laurent et la fausse dévotion de ce dernier envers sa famille. Pendant les premières scènes du premier acte, Camille ne cesse de se plaindre de sa faible constitution, de l'ennui qu'il ressent et de l'inutilité de sa cousine. Il ne ressent pas la concurrence avec Laurent, comme le fait ce dernier. Le modèle masculin de référence implique une « compétition¹⁰⁷⁰ » constante entre les mâles, qui entame une « obsession de la performance¹⁰⁷¹ » par lequel les individus doivent se montrer plus virils que les autres afin de gagner le respect de la société. Laurent, au contraire, est soumis à cette compétition, ce qui lui donne la volonté de faire sienne Thérèse face à son ami, pour démontrer qu'il peut obtenir et posséder ce que Camille a depuis toujours, sans aucun effort et en profitant mieux de son sort. En effet, Thérèse n'a jamais connu

¹⁰⁶⁸ TR, p. 67.

¹⁰⁶⁹ TRP, p. 20.

¹⁰⁷⁰ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 200.

¹⁰⁷¹ *Idem.*

d'autres sentiments et émotions en dehors des caprices de Camille et des préceptes de Madame Raquin, il est donc facile pour Laurent de la séduire et de penser à la soumettre à sa volonté. Toutefois, peu après le début de leur histoire, Laurent commence à se rendre compte de la singularité de Thérèse et en est effrayé :

Jamais Laurent n'avait connu une pareille femme. Il resta surpris, mal à l'aise. D'ordinaire, ses maîtresses ne le recevaient pas avec une telle fougue ; il était accoutumé à des baisers froids et indifférents, à des amours lasses et rassasiées.

Les sanglots, les crises de Thérèse l'épouvantèrent presque, tout en irritant ses curiosités voluptueuses. Quand il quitta la jeune femme, il chancelait comme un homme ivre. Le lendemain, lorsque son calme sournois et prudent fut revenu, il se demanda s'il retournerait auprès de cette amante dont les baisers lui donnaient la fièvre¹⁰⁷².

La forte capacité à ressentir des émotions intenses est une source d'envie et de peur pour Laurent ; il est donc extrêmement mal à l'aise en présence de Thérèse, même s'il veut être son amant. À ce moment, on perçoit un changement dans l'équilibre des forces, car si, au départ, Laurent était convaincu d'être fort et capable de subjuguier Thérèse grâce à sa masculinité, il est néanmoins incapable de comprendre ses émotions et les actions qui en découlent. En effet, « l'idéal masculin interdit aux hommes de satisfaire ces besoins "humains"¹⁰⁷³ », la manifestation d'émotions et sentiments, puisqu'ils doivent se montrer toujours fort, incorruptibles et intouchables. Ainsi, peu à peu, Laurent tombe sous le contrôle de Thérèse, de la peur de ses réactions et de ses émotions qui le surprennent et le fascinent, mais en même temps le terrifient. Laurent craint d'être englouti par le tempérament incontrôlable de Thérèse, il ne peut pas s'abandonner à la délicatesse des sentiments ou il risque de perdre son autorité sur elle. Laurent arrive au point d'être totalement dépendant de la jeune femme, car « il la subissait¹⁰⁷⁴. [...] Il avait des heures d'effroi, des moments de prudence, et, en somme, cette liaison le secouait désagréablement ; mais ses peurs, ses malaises tombaient devant ses désirs¹⁰⁷⁵ ». Dans cette relation, apparaît donc la faiblesse de l'homme, qui cède à la séduction de la chair au profit de sa propre volonté. Cela inclut la référence à la nature diabolique des femmes, capables de soumettre les hommes à leur volonté par le biais de leur corps, mais surtout à la faiblesse morale et physique des hommes qui sont les protagonistes du roman. D'un côté se trouve Camille, faible et capricieuse, de l'autre Laurent, vigoureux, mais esclave de la luxure et du désir de conquête du mâle modèle. Un homme du XIX^e siècle, même un garçon, au début de son âge adulte doit démontrer qu'il sait « s'imposer physiquement et [...] maîtriser ses affects¹⁰⁷⁶ », ce que pense faire Laurent. « Avant de connaître Thérèse, Laurent avait la lourdeur, le calme prudent, la vie sanguine

¹⁰⁷² *TR.*, p. 73.

¹⁰⁷³ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 200.

¹⁰⁷⁴ *TR.*, p. 73.

¹⁰⁷⁵ *Idem.*

¹⁰⁷⁶ Anne-Marie Sohn, « *Sois un homme !* », *La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2009, p. 68.

d'un fils de paysan. Il dormait, mangeait, buvait en brute¹⁰⁷⁷ », alors qu'au cours de leur relation clandestine, Thérèse l'infecte de sa maladie nerveuse. Laurent n'est plus capable de se comporter comme avant, en tant qu'homme, mais souffre de dépressions nerveuses de même que Camille, qui a toujours été faible de nerfs et d'esprit :

Elle avait fait pousser dans ce grand corps gras et mou, un système nerveux d'une sensibilité étonnante. Laurent qui, auparavant, jouissait de la vie plus par le sang que par les nerfs eut des sens moins grossiers. Une existence nerveuse, poignante et nouvelle pour lui, lui fut brusquement révélée, aux premiers baisers de sa maîtresse¹⁰⁷⁸.

Le corps masculin, consacré à l'action, est moins réceptif que le corps féminin aux sensations, selon les stéréotypes de genre, si bien que la nouvelle sensibilité acquise par Laurent semble presque être une contagion du corps malade de Thérèse. Le contact prolongé entre les deux personnages voit donc Laurent succomber au corps nerveux, fragile et faible de la jeune fille, qui devient une menace pour l'équilibre de la psyché de l'homme. En effet, « [l]es maladies des hommes n'étaient qu'indispositions passagères ; leurs corps se trouvaient provisoirement féminisés. La santé était donc un trait masculin¹⁰⁷⁹ » en opposition aux faiblesses de l'esprit et du corps féminin. Toutefois, bien que l'hystérie soit une maladie féminine, il est aussi vrai que ses manifestations nerveuses se rencontrent également dans le corps masculin. Georges Didi-Huberman, dans *L'invention de l'hystérie*, à propos du mécanisme de la manifestation nerveuse explique que « l'attaque hystérique, en tout cas, se sera "déclenchée" comme par l'effet exactement *catastrophique* [...] d'un état de crise, c'est-à-dire de menace, que générerait cette *expectative*, comme transfinie, d'une jouissance : car c'est un Absent qui la portait¹⁰⁸⁰ ». Le comportement hystérique de Laurent ne provient pas en fait d'une assimilation du malaise nerveux de Thérèse, mais plutôt des attentes de leur relation et de la contrainte au secret. L'incapacité à satisfaire ses appétits physiques a donc déclenché en lui un besoin profond qui s'est manifesté nerveusement, et qui a été attribué à tort à la mauvaise influence de la femme malade, c'est-à-dire Thérèse. Laurent « depuis longtemps [...] n'avait pas contenté ses appétits¹⁰⁸¹ », mais le fait qu'il se trouve en présence d'une femme anormale, capable de désirs profonds et charnels, lui cause une frustration découlant de l'incompréhension des rôles et de l'inversion de l'équilibre des forces. Les femmes hystériques, qui ont des problèmes nerveux comme Thérèse, « se caractérisent par des alternances de comportements désordonnés et des rémissions plus ou moins longues qui font osciller

¹⁰⁷⁷ TR., p. 200.

¹⁰⁷⁸ TR., p. 200.

¹⁰⁷⁹ Elsa Dorlin, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁸⁰ Georges Didi-Huberman, *L'invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, éditions Macula, 2021 (éd. or. 1982), p. 198.

¹⁰⁸¹ TR., p. 68.

le malade entre normal et pathologique mais le portent aussi sur la frontière de l'a-normal¹⁰⁸² ». On peut affirmer que Thérèse présente un comportement erratique et oscillant, presque bipolaire, puisqu'elle fait alterner des moments d'apathie totale et des épisodes d'émotions et de manifestations intenses. Elle doit donc être considérée¹⁰⁸³ comme anormale par rapport à d'autres femmes comme Suzanne ou Madame Raquin, qui maintiennent toujours un équilibre dans la manifestation de leurs sentiments et émotions. Le commencement de ce déséquilibre affecte inévitablement Laurent, qui est le seul témoin de l'évidente passion de Thérèse. Ainsi, si Laurent est victime de ses propres attentes et désirs envers la jeune fille et que ceux-ci déclenchent en lui une frénésie inconnue jusqu'alors, il est également vrai que son approche intime de Thérèse récupère son côté féminin. La construction de l'identité masculine se fait, comme on l'a constaté, par contraste et par opposition à l'identité féminine, bien qu'au départ il n'y ait pas de modèle précis du mâle naturel sur lequel s'appuyer. Dans l'idéal masculin du XIX^e siècle, fondé sur l'éthique capitaliste, l'homme n'éprouve pas de sentiments profonds pour la femme, mais satisfait plutôt des plaisirs charnels sans réel attachement à sa partenaire (comme le rappelle Laurent à propos des prostituées avec lesquelles il a eu des rapports sexuels). L'intouchabilité de ses sentiments le rendrait plus fort d'un point de vue moral. Cependant, la raison pour laquelle Thérèse est capable de transmettre à Laurent sa maladie nerveuse est qu'il est émotionnellement impliqué, bien qu'il ne le veuille pas au début, dans sa relation avec Thérèse. La jeune femme, avec sa passion, a réussi à réveiller le côté considéré comme plus féminin de Laurent, un aspect de lui-même auquel il n'est pas préparé et qu'il n'a pas l'habitude de considérer, si bien que Laurent commence à penser qu'il est devenu fou. Dans la pièce, Laurent exprime ces considérations de manière explicite, soulignant ses difficultés et ses faiblesses à gérer de telles émotions :

LAURENT

Pourquoi doutes-tu de moi ? Ne sais-tu pas que tu m'as pris jusqu'à mon sommeil ? Je deviens fou, moi qui me moquais des femmes... Ce qui m'inquiète, Thérèse, c'est que tu as éveillé, au fond de mon être, un homme que je ne connaissais pas. Alors, parfois, c'est vrai, je ne suis pas tranquille, je trouve que ce n'est pas naturel d'aimer comme je t'aime, et j'ai peur que cela ne nous mène plus loin que nous ne voudrions¹⁰⁸⁴.

Les hommes considèrent la faiblesse féminine comme un aspect à ridiculiser pour souligner leur force. Cependant, lorsque le côté le plus féminin, c'est-à-dire le plus sensible, s'éveille en eux, cela les rend moins semblables aux hommes et plus semblables aux femmes. Cela suscite chez les hommes une terreur irrationnelle d'être reniés pour ce qu'ils sont, de se voir retirer l'étiquette

¹⁰⁸² Nicole Edelman, « Représentation de la maladie et construction de la différence des sexes. Des maladies de femmes aux maladies nerveuses, l'hystérie comme exemple », *Romantisme*, 2000, n°110, p. 73-87, p. 80.

¹⁰⁸³ L'on se réfère aux lecteurs, mais aussi à l'auteur du roman.

¹⁰⁸⁴ *TRP*, p. 31.

d'homme et de perdre ainsi leur pouvoir dans la société. En effet, le modèle d'homme viril correspond à une figure constamment sur la défensive de sa propre sensibilité, puisque

Le comportement que les sociétés définissent comme convenablement masculin est fait de manœuvres de défense : crainte des femmes, crainte de montrer quelque féminité que ce soit, y compris sous la forme de tendresse, de passivité ou de soins dispensés aux autres et bien sûr crainte d'être désiré par un homme¹⁰⁸⁵.

Par conséquent, la relation entre Thérèse et Laurent se complique car ce dernier doit se défendre contre ses propres sentiments, déclenchant chez lui une frustration reliée à l'hystérie. L'absence d'un modèle de soi-même génère une incompatibilité entre la réalité que le personnage vit et ce que le personnage pense de lui-même. Bien que Laurent veuille paraître audacieux et sûr de lui aux yeux de Thérèse, il vit constamment dans la crainte de perdre ce qu'il a gagné et a besoin d'être conforté dans ses sentiments pour s'assurer qu'il ne s'est pas exposé inutilement. En effet, lorsqu'il est seul avec Thérèse, il lui demande souvent de baisser la voix (« Parle plus bas, tu vas faire monter ta tante¹⁰⁸⁶ »), mais aussi (« Tu m'aimes¹⁰⁸⁷ ? ... »). De cette façon, aux yeux du lecteur et du spectateur, il se montre peu sûr de lui et hésitant, presque paranoïaque, tout en faisant des gestes évidents d'affection et de dévotion envers Thérèse (« *Il la prend dans ses bras et la fait lentement asseoir sur une chaise [...] Il s'agenouille devant elle*¹⁰⁸⁸ »), annonçant ainsi sa propre implication sentimentale dans la relation. Le seul moyen pour Laurent de rester lucide et de conserver une apparence virile est d'essayer de se prouver sa supériorité sur Thérèse et d'organiser un plan pour l'épouser, à savoir le meurtre de Camille. Dans la pièce, cette scène (scène V) se conclut en opposition à l'ouverture de la scène suivante par la manière dont Thérèse est perçue dans l'obscurité. Laurent, dans une tentative de reprendre le contrôle de lui-même, loue la beauté de la jeune fille, bien que singulière,

LAURENT

Je ne vois plus dans l'ombre que tes yeux qui luisent, que tes yeux qui me rendraient fou, si je n'avais de la sagesse pour deux. Et il faut nous dire adieu, Thérèse¹⁰⁸⁹.

Malgré sa passion, Laurent ne veut pas céder à ses émotions, alors il dit au revoir à sa bien-aimée dans le noir, en s'enfuyant. Au contraire, Madame Raquin et Camille, la trouvant dans l'obscurité de la pièce, sont effrayés. Camille, en tant qu'homme, a peur de beaucoup de choses qui,

¹⁰⁸⁵ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁸⁶ TRP, p. 32.

¹⁰⁸⁷ TRP, p. 33.

¹⁰⁸⁸ TRP, pp. 33-34.

¹⁰⁸⁹ TRP, p. 36.

en tant que mâle, ne devraient pas l’effrayer, comme l’obscurité ou l’eau, un élément qui lui sera plus tard fatal.

CAMILLE, *tressaillant*.

Tu es là, tu m’as fait peur... Tu pouvais bien me dire cela d’une voix plus naturelle... Tu sais bien que je n’aime pas qu’on plaisante dans l’obscurité.

THERESE

Je ne plaisante pas.

CAMILLE

Je venais justement de t’apercevoir, toute blanche comme un fantôme... C’est bête, ces farces-là... Maintenant, si je m’éveille, cette nuit, je vais croire qu’une femme blanche se promène autour du lit pour m’étrangler... Tu as beau rire¹⁰⁹⁰.

Camille reconfirme ainsi sur scène les traits de caractère féminins qui le distinguent également dans le roman. Il craint des situations irrationnelles comme d’être étranglé dans son lit, bien que cette angoisse fasse présager ironiquement ce qui va se passer hors scène entre l’acte I et l’acte II. En raison de la structure de la pièce, Camille n’est présente sur scène que dans le premier acte, de sorte que la différence entre les deux protagonistes masculins est un élément qui passe au second plan, laissant plus de place à Laurent seul et au remords qui s’empare du couple après le meurtre.

Ensuite, l’hystérie qui unit Thérèse et Laurent est liée au fait d’être découverts comme les auteurs du meurtre de Camille. Laurent, le meurtrier matériel de Camille, est censé faire preuve de plus de confiance en lui car il a éliminé un autre rival masculin dans sa conquête de la femme et tente de se convaincre qu’il est encore assez viril pour porter ce fardeau sur sa conscience. Cependant, le développement des événements prouve le contraire et Laurent est de plus en plus sujet à l’hystérie :

Ses remords étaient purement physiques. Son corps, ses nerfs irrités et sa chair tremblante avaient seuls peur du noyé. Sa conscience n’entraît pour rien dans ses terreurs, il n’avait pas le moindre regret d’avoir tué Camille ; lorsqu’il était calme, lorsque le spectre ne se trouvait pas là, il aurait commis de nouveau le meurtre, s’il avait pensé que son intérêt l’exigeât. Pendant le jour, il se raillait de ses effrois, il se promettait d’être fort, il gourmandait Thérèse, qu’il accusait de le troubler ; selon lui, c’était Thérèse qui frissonnait, c’était Thérèse seule qui amenait des scènes épouvantables, le soir, dans la chambre. Et, dès que la nuit tombait, dès qu’il était enfermé avec sa femme, des sueurs glacées montaient à sa peau, des effrois d’enfant le secouaient. Il subissait ainsi des crises périodiques, des crises de nerfs qui revenaient tous les soirs, qui détraquaient ses sens, en lui montrant la face verte et ignoble de sa victime. On eût dit les accès d’une effrayante maladie, d’une sorte d’hystérie du meurtre. Le nom de maladie, d’affection nerveuse était réellement le seul qui convînt aux épouvantes de Laurent. Sa face se convulsionnait, ses membres se raidissaient ; on voyait que les nerfs se nouaient en lui. Le corps souffrait horriblement, l’âme restait absente. Le misérable n’éprouvait pas un repentir ; la passion de Thérèse lui avait communiqué un mal effroyable, et c’était tout¹⁰⁹¹.

¹⁰⁹⁰ TRP, p. 37.

¹⁰⁹¹ TR, pp. 201-202.

Comme « les folies des hommes sont moins souvent le produit des passions humaines, des nerfs, de la sensibilité¹⁰⁹² », comme pour les femmes, les hommes sont en revanche sujets à des maladies plutôt physiques¹⁰⁹³ (et héréditaires). Ainsi, le malaise et la douleur physique de Laurent ne sont que la manifestation d'un malaise intérieur qui cherche à être réprimé, car s'il était explicité, comme dans le cas de Thérèse, ce comportement ne serait plus masculin, mais féminin. En effet, Laurent a besoin de se promettre d'être fort : il est conscient qu'il n'est plus le mâle viril et autoritaire qu'il était autrefois. Pour se convaincre qu'il l'est encore, il doit ridiculiser les peurs de Thérèse, qui sont une composante de l'être féminin, et il ne peut se permettre de se montrer comme tel. La peur est donc l'un des éléments fondateurs de la culture du modèle masculin du XIX^e siècle (et au-delà) et ne trouvant aucun moyen de s'exprimer rationnellement, de s'extérioriser, elle se manifeste par des dépressions nerveuses qui font souffrir le corps tandis que l'âme reste absente. Et pourtant, il est convaincu que c'est la passion amoureuse qu'il éprouve pour Thérèse qui le fait souffrir, et que c'est donc le tempérament hystérique de la jeune fille qui lui a été transmis par contact corporel, comme une maladie contagieuse. Dans la pièce, tout cela se manifeste à travers le corps du personnage de Laurent, qui est décrit par Thérèse. Cette dernière s'avoue sincèrement ses craintes et invite Laurent à abandonner son masque de feinte confiance, de toute façon compromis par son langage corporel, et prend en charge la situation. Le rapport de force qui, dans le roman, voit Laurent garder apparemment son calme et sa raison face au remords du meurtre, est inversé dans la pièce.

THERESE, *avec épouvante*.

Ne dis pas cela, ne dis pas cela... Tu es plus pâle que moi, Laurent et ta langue balbutie à dire ces choses. Ne fais pas le brave. Attends que nous osions, pour nous embrasser... Tu as peur d'avoir l'air d'un imbécile, n'est-ce pas ? en ne me prenant pas un baiser. Tu es un enfant. Nous ne sommes pas des mariés comme les autres... Assieds-toi¹⁰⁹⁴.

Thérèse semble consciente de ses propres actions et émotions, ce qui explique pourquoi elle est capable de se comporter de manière presque habituelle, même si elle est froide avec Laurent. Ce dernier, en revanche, fait semblant de ne pas être conscient de lui-même afin de conserver son aplomb viril et confiant, mais une fois démasqué, il se redécouvre faible et subordonné aux ordres de Thérèse. Enfin, les peurs de Laurent et son comportement mesquin et faussement masculin sont brutalement exposés vers la fin de la scène V de l'acte III. À ce moment-là, toutes les contradictions de Laurent sont indéniablement exposées :

LAURENT

Veux-tu donc me rendre fou?... (*Elle passe à gauche, et il marche vers elle.*) Je t'ai achetée assez cher, pour que tu ne te refuses pas.

¹⁰⁹² Gardey, Delphine, Löwy, Ilana (dir.), *op. cit.*, p. 166.

¹⁰⁹³ *Idem.*

¹⁰⁹⁴ TRP, p. 99.

THERESE, *se débattant.*

Grâce !... Le bruit de nos baisers l'appellerait... J'ai peur, vois-tu, j'ai peur!...

(Laurent va l'étreindre dans ses bras, lorsqu'il aperçoit le portrait de Camille, pendu au-dessus du buffet.)

LAURENT, *terrifié, reculant, montrant du doigt le portrait.*

Là, là... Camille...

THERESE, *revenant d'un bond se placer derrière lui.*

Je te disais bien... J'ai senti un souffle froid derrière mon dos... Où le vois-tu ?

LAURENT

Là, dans l'ombre.

THERESE

Derrière le lit?

LAURENT

Non, à droite... Il ne bouge pas, il nous regarde longuement, longuement... Il est comme je l'ai vu, blafard, boueux, avec son sourire à un coin de la bouche.

THERESE, *regardant.*

Mais c'est son portrait que tu vois !

LAURENT

Son portrait...

THERESE

Oui, la peinture que tu as faite, tu sais bien ?

LAURENT

Non, je ne sais plus... C'est son portrait, tu crois... J'avais vu ses yeux remuer. Tiens ! je les vois remuer encore... Son portrait, eh bien ! va le décrocher. Il nous gêne, à nous regarder si fixement.

THERESE

Non, je n'ose pas.

LAURENT

Je t'en prie, va.

THERESE

Non.

LAURENT

Nous le retournerons contre le mur, nous n'aurons plus peur, nous pourrons nous embrasser peut-être.

THERESE

Non... Pourquoi n'y vas-tu pas toi-même ?

LAURENT

C'est qu'il ne me quitte pas des yeux... Je te dis que ses yeux remuent ! Ils me suivent, ils m'écrasent...

(Il s'approche lentement.) Je baisserai la tête, et quand je ne le verrai plus... *(Il décroche le portrait dans un mouvement de rage)*¹⁰⁹⁵.

Tout d'abord, Laurent revendique le mariage comme une conquête personnelle, de la même manière qu'un commerçant se réfère à la marchandise qu'il a achetée. Ce modèle de masculinité forte et impétueuse est reconfirmé par la montée du capitalisme dans la société, dont le système contribue

¹⁰⁹⁵ TRP, pp. 106-108.

à objectiver les femmes et à ne considérer que leurs avantages sociaux et économiques. Cependant, la revendication matérielle du mariage est antithétique à tout ce que Laurent a exprimé auparavant, à savoir la passion morbide qu'il éprouve pour Thérèse, de sorte que sa revendication doit être interprétée comme une tentative de se réapproprier son identité d'homme puissant et autoritaire face à sa femme. En même temps, malgré ces intentions, Laurent montre encore une fois sa peur et son irrationalité. En effet, il ne reconnaît pas le tableau de Camille qu'il a réalisé, dont il est terrifié, et incite d'ailleurs Thérèse à vérifier pour lui la présence du fantôme. L'idéal du mâle courageux et héroïque défendant sa bien-aimée est ainsi brisé face à la conscience et à la terreur de ses propres actes, au point de ne pas pouvoir affronter son adversaire en face, mais de devoir fermer les yeux afin de ne pas devoir faire face à son visage, donc admettre sa culpabilité devant le cadavre.

En revanche, bien que cela ne soit pas mentionné dans la pièce, la culpabilité du meurtre reste inscrite dans le corps de Laurent à travers la marque de morsure de Camille peu avant la noyade. Cet élément souligne à nouveau le rôle dénonciateur du corps des maux psychologiques de Laurent, puisque la marque de morsure « se fait sentir enfin comme un remords cuisant et dénonciateur tout au long du texte¹⁰⁹⁶ ». Ainsi, malgré sa tentative de dissimuler ses peurs et ses pensées, Laurent se révèle en fait plus vulnérable que Thérèse. De cette façon, le rapport de force entre les deux est inversé, car si au début Thérèse a été sauvée par Laurent, plus tard c'est Laurent lui-même qui devient victime de Thérèse à cause de sa passion pour elle. En réalité, Laurent ne fait que démontrer son manque de personnalité et, au nom d'une masculinité performative, afin de se prouver à lui-même et à la société qu'il est capable d'obtenir même une femme mariée, il fait tout son possible pour éliminer son rival. Après avoir conquis la femme tant désirée, il ne poursuit plus de but et rend Thérèse responsable de son malheur et de sa frustration. Laurent est l'expression de l'assimilation du « vocabulaire et [d]es représentations de la sexualité qui forgent une masculinité dominatrice¹⁰⁹⁷ » qui aboutit dans « l'idée qu'ils ont le droit d'accéder aux femmes et à la sexualité au gré de leurs désirs¹⁰⁹⁸ ».

Les autres personnages masculins de notre corpus présentent des caractéristiques souvent similaires à celles de Laurent et Camille. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous avons commencé notre analyse par leur comparaison. Si nous examinons le personnage de Jupillon, nous pouvons trouver plusieurs éléments qui le rapprochent de Camille. Tout d'abord, la relation symbiotique avec sa mère, puisque le garçon se laisse guider par les demandes et les conseils de Madame Jupillon et se comporte toujours de sorte à lui plaire. L'exemple le plus remarquable de cette relation se trouve dans

¹⁰⁹⁶ Chantal Jennings, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁹⁷ Anne-Marie Sohn, *op. cit.*, p. 110

¹⁰⁹⁸ *Idem.*

le tableau IV de la pièce de théâtre, car les relations sont extrêmement explicites en raison de la forme du texte, alors que dans le roman, les intentions sont plus nuancées également parce que le discours direct est moins présent :

MADAME JUPILLON, *qui a écouté son fils, en le regardant avec admiration, et qui est en train de retoucher le nœud de sa cravate, pendant qu'il est penché sur elle.*

Comme le riche te va chouettelement... Ah! c'est que tu es mis comme le jeune homme du premier...

On dirait sa jaquette... En dois-tu faire de ces malheureuses ! (*Donnant à sa voix un ton d'insinuation caressante.*) Dis donc, bibi, que je te dise, grand mauvais sujet : les jeunesses qui fautent, tant pis pour elles, ça les regarde, c'est leur affaire... Tu es un homme, n'est-ce pas?... t'as l'âge, t'as le physique, t'as tout... Moi, je ne peux pas toujours te tenir à l'attache... Alors que je m'ai dit : autant l'une que l'autre... Va pour celle-là... El j'ai fait celle qui ne voit rien... Eh bien, oui, pour Germinie... Comme t'avais là ton agrément... Et ça l'empêchait de manger ton argent avec de mauvaises femmes., et puis, je n'y voyais pas d'inconvénients à cette fille jusqu'à maintenant... Mais c'est plus ça aujourd'hui... Ils font des histoires dans le quartier... un tas d'horreurs qu'ils disent sur nous... Des vipères, quoi... Tout ça, nous sommes au-dessus, je sais bien... Quand on a été honnête toute sa vie... et, Dieu merci, on ne peut pas me reprocher un cheveu de la tête... Mais on ne sait jamais de quoi il retourne... Mademoiselle n'aurait qu'à mettre le nez dans les affaires de sa bonne... Moi, d'abord, la Justice, rien que l'idée ça me retourne les sangs... Qu'est-ce que tu penses de ça, hein, bibi ?

JUPILLON

Dame... aujourd'hui, c'était peut-être pas absolument le jour pour lui donner son congé... mais je ferai ce que tu voudras, maman.

MADAME JUPILLON

Ah! je savais bien que tu l'aimais, ta chérie de maman... Viens l'embrasser...¹⁰⁹⁹

Comme pour Camille, c'est la mère qui décide avec qui son fils doit se marier, ou dans ce cas sortir. Outre la concurrence avec la probable belle-fille, la mère est également extrêmement stricte dans son jugement de la conduite de la femme, afin qu'un homme respectable comme Jupillon ne soit pas souillé. D'autre part, Jupillon se révèle être constamment la marionnette de sa mère, obéissant parfois aux exigences de Germinie comme nous l'avons vu dans l'analyse du chapitre VIII au tableau III, et paraît presque sans volonté propre. En fait, il ne montre aucun remords ou tristesse particulière à l'idée de se séparer de Germinie, avec qui il a maintenant une liaison depuis un certain temps, mais suit docilement sa mère. Plus tard, lorsque ce dernier propose une cruelle tromperie contre Germinie, Jupillon est enthousiaste. Son comportement ressemble à celui d'un enfant qui imite les adultes afin de participer aux activités des grands, mais toujours sous la protection de sa mère, contrairement à la tentative des garçons de se montrer plus âgés pour être considérés au pair des hommes adultes¹¹⁰⁰. La mère de Jupillon, cependant, s'avère plus calculatrice et plus rusée que Madame Raquin. Elle laisse son fils plus libre mais, en même temps, le contrôle et le manipule par le biais du chantage émotionnel (comme la référence à l'exécution d'une action par amour maternel). Madame Jupillon fait donc

¹⁰⁹⁹ GLP, pp. 53-54.

¹¹⁰⁰ Anne-Marie Sohn, *op. cit.*, p. 11.

partie de « ces femmes “poisseuses de sollicitude” qui engendrent des hommes-poupons¹¹⁰¹ », desquelles ils vont toujours dépendre.

Ce fait est d'autant plus singulier que l'homme est destiné à l'action, contrairement à la femme, confinée à un rôle passif, puisque « à la différence d'une femme, en effet, un homme doit agir, intervenir, prendre des initiatives, répondre aux sollicitations¹¹⁰² ». Mais dans ce cas, Jupillon exécute les actions que sa mère lui conseille de faire, sans jouer un rôle vraiment actif dans son développement personnel. Jupillon ne présente pas de signes masculins particuliers, tels qu'un corps grand et fort, mais fait seulement preuve d'une grande confiance dans ses talents de séducteur, comme on peut le voir dans le roman et dans la pièce de théâtre lors du Bal de la Boule Noire. Son charme, cependant, provient de sa capacité à envoûter son interlocuteur au fil de la conversation. Caractéristique féminine, Jupillon est ainsi capable de manipuler son interlocuteur par l'usage des mots, plutôt que de s'appuyer sur sa virilité comme Laurent. Dans ce comportement, il est donc possible de retracer les attitudes féminines d'inaction et de manipulation psychologique qui incitent les autres à faire ce que l'on veut. Il suffit de penser à la collecte de l'argent nécessaire pour éviter de partir comme soldat : Jupillon ne se soucie nullement d'essayer de réunir la somme nécessaire, mais fait confiance aux efforts de Germinie et à son amour pour lui. De cette façon, sans avoir à faire le moindre geste, il parvient à se sauver. Cette réflexion nous amène à un autre point intéressant de l'analyse, or l'appel militaire manqué. Comme l'explique Anne-Marie Sohn, au cours du XIX^e siècle, le service militaire et l'appartenance à un corps armé ou le fait d'avoir un titre de distinction pour la vaillance ont pris encore plus de connotations qu'au siècle précédent. Le service militaire fait partie du chemin pour devenir un homme, car il permet de développer définitivement un physique athlétique et fort et d'apprendre la discipline : « les jeunes hommes sont amenés à considérer le service comme un rite de passage gratifiant qui fait d'eux des hommes à part entière¹¹⁰³ ». En refusant de participer à ce rite de passage, c'est comme si Jupillon refusait de prendre part à la vie adulte et d'assumer pleinement sa conscience d'homme. Sa masculinité est donc bloquée dans le temps de l'enfance, en raison de son attachement morbide à sa mère et de son refus de grandir en prenant des responsabilités. Cette situation est plutôt inusitée si l'on réfléchit à la société du point de vue des Goncourt, qui prônaient une perspective et un système patriarcaux :

Les Goncourt défendent la famille patriarcale fondée sur l'autorité du père [...] La famille, c'est le faisceau des liens du sang dans la droite de la paternité. Là où la paternité, cette majesté du foyer, est armée de force et entourée de respect, la famille est une, indivisée, compacte. Là où la paternité n'est plus qu'un mot et une image, la famille est débandée, éparse, dissoute. Illustrant une pensée patriarcaliste, les deux frères pensent que l'individu ne doit pas s'autonomiser, qu'il n'a de valeur

¹¹⁰¹ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 86.

¹¹⁰² Anne-Marie Sohn, *op. cit.*, p. 68.

¹¹⁰³ Anne-Marie Sohn, *op. cit.*, p. 160.

qu'encadré par la famille et la religion. Ils déplorent que l'époque moderne voie s'effacer l'autorité familiale et paternelle¹¹⁰⁴.

Cependant, dans la plupart des œuvres des Goncourt, la famille joue un rôle controversé et est vécue par les personnages de manière traumatisante. On pense à la famille dysfonctionnelle de Germinie, dont elle n'a pas reçu l'affection qu'elle espérait, ou à la famille de Mademoiselle de Varandeuil, qui s'est révélée cruelle et inaffective, ainsi qu'à la famille monoparentale des Jupillon, mais aussi à la famille possible que Germinie et Jupillon auraient pu créer. Dans ce cas, la figure paternelle aurait été bien éloignée des idéaux virils des Goncourt, donc « loin de valoriser les figures masculines, les romans mettent en scène des pères, figures dégradées, qui exercent une autorité violente et brutale¹¹⁰⁵ » ou sont totalement absents, comme chez les Jupillon. Cet aspect paradoxal peut trouver une réponse dans le fait que les Goncourt ont employé l'ironie pour souligner la désillusion du monde contemporain, en particulier du monde parisien, et pour lequel « la blague constitue [...] un thème quasi obsessionnel¹¹⁰⁶ ». Cette dernière constitue la « négation des valeurs les plus hautes¹¹⁰⁷ », comme la virilité des hommes, et est incarnée par Jupillon dans la « blague morale¹¹⁰⁸ », or l'absurdité du paradoxe déclenché par le contraire. L'absence de virilité chez Jupillon est pourtant revendiquée et imaginée par Germinie, qui identifie en Jupillon le modèle de l'homme idéal. Même vers la fin, lorsqu'il est clair que Jupillon est malhonnête envers Germinie, sa tentative maladroite de se prouver qu'il est un homme, qui échoue misérablement à cause du rejet de Germinie à son égard, est mise en évidence : « [a]u moins, je vais te conduire¹¹⁰⁹ ? ». En opposition à Jupillon, on trouve la figure de Gautruche, dont le rôle, cependant, ne s'avère pas aussi central que celui de Jupillon et est même presque complètement absent de la pièce. Gautruche est un homme plus âgé au physique plus fort que Jupillon, mais son manque d'argent, d'ambition et son abandon aux vices en font un exemple d'homme raté aux yeux de Germinie et des lecteurs. Les hommes virils, quelle que soit leur force et « la capacité à “tenir l'alcool”, à boire sans être “vu gris” joue un rôle important¹¹¹⁰ », ne devaient pas sombrer dans l'abus et la dépendance, ce qui leur faisait perdre leur statut d'hommes respectables.

Cependant, malgré sa malhonnêteté, Jupillon devait être considéré publiquement comme un homme respectable. Cette caractéristique est très importante dans la définition d'un homme, car les mâles indépendamment doivent être respectés en tant que tels. Pepe Rey se considérait également

¹¹⁰⁴ Pierre-Jean Dufief, « Penser et peindre la famille dans l'œuvre des Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 22, 2015, pp. 29-43, p. 31.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁰⁶ Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 71.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 73.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹¹⁰⁹ *GL*, p. 138.

¹¹¹⁰ Anne-Marie Sohn, *op. cit.*, p. 28.

comme un homme respectable et honnête, du moins jusqu'à son arrivée à Orbajosa, chez sa tante Perfecta. L'affrontement avec la cacique et les accusations insidieuses du manque d'observation religieuse impliquent également de le marquer comme un homme non respectable, ainsi que le résumant les lettres qui concluent le roman :

Según dicen, hacía alarde de ideas y opiniones extravagantísimas; burlábase de la religión; entraba en la iglesia fumando y con el sombrero puesto; no respetaba nada y para él no había en el mundo pudor, ni virtudes, ni alma, ni ideal, ni fe, sino tan sólo teodolitos, escuadras, reglas, máquinas, niveles, picos y azadas¹¹¹¹.

Bien qu'il soit évident que Pepe ne soit pas si irrespectueux, les habitants d'Orbajosa, le complice de Doña Perfecta, le considèrent de cette manière, le faisant se sentir seul et coupable d'un comportement inapproprié. Pepe a été élevé dans la capitale espagnole par un père honorable, un célèbre avocat, qui lui a donné l'éducation la plus brillante possible – en fait, Pepe est ingénieur. Dans son cas, le rôle de la mère est absent dans son développement en tant qu'homme. En Espagne, la société patriarcale avait des racines encore plus profondes qu'en France en raison de la forte influence de la religion, ainsi que « el predominio extraordinario del discurso de la domesticidad, fue aún más significativo en el establecimiento de las bases ideológicas de género en la sociedad¹¹¹² », et les femmes étaient non seulement confinées, mais également empêchées de poursuivre toute forme d'éducation non religieuse. Cependant, cette situation s'est avérée moins sévère dans la province, où malgré la bigoterie, les femmes avaient plus de place que dans les grandes villes, à tel point que Perfecta a réussi à devenir cacique d'Orbajosa. Au contraire, la mère de Pepe n'a aucune importance dans l'histoire et l'enfance de Pepe, ainsi que son histoire familiale, sont présentées ainsi :

Cuando el brigadier Rey murió en 1841, sus dos hijos Juan y Perfecta acababan de casarse, esta con el más rico propietario de Orbajosa, aquel con una joven de la misma ciudad. Llamábase el esposo de Perfecta D. Manuel María José de Polentinos y la mujer de Juan, María Polentinos, pero a pesar de la igualdad de apellido su parentesco era un poco lejano y de aquellos que no coge un galgo. Juan Rey era insigne jurisconsulto graduado en Sevilla, y ejerció la abogacía en esta misma ciudad durante treinta años con tanta gloria como provecho. En 1845 era ya viudo y tenía un hijo que empezaba a hacer diabluras; solía tener por entretenimiento el construir con tierra en el patio de la casa viaductos, malecones, estanques, presas, acequias, soltando después el agua para que entre aquellas frágiles obras corriese. El padre le dejaba hacer y decía: “tú serás ingeniero”. Perfecta y Juan dejaron de verse desde que uno y otro se casaron, porque ella se fue a vivir a Madrid con el opulentísimo Polentinos, que tenía tanta hacienda como buena mano para gastarla. [...] Perfecta llamó a su hermano, el cual, acudiendo en auxilio de la pobre viuda, mostró tanta diligencia y tino, que al poco tiempo la mayor parte de los peligros habían desaparecido. Principió por obligar a su hermana a residir en Orbajosa, administrando por sí misma sus vastas tierras, mientras él hacía frente en Madrid al formidable empuje de los

¹¹¹¹ « D'après ce qu'on raconte il faisait parade des idées et des opinions les plus extravagantes ; il se moquait de la religion ; il entra dans les églises, le chapeau sur la tête et la cigarette à la bouche ; il ne respectait rien, et il n'y avait au monde pour lui ni pudeur, ni vertu, ni âme, ni idéal, ni foi, mais seulement des théodolites, des équerres, des règles, des compas, des niveaux, des bêches et des houes ». *DP*, p. 347.

¹¹¹² « L'extraordinaire prédominance du discours de la domesticité, a été encore plus significative dans l'établissement de la base idéologique du genre dans la société », notre traduction. Ma. Carme García Negro, Antonieta Carreño, *A muller e a súa imaxe*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993, p. 14.

acreedores. Poco a poco fue descargándose la casa del enorme fardo de sus deudas, porque el bueno de D. Juan Rey, que tenía la mejor mano del mundo para tales asuntos, lidió con la curia, hizo contratos con los principales acreedores, estableció plazos para el pago, resultando de este hábil trabajo que el riquísimo patrimonio de Polentinos saliese a flote, y pudiera seguir dando por luengos años esplendor y gloria a la ilustre familia¹¹¹³. [...]

Le père de Pepe Rey est donc immédiatement présenté comme un sauveur, presque un bon samaritain puisqu'il a aidé sa sœur dans ses malheurs. Par ailleurs, il s'avère avoir d'excellentes qualités d'éducateur car il accueille les ingéniosités et l'intelligence de Pepe pour les transmettre de manière constructive pour son avenir. Cependant, il convient également de considérer le revers de la médaille. Juan Rey est un homme de pouvoir qui, à la première occasion, éloigne et enferme sa sœur dans une ville de province, un fait souligné par le verbe « obliger » et aussi parce que c'est la première chose qu'il fait pour aider Perfecta. En outre, il administre sa richesse et ses biens de façon magistrale, sans jamais la consulter. De cette façon, Juan Rey a joué le rôle d'un homme viril capable de pourvoir aux besoins de sa famille, tout en privant tous ses autres membres de la possibilité d'avoir une opinion. En effet, il planifie le mariage entre Rosario et Pepe à leur insu, informant son fils juste avant le voyage qu'il avait organisé pour lui à Orbajosa, marquant ainsi la hiérarchie du pouvoir de l'homme le plus âgé et le plus autoritaire, au plus jeune, et enfin aux femmes. En réalité, le mariage est ce que Juan Rey considère comme un compromis équitable pour être remboursé de l'aide qu'il a apportée à sa sœur. En fait, au chapitre III du roman, Galdós raconte ironiquement que Perfecta était très reconnaissante envers son frère pour ce qu'il avait fait pour elle et qu'elle aurait toujours cherché un moyen de lui rendre la faveur. L'aide et la bienveillance de Juan Rey n'étaient donc pas aussi désintéressées qu'elles pouvaient le paraître au départ, mais liées à l'établissement et au maintien d'une position de pouvoir sur les autres. Ce type d'organisation sociale sert, justement à affirmer fortement la domination masculine sur les femmes. Puisque l'on utilise « le sexe et le genre comme

¹¹¹³ « Lorsque le brigadier Rey mourut, en 1841, ses deux enfants, Juan et Perfecta venaient de se marier ; cette dernière avec le plus riche propriétaire d'Orbajosa, le premier avec une jeune fille de la même ville. Le mari de Perfecta se nommait D. Manuel Maria-José de Polentinos, et la femme de Juan, Maria Polentinos ; mais malgré la similitude des noms, leur parenté était un peu éloignée et du nombre de celles dont on ne tient guère plus compte. Jurisconsulte distingué, Juan Rey exerça pendant trente ans à Seville, où il avait pris ses grades, la profession d'avocat avec non moins d'honneur que de profit. En 1845, il était déjà veuf et avait un fils qui commençait à se distinguer. Celui-ci occupait ses loisirs à construire, avec de la terre dans la cour de la maison paternelle, des viaducs, des digues, des étangs, des barrages, des canaux, puis il s'amusait à laisser courir l'eau à travers ces ouvrages fragiles. Son père le laissait faire et disait : "tu seras ingénieur". Juan et Perfecta cessèrent de se voir dès qu'ils furent l'un et l'autre mariés, parce que celle-ci alla vivre à Madrid avec le richissime Polentinos dont la fortune égalait les goûts dispendieux. [...] Perfecta écrivit à son frère. Celui-ci s'empressa de venir au secours de la pauvre veuve et déploya tant d'adresse et d'activité que peu de temps après la plupart des dangers étaient conjurés. Il commença par obliger sa sœur à résider à Orbajosa pour s'occuper elle-même de l'administration de ses vastes domaines, tandis qu'il soutenait à Madrid le formidable assaut des créanciers. Plus apte que n'importe qui à ces sortes d'affaires, le brave D. Juan Rey, pour délivrer peu à peu la maison de l'énorme fardeau de ses dettes, plaida devant les tribunaux, conclut des arrangements avec les personnes à qui étaient dues les plus fortes sommes, obtint des délais pour les paiements et procéda enfin avec tant d'habileté que le riche patrimoine de Polentinos échappé au naufrage fut mis à même de soutenir pour de longues années la gloire et la splendeur de l'illustre famille », *DP*, pp. 27-28.

principal schéma cognitif pour comprendre [l']environnement¹¹¹⁴ » et la société, l'établissement de hiérarchies fondées sur le pouvoir masculin apparaissent appropriées au sens commun. En outre, le fait qu'il appartenait à une classe sociale riche et aisée a contribué à accroître son prestige et celui de son fils en conséquence. En fait, Pepe a eu l'opportunité et la chance de pouvoir voyager beaucoup sans avoir à travailler :

Pepe, que ya había trabajado algunos años en las obras de varias poderosas compañías constructoras, emprendió un viaje de estudio a Alemania e Inglaterra. La fortuna de su padre (tan grande como puede serlo en España la que sólo tiene por origen un honrado bufete), le permitía librarse en breves periodos del yugo del trabajo material. Hombre de elevadas ideas y de inmenso amor a la ciencia, hallaba su más puro goce en la observación y estudio de los prodigios con que el genio del siglo sabe cooperar a la cultura y bienestar físico y perfeccionamiento moral del hombre¹¹¹⁵.

Grâce à son éducation de riche, Pepe peut s'élever dans la société grâce à ses connaissances approfondies des langues et des sciences. Sa tâche est donc d'étudier et de se rapporter à la société de manière didactique, alors qu'il se rend dans un village rural où la « psychologie [de la] mentalité¹¹¹⁶ » des gens est étroitement conditionnée par des idées qu'il considère comme rétrogrades. D'autre part, les comportements et les habitudes de la société patriarcale sont appris par les garçons à un jeune âge, « par ses pairs et souvent par son père¹¹¹⁷ », note Anne-Marie Sohn. La masculinité est donc un comportement transmis et hérité de père en fils, au même titre que les mères apprenant à leurs filles à entretenir des relations appropriées à la maison et en public. Cette différence de genre explique notre intérêt à propos de la représentation des personnages sous forme romanesque et théâtrale, et notamment dans le cas de Pepe Rey, puisque

Le propre de l'identité masculine (par opposition à l'identité féminine) réside dans l'étape de la différenciation à l'égard du féminin maternel, la condition sine qua non du sentiment d'appartenance au groupe des hommes. Leur ressemblance et leur solidarité se construisent par la mise à distance des femmes, et d'abord la première d'entre elles, la mère¹¹¹⁸.

En effet, l'histoire de Doña Perfecta est symboliquement construite dans le conflit entre les deux sexes. D'un côté, Pepe Rey défend la science avec son père et les hommes de lettres à Madrid, puis avec l'armée à Orbajosa ; de l'autre, Perfecta fait confiance à la religion, dont Don Inocencio est

¹¹¹⁴ Holly Devor, *Gender Blending*, Indiana University Press, 1989, p. 46.

¹¹¹⁵ « Pepe, qui avait durant quelques années, travaillé pour le compte de puissantes compagnies de construction, entreprit un voyage d'étude en Allemagne et en Angleterre. La fortune de son père (aussi considérable que peut l'être en Espagne celle qui n'est due qu'à une charge honorablement remplie) lui permettait de se délivrer de temps à autre d'un travail assujétissant. Ayant des idées élevées et professant un immense amour pour la science, la plus pure de ses jouissances consistait dans l'observation et l'étude des prodiges réalisés par l'esprit moderne pour coopérer à la culture et au bien-être physique, en même temps qu'au développement moral de l'homme », *DP*, pp. 29-30.

¹¹¹⁶ Geneviève Vermès, « Quelques étapes de la psychologie des peuples (de la fin du XIX^e siècle aux années 1950). Esquisse pour une histoire de la psychologie interculturelle », Association pour la Recherche de Synthèse en Sciences Humaines (ARSSH) « L'Homme & la Société », 2008, n° 167-168-169, pp. 149-161, p. 152.

¹¹¹⁷ Anne-Marie Sohn, *op. cit.*, p. 23.

¹¹¹⁸ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 75.

le prédicateur et le conseiller fidèle, et garde à ses côtés la servante María Remedios et sa fille en otage, Rosario. Il y a donc deux pôles, le pôle masculin et logique et le pôle purement féminin et basé sur la foi. Comme l'œuvre se prête à différents niveaux de lecture, il est possible d'interpréter la confrontation et la défaite de Pepe avec Perfecta comme la tentative fallacieuse de la science d'expliquer rationnellement des événements qui n'ont aucune logique apparente. Un exemple de ceci est la controverse du chapitre XIX, dans laquelle Perfecta confesse ses crimes et ses complots contre Pepe, mais les justifie au nom de son amour pour sa fille, déclarant qu'un homme de science comme lui ne peut pas comprendre l'amour et la préoccupation d'une mère. Pepe, habituellement calme et rationnel, perd son esprit calme lorsqu'il est confronté à une personne qui ne le comprend pas et ne partage pas son point de vue : « Rey sintió el bofetón. Su alma se quemaba. Érale muy difícil guardar a su tía las consideraciones que por sexo, estado y posición merecía. Hallábase en el disparadero de la violencia, y un ímpetu irresistible le empujaba, lanzándole contra su interlocutora¹¹¹⁹ ».

En fait, il est nécessaire de se demander si Pepe est capable de comprendre des sentiments aussi articulés et complexes que l'amour en général. Il se bat contre Perfecta ostensiblement parce qu'il est amoureux de Rosario et a l'intention de l'épouser. Cependant, aucun élément ne permet au lecteur et au spectateur de penser que Pepe aime vraiment Rosario. Entre les deux, il n'y a eu que deux rencontres privées, au cours desquelles ils parlent principalement de leur style de vie et de leurs intentions pour l'avenir. Toutefois, il n'existe aucune allusion à un sentiment amoureux entre eux, seulement un respect mutuel, qui se transforme soudainement en amour profond au moment où Pepe veut s'échapper d'Orbajosa. Après avoir réalisé que Perfecta et Don Inocencio voulaient qu'il quitte le village, Pepe décide au contraire de rester et de se battre contre sa tante pour épouser Rosario comme le voulait Don Juan Rey. D'une certaine manière, cela doit donc être compris comme une mission pour son père. Dès qu'il est confronté à une femme autoritaire et têtue comme Perfecta, qui a donc un tempérament viril, Pepe est vaincu et sa façon de traiter le village d'Orbajosa apparaît comme un échec et l'armée est obligée de battre en retraite. Dans la pièce, ce déséquilibre des forces est présenté encore plus clairement que dans le roman. À la fin du premier acte, en effet, Pepe est accusé d'athéisme et de manque de respect pour les lieux religieux. Pour ces crimes, Pepe est censé quitter Orbajosa, mais il refuse :

DON INOCENCIO

Distingamos, sí, la ciencia útil, la ciencia verdadera de la...

PEPE REY

¹¹¹⁹ « Pepe Rey se sentit atteint. La colère l'aveuglait. Garder vis-à-vis de sa tante le respect dû au sexe, à l'âge et à la position de celle-ci, lui devenait de plus en plus difficile. Il était au comble de la fureur, et se sentait irrésistiblement poussé à s'élancer sur son interlocutrice ». *DP*, p. 208.

¡Dale con la ciencia! (*Conteniendo su ira con dificultad, próxima a estallar.*) Por Dios, don Inocencio, ¿qué sabe usted lo que es la ciencia?

DOÑA PERFECTA

Mejor que tú.

PEPE REY

¿Y usted qué sabe?... ¡La ciencia! (*Sin poder contenerse.*) ¡Oh, no puedo más! (*Estallando.*) ¿Para qué hablan de ciencia, para qué la nombran siquiera, aquí, en esta madriguera de la superstición, del fanatismo y de la barbarie...?

DOÑA PERFECTA

¡Jesús! (*Llevándose las manos a la cabeza. Todos manifiestan asombro y miedo.*)

PEPE REY *Con ardor.*

Y no me digáis que en medio de este salvajismo viven las santas creencias. No..., la verdadera piedad aquí no existe. No hay más que un artificio muy tosco, y un antifaz muy negro para esconder la discordia, el miedo a la luz...

DOÑA PERFECTA *Cogiendo a Rosario y llevandosela hacia la casa.*

Hija mía, vámonos de aquí... No podemos oír esto.

PEPE REY *Viendo a Rosario, que aterrada, se aleja.*

¡Ah!... ¿Qué he dicho?... (*Como si volviera en sí.*) ¡Oh, qué ofuscación!... Es que me han irritado... No, no, no he dicho nada... No, no, querida tía, Rosario...

ROSARITO *Llorando.*

¡Ay de mí!

PEPE REY

Señora..., perdóneme usted.

DOÑA PERFECTA

Te perdonamos, pero no te oímos, no. Vámonos... Puedes seguir..., sigue...

PEPE REY *Aturdido.*

No, si no digo nada; si yo..., señor don Inocencio, Jacinto, señores... (*Todos permanecen mudos y se van escabullendo hacia la casa.*) ¡Y es esta la paz que creí encontrar aquí!

CABALLUCO

Si usted quiere marcharse de Orbajosa, ya sabe...

PEPE REY

¿Marcharme...? No, no. (*Con gran firmeza.*) Aquí triunfo, o muero¹¹²⁰.

¹¹²⁰ « DON INOCENCIO

Distinguons, oui, la science utile, la vraie science de...

PEPE REY *Retenant difficilement sa colère, sur le point d'exploser.*

Pour l'amour de Dieu, Don Inocencio, que savez-vous de la science ?

DOÑA PERFECTA

Mieux que toi.

PEPE REY

Et que savez-vous... La science ! (*Incapable de se contenir.*) Oh, je n'en peux plus ! (*Éclatant.*) Pourquoi parlez-vous de la science, pourquoi la mentionnez-vous même, ici, dans cet antre de la superstition, du fanatisme et de la barbarie... ?

DOÑA PERFECTA

Jésus ! (*Elle porte ses mains à la tête. Tout le monde est étonné et effrayé.*)

PEPE REY *Avec ardeur.*

Et ne me dites pas qu'au milieu de cette sauvagerie vivent de saintes croyances. Non..., la vraie piété n'existe pas ici. Il n'y a qu'un artifice très grossier, et un masque très noir pour cacher la discorde, la peur de la lumière...

DOÑA PERFECTA *Prenant Rosario et la conduisant vers la maison.*

Ma fille, partons d'ici.... Nous ne pouvons pas écouter ça.

PEPE REY *voyant Rosario, qui, terrifiée, se détourne.*

Ah... Qu'ai-je dit... (*Comme s'il revenait à lui.*) Oh, quel obscurcissement ! C'est juste que vous m'avez irrité... Non, non, je n'ai rien dit... Non, non, chère tante, Rosario....

L'approche de Pepe Rey à l'égard de sa tante et de Don Inocencio est plutôt spontanée et impulsive, car il attaque ses invités avec des insultes et des accusations considérables. De cette façon, il donne à ses ennemis un prétexte pour le mettre dans son tort et toute son intelligence s'évanouit au moment où il est confronté à quelqu'un qui a des coutumes et une culture différentes. À plusieurs moments du discours, on remarque que Pepe perd le contrôle de lui-même en cédant à la colère et à la rage, d'une manière totalement contraire à ce qu'il représente et à ce qu'il souhaiterait être. Son destin se retrouve ainsi à la merci de Perfecta, qui parvient à le manipuler pour en faire un antagoniste commun à tous les habitants d'Orbajosa et à le faire apparaître comme cruel aux yeux de Rosario. Tout au long de la pièce, Pepe s'avère donc être un homme cultivé et distingué ; il est par conséquent snob et cruel envers le peuple provincial. S'appuyant sur le fait qu'il est un homme et qu'il est intelligent, Pepe est en fait combattu par Perfecta, qui se révèle plus rusée que lui. En outre, Perfecta montre qu'elle peut gérer les émotions et les comprendre mieux que Pepe, faisant le meilleur usage de caractéristiques considérées comme purement féminines pour tourner le conflit en sa faveur.

Cette question est rendue explicite dans la scène XVI de l'acte II, dans laquelle Perfecta avoue à Pepe qu'elle a comploté contre lui pour l'éloigner d'Orbajosa. Si, au début, le lecteur et le spectateur peuvent éprouver de l'empathie pour Pepe qui a été trompé par sa tante, l'approfondissement du point de vue de Perfecta rend son comportement beaucoup plus compréhensible. Ne pouvant refuser à son frère de marier sa fille à Pepe, étant redevable envers lui, Perfecta tente de faire en sorte que Pepe ne veuille pas épouser Rosario et reste à Orbajosa, afin de sauver sa fille d'une relation de soumission comme celle entre Perfecta et Don Juan :

DOÑA PERFECTA *Con ira.*

¡Desdichado! ¿Y quién eres tú para juzgar mis hechos, para desvirtuarlos con una interpretación de mala fe?

PEPE REY *Estupefacto.*

Según eso, usted no los niega.

DOÑA PERFECTA

¿Qué sabes tú lo que son actos buenos y malos, ni qué criterio tienes tú, necio, para fallar sobre ellos?

PEPE REY *Impaciente.*

Dígame pronto si los niega o no los niega.

ROSARITO *En pleurs.*

Que! malheur !

PEPE REY

Madame..., pardonnez-moi.

DOÑA PERFECTA

Nous te pardonnons, mais nous ne t'avons pas entendu. Allons-y... Tu peux continuer... continue...

PEPE REY *stupéfait.*

Non, si je ne dis rien ; si je..., Señor Don Inocencio, Jacinto, messieurs... (*Ils restent tous muets, puis s'éclipsent vers la maison.*) Et voilà la paix que je pensais trouver ici !

CABALLUCO

Si vous voulez quitter Orbajosa, vous savez...

PEPE REY

Partir... ? Non, non. (*Avec une grande fermeté.*) Ici, je triomphe, ou je meurs », notre traduction. *DPP*, pp. 51-52.

DOÑA PERFECTA *Con arrogancia.*

Esperabas que yo te contestase con una denegación cobarde y pueril, y que por desenojarte y tener contento al señorito, yo sería capaz de sacrificar, de pisotear mi conciencia... (*Con fuerte voz.*) ¡No! Mi conciencia, en la que no permito penetrar a un descreído como tú, es bastante fuerte y pura para que ante ella, con ella, pueda yo hacerte la declaración que vas a oír. (*Se levanta con majestuoso orgullo.*) Esos actos que desfigura tu ligereza... yo no los niego.

PEPE REY *Estupefacto.*

¡Los reconoce!

DOÑA PERFECTA *Con gran energía.*

Sí.

PEPE REY

¿Como suyos...?

DOÑA PERFECTA

Como míos. (*Despreciativa.*) ¿Con qué derecho los pobrecitos matemáticos se permiten juzgar estas o las otras acciones humanas, si no ven, si no pueden ver el fin de ellas, porque su ceguera moral se lo impide? (*Creciéndose al ver que Pepe Rey, poseído de asombro, no le contesta.*) ¿Qué dices, qué contestas?

PEPE REY

¡Nada, señora!... ¡Estoy aterrado; no puedo hablar!

DOÑA PERFECTA

¿Y cuándo ha sido vituperable, señor mío, que para conseguir un fin justo y bueno se empleen medios que produzcan males insignificantes, pasajeros? ¡Ni qué valen estos, si con ellos se impiden males hondos, irreparables!... ¿Pero no lo entiendes?

PEPE REY *Perplejo.*

No, señora..., no lo entiendo. (*Bruscamente.*) ¿Por qué no me negó usted con lealtad la mano de su hija?

DOÑA PERFECTA *Vivamente.*

Porque no podía hacerlo. (*Transición del tono severo a otro en que pone notas de ternura y piedad.*) ¡Ay de mí!, no podía. [...] Porque rechazarte de frente, en tonos de maldición irreparable, me parecía, además de cruel, peligroso. (*Con zalamería creciente, llegándose a él, y tocándole suavemente en los hombros, con afecto, casi con cariño.*) Te hubiera irritado, te hubiera impelido a la violencia, a la desesperación, quizás a cometer actos criminales... Preferí el sistema de apartarte suavemente, gradualmente, por medio de acciones aisladas, procurando que tú mismo comprendieras la conveniencia de alejarte... y que te alejaras, te desviaras, casi sin sentirlo tú mismo. Y te lo arreglaba de modo que la iniciativa de ruptura partiera de ti. Ya ves, te dejaba esta salida airosa: que fueras tú quien quisiera irse, no que salieras arrojado por mí... ¡Y me vituperas, sin ver que mis acciones entrañaban el bien de mi hija, y el tuyo, el tuyo también, porque yo te amaba como hijo de mi hermano¹¹²¹!

¹¹²¹ « DOÑA PERFECTA *En colère.*

Misérable ! Et qui es-tu pour juger mes faits, pour les déformer avec une interprétation de mauvaise foi ?

PEPE REY. *Stupéfait.*

D'après cela, vous ne les reniez pas.

DOÑA PERFECTA

Que sais-tu de ce que sont les bons et les mauvais actes, et quel critère as-tu, espèce d'idiot, pour porter un jugement sur eux ?

PEPE REY *Impatient.*

Dites-moi rapidement si vous les niez ou si vous ne les niez pas.

DOÑA PERFECTA *Avec arrogance.*

Tu t'attendais à ce que je te réponde par un déni lâche et puéril, et que pour me débarrasser de toi et contenter le maître, je sois capable de me sacrifier, de piétiner ma conscience ? (*D'une voix forte.*) Non ! Ma conscience, que je ne laisse pas pénétrer par un incrédule comme toi, est assez forte et pure pour que devant elle, avec elle, je puisse faire la déclaration que tu vas entendre. (*Elle se lève avec une fierté majestueuse.*) Ces actes qui défigurent ta légèreté... je ne les renie pas.

PEPE REY *Stupéfait.*

Vous les reconnaissez !

DOÑA PERFECTA *Avec une grande énergie.*

Oui.

PEPE REY

Autant Perfecta pourrait ainsi incarner un personnage négatif et antagoniste à Pepe Rey, autant, une fois ses raisons expliquées, Perfecta se révèle plus humaine que Pepe, qui refuse d'abandonner sa mission d'épouser sa cousine et persévère au nom d'un amour jamais vérifié. Pepe, conformément à son statut social, n'accepte pas le refus ou l'acte de désobéissance d'une femme. Rosario, elle aussi, a en fait peur de lui, même si elle pense être amoureuse du jeune homme. Cependant, la fin tragique de l'histoire ne révèle pas une fin juste, mais le rétablissement de l'équilibre qui voit Perfecta comme la gagnante du conflit entre Madrid et la province et donc une femme triomphant sur le pouvoir des hommes.

Une autre femme capable de triompher sur le pouvoir des hommes et des préjugés est Bathsheba, qui choisit de diriger une ferme dans l'Angleterre de province en se chargeant entièrement de la gestion. Dans les vicissitudes de cette dernière, on retrouve trois hommes, qui représentent tous différents types de masculinité. En effet, « Hardy deals with masculinity and power through representations of gender aligned with the acts performed by three men, thus dividing up the possible varieties and shifts of male power¹²² ». Le premier est le sergent Troy, un jeune aristocrate charmant et sans fortune, qui est néanmoins cultivé et un séducteur habile aux manières raffinées. Il est donc l'image de l'homme viril, bien éduqué et connaissant bien les femmes, ainsi que celle du militaire qui fait preuve de courage et de tempérance. Le deuxième homme est Mr Baldwood, un personnage déjà

Comme le vôtre... ?

DOÑA PERFECTA

Comme la mienne. (*Avec mépris.*) De quel droit les pauvres petits mathématiciens se permettent-ils de juger ces actions humaines ou d'autres, s'ils ne peuvent pas voir, s'ils ne peuvent pas en voir la fin, parce que leur aveuglement moral les en empêche ? (*Elle se redresse en voyant que Pepe Rey, possédé par l'étonnement, ne lui répond pas.*) Que dis-tu, que réponds-tu ?

PEPE REY

Rien, madame ! ... Je suis terrifié ; je ne peux pas parler !

DOÑA PERFECTA

Et depuis quand est-il répréhensible, monseigneur, que pour atteindre une fin juste et bonne, on utilise des moyens qui produisent des maux insignifiants, passagers ? Et que valent-ils, s'ils empêchent des maux profonds, irréparables !...

Mais ne comprends-tu pas ?

PEPE REY *Perplexe.*

Non, madame..., je ne comprends pas (*brusquement.*) Pourquoi ne m'avez-vous pas refusé fidèlement la main de votre fille ?

DOÑA PERFECTA *vivement.*

Parce que je ne pouvais pas. (*Transition d'un ton sévère à un ton de tendresse et de pitié.*)

Malheur à moi, je n'ai pas pu [...] Car te rejeter d'emblée, sur le ton de la malédiction irréparable, me semblait, outre cruel, dangereux. (*Avec une flatterie croissante, en lui tendant la main, et en le touchant doucement sur les épaules, avec affection, presque affectueusement.*) Cela t'aurait irrité, t'aurait poussé à la violence, au désespoir, peut-être à commettre des actes criminels... Je préférerais le système consistant à essayer, doucement, progressivement, par des actions isolées, de te faire comprendre toi-même l'opportunité de t'éloigner... et que tu t'éloignes, te détournes, presque sans le sentir toi-même. Et je m'arrangerais pour que l'initiative de la rupture vienne de toi. Tu vois, je t'ai laissé cette échappatoire gracieuse : que c'était toi qui voulais partir, pas que tu étais jeté par moi... Et tu m'injures, ne voyant pas que mes actions étaient pour le bien de ma fille, et le tien, le tien aussi, car je t'ai aimé comme l'enfant de mon frère », notre traduction. *DPP*, pp. 94-97.

¹²² « Hardy traite de la masculinité et du pouvoir à travers des représentations du genre alignées sur les actes accomplis par trois hommes, divisant ainsi les variétés et les glissements possibles du pouvoir masculin », notre traduction. Linda M. Shires, « Narrative, Gender, and Power in "Far from the Madding Crowd" », *NOVEL: A Forum on Fiction*, 1991, Vol. 24, n°2, pp. 162-177

âgé par rapport à la jeune factresse, grincheux et hostile, qui pourtant tombe amoureux de Bathsheba après un geste courtois de sa part. Baldwood est donc l'homme mûr, endurci et aguerri qui se désespère pour l'amour non réciproque d'une jeune femme et qu'il entend conquérir même par la violence. Enfin, l'homme simple et pur : Gabriel Oak. Un garçon de la campagne aux ambitions modestes mais concrètes, habile dans son travail et réfléchi. Il aime Bathsheba et lui montre son affection par des soins et une attention silencieuse, en l'aidant à la ferme. Sachant que la pièce présente des différences substantielles et des parties manquantes, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, l'analyse est différente pour le roman et la pièce. Examinons d'abord le personnage de Troy :

Idiosyncrasy and vicissitude had combined to stamp Sergeant Troy as an exceptional being. He was a man to whom memories were an incumbrance, and anticipations a superfluity. Simply feeling, considering, and caring for what was before his eyes, he was vulnerable only in the present. His outlook upon time was as a transient flash of the eye now and then: that projection of consciousness into days gone by and to come, which makes the past a synonym for the pathetic and the future a word for circumspection, was foreign to Troy. [...] He was moderately truthful towards men, but to women lied like a Cretan – a system of ethics above all others calculated to win popularity at the first flush of admission into lively society; and the possibility of the favour gained being transitory had reference only to the future. He never passed the line which divides the spruce vices from the ugly; and hence, though his morals had hardly been applauded, disapproval of them had frequently been tempered with a smile. [...] His reason and his propensities had seldom any reciprocating influence, having separated by mutual consent long ago: thence it sometimes happened that, while his intentions were as honourable as could be wished, any particular deed formed a dark background which threw them into fine relief. The sergeant's vicious phases being the offspring of impulse, and his virtuous phases of cool meditation, the latter had a modest tendency to be oftener heard of than seen. Troy was full of activity, but his activities were less of a locomotive than a vegetative nature; and never being based upon any original choice of foundation or direction, they were exercised on whatever object chance might place in their way. Hence, whilst he sometimes reached the brilliant in speech because that was spontaneous, he fell below the commonplace in action, from inability to guide incipient effort. He had a quick comprehension and considerable force of character; but, being without the power to combine them, the comprehension became engaged with trivialities whilst waiting for the will to direct it, and the force wasted itself in useless grooves through unheeding the comprehension. He was a fairly well-educated man for one of middle class – exceptionally well educated for a common soldier. He spoke fluently and unceasingly. He could in this way be one thing and seem another: [...] Nevertheless, that a male dissembler who by deluging her with untenable fictions charms the female wisely, may acquire powers reaching to the extremity of perdition, is a truth taught to many by unsought and wringing occurrences. And some profess to have attained to the same knowledge by experiment as aforesaid, and jauntily continue their indulgence in such experiments with terrible effect. Sergeant Troy was one. He had been known to observe casually that in dealing with womankind the only alternative to flattery was cursing and swearing. There was no third method. "Treat them fairly, and you are a lost man", he would say¹¹²³.

¹¹²³ « Un peu d'atavisme et des vicissitudes avaient fait du sergent Troy un être à part, un homme pour lequel la mémoire était une chose encombrante et la prévoyance une superfluité. Il ne considérait, ne voyait, ne sentait que le présent, ayant du temps un aperçu très superficiel et ignorant tout à fait l'attendrissement que provoque le souvenir des jours écoulés ou la prudence que fait naître la pensée de l'avenir. Il était parfaitement sincère vis-à-vis des hommes ; mais, à l'égard des femmes, ne se faisait pas scrupule de mentir comme un Crétois : système de morale destiné à lui faire acquérir de la popularité dans la société joyeuse. Troy ne dépassait jamais la limite qui sépare le vice attrayant du vice dans toute sa laideur, de sorte que, si sa conduite ne méritait pas toujours l'approbation, elle n'encourait du moins jamais le blâme sévère ; mais, au contraire, obtenait quelquefois des reproches tempérés par un sourire. La raison et les penchants du sergent, divorcés depuis longtemps déjà, exerçaient rarement une influence réciproque. Il en résultait donc que ses intentions étaient les meilleures du monde, mais que ses actions n'y répondaient pas. Troy était plein d'activité ; mais, comme celle-ci, d'une nature plutôt statique que dynamique, n'était point dirigée, elle s'exerçait sur le premier objet que le hasard venait placer sous sa main. Voilà pourquoi, tout en étant parfois brillant dans ses discours parce que sa parole était spontanée, le sergent, dans ses actions, restait fort au-dessous de la moyenne ordinaire, faute d'habileté pour guider

Troy est un homme fasciné par les plaisirs matériels et immédiats, extrêmement misogyne (au moins, dans cette présentation) qui utilise son éducation et sa position sociale pour séduire les femmes. Comme Jupillon, il est caractérisé par certains vices, par exemple le jeu, mais n’y succombe jamais, maintenant toujours un équilibre entre le plaisir et la nature pathologique de chacun de ses plaisirs. De plus, Troy met à profit ses talents de conversationniste pour séduire et envoûter ses interlocuteurs par pur plaisir personnel, sans être animé d’arrière-pensées. En fait, il vit de manière instinctive, recherchant l’attention et les faveurs en fonction de ce qui l’attire momentanément. Ce mode de vie ressemble à celui de Jupillon, qui n’a jamais d’attentes particulières, mais espère des opportunités qu’il a l’intention de saisir, comme la maison de ganterie que Germinie lui achète. Bien qu’il ait exprimé le désir de posséder un magasin, il n’avait pas explicitement indiqué qu’il voulait travailler pour pouvoir se le permettre, mais par hasard, Germinie l’organise pour lui et il en est heureux. Parallèlement à la présentation du caractère du jeune homme, Hardy fait prendre conscience au lecteur du potentiel gâché d’une telle personnalité en portant implicitement un jugement sur son caractère. C’est pourquoi, le fait que « [l]a construction de la masculinité s’exprime donc par des adjectifs et par l’appel répété au “caractère”¹¹²⁴ » fait peser encore plus le jugement porté sur Troy. Implicitement, l’auteur souligne lui-même les faiblesses et le côté plus grotesque de son personnage, qui n’a aucun but dans la vie, gaspillant son intellect et son éducation. Dans ce personnage en particulier, on peut déceler une référence subtile à la société contemporaine et à la culture de l’ère victorienne, où les hommes, aussi instruits soient-ils, restent sans substance. Par exemple, Virginia Woolf nomme Troy « the sensual man¹¹²⁵ » en raison de ses capacités d’envoûtement et en même temps de son incapacité à construire une vie pour lui et Fanny, en planifiant des stratagèmes et des tromperies pour obtenir du pouvoir et de l’argent, notamment à travers le mariage avec Bathsheba. La tâche de Troy est d’exprimer la sensualité, une forme différente et pas encore répandue de masculinité qui dénonçait simultanément la présence et la revendication du plaisir féminin. Dans une certaine mesure, Troy se rapproche de la figure du dandy, cet homme séduisant apparu en France au début du siècle¹¹²⁶ et qui s’est ensuite répandu en Angleterre et dans le reste de l’Europe. Le dandy est un homme qui incarne les caractéristiques de l’individu narcissique, animé par « the momentary thrill of seduction¹¹²⁷ », le

ses efforts naissants. En attendant la volonté qui aurait dû la conduire, sa compréhension facile se perdait en trivialité, et ses forces se gaspillaient en efforts inutiles. Le sergent Troy avait reçu une excellente éducation et, pour un soldat, il était remarquablement instruit. Il n’ignorait pas le pouvoir des flatteries adroites, et son expérience lui avait appris qu’envers le beau sexe il n’y a pas d’autre alternative que les compliments ou les jurements. “Traitez-les avec égards, disait-il, et vous êtes un homme perdu”. *FMC*, pp. 152-153. *LFD*, pp. 141-142.

¹¹²⁴ Anne-Marie Sohn, *op. cit.*, p. 65.

¹¹²⁵ « L’homme sensuel », notre traduction. Virginia Woolf, *Genius and Ink, on How to Read*, p. 104. Virginia Woolf est l’une des spécialistes les plus remarquables de l’œuvre de Thomas Hardy et de l’étude approfondie de ses textes dans le cadre des études de genre.

¹¹²⁶ Deborah Houk Schocket, *Modes of seduction, Sexual Power in Balzac and Sand*, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, p. 157.

¹¹²⁷ « Le frisson momentané de la séduction », notre traduction. *Ibid.*, p. 164.

plaisir découlant de l'envoûtement par l'apparence physique et la conversation par exemple¹¹²⁸. Bien qu'il s'agisse d'une vision approximative de l'idéal du dandy, c'est l'un des aspects clés qui est retenu dans la pièce pour le personnage de Troy. Par exemple, à l'acte I, lors de la première scène entre Bathsheba et Troy, ce dernier répond à sa déclaration d'amour de cette manière :

TROY I love you better.

BATHSHEBA What a flattering tongue you have¹¹²⁹ !

Bathsheba réagit à cette réponse à la fois tactique et sentimentale en se moquant presque des manières pompeuses de Troy. En effet, c'est l'un des aspects qui la fait tomber amoureuse de lui, mais qui, en même temps, la rend méfiante à son égard. D'une part, Bathsheba est flattée par les attentions et les manières élégantes de Troy qui parviennent à l'embarrasser – elle qui doit toujours prouver qu'elle est une personne dure et prête à l'action devant ses ouvriers agricoles – et lui permettent de se sentir une fille comme les autres. Mais en même temps, elle est consciente de la menace qui pèse sur sa propre ferme, qui est dans le collimateur de nombreux hommes parce qu'elle est apparemment très lucrative, aussi reste-t-elle prudente et méfiante. Ses craintes sont confirmées par les actions de Troy dès leur mariage, à savoir l'éloignement d'Oak de la ferme. Gabriel a toujours été une ressource précieuse pour ses compétences dans les champs et en tant que berger, aussi la décision de le congédier apparaît-elle immédiatement comme un signal d'alarme pour Bathsheba :

TROY It will be useless for him to remain, now that I am here to manage the farm for you¹¹³⁰.

Troy, se refermant sur ses habitudes complaisantes, veut faire croire à la jeune factresse que l'arrivée d'un jeune homme comme lui, totalement inexpérimenté en matière d'agriculture, résoudra ses problèmes de gestion agricole (que Bathsheba a en tant que femme). Pourtant, il est avéré qu'il s'agit d'un cas de mansplaining : « le mansplaining consiste, pour un homme, à expliquer quelque chose à une femme en supposant d'emblée qu'il est le détenteur du savoir et qu'elle est ignorante, alors que le contraire est vrai¹¹³¹ ». Dans le roman également, Troy se révèle être un personnage autoritaire et extrêmement hostile à l'égard de Oak, qu'il perçoit comme son rival, mais dans la pièce,

¹¹²⁸ Nous sommes conscients que la figure du dandy englobe un individu complexe et en constante évolution tout au long du XIX^e siècle. En particulier, son apparence physique reflète une liberté d'expression intérieure qu'Alain Montadon définit comme suit : « l'identité sémiologique du dandy passe non seulement par l'opposition distinctive, mais également par l'extrême discrétion, signe d'une infinie liberté intérieure » (Alain Montadon (dir.), *L'honnête homme et le dandy*, Tübingen, GunterNarr Verlag Tübingen, 1993, p. 247). Troy ne peut donc pas être défini comme un dandy au sens strict, mais il possède des caractéristiques qui rappellent cette figure et qui inscrivent davantage son personnage dans l'étude de la réalité contemporaine effectuée par Hardy.

¹¹²⁹ « TROY : Je t'aime encore plus.

BATHSHEBA : Quelle langue flattante tu as ! », notre traduction. *MOF*, p. 13.

¹¹³⁰ « TROY Il sera inutile qu'il reste, maintenant que je suis ici pour gérer la ferme pour toi », notre traduction. *MOF*, p. 42.

¹¹³¹ Anne Chemin, « Le « mansplaining » expliqué par l'écrivaine américaine Rebecca Solnit », dans *Le Monde*, 30 mars 2018, disponible au lien suivant https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/03/30/le-mansplaining-explique-par-rebecca-solnit_5278573_3232.html.

cet aspect est particulièrement accentué en faisant de lui une sorte d'antagoniste méchant sans sentiments envers les femmes, probablement afin de simplifier l'histoire pour le public. Cependant, dans le roman, son personnage prend des nuances plus complexes et son comportement est motivé par sa perte de foi en l'amour. En fait, il était censé épouser la servante Fanny Robin, mais en raison d'un malentendu et d'un obstacle du destin, la jeune fille ne parvient pas à l'église le jour prévu pour le mariage. Troy croit donc avoir été trompé et perd la foi dans les femmes, qu'il considère comme des créatures dangereuses dont le but est de tromper les hommes afin de se moquer de leurs sentiments. Mais lorsque les deux se retrouvent vers la fin du roman, l'attitude de Troy change complètement, luttant pour retenir l'expression de ses véritables sentiments. La rencontre entre les deux est à la fois miraculeuse et incroyable, car elle leur permet de se réconcilier juste avant la mort de Fanny :

A woman appeared on the brow of the hill. [...]

"Please, sir, do you know at what time Casterbridge Union house closes at night?"

The woman said these words to Troy over his shoulder. Troy started visibly at the sound of the voice; yet he seemed to recover presence of mind sufficient to prevent himself from giving way to his impulse to suddenly turn and face her. He said, slowly – "I don't know". The woman, on hearing him speak, quickly looked up, examined the side of his face, and recognized the soldier under the yeoman's garb. Her face was drawn into an expression which had gladness and agony both among its elements. She uttered an hysterical cry, and fell down. "Oh, poor thing!" exclaimed Bathsheba, instantly preparing to alight. "Stay where you are, and attend to the horse!" said Troy, peremptorily throwing her the reins and the whip. [...]

"How on earth did you come here? I thought you were miles away, or dead! Why didn't you write to me?" said Troy to the woman, in a strangely gentle, yet hurried voice, as he lifted her up¹¹³².

La rencontre de sa bien-aimée crée une situation inattendue et réveille l'humanité de Troy, qui s'était jusqu'alors comporté de manière malhonnête et injuste envers Bathsheba et ses ouvriers agricoles. Fanny est à la fois heureuse et effrayée de le revoir, mais les deux ne peuvent pas prouver qu'ils se connaissent, alors Troy, après l'avoir hâtivement aidée, retourne auprès de sa femme, en remettant le masque de l'homme terrible et méchant. D'une certaine manière, on peut affirmer que personne d'autre que Fanny ne peut connaître le côté doux et sensible de Troy, sa personnalité cachée. Le personnage de Troy montre donc ouvertement que la masculinité est « une sorte d'*artefact*¹¹³³ », un modèle auquel on est obligé de nier sa propre sensibilité au nom d'une aspiration à la force et au

¹¹³² « Une femme apparut au sommet de la colline. [...]

— S'il vous plaît, monsieur, savez-vous jusqu'à quelle heure l'hospice de Casterbridge est ouvert ? demanda la pauvre créature à Troy, dont elle ne pouvait apercevoir la figure. Celui-ci tressaillit visiblement au son de cette voix, mais parut conserver assez de présence d'esprit pour ne pas céder à son envie de tourner la tête. Il répondit lentement.

— Je ne sais pas.

À ces mots, la femme leva vivement les yeux ; elle aperçut le profil du jeune homme et reconnut le sergent sous son habit civil. Une expression de joie et d'angoisse à la fois se peignit sur son visage ; elle poussa un cri, puis s'affaissa.

— Oh ! la malheureuse ! s'écria Bathsheba en se préparant à descendre de voiture.

— Restez où vous êtes, et faites attention au cheval, dit Troy d'un ton péremptoire en lui jetant les rênes et le fouet. [...]

— Au nom du ciel, comment êtes-vous venue ici ? Je vous croyais bien loin ou morte ! Pourquoi ne pas m'avoir écrit, dit Troy d'une voix étrangement douce, mais agitée, en relevant la pauvre créature ». *FMC*, p. 233, *LFD*, p. 224.

¹¹³³ Elisabeth Badinter, *XY, de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 15.

pouvoir dans la société. Troy épouse Bathsheba parce qu'il est attiré par elle de manière fortuite et parce qu'on dit que la jeune fille est riche. Pourtant, après son mariage raté avec Fanny, il n'avait aucune intention de tomber amoureux. Ainsi, devant le cadavre de Fanny, soigné dans le coffret par Bathsheba, il embrasse le corps de la jeune fille tandis que Bathsheba explose de jalousie et de rage, puisqu'elle se rend finalement compte qu'il ne l'a jamais aimée :

“Ah! don't taunt me, madam. This woman is more to me, dead as she is, than ever you were, or are, or can be. If Satan had not tempted me with that face of yours, and those cursed coquetries, I should have married her. I never had another thought till you came in my way. Would to God that I had; but it is all too late! I deserve to live in torment for this!” He turned to Fanny then. “But never mind, darling,” he said; “in the sight of Heaven you are my very, very wife¹¹³⁴!”

Aussi cruel qu'il soit envers Bathsheba, Troy fait preuve d'une profonde émotion en révélant la vérité sur ses sentiments, notamment en admettant ce qu'il pensait vraiment. Dès lors, pour respecter la mémoire de Fanny, il vit isolé, s'abandonnant au deuil jusqu'à sa disparition dans la mer, d'où il revient un an plus tard. En même temps, il blâme Bathsheba pour ses actions, l'associant à Satan pour souligner la croyance que les femmes sont des émissaires du diable qui entraînent les hommes dans la tentation. Comme Troy, Boldwood voit également les femmes de cette manière. Boldwood n'est pas un personnage majeur de la pièce, qui se déroule au contraire autour de la tromperie ordonnée par Troy contre Bathsheba, mais dans le roman, il conserve un rôle singulier et continu tout au long du déroulement de l'histoire. Boldwood est un fermier d'une quarantaine d'années, plutôt riche, qui est d'abord victime d'une plaisanterie de Bathsheba, qui lui envoie une valentine sur la cire de laquelle elle a imprimé les mots « Épouse-moi ». Boldwood, ne réalisant pas que la valentine était une blague, devient obsédé par elle et lui propose bientôt le mariage en supposant qu'il en est de même pour Bathsheba. Au début, la jeune factotum est indécise quant au mariage, car Boldwood est le célibataire le plus riche et le plus convoité du quartier, et pourtant elle ne l'aime pas. Boldwood, sans tenir compte des sentiments de Bathsheba, planifie le mariage. Avec l'arrivée de Troy, il voit une menace pour son futur mariage. Il oblige donc le jeune homme à le suivre dans les champs la nuit de son retour de Bath :

Boldwood's present mood was not critical enough to notice tones. He continued, “I may as well speak plainly; and understand, I don't wish to enter into the questions of right or wrong, woman's honour and shame, or to express any opinion on your conduct. I intend a business transaction with you.”
“I see,” said Troy. “Suppose we sit down here.” An old tree trunk lay under the hedge immediately opposite, and they sat down. “I was engaged to be married to Miss Everdene,” said Boldwood, “but you came and – “Not engaged,” said Troy.

¹¹³⁴ « — Oh ! assez, madame. Cette femme, quoique morte, est plus pour moi que vous n'avez été, êtes ou serez jamais. Si Satan ne m'avait pas tenté avec votre visage, vos maudites coquetteries, je l'aurais épousée. Je n'ai jamais eu d'autre pensée avant de vous rencontrer sur mon chemin. Ah ! si seulement je l'avais fait... mais il est trop tard ! Je mérite de vivre dans l'affliction.

Il se tourna vers Fanny.

— Mais qu'importe, ma chérie, s'écria-t-il ; à la face du ciel, vous êtes ma véritable épouse ». *FMC*, p. 266. *LFD*, p. 259.

“As good as engaged”.

“If I had not turned up she might have become engaged to you.”

“Hang might!”

“Would, then.”

“If you had not come I should certainly – yes, CERTAINLY – have been accepted by this time. If you had not seen her you might have been married to Fanny. Well, there’s too much difference between Miss Everdene’s station and your own for this flirtation with her ever to benefit you by ending in marriage. So all I ask is, don’t molest her any more. Marry Fanny. I’ll make it worth your while.”

“How will you?”

“I’ll pay you well now, I’ll settle a sum of money upon her, and I’ll see that you don’t suffer from poverty in the future. I’ll put it clearly. Bathsheba is only playing with you: you are too poor for her as I said; so give up wasting your time about a great match you’ll never make for a moderate and rightful match you may make to-morrow; take up your carpet-bag, turn about, leave Weatherbury now, this night, and you shall take fifty pounds with you. Fanny shall have fifty to enable her to prepare for the wedding, when you have told me where she is living, and she shall have five hundred paid down on her wedding-day¹¹³⁵.”

Dans cet extrait, le caractère et la masculinité de Boldwood ressortent : en tant qu’homme riche, expert en question agricoles et assez connu dans le village voisin, il ne peut accepter de ne pas obtenir ce qu’il veut. Le mariage avec Bathsheba, l’obtention de sa personne, représente l’objectivation même de la femme, qui peut être achetée par un prix raisonnable, qui exprime la valeur qu’elle a pour la personne qui la désire. En outre, la folie et l’obsession de Boldwood pour Bethsabée sont évidentes lorsqu’il discute avec Troy des fiançailles avec la jeune femme. Troy lui fait remarquer qu’en fait, avant son arrivée, Boldwood était loin d’avoir conclu un accord de fiançailles avec Bathsheba, mais Boldwood ne semble pas reconnaître la réalité et négocie ses sentiments avec l’officier.

En réalité, Troy est déjà marié avec Bathsheba, il se tourne donc vers Boldwood pour se moquer de lui et profiter de l’argent que lui offre ce dernier. Boldwood représente donc une

¹¹³⁵ « Boldwood n’était pas dans un état d’esprit qui lui permit de saisir cette nuance. Il continua :

— Je vais m’expliquer clairement. Tout d’abord remarquez que je n’ai pas l’intention de discuter la question du bien ou du mal, celle de l’honneur ou de la honte d’une femme ; je ne veux pas non plus exprimer une opinion personnelle sur votre conduite : je vous propose tout simplement une transaction commerciale.

— Je comprends, si nous nous asseyions ici.

Ils prirent place sur un vieux tronc d’arbre coupé, qui était couché sous la haie en face d’eux.

— J’étais fiancé à miss Everdene, commença Boldwood ; mais vous êtes venu, et...

— Pas fiancé, interrompit Troy.

— Du moins tout comme.

— Si je ne m’étais pas trouvé là, elle se serait peut-être fiancée à vous.

— Non pas peut-être.

— Disons qu’elle l’aurait fait alors.

— Si vous n’étiez pas venu, j’aurais certainement... oui certainement été accepté vers cette époque-ci, et vous, si vous n’aviez pas vu miss Everdene, vous auriez peut-être épousé Fanny. Eh bien ! il y a une trop grande différence entre votre situation et celle de miss Everdene pour que vous puissiez espérer que ce flirt se termine par un mariage. Voici donc ce que je vous demande : laissez-la tranquille et épousez Fanny. Je ferai que cela en vaille la peine.

— Comment cela ?

— En payant. Je placerai une somme d’argent sur sa tête, et je veillerai à ce que, dans l’avenir, vous n’ayez pas à souffrir de la pauvreté. Disons la chose clairement : Bathsheba s’amuse seulement avec vous ; vous êtes trop pauvre pour elle, comme je vous le faisais observer tout à l’heure. Ainsi donc, renoncez à perdre votre temps autour d’un beau parti que vous ne ferez jamais, pour en faire, dès demain, un plus modeste, mais plus sortable. Je vous donnerai cinquante livres si, prenant votre valise, vous rebroussez chemin pour quitter Weatherbury cette nuit même, et Fanny en recevra autant pour les apprêts du mariage, aussitôt que vous m’aurez fait connaître le lieu de sa résidence ; enfin je la doterai de cinq cents livres, payables le jour de son mariage ». *FMC*, p. 205. *LFD*, p. 195.

masculinité virile pour l'ère victorienne, mais qui s'avère être dépourvue de sensibilité et victime de ses propres obsessions : la richesse et la possession d'une belle femme de bonne famille. « If an emotion possessed him at all, it ruled him¹¹³⁶ », ainsi la jalousie et le désir de Bathsheba se développent dans une obsession morbeuse et totalisante. C'est cette dernière qui le pousse à tuer Troy pour protéger Bathsheba, puisque la jeune femme avait promis de l'épouser six ans après la mort de son mari.

Finalement, le seul qui triomphe dans cette scène est Gabriel Oak. L'habile berger, faisant toujours passer le bien-être de sa bien-aimée Bathsheba en premier, renonce honorablement au plaisir matériel pour aspirer à un amour presque platonique et consciemment non partagé. Le rapport spirituel qu'il ressent avec Bathsheba est important, car c'est ainsi qu'il est présenté par le narrateur au début du roman, en se focalisant principalement sur son caractère plutôt que sur son apparence physique : « [h]is Christian name was Gabriel, and on working days he was a young man of sound judgment, easy motions, proper dress, and general good character¹¹³⁷ ». Hardy tient à introduire Oak comme un homme honnête, consacré au travail, propre et simple. Il ne présente pas de traumatismes particuliers ou de traits distinctifs dans sa personnalité, juste la pureté d'un homme de la campagne aux principes solides. La franchise et la simplicité du personnage rendent perceptibles la bonté et la loyauté d'Oak, mais en même temps, elles ne fournissent pas le portrait d'un homme particulièrement viril. En effet, il n'est pas fait mention de sa force, de son apparence, ni de ses désirs et inclinations, ce qui a été fait avec les autres personnages. Oak est un homme parce qu'il se consacre au travail, mais il n'est pas avide d'argent ou de pouvoir, il lui suffit de vivre dans la nature et de se réjouir des merveilles de la campagne :

Being a man not without a frequent consciousness that there was some charm in this life he led, he stood still after looking at the sky as a useful instrument, and regarded it in an appreciative spirit, as a work of art superlatively beautiful. For a moment he seemed impressed with the speaking loneliness of the scene, or rather with the complete abstraction from all its compass of the sights and sounds of man. Human shapes, interferences, troubles, and joys were all as if they were not, and there seemed to be on the shaded hemisphere of the globe no sentient being save himself; he could fancy them all gone round to the sunny side¹¹³⁸.

¹¹³⁶ « S'il éprouvait une émotion quelconque, elle le maîtrisait complètement ». *FMC*, p. 111, *LFD*, p. 103.

¹¹³⁷ « Le fermier Oak était un jeune homme de vingt-huit ans, sérieux et intelligent. Infatigable au travail et levé dès l'aurore, il allait et venait gaiement, sans cesse occupé des soins nombreux qu'exigeait son exploitation. Toujours très proprement vêtu, il avait un aspect très présentable ». *FMC*, p. 11. *LFD*, p. 7. La traduction rapportée s'avère être partiellement différente du texte original. Nous avons choisi de la citer quand même car il s'agit d'une traduction officielle, mais nous signalons la variation pour le lecteur.

¹¹³⁸ « Puis il se remit à contempler le ciel, non plus en calculateur, mais cette fois en homme qui sent tout le charme et la poésie de la vie de berger et sait apprécier le spectacle merveilleux et grandiose qui s'offre à lui. Le sentiment de la solitude qui l'enveloppait, l'absence de tout ce qui révèle ordinairement la présence de l'homme, cette impression s'empara de tout son être. Formes humaines, troubles, joies, tristesses, tout avait disparu ou, du moins, s'était perdu dans le lointain, loin, bien loin, comme le soleil, sur un autre hémisphère ! ». *FMC*, p. 19. *LFD*, p. 16.

La perspective d’Oak sur son existence est particulièrement poétique, puisque « the sense that the little prospect of man’s existence is ringed by a landscape which, while it exists apart, yet confers a deep and solemn beauty upon his drama¹¹³⁹ » et reflète l’âme tranquille et simple du berger. Il est possible d’affirmer que ce point de vue est celui le plus proche de l’auteur, car Hardy a toujours aimé profondément sa terre natale, le Dorset, et malgré l’intérêt dans la représentation du réel il entendait ajouter aussi les petits instants qui sont capables de cristalliser la vie¹¹⁴⁰ de manière spéciale. C’est pour cette raison que Oak est en fait l’homme le plus viril et le plus héroïque au sens classique de ces caractéristiques : il est un homme « who suffer, not like the women through dependence upon other human beings, but through conflict with fate¹¹⁴¹ ». Hardy parvient à transmettre ce sentiment d’héroïsme presque tragique (presque, car à la fin, Oak parvient effectivement à épouser la femme qu’il aime) également dans la pièce à travers des moments clés, par exemple les difficultés de la ferme pour Bathsheba :

OAK – you know that I love you, and shall love you always ; yet if I speak of my love now, it is only to make you believe that I cannot mean you harm¹¹⁴².

Tant dans le roman que dans la pièce, malgré le rejet de la jeune femme, Oak reste stoïque et inflexible à ses côtés, l’aidant et s’engageant sans arrière-pensée dans la gestion de la ferme. Le désintérêt total pour l’obtention impérative de gains personnels fait d’Oak presque un surhomme. Aussi fort physiquement qu’il soit, comme indiqué dans l’introduction, et « fitness being the basis of beauty¹¹⁴³ » selon lui, c’est son tempérament moral qui prouve sa masculinité par rapport aux autres personnages. Par cette démarche, Hardy n’a pas l’intention d’élever Oak et de le louer comme un meilleur homme que Troy ou Boldwood, mais plutôt de contempler l’existence de personnes patientes et lucides qui, bien qu’elles ne puissent pas se battre pour ce qu’elles veulent, comme Troy le fait par ses manières séduisantes, sont finalement récompensées pour leur conduite. Le personnage de Oak n’est donc pas nécessairement à comprendre comme un héros positif de l’histoire, mais plutôt comme l’exemple d’un homme qui, bien que viril, n’agit pas et attend que d’autres le fassent à sa place. En effet, le but du romancier est d’utiliser le texte afin de rendre une réalité authentique à travers laquelle

¹¹³⁹ « Le sentiment que la petite perspective de l’existence de l’homme est entourée d’un paysage qui, bien qu’il existe à part, confère pourtant une beauté profonde et solennelle à son drame », notre traduction. Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁴⁰ L’on se réfère en particulier à son article sur la narrative du réel que l’on a mentionné au cours de ce travail, « The Science of Fiction », et sur le concept d’art, qu’il s’agit de « science with an addition », de la science avec une ajoute.

¹¹⁴¹ « Qui souffre, non comme les femmes par la dépendance d’autres êtres humains, mais à cause du conflit avec le destin », notre traduction. Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 105.

¹¹⁴² « Vous savez que je vous aime, et que je vous aimerai toujours ; pourtant, si je parle de mon amour maintenant, ce n’est que pour vous faire croire que je ne peux pas vous faire du mal », notre traduction. *MOF*, p. 46.

¹¹⁴³ « La justesse est le fondement de toute beauté », *FMC*, p. 18. *LFD*, p. 14. Malgré la traduction officielle, nous signalons à nouveau des inexactitudes, dont nous suggérons la précision de « justesse des formes » pour donner un sens plus complet au lecteur.

le comportement des êtres humains en société est exposé plus clairement et devient plus compréhensible pour le lecteur :

He has a prevision of what is to be expected that springs from character rather than from education. He is stable in his temperament, steadfast in his affections, and capable of open-eyed endurance without flinching. But he, too, is no puppet. He is a homely, humdrum fellow on ordinary occasions. He can walk the street without making people turn to stare at him. In short, nobody can deny Hardy's power – the true novelist's power – to make us believe that his characters are fellow-beings driven by their own passions and idiosyncrasies, while they have – and this is the poet's gift – something symbolical about them which is common to us all.¹¹⁴⁴

Ce sont les mots de Virginia Woolf sur le personnage, qui résument toute la signification de Oak, qui « was an intensely humane man¹¹⁴⁵ », dans lequel il est possible de se reconnaître. Oak est si fragile et humain qu'il incarne l'espoir de l'homme persévérant dans ses idées et ses sentiments, mais qui reste en même temps respectueux et confiant envers la femme qu'il aime. Il est conscient que le caractère de Bethsabée est extrêmement fier, compétitif et indomptable – après tout, dès leur première rencontre, Oak devine le plus grand défaut de Bathsheba, « vanity¹¹⁴⁶ », – ainsi la réciprocité des sentiments est une véritable réussite de sa part :

OAK – I wish I knew – in spite of what ye said when I came in, in spite of everything – whether there was ever such a little chance ye'd one day allow me to love ye – and win ye – and marry ye after all ?¹¹⁴⁷

La résistance n'a pas été menée sans effort par Oak, bien au contraire. Le sentiment qu'il éprouve pour Bathsheba est comme une forteresse à conquérir, d'où l'emploi du verbe vaincre, puisque le mariage n'est pas le symbole d'un acte économique, comme pour Troy et Boldwood, mais d'une rédemption morale. Bathsheba, si peu féminine dans son être, pourtant plus proche d'une déesse (« haughty goddess¹¹⁴⁸ »), après s'être confiée à la passion de Troy, n'a plus l'intention de se laisser aller à des sentiments ni même de les montrer. Dans ce cas, les rôles de la féminité et de la masculinité sont donc inversés. Oak s'accommode d'une position passive et plus féminine, c'est-à-dire plus sensible, tandis que Bathsheba incarne la figure dure et virile de l'être masculin qui rejette les sentiments : « la peur de la passivité et de la féminité est d'autant plus forte que ce sont là les désirs

¹¹⁴⁴ « Il a une vision de ce à quoi il faut s'attendre qui découle du caractère plutôt que de l'éducation. Il est stable dans son tempérament, inébranlable dans ses affections, et capable d'endurer sans broncher. Mais lui non plus n'est pas une marionnette. Dans les moments ordinaires, c'est un homme simple et ordinaire. Il peut marcher dans la rue sans que les gens se retournent pour le dévisager. En bref, personne ne peut nier le pouvoir de Hardy - le vrai pouvoir du romancier - de nous faire croire que ses personnages sont des êtres semblables animés par leurs propres passions et idiosyncrasies, tout en ayant - et c'est le don du poète - quelque chose de symbolique en eux qui nous est commun à tous », notre traduction. Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 106.

¹¹⁴⁵ « Il était un homme intensément humain », notre traduction. *FMC*, p. 39.

¹¹⁴⁶ « La vanité ». *FMC*, p. 15. *LFD*, p. 11.

¹¹⁴⁷ « J'aimerais savoir - malgré ce que vous avez dit quand je suis entré, malgré tout - s'il y a jamais eu une si petite chance que vous me permettiez un jour de vous aimer - et de vous vaincre - et de vous marier après tout », notre traduction. *MOF*, vol II, p. 63.

¹¹⁴⁸ « Déesse orgueilleuse ». *FMC*, p. 318. *LFD*, p. 317.

les plus puissants et les plus refoulés de l'homme¹¹⁴⁹ », mais Oak réussit à se balancer tout en conservant sa masculinité et sa féminité en même temps. La fin du roman, car la pièce n'a pas de véritable fin, voit dans la figure de Oak l'accomplissement de l'équilibre qui maintient l'être humain dans un état de contentement et d'épanouissement loin des passions :

He accompanied her up the hill, explaining to her the details of his forthcoming tenure of the other farm. They spoke very little of their mutual feelings; pretty phrases and warm expressions being probably unnecessary between such tried friends. There was that substantial affection which arises (if any arises at all) when the two who are thrown together begin first by knowing the rougher sides of each other's character, and not the best till further on, the romance growing up in the interstices of a mass of hard prosaic reality. This good-fellowship -- camaraderie -- usually occurring through similarity of pursuits, is unfortunately seldom superadded to love between the sexes, because men and women associate, not in their labours, but in their pleasures merely. Where, however, happy circumstance permits its development, the compounded feeling proves itself to be the only love which is strong as death -- that love which many waters cannot quench, nor the floods drown, beside which the passion usually called by the name is evanescent as steam¹¹⁵⁰.

Le couple formé par Bathsheba et Oak est donc le seul de notre corpus à connaître une fin heureuse. Cela ne découle pas d'un amour passionné, qui s'est apparemment produit entre Troy et Bathsheba et s'est terminé de façon tragique, mais d'une estime mutuelle, d'une compréhension profonde et d'une volonté de s'entraider dans les moments difficiles. Grâce à ces éléments, il est possible d'établir une relation d'amour durable et respectueuse entre les deux amants, car ils deviennent capables de gérer les défis de la vie quotidienne. Cela a également été possible parce que Oak ne s'est pas laissé envahir par son amour pour Bathsheba, mais au contraire l'a toujours gardé sous contrôle.

En revanche, Andrea Gerace s'avère dès le début, tout comme Laurent, être une victime de sa propre passion : « Andrea si sentiva vincere da quella voce carezzevole, insinuante¹¹⁵¹ ». Contrairement au roman de Zola, Capuana « si concentra sostanzialmente sull'interiorità tormentata e dolente della protagonista¹¹⁵² », de sorte que les informations que le lecteur reçoit sur Andrea Gerace sont toujours très peu nombreuses en comparaison et très essentielles, comme l'extrait que nous venons de citer. Comme Gerace est un homme d'origine sociale modeste, il est particulièrement fasciné par les manières raffinées de Giacinta, ainsi que par sa beauté, dont il est envoûté au tout

¹¹⁴⁹ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 80.

¹¹⁵⁰ « Gabriel accompagna la jeune femme jusqu'au sommet de la colline. Chemin faisant, il lui expliquait en détail les arrangements que nécessitait son installation à la Basse-Ferme. Ils parlèrent peu de leurs sentiments réciproques : ce n'était pas nécessaire entre amis depuis longtemps éprouvés. Leur mutuel attachement n'était autre que cette affection profonde qui naît, hélas ! trop rarement, lorsque le hasard a mis en présence, sous le jour le moins favorable, deux êtres qui, seulement plus tard, révèlent leur grandes qualités. Cette bonne camaraderie, qui résulte de la poursuite d'un but commun, est malheureusement peu fréquente à côté de l'amour : homme et femme veulent bien s'associer dans le plaisir, mais non pas dans la peine. Cependant, quand des circonstances fortuites permettent son développement, ce double sentiment est le seul amour qui soit aussi fort que la mort, l'amour que rien ne peut ébranler ni amoindrir, à côté duquel toute autre passion de ce nom n'est que vaine fumée »

¹¹⁵¹ « Andrea se sentait vaincu par cette voix caressante, insidieuse ». *G*, p. 17. *O.F.*, p. 19.

¹¹⁵² « se concentre essentiellement sur l'intériorité tourmentée et douloureuse du protagoniste », notre traduction. Romano Luperini (a cura di), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, Lecce, Piero Manni, 2007, p. 102.

début de leur relation. Cependant, après avoir passé quelques années en tant qu'amant officiel de Giacinta, qui a plutôt épousé le comte Grippa di San Celso, il sent que la passion s'est estompée. Comme l'affirme Hardy à la fin de son roman, la passion est donc éphémère et le coup de foudre des premiers jours ne suffit pas à maintenir une relation stable et efficace.

Gerace se révèle comme un homme superficiel mais sensible tout au long du roman et aussi de la pièce. Son caractère controversé et ambigu le rapproche du personnage de Camille, bien que sa mère ne soit pas présente dans cette pièce, en raison de la nature parfois féminine de son comportement. À une époque où affirmer sa virilité, par exemple à travers la conquête d'une belle femme qui constitue l'une des « épreuves de masculinité¹¹⁵³ », est essentiel pour obtenir une reconnaissance sociale, Gerace se dit qu'il était normal de profiter de Giacinta afin de démontrer qu'il était un homme séduisant : « Andrea si sdraiava in quel suo stato spensieratamente, come v'era entrato senza calcoli. Trovava naturale che un giovane non si fosse lasciato scappare di mano un'avventura come quella. Chi, nei suoi panni, non avrebbe fatto lo stesso ? E la passione non lo giustificava¹¹⁵⁴ ? ». Ainsi, en réfléchissant à son sentiment amoureux pour la jeune fille, Andrea a eu du mal à réaliser qu'il s'agissait d'un sentiment superficiel, mais plutôt d'un moyen de prouver qu'il était un homme et de réussir à conquérir la fille la plus belle et la plus riche de l'endroit, qui a au contraire rejeté tous ses prétendants. Se croyant particulièrement impliqué dans leur liaison, Gerace a d'abord complètement succombé à Giacinta : « – Hai tu fiducia in me ? – ella gli disse. – Illimitata !... sono il tuo schiavo¹¹⁵⁵ ». Tout au long de l'œuvre, tant théâtrale que romanesque, Gerace est incapable d'être indépendant de Giacinta et de lui avouer ses véritables pensées. Gerace a peur d'elle, et craint également de ne pas pouvoir se prouver qu'il est un homme viril capable de soumettre et de conquérir une femme. Par conséquent, Gerace fuit les jugements des proches, en tentant d'ignorer ses propres pensées. Ainsi, son inaction est justifiée afin de protéger et de défendre Giacinta des commérages et des commentaires de la haute société. En vérité, il est évident pour le lecteur et le spectateur que Gerace est incapable de faire face à ses propres émotions et à sa masculinité, aussi évite-t-il constamment d'être confronté à lui-même. Les seuls moments où Capuana permet de connaître les pensées de Gerace sont les monologues à voix haute que l'homme a avec lui-même : « Vigliacco ! Era dunque incapace di un fermo proposito ? Non era un uomo ; che !... Era un bruto, una carognaccia¹¹⁵⁶ ! » ;

¹¹⁵³ Anne-Marie Sohn, *op. cit.*, p. 68.

¹¹⁵⁴ « Andrea prenait goût à cette situation, sans souci ni calcul, comme il s'y était retrouvé du reste. Il lui semblait naturel qu'un jeune homme n'ait pas laissé échapper une pareille aventure. Qui, à sa place, n'aurait pas agi de la même façon ? La passion le justifiait ! » *G*, p. 215. *O.F.*, p. 171.

¹¹⁵⁵ « As-tu confiance en moi ? lui dit-elle. – Une confiance illimitée...Je suis ton serviteur ». *G*, p. 106. *O.F.*, p. 85.

¹¹⁵⁶ « Il était lâche ! Incapable de rester sur sa décision ! Il n'était pas un homme, mais une brute, un vaurien ! » *G*, p. 325. *O.F.*, p. 253.

GERACE

Tu menti... Messo alle strette, diventi un vile. Ecco : non vorrei essere un ingrato ! Ma che colpa ci ho io ? C'entra forse la mia volontà ? La mia vera colpa è il mentire ! Perché non parlo ? Perché¹¹⁵⁷ ?

Bien que la question de la masculinité ne joue pas un rôle central dans le roman, le personnage de Gerace montre la centralité du comportement des hommes dans la définition de leur identité, comme la capacité de faire preuve d'honnêteté envers eux-mêmes et les autres. Capuana ne considère donc pas ces caractéristiques comme faisant partie du caractère d'une personne, mais plutôt comme des traits constitutifs du genre auquel on appartient. Le courage, par exemple, est une qualité typiquement attribuée aux hommes, qui s'avère toutefois appartenir bien plus à Giacinta qu'à Gerace, notamment dans le final. Giacinta attend l'arrivée d'Andrea qui, par ce geste, lui aurait confirmé son amour pour elle. Gerace, cependant, ne veut pas agir ainsi : il est indécis quant à ce qu'il doit faire, il se rend donc à la villa de Giacinta, puis rentre chez lui, en se disant qu'il irait le lendemain. Giacinta, dans le même temps, se tue. En découvrant cette nouvelle, la réception de Gerace n'est pas une réaction de tristesse ou de surprise, mais de soulagement : « Non potea crederlo. Gli pareva impossibile ! E intanto sentiva penetrarsi da un occulto senso di sollievo¹¹⁵⁸ ». Donc, à cette occasion aussi, Giacinta a agi et pris une décision à sa place, s'appropriant une fois de plus des traits comportementaux attribués à l'activité du personnage masculin. Pourtant Gerace prend conscience du caractère indomptable et nerveux de Giacinta en raison de sa capacité à ressentir profondément ses émotions en tant que femme, puisque les hommes ont un tempérament plus dur : « [m]a confrontando il suo dolore con quello della Giacinta che pareva volesse ammattire, pensava che l'uomo è assai duro di cuore e perciò si crede il più forte¹¹⁵⁹ ». Gerace justifie ainsi son manque de sympathie et d'affection pour sa fille ou son indifférence face à la mort de son enfant. Les hommes étant consacrés au travail et à la fatigue, donc à l'activité, il attribue aux femmes la capacité de ressentir de la tristesse ou un amour profond comme Giacinta. Même dans la pièce, Gerace fait preuve d'une dureté particulière déguisée en exceptionnelle masculine :

GERACE

Volevi anche lo spettacolo del mio dolore, della mia disperazione di amante tradito ? ...Non ho pianto ; non mi son disperato. Quello che oggi è accaduto, lo avevo previsto da un pezzo¹¹⁶⁰ !

¹¹⁵⁷ « GERACE

Tu mens ... acculé, tu deviens un lâche. C'est ça : je ne veux pas être un ingrat ! Mais en quoi est-ce de ma faute ? Ma propre volonté est-elle impliquée ? Mon vrai défaut est de mentir ! Pourquoi je ne parle pas ? Pourquoi ? », notre traduction. *GP*, p. 88.

¹¹⁵⁸ « Il ne pouvait le croire. Cela lui semblait impossible ! Et dans le même temps il se sentait pénétré d'un obscur sentiment de soulagement ». *G*, p. 328. *O.F.*, p. 255.

¹¹⁵⁹ « Mais quand il comparait sa douleur à celle de Giacinta qui semblait au bord de la folie, il pensait que l'homme a le cœur dur et que c'est pour cela qu'on le croit plus fort ». *G*, p. 246. *O.F.*, p. 197.

¹¹⁶⁰ « GERACE

Le seul moment dans toute l'œuvre où Gerace se montre vulnérable et sincère avec son amant se trouve à la fin, qui est l'événement déclencheur qui pousse Giacinta à se suicider :

– Se tu mentisci, commetti un'infamia ! Se tu mentisci, commetti un'infamia !
– Ah !... commetto un'infamia ? – disse Andrea, levandosi in piedi. – Ma l'ho commessa egualmente, l'ho commessa anzi peggio, avvilenando la mia gioventù con questa catena che strascico ai piedi da sei anni ! L'ho commessa nel darti tutto il moi cuore, tutta la mia vita, tutto il moi avvenire, nel sacrificarti la mia dignità d'uomo, la mia coscienza, ogni cosa...corpo ed anima...ogni cosa ! E la commetto tuttavia non tentando di ribellarmi, non osando di alzare il capo, non cessando dal continuare il sacrificio, quando il mio cuore mutato, la mia coscienza scossa mi tormentano, m'insultano, non mi lasciano in pace un momento ! ...E tu mi rimproveri ? E tu levi la voce ? Non ti accorgi dunque che io soffro più di te ? E che, se mento, è per te, unicamente per te...per pietà di noi¹¹⁶¹ ? ... »

GERACE

E tu mi rimproveri, e tu alzi la voce ? ma non t'accorgi dunque ch'io soffro più di te ? che se mentisco è per te, unicamente per te, per pietà di noi ? Ah ! Io soffoco, lasciami andare, meglio così finalmente¹¹⁶² !

Gerace accuse Giacinta d'être la cause de sa souffrance. Comme d'autres personnages masculins analysés au cours de ce travail, Andrea impute la responsabilité et l'intensité de ses sentiments à la passion qu'il éprouve pour Giacinta, en insistant sur le modèle de la mauvaise femme qui trompe les hommes honnêtes, car si cela n'avait tenu qu'à Gerace, cette situation ne se serait jamais produite. L'homme est donc toujours la victime des femmes, qui sont capables de mentir et de profiter des hommes à leurs propres fins, par exemple pour obtenir la liberté pour Thérèse ou de l'affection pour Giacinta. « E con che arte aveva saputo illuderlo ! ... Espressioni appassionate, promesse, giuramenti...Donna, menzogna¹¹⁶³ ! » affirme Andrea lors d'un malentendu au début du roman. Cependant, cette déclaration est la clé pour comprendre son point de vue envers Giacinta. Voulant profiter de sa relation avec la jeune fille pour augmenter son estime personnelle et affirmer sa propre virilité, il ne peut cependant pas tolérer que Giacinta puisse également profiter de leur relation - bien que cela ne s'avère pas être le cas. Gerace met en évidence l'insécurité morbide de

Voulais-tu aussi le spectacle de ma douleur, de mon désespoir d'amant trahi ? ... Je n'ai pas pleuré, je ne me suis pas désespéré. Ce qui est arrivé aujourd'hui, je l'avais prévu depuis longtemps ! », notre traduction. *GP*, p. 50.

¹¹⁶¹ « – Si tu mens, tu commets une infamie ! Si tu mens, tu commets une infamie !

– Ah ! je commets une infamie ? s'écria Andrea, bondissant sur ses pieds. Mais j'en ai commis une, pareille ou pire, en gâchant ma jeunesse avec cette chaîne que j'ai traînée pendant six ans ! Je l'ai commise en te donnant mon cœur, toute ma vie, tout mon avenir, en te sacrifiant ma dignité d'homme, ma conscience, tout chose...corps et âme...toute chose ! Mais je l'ai commise cependant, sans chercher à me révolter, en n'osant pas relever la tête, en poursuivant ce sacrifice, alors que mon cœur avait changé, que ma conscience était ébranlée, que l'un et l'autre me torturaient, m'insultaient, ne me laissant en paix un seul instant ! Et tu me blâmes ? Tu élèves la voix ? ... Tu ne te rends donc pas compte que je souffre plus que toi ! Et que, si je mens, c'est pour toi, uniquement pour toi...Par pitié de nous ! » *G*, p. 303. *O.F.*, p. 236.

¹¹⁶² « GERACE

Et tu me reproches, et tu lèves la voix ? mais ne vois-tu pas que je souffre plus que toi ? que si je mens, c'est pour toi, seulement pour toi, par pitié pour nous ? Ah ! j'étouffe, laisse-moi partir, enfin mieux comme ça », notre traduction. *GP*, p. 96.

¹¹⁶³ « Avec quel art avait-elle su l'abuser ! Expressions passionnées, promesses, serments... La femme est mensonge ! ». *G*, p. 117. *O.F.*, p. 96.

l'homme du XIX^e siècle, où « l'homme lui-même et ceux qui l'entourent sont si peu sûrs de son identité sexuelle qu'on exige des preuves de sa virilité¹¹⁶⁴ » dans laquelle il affirme sa propre différence et sa supériorité par rapport aux femmes. Gerace, dans ses convictions, ne peut donc tolérer d'être trompé par une femme, surtout si cette dernière s'avère plus intelligente et plus rusée que lui. Cependant, sa passivité et son incapacité à prendre des décisions l'empêchent de manifester sa volonté, qui reste entre les mains de son amant. Dans le roman comme dans la pièce, tous les choix et toutes les initiatives émanent de Giacinta et de sa vitalité, tandis qu'Andrea subit le cours des événements sans jamais avoir le courage de s'exposer. Même sa prétendue libération ne se produit pas grâce à lui, mais à cause du choix de Giacinta de se suicider. La dissolution de la relation ne peut donc avoir lieu que par le décès de l'un des partenaires. Cela se produit également dans la dernière œuvre de notre corpus, dans laquelle Cachaprès est tué par des gendarmes après la trahison de son amant, qui voulait précisément mettre fin à sa relation avec lui.

Du point de vue de l'analyse de la représentation du genre et de la différence entre roman et théâtre, *Un mâle* est un cas particulièrement significatif. Si jusqu'à présent, en effet, notre examen a conclu à la dichotomie du mâle qui renie ses côtés féminins et de l'homme faible quasiment comparé à une femme, Cachaprès incarne parfaitement ce dualisme. En effet, il est considéré comme le mâle par excellence, et pas seulement dans le titre, car cet aspect est rappelé fréquemment tout au long du texte. Par exemple, Germaine est immédiatement fascinée par lui, car son apparence est forte et vigoureuse : « elle vit qu'il avait les épaules larges, la tête énergique et fière, la robustesse des vrais mâles¹¹⁶⁵ », et d'ailleurs « ce bandit faisait un métier mâle, était un gaillard comme elle les aimait, rude et ne connaissant pas la peur ; c'était presque un héros¹¹⁶⁶ ».

Revenons donc à la définition d'un homme fort et viril, voire au concept même de ce qui est masculin. Tout d'abord, l'apparence physique : Cachaprès est fort, grand et musclé, il déborde d'énergie. Les hommes, afin de démontrer à la société leur masculinité, doivent démontrer qu'ils possèdent les « attributs physiques de la virilité pour asseoir leur réputation¹¹⁶⁷ » et effectivement Cachaprès satisfait à ces critères. Le premier regard du narrateur le définit en effet « jeune, grand, robuste¹¹⁶⁸ », puisque la définition du physique sert avant tout à indiquer au lecteur de quel genre d'homme il s'agit. Mais souligner sa force et son corps entraîné ne suffit pas à définir Cachaprès comme le mâle par excellence. Il est homme unique, qui par son mode de vie s'isole et en même temps s'élève par rapport aux autres, en vivant dans les bois. Sa force n'est donc pas comparable à

¹¹⁶⁴ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁶⁵ *UM*, p. 54.

¹¹⁶⁶ *UM*, p. 55.

¹¹⁶⁷ Anne-Marie Sohn, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁶⁸ *UM*, p. 14.

celle des autres hommes, car personne n'est capable de survivre purement à l'air libre comme le fait Cachaprès. Le fait qu'il soit l'homme le plus fort parmi les hommes le rend donc plus respectable aux yeux de la communauté et de la société avec lesquelles il interagit, puisque « les jeunes hommes musclés sont non seulement estimés, mais également redoutés et comme tels respectés¹¹⁶⁹. » En effet, Anne-Marie Sohn précise que la force est un critère extrêmement important à évaluer pour les hommes afin d'élire les meilleurs d'entre eux :

Comme le souligne l'abbé Gorse, « qui est le plus fort est le plus homme, le plus grand homme ; qui est chétif et malingre, un chétiu, porte là un vice d'origine qui le fera déconsidérer, railler et souffrir toute sa vie ; il ne sera pas un homme ». Ces jugements sont universellement partagés et transcendent les appartenances sociales¹¹⁷⁰.

Être le meilleur, outre le respect, implique également de bénéficier de plus de prestige, de pouvoir courtiser les meilleures femmes (comme Germaine, considérée comme la plus belle), de disposer de plus d'argent et de popularité. Cette dynamique est reconfirmée vers la fin de l'œuvre, lorsque Hubert, le rival de Cachaprès, fait la cour à Germaine et que cette dernière accepte ses avances en vue d'un futur mariage fructueux. Hubert est issu d'une famille aisée, avec laquelle le père de Germaine est en affaires. Un mariage entre les deux est donc souhaité par les deux familles. Bien que Cachaprès soit le plus puissant et le plus redoutable des deux, Germaine se rend compte que cet homme ne peut lui garantir un avenir riche, car il a « des malices de sauvage¹¹⁷¹ ». Elle choisit donc Hubert pour ses manières douces et raffinées, bien que celles-ci ne lui transmettent pas les mêmes émotions que Cachaprès. Par conséquent, bien que Cachaprès représente l'archétype de l'homme vigoureux et impétueux, il n'est pas un homme dont il faut être fier et avouer ses sentiments publiquement : « Qui était ce Cachaprès ? Un vagabond, quelqu'un qu'on n'avouait pas¹¹⁷² ». Cachaprès semble plutôt incarner la figure d'un dieu des bois. Une relation avec un dieu est interdite, mais sa figure est pleine de charme et de mystère, il est donc normal qu'il soit supérieur aux hommes et que les femmes soient attirées par lui :

C'était un vrai fils de la terre. Comme l'écorce des arbres, sa peau rude s'était durcie au soleil et au gel ; il tenait du chêne par la solidité de ses membres, l'ampleur épanouie de son torse, la large base de ses pieds fortement attachés au sol ; et sa vie au grand air avait fini par composer en lui un être indestructible qui ne connaissait ni la lassitude ni la maladie¹¹⁷³.

En fait, Cachaprès semble être une créature fusionnée avec la nature elle-même, sauvage et indomptable car elle appartient à une dimension différente de celle des hommes ordinaires. Il en

¹¹⁶⁹ Anne-Marie Sohn, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁷⁰ Anne-Marie Sohn, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁷¹ *UM*, p. 35.

¹¹⁷² *UM*, p. 119.

¹¹⁷³ *UM*, p. 29.

ressort une propension particulière à la violence, que Lemonnier appelle un « goût de la destruction¹¹⁷⁴ » et que Cachapès exprime principalement dans la forêt. Cet aspect de sa personnalité renforce l'image du mâle par excellence, puisque la violence est un trait constitutif de la virilité, puisqu'elle montre qu'un homme est à craindre pour sa force. Par ailleurs, « la virilité [...] est une notion éminemment relationnelle, construite devant et pour les autres hommes et contre la féminité, dans une sorte de peur du féminin, et d'abord en soi-même »¹¹⁷⁵. Un élément constitutif de la masculinité qui déclenche la violence est l'alcool. En société, les hommes ont l'occasion de se réunir pour boire et prouver qu'ils peuvent tenir leur alcool, bière ou vin, mieux que les autres et s'assurer ainsi leur respect : « [d]ans l'atmosphère de compétition virile qui prévaut entre eux, il est vraisemblable que la capacité à « tenir l'alcool », à boire sans être « vu gris » joue un rôle important¹¹⁷⁶ ». Les jours de fête sont donc l'occasion de prouver sa valeur, notamment auprès des femmes. Cet élément est particulièrement pertinent dans la pièce, puisqu'elle s'ouvre sur la kermesse où Cachapès rencontre Germaine pour la première fois. Le protagoniste se présente sur la scène déjà entamée en attirant l'attention sur lui-même et sa capacité à tenir l'alcool, ainsi que sur le fait qu'il a de l'argent pour offrir des boissons aux autres convives :

CACHAPÈS

Ben oui, c'est moé ! [...] J'fais qu'boire, moé, et j'ai toujours soif ! ...J'suis comme un champ à l'mitan d'août...tout passe et ça n'tient pas ! ... Hardi ! eh ! les poulettes ! Fifine ed'mon cœur !...C'est moi que j'régale...Eun'tournée pour tous ! j'ai l'sac¹¹⁷⁷ !

La consommation d'alcool n'est donc pas une pratique strictement liée au plaisir personnel, mais plutôt aux liens sociaux et à la façon dont on apparaît en public (on rappelle également que Germaine ne boit pratiquement rien, car même si ce n'est pas interdit, il était répréhensible pour les femmes de consommer de l'alcool). L'alcool est également une question sociale en ce qui concerne le comportement des hommes. Potentiellement inhibiteur de la pudeur ou capable de faire perdre le bon sens, l'alcool est un danger dont il faut se méfier :

En levant les inhibitions, de plus, l'alcool, qui grossit les traits de la masculinité en construction : agressivité, violence physique, point d'honneur chatouilleux, donne à voir, comme pour les violences conjugales, ses ressorts profonds que sont la force et la domination des hommes sur les femmes et sur les faibles¹¹⁷⁸.

C'est précisément en raison de la réputation et de l'honneur que, lors d'occasions conviviales, il n'est pas rare que toute dispute dégénère en bagarre et en violence féminine, accentuant ainsi les

¹¹⁷⁴ *UM*, p. 31.

¹¹⁷⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p.78.

¹¹⁷⁶ Anne-Marie Sohn, *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁷⁷ *UMP*, p. 13.

¹¹⁷⁸ Anne-Marie Sohn, *op. cit.*, p. 31.

craintes liées à l'identité masculine et le besoin de se prouver plus fort et plus puissant que les femmes. En effet, Cachaprès, une fois qu'il a remarqué Germaine, tente immédiatement de la conquérir de manière matérielle, presque de l'acheter :

CACHAPRES

T'es eun' belle fille ! ... Quand j'te regarde, j'sais pu qu'oe dire... T'faut-i que j'les ramasse par dix, vingt, cinquante ! ... Veux-tu que j'me batte contre eux tous ? ... Dis, que t'faut-i¹¹⁷⁹ ?

Il démontre ainsi la valeur que prennent les femmes dans la société et à ses yeux, à savoir des proies à chasser et à conquérir devant les autres hommes, puisqu'il lui demande si Germaine veut une démonstration de sa force à travers une lutte avec les autres hommes. Comptant sur son charisme et ses qualités masculines, Cachaprès est convaincu qu'il peut gagner plus de prestige auprès du village après avoir séduit la plus belle fille de la kermesse. Effectivement, Germaine est impressionnée par sa performance publique : « [d]'un coup d'œil, elle l'aperçut tout entier, dominant cette cohue de toute sa taille, et une comparaison se fit dans son esprit, instantanée. Il était bien plus fort qu'eux tous : cela était visible. Et plus grand. Et mieux bâti. Il n'aurait eu qu'à remuer les coudes pour écarter une foule¹¹⁸⁰ ». Les intuitions de Cachaprès sont donc correctes, puisque par sa démonstration, celle d'un « corps socialisé, mis en spectacle¹¹⁸¹ », il arrive à la séduire. Cependant, c'est lorsque l'homme entre en contact avec la femme – faible et pacifique – que son côté sensible émerge après avoir tenté de prouver à tout prix qu'il est un homme viril en reniant une partie de sa personnalité. En homme sûr de lui et démesuré, Cachaprès montre qu'il a peur du jugement de Germaine, mais surtout qu'elle ne veut pas passer son temps avec lui : « [l]ui la regardait de ses yeux gris, très doucement. Il n'y avait plus la moindre hardiesse dans ce regard. Une timidité le tenait là, sans oser rien dire¹¹⁸² ». De bête cachée dans les bois, Cachaprès devient capable de se comporter avec douceur et gentillesse, comme sous une influence féminine, sans pourtant abandonner complètement son asset de chasseur :

Cette chair mafflue satisfait ses appétits d'homme pour qui l'amour est une bâfre sur une table de cantine [...] la tendresse lui échappait [...] C'est alors qu'il vit s'épanouir le sourire de Germaine dans un sourire de mai. La fleur des pommiers fit neiger en lui la floraison de l'amour ; cela germa comme une graine, monta comme une sève, le remplit des pieds à la tête comme une folie. Il l'aima sans s'en rendre compte, à travers la pluie des étamines [...] il l'aima comme un gibier rare et difficile, comme une proie inaccoutumée, sentant s'accroître son goût pour elle de la supposer vierge, c'est-à-dire gardée, à l'égal des chasses dont il avait dû escalader les clôtures¹¹⁸³.

Tout au long du roman, Cachaprès conserve une attitude envers l'amour comme envers la chasse. Activité masculine par excellence, il semble aborder sa relation avec Germaine de manière

¹¹⁷⁹ *UMP*, p. 24.

¹¹⁸⁰ *UM*, p. 108.

¹¹⁸¹ Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005, p. 176.

¹¹⁸² *UM*, p. 24.

¹¹⁸³ *UM*, p. 43.

oxymorique, car malgré la possessivité agressive avec laquelle il traite la jeune fille, Cachaprès est également enivré par le sentiment et le fait que Germaine lui retourne le cœur. Peu à peu, néanmoins, Cachaprès devient succube de Germaine, qui réussit à le tromper pour son propre intérêt. Cette dernière, qui présente des caractéristiques très éloignées de l'idéal de la femme docile qu'est son amie Céline, réalise ainsi qu'elle a du pouvoir sur l'homme, dont « [u]ne terreur s'attachait à ce nom. On savait que partout où passait celui qui le portait, le gibier était en danger ; et cet homme redoutable baissait la tête devant elle, soumis comme un animal¹¹⁸⁴ ». Cachaprès rappelle en effet les caractéristiques ancestrales de l'homme, qui le voient proche des bêtes comme une manière de ressentir et de se rapporter aux émotions, puisque « [i]l l'aimait d'un cœur animal, avec une large candeur charmée¹¹⁸⁵ ». Comme une bête, Cachaprès suit donc ses instincts et se laisse guider par ses sensations, sans comprendre son rôle et son implication dans la relation, se consacrant à « la série des rites d'institution sexuels orientés vers la virilisation¹¹⁸⁶ » de l'homme. La manière dont le narrateur exprime le comportement de Cachaprès avec Germaine évolue lentement d'une dimension humaine à une dimension animale, car il ne distingue plus entre l'homme et la femme, mais plutôt entre le mâle et la femelle, comme chez les animaux de la forêt : « [i]l l'aimait comme les mâles aiment les femelles, la portant au fond de lui dans ses moelles, ayant la soif et le besoin de ses attouchements, gardant de son contact une ardeur irrassasiée¹¹⁸⁷ ». Toutefois, ce n'est qu'une apparence. En réalité, Cachaprès devient totalement dépendant des sentiments de Germaine, ce qui est perçu comme une faiblesse impardonnable, le faisant régresser à une dimension infantile : « une mollesse l'avait rendu plus faible qu'un enfant¹¹⁸⁸ ». S'abandonner à la passion et aux sentiments s'avère être une vulnérabilité que Cachaprès n'avait jamais expérimentée et qui le rend honteux. Le sentiment désagréable d'être menacé par ses propres sentiments est exacerbé vers la fin du roman, lorsque Germaine lui déclare ouvertement qu'elle ne veut pas de lui comme amant, car elle a l'intention de faire un mariage convenable : « [l]e froid qui était dans toute la personne de Germaine le gagnait. Il sentait autour de lui un écroulement, et, la gorge serrée, il l'écoutait sans rien dire, avec un peu de honte d'être si bête quand elle était là¹¹⁸⁹. » L'absence de réciprocité des sentiments et la prise de conscience de celle-ci évoluent tout d'abord dans la honte de sa propre faiblesse et de sa médiocrité. Par la suite, l'orgueil masculin étant blessé et offensé, ce qui n'est pas tolérable pour les mâles, ce sentiment se transforme en un désir de vengeance : « [i]l l'aurait voulu voir traînée en enfer par des démons, rôtissant dans les flammes, et lui-même emporté avec elle, narguant ses tortures. Ses instincts

¹¹⁸⁴ *UM*, p. 25.

¹¹⁸⁵ *UM*, p. 169.

¹¹⁸⁶ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁸⁷ *UM*, p. 285.

¹¹⁸⁸ *UM*, p. 128.

¹¹⁸⁹ *UM*, p. 219.

de sauvage réveillés lui faisaient comploter des atrocités, des mortifications terribles, une Germaine saignante et suppliciée¹¹⁹⁰ ». La vengeance masculine ne peut être que violente et cruelle, précisément parce qu'il est inadmissible que le mâle se révèle plus faible et moins rusé que la femelle. Surtout, ce qui n'est pas tolérable pour un mâle fort et indépendant comme Cachaprès, est le fait qu'il soit devenu si dépendant d'une femme, qui s'avère être impitoyable et, comme il le dit, plus virile que lui : « [t]'es plus homme que moi, fit-il à la fin. Moi plus j'te vois, plus ça me tient de t'voir¹¹⁹¹ ». Être un homme, c'est donc être capable de se séparer de ses sentiments et de se rendre invulnérable aux affections extérieures.

Cet idéal de l'homme est également repris dans la pièce, de façon encore plus marquée que dans le roman, puisque Cachaprès a un rôle plus contenu par rapport au personnage de Germaine et aux scènes la concernant. Après la kermesse, dans lequel le braconnier tente de la conquérir et de prendre possession d'elle, un moment explicite et évident pour la brève conversation à la fin de l'acte :

CACHAPRES
Minute ! ...écoute... (*Bas*) J'suis jaloux !
GERMAINE, *s'arrêtant et riant*.
Ed'quoi ?
[...]
CACHAPRES
De toé, d'abord¹¹⁹².

Cette jalousie se manifeste également dans les actes suivants, par exemple lorsque Cachaprès suit Germaine et Hubert dans les bois. Comme il manque des moments d'intimité entre les deux personnages comme il en existe dans le roman, le personnage de Cachaprès est surtout montré, après le premier acte, dans sa version la plus vulnérable, celle du jaloux, de l'homme possessif et avide d'attention de la part de Germaine :

CACHAPRES
S'amuse en route, ben sûr, quand j'suis là à peiner comme eun'bête dans les maux...¹¹⁹³

La figure joyeuse et sociable de Germaine contraste ainsi avec celle sombre et rancunière de Cachaprès. Ce dernier est envieux et jaloux du bonheur que Germaine éprouve sans lui. Puisqu'un homme doit être capable de satisfaire une femme pour attester de sa propre virilité, le fait que Germaine soit plus heureuse avec un autre homme est une insulte et un affront à Cachaprès. C'est pourquoi « [l]e privilège masculin est aussi un piège et il trouve sa contrepartie dans la tension et la contention permanentes, parfois poussées jusqu'à l'absurde, qu'impose à chaque homme le devoir

¹¹⁹⁰ *UM*, p. 257.

¹¹⁹¹ *UM*, p. 171.

¹¹⁹² *UMP*, p. 26.

¹¹⁹³ *UMP*, p. 89.

d'affirmer en toute circonstance sa virilité¹¹⁹⁴ », notamment d'être meilleur par rapport à d'autres hommes. Même dans les moments de solitude, lorsqu'il est le seul à connaître ses sentiments et ses angoisses, Cachaprès ressent le devoir d'exprimer son désir de vengeance et de prouver au public qu'il est un homme à craindre. C'est justement cette construction identitaire le contraignant à se mettre à l'épreuve qui le fait finalement capituler devant l'évidence de sa vulnérabilité, se rendant à Germaine et croyant une fois de plus à ses mensonges :

CACHAPRES

T'es pu homme que moi...¹¹⁹⁵

Enfin, plus explicitement que tous les autres personnages analysés jusqu'à présent, Cachaprès exprime sa crainte la plus profonde, à savoir le fait qu'une femme puisse avoir plus de caractéristiques masculines qu'un homme, possédant ainsi plus de courage, plus d'ardeur, plus de force ou plus d'intelligence. Vaincu par cette prise de conscience, Cachaprès est tué par les gendarmes de manière presque délibérée, pour sceller son échec en tant qu'incarnation du mâle parfait.

La peur du féminin et la séparation nette entre féminin et masculin sont des traits caractéristiques de la structure sociétale capitaliste. Silvia Federici, experte en études de genre comme Shahrzad Mojab et bien d'autres, a consacré la majeure partie de son travail à l'analyse de la corrélation entre l'inégalité des sexes et le système économique établi au XIX^e siècle. Par le biais d'un lent développement et d'une évolution des rôles impliquant principalement la dimension culturelle et les habitudes des personnes, le XIX^e siècle a vu une division croissante des relations entre les hommes et les femmes, reléguant notamment ces dernières à une dimension purement domestique. Le modèle féminin de la femme au foyer

è una costruzione abbastanza recente che risale al periodo compreso tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX, quando, sotto la pressione dell'insorgenza della classe operaia e della necessità di una forza-lavoro più produttiva, la classe capitalistica in Inghilterra e negli Stati Uniti ha avviato una riforma del lavoro che ha trasformato non solo la fabbrica ma anche la comunità e la casa, e soprattutto la posizione sociale delle donne¹¹⁹⁶.

Ces deux nations étant les moteurs de l'économie mondiale de l'époque, ce modèle a été rapidement adapté en Europe pour tenter de rester dans la tendance économique générale. Cependant, c'est une erreur de penser que cette distanciation sociale n'était que le résultat de la volonté des

¹¹⁹⁴ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 75.

¹¹⁹⁵ *UMP*, p. 102.

¹¹⁹⁶ « Est une construction assez récente qui remonte à la période comprise entre la fin du XIX^e siècle et les premières décennies du XX^e siècle, lorsque, sous la pression de la montée de la classe ouvrière et du besoin d'une main-d'œuvre plus productive, la classe capitaliste en Angleterre et aux États-Unis a lancé une réforme du travail qui a transformé non seulement l'usine, mais aussi la communauté et le foyer, et surtout la position sociale des femmes », notre traduction. Silvia Federici, *Genere e capitale, per una lettura femminista di Marx*, Roma, Derive e approdi, 2020, p. 59.

dirigeants des grandes entreprises. « Anche i laboratori maschi¹¹⁹⁷ » ont approuvé ces initiatives et l'élimination des figures féminines sur les lieux de travail. Il y a donc eu une contribution d'une grande partie de la société, qui a ensuite consolidé cette réalité et en a fait un élément constitutif de la société en général.

C'est pourquoi le travail d'analyse effectué jusqu'à présent avait pour but d'étudier et de montrer, dans la mesure du possible, le déclin et le rejet des femmes dans la dimension quotidienne dans laquelle elles vivaient et la peur que les hommes avaient d'elles au point de susciter un besoin constant d'affirmation de leur identité. Il s'agissait donc d'essayer, dans la mesure du possible, de cerner la situation sociale entre le féminin et le masculin, deux notions apparemment simples mais en réalité porteuses de questions essentielles, notamment en observant les différences entre le roman et son adaptation théâtrale. Alors que le premier permet une majeure introspection et une investigation de la nature du féminin et du masculin, le second a une relation moins médiatisée entre le personnage et la réalité. Dans toutes les adaptations vues jusqu'à présent, le personnage féminin, même lorsqu'il n'est pas censé être le protagoniste, comme dans le cas d'*Un mâle*, joue le rôle principal autour duquel tournent les événements. Andrea Gerace disparaît presque par rapport à la mère de Giacinta, assumant un rôle moins central dans la pièce - après tout, il essayait lui-même par tous les moyens d'échapper à sa situation. Ce qui ressort le plus nettement, cependant, c'est la tentative de se définir, avant tout, comme différent et éloigné des femmes par tous les moyens. L'aversion pour les femmes est si forte qu'elle conduit à la violence et presque à la folie dans la tentative de comprendre qui on est vraiment. Pour ne pas entrer en contact avec leur côté plus sensible et émotionnel, considéré précisément comme un aspect féminin, les hommes adoptent un comportement contradictoire et confus, grâce auquel ils pensent pouvoir dominer et manipuler leurs contreparties féminines (comme leurs maîtresses, mais pas seulement), alors qu'en réalité, leur dépendance vis-à-vis des femmes, en particulier des femmes charismatiques et viriles, augmente. Finalement, ils se retrouvent à suivre des femmes qui, comme le dit Cachapès, « sont plus hommes qu'eux ».

¹¹⁹⁷ « Même les travailleurs masculins », notre traduction. *Idem*.

CONCLUSIONS

Nous touchons la fin du parcours de recherche qui a animé nos études entre le théâtre et le roman. Dans notre travail, nous avons essayé de considérer tous les facteurs qui ont d'abord influencé le développement du roman naturaliste, puis le théâtre qui en est issu. Le phénomène du naturalisme est spécifique précisément parce qu'il perturbe les rythmes de la production littéraire et aussi son ordre. Alors que le romantisme s'est développé avant tout entre la poésie et le théâtre, le naturalisme a mis le roman en premier. Il y a donc une inversion des tendances : la poésie et le théâtre (surtout le théâtre romantique, qui est souvent encore en vers) mettent l'accent sur la musicalité, la poétique, l'esthétique et les sentiments cachés sous les évocations des mots ; au contraire, le naturalisme se concentre sur la prose, sur l'investigation d'inspiration scientifique et la reproduction de la réalité, d'où découle alors une exigence de renouvellement du théâtre aussi. Ce dernier, en effet, a besoin d'un changement, d'une évolution tant dans ses modes de représentation que dans ses thèmes. Au théâtre, en effet, ce qui était mis en scène ne visait pas à reproduire la réalité afin de permettre une réflexion sur des questions sociales, mais surtout à mettre en valeur la qualité du drame et à entretenir les spectateurs. La vague naturaliste au théâtre, suivie de la vague symboliste peu après, a inversé le cours de la production, s'opposant également au système économique capitaliste qui prévoyait une plus grande concentration des dramaturges dans la production de pièces capables de faire gagner de l'argent aux directeurs de théâtre. Les romanciers naturalistes se trouvaient donc entre deux feux, mais ils étaient unis dans le cadre de l'Europe entière par un désir de renouveau et une recherche de consécration dans la sphère littéraire. Par ailleurs, cette nouvelle vision du théâtre influencera considérablement la naissance du nouvel art de la fin du XIX^e siècle, le cinéma :

the essence of the new medium was its ability to record and immerse itself in authentic detail. Their theories of film were usually parallel to the precepts of Emile Zola in his *Le Naturalisme au théâtre*, a polemical blast at the artificialities and limited social viewpoint of nineteenth-century French popular drama¹¹⁹⁸.

Le facteur le plus important concernant l'adaptation des romans naturalistes est que ces derniers étaient adaptés par les écrivains eux-mêmes et non par des techniciens du théâtre. Nous avons vu que les metteurs en scène qui ont décidé de jouer de célèbres romans naturalistes (on pense à

¹¹⁹⁸ « L'essence de ce nouveau média était sa capacité à enregistrer et à se plonger dans des détails authentiques. Leurs théories du cinéma étaient généralement parallèles aux préceptes d'Émile Zola dans son ouvrage *Le Naturalisme au théâtre*, un cri polémique contre les artificialités et le point de vue social limité du drame français en vogue du XIX^e siècle », notre traduction. Kate Griffiths, *op. cit.*, p. 2.

Nana, par exemple), ont abordé le texte dans le but de le structurer comme des pièces efficaces, des pièces bien faites, de l'époque. En effet, il était nécessaire d'avoir du succès pour maintenir la compagnie et le théâtre lui-même, de sorte que l'on accordait moins d'importance aux aspects éthiques et sociaux ainsi qu'aux aspects formels de l'œuvre originale. En revanche, les écrivains ont entrepris l'adaptation de leur œuvre pour la scène à travers

a process in which he [the writer] is actively and thoughtfully involved as he transforms and monitors the transformation of his own texts into other media in his lifetime. Secondly, at the level of plot, specific novels question the possibility of origin at a personal level in their exploration of characters' ability to author their own destiny¹¹⁹⁹.

La question de la fidélité au texte original est donc placée sur un autre plan, puisque c'est l'auteur lui-même qui travaille sur sa création. Son intérêt pour la fidélité l'amène à extraire certains passages du roman et à les transposer directement au théâtre, comme on le voit dans la deuxième partie. Cette approche peut se révéler plus ou moins efficace en fonction du texte original à partir duquel l'adaptation est réalisée. En fait, nous avons constaté que cette méthode donne de bons résultats lorsque le roman est très dialogué et que le discours est construit autour de l'identité des personnages, comme dans *Giacinta* ou *Doña Perfecta* ; le cas contraire, on risque d'obtenir un effet extrêmement artificiel. Par exemple, dans *Germinie Lacerteux*, les personnages se retrouvent à résumer et à raconter des événements du roman, en utilisant parfois un langage trop littéraire pour le contexte. Dans *Thérèse Raquin*, en revanche, bien que le procédé soit parfois similaire à celui des Goncourt, les personnages sont obligés de résumer ce qui se passe hors scène car, dans la vision dramatique de Zola, la pièce se déroule en un seul endroit, ce qui ne permet donc pas de suivre les actions principales du roman comme la noyade de Camille. Le théâtre naturaliste des adaptations « reprend une des structures les plus fondamentales de la tragédie, l'*attente*¹²⁰⁰ » autour duquel se construit la tension des personnages et qui culmine dans un meurtre/suicide – même la version hypothétique de *The Mistress of the Farm* se termine par le meurtre de Troy. Cependant, si la tragédie classique a pour but de fournir un avertissement ou un moyen de catharsis collective, le naturalisme n'a pas pour vocation d'être une tragédie. Sa structure vise donc à montrer les conséquences du comportement et des relations humaines qui culminent dans une crise majeure.

Ce que les romanciers ne s'attendent pas à réaliser avec leurs adaptations, c'est de dévoiler la réalité sous un autre angle. Les adaptations sont en effet une laborieuse opération de remaniement du texte original, surtout pour ceux qui, comme Goncourt et Zola, ne parviennent pas à se détacher

¹¹⁹⁹ « Il s'agit d'un procédé auquel il [l'écrivain] participe activement et de manière réfléchie, puisqu'il transforme et surveille la transformation de ses propres textes en d'autres médias au cours de sa vie. Deuxièmement, au niveau de l'intrigue, les romans spécifiques questionnent la possibilité de l'origine à un niveau personnel dans leur exploration de la capacité des personnages à écrire leur propre destin », notre traduction. *Ibid.*, p. 4.

¹²⁰⁰ Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 64. Les italiques appartiennent au texte original.

totalemment d'une approche narrative de la scène. Adapter des romans au théâtre nécessite l'abandon de la perspective du narrateur et l'adoption des multiples visions et versions des personnages afin de les laisser agir, parler, vivre leur histoire. En d'autres termes, on pourrait affirmer que la réalité complexe présentée dans l'œuvre naturaliste peut être comparée à la contemplation de ce qui est à la surface dans la version théâtrale et à l'exploration de ce qui est submergé dans la version narrative, qui comprend beaucoup plus de détails sur les personnages et des visions plus larges de la société. Bien que la réalité submergée puisse fasciner davantage que la réalité superficielle, car elle investit plus en profondeur, il est également vrai que la réalité de surface exige un plus grand effort d'interprétation de la part de celui qui la contemple. Le lecteur/spectateur, avec la pièce, peut donc se trouver perplexe face à certaines situations qui ne sont pas immédiatement intelligibles (par exemple, le sentiment de haine de Perfecta envers Pepe) et c'est à lui d'agir comme un enquêteur pour rassembler les indices et comprendre la réalité, tout comme les romanciers assemblent les pièces pour le roman. Mais c'est aussi de cette manière qu'il est possible de montrer les personnages sous un autre regard. Dans la troisième partie, nous avons essayé de mettre en évidence la mesure dans laquelle l'adaptation théâtrale a souligné le comportement contradictoire des personnages. Les protagonistes féminins des romans sont souvent accusés de folie, d'hystérie ou plus généralement de maladie. Pourtant, dans la pièce, elles se révèlent plus tenaces et logiques que leurs homologues masculins. Poussées par la passion ou l'instinct, les femmes jouent un rôle actif et dynamique, prenant une dimension encore plus protagoniste que dans le roman (on pense à Germaine, autour de laquelle toute la pièce d'*Un mâle* est centrée). Les femmes alors, « éternelles blessées, soumises aux mystérieuses pulsions d'un organisme troublé¹²⁰¹ », revendiquent implicitement leur pouvoir et leur importance dans la société. Comme Perfecta ne se résigne pas et tente de faire valoir sa volonté au prix de susciter la haine de sa propre fille afin de faire prévaloir ses décisions sur celles de Pepe et de son frère, ou encore Giacinta qui tente de se libérer du joug des préjugés et des commérages qui l'empêchent d'épouser qui elle veut, les femmes adoptent des comportements extrêmes motivés par leurs désirs profonds qui contrastent avec la réalité de la société dans laquelle elles vivent, par conséquent « les désirs constituent ainsi le lieu d'un conflit entre le réel et imaginaire¹²⁰² ». La seule alternative possible est l'opposition à l'autorité masculine à travers ce qui est défini comme un défaut, à savoir la maladie et les inadéquations de ces femmes. Par ailleurs, c'est précisément le mystère du corps féminin qui suscite, d'autre part, une certaine peur et un désir de contrôle. En effet, « le ventre féminin

¹²⁰¹ Lisa Gabaston, « Germinie Lacerteux, première héroïne zolienne ? », dans *Les cahiers naturalistes*, 2004, n° 78, p. 152.

¹²⁰² Anna Capeau, Jeanne de Lamare, « Désir et fatalité dans le roman naturaliste », dans *Les cahiers naturalistes*, 2004, n° 78, p. 138.

inspire une véritable terreur aux hommes du XIX^e siècle¹²⁰³ », sont obsédés par lui et enquêtent sur ses horreurs parce que le sexe féminin est un mystère d'un point de vue physiologique. Par conséquent, c'est précisément l'expression et l'énergie du corps et des traits féminins qui permettent aux personnages féminins de persévérer dans leurs objectifs et de s'imposer aux hommes qui tentent de les contrôler : « à travers la dramaturgie des folies féminines, Zola met donc en évidence [...] l'une des technologies de vérité les plus importantes du savoir psychiatrique en train de se constituer : la scène théâtrale¹²⁰⁴ ». Paradoxalement, la mise en scène directe de la maladie permet aux femmes de modifier l'équilibre social. Les hommes, en revanche, sont surpris et se montrent peu préparés à gérer de telles situations. Dans le dernier chapitre, il a été souligné qu'ils ne parviennent pas à réagir au comportement des femmes, se demandant si les femmes vont les rendre fous ou déclarant que leurs amants sont plus des hommes qu'eux-mêmes. L'appartenance à un genre ou à un autre implique l'acquisition automatique de certaines caractéristiques. Toutefois, dans les adaptations, on constate que les comportements définis comme "féminins" ou "masculins" ne sont qu'une construction sociale, et non biologique. Par conséquent, les personnages masculins s'avèrent être plus sensibles et en proie aux passions que les femmes elles-mêmes.

Dans ce parcours de recherche, on ne trouve donc ni vérité ni mensonge. On a voulu rassembler des points de vue multiples, donnés par des pays et des personnes différents, qui ensemble constituent la réalité et la vérité fragmentées à travers lesquelles s'est constitué un renouveau de la littérature et du théâtre. L'étude des adaptations nous apprend donc à confronter les multiples aspects d'une même œuvre, et nous invite à réfléchir au pouvoir créatif des histoires. En nous appuyant sur un seul point de vue, nous ne connaissons qu'une seule vérité et une seule réalité ; si nous adoptons des regards différents, les autres deviennent moins étranges et moins incompréhensibles. Voilà donc le dilemme du naturalisme et de son adaptation pour le théâtre :

Un roman qui est conduit à actualiser sans cesse en évacuant la perspective d'un flux temporel, un théâtre obligé de raconter le passé en rendant le dialogue impossible : le naturalisme semble effectivement tenté de recourir à chaque fois aux méthodes de l'autre genre, et ne pouvoir se résoudre à choisir¹²⁰⁵.

¹²⁰³ Patricia Carles, Béatrice Desgranges, « Émile Zola ou le cauchemar de l'hystérie et les rêveries de l'utérus », dans *Les cahiers naturalistes*, 1995, n°69, p. 17.,

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁰⁵ Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 86.

ANNEXES

Résumé des œuvres littéraires du corpus

Émile Zola

Thérèse Raquin

Dans le premier roman du chef de file du naturalisme, Zola enquête sur la folie meurtrière engendrée par la passion de deux jeunes. Thérèse, une fille pleine de vie et de force, passe sa vie confinée à côté de son cousin Camille, qu'elle marie plus tard sur injonction de sa tante. Lorsque la famille déménage à Paris, Camille retrouve son ami d'enfance Laurent, qui devient bientôt l'amant de Thérèse. Fatigués de devoir dissimuler leur relation, ils organisent le meurtre de Camille en le faisant sembler un accident. Une fois veuve, Thérèse épouse Laurent. Cependant, le mariage s'avère malheureux et délétère, car le couple ne cesse de voir le fantôme de Camille et ne parvient plus à trouver l'harmonie. Madame Raquin découvre par hasard que les jeunes mariés ont tué son fils et a une crise de nerfs qui la paralyse. Malgré cela, elle s'efforce de dénoncer le crime, mettant de plus en plus à vif les nerfs de Thérèse et de Laurent, qui finissent par s'entretuer.

Jules et Edmond de Goncourt

Germinie Lacerteux

La jeune et innocente Germinie travaille comme servante pour une vieille noble en décadence, Mademoiselle de Varandeuil, à laquelle elle est très fidèle. Cependant, sa passion pour un jeune homme sans scrupules, Jupillon, la pousse à commettre des vols et des fraudes afin de lui procurer de l'argent et de s'assurer qu'il ne la quitte pas. Lorsque la fille de le couple meurt après seulement quelques jours de vie, il devient clair pour elle que Jupillon ne l'a jamais aimée. Elle libère son chagrin dans l'alcool et tombe bientôt malade. Elle meurt dans l'anonymat d'un hospice, laissant de nombreuses dettes et surtout gardant Mademoiselle de Varandeuil dans l'ignorance de sa double vie.

Luigi Capuana

Giacinta

Dans la province sicilienne après l'unification de l'Italie, la jeune Giacinta tente de s'opposer aux règles tacites d'une société hypocrite. Amoureuse du jeune et modeste Andrea Gerace, elle décide d'épouser le comte Agrippa di San Celso, afin d'acquérir un titre de noblesse et d'apaiser les craintes de sa mère concernant le mariage avec une personne respectable. Une fois mariée, Giacinta peut alors prendre Gerace comme amant. Ce dernier, cependant, après un certain temps se rend compte qu'il n'aime plus Giacinta, laquelle se sent trompée et craint que son existence soit dès lors sans valeur. Elle se suicide finalement pour se libérer du joug de l'amour non partagé, tandis que Gerace se sent désormais libre.

Benito Pérez Galdós

Doña Perfecta

Un jeune ingénieur madrilène se rend à la lointaine Orbajosa, au cœur de la province espagnole, pour épouser sa cousine Rosario et rencontrer sa tante Perfecta. Cependant, l'accueil de Pepe s'avère ambigu et parfois rude, au point d'éveiller son arrogance. En effet, le village est imprégné d'une mentalité bigote et rétrograde, ce qui contraste avec la capitale en pleine fermentation pour le progrès scientifique. Pour cette raison, Pepe mène une guerre ouverte contre Perfecta avec l'intention d'épouser Rosario à tout prix, malgré la réticence de sa mère à le laisser faire. Perfecta finit par laisser tomber le masque de bonté et de gentillesse et ordonne le meurtre de Pepe afin d'imposer sa volonté.

Camille Lemonnier

Un mâle

Le braconnier Cachaprès tombe amoureux de Germaine, une belle fille d'une bonne famille de Wallonie. Germaine partage son sentiment, et ils entament une relation essentiellement charnelle. Cependant, la famille de Germaine commence à réfléchir à son avenir et la jeune fille se rend compte qu'elle ne peut pas épouser un homme comme Cachaprès, qui est chassé par les gendarmes et vit dans les bois. Elle décide donc de le quitter froidement, en réfléchissant à la manière de séduire son futur mari. Cachaprès, jaloux du nouveau galant de la jeune fille, bat son rival presque au point de le tuer, suscitant la colère des villageois, qui font appel aux gendarmes pour le capturer. Germaine, obligée de le rencontrer une dernière fois puisque tout le monde a ainsi découvert leur relation, tente de l'apaiser. Cachaprès est alors obligé de fuir et est tué par les gendarmes, tandis que Germaine découvre qu'elle est tombée enceinte de lui.

Thomas Hardy

Far From the Madding Crowd

Bathsheba Everdene est une femme fière et impétueuse qui, par un heureux hasard, devient propriétaire d'une ferme dans la campagne du Dorset, devenant ainsi la femme la plus riche et la plus désirée des célibataires. Déterminée à refuser les demandes en mariage de quiconque, même du fidèle Gabriel Oak qui l'aide à gérer la ferme, elle devient l'objet du désir du fermier Boldwood grâce à une blague jouée par sa servante. Il est plus âgé qu'elle et très riche, et lui demande plusieurs fois de l'épouser. Bathsheba refuse toujours, mais avec beaucoup de difficulté à cause de l'insistance de Boldwood. Cependant, Bathsheba tombe instantanément amoureuse du sergent Troy, un soldat servant à proximité, aux manières séduisantes et charmantes. Ils se marient en secret, s'attirant la colère de Boldwood. Le mariage est cependant malheureux : Troy n'aime pas Bathsheba et dilapide sans cesse ses économies, ce qui entrave le fonctionnement de la ferme. Un jour, sur le chemin du retour, ils rencontrent une mendiante qui leur demande des indications. Il s'agit de Fanny, le véritable amour de Troy, que, pour un malentendu, il n'a pas réussi à épouser quelque temps auparavant. La jeune fille est malade et fatiguée, mais Troy ne peut pas faire savoir à Bathsheba qu'il l'aime. Il l'envoie donc dans un hospice pour la nuit, en lui promettant de la rejoindre le lendemain. Cependant, Fanny meurt dans la nuit. Elle est transportée à la ferme Everdene, où elle avait travaillé quelque temps auparavant, et Bathsheba devine au désespoir de Troy qu'elle était son véritable amour. Troy abandonne la ferme et disparaît pendant un an. Bathsheba est anéantie et Boldwood la force à accepter sa demande en mariage, une fois passée la période de deuil de la disparition de son mari. Pendant ce temps, Bathsheba sent son lien avec Gabriel grandir. Un soir de Noël, Troy revient à la ferme de manière menaçante et afin de protéger Bathsheba, Boldwood tue le sergent. Boldwood est exilé en Australie pour homicide volontaire, tandis que Bathsheba et Gabriel parviennent enfin à s'avouer leur amour et à se marier.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Romans

- CAPUANA, Luigi, *Giacinta*, (éd. or. Milano, Brigola, 1879).
- DE GONCOURT, Edmond et Jules, *Germinie Lacerteux*, (éd. or. Paris, Charpentier, 1865), .
- HARDY, Thomas, *Far from the Madding Crowd*, (éd. or. London, Cornhill Magazine, 1874).
- LEMONNIER, Camille, *Un mâle*, (éd. or. Bruxelles, Henri Kristemaekers, 1881).
- PEREZ GALDOS, Benito, *Doña Perfecta*, (éd. or. Madrid, Imprenta de la Guirnalda, 1876).
- ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, (éd. or. Paris, L'Artiste, 1867).

Pièces de théâtre

- CAPUANA, Luigi, *Giacinta, commedia in quattro atti*, Milano, Treves, 1888.
- DE GONCOURT, Edmond, *Germinie Lacerteux, pièce en dix tableaux*, Paris, Charpentier, 1888.
- HARDY, Thomas, Comin Carr, James, *Far From The Madding Crowd*, submitted in 1882 (manuscript, disponible à la British Library, Londres, en suivant le lien [https://searcharchives.bl.uk/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=IAMS040-002009673&indx=1&recIds=IAMS040-002009673&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&dscnt=0&frbg=&scp.scps=scope:\(BL\)&tab=local&dstmp=1602166306110&srt=rank&mode=Basic&&dum=true&vl\(freeText0\)=Add%20MS%2053267%20J&vid=IAMS_VU2](https://searcharchives.bl.uk/primo_library/libweb/action/display.do?tabs=detailsTab&ct=display&fn=search&doc=IAMS040-002009673&indx=1&recIds=IAMS040-002009673&recIdxs=0&elementId=0&renderMode=poppedOut&displayMode=full&frbrVersion=&dscnt=0&frbg=&scp.scps=scope:(BL)&tab=local&dstmp=1602166306110&srt=rank&mode=Basic&&dum=true&vl(freeText0)=Add%20MS%2053267%20J&vid=IAMS_VU2)).
- LEMONNIER Camille, Bahier, Anathole, Dubois, Jean, *Un mâle, pièce en quatre actes*, Paris, Tresse & Stock éditeurs, 1891.
- PEREZ GALDOS, Benito, *Doña Perfecta*, Madrid, 1896.
- ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin, pièce en quatre actes*, Paris, Charpentier, 1873.

Œuvres littéraires du XIX^e siècle

- ALAS, Leopoldo, dicho Clarín, *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 1984 (éd. or. 1884).
- ALEXIS, Paul, METENIER, Oscar, *Charles Demailly, pièce en cinq actes, tirée du roman de Jules et Edmond de Goncourt*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893.

- CAPUANA, Luigi, *Homo. Nuova edizione riveduta dall'autore con l'aggiunta di due racconti (con Come io divenni novelliere)*, Milano, Treves, 1888.
- , *Il marchese di Roccaverdina*, Milano, Treves, 1901.
- DE GONCOURT, Jules et Edmond, *Renée Mauperin*, Paris, Charpentier, 1864.
- , *Manette Salomon*, Paris, Charpentier, 1867.
- , *Henriette Maréchal*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven, 1866.
- , *La patrie en danger*, Paris, E. Dentu, 1873.
- , *Charles Demailly (édition définitive)*, Paris, Flammarion, 1889.
- , *Sœur Philomène (nouvelle édition)*, Paris, Charpentier, 1889.
- DE GONCOURT, Edmond, *Manette Salomon*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1896.
- EELHOUD, Georges, *La Nouvelle Carthage*, Bruxelles, Kristemaekers, 1888.
- HARDY, Thomas, *The Mayor of Casterbridge: The Life and Death of a Man of Character*, London, Smith Elder & co, 1886.
- , *Tess of the d'Urbervilles*, London, James R. Osgood, 1891.
- , *Jude the Obscure*, London, Osgod, McIlvaine & co, 1895.
- HAUPTMANN, Gerhart, *Les tisserands*, traduction française de M. Jean Thorel, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893.
- IBSEN, Henrik, *Les revenants, Maison de Poupée, avec une préface d'Édouard Rod*, traduit du norvégien par M. Prozor, Paris, Albert Savine éditeur, 1889.
- LEMONNIER, Camille, *Les Charniers*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1881.
- , *L'hystérique*, Paris, Charpentier, 1885.
- , *L'happe-chair*, Bruxelles, Henri Kristemaekers, 1886.
- PARDO BAZAN, Emilia, *Los pazos de Ulloa*, Barcelona, Cortezo, 1886.
- , *La madre naturaleza*, Barcelona, Cortezo, 1887.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *La de San Quintin, Electra*, Madrid, Catedra, (éd. or. 1894/1901).
- , *Marianela*, Madrid, Catedra, 2007 (éd. or. 1878).
- , *La desheredada*, Madrid, Catedra, 2007 (éd. or. 1881).
- , *Tristana*, Madrid, Catedra, 2008 (éd. or. 1892).
- , *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Catedra, 2011 (éd. or. 1887).
- STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Levavasseur Librairie, 1831.
- STRINDBERG, August, *Créanciers*, Paris, Circé, 2011 (éd. or. 1888).
- , *Mademoiselle Julie, traduit par Boris Vian*, Paris, L'Arche, 2011 (éd. or. 1888).
- VERGA, Giovanni, *I Malavoglia*, Milano, Treves, 1881.
- , *Novelle Rusticane*, Torino, Casanova, 1883.
- ZOLA, Émile, *Madeleine Féral*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven, 1868.
- , *La Fortune des Rougon*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven, 1871.
- , *La Curée*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven, 1872.

- , *Les Héritiers Rabourdin, comédie en 3 actes*, Paris, Charpentier, 1874.
- , *L'Assommoir*, Paris, Charpentier, 1878.
- , *Nana*, Paris, Charpentier, 1880.
- , *Germinal*, Paris, Charpentier, 1885.
- , *Renée, pièce en cinq actes*, Paris, Charpentier, 1887.

ŒUVRES CRITIQUES

I – Critique et étude de théâtre

- ANTOINE, André, *Le Théâtre Libre*, Paris, théâtre Antoine, 1890.
- , *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Paris, Arthème Fayard & co, 1921.
- ARON, Paul, *Une histoire du théâtre belge de langue française*, Bruxelles, Espace Nord, édition du Kindle.
- BABLET, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1965.
- BARBERIS, Isabelle, (et autr.), *Le monologue contre le drame ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.
- BARON, Philippe, *Le Théâtre Libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers*, Paris, l'Harmattan, 2007.
- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Œuvres complètes – essai sur le genre dramatique sérieux*, Paris, Laplace, 1876.
- BETTETINI, Gianfranco, *Teatro e comunicazione*, Rimini-Firenze, Guarnaldi, 1977.
- BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006.
- BIRCH, David Ian, *The Language of Drama*, London, Macmillan, 1991.
- BROCKETT, Oscar, *History of the theater*, Toronto, Pearson, 2014.
- BURY, Mariane, LAPLACE-CLAVERIE, Hélène (dir.), *Le miel et le fiel, La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2008.
- CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008.
- CORVIN, Michel, *Le théâtre de boulevard*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.
- DANAN, Joseph, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, A. Colin, 2005.
- DE MARINIS, Marco, *Capire il teatro*, Firenze, società editrice dello spettacolo, 1988.
- DESPIERRES, Claire (dir.), *La lettre et la scène*, Dijon, éditions universitaires de Dijon, 2009.
- FERRERAS, Juan, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1989.
- GIES DAVID, Thatcher, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- GOENAGA, Angel, *Teatro español del siglo XIX*, New York, Las Américas, 1971.

- GOUHIER, Henri, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 2004.
- JULLIEN, Jean, *Le Théâtre Vivant*, Charpentier, Paris, 1892.
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, LEDDA, Sylvain, NAUGRETTE, Florence (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980.
- MENENDEZ ONRUBIA, Carmen, *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid, C.S.I.C., 1983.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, A. Colin, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich, *L'origine de la tragédie*, traduction de Jean Marnold et Jacques Morland, éditeur e-artnow, édition du Kindle.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2019.
- PETRELLA, Fausto, *La mente come teatro, psicoanalisi, mito e rappresentazione*, Milano, ed. ermes, 2011.
- PFISTER, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- PICKERING, Kenneth, THOMPSON, Jayne, *Naturalism in theatre, its development and legacy*, New York, Palgrave&Macmillan, 2013.
- PICON, Gaétan, *Histoire des littératures III*, Editeur Queneau R., Paris, Gallimard, 1958.
- SCRIVANO, Riccardo, *Letteratura e teatro*, Bologna, Zanichelli, 1983.
- STATES, Bert O. *Great reckonings in little rooms*, Berkley, University of California Press, 1987.
- TURNER, Victor, *The anthropology of performance*, New York, Paj, 1987.
- , *From ritual to theater*, New York, Paj, 1982.
- UBERSFELD, Anne, *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993.
- , *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.
- , *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996.
- , *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996.
- , *Galions engloutis*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- VIALA, Alain, *Le Théâtre en France*, Paris, PUF, 2009.
- , *Histoire du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- WILLIAMS, Raymond, *Modern Tragedy*, London, Vintage Books, 1966.
- , *Drama from Ibsen to Brecht*, London, Chatto and Windus, 1968.
- ZARAGOZA, Georges, *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.
- ZOLA, Émile, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier, 1895.

II – Approches à l'adaptation et à l'autoadaptation

- ALBRECHT-CRANE, Christa, CUTCHINS, Dennis R., *Adaptation Studies: New Approaches*, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2010.
- BASSNET, Susan, *Translation studies*, New York, Routledge, 1980.
- BEST, Janice, *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Paris, Corti, 1986.
- BERENQUER, A. (ed), *Los estrenos teatrales de Galdós y la crítica de su tiempo*, Comunidad de Madrid-Consejería de Cultura, Madrid, 1988.
- DE FELICI, Roberta, *Gli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt*, Roma, Aracne, 2011.
- DESPIERRE, Claire (dir.), *La lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009.
- FRAWLEY, William (éd), *Translation: Literary, Linguistic, and Philosophical Perspectives*, Cranbury: Associated University Presses, 1984.
- GARCIA BARRIENTOS, José Luis, *Comment analyser une pièce de théâtre : éléments de dramaturgie*, Paris, Herzog, 2017.
- GRIFFITHS, Kate, *Emile Zola and the Artistry of Adaptation*, New York, Routledge, 2009.
- HUBERT, Marie-Claude (dir.), *Les formes de la réécriture au théâtre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006.
- , *Le théâtre*, Paris, A. Colin, 2008.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, London and New York, Routledge, 2006.
- KREBS, Katja (éd.), *Translation and adaptation in theatre and film*, New York, Routledge, 2014.
- MASSON, Catherine, « George Sand et L'auto-adaptation' de ses romans à la scène », in *George Sand : Pratiques et imaginaires de l'écriture*, B. Diaz et I. Hoog-Naginski (dir), Presses Universitaires de Caen, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1952.
- , *Signes*, Paris, Gallimard, 2001 (éd. or. 1960).
- OUSTINOFF, Michael, *La traduction*, Paris, PUF, 2015.
- PERGNIER, Maurice, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Paris, Les belles lettres, 2017.
- POLIZZI, Assunta, *Galdós dramaturgo, frontiere e soglie nel suo percorso letterario*, Berlin, Frank&Timme, 2015.
- PUPPA, Paolo, *Racconti del palcoscenico, dal Rinascimento a Gadda*, Napoli, Liguori Editore, 2011.
- SANDERS, Julie, *Adaptation and appropriation*, London and New York, Routledge, 2006.
- SANFILIPPO, Maria Valeria, *La fortuna scenica di Luigi Capuana*, Palermo, Salvatore Sciascia editore, 2015.
- SEGRE, Cesare, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 2000.

VITEZ, Antoine, *Le devoir de traduire*, Paris, Actes Sud, 2017.

WANG, Frédéric, *Approche sémiotique de Maurice Blanchot*, Paris, l'Harmattan, 1998.

WILSON, Keith, *Thomas Hardy on stage*, New York, St. Martin Press, 1995.

III – Œuvres critiques sur le naturalisme

ALBORG, Juan Luis. *Realismo y Naturalismo: La novela*. Madrid, Gredos, 1996.

BAGULEY, David, *Naturalist Fiction: The Entropic Vision*, Cambridge, UP, 1990.

— , *Le naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules Amédée, *De Balzac à Zola : critiques et polémiques*, Paris, Belles Lettres, 1999.

BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1998.

BECKER, Colette, DUFIEF, Anne-Simone (dir.), *Relecture des petits naturalistes, Actes du colloque des 9, 10, 11 décembre 1999*, Nanterre, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, « RITM » Paris X, 2000.

BONET, Laureano, *El naturalismo: Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Barcelona, Bonet, 1973.

BORIE, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971.

BROOKS, Peter, *The Melodramatic imagination : Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*, New Haven London, Yale university press, 1976.

BRUNETIERE, Ferdinand, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883.

CABANÈS, Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits realists 1856-1893*, Paris, Université de Toulouse, 1991.

— (éd.), *Les frères Goncourt: art et écriture*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1997.

— , *La fabrique des valeurs dans la littérature du XIX^e siècle*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017.

CAUDET, Francisco, *Zola, Galdós, Clarín: El naturalismo en Francia y España*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995.

CHARLE, Christophe, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, Pens, 1979.

CHEVREL, Yves, "Toward an Aesthetic of the Naturalist Novel", *Naturalism in the European Novel: New Critical Perspectives*, New York, Brian Nelson, 1992.

— , *Le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

COLIN, René-Pierre, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979.

— , *Zola, renégats et alliés, la république naturaliste*, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

- DA SOUSA CORREA, Dalia (dir), *The Nineteenth Century Novel: Realisms*, London, Routledge, 2000.
- DESPREZ, Louis, *L'évolution naturaliste*, Paris, Tresse, 1886.
- DUCREY, Anne; VICTOROFF, Tatiana, *Renaissances du Mystère en Europe*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2015.
- ERMATH DEEDS, Elizabeth, *The English novel in history: 1840-1895*, London, Routledge, 1997.
- FERRERAS, Juan, *Benito Perez Galdós y la invencion de la novela historica nacional*, Madrid, Endymion, 1997.
- GORCEIX, Paul (éd.), *La Belgique fin de siècle*, Bruxelles, Complexe, 1997.
- HAMON, Philippe, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998.
- , *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- HERMAN, Luc, *Concepts of Realism*, Columbia, Camden House, 1996.
- IERMANO, Toni, *Naturalismo, positivismo, verismo*, Roma, Vecchiarelli, 1996.
- JACOB, Gustave, *L'illusion et la désillusion dans le roman réaliste français : 1851-1890*, Paris, s.n., 1911.
- LATTRE, Alain de, *Le réalisme selon Zola : archéologie d'une intelligence*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.
- LISSORGUES, Yvan, *Realismo y naturalismo en Espana en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- LUC, Anne-Françoise, *Le naturalisme belge*, Bruxelles, éditions Labor, 1990.
- LUPERINI, Romano (a cura di), *Il verismo italiano fra naturalismo francese e cultura europea*, Lecce, Piero Manni, 2007.
- MADRIGNANI, Carlo, *Capuana e il Naturalismo*, Bari, Laterza, 1970.
- MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- , *Le regard et le signe : poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *La literatura francesa moderna. El Naturalismo*, Madrid, Renacimiento, 1911.
- PATTISON, Walter Thomas, *El Naturalismo español, historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1965.
- PIERRE-GNASSOUNOU, Chantal, *Zola : les fortunes de la fiction*, Paris, Nathan, 1999.
- PELLINI, Pierluigi, *Naturalismo e verismo*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998.
- POMILIO, Mario, *Dal naturalismo al verismo*, Napoli, Liguori, 1966.
- PRENDES, Manuel, *La novela naturalista hispanoamericana: Evolución y direcciones de un proceso narrativo*, Madrid, Cátedra, 2003.
- RICATTE, Robert, *La création romanesque chez les Goncourt : 1851-1870*, Paris, A. Colin, 1953.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, *El naturalismo en España: Crítica y novela*. Salamanca, Ediciones Almar, 2002.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *Réalisme et Naturalisme*, Paris, Hachette, 1998.

— , *La Pertinence réaliste: Zola*, Paris, Éditions Champion, 2001.

VERDIER, Yvonne, *Coutume et destin, Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995.

ZOLA, Émile, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1881.

WOLF, Nelly, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

— , *Une littérature sans histoire : essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.

— , *Le roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003.

IV – Critique littéraire et théorie de la littérature

ARENCIBIA, Yolanda, QUINTANA, Rosa Maria, *Galdós y la gran novela del siglo XIX*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2011.

ARENCIBIA, Yolanda; GULLÓN, Germán; GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria et al., *La hora de Galdós*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2018.

ARTIAGA, Loïc, *Le roman Populaire: des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, Paris, Autrement, 2008.

ARISTOTE, *La poétique / Aristote ; le texte grec, avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov*, Paris, Seuil, 1980.

AUERBACH, Erich, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1977.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

— , *Essais critiques*, Paris, Seuil, 2002 (éd. or. 1964).

— , *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

BROOKS, Peter, *Reading the plot: design and intention in narrative*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

CAPUANA, Luigi, *Gli "ismi" contemporanei (verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo)*, Catania, Niccolò Giannotta editore, 1898.

— , *Per l'Arte, a cura di Riccardo Scrivano*, Napoli, edizioni scientifiche italiane, 1994.

CHARLE Christophe, *La dérégulation culturelle : essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

CORREA, Delia da Sousa (dir.), *The Nineteenth Century Novel: Realisms*, London, Routledge, 2000.

CROCE, Benedetto, *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*, Bari, Laterza, 1929.

DAUNAIS, Isabelle, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000.

DEL LUNGO, Andrea, CAEN-LYON, Boris (dir.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.

DENIS, Benoît, KLINKENBERG, Jean-Marie, *La littérature belge*, Bruxelles, espace nord, 2005.

- DERRIDA, Jacques, *La Voix et le phénomène : introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Epiméthée, 1983.
- DESTRI, Alberto, A.M. Sportelli eds., *Ai confini dei generi. Casi di ibridismo letterario*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 1999.
- ECO, Umberto, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 1993.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa, 1998.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- , *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007.
- GREIMAS, Algirdas J., *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
- HALLIWELL, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton UP, 2002.
- HOLLINGTON, Michael, *The Reception of Charles Dickens in Europe*, London, Bloomsbury, 2013.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
- LAFARGA, Francisco, PEGENAUTE, Luis, *Creación y traducción en la España del siglo XIX*, Berna, Peter Lang, 2015.
- LORÉNS, Vicente, *El romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1989.
- MACHEREY, Pierre; EAGLETON, Terry; GLINOER, Anthony, *Pour une théorie de la production littéraire*, ENS Éditions, 2014.
- MACHEREY, Pierre, *Comte : la philosophie et les sciences*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- , *À quoi pense la littérature?*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
- MAINER, José-Carlos, *La escritura desatada: El mundo de las novelas*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
- MAROT, Patrick, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2001.
- MORETTI, Franco, *Atlante del romanzo europeo*, Torino, Einaudi, 1998.
- PELLINI, Pierluigi, *La Descrizione*, Roma, Laterza, 1998.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations*, Paris, Gallimard, 1948.
- , *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948.
- Société littéraire des amis d'Émile Zola, *Les Cahiers naturalists*, Paris, Grasset-Fasquelle,
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1966.
- , *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.
- TORTONESE, Paolo, *L'Homme en action*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- WATT, Ian, et autr., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- WOOLF, Virginia, *Genius and Ink, on How to Read*, London, TLS Books, 2019.

V – Critique historique et sociologique

- ALTAMIRA Y CREVEA, Rafael, *Psicología del pueblo español*, Barcelona, Minerva, 1902.
- ANGENOT, Marc, *1889: un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989.
- BALZAC, Honoré de, *Traité de la vie élégante, suivi de la théorie de la démarche*, Paris, Bossard, 1922.
- BARA, Olivier, *Boulevard du crime, le temps des spectacles oculaires*, Gagny, Apocope, 2005.
- BAZALGETTE, Léon, *Camille Lemonnier*, Bruxelles, E. Sansot & C. éditeurs, 1904.
- BRASSEUL, Jacques, *Petite histoire des faits économiques et sociaux*, Paris, A. Colin, 2001.
- BRONFEN, Elisabeth, *The Knotted Subject, hysteria and its discontents*, Princeton University Press, 1998.
- BELOFF, Max, *Europe and the Europeans*, London, Chatto&Windus, 1957.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art: génèse et structure du champ littéraire*, Paris, Points, 2015.
- CABANÈS, Jean-Louis, *La fabrique des valeurs dans la littérature du XIX^e siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017.
- CARRIE, René Albrecht, *Europe after 1815*, Paterson, Littlefield, 1961.
- CASSOL, Alessandro, CRIVELLARI, Daniele, GHERARDI, Flavia, TARAVACCI, Pietro, *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2013.
- CHARLE, Christophe, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1991.
- , *Histoire sociale, histoire globale ? : actes du colloque des 27-28 janvier 1989*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1993.
- , *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001.
- COHEN, Deborah, O'CONNOR, Maura, *Comparison and history, Europe in cross-national perspective*, New York, Routledge, 2004.
- CARITAT, Marie Jean Antoine Nicolas de, marquis de Condorcet, *Œuvres de Condorcet*, Paris, Firmin Didot frères, 1847.
- CORBIN, Alain, *Le temps, le désir et l'horreur : un essai sur le dix-neuvième siècle*, Paris, Aubier, 1991.
- DUBY, Georges, *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Perrin, 2002.
- FREUD, Sigmund, *La psychopathologie de la vie quotidienne : sur l'oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l'erreur* ; traduit de l'allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1997.
- GOODY, Jack, *L'évolution de la famille et du mariage en Europe*, Paris, Armand Colin, 2012.
- GOMEZ, Marta Manrique, « Doña Perfecta de Galdós : la representación del conflicto identitario de la sociedad española », *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, 2009, vol. 41, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/galperfe.html> . Dernière consultation au 13 mars 2022.
- GOURMONT, Remy, *La Belgique littéraire*, Paris, Crès, 1915.
- HOBBSAWM, Eric, *The Age of Capital, 1848-1875*, London, Abacus, 1975.

- , *The Age of Empire, 1875-1914*, New York, Vintage Books, 1989.
- JEANBLANC, Helga, *Des Allemands dans l'industrie et le commerce du livre à Paris : 1811-1870*, Paris, CNRS, 1995.
- LAHIRE, Bernard, *La condition littéraire: la double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.
- , *La culture des individus: dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2006.
- , *L'homme pluriel, le ressort de l'action*, Paris, Hachette, 2011.
- LISSORGUES, Yvan, SOBEJANO, Gonzalo, *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999.
- LÓPEZ - Morillas, J., *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Madrid, Ariel, 1972.
- MARNOT, Bruno, *La mondialisation au XIX^e siècle : 1850-1914*, Paris, Armand Colin, 2012.
- MONTADON, Alain (dir.), *L'honnête homme et le dandy*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1993.
- MORETTI, Franco, *The Bourgeois, between History and Literature*, London, Verso, 2013.
- MUSSELWHITE, David E., *Politics and desire in the nineteenth-century*, London, Methuen, 1987.
- ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Rayon photo, 2002.
- PÉCOUT, Gilles, *Penser les frontières de l'Europe du XIX^e au XXI^e siècle : élargissement et union, approches historiques [actes du colloque, les 27, 28, 29 mars à Paris]*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- POLANYI, Karl, *La grande transformation : aux origines politiques et économiques de notre temps*, Paris, Gallimard, 1983.
- RÉMOND, René, *Le XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1974.
- ROBIN, Régine, *Histoire et linguistique*, Paris, A. Colin, 1973.
- RUSTIN, Michael, RUSTIN, Margaret, *Mirror to Nature Drama, Psychoanalysis and Society*, London, Karnak, 2002.
- SCARPETTA, Guy, *Pour le Plaisir*, Paris, Gallimard, 1998.
- SPANDRI, Francesco, *La littérature au prisme de l'économie : argent et roman en France au XIX^e siècle*, Paris, Garnier, 2014.
- TAINÉ, Hippolyte, *Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1858.
- ULBACH, Louis, *Lettres de Ferragus*, Paris, Librairie Internationale, 1869.
- VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté*, Paris, Seuil, 2004.
- (dir.), *Histoire du corps, 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005.
- *La Silhouette, naissance d'un défi du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2012.
- ZÖLLNER, Reto, *La Physiognomonie dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

VI – Études de genre

- ANDRE, Jacques, et al. *Fatalités du féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- BADINTER, Elisabeth, *L'amour en plus, Histoire de l'amour maternel, XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980.
- , *XY De l'identité masculine*, Paris, Odile-Jacob, 1992.
- BARA, Olivier, (et autr.), *Féminin/Masculin : écritures et représentations. Corpus collectifs*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2015.
- BARUCCO, Pierre, *Sémiologie de l'amour dans les civilisations méditerranéennes, Hommage à André Goursonnet, Actes du centre de recherches*, Université de Nice et Comité Doyen Jean Lépine, Les Belles Lettres, 1989.
- BELSEY, Catherine, *Desire, love stories in Western culture*, Oxford, Blackwell, 1994.
- BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *L'Éros et la femme chez Zola : de la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, 1977.
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002 (éd. or. 1998).
- BRIX, Michel, *Éros et littérature. Le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, Leuven, Éditions Peeters, 2001.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, éditions La Découverte, 2006.
- CIXOUS, Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, éditions Galilée, 2010.
- CLEMENT, Catherine, CIXOUS, Hélène, *La jeune née*, Paris, Union Générale d'éditions, 1975.
- CORBIN, Alain, *Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1982.
- DAGOGNET, François, *Corps réfléchis*, Paris, O. Jacob, 1989.
- , *La peau découverte*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1998.
- DARMON, Pierre, *Femme détestée, femme célébrée, misogynie et féminisme en France du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, les éditions de Paris, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, éditions Macula, 2021 (éd. or. 1982).
- DORLIN, Elsa, *La matrice de la race, généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, éditions La Découverte, 2009.
- EISLER, Riane, *The Chalice and the Blade*, New York, Harper Collins, 1988.
- FEDERICI, Silvia, *Caliban et la sorcière*, Paris, entremonde et senonevero, 2014 (éd. or. *Caliban and the Witch* publiée en 2004).
- , *Genere e capitale*, Roma, Derive e Approdi, 2020.
- FEIGENBAUM-KRAKOWSKI, Anna, *La condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, Paris, Nizet, 1974.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1994.

- GARCIA NEGRO, Maria Carmen, CARREÑO, Antonieta, *A muller e a súa imaxe*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993.
- GIMBUTAS, María, *The Language of the Goddess, Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*, Harper&Row, San Francisco, 1989.
- HOUK SCHOCKET, Deborah, *Modes of seduction, Sexual Power in Balzac and Sand*, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.
- LASCH, Christopher, *Women and the common life- Love, Marriage and Feminism*, New York, Norton and company, 1997.
- MICHEL, Andrée, *Le Féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- MICHELET, Jules, *La Femme*, Paris, Hachette, 1860.
- MILLER, J. Hillis, *Thomas Hardy : distance and desire*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1970.
- MORGAN, Rosemary, *Women and sexuality in the novels of Thomas Hardy*, London, Routledge, 1988.
- RIPA, Yannick, *La ronde des folles, Femme, folie et enfermement au XIX^e siècle, (1838-1870)*, Paris, Aubier, 1986.
- RUSSETT, Cynthia, *Sexual Science, The Victorian Construction of Womanhood*, Harvard University Press, 1991.
- SANTOS, Sandra dos, *Le Personnage féminin dans le roman réaliste espagnol : à partir de "Insolacion" de Emilia Pardo Bazan, "Dona Perfecta" de Benito Perez Galdos et "Pepita Jiménez" de Juan Valera*, s. n. 1996.
- SCHOR, Naomi, *Breaking the chain, women, theory and French realist fiction*, New York, Columbia University Press, 1985.
- SOHN, Anne-Marie, « Sois un homme ! », *La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2009.
- TAKAI, Nao, *Le corps nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle : Flaubert, les Goncourt et Zola*, Paris, Honoré Champion, 2013.

VII – Écrits personnels des auteurs et biographies

- ALBALAT, Antoine, *Gustave Flaubert et ses amis : avec des lettres inédites de Gustave Flaubert*, Paris, Librairie Plon, 1927.
- ALEXIS, Paul, *Notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882.
- ANTOINE, André, *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Paris, Arthème Fayard, 1921.
- BRAVO-VILLASANTE, C., *Galdós visto por sí mismo*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1970.
- , *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1973.
- GILMAN, Stephen, *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Madrid, Taurus, 1985.
- GONCOURT DE, Jules et Edmond, *Préfaces et manifestes littéraires*, Paris, Charpentier, 1888.

- , *Journal, Mémoires de la vie littéraire, 1851-1865, tome I*, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, 2014.
- *Journal, Mémoires de la vie littéraire, 1866-1886, tome II*, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, 2014.
- *Journal, Mémoires de la vie littéraire, 1887-1896, tome III*, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, 2014.

HOAR LEO, J., *Benito Perez Galdós y la revista del movimiento intelectual de Europa*, Madrid, Insula, 1968.

LEMONNIER, Camille, *Une vie d'écrivain, mes souvenirs*, Bruxelles, éditions Labor, 1945 (éd. or. 1913).

MILLER, Stephen, *El mundo de Galdós: teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socioliterario galdosiano*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1983.

OREL, Harold (éd.), *Thomas Hardy's personal writings*, New York, Saint Martin Press, 1990.

ORTIZ ARMENGOL, P., *Vida de Galdós*, Crítica, Barcelona, 1996.

VETRO, Pietro, *Luigi Capuana, la vita e le opere*, Catania, Studio editoriale moderno, 1922.

ZOLA, Émile, *Une Campagne*, Paris Charpentier, 1901 (éd. or. 1881).

- , *Mes Haines*, Paris, Achille Faure, 1866.

VIII – Sociologie, médecine, mode

ASSELIN, Olivier, MARINIELLO, Silvestra, *L'ère électrique*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011.

BALZAC, Honoré de, *Traité de la vie élégante, suivi de la théorie de la démarche*, Paris, Bossard, 1922 (éd. or. 1842).

BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 1991.

BERNARD, Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Baillière et fils, 1865.

BOUCHER, François, *Histoire du costume en Occident : des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 2008.

BRUMMETT, Barry, *Clockwork Rhetoric, The Language and Style of Steampunk*, University of Mississippi Press, 2014.

CASTAGNARY, Jules Antoine, *Salons*, Paris, Charpentier, 1892.

CHARCOT, J. M., RICHER, Paul, *Les démoniaques dans l'art*, Paris, Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier éditeurs, 1887.

COLLEYN, Jean-Paul, *Le regard documentaire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993.

COMTE, Auguste, *Cours de philosophie positive, tome I^{er}*, Paris, Rouen Frères, 1830.

CORBIN, Alain, *Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1982.

DAGOGNET, François, *Philosophie de l'image*, Paris, J. Vrin, 1986.

- DION, Michel ; Julien, Mariette, *Éthique de la mode féminine*, Paris, PUF, 2010.
- GARDEY, Delphine, LÖWY, Ilana (dir.), *L'invention du naturel, les sciences et la fabrication du masculin et du féminin*, Paris, éditions des archives contemporains, 2000.
- GAUTHIER, Guy, SUCHET, Simone, PILARD, Philippe, *Le documentaire passe au direct*, Montréal, VLB éditeur, 2003.
- HOURTICQ, Louis, *L'art et la science*, Paris, Flammarion, 1943.
- MANNONI, Pierre, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 2014.
- MARCHETTI, Ada Gigli, *Dalla crinolina alla minigonna, la donna, l'abito e la società dal XVIII al XX secolo*, Bologna, CLUEB, 1995.
- SIMMEL, Georg, *Philosophie de la mode*, Paris, éditions Allia, 2013 (éd. or. 1895), édition Kindle.
- TURNER, John C., *Rediscovering the Social group, a self-categorization theory*, Oxford, Blackwell, 1987.
- VELASCO MOLPECERES, Ana María, *Moda y prensa femenina*, Madrid, ediciones 19, 2016.
- VIGNON, Claude, *Salon 1850-51*, Paris, Garnier, 1851.

Articles

IX.I Critique et étude de théâtre

- BOO, Matilde L. « Galdós y Zola : dos teóricos del teatro », *Actas del segundo congreso internacional de estudios Galdosianos II*, 1980, pp. 78-93.
- DE FELICI, Roberta, « Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de Goncourt », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 101, 2001/5: pp. 1399-1422.
- GOUDMAND, Anaïs, « Le roman-feuilleton ou l'écriture mercenaire : l'exemple des Mystères de Paris », *Cahiers de Narratologie* [Online], 31 | 2016, Online since 22 December 2016, p. 3. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7589>. Dernière consultation le 25 mai 2021.
- MEDDA, Enrico, « Passioni proibite, alcuni personaggi scandalosi di Euripide di fronte al proprio eros », *Classica*, 2020, vol. 33, n°2, pp. 77-106.
- MORTENSEN, Ellen, « Ibsen et le scandaleux- les *Revenants* et *Hedda Gabbler* », *Études Germaniques*, Klincksieck, 2007/4, n°248, pp. 787-801.
- NAUGRETTE, Florence, « La province, parent pauvre de l'histoire du théâtre? Nouvelles recherches sur la Normandie », *L'Annuaire théâtral*, 2006, n. 39, pp. 132-142.
- PRZYBOŚ, Julia, « La Conscience populaire et le mélodrame en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle », *The French Review*, 1984, Vol. 57, No. 3, pp. 300-308.
- SCRIBE, Eugène, *Discours de réception à l'Académie Française*, 28 janvier 1836, p. 13. (<http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-deugene-scribe>). Dernière consultation le 5 mai 2021.

VIVES, Jean-Michel, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », *Recherches en psychanalyse*, 2010/1, n°9, pp. 22-35.

IX.II Approches à l'adaptation et à l'autoadaptation

BESSONNAT, Daniel, « Deux ou trois choses que je sais de la réécriture », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°105-106, 2000, pp. 5-22.

BERENGUER, Ángel (2002) "Sobre el texto dramático y su representación", *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de autores de teatro*, 10: 10-19.

DE FELICI Roberta, « Les Goncourt et l'art de comparer » dans Manette Salomon », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°21, 2014, pp. 55-77.

DORMOY, Denis, « De la réécriture comme mode d'écriture de textes », *Le français aujourd'hui*, A. Colin, n. 144, 2004, pp. 53-61.

DORRA Abdelmoumen, « Les Goncourt auteurs dramatiques : édition électronique du théâtre des Goncourt », *Littératures*, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 2013.

DUFIEF, Anne-Simone, "Germinie Lacerteux: un laboratoire d'art dramatique", *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°13, 2006, pp. 77-95.

NEJMA Omari, « La « mise en pièce » de *Renée* : Genèse et impératifs de l'adaptation d'Émile Zola », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 14 | 2018. Dernière consultation 20 novembre 2022.

TREILHOU-BALAUDE, Catherine, « Shakespeare, la France, la scène : une histoire lente », *Études théâtrales*, L'Harmattan, 2009/1, n°44-45, pp. 102-109.

VAL, M. M. de, « Los novelistas en el teatro », *Ateneo*, 1, n. 1 (enero 1906), pp.62-63; recogido en *Los novelistas en el teatro*, Bernardo Rodríguez, Madrid, 1906.

IX.III Critique du naturalisme

ÁVILA ARELLANO, J., «Doña Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós en 1889. Fecunda compenetración espiritual y literaria», *IV Congreso Galdosiano*, Ediciones del Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, pp. 305-324.

BECKER, Colette, « Zola, écrivain-homme d'affaires », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, 2007, pp. 825-833.

COSSET Evelyne, « L'espace dans Germinie Lacerteux, une figure de l'inanité », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°8, 2001, pp. 27-34.

DUFIEF, Pierre-Jean, « Penser et peindre la famille dans l'œuvre des Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°22, 2015, pp. 29-43.

FERNANDEZ MONTESINOS, José, «Galdós en busca de la novela», *Ínsula*, 1963, pp. 1-12.

GABASTON, Lisa, « Germinie Lacerteux, première héroïne zolienne? », *Les Cahiers naturalistes*, n°78, 2004, pp. 151-172.

GILISSEN, Pierre, « Camille Lemonnier et les Goncourt : Ressemblances, dissemblances... », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°6, 1998, pp. 205-233.

LE BLOND, Maurice, « Les projets littéraires d'Émile Zola au moment de sa mort, d'après des documents et manuscrits inédits », *Mercure de France*, vol. 199, 1 octobre 1927, pp. 5-25.

MUOIO, Ilaria, «Tra il realismo di costì e il verismo di qui : Capuana recensore di Rod, Rod critico di Capuana», *Incontri*, 2018, vol. 33, pp. 52-64.

ROSTAND, Jean, *Zola*, dans *Europe*, 1968, n°468-469, pp. 502.

SOTELO VAZQUEZ, Adolfo, «Galdós y la novela experimental de Zola», dans GALVAN GONZALES, Victoria et al. (eds.), *La hora de Galdós*, Casa-Museo Pérez-Galdós, Cabildo de Gran Canaria, 2018, 999-1008.

LANZUELA CORELLA, María Luisa, «La literatura como fuente histórica», Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio de 1998, 2000.

WATROBA, Maria, « Thérèse Raquin : Le naturalisme entre mensonge et vérité », *Romantisme*, 1997, n°95, pp. 17-28.

WILSON, Keith, « Thomas Hardy and the stage », *The Thomas Hardy Journal*, vol. 23, 2007, pp. 22-38.

IX.IV Critique littéraire et théorie de la littérature

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, 1968, n°11, pp. 84-89.

BAGNI, Paolo, «Il campo di forza dei generi», in *Sportelli*, Annamaria, ed., «Generi letterari. Ibridismo e contaminazione», Bari, Laterza, 2001, pp. 3-9.

BIRON, Michel, « L'Artiste et la modernité littéraire en Belgique francophone », *Textyles* [En ligne], 6 | 1989. Dernière consultation au 7 avril 2021.

BISMUT, Roger, Le narrateur dans « Germinie Lacerteux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1984, n°36. pp. 21-33.

CHAPERON, Danielle, « Penser l'espace dramatique (tout contre Gérard Genette) », *Penser la scène, Études de lettres*, n°1, 2018, pp. 47-62.

KEARNEY, Anthony, «Thomas Hardy and Samuel Smiles: biography, fiction and the self-help debate», *The Hardy Society Journal*, vol. 1, n°1, March 2015, pp. 32-40.

KLINKENBERG Jean-Marie, « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique », in : *Littérature*, n°44, 1981, « L'institution littéraire II », pp. 33-50.

MOLLIER, Jean-Yves, « Éditer au XIX^e siècle », dans *Revue de l'histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, 2007/4, vol. 107, pp. 771-790.

ROSSETTI, Enrica, «Capuana e l'impersonalità», *Quaderni d'italianistica*, 1981, vol. II, n°1, pp. 78-90.

IX.V Critique historique et sociologique

ARLETTE, Jouanna, « La notion de Renaissance, réflexion sur un paradoxe historiographique », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 2002/5, n° 49, pp. 5-16.

BARTHES, Roland, « Le bleu est à la mode cette année. Notes sur la recherche des unités signifiantes dans le vêtement de mode », *Revue française de sociologie*, 1960, vol. 1-2. pp. 147-162.

BIRON, Michel, « L'Artiste et la modernité littéraire en Belgique francophone », *Textyles* [En ligne], 6, 1989. Dernière consultation 13 juillet 2022.

DE GREVE, Marcel, « Lettres françaises de Belgique », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 39, fasc. 3, 1961, pp. 804-815.

DUMONT, Martine, « Le succès mondain d'une fausse science », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 54, 1984. pp. 2-30.

GRUNER, Wolf D., "The British Political, Social and Economic System and the Decision for Peace and War: Reflections on Anglo-German Relations 1800-1939", *British Journal of International Studies*, Vol. 6, No. 31, 1980, pp. 189-218.

GUIRAL, Pierre, TEMIME, Émile, « L'historiographie du Second Empire », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 21, n°1, janvier-mars 1974, pp. 1-17.

KLINKENBERG, Jean-Marie, « La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique », *Littérature*, n°44, 1981, pp. 33-50.

LOZÈRE, Christelle, « Être noir en France au XIX^e siècle », *Dossier de l'art*, Ed. Faton, SFB/Archéologia, 2019, *Le modèle noir; de Géricault à Matisse*, 267, pp.58-61, hal-02292548.

OSTER, Angela, "Novecento nord/sud. Verità e punti cardinali nello specchio d'Europa", *Babel*, 2015, vol. 32, pp. 221-240.

PRO RUIZ, Juan, "La culture du caciquisme espagnol à l'époque de la construction nationale (1833-1898)", *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 116, n°2. 2004, pp. 605-635.

VERMES, Geneviève, « Quelques étapes de la psychologie des peuples (de la fin du XIX^e siècle aux années 1950). Esquisse pour une histoire de la psychologie interculturelle », *Association pour la Recherche de Synthèse en Sciences Humaines (ARSSH) « L'Homme & la Société »*, 2008, n° 167-168-169, pp. 149-161.

ZOLA, Émile, *Le Messager de l'Europe*, Paris, 1875.

IX.VI Études de genre

PENUËL, Arnold M., "Narcissism in Galdos' Doña Perfecta", *Hispania*, 1979, vol. 62, n° 3, pp. 282-288.

- COLE, Natalie B. "Dickens and Gender, recent studies", *Dickens Studies Annual*, vol. 39, 2008, pp. 305-396.
- CHEMIN, Anne, « Le « mansplaining » expliqué par l'écrivaine américaine Rebecca Solnit », dans *Le Monde*, 30 mars 2018.
- EDELMAN, Nicole, « Représentation de la maladie et construction de la différence des sexes. Des maladies de femmes aux maladies nerveuses, l'hystérie comme exemple », *Romantisme*, 2000, n°110, pp. 73-87.
- GARCÍA SUÁREZ, Pedro, "El uso del cuerpo femenino en la novela realista y naturalista Española", *Estudes romanes de Brno*, n°1, 2015, pp. 219-236.
- GENER, Pompeyo, « De la mujer y sus derechos en las sociedades modernas », *La Vanguardia*, Barcelona, año IX, martes 26 febrero 1889.
- JACQUES, Catherine, « Le féminisme en Belgique de la fin du 19e siècle aux années 1970 », *Centre de recherche et d'information socio-politiques*, courrier hebdomadaire 2009, n° 2012-2013, pp. 5-54.
- LAUGIER, Sandra, « La voix des femmes et l'expérience », *Cités*, PUF, 2002, n. 9, pp. 73-90.
- QUEFFELEC, Lise, « Inscription romanesque de la femme au XIX^e siècle: le cas du roman-feuilleton sous la Monarchie de Juillet », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1986, 86^e Année, No. 2, pp. 189-206.
- MAYER HACKER, Helen, "The New Burdens of Masculinity", in *Marriage et Family Living*, vol. XIX, August 1957, n° 3.
- RIVERO-MORENO, Yosálida C., "La novela realista-naturalista española y su representación de la mujer", *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. 2, n°1, 2004, pp. 141-156.
- ROY-REVERZY, Éléonore, « Germinie Lacerteux et la question des genres », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 1998, n°6, pp. 259-274.
- SHIRES, Linda M., "Narrative, Gender, and Power in *Far from the Madding Crowd*", *NOVEL: A Forum on Fiction*, 1991, vol. 24, n°2, pp. 162-177.