

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

***DU ROMAN AU THÉÂTRE: ADAPTATIONS THÉÂTRALES DANS
LA DRAMATURGIE FRANCO-PORTUGAISE AU XIXe SIÈCLE***

Volume I

Lígia Domingos Cipriano do Espírito Santo Agostinho

Tese

Doutoramento em Literatura

Trabalho efectuado sob a orientação da Professora Doutora Ana Clara Santos

2013

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

NOME : LÍGIA DOMINGOS CIPRIANO DO ESPÍRITO SANTO AGOSTINHO

FACULDADE: CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

ORIENTADORA: PROFESSORA DOUTORA ANA CLARA SANTOS

DATA: JUNHO 2013

TÍTULO DA TESE: DU ROMAN AU THÉÂTRE: ADAPTATIONS THÉÂTRALES
DANS LA DRAMATURGIE FRANCO-PORTUGAISE AU XIXe SIÈCLE

**DU ROMAN AU THÉÂTRE: ADAPTATIONS THÉÂTRALES DANS LA
DRAMATURGIE FRANCO-PORTUGAISE AU XIXe SIÈCLE**

Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluídas.

Copyright Lígia Domingos Cipriano do Espírito Santo Agostinho

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objectivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

**À la mémoire de Lucienne Farges,
à mes parents,
mon fils Rafael,
et Luís.**

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de thèse, Madame le Professeur Ana Clara Santos, pour son soutien, ses précieux conseils et sans qui ce projet n'aurait pas vu le jour.

Mes remerciements s'adressent également au personnel de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne et du Théâtre National D. Maria II .

Je remercie tout particulièrement mes parents pour leur incontournable dévouement, leur amour et leur tendresse infinie à mon égard et à l'égard de mon fils Rafael de qui ils se sont occupés pendant mes longues heures de labeur ; mon époux, Luís, pour son soutien et son aide précieuse dans le traitement de données ; ma famille et mes amis qui m'ont soutenu inconditionnellement tout au long de l'élaboration de ce projet.

Enfin, merci à Ângela, Sérgio et ma tante Maria Teresa qui ont toujours su répondre présents.

RESUMÉ

L'adaptation de romans à la scène au XIXe siècle dans la dramaturgie franco-portugaise passe par l'étude des relations et des contaminations intergénériques et interculturelles qui s'établissent entre les genres romanesque et dramatique dans les deux cultures. Pour ce faire, nous nous sommes consacrés dans une première partie aux questions théoriques qu'un tel exercice soulève. Effectivement, nous ne pourrions pas prétendre étudier et cerner un tel phénomène littéraire et artistique sans un abordage pluridimensionnel qui nous mène vers son approche à la lumière des études de Traduction et de Réception, d'un côté et, de l'autre, des études sociologiques. Questionner les fondements théoriques de l'adaptation théâtrale, sa production et sa circulation dans les deux pays supposait, pour nous, dès le départ, délimiter non seulement l'horizon d'attente d'une telle pratique artistique mais aussi sa place et son impact dans le champ littéraire et le polysystème culturel de l'époque. En contrepoint, nous nous sommes ensuite intéressés à la question de l'adaptation théâtrale et des *contact zones*, cette fois en passant par la problématique de la transculturation qu'engendre le contact de deux littératures différentes, s'affrontant dans le champ culturel et littéraire d'arrivée.

Dans une deuxième partie, nous nous sommes concentrés sur la contextualisation historico-générique de l'adaptation théâtrale. Le recours à la transposition scénique de romans révèle un désir de gloire au niveau financier et artistique. La pratique est courante, voire généralisée dans le champ littéraire français du XIXe siècle. Parmi les adeptes de l'exercice de transposition, Dumas père est certainement l'auteur le plus prolifique. En outre, la transmodalisation générique s'insère dans un mouvement de création collective, puisque la collaboration entre auteurs dramatiques est très répandue. Par la suite, nous nous sommes intéressés à la genèse des textes à travers la transmodalisation du roman au théâtre : du roman-feuilleton au roman naturaliste. Nous avons constaté que le genre romanesque comme le genre dramatique sont empreints de contaminations intergénériques qui passent par la théâtralisation du roman puis par la romanisation du théâtre. Ainsi, l'adaptation apparaît comme la concrétisation de la fusion des genres romanesque et dramatique qui donnent lieu à un genre hybride. L'adaptation est alors le résultat d'une série de procédés et de techniques : la transmodalisation du roman s'adapte aux nécessités génériques du théâtre. De la sorte,

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

nous avons distingué cinq types d'adaptations : l'adaptation fidèle, l'adaptation partielle, l'adaptation libre, l'adaptation pastichée et l'adaptation de l'adaptation.

Dans une troisième partie, nous avons abordé le phénomène de l'adaptation dans le contexte littéraire portugais au XIXe siècle. À travers la présence accrue du théâtre français sur les scènes lisboètes, nous avons observé les rouages de la transposition d'un modèle étranger qui peut passer par différents processus, comme la traduction ou l'appropriation par l'adaptation théâtrale. Cela nous a amené à présenter cinq modèles d'adaptations théâtrales issues d'hypotextes français : l'adaptation française, la traduction fidèle de l'adaptation française, la traduction libre de l'adaptation française, l'adaptation à la couleur locale de l'adaptation française et l'adaptation portugaise d'un roman français. Nous avons également présenté quelques exemples de cas concrets, notamment *Le Comte de Monte-Cristo* adapté au répertoire lisboète. L'étude de ce phénomène culturel nous a permis de mieux cerner son impact sur le champ théâtral lisboète du XIXe siècle, dans la mesure où il contribue à la transculturation de la dramaturgie portugaise de l'époque.

Mots-clés : roman ; adaptation théâtrale ; champ littéraire ; polysystème ; transculturalisme ; réception.

ABSTRACT

The adaptation of novels to the theatrical stage in the nineteenth-century Franco-Portuguese dramaturgy goes by the study of inter-stylistic and inter-cultural relationships and contaminations which are established between the novel and dramatic genres of the two literatures. In this sense, we dedicate the first part to theoretical matters that arise from a study of this nature. Effectively, we are inclined towards the theatrical adaptation from the point of view of the culture of origin, from various perspectives, such as the literary genres, but also the question of origin, the literary field, the polysystem, the horizon of expectation and the aesthetics of the reception theory. Next, by contrast, we concern ourselves with the matter of adaptation in the contact zones, this time examining the problem of cross-cultural influences, arising from the contact between two different literary styles that come face to face in the cultural and literary fields of the place of arrival.

The second part deals with the contextualisation of the historic-generic of theatrical adaptation. As a result, the theatrical transposition of novels reveals a desire for glory, be it of a financial nature, or of a personal nature. It is a popular and even generalised practice in the nineteenth-century French literary field. Amongst the recent converts to the act of transposing novels, Dumas, the father, is certainly the most prolific author. Furthermore, the transformation of genres becomes part of a collectively creative movement, since the collaboration between playwrights was commonplace. Subsequently, we are equally interested in the origin of the texts, from the transformation of the novel to the theatre: ranging from the 'roman-feuilleton' to the realistic novel. We notice that both the novel genres, and the dramatic genres, are full of inter-stylistic contaminations, as a result of the transformation of novels into plays and the influence of novels in the theatre. In this way, the adaptation emerges as a realization of the fusion of the novel and the dramatic genres that give way to a hybrid genre. The adaptation is, therefore, the result of a series of processes and techniques, since the transformation of novels needs to be adapted to the genre-specific necessities of the theatre. According to this method, we can identify five types of adaptation: faithful adaptation, partial adaptation, free adaptation, the pastiche and the adaptation of an adaptation.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

In the third part, we approach the phenomenon of adaptation in the nineteenth-century Portuguese literary context. Through the increasing presence of the French theatre on the Lisbon stage, we observe a foreign model of transposition mechanisms which can go through various processes, such as translation and appropriation. This precept has led us to present five theatrical adaptation models, originating from French hypo-texts: the French adaptation, the faithful translation of the French adaptation, the free translation of the French adaptation, the adaptation according to local taste of the French adaptation, and the Portuguese adaptation of a French novel. We also look at some examples of real life cases, namely the adaptation of *The Count of Monte-Cristo* to the Lisbon stage.

Finally, we conclude our study of adaptation in nineteenth-century Franco-Portuguese dramaturgy by insisting upon the hybrid character of this phenomenon. As a result, the adaptations of French novels to the theatre reveal stage works that are not only trans-generic but also transcultural, to such an extent that their presence in the nineteenth-century Lisbon theatre scene, contributed to the transculturation of the Portuguese dramaturgy of that epoch.

Key-words : novel ; theatrical adaptation ; literary field ; polysystem ; transculturation ; reception theory.

RESUMO

A adaptação de romances à cena teatral no século XIX na dramaturgia franco-portuguesa passa pelo estudo das relações e das contaminações intergenéricas e interculturais que se estabelecem entre os géneros romanesco e dramático nas duas culturas. Nesse sentido, dedicámos uma primeira parte às questões teóricas que um exercício deste género levanta. Efetivamente, debruçámo-nos sobre a adaptação teatral do ponto de vista da cultura fonte, sob várias perspetivas, tais como os géneros literários, mas também a genética, o campo literário, o polisistema, o horizonte de expectativa, a estética da recepção. Em contraponto, interessámo-nos de seguida pela questão da adaptação nas *contact zones*, desta vez passando pela problemática da transculturação que nasce do contacto de duas literaturas diferentes, que se defrontam no campo cultural e literário de chegada.

Numa segunda parte, concentrámo-nos na contextualização histórico-genérica da adaptação teatral. Com efeito, o recurso à transposição cénica de romances levantou certas questões relacionadas não só com o tipo de romance escolhido pelos adaptadores, mas também com os romancistas mais adaptados à cena, e com as motivações que levam numerosos dramaturgos a transpor romances ao teatro. De facto, tal exercício revela frequentemente um desejo de glória quer a nível financeiro, quer a nível artístico. A prática é corrente e até generalizada no campo literário francês do século XIX. Destacam-se aí vários tipos de adaptadores: os *autores polígrafos*, que são bem-sucedidos nos dois géneros; os *dramaturgos aspirantes*, que anseiam vencer nos palcos teatrais; e os *adaptadores profissionais*, que agrupam os dramaturgos especialistas na transmodalização genérica do romance ao teatro. Entre os prosélitos do exercício da transposição, Dumas pai é certamente o autor mais prolífico. Observámos também que os subgéneros romanescos mais adaptados à cena são o *roman-feuilleton* e o romance naturalista. Além disto, a transmodalização genérica insere-se num movimento de criação coletiva, dado que a colaboração entre autores dramáticos estava vulgarizada. Assim sendo, distinguimos vários tipos de colaboração: a *colaboração efetiva*, onde os autores trabalham em conjunto na criação da peça; a *colaboração aparente*, onde um dos autores apenas é referido para contribuir para o sucesso e publicidade da adaptação; e a *colaboração oculta*, onde um dos autores é omissos. Posteriormente, interessámo-nos igualmente pela génese dos textos, através da transmodalização do romance ao teatro:

do *roman-feuilleton* ao romance naturalista. Constatámos que o género romanesco tal como o género dramático estão impregnados de contaminações intergenéricas que passam pela teatralização do romance e depois pela romanização do teatro. A teatralização do romance é fruto da hierarquização dos géneros literários, onde o teatro predomina. Desta forma, o texto romanesco deixa transparecer índices transtextuais e intergenéricos que contribuem para a sua teatralização. Paralelamente, o teatro sofre o fenómeno inverso, situação que se deve nomeadamente à explosão do romance. Assim, o romance inunda e influencia o teatro, na medida em que o género dramático recorre a alguns processos narrativos, tais como a narrativização de certas réplicas e didascálias. Esta abordagem permitiu-nos sublinhar a dimensão híbrida que os géneros romanesco e dramático adquirem e, por conseguinte, o diálogo intergenérico que existe entre o romance e o teatro. Deste modo, a adaptação surge como a concretização da fusão dos géneros romanesco e dramático que dão lugar a um género verdadeiramente híbrido. Verificámos que a adaptação é, assim, o resultado de uma série de processos e técnicas, pois a transmodalização de romances adapta-se às necessidades genéricas do teatro. O adaptador deve praticar a arte da condensação mas, ao mesmo tempo, não pode perder de vista a sensibilização do público-alvo e o seu horizonte de expectativa no século XIX. Contudo, este processo transgenérico suscita problemas de criatividade e originalidade. Com efeito, o exercício da adaptação encontra-se ligado às noções de imitação, empréstimo, mas também de contrafação. Vimos que rapidamente os romancistas se sentem explorados, o que leva os dramaturgos-adaptadores a pagar direitos de autor aos romancistas cujos romances são transpostos para a cena teatral. Por outro lado, através das questões de fidelidade, de imitação e de originalidade, pretendemos distinguir os vários tipos de adaptação praticados no século XIX. De tal forma, diferenciámos cinco tipos de adaptação: *adaptação fiel*, que aborda o romance-fonte na íntegra mas de forma condensada; *adaptação parcial*, que se concentra num episódio ou numa determinada parte da ação do hipotexto romanesco; *a adaptação livre*, que adapta livremente o romance à cena teatral; *adaptação pastiche*, que apresenta sob forma de paródia uma versão teatral do romance; e a *adaptação da adaptação* que, como o nome indica, resulta numa nova peça cuja fonte é um texto já transposto genericamente.

Numa terceira parte, abordámos o fenómeno da adaptação no contexto literário português no século XIX. Neste terceiro momento do nosso estudo, revisitámos o campo cultural nacional com principal incidência no sector dramático. Nessa época, o teatro português vive uma crise profunda, que se deve ao contexto sociopolítico, mas também à falta de criação nacional, e à ausência de formação de atores. Nestas circunstâncias, Garrett preside a reforma do teatro que acaba por ser intimamente influenciada pelo teatro estrangeiro, essencialmente o teatro francês. O teatro português é produto de uma transculturação através da presença das inúmeras companhias francesas que pisam os palcos lisboetas ao longo do século. A presença da dramaturgia francesa e, nomeadamente, da adaptação francesa, influencia o repertório português, na medida em que as representações de peças francesas predominam no campo teatral lisboeta. Não obstante esta dimensão cénica, a divulgação do repertório teatral parisiense passa igualmente pelas novas coleções que editam exclusivamente teatro estrangeiro. Por outro lado, observámos os mecanismos da transposição de um modelo estrangeiro que pode passar por diferentes processos, como a tradução e a apropriação. Tal preceito levou-nos a apresentar cinco modelos de adaptações teatrais oriundas de hipotextos franceses: a adaptação francesa (em versão original), a tradução fiel da adaptação francesa, a tradução livre da adaptação francesa, a adaptação ao gosto local da adaptação francesa e a adaptação portuguesa de um romance francês. Apresentámos também alguns exemplos de casos concretos, designadamente *O Conde de Monte-Cristo* adaptado à cena lisboeta.

Finalmente, findámos o nosso estudo da adaptação na dramaturgia franco-portuguesa do século XIX insistindo no carácter híbrido do fenómeno. Com efeito, as adaptações de romances franceses ao teatro põem em cena obras não só transgénicas mas também transculturais, na medida em que a sua presença no campo teatral lisboeta do século XIX contribui para a transculturação da dramaturgia portuguesa da época.

Palavras-chave : romance ; adaptação teatral ; campo literário ; polisistema ; transculturalismo ; recepção.

« Un chef d'œuvre est aussi comparable à un bulbe dont les uns se contentent d'enlever la pelure superficielle tandis que d'autres, moins nombreux, l'épluchent pellicule par pellicule : bref un chef d'œuvre est comparable à un oignon. »

QUENEAU, Raymond, *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973, p. 141.

Sommaire

Introduction	1
Première partie : L'adaptation théâtrale : de la création aux contacts d'espaces géolittéraires différents	7
Chapitre 1 : L'adaptation théâtrale à la croisée des genres littéraires : de la génétique au champ littéraire	8
Chapitre 2 : L'adaptation théâtrale : des <i>contact zones</i> à la transculturation	18
Deuxième partie : L'adaptation théâtrale de romans au XIXe siècle en France	27
Chapitre 1 : Contexte historico-générique de l'adaptation théâtrale	28
1. Contextes de création dans la littérature romanesque et théâtrale.....	28
2. Contextes de production artistique : du roman au théâtre ou de l'émergence du phénomène de l'adaptation théâtrale à sa consécration.....	34
2.1. L'avènement de l'adaptation théâtrale sur la scène française.....	34
2.2. Genres et auteurs de prédilection.....	48
2.3. Des adaptateurs à l'expérience de la collaboration.....	52
Chapitre 2 : La genèse des textes ou la transmodalisation du roman au théâtre : du roman-feuilleton au roman naturaliste	63
1. Le théâtre dans le roman : théâtralisation du roman.....	69
1.1. Le roman et les caractéristiques du mélodrame.....	72
1.2. Théâtralité : de la dramaticité et de la scénicité du récit à l'espace théâtral dans le roman.....	76
1.3. Entre temps et <i>tempo</i>	82
1.4. Contamination du texte romanesque par le texte théâtral : le narrateur-metteur en scène, l'action parlée et le langage théâtral ou les indices transtextuels et intergénériques.....	83
1.5. Métathéâtre romanesque.....	103
1.6. Des effets cathartiques au théâtre moralisateur.....	108
2. De l'explosion du roman à la romanisation du théâtre.....	111

2.1. Le genre romanesque : de la liberté et l'absence de règles à la source d'inspiration.....	112
2.2. Du roman noir au mélodrame.....	116
2.3. Le drame et la mise en application des procédés narratifs.....	119
2.4. Longueur des pièces : du roman-feuilleton au <i>théâtre-fleuve</i>	124
2.5. Les para-textes ou les indicateurs de l'empreinte romanesque.....	126
2.6. Le texte écrit : de l'impression à la lecture.....	133
Chapitre 3 : Création et techniques de l'adaptation.....	138
1. Processus de création : phases de la création.....	140
2. Techniques de l'adaptation : la «mise en pièce du roman».....	144
2.1. Condensations ou le resserrement de l'œuvre romanesque.....	144
2.1.1. Condensation temporelle.....	147
2.1.2. Condensation de l'action.....	153
2.1.3. Condensation des lieux.....	162
2.1.4. Condensation des personnages.....	172
2.2. Du langage romanesque au langage théâtral ou la <i>mise en scène</i> du récit.....	178
2.2.1. Mise en dialogue du texte romanesque.....	179
2.2.2. Du décrit au vu et du narrateur au didascale.....	185
2.3. Le récepteur et l'horizon d'attente ou la sensibilisation du public.....	189
2.3.1. Le respect des attentes du public.....	190
2.3.2. De l' <i>incipit</i> au dénouement ou la priorité d'un bon début et d'une bonne fin.....	198
Chapitre 4 : Génétique de l'adaptation : vers une typologie de l'adaptation théâtrale.....	204
1. L'adaptation : entre plagiat, emprunt, imitation et création originale.....	205
2. Une écriture conditionnée ou la remise en cause des conventions littéraires et dramatiques.....	210
3. Approche théorique et typologique : cinq types d'adaptation.....	211
3.1. L' <i>adaptation fidèle</i>	212
3.2. L' <i>adaptation partielle</i>	224
3.3. L' <i>adaptation libre</i>	228

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

3.4. L'adaptation pastichée.....	231
3.5. L'adaptation de l'adaptation.....	234
Troisième partie : L'adaptation théâtrale de romans français au XIXe siècle au Portugal.....	239
Chapitre 1 : Phénomène de l'adaptation au Portugal au XIXe siècle.....	240
1. Contexte littéraire au XIXe siècle : le théâtre portugais.....	240
2. Présence du théâtre français sur les scènes lisboètes.....	257
3. Un genre particulier : les adaptations françaises au Portugal.....	268
Chapitre 2 : L'adaptation théâtrale ou la transposition d'un modèle étranger.....	275
1. Techniques de l'adaptation ou l'exercice de transposition culturelle et/ou générique : entre transposition, traduction, appropriation et contrefaçon.....	275
2. Typologie des adaptations au Portugal : des hypotextes français aux hypertextes portugais.....	283
2.1. Adaptations françaises représentées en version originale.....	284
2.2. Adaptations de romans français à la scène portugaise.....	284
2.3. Traductions fidèles d'adaptations françaises.....	288
2.4. L'adaptation à la couleur locale de l'adaptation française.....	289
2.5. Traduction libre de l'adaptation française.....	290
3. Réception des adaptations : de la scène à l'édition.....	291
Chapitre 3 : Étude de cas concrets : <i>Le Comte de Monte-Cristo</i> adapté au répertoire lisboète : <i>Monte-Christo</i> (première et deuxième parties) et <i>O Conde de Monte-Christo</i> de José António Moniz.....	298
1. <i>Monte-Cristo</i> , «Primeira noute» : traduction de l'adaptation dumasienne.....	298
2. <i>Monte-Christo</i> , «Segunda noute» : traduction de l'adaptation dumasienne.....	302
3. <i>O Conde de Monte-Christo</i> de Moniz : adaptation portugaise du roman dumasiens.....	305

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

3.1. L'adaptation du roman à la scène portugaise : la pratique de la transposition générique.....	306
3.1.1. L'art des condensations.....	306
3.1.2. Fidélité aux sources dumasiennes.....	317
3.1.3. <i>O Conde de Monte-Christo</i> et les innovations de Moniz.....	318
3.2. <i>O Conde de Monte-Christo</i> : traduction des adaptations dumasiennes.....	326
3.3. La pièce de Firmino Pereira.....	328
Conclusion	334
Bibliographie	340
Index des auteurs cités	364
Annexes	368
1. Dossier de presse du XIXe siècle.....	369
2. Iconographie : affiches et illustrations	412
3. Textes : <i>incipit</i>	429
4. Répertoires des adaptations théâtrales en France et au Portugal au XIX.....	432
4.1. Répertoire des romans adaptés à la scène en France au XIXe siècle.....	432
4.2. Répertoire des adaptations théâtrales issues d'hypotextes français au Portugal au XIXe siècle.....	509
4.3. Réception des adaptations françaises : les éditions portugaises.....	545
4.4. Les adaptateurs français face au phénomène de la transmodalisation générique.....	552
4.5. Graphiques : présence et typologie des adaptations au Portugal.....	584
4.6. Tableaux comparatifs des œuvres : roman vs adaptation.....	586
5. Palmarès des auteurs et des romans.....	613
6. Configurations actantielles.....	618

Introduction

La France connaît au XIXe siècle un essor littéraire et artistique sans précédent, notamment dans les domaines romanesque et théâtral. En outre, les genres si étanches au cours du classicisme évoluent. La tentation du théâtre est une dominante chez les gens de lettres de l'époque, à tel point que bien des romanciers et des dramaturges se lancent dans la quête d'adapter des romans à la scène. Ce phénomène, souvent méconnu, marque cependant tout le XIXe siècle et cela aussi bien chez les romantiques que chez les réalistes et les naturalistes. En effet, le nombre d'adaptations de romans au théâtre est considérable. Cela représente un répertoire immense, malheureusement délaissé pendant la majeure partie du XXe siècle. Ainsi, nous nous proposons d'analyser dans cette étude l'adaptation de romans français dans la dramaturgie franco-portugaise au XIXe siècle. Notre étude se penchera sur la transposition générique et la transposition culturelle que le passage d'un genre à l'autre mais aussi d'une culture à l'autre engendrent. L'objet de la thèse sera axé essentiellement sur le phénomène de l'adaptation théâtrale et la relation qu'elle entretient avec les autres genres, mais aussi avec d'autres théâtres, à savoir la dramaturgie portugaise du XIXe siècle.

Au théâtre, le texte n'a pas forcément le premier rôle. Du côté de la représentation théâtrale, ce sont effectivement les décors, les costumes, les machineries, en somme, la mise en scène et son caractère spectaculaire qui priment au détriment du texte. Malheureusement, la quasi inexistence de registres sur cette composante scénique de la pratique théâtrale du XIXe siècle nous amène à nous focaliser essentiellement sur les textes romanesques et dramaturgiques, afin de révéler la genèse de l'adaptation, c'est-à-dire le passage d'un genre à un autre. De façon générale, notre recherche prétendra mettre en évidence les antécédents de la transposition générique, les motivations d'un tel exercice d'écriture et de création artistique. Nous mettrons en lumière les techniques de cette pratique, afin de comprendre les rouages qui permettent le passage d'un genre à l'autre, genres dont les exigences respectives d'écriture diffèrent. De là, nous pourrions dresser une typologie des adaptations scéniques du XIXe siècle en France.

Parallèlement, l'espace européen devient au XIXe siècle un espace d'expansion de la culture et de la littérature françaises. La culture française et notamment la dramaturgie française connaissent un essor éblouissant, surtout dans l'espace péninsulaire. De ce fait, nous nous concentrerons sur le contexte de l'émergence du théâtre français et particulièrement de l'adaptation théâtrale sur les scènes lisboètes du

XIXe siècle, dans le but de déterminer son influence et ses répercussions dans le panorama littéraire de l'époque. En conséquence, l'orientation donnée à ce travail reposera sur cette ambivalence générique et culturelle. À travers cette étude, nous espérons montrer combien le recours à l'adaptation est une pratique prépondérante dans l'espace géolittéraire et interculturel franco-portugais.

De la sorte, nous pouvons d'ores et déjà nous interroger sur l'essence, les dimensions et l'impact d'un tel phénomène. En effet, qu'est-ce qui pousse des auteurs tels que Balzac ou Zola, entre autres, à se lancer dans le théâtre, alors qu'ils sont des romanciers de renom ? Pourquoi les auteurs choisissent-ils d'adapter leurs romans au détriment de la création de pièces originales ? Pourquoi voit-on des dramaturges recourir au genre romanesque pour créer des pièces de théâtre tirées d'un autre genre littéraire ? Ou bien encore : comment peut-on adapter un roman au théâtre ? Quels genres de romans choisir ? Quelle place occupe l'adaptation dans le champ culturel ? Pouvons-nous considérer l'adaptation comme un genre à part ? De même, si nous contemplons l'adaptation théâtrale hors du territoire français, nous sommes amenés à nous interroger sur des questions d'ordre théorique et culturel : comment est-elle introduite dans le panorama scénique lisboète ? Quelle place tiennent ces modèles ? Quels sont les effets de l'importation d'un modèle dramatique étranger dans la dramaturgie portugaise du XIXe siècle ? Toutes ces questions révèlent la complexité qu'engendre le recours à la transposition générique dans des espaces géographiques et culturels pluriels.

Vouloir cerner ces questions à la croisée entre les genres littéraires, le culturel et le social, c'est se pencher d'emblée d'une part sur les contaminations et les transmodalisations génériques qu'entraînent l'adaptation de roman à la scène ; et d'autre part, c'est s'intéresser aux champs culturels et littéraires, tout comme aux polysystèmes dans lesquels évolue l'adaptation théâtrale dans la dramaturgie franco-portugaise au XIXe siècle, mais c'est aussi tenir compte de théories concernant la traduction et la transculturation. Pour cela, nous ferons appel à la méthode sociologique de Pierre Bourdieu et sa notion de champ littéraire définie dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Nous évoquerons aussi la question des polysystèmes établies par Itamar Even-Zohar dans «Polysystem Studies» (*Poetic Today*), pour présenter le polysystème dans lequel s'insère l'adaptation théâtrale. Par ailleurs, nous

invoquerons la notion d'espaces géolittéraires selon la théorie géocritique de Bertrand Westphal développée dans *Géocritique, mode d'emploi*, ainsi que la notion des *contact zones* défendue par Mary Louise Pratt dans «Arts of the Contact Zone» (*Profession*). Les espaces géolittéraires et les *contact zones* nous permettront de définir les régions qui se retrouvent liées au niveau culturel et littéraire, à savoir le Portugal et la France, et les liens qu'ils entretiennent. Finalement, nous aurons recours à la transculturation, concept forgé par Fernando Ortiz, dans *Contrapunteo cubano del Tabaco y el azúcar*, ce qui nous permettra de déterminer les conséquences de l'importation de l'adaptation théâtrale française dans la dramaturgie portugaise au XIXe siècle.

En ce qui concerne l'intérêt de la critique sur le phénomène de l'adaptation théâtrale au XIXe siècle, l'engouement est récent. En fait, il n'existe que quelques articles épars dans la presse du XIXe siècle évoquant l'ampleur du phénomène ou annonçant son point de vue face à la pratique, mais il n'y a aucune poétique, aucun traité consacrée réellement au sujet et développé par les spécialistes de l'adaptation. Quant au XXe siècle, la critique ne s'y intéresse que depuis quelques décennies. Les études élaborées mettent l'accent sur l'adaptation du roman-feuilleton à travers des exemples concrets (d'auteurs et d'œuvres transposées), tel que le colloque qui a eu lieu à Cerisy-la-Salle en 1998, organisé par Florent Montclair : *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*. Certaines études portent aussi sur l'importance de la pratique comme celle-ci faite au Canada par Geneviève de Viveiros dans sa thèse sur «*Les romans mis en pièces*» : *étude sur la pratique de l'adaptation théâtrale à la fin du XIXe siècle. Le cas d'Émile Zola (1873-1902)* présentée en 2009, ou encore le mémoire de Julie Martin-Guay intitulé *L'Assommoir de Zola : du roman à la pièce de théâtre* (2004), également présenté et soutenu au Canada. En outre, la critique s'intéresse au dialogue des genres qui s'opère entre roman et théâtre, c'est le cas notamment du colloque organisé en 2008 en Grèce par Aphrodite Sivetidou et Maria Litsardaki : *Roman et théâtre, Une rencontre intergénérique dans la littérature française*. D'autre part, nous pouvons également citer le travail de Muriel Plana qui se penche sur l'adaptation, son caractère hybride et sa relation avec les autres arts dans son ouvrage *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogues des arts*, publié en 2004. Dans cette lignée, Marie-Pierre Rootering élabore une thèse portant sur *Les Adaptations théâtrales de romans français au XIXe siècle* (2007), suivant la perspective

du contexte de production de l'adaptation et sa réception. Plus récemment, Armelle Hesse-Weber se concentre sur l'adaptation théâtrale d'un point de vue sémiotique et didactique, dans sa thèse de doctorat soutenue en 2010. Nous pouvons faire référence, d'un autre côté, à l'article de Dominique Ledur portant sur les techniques de la transposition du roman à la scène, cette fois sur un auteur du XXe siècle, Boris Vian. En revanche, dans le domaine de la critique portugaise, le phénomène est très peu étudié, aucune thèse n'est consacrée au phénomène de l'adaptation française au Portugal. Seules quelques études examinent la présence du théâtre français sur les scènes lisboètes au XIXe siècle, comme le fait Ana Clara Santos dans plusieurs travaux, dont on ne cite ici que quelques exemples : «Réception et diffusion du Naturalisme au Théâtre : la présence d'Émile Zola au Portugal» (2002), «Das colecções de teatro estrangeiro em Portugal (séc. XVIII-XIX)» (2011), «A coleção *Arquivo teatral* ou a importação do repertório teatral parisiense» (2012). Nous pouvons pareillement citer la thèse récente, soutenue à l'Université d'Algarve, en juillet 2012, par Maria Natália de Sousa Pinheiro Amarante, intitulée «La réception du théâtre d'Eugène Scribe sur la scène lisboète (1822-1860)», travail qui, comme son titre l'indique, se concentre sur la présence du répertoire de Scribe au Portugal.

Par conséquent, notre projet se présente dans la suite logique de ces recherches, dans la mesure où nous souhaitons mettre à nu le phénomène de l'adaptation du roman au théâtre, en partant du contexte littéraire français et arriver au contexte portugais. Notre étude revêt alors une dimension nouvelle puisqu'elle aborde l'adaptation sous plusieurs aspects : l'ampleur d'une telle pratique et son caractère transgénérique et transculturel. Effectivement, nous prenons en compte l'adaptation de romans à la scène au XIXe siècle dans deux espaces géolittéraires distincts au départ, mais que l'Histoire a réunis.

De ce fait, notre première partie s'attachera à mettre en avant les questions théoriques, déjà annoncées, sous-jacentes à l'adaptation de romans à la scène sur un sol national, puis en tant que bien littéraire importé.

De là, nous nous pencherons sur l'adaptation théâtrale de romans au XIXe siècle en France. Ainsi, dans notre deuxième partie, nous étudierons le contexte historico-générique de l'adaptation théâtrale, puis nous observerons les transmodalisations génériques qui s'opèrent au sein du roman et du théâtre à travers l'art de la

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

contamination générique et, enfin, nous essaierons de dresser une typologie des adaptations théâtrales, au regard de quelques exemples concrets.

Dans une troisième partie, notre étude se concentrera sur l'adaptation théâtrale de romans français au XIXe siècle au Portugal. À ce stade, nous évoquerons le contexte littéraire portugais et la place du théâtre français, dont l'adaptation dans le panorama théâtral lusophone. Par ailleurs, nous examinerons les diverses formes d'importation de l'adaptation à travers les différents types d'hypertextes portugais. Nous clôturerons cette troisième partie en présentant l'étude de cas concrets : *Le Comte de Monte-Cristo* de Dumas père adapté au répertoire lisboète.

À travers ce travail, nous espérons parvenir à décrire et analyser la transposition de roman à la scène au XIXe siècle dans la dramaturgie franco-portugaise. En réalité, notre approche essaiera d'exposer le caractère complexe, polyvalent et interculturel de l'adaptation théâtrale dans une *contact zone* déterminée : la France et le Portugal du XIXe siècle.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

Première partie :

L'adaptation théâtrale : de la création aux contacts d'espaces géolittéraires différents

Chapitre 1 : L'adaptation théâtrale à la croisée des genres littéraires : de la génétique au champ littéraire

Dès l'Antiquité grecque, la notion de genres littéraires fait l'objet de longues réflexions, elle est d'ailleurs perçue comme une base solide et inébranlable en littérature. En réalité, la *Poétique* d'Aristote légifère sur la question jusqu'aux temps modernes. Dans une quête visant délimiter et définir ce qui est littéraire ou pas, puis voulant distinguer les différents types de textes littéraires, le théoricien grec élabore une classification générique et répertorie les créations littéraires en deux modes : le mode épique et le mode dramatique, qui tous deux imitent l'Homme:

Entre ces arts, il existe encore une différence : le mode selon lequel on imite chacun de ces objets. Il est en effet possible d'imiter les mêmes objets par les mêmes moyens, tantôt en racontant (que l'on adopte une autre identité – et tel est le mode de composition d'Homère –, ou que l'on reste le même, sans changement) ou bien ceux qui imitent, imitent tous les gens en train d'agir et de réaliser quelque chose.¹

Par ailleurs, c'est le type d'homme représenté ou imité qui permet de distinguer la tragédie et la comédie, la première mettant en scène des personnages nobles, la seconde ayant recours à des personnages moins élevés :

Puisque ceux qui imitent, imitent des gens en action et que ces gens sont nécessairement nobles ou bas (les caractères correspondent en effet presque toujours à ces deux seuls types, puisque, pour tout le monde, c'est le vice ou la vertu qui fait la différence entre les caractères), et en vérité soit meilleurs, soit pires, soit pareils que nous [...] C'est la même différence qui permet à la tragédie de se distinguer de la comédie : l'une entend en effet imiter les hommes pires, l'autre meilleurs que les contemporains.²

¹ ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, «classique», 1990, 1448a.

² *Idem.*

Cette conception théorique perdure dans l'Antiquité romaine. En effet, Horace défend, dans son *Art poétique*, la codification des genres afin de bien les délimiter et les séparer. Le mélange des genres n'est pas concevable :

Ainsi à chaque inspiration, sa forme ; à chaque poème, sa couleur. Celui qui ne sait pas les bienséances ou qui s'en écarte, n'est pas un poète. Au moins, pas une fausse honte ! et vaut-il mieux les apprendre aujourd'hui que de les ignorer toujours. Certes, l'accent de la comédie est tout autre que celui de la tragédie, et me voilà mécontent, plus qu'on ne saurait croire, si vous me racontez Thyeste et son horrible festin, dans un style familier qui sent le brodequin d'une lieue. Il faut absolument que chaque parole ait son accent véritable.³

Les limites sont claires, ce qui permet de mieux discerner les différents genres littéraires. L'étanchéité des genres est donc un fait théorique de l'Antiquité jusqu'au XVIIIe siècle et l'hybridité n'a pas lieu d'être aux yeux des critiques qui défendent le respect des caractéristiques propres à chaque genre littéraire. Bien que certaines œuvres littéraires contiennent en elles parfois des caractéristiques d'un autre genre, comme nous le verrons ultérieurement dans notre deuxième partie, cette contamination ne semble pas consciente et elle n'est pas reconnue. Il faut attendre le XVIIIe siècle pour qu'émerge une prise de conscience de cette contamination générique dans les œuvres littéraires. Au siècle des Lumières, le phénomène s'accroît, ce qui amène des auteurs comme Diderot à rejeter le caractère devenu trop rigide des genres littéraires. La classification générique en pâtit par la même occasion, étant donné que Diderot en vient à qualifier *Le Fils Naturel* d'«espèce de roman»⁴. Nous assistons alors à une montée de l'hybridité qui aboutit à l'essor quasi industriel de l'adaptation au XIXe siècle⁵. La contamination générique augmente foncièrement, ce qui finit par porter atteinte à l'étanchéité des genres qui était en vigueur jusqu'alors. Cette perspective ne cesse dès lors de gagner du

³ HORACE, *Art Poétique*, in *Les Œuvres d'Horace*, Paris, Hachette, 1860, p. 344 [vv. 85-92].

⁴ DIDEROT, Denis, *Le Père de famille : comédie en 5 actes et en prose ; avec un Discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1759, p. 40.

L'essor de l'hybridité au XVIIIe siècle est abordé dans la deuxième partie de notre étude, cf. pp. 63-67.

⁵ Effectivement Sainte-Beuve dénigre cette facette de la littérature qui devient un commerce rentable. Cf. dans la deuxième partie, p. 47.

terrain, notamment avec le Romantisme qui prône une liberté créatrice absolue de l'auteur⁶. La critique est forcée de reconnaître que les genres littéraires peuvent empiéter les uns sur les autres. Peu à peu les frontières génériques deviennent floues. La critique littéraire doit revoir et redéfinir la notion de genres littéraires, car certains textes soulèvent des interrogations concernant leur classification générique⁷. À la fin du XIXe siècle, les interrogations persistent et certains théoriciens, tel que Croce, mettent en cause la notion de genres littéraires parce que celle-ci rend imparfaites les œuvres parsemées de contamination générique. La classification générique semble arbitraire et réductrice, même si cela facilite la répartition des textes. Cette nouvelle perspective influence la première moitié du XXe siècle durant laquelle la critique aborde la question des genres littéraires de façon plus ouverte puisqu'elle tient compte de la perméabilité des genres. En effet, le Formalisme russe met en évidence le caractère évolutif des genres littéraires qui ne sont plus perçus comme des concepts rigides mais dépendant d'un contexte spatio-temporel précis et donc en progression. Les esthétiques théoriques qui succèdent au Formalisme russe continuent à s'interroger sur la question des genres littéraires et d'autres propositions de classement sont proposées, comme celle de Georg Lukács. Le théoricien distingue le roman du drame à travers leur différente conception de la réalité, leur forme et leur destinataire diffèrent également. Lukács tient encore compte du contexte où s'insère une œuvre, ou même un genre littéraire :

Cette transformation des points d'orientation transcendants soumet les formes littéraires à une dialectique historico-philosophique qui, selon la nature des divers genres, ne saurait être que variable pour chacun d'eux. Le changement parfois n'affecte que l'objet et les conditions de sa mise en forme ; il laisse intacte l'ultime relation de la forme à la justification transcendantale de son existence ; alors apparaissent de simples modifications formelles qui se répercutent dans les moindres détails techniques des œuvres, mais sans toucher au principe originaire de leur structuration. Il se peut, d'autre part, que le changement concerne précisément le *principium*

⁶ Les Romantiques se libèrent des contraintes conditionnant la création, ils prônent les mélanges des tonalités, du beau et du grotesque et laissent, par ce biais, la porte ouverte à l'hybridisme, comme nous le verrons dans la deuxième partie de notre travail. Cf. pp. 28-29.

⁷ À ce propos, cf. pp. 46-47.

stilisatonis du genre qui est à la source de toute détermination, en sorte qu'à la même volonté créatrice correspondent, de façon nécessaire et en vertu du conditionnement historico-philosophique, diverses formes de création.⁸

Parallèlement, Mikhaïl Bakhtine se concentre, à son tour, sur la problématique des genres littéraires en mettant l'accent sur la lutte des genres et la contamination qui en résulte, comme nous l'évoquerons plus en détail postérieurement. D'un autre côté, nous pouvons faire référence à Northrop Frye qui différencie les genres littéraires à partir du mode d'énonciation. Le critique rassemble, de ce fait, les textes en quatre groupes, à savoir «*epos*»⁹, «*prose fiction*», genre lyrique et genre dramatique¹⁰. Ultérieurement, les études littéraires se penchent sur les relations qui peuvent exister entre les textes, à savoir les notions d'intertextualité ou de transtextualité, développées par Gérard Genette. Ce dernier met l'accent sur les contaminations qui ont lieu entre les textes mais aussi entre les genres. En réalité, les textes littéraires sont empreints d'indices intertextuels ou transtextuels, les textes contiennent en eux des indices appartenant à d'autres textes, c'est pourquoi Genette parle de «*coprésence entre deux ou plusieurs textes*»¹¹. Il s'établit de la sorte une sorte de dialogue intertextuel¹². Il est clair qu'il se dégage un intérêt commun parmi les théoriciens du XXe siècle, tous s'interrogent sur les relations que tissent les genres et les textes entre eux. Les dialogues intergénériques et intertextuels deviennent des questions fondamentales dans la critique littéraire.

⁸ LUKÁCS, Georg, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2005, p. 31.

⁹ Frye définit le concept en ces termes dans son ouvrage *The Anatomy of Criticism* : «I used the word "epos" to describe works in which the radical of presentation is oral address, ... *Epos* thus takes in all literature, in verse or prose, which makes some attempt to preserve the convention of recitation and a listening audience...». Cité par HOLDEN, Jonathan, *The Fate of American Poetry*, Georgia, The University of Georgia Press, 1991, p. 85.

¹⁰ Selon la perspective de Frye, fiction et «*epos*» deviennent des concepts déterminants dans la littérature comme il l'explique dans *The Anatomy of Criticism* :

Epos and fiction make up the central area of literature, and are flanked by the drama on one side and the lyric on the other... In *epos*, where the poet faces his audience, we have a *mimesis* of direct address. *Epos* and fiction first take the form of scripture and myth, then of traditional tales, then of narrative and didactic poetry, including the epic proper, and of oratorical prose, then of novels and other written forms (*apud* HOLDEN, Jonathan, *op. cit.*, p. 85).

¹¹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, «Points Essais», 1982, p. 8.

¹² Nous reviendrons plus concrètement sur cette question dans la deuxième partie, pp. 83-103.

En conséquence, il nous semble opportun de présenter une brève définition des deux genres étudiés : le roman et le théâtre. Le genre romanesque peut se définir, en général, comme un récit fictionnel : «Quelle que soit sa forme, le roman est un récit, une narration ; il nous propose de nous intéresser à la vie d'un ou de plusieurs personnages ; c'est une disposition naturelle de l'esprit humain»¹³. Cette définition est évidemment très générale, mais elle permet de percevoir génériquement le roman, afin de le distinguer du théâtre (ou art dramatique) qui peut être, à son tour, défini comme une action dialoguée en vue d'une possible représentation scénique :

ART DRAMATIQUE : L'expression est souvent employée dans le sens très général de «théâtre», pour désigner à la fois la pratique artistique (faire du théâtre) et l'ensemble des pièces, textes, littérature dramatique servant de base écrite à la représentation ou à la mise en scène. L'art dramatique est donc un genre au sein de la littérature et une pratique liée au jeu de l'acteur incarnant ou montrant un personnage pour un public.¹⁴

Le genre dramatique est un art plus complexe, car il incarne un espace théâtral comprenant : le texte, la représentation en soi et les salles de spectacle, ainsi que tous les actants jouant un rôle dans la création théâtrale. C'est cette complexité du phénomène qui fait dire à Anne Ubersfeld ces phrases provocatrices : «Le théâtre n'est pas un genre littéraire. Il est une pratique scénique»¹⁵. La théoricienne tient à mettre en valeur la dimension scénique du théâtre qui n'est pas seulement un genre littéraire, il appartient en même temps aux arts du spectacle. Dans cette lignée, nous pouvons présenter une définition préliminaire de l'adaptation. Elle est avant tout le résultat de la contamination générique dans toute son ampleur. Afin de nous situer dans le monde de l'adaptation, nous pouvons prendre pour point de départ la définition de Patrice Pavis :

Transposition ou transformation d'une œuvre, d'un genre dans un autre (d'un roman en une pièce de théâtre par exemple). L'adaptation (ou *dramatisation*) porte sur les contenus narratifs (le récit, la *fable*) qui sont maintenus (plus ou

¹³ RAIMOND, Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, «Cursus», 2002, p. 19.

¹⁴ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 27.

¹⁵ UBERSFELD, Anne, *Lire le Théâtre II*, Paris, Belin, «Lettres Sup», 1996, p. 9.

moins fidèlement avec des écarts parfois considérables), alors que la structure discursive connaît une transformation radicale, notamment du fait du passage à un dispositif d'*énonciation* entièrement différente. [...] Au cours de cette opération sémiotique de transfert, le roman est transposé en dialogues (souvent différents de ceux d'origine) et surtout en actions scéniques utilisant tous les matériaux de la représentation théâtrale (gestes, images, musique, etc.).¹⁶

Aux côtés de l'adaptation surgit une autre notion corrélative : la dramatisation, qui est en fait la transformation d'un texte narratif en un texte dramatique, comme le définit à nouveau Patrice Pavis :

Adaptation d'un texte (épique ou poétique) en un texte dramatique ou un matériau pour la scène.

Dès le Moyen Âge on peut parler avec les mystères d'une dramatisation de la Bible. Le théâtre élisabéthain aime à adapter les récits des historiens (PLUTARQUE) ou des chroniqueurs (HOLINSHED). Au XVIIIe et XIXe siècles, on dramatise les romans à succès (DICKENS, SCOTT, etc.). Il s'agit encore de tentatives pour trouver un style qui rappelle le théâtre grâce aux dialogues.¹⁷

Nous assistons alors à une transposition générique d'un genre à l'autre. Pour comprendre la genèse de ce genre de phénomène, la génétique peut se révéler d'une grande aide. En effet, cela fait près de trente ans que la critique génétique a fait ses premiers pas dans les études littéraires et son approche des textes littéraires peut se définir en ces termes :

La critique génétique, telle qu'elle est mise en œuvre depuis une vingtaine d'années, est une méthode d'approche de la littérature qui vise non pas l'œuvre finie, mais le processus d'écriture. Processus dont on trouve trace

¹⁶ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 12 [entrée «Adaptation»].

¹⁷ *Idem*, p. 104 [entrée «Dramatisation»].

dans des documents de toutes sortes : note de lecture, carnets, cahiers, plans, esquisses et scénarios, brouillons de rédaction, épreuves corrigées, etc. Cet ensemble de documents est désigné par le terme d'avant-texte ou de dossier génétique. Dans la plupart des cas, il s'agit jusqu'à présent de manuscrits autographes, donc écrits par la main de l'auteur et donnant à voir dans ces tracés singuliers le tremblé et l'étincelle qui accompagnent la création. C'est à travers les ratures et réécritures que le généticien reconstruit les étapes successives de l'élaboration textuelle. Le processus n'est donc pas accessible directement, mais résulte d'une reconstruction rendue possible par les indices contenus dans l'espace graphique du manuscrit.¹⁸

La génétique permet de définir et surtout de mettre à nu le processus créatif d'une œuvre. Nous pouvons étudier le phénomène de l'adaptation de romans à la scène non seulement en consultant le(s) manuscrit(s) de l'adaptation mais aussi en nous penchant sur son hypotexte romanesque. Il s'agit alors de comparer les hypotextes et les hypertextes afin de déterminer les rouages, les types d'adaptation obtenus. Ce travail inclut également, à l'image de la méthode génétique, les notes, les préfaces, les mémoires, ou autres documents évoquant le processus de création ou plutôt le processus de transmodalisation d'un genre à l'autre. C'est dans cette optique que nous aborderons la pratique de l'adaptation au XIXe siècle.

En réalité, la notion de genre littéraire évolue au fil des siècles, surtout à partir du XVIIIe siècle, mais le classement générique reste dans l'ensemble le même, c'est à-dire tripartite : genre poétique, genre romanesque et genre dramatique. Ce sont les caractéristiques prises en compte qui changent et la conscience de la perméabilité des genres qui se développe. De même, l'intertextualité et la contamination intergénérique deviennent des concepts clés dans la théorie littéraire, car ils permettent d'apporter un regard différent sur les textes littéraires.

Face à la distinction des genres littéraires, il existe également une hiérarchie des genres. Pour mieux comprendre cette hiérarchisation générique nous devons remonter à nouveau à la *Poétique* d'Aristote. Ce dernier développe une hiérarchie générique où la

¹⁸ GRÉSILLON, Almuth, «La critique génétique, aujourd'hui et demain», *Item* [en ligne], <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174>.

tragédie est reine. La primauté du tragique se doit à la fonction cathartique du sous-genre dramatique. En fait, le sentiment de pitié et de terreur suscités par la pièce permet de purifier le public de ses passions. Cette préférence pour le genre tragique perdure jusqu'au XIXe siècle, date à laquelle le roman acquiert ses lettres de noblesse, comme nous l'évoquerons dans la deuxième partie de notre étude.

Certes, le mode d'énonciation et la notion de genres littéraires occupent la critique au cours des siècles, néanmoins, un autre aspect est à prendre en compte : il s'agit du destinataire, du récepteur. En effet, si nous nous concentrons à présent sur la question du récepteur, l'esthétique de la réception nous permet de percevoir le succès qu'acquière les différents genres littéraires, dont l'adaptation, dans la mesure où cette esthétique se concentre sur l'accueil dont une œuvre, un auteur ou un genre jouissent auprès d'un public récepteur précis. L'esthétique de la réception, développée par Hans Robert Jauss, prétend interroger l'horizon d'attente afin d'évaluer le rôle des œuvres littéraires et artistiques auprès des récepteurs dans une période donnée :

Une histoire de la littérature ou de l'art fondée sur l'esthétique de la réception présuppose que soit reconnu ce caractère partiel, cette «autonomie» relative de l'art ; c'est pourquoi précisément elle peut contribuer à faire comprendre le rapport dialectique (*Interaktion*) entre l'art et la société – en d'autres termes : le rapport entre production, consommation et communication à l'intérieur de la praxis historique globale dont elles sont les éléments.¹⁹

L'œuvre doit donc être étudiée en fonction de son récepteur et du contexte de celui-ci. En conséquence, l'étude de l'horizon d'attente nous permet de voir dans quelle mesure celui-ci peut conditionner l'écriture théâtrale au XIXe siècle et surtout la pratique de l'adaptation. L'œuvre implique un horizon d'attente du point de vue du créateur mais aussi du récepteur : le premier écrit en fonction de l'horizon d'attente de son récepteur modèle ou idéal, tandis que le public aborde l'œuvre en projetant à son tour un horizon d'attente vis-à-vis de l'œuvre artistique. De la même manière, le théâtre

¹⁹ JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Idées», 1978, p. 245.

et surtout l'adaptation requièrent de la part du public une plus grande coopération car le récepteur doit combler les vides que le passage d'un genre à un autre oblige²⁰.

De là, nous pouvons distinguer la place qu'occupe chaque genre littéraire, y compris l'adaptation, ainsi que leurs représentants, dans le champ littéraire et artistique. En fait, les champs révèlent les luttes et les places que tiennent chacun de ses composants, telle est l'acception que Pierre Bourdieu présente lorsqu'il définit ces concepts à la lumière de la sociologie de la littérature :

Le champ est un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme, etc.) entre positions [...]. Chaque position est objectivement définie par sa relation objective aux autres positions, ou, en d'autres termes, par le système des propriétés pertinentes, c'est-à-dire efficaces, qui permettent de la situer par rapport à toutes les autres dans la structure de la distribution globale des propriétés. [...] Le champ littéraire (etc.) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces. Et les prises de positions (œuvres, manifestes ou manifestations politiques, etc.), que l'on peut et doit traiter comme un «système» d'oppositions pour les besoins de l'analyse, ne sont pas le résultat d'une forme quelconque d'accord objectif mais le produit et l'enjeu d'un conflit permanent. Autrement dit, le principe générateur et unificateur de ce «système» est la lutte même.²¹

Face à cela, il devient logique que le champ littéraire suppose la circulation de biens symboliques car :

²⁰ Nous traiterons effectivement la question des coupures, des condensations lors de l'énonciation des techniques de l'adaptation, cf. pp. 144-178.

²¹ BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 378-381.

Le champ de production et de circulation des biens symboliques se définit comme le système des relations objectives entre différentes instances caractérisées par la fonction qu'elles remplissent dans la division du travail de production, de reproduction et de diffusion des biens symboliques.²²

Ainsi, à travers l'étude du champ littéraire, nous pouvons déterminer la place qu'occupe l'adaptation théâtrale au sein du genre dramatique et face au genre romanesque. Enfin, une approche conjuguant la problématique des genres littéraires, la génétique, mais encore l'esthétique de la réception et l'horizon d'attente, permet d'aborder le phénomène de l'adaptation dans toute son ampleur : du processus de création à sa réception et sa place dans le champ théâtral dans un espace pluriel et à un moment donné, à savoir l'espace littéraire franco-portugais au XIXe siècle.

²² BOURDIEU, Pierre, «Le marché des biens symboliques», in *L'année sociologique*, n°22, 1971, p. 54.

Chapitre 2 : L'adaptation théâtrale : des *contact zones* à la transculturation

Il est clair que la littérature ne connaît pas de limites géographiques, elle dépasse même les frontières nationales. Dans le cas de l'adaptation théâtrale, le phénomène prend très vite des proportions internationales car, si, d'un côté, les pièces sont représentées à l'étranger, de l'autre, certains dramaturges étrangers adaptent à leur tour des romans français. De la sorte, les espaces géolittéraires sont abordés dans une dimension plurielle émanée de l'approche géocritique²³, parce que les espaces s'entrecroisent, se lient. Les frontières s'annulent, pour faire place aux échanges interculturels. Les espaces humains, géographiques et géolittéraires sont pris en compte et ils sont, selon Bertrand Westphal, semblables à un «archipel»:

[...] espace dont la totalité est constituée par l'articulation raisonnée de tous les îlots – mobiles – qui le composent. De tous les espaces l'archipel est le plus dynamique ; il ne vit qu'à travers les glissements de sens qui l'affectent et le ballottent à perpétuité. [...] Là où l'espace est archipel, les identités culturelles se compliquent au point de rester à tout jamais définissables, et donc indéfinies.²⁴

Les identités culturelles et littéraires s'entrelacent, c'est ce qui se produit d'ailleurs au Portugal, comme nous le verrons dans notre troisième partie. Ainsi, nous passons d'un espace littéraire singulier à un espace pluriel, puisque les adaptations françaises sortent de leur cadre national.

Ces espaces géolittéraires nous permettent de constater que certaines régions distinctes géographiquement se retrouvent liées au niveau culturel et littéraire et cela pour des raisons historiques, sociales et culturelles. C'est ce que Mary Louise Pratt appelle les *contact zones* :

²³ Comme le dit Bertrand WESTPHAL, à la page 18 de son ouvrage *La Géocritique mode d'emploi*, (Limoges, PULIM, «Espaces Humains», 2000), « Par la géocritique, on prétendra scruter, sans l'entraver, la foncière mobilité des espaces humains et des identités culturelles qu'ils véhiculent. Par ses affinités avec certains pans de la philosophie, de la psychanalyse, de la géographie humaine, de l'anthropologie, de la sociologie, et des sciences politiques (en particulier de la géopolitique), la géocritique est interdisciplinaire ».

²⁴ *Idem*, p. 18.

I use this term [«*contact zones*»] to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they lived out in many parts of the world today. Eventually I will use the term to reconsider the models of community that many of us rely on in teaching and theorizing and that are under challenge today.²⁵

La théorie des *contact zones* peut être appliquée à la situation franco-portugaise au XIXe siècle. Effectivement, le Portugal est l'un des pays qui se retrouve sous l'emprise de l'hégémonie dramatique française. Il s'opère alors d'une culture à l'autre le processus de transculturation, processus où l'une des cultures est influencée, ou imprégnée de la culture dominante, comme l'explique encore Mary Louise Pratt :

Ethnographers have used the term transculturation to describe processes whereby members of subordinates or marginal groups select and invent from materials transmitted by a dominant or metropolitan culture. The term, originally coined by Cuban sociologist Fernando Ortiz in the 1940s, aimed to replace overly reductive concepts of acculturation and assimilation used to characterize culture under conquest. While subordinate peoples do not usually control what emanates from the dominant culture, they do determine to varying extents what it gets used for. Transculturation, like autoethnography, is a phenomenon of the contact zone.²⁶

La notion de transculturation se rattache effectivement aux travaux développés par Fernando Ortiz, qui définit originellement le concept de la sorte :

Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer los cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional,

²⁵ PRATT, Mary Louise, «Arts of the Contact Zone», in *Profession*, New York, The Modern Language Association of America, 1991, p. 33.

²⁶ *Idem*, p. 36.

jurídico, ético, religiosos, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida.²⁷

La transculturation, selon Ortiz, incarne les échanges culturels que produit le contact de deux cultures qui finissent par s'influencer et, de là, en résultent certaines mutations. Ortiz insiste sur l'utilisation du terme «transculturation» afin de distinguer le phénomène d'autres relations interculturelles entre deux pays :

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresan mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desaculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*.²⁸

La transculturation repose, par conséquent, sur la mutation d'une culture qui n'adopte pas simplement une autre culture mais qui s'en inspire pour la transfigurer et l'adapter au contexte national. Dans cette lignée, la définition que présente Bronislaw Malinowski concernant la transculturation est également clarificatrice car il définit la notion comme :

Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en lo adelante, toda *transculturación*, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que recibe; es una "toma y daca", como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual una nueva realidad, compuesta y compleja ; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso el

²⁷ ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del Tabaco y el azúcar*, Caracas, Maria H. Gonzalez de Salcedo y Biblioteca Ayacucho, 1987, p. 93.

²⁸ *Idem*, p. 96.

vocablo de latinas raíces *trans-culturación* proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyen con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización.²⁹

Ainsi, les *contact zones* passent par une série de relations étroites, dont la transculturation, comme le résume Mary Louise Pratt : «Autoethnography, transculturation, critique, collaboration, bilingualism, mediation, parody, denunciation, imaginary dialogue, vernacular expression – these are some of the literate arts of the contact zone»³⁰. Dans le cadre de notre recherche nous nous concentrons donc sur le dialogue qui s'opère sur les scènes lisboètes entre la dramaturgie française et la dramaturgie portugaise, notamment en ce qui concerne le phénomène de l'adaptation de romans à la scène. Dans un tel scénario, il se crée un rapport de force entre les deux cultures : l'une étant la culture réceptrice, l'autre la culture à imiter, à assimiler. Cela crée un problème de l'autonomie culturelle et littéraire. Les littératures en contact deviennent concurrentes :

Du point de vue du système récepteur, toute transgression des frontières est ainsi une menace pour l'autonomie du système. Dès lors, elle affecte toujours, d'une façon ou de l'autre, la production littéraire autochtone – en vertu du principe de la concurrence –, même lorsque la littérature importée atteint un grand nombre de lecteurs tout à fait isolés. Dans ce cas extrême, elle interdit en effet à la littérature autochtone de s'imposer aussi à des sous-groupes isolés, qui mènent ainsi de l'intérieur l'autonomie locale. Au-delà de, ou avec la littérature autochtone, elle constitue aussi une menace pour les traditions en vigueur au sein de la littérature réceptrice. Toutefois, la fonction de ces transgressions est ambivalente ; il arrive qu'elles soient dominées et commandées par les exigences du système récepteur et ainsi elles peuvent renforcer son pouvoir ; mais il arrive aussi que la littérature réceptrice se

²⁹ MALINOWSKI, Bronislaw, «Introducción», in ORTIZ, Fernando, *op. cit.*, pp. 4-5.

³⁰ PRATT, Mary Louise, *op. cit.*, p. 37.

trouve en quelque sorte noyée par l'importation, au point qu'elle finit par perdre son identité.³¹

Dans cette optique, la traduction apparaît comme un mode de transculturation où la littérature réceptrice ou subordonnée se transfigure : «La culture résulte donc d'un rapport de force interculturel négocié et renégocié, de traditions continuellement réinterprétées et refaites d'apports extérieurs»³². Il se produit le même phénomène dans les littératures des *contact zones*. En effet, le contact de littératures de nationalités différentes engendre des problèmes de langue notamment. Le recours à la traduction devient nécessaire³³ et elle peut être perçue comme une forme d'importation, voire même dans certains cas d'appropriation. C'est dans cette lignée que se produit la traduction des adaptations françaises au Portugal où nous assistons à l'importation massive du répertoire dramatique français, comme nous le verrons ultérieurement dans la troisième partie de notre étude. D'ailleurs, ce genre d'importation culturelle peut soulever des questions dans la littérature d'arrivée. José Lambert explique les relations de proximité et de concurrence que certaines littératures en contact peuvent développer :

Toutes les littératures ont des rapports avec certaines littératures voisines plutôt qu'avec d'autres. Toute littérature préfère certaines littératures éloignées (dans le temps, dans l'espace) aux littératures réellement voisines. L'absence (relative) de certaines littératures voisines équivaut par là à une exclusion qui renvoie à des règles d'importation favorables à d'autres littératures. Les modèles concurrencent d'autres modèles ; si une littérature (culture nationale) est en vogue, elle concurrence les autres littératures (cultures) nationales qui étaient en vogue auparavant, ou qui ont en puissance

³¹ LAMBERT, José, «Les Relations littéraires internationales comme problème de réception», in *Sensus Communis. Contemporary Trends Comparative Literature*, eds. P. Borner, J. Riesz and B. Scholz, Tübingen, G. Narr, 1986, p. 53.

³² TURGEON, Laurent, *Patrimoines métissés: Contextes coloniaux et postcoloniaux*, Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2003, p. 22.

³³ L'étude de cette dimension interculturelle de la traduction s'accroît essentiellement à partir des années 80 grâce surtout aux travaux de Susan Bassnett, André Lefevere et José Lambert, dont nous citons ici que quelques exemples : BASSNETT, Susan, *Translation studies*, New York, Methuen & Co, 1980 ; LEFEVERE, André, *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London & New York, Routledge, 1992 ; LAMBERT, José, «Production, traduction, et importation: une clef pour l'étude de la littérature en traduction», in *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, VII, 2, 1980, pp. 246-252.

les capacités requises pour avoir du succès. Cette règle de la concurrence et de la hiérarchie des modèles s'applique aux littératures nationales comme aux genres, aux courants et aux différents auteurs individuels qui sont en vogue. Ces règles mettent simplement en *évidence* des échelles de valeur et des schémas de modèles [...] Au lieu de constituer des aspects extérieurs et pittoresques des systèmes, les contacts littéraires sont appelés à révéler en profondeur et de façon privilégiée les tendances fondamentales des littératures en présence.³⁴

À l'image de l'approche sociologique développée par Pierre Bourdieu, l'étude des contacts littéraires entre cultures, par l'intermédiaire du phénomène de l'importation de biens symboliques, met en lumière non seulement la place qu'occupe une littérature étrangère dans le champ littéraire national, mais aussi la place qu'occupe la traduction d'un genre littéraire en particulier à travers l'adaptation. D'autre part, la traduction d'œuvres étrangères illustre le point de contact de deux littératures en présence. Sur ce point, Ana Clara Santos souligne :

Deixando de ser considerada como um elemento "marginal", a tradução concretiza por si só o ponto de contacto entre duas culturas o que obriga a um olhar mais atento sobre tal fenómeno cultural tendo em conta, doravante, a análise da sua repercussão para o desenvolvimento das ditas literaturas nacionais.³⁵

La présence de traductions dans une littérature nationale nous amène à nous interroger concernant son rôle dans la littérature d'arrivée. En effet, à travers l'importation et l'influence étrangère le polystystème de la littérature d'arrivée s'altère, puisque une littérature périphérique peut devenir dominante. Le polystystème, tel qu'Itamar Even-Zohar la dépeint, devient une notion clé :

³⁴ LAMBERT, José, *op. cit.*, p. 52.

³⁵ SANTOS, Ana Clara, «Das colecções de teatro estrangeiro em Portugal (séc. XVIII-XIX)», in MINGOCHO, Maria Teresa Delgado, GIL, Maria de Fátima, CASTENDO, Maria Esmeralda (coord.), *Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Centro de Investigação em Estudos Germanísticos e Edições MinervaCoimbra, 2011, p. 1201.

[...] a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent. [...] Its purpose is to make explicit the conception of a system as dynamic and heterogeneous in opposition to the synchronic approach. It thus emphasizes the multiplicity of intersections and hence the greater complexity of structuredness involved.³⁶

De cette manière, le polysystème permet de percevoir les relations que tissent les biens littéraires. Cela nous permet de mieux comprendre la place que la littérature importée occupe dans le polysystème de la littérature d'arrivée. Celui-ci doit être contemplé sous ses diverses facettes car «le théâtre est une manifestation sociale»³⁷. Pour ce faire, il faut également tenir compte de la réception de ce théâtre et distinguer les modèles prépondérants. Il est donc nécessaire de :

construire les attitudes qui correspondent aux pièces mises en question par le succès ou l'échec, définir les intentions cachées qui permettent de mesurer la qualité de l'attente ou des attentes propres à des secteurs de l'histoire. [...] Une telle étude [...] pourrait aider à définir les configurations des modèles concrets qui correspondent aux diverses attentes des publics d'une époque, à mieux situer, par conséquent, la place de l'art théâtral *exprimé* parmi les virtualités qui ne se manifestent pas toujours.³⁸

Dans le cadre de notre investigation, nous devons définir les relations qu'entretiennent le théâtre français et le théâtre portugais dans le champ culturel et théâtral portugais, c'est-à-dire dans la *contact zone*. Nous devons alors déterminer quel type de relation interculturelle tisse deux cultures en présence. Afef Benessaïeh présente quatre cas de figures : le monoculturalisme, l'interculturalisme, le multiculturalisme et le transculturalisme. La première possibilité incarne « l'assimilation qui est une forme

³⁶ EVEN-ZOHAR, Itamar, «Polysystem Studies», in *Poetics Today, International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, n°1, 1990, pp. 11-12.

³⁷ DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965, p. 1.

³⁸ *Idem*, p. 40.

d'exclusion dans ses formes les plus violentes »³⁹. Le critique définit ensuite le multiculturalisme, comme la co-présence de deux modèles culturels sur un même territoire donné au cours d'une époque précise. Afef Benessaïeh établit sa définition en ayant recours à l'exemple de la co-présence de trois musiciens d'origines différentes :

Ils continueraient ensemble d'explorer les répertoires de chacun, mais cette fois-ci avec le souci d'une écoute mutuelle plus poussée, de réponses, même si encore cloisonnées, tentant cependant de trouver malgré les différences des harmonies communes. En sus des instruments traditionnels représentant au moins trois répertoires culturels distincts, nos musiciens seraient probablement habillés de leurs atouts les plus ethniquement distinctifs. Voilà pour le multiculturalisme.⁴⁰

Quant à l'interculturalisme, le concept est perçu comme une «différenciation altérisante»⁴¹ ou, plus précisément, un scénario «différencialiste (voire dualiste) et qui survient, pour sa part, soit comme une forme plus ou moins sophistiquée de monoculturalisme, ou comme une version alternative au multiculturalisme»⁴². Finalement, le transculturalisme s'apparente à «un mode relationnel, transformationnel, au résultat imprévisible. [...] il s'agirait d'une forme vivante de ce que nous pourrions appeler un «multiculturalisme dense» [...]»⁴³. Le concept souligne le caractère fusionnel qui peut découler du contact de deux cultures sur un même territoire :

Le cadre transculturaliste, pour sa part, ne nie pas tant l'existence de frontières ou de distinctions entre les cultures, il porte surtout attention aux points de résonance, aux ouvertures et aux transformations mutuelles surgissant de la rencontre et de la relation entre individus, communautés culturellement différenciées.⁴⁴

³⁹ BENESSAIEH, Afef, «Multiculturalisme dense ou violence massive: Quatre scénarios possibles», in *RELIEF*, vol. 5, n° 2, 2011, p. 59.

⁴⁰ *Idem*, p. 60.

⁴¹ *Ibidem*, p. 60.

⁴² *Ibidem*, p. 64.

⁴³ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 66.

Nous pouvons, par ce biais, nous concentrer concrètement dans notre étude sur les modèles dramatiques français et portugais se côtoyant au Portugal au cours du XIXe siècle, afin d'observer le dialogue qui émerge entre les deux cultures sur le sol portugais⁴⁵. L'étude des transferts culturels s'avère déterminante, car elle permet de discerner ce qui déclenche le contact de deux littératures différentes. Le mélange de ces altérités littéraires et surtout théâtrales donnent naissance à une culture nouvelle. Selon cette perspective, les concepts de transculturation ou de monoculturalisme entrent à nouveau en ligne de compte.

Ayant décrit ce phénomène géothéâtral, il est important d'aborder les répercussions d'une telle situation auprès du public. Pour ce faire, le recours à l'horizon d'attente et l'esthétique de la réception, déjà définis, s'avèrent à nouveau opportuns. Cette fois, l'approche se focalisera sur la réception de la littérature française dans le champ littéraire portugais du XIXe siècle.

En conséquence, l'étude de l'adaptation de romans au théâtre dans la dramaturgie franco-portugaise revêt plusieurs niveaux. Toutes ces perspectives théoriques nous permettent finalement d'aborder le phénomène de l'adaptation dans une double acception : *transgénérique* et *transculturelle*.

⁴⁵ Cf. **Troisième partie**, pp. 239-333.

Deuxième partie :

L'adaptation théâtrale de romans au XIXe siècle en France

Chapitre 1 : Contexte historico-générique de l'adaptation théâtrale

1. Contextes de création dans la littérature romanesque et théâtrale

Si la Révolution de 1789 déclenche, comme nous le savons, de profonds changements dans la société française à l'aube du XIXe siècle, les lettres ne prennent pas tout de suite le pas sur les événements historiques. En effet, bien que l'on puisse déceler quelques avant-gardistes⁴⁶, les grands renouveaux littéraires ne se font réellement sentir qu'après 1820 et surtout à partir de la Bataille d'*Hernani* (25 février 1830) qui met un point final à ce que nous pourrions appeler l'*Ancien Régime littéraire*. Après avoir lancé le débat et posé les premiers fondements théoriques avec la préface de *Cromwell* (1827) de Victor Hugo, le Romantisme devient le courant artistique dominant. Les romantiques remettent en cause les règles du classicisme qui, selon eux, oppriment la génialité et l'originalité de l'auteur. Ils mettent de côté les thèses aristotéliennes pour revenir à celles de Dionysos et son *Traité du sublime*⁴⁷. Le Romantisme prône l'originalité, le Beau et le grotesque, la génialité de l'artiste. La représentation du réel change également car le mouvement souhaite représenter le *cosmos* dans sa totalité, ce qui signifie que le difforme et le grotesque ont désormais leur place au sein de l'art. Dans ce sens, les romantiques perpétuent la pensée de Mme de Staël, comme le souligne Florence Naugrette dans son ouvrage consacré au *Théâtre romantique* :

Hugo part de l'idée, déjà émise en avant par Mme de Staël, que la littérature est le reflet de la société et que son histoire suit l'évolution sociale. Ces conceptions, issues de la pensée ultra, sont maintenant reprises par tous, y compris par les libéraux.⁴⁸

Néanmoins, cette représentation du réel doit être artistique, il ne s'agit pas de représenter le réel tel qu'il est dans la nature, mais tel que le perçoit l'artiste :

⁴⁶ C'est le cas notamment de Jean-Jacques Rousseau et de son œuvre la *Nouvelle Héloïse*, dès la fin du XVIIIe siècle.

⁴⁷ Ce traité développe la notion de sublime qui dépend la génialité de l'artiste, condition *sine qua non* pour produire une grande œuvre d'art. Cette conception de l'art se reflète dans l'esthétique romantique.

⁴⁸ NAUGRETTE, Florence, *Le Théâtre romantique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 68.

[...] le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle, mais décolorée : on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art.

Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art.⁴⁹

La représentation du *cosmos* s'inscrit donc dans une coloration du réel, issue de la perception originale de l'artiste. Le mouvement défend une totale liberté de l'artiste qui est mis sur un piédestal quasi divin, ayant une mission dans ce bas monde. Cette liberté absolue favorise également le mélange des tonalités d'abord, puis des genres. Cette question du mélange des genres, que nous étudierons en détail par la suite, est marquée par la contamination inter-générique entre le roman et le théâtre.

En ce qui concerne le roman, il était jusqu'alors considéré comme un genre mineur. Toutefois, l'absence de poétique légiférant le genre permet aux auteurs avides de nouvelles libertés de créer plus librement, comme le souligne Fabienne Boissieras : «[...] le roman, jusqu'alors [XVIIIe siècle] fort peu prisé, devient le laboratoire privilégié d'investigations en s'ouvrant librement à la mise en débat et en faisant place à la parole balbutiante et fragile»⁵⁰. Ce contexte favorise donc l'explosion sans précédent du genre romanesque au cours du XIXe siècle. La révolution romanesque passe, de plus, par le renouveau de ses thèmes qui privilégient l'Histoire. Ce nouveau goût pour le roman historique se doit à l'influence de Walter Scott qui est considéré comme le père du roman historique anglais. L'influence anglaise lègue par le même biais le goût pour le roman noir, le roman gothique. Par ailleurs, l'explosion du roman est intimement liée à l'essor de la presse qui devient un bien à bon marché en 1836 et qui donne naissance

⁴⁹ HUGO, Victor, «Préface de *Cromwell*», in *Œuvres complètes. Drame. Cromwell*, Paris, Vve Alexandre Houssiaux, 1864, p. 33.

⁵⁰ BOISSIÉRAS, Fabienne, «Marivaux ou la confusion des genres», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, Paris, Garnier, 2010, p. 74.

au roman-feuilleton⁵¹. Le nouveau genre inonde dès lors les revues et il ravit un public de masse tout au long du XIXe siècle. Néanmoins, cette ferveur feuilletonnesque et aventurière s'atténue avec l'arrivée du Naturalisme qui prône la transposition fidèle du réel dans la littérature. C'est ce que défendent les frères Goncourt dans leur préface de *Germinie Lacerteux* en 1864 :

Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine ; aujourd'hui que le roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. Et qu'il cherche l'Art et la Vérité ; qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris ; qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les Reines d'autrefois faisaient toucher de l'œil à leurs enfants dans les hospices : la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité ; que le Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de vaste et large nom : *Humanité* ; – il lui suffit de cette conscience : son droit est là.⁵²

Avec le mouvement naturaliste, le regard de l'auteur sur la société acquiert des contours scientifiques, car il prétend peindre la réalité en montrant les rouages et les causes des vices qui corrompent la société. La méthode naturaliste s'associe au positivisme, au déterminisme et aux lois de l'hérédité, mais aussi à la méthode expérimentale développée par Claude Duchet dans *Introduction à la médecine expérimentale*. Une volonté d'exactitude et descriptive, ainsi qu'une attitude de rigueur scientifique animent le romancier comme le définit Émile Zola dans *Le Roman expérimental* :

⁵¹ Le premier roman-feuilleton publié est de Dumas, *La Comtesse de Salisbury*, publié du 15 juillet au 11 septembre 1836, dans *La Presse*. Avec l'essor de la presse à prix réduit et l'apparition du roman-feuilleton, bon nombre de revues voient le jour, tels que *Le Constitutionnel*, *Le Siècle*, *Le Temps*, *Le Figaro*, *Le Journal des débats*.

⁵² GONCOURT, Edmond et Jules, Préface à *Germinie Lacerteux*, s. l., Belenus, «Classique», 2008, p. 8.

Le but de la méthode expérimentale, en physiologie et en médecine, est d'étudier les phénomènes pour s'en rendre maître [...] se rendre maître de la vie pour la diriger. [...]

Eh bien ! ce rêve du physiologiste et du médecin expérimentateur est aussi celui du romancier qui applique à l'étude naturelle et sociale de l'homme la méthode expérimentale. Notre but est le leur ; nous voulons, nous aussi, être les maîtres des phénomènes des éléments intellectuels et personnels, pour pouvoir les diriger. Nous sommes, en un mot, des moralistes expérimentateurs, montrant par l'expérience de quelle façon se comporte une passion dans un milieu social. Le jour où nous tiendrons le mécanisme de cette passion, on pourra la traiter et la réduire, ou tout au moins la rendre la plus inoffensive possible. Et voilà où se trouve l'utilité pratique des œuvres naturalistes, qui expérimentent sur l'homme, qui démontent et remontent pièce à pièce la machine humaine, pour la faire fonctionner sous l'influence des milieux. Quand les temps auront marché, quand on possédera les lois, il n'y aura plus qu'à agir sur les individus et sur les milieux, si l'on veut arriver au meilleur état social.⁵³

L'objectif d'un naturaliste est de révéler les vices sociaux, car leur compréhension permettra de les corriger. Le mouvement prétend, en conséquence, contribuer au progrès et à l'évolution positive de l'Homme, de la société.

Du côté du théâtre, la révolution s'opère, en premier lieu, sous l'effigie du Romantisme. Le théâtre romantique connaît le succès après la bataille d'*Hernani*. Nous pouvons retenir que le drame et surtout du mélodrame fixent leurs règles sur le modèle romanesque : mélanges des genres, des intrigues qui favorisent l'essor de l'adaptation de romans au théâtre. Quant au théâtre naturaliste, ce dernier connaît un succès mitigé. Comme dans le roman naturaliste, il conserve un regard scientifique et expérimental susceptible de montrer le réel transposé au théâtre.

Du côté de la thématique, la présence du héros, si choyé par le lecteur et l'auteur dans le roman et le théâtre romantiques, évolue dans le Naturalisme vers une figure d'antihéros car bien souvent les protagonistes incarnent des personnages déçus,

⁵³ ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, G. Charpentier, 1881, pp. 22-24.

corrompus par le vice. Les valeurs de la société changent à leur tour et nous assistons alors à l'ascension des valeurs bourgeoises dans la littérature et notamment le théâtre. Ces valeurs sont, en outre, une invention du XIXe siècle : la nouvelle classe émergente et dominante façonne sa propre "éthique", ses codes moraux qui défendent la vertu, l'honneur, entre autres.

Face à ces libertés littéraires, nous pouvons également faire référence à certains obstacles qui contraignent les auteurs du XIXe siècle. Ils peuvent être surtout d'ordre politique : la censure et l'exil constituent des limites pour les auteurs qui voient leurs œuvres parfois interdites. En effet, pour ce qui est de la relation entre l'État napoléonien et la littérature et le théâtre, la censure, les lois sur les théâtres et la liberté de la presse jouent un rôle non négligeable dans la création artistique qui est forcée de se plier aux exigences, afin de pouvoir être éditée ou jouée. En réalité, la domination napoléonienne prône un essor du domaine artistique mais sous le contrôle de l'État. Ceci conduit à la fermeture de certains théâtres, à des contraintes strictes pour les salles de théâtres subventionnées par l'État qui déterminent, notamment, le type de répertoire des salles, à travers les privilèges. Le grand répertoire est naturellement réservé au Théâtre-Français. La censure du XIXe siècle limite non seulement la représentation de certaines trames jugées trop politiques⁵⁴, ou contraires aux dogmes religieux⁵⁵, tout comme les pièces allant à l'encontre des valeurs morales⁵⁶. Néanmoins, elle connaît aussi des oscillations, selon le régime en vigueur⁵⁷. C'est le cas surtout quand une pièce semble trop monarchique ou trop révolutionnaire, cela en fonction bien sûr du régime de l'époque⁵⁸. Il suffit de penser à l'exemple de la pièce *Marion Delorme* de Victor Hugo qui est interdite par la censure pendant deux ans⁵⁹ à cause du rôle joué par Louis XIII, ou celle de *Ruy Blas* de Victor Hugo et *La Tour de Nesle* de Dumas père qui sont interdites sous

⁵⁴ Tel est le cas de certains passages des *Trois Mousquetaires* ou de *Lorenzino* de Dumas père.

⁵⁵ *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo en est un exemple, à cause du personnage Claude Frollo.

⁵⁶ *Robert Macaire* illustre bien cet aspect, car le personnage principal incarne l'opposition aux bonnes mœurs.

⁵⁷ C'est ce que développe Odile Krakovitch dans «Les romantiques et la censure au théâtre», in *Romantisme*, n° 38, 1982, pp. 33-46. Le critique explique que la Charte du 7 août 1830 supprime la censure, mais celle-ci est rapidement rétablie en 1835, ainsi qu'entre mars 1848 et juillet 1850. Entre ces courtes périodes la censure est attentive à la production dramatique dans le but de circonscrire les écarts politiques ou de mœurs que certaines pièces mettent en scène.

⁵⁸ Cf. à ce sujet l'article de Odile Krakovitch, intitulé «La mise en pièce des théâtres : la censure des spectacles au XIXe siècle», paru dans VIGIER, Philippe (dir.), *Maintien de l'ordre et polices en France et en Europe au XIXe siècle*, Paris, Créaphis, 1987, pp. 287-300. L'auteur souligne effectivement que les pièces ne doivent pas aller à l'encontre du régime au pouvoir.

⁵⁹ La pièce n'est représentée qu'en 1831 au théâtre de la Porte Saint-Martin.

le Second Empire. En outre, la censure ne se concentre pas directement sur les auteurs, elle préfère faire pression sur les directeurs de théâtres :

C'est par le biais des finances que les pouvoirs faisaient pression sur les directeurs pour les rendre dociles et les obliger à exercer une sorte d'auto-censure sur leurs écrivains : point n'était besoin de menaces précises d'interdiction de pièces ou d'articles de journaux. La terreur des directeurs était la perte des sommes colossales investies pour la mise en scène de pièces ou pour la diffusion de journaux et de feuilletons.⁶⁰

Face à cela, les auteurs doivent souvent se plier aux exigences des directeurs de théâtres, eux-mêmes pressonnés par la censure préventive, s'ils veulent que leurs pièces soient autorisées. Des auteurs tels que Nerval, Victor Hugo et Dumas père, par exemple, ont souvent eu des démêlés avec les censeurs ; à ce propos, Odile Krakovitch met l'accent sur le caractère souvent problématique de l'œuvre dumasienne :

Il semble que Dumas se soit fait un jeu, un point d'honneur, pour chacune de ses pièces, de poser des problèmes aux censeurs, tant on le retrouve constamment accusé d'outrages aux mœurs, de troubles politiques, de sacrilèges religieux.⁶¹

En conséquence, la censure constitue un facteur déterminant dans le contexte de la création littéraire du XIXe siècle, dans la mesure où elle en vient à influencer les textes et les représentations théâtrales, afin d'obtenir l'aval des autorités compétentes en vigueur.

⁶⁰ KRAKOVITCH, Odile, «Une seule et même répression pour le théâtre et la presse au XIXe siècle ?», in BARA, Olivier, THÉRENTY, Marie-Eve, *Presse et scène au 19^e siècle*, colloque international organisé à l'Université de Montpellier III en juin 2010, [en ligne] www.medias19.org/index.php?id=2498, p. 9.

⁶¹ KRAKOVITCH, Odile, «Les romantiques et la censure au théâtre», in *Romantisme*, *op. cit.*, p. 37.

2. Contextes de production artistique : du roman au théâtre ou de l'émergence du phénomène de l'adaptation théâtrale à sa consécration

Depuis ses origines, le théâtre s'est toujours inspiré de sources appartenant à d'autres genres. En effet, dès l'Antiquité, les dramaturges puisent les sujets de leurs pièces dans l'épopée, genre narratif par excellence à l'époque. Aristote écrit d'ailleurs dans la *Poétique* : «de n'importe laquelle de leurs imitations, on peut tirer plusieurs tragédies»⁶². Par conséquent, l'adaptation de textes narratifs au théâtre n'est pas un exercice nouveau. Dans ce sens, Zoé Zamara et Aphrodite Sivetidou présentent le théâtre comme descendant du récit épique : «L'écriture épique a donné naissance au théâtre»⁶³. Vue sous cet angle, l'adaptation de textes narratifs au théâtre paraît d'autant plus naturelle, que le théâtre emprunte depuis l'Antiquité ses sujets aux thèmes épiques. Toutefois, il faut rappeler que les textes narratifs ne sont utilisés que comme source d'inspiration. Ils sont perçus comme un fond inépuisable de sujets à dramatiser. L'influence de *L'Illiade* et de *L'Odyssée* d'Homère dans la dramaturgie gréco-latine et la dramaturgie classique constitue le plus bel exemple de ce phénomène culturel et de ce dialogue entre les genres et les arts⁶⁴. Avec l'arrivée du Christianisme, le théâtre religieux expose à son tour des thèmes narratifs issus de la Bible⁶⁵. Le genre narratif possède, en conséquence, un rôle majeur dans la création théâtrale ancestrale.

2.1. L'avènement de l'adaptation théâtrale sur la scène française

L'avènement de l'adaptation théâtrale de sujets narratifs sur la scène française s'inscrit dans la continuation historico-littéraire que nous venons d'énoncer. Nous pouvons situer plus précisément l'apparition de l'adaptation théâtrale en France, ou du

⁶² ARISTOTE, *op. cit.*, 1462b.

⁶³ SAMARA, Zoé ; SIVETIDOU, Aphrodite, «Les genres littéraires en dialogue», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁴ Bon nombre de pièces de l'Antiquité gréco-romaine reprennent le fonds épique d'Homère. Parmi tant d'autres, nous pouvons citer à titre d'exemple des tragédies antiques telles que *Les Troyennes*, *Hélène*, *Électre* d'Euripide, ou *Électre* de Sophocle, *Agamemnon* d'Eschyle, ou encore *Agamemnon*, *Troades* de Sénèque.

⁶⁵ Nous pouvons faire allusion, par exemple, au premier drame liturgique connu du Moyen Âge, *Visite au sépulcre* (*Visitatio Sepulcri*), daté de 915 et attribué au moine Tutilon. Ce genre de drames met en scène des épisodes de la Bible ou de la vie des saints.

moins en français, au cours du Moyen Âge⁶⁶. En langue vulgaire, le théâtre continue alors à recourir aux scènes bibliques ou à des épisodes issus de textes hagiographiques. Nous pouvons faire référence à Eustache de Mercadet avec la *Passion d'Arras* (aux environs des années 1420-1430), Arnould de Gréban qui publie en 1458 *Le Mystère de la Passion*, ou Jean Michel, auteur du *Mystère de la Résurrection* joué en 1455. Cette pratique ambitionne montrer aux catholiques illettrés et ne comprenant pas le latin, parlé à la messe dominicale, la vie des saints ou des passages de la Bible. C'est un moyen d'enseigner aux analphabètes les textes sacrés, par le biais de spectacles liturgiques. L'adaptation a alors un but sacré, celui de catéchiser le public.

Bien que le recours aux textes narratifs soit moins présent au cours de la Renaissance, nous pouvons tout de même citer une pièce d'Étienne Jodelle, *Didon se sacrifiant* (vers 1555), qui dramatise un épisode de *L'Énéide* de Virgile, ou *Cléopâtre captive* (1553)⁶⁷. L'utilisation des textes antiques dans la création de pièces au cours de cette période s'inscrit dans le contexte humaniste. Cette esthétique prône l'exaltation et le recours à la littérature gréco-latine. Le XVIIe siècle persiste également dans cette lignée. Le Classicisme glorifie l'inspiration du fond culturel antique. Cette tendance est liée à la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote, à travers notamment les traductions de Jules César Scaliger, *Poetices libri septem* (1561), puis celle de Daniel Heinsuys, *De tragoediae constitutione* (1611) et, finalement, la première traduction en français datant de 1671. De là, une multitude de textes vont fleurir, commentant les théories aristotéliennes, mais aussi reprenant le fond culturel gréco-latin. Toute l'esthétique classique favorise cette inspiration et cette influence antique. En outre, le recours aux thèmes antiques permet de créer une distance entre le sujet et le public, précepte important dans l'esthétique classique, comme l'explique Alain Couprie dans *Lire la tragédie* :

Les légendes majeures de la Grèce (celles des Atrides ou des Labdacides), la Bible et les épisodes célèbres de l'histoire gréco-romaine doivent enfin fournir le sujet, l'éloignement dans le temps apparaissant comme une condition de la majesté tragique.⁶⁸

⁶⁶ C'est aux alentours de 1200 que Jean Bodel écrit en français une pièce intitulée *Le Jeu de saint Nicolas*.

⁶⁷ La pièce s'inspire d'un épisode présent dans la *Vie d'Antoine* de Plutarque.

⁶⁸ COUPRIE, Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Nathan/ VUEF, «Lettres Sup», 2001, p. 111.

L'influence épique dans le théâtre du XVIIe siècle est naturelle. Nous pouvons citer, entre autres, Corneille, qui écrit *Horace* (1640)⁶⁹, et Racine, auteur d'*Andromaque* (1667)⁷⁰ ou bien *Iphigénie* (1674) qui n'hésitent pas à puiser dans le fond narratif gréco-latin. Ce genre d'exercice s'inscrit dans l'esthétique classique qui considère que la source d'inspiration pour le théâtre doit être le mythe et l'épopée antiques. Le classicisme s'insère dans la tradition gréco-latine. Parallèlement, le fond culturel gréco-latin n'est pas la seule source d'inspiration des auteurs. Effectivement, nous pouvons souligner un cas d'adaptation ou d'inspiration qui se détache du fond antique, il s'agit de *L'École des femmes* (1662) de Molière. Le dramaturge s'inspire de *La Précaution inutile*, nouvelle de Scarron⁷¹. Ici la source d'inspiration n'est plus épique ni antique, elle est quasi contemporaine de l'auteur, ce qui constitue une évolution dans le phénomène de l'adaptation. Toutefois, l'exemple de la pièce de Molière n'est pas un cas isolé. Il semblerait que d'autres romans du XVIIe aient été adaptés à la scène, tels que *L'Astrée* (1607-1625) d'Honoré d'Urfée⁷² ou bien *Dom Carlos* (1672) de César Vichard de Saint-Réal⁷³.

Par la suite, avec l'arrivée des Lumières, la pratique continue progressivement à empiéter sur le champ théâtral. Le phénomène ne se ceint plus seulement au fond littéraire antique et se tourne vers les romans de la littérature française. Tel est le cas notamment de l'adaptation d'une nouvelle intitulée *Ernestine* (1788) du marquis de Sade en drame *Oxtiern* (1791) par le romancier. Nous pouvons dès lors remarquer une

⁶⁹ Corneille s'inspire ici de l'œuvre de Tite-Live. Nous ne citons ici qu'un exemple parmi tant d'autres car une grande partie de l'œuvre de Corneille est empreinte de l'influence gréco-latine. Il en est de même pour la majeure partie des auteurs classiques, tels que Jean Rotrou, Georges de Scudéry, ou encore Pierre du Ryer, Philippe Quinault, entre autres.

⁷⁰ Racine souligne dans la première préface de la pièce que sa principale source est *L'Énéide* de Virgile :

Mes personnages sont si fameux dans l'Antiquité, que, pour bien qu'on la connaisse, on verra fort bien que je les ai rendus tels que les anciens poètes nous les ont donnés : aussi n'ai-je pas pensé qu'il me fût permis de rien changer à leurs mœurs. Toute la liberté que j'ai prise, ç'a été d'adoucir un peu la férocité de Pyrrhus, que Sénèque, dans la *Troade*, et Virgile, dans le second livre de *L'Énéide*, ont poussée beaucoup plus loin que je n'ai cru le devoir faire [...].

D'autre part, dans la seconde préface, Racine cite un extrait en latin de *L'Énéide* de Virgile afin de situer clairement son sujet par rapport à la source narrative. Cf. RACINE, Jean, «1^{ère} et 2^{nde} préfaces» à *Andromaque*, Paris, Librairie Hachette, «Auteurs Classiques», s. d.

⁷¹ Cette nouvelle s'insère dans les *Nouvelles tragi-comiques* (1655-1657).

⁷² Le roman d'Urfée est adapté par Rayssignier dans une pièce intitulée *Tragi-comédie pastorale ou les Amours d'Astrée et de Céladon sont mêlées à celles de Diane, de Silvandre et de Paris* (1630) et par Jean Mairet dans la tragi-comédie *Chriséide et Arimand* (1630).

⁷³ Roman adapté, semble-t-il dès le XVIIe siècle et qui inspire plus tard Schiller dans son drame *Don Carlos* (1787) et Verdi dans l'opéra *Don Carlos* (1867).

évolution au XVIIIe siècle, puisque ce texte narratif est adapté au théâtre par le romancier lui-même. Les contes n'échappent pas non plus à cette nouvelle mode émergente, étant donné que plusieurs contes sont adaptés à la scène. Il suffit de penser à quelques adaptations des contes de Perrault : *Le Petit Poucet* de Carmontelle (1759), *Le Chat botté* d'Arnould (1770) ou bien *Raoul Barbe bleue* de Sedaine et Grétry (1789). Il y a là une volonté de transmodalisation générique car le récit ne se résume plus à une source de sujets à dramatiser. Le XVIIIe siècle est un moment charnière dans le phénomène de la transposition car c'est l'époque de l'expérimentation. Un tel phénomène donne naissance à des œuvres hybrides : ni romans, ni théâtre. À ce propos, Catherine Ramond définit le genre romanesque de cette époque en ces termes :

Si l'on voulait caractériser le roman du dix-huitième siècle, on évoquerait sans doute la grande diversité des formes narratives, leur caractère expérimental, et la fréquence des échanges entre les genres. La vitalité du genre romanesque semble provenir de ces rencontres et de ces croisements : les formes à la première personne, largement prédominantes, résultent d'un mélange avec des genres factuels, mémoires ou lettres authentiques, qui donnent à la fiction un air de vérité.⁷⁴

Le XVIIIe siècle favorise, par conséquent, l'exercice d'écriture qui vise trouver de nouvelles formes, celles-ci faisant parfois abstraction des classes génériques qui délimitent les genres littéraires, à savoir le roman et le théâtre. Le dialogue des genres augmente, ce qui favorise l'apparition de formes hybrides. *Le Fils Naturel* de Diderot que l'auteur qualifie lui-même comme étant «une espèce de roman»⁷⁵, ou bien l'œuvre de Claude Crébillon où les scènes théâtrales et les dialogues immergent dans le texte narratif comme, par exemple, dans *Les Lettres de la Marquise de M*** au comte de R**** (1732) ou dans *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* (1736) qui illustrent bien le phénomène. Ces formes hybrides posent problèmes en ce qui concerne leur classification générique comme le montre l'expression utilisée par Diderot pour

⁷⁴ RAMOND, Catherine, *Roman et théâtre au XVIIIe siècle, le dialogue des genres*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012, p. 1.

⁷⁵ DIDEROT, Denis, *Le Père de famille : comédie en 5 actes et en prose ; avec un Discours sur la poésie dramatique*, op. cit., p. 40.

qualifier *Le Fils Naturel*. De la même manière, l'abbé Desfontaines s'interroge sur ces nouvelles formes d'écritures et sur la terminologie la plus appropriée pour les classer. Il parle de «drame romanesque»⁷⁶ et forge le terme «romanédie»⁷⁷ pour évoquer les œuvres hybrides à mi-chemin entre le théâtre et le roman.

C'est cependant au XIXe siècle que l'exercice de l'adaptation de textes romanesques au théâtre atteint son apogée et toute son ampleur. D'ailleurs, le phénomène ne heurte pas le goût du public, car il s'inscrit dans la continuité de l'histoire de la création théâtrale et surtout dans la continuité de l'effervescence créatrice et expérimentale du XVIIIe siècle⁷⁸. Les récits épiques ou romanesques ont servi, depuis toujours, d'inspiration aux dramaturges. Pourtant, si, jusqu'au XIXe siècle, les adaptations se rapportent généralement à des sources lointaines, au XIXe, les dramaturges-adaptateurs transposent les romans du moment. De plus, jusqu'au XIXe siècle, le corpus de textes épiques est utilisé comme source de sujets à dramatiser ; alors qu'au XIXe siècle, le phénomène évolue vers un réel exercice de transposition générique. Nous pouvons prendre comme point de départ de ce changement l'adaptation du roman de Ducray-Duminil, *Coelina ou l'enfant du mystère*, adaptation de Pixérécourt représentée à l'Ambigu-Comique en 1800. Le dramaturge adapte littéralement un texte narratif à la scène. Il ne s'agit plus seulement d'emprunter le sujet ou d'imiter les récits épiques. Nous sommes dès lors en présence d'un exercice beaucoup plus complexe. Cette pratique s'apparente à une mode et l'adaptation de romans à la scène apparaît comme un phénomène quasi systématique.

D'autre part, la relation théâtre-roman se resserre à ce moment-là car il s'installe une certaine *paternité* ou *filiation* entre la source narrative et son adaptation. Nous nous retrouvons face à un nouveau type de création théâtrale. L'adaptateur sélectionne un roman précis pour le transformer en pièce de théâtre. Le récit épique cesse d'être la principale source d'inspiration. Le genre romanesque devient un genre propice à la transmutation générique. Comme le mot l'indique, l'adaptation est l'exercice d'écriture qui consiste à adapter un roman à un autre genre, en l'occurrence le théâtre. Le passage d'un genre à un autre suppose alors une transmutation textuelle. Par ailleurs, c'est dans

⁷⁶ DESFONTAINES, abbé, *L'esprit de l'abbé Desfontaines ou Réflexions sur différents genres de Science et de Littérature*, Paris, Duschesne, 1757, p. 172.

⁷⁷ *Idem*, p. 172.

⁷⁸ Pour plus de détails concernant ce sujet au XVIIIe siècle, voir l'ouvrage de RAMOND, Catherine, *op. cit.*

la deuxième moitié du XIXe siècle que l'exercice de l'adaptation acquiert la signification qu'on lui connaît de nos jours, soit transmutation générique d'un texte romanesque au théâtre, comme le remarque Christian Chelebourg :

Après l'épuisement du drame romantique et dans la foulée des triomphes mélodramatiques, l'adaptation fleurit sur les scènes parisiennes ; c'est d'ailleurs dans la seconde moitié du XIXe siècle que le mot prend le sens que nous lui connaissons.⁷⁹

Effectivement jusqu'aux années 1870, l'exercice de l'adaptation apparaît sous une appellation composée : «pièce tirée de...», «pièce... d'après le roman...», ou «drame tiré de...», «... transposé au théâtre», ou bien «... transporté à la scène». L'adaptation est aussi décrite comme «tripatouillage» ou encore «tripatrouillage» qui dérive de «tripoter», au sens de manipuler, transformer. L'usage de cette expression se doit à Émile Bergerat qui l'intègre dans la préface de l'édition complète de ses œuvres théâtrales⁸⁰. Nous rencontrons également l'expression «édition nouvelle», comme l'indique cette référence à la transmodalisation de *Jack* d'Alphonse Daudet :

J'ajouterai que rarement aussi, il résiste à la tentation d'animer ses personnages, de les voir aller et venir, de les entendre, de lancer enfin une édition entièrement nouvelle de son œuvre, avec des illustrations vivantes.⁸¹

Ainsi, ce n'est qu'en 1874 que le terme adaptation fait son entrée dans le vocabulaire littéraire avec un sens qui se rapproche du concept qu'on lui attribue de nos jours. L'expression apparaît dans un article d'Alphonse Daudet concernant *Le Cousin Pons* de Launay, tiré du roman de Balzac :

⁷⁹ CHELEBOURG, Christian, «Splendeurs et misères de l'adaptation. Pièce conférence en trois actes et six tableaux. Représentée pour la première fois dans le château de Cerisy-la-Salle le lundi 17 août 1998», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, Besançon, Presses du Centre UNESCO de Besançon, 1998, p. 305.

⁸⁰ BERGERAT, Émile, «Préface», *Le Théâtre d'Émile Bergerat*, Paris, P. Ollendorff, 1899, p. II.

⁸¹ «La Soirée Théâtrale», *Le Figaro*, 12 janvier 1881, p. 6. Cf. **Annexe 18**, pp. 390-391.

Ce n'est pas la première fois que l'on essaie de porter à la scène les chefs-d'œuvre de Balzac. Depuis vingt ans, que de situations les auteurs dramatiques lui ont prises, que de types démarqués en toute sécurité par une sorte de contrebande, autorisée, on ne sait pourquoi, dans nos mœurs littéraires, et qui s'appuie toujours sur l'exemple de Molière dévalisant ce pauvre Cyrano !... En dehors de ces adaptations partielles ou clandestines, il y en a eu d'autres, faites ouvertement, avec l'autorisation de l'auteur ou de ses héritiers.⁸²

Nous assistons donc à un changement lexical du terme, qui existait jusqu'alors mais qui n'était pas utilisé en littérature. En effet, le mot n'est pas répertorié dans les dictionnaires avec cette acception. Il est appliqué occasionnellement dans la médecine ou la biologie. Le lexème de la même famille, «adapter» devient «adapter son langage au temps, aux lieux»⁸³, d'après Littré. Le terme s'associe ensuite à la traduction d'une langue à l'autre. Ce n'est qu'en 1890 que le vocable «adaptation» prend un sens plus littéraire, comme le montre cette définition :

Adaptation : Littér. Travail littéraire au moyen duquel un écrivain, prenant pour texte l'œuvre d'un autre auteur, la transforme en une production analogue mais différant cependant en quelques points de la première.⁸⁴

Nous pouvons observer l'évolution sémantique : nous passons de l'adaptation à la couleur locale à un exercice de transformation⁸⁵. Plus loin dans cette entrée, le dictionnaire revient au domaine littéraire, mais cette fois l'acception du terme rejoint le genre théâtral qui, depuis toujours, a adapté d'autres auteurs au théâtre, même s'il s'agit encore d'adapter des auteurs étrangers⁸⁶. C'est en fait dans la presse que l'application du terme «adaptation» tel que nous le connaissons aujourd'hui prend son envol, après la première occurrence du terme chez Daudet, comme nous l'avons vu.

⁸² DAUDET, Alphonse, «Chronique dramatique», *Le Journal officiel*, 20 avril 1874.

⁸³ LITTRÉ, É., *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873, t. A-C., p. 51.

⁸⁴ LAROUSSE, *Deuxième supplément au Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Imprimerie du Grand dictionnaire universel, 1890, p. 67.

⁸⁵ Comme nous le verrons dans la troisième partie de cette étude, l'adaptation à la culture d'arrivée sera la principale acception du terme.

⁸⁶ Cf. *Idem*, p. 67.

Parmi les auteurs qui contribuent à l'acceptation du terme, nous pouvons citer Jules Claretie⁸⁷ ou encore Zola⁸⁸. Pourtant, l'appellation de ce type de pièce ne se fixe pas immédiatement, ce qui constitue un vide dans la typologie dramatique. Le phénomène est bien présent mais les auteurs et la critique ne savent pas trop encore quel nom lui donné.

Nous pouvons ainsi dire que c'est essentiellement au XIXe siècle que les adaptations de romans au théâtre conquièrent véritablement la scène parisienne. Effectivement, si l'on se penche sur le corpus littéraire du XIXe siècle, nous constatons, d'une part, que la majorité des romans-feuilletons et des romans naturalistes ont été adaptés au théâtre et, d'autre part, que les pièces de théâtre tirées de romans occupent une place prépondérante dans le champ théâtral⁸⁹. Une grande partie du répertoire de l'époque est effectivement issu du domaine romanesque. La plupart des romans publiés en feuilletons dans les journaux sont adaptés à la scène. Certains auteurs sont même systématiquement adaptés. Cet apogée est lié à l'explosion du genre romanesque et, tout particulièrement, au succès du roman-feuilleton au XIXe siècle. Le roman est, de plus, un «réservoir d'imaginaire dans lequel les auteurs dramatiques puisent à l'envi situations et intrigues. [...] Le transfert s'opérant généralement du roman au théâtre»⁹⁰. Nous comprenons alors pourquoi l'exercice de l'adaptation s'exécute généralement du roman à la scène : le genre romanesque représente un fond inépuisable de fictions adaptables à la scène.

En outre, le sens dans lequel se fait la transmutation générique apparaît au XIXe presque comme une norme. Le voyage transgénérique s'opère principalement du roman à la scène. Le sens de la transmutation est lié notamment à l'analphabétisme qui est encore considérable à l'époque. Pixierécourt souligne d'ailleurs que son œuvre est destinée aux analphabètes, comme le montre cette phrase célèbre du dramaturge : «J'écris pour ceux qui ne savent pas lire»⁹¹. De cette manière, le public illettré peut voir

⁸⁷ L'expression apparaît dans le compte-rendu de l'adaptation de *Samuel Brohl*, le 3 février 1879 dans *La Presse*.

⁸⁸ Il utilise l'expression pour la première fois dans un article paru dans *L'Avenir national*, le 11 mars 1873, à propos d'une adaptation d'un roman de Belot : «adaptation affadie d'une étude physiologique».

⁸⁹ Voir le **Répertoire des romans adaptés à la scène en France au XIXe siècle**, **Annexe 40**, pp. 432-508.

⁹⁰ THOMASSEAU, Jean-Marie, «Roman et Théâtre au XIXe siècle», in CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 778.

⁹¹ Phrase illustre mentionnée notamment dans «Théâtres», *Le Figaro*, 17 février 1861, p. 1. Cf. **Annexe 12**, p. 381.

sur scène les romans à la mode auxquels il n'a pas accès, faute de scolarité. C'est une manière d'augmenter la diffusion du roman : « [...] l'adaptation d'un roman à la scène est une manière de transmettre, d'exposer et de vulgariser le texte »⁹². En effet, de nombreux romans sont réédités plusieurs fois après le succès de leur(s) adaptation(s) à la scène. C'est le cas, par exemple, de *Coelina ou L'enfant du mystère* de Ducray-Duminil qui est rééditée vingt fois, entre 1818 et 1876, après le succès de l'adaptation au théâtre de Pixérécourt⁹³. Par ailleurs, le passage à la scène de romans est également perçu comme un moyen facile de connaître les romans à succès du moment sans les lire :

Les Mystères de Paris, onze tableaux ! Magnifique titre pour le Boulevard du crime ! La voilà réduite en onze tableaux qui vont défiler devant vous en une soirée, cette longue Iliade des mauvais lieux qu'on ne pouvait lire en moins de quinze jours ! Le lecteur enthousiaste devait être enchanté ; il allait goûter le même plaisir en économisant beaucoup de temps.⁹⁴

L'adaptation semblerait être le régal des lecteurs paresseux. En conséquence, les quelques exemples de pièces adaptées en romans semblent aller à contre-courant. C'est ce que les frères Goncourt nous confient dans leur *Journal* à propos de la genèse mouvementée de l'œuvre *Charles Demailly*. Les deux écrivains commencent par faire une pièce qui est refusée deux fois, après quoi ils décident de la transposer en roman. Ils ont conscience qu'ils vont à l'encontre de ce qui se fait habituellement : « Dans la journée, nous songeons à livrer encore une bataille sur le terrain des HOMMES DE LETTRES : c'est de faire le contraire de ce qui se fait, un roman de notre pièce »⁹⁵. Les Goncourt soulignent à quel point l'adaptation d'une pièce de théâtre en un roman est peu coutume, mais surtout considérée comme peu orthodoxe. Il est curieux d'observer

⁹² VIVEIROS, Geneviève de, « *Les romans mis en pièces* » : étude sur la pratique de l'adaptation théâtrale à la fin du XIXe siècle. Le cas d'Émile Zola (1873-1902), Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2009, p. 122.

⁹³ Nous nous basons sur les données de Claire Gaspard, « *Coelina, de Ducray-Duminil à Pixérécourt : à l'aube de la « Littérature industrielle »* », in SGARD, Jean, BERNARD, GRIFFITHS, Simone, *Mélodrames et romans noirs 1750-1890*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 129.

⁹⁴ « *Les Mystères de Paris* au théâtre », *La Revue des deux mondes*, t. 5, mars 1844, p. 912. Cf. **Annexe 2**, p. 370.

⁹⁵ GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire 1851-1861*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, t. I, 1888, p. 216.

que les Goncourt finissent par se plier au courant majoritaire de l'adaptation, c'est-à-dire l'adaptation du roman à la scène. Effectivement, le roman est à nouveau adapté en pièce par les Goncourt eux-mêmes en 1860, sous le titre *La guerre des lettres*, mais à nouveau rejetée au théâtre. Plus tard, le roman est adapté, cette fois par Oscar Méténier et Paul Alexis, en 1892, sous le même nom que l'œuvre-source et représentée au Gymnase, mais ne jouissant que d'un succès médiocre.

Les multiples récidives dramatiques révèlent l'attrait que suscite le théâtre auprès des romanciers. En effet, bien que la réussite de l'écrivain soit totale, de nombreux romanciers essaient de se lancer au théâtre. Ce désir de briller au théâtre est le reflet de la place qu'occupe le genre dans le champ littéraire et culturel. En réalité, nous savons que le théâtre est jusqu'alors un genre de prédilection. La hiérarchie des genres est une question sociologique et culturelle (champs littéraire et culturel). La préférence vis-à-vis du drame se doit, selon Olivier Delers, notamment chez Diderot, à son caractère plus sobre et plus synthétique : «Pour lui, le drame reste supérieur au roman par sa capacité à essentialiser, à représenter le vrai et par ses règles plus strictes qui empêchent tout ajout extérieur intempestif»⁹⁶. Sur ce point, le XIXe siècle reste proche du XVIIIe siècle puisque l'on décèle encore une certaine hiérarchisation des genres littéraires dans laquelle le théâtre conserve une place privilégiée. Le théâtre est encore source de gloire car, jusqu'au XIXe siècle, le roman n'a pas encore reçu ses lettres de noblesse. Avec l'explosion du roman, il semble pourtant que la situation évolue en faveur du roman, notamment avec le Réalisme et le Naturalisme, comme l'expriment les frères Goncourt : «Au roman, toute la vérité vraie ; au théâtre toute la fantaisie, mais la fantaisie qui se cache dans les choses modernes»⁹⁷. La relation du rapport au réel est aussi mentionnée dans *Charles Demailly*, comme le souligne Fanny Bérat-Esquier :

[...] la relation roman/théâtre est thématifiée dans le livre, suivant une partition d'histoire littéraire qui assigne au roman le réalisme et au théâtre la

⁹⁶ DELERS, Olivier, «À la recherche du «bourgeois» : drames sérieux et tentations narratives chez Diderot», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 322.

⁹⁷ GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire 1851-1857*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1989, t. I, p. 1170.

fantaisie, c'est-à-dire l'imagination mais aussi l'ironie, définie comme «tempérament, ton et forme» de la littérature.⁹⁸

Aux yeux des Goncourt, le théâtre est donc un genre inférieur au roman à cause de sa relation avec le réel, mais cette opinion s'oppose à la position qu'occupe le théâtre dans le champ littéraire, sans oublier que les romans des Goncourt sont eux-mêmes empreints de marques du genre dramatique⁹⁹. C'est d'ailleurs ce que nous montrent leurs innombrables tentatives théâtrales qui prouvent à quel point le théâtre demeure une tentation et une secrète convoitise pour les auteurs qui, finalement, continuent à estimer que l'ultime consécration passe par le théâtre. En outre, quelques auteurs naturalistes craignent même une certaine dépendance au théâtre qui enivre. Sur ce point, Christian Chelebourg reconnaît que «l'ivresse théâtrale s'oppose à l'ataraxie bourgeoise que procure l'écriture romanesque. À côté des motivations d'argent ou d'orgueil, on peut être porté vers le théâtre par besoin d'éréthisme»¹⁰⁰. Le théâtre se distancie du roman parce que l'aspect visuel est bien plus imposant pour le public que la narration. La création théâtrale est perçue comme une passion à son comble, presque délirante pour l'auteur. C'est le cas de Jules de Goncourt ou même de Daudet qui ont éprouvé une certaine addiction à l'adaptation. Le théâtre les enivre et c'est précisément cela qui les poussent à adapter leur roman à la scène. À propos de Daudet, Christian Chelebourg remarque qu'«au sommet de sa carrière, Daudet conçoit l'adaptation comme une activité de plaisance, voire de défoulement»¹⁰¹. Il est donc question de plaisir, d'excitation et, en même temps, l'adaptation permet de soulager la tension qui ronge l'auteur.

Ainsi, bien des romanciers rêvent effectivement de théâtre comme Zola, par exemple, qui le confesse dans la préface de l'adaptation théâtrale de *Thérèse Raquin* : «Il me semblait voir dans *Thérèse Raquin* un excellent sujet de drame, pour risquer à la

⁹⁸ BÉRAT-ESQUIER, Fanny, «L'Hésitation théâtre/roman dans *Charles Demailly* des Goncourt : au-delà d'une question de sociologie littéraire», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 246.

⁹⁹ Concernant cet aspect, cf. **Le théâtre dans le roman : théâtralisation du roman**, p. 69 et suiv.

¹⁰⁰ CHELEBOURG, Christian, «Splendeurs et misères de l'adaptation. Pièce conférence en trois actes et six tableaux. Représentée pour la première fois dans le château de Cerisy-la-Salle le lundi 17 août 1998.», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 327.

¹⁰¹ *Idem*, p. 327.

scène une tentative, dont je rêvais parfois»¹⁰². L'effervescence qui entoure le théâtre est une chimère convoitée. Malgré l'essor et le succès dans le domaine romanesque, une hiérarchie des genres continue de cette manière à régner, ou, du moins, à hanter le champ littéraire. D'ailleurs, si nous observons les membres admis à l'Académie française, nous remarquons que ce sont essentiellement des dramaturges. Cela montre à quel point la renommée par le théâtre est cruciale pour qu'un auteur soit réellement et certainement reconnu.

En revanche, nous devons souligner que le recours à l'adaptation chez les naturalistes est plutôt un échec. Ces derniers font de celle-ci un genre bâtard ce qui la situe toujours en retrait par rapport au roman. Les pièces des Goncourt refusées par les directeurs de théâtres, notamment les *Hommes de Lettres* puis *La Guerre des Lettres*¹⁰³, montrent effectivement la vaine tentative des auteurs sur la scène parisienne.

D'un autre côté, hormis l'accès à la gloire, le recours au théâtre est également un accès à la rentabilité financière :

Le théâtre au XIXe siècle occupe une place d'honneur, même si cela est souvent contesté, et le succès sur les planches de certains auteurs dramatiques tels que Dumas fils fait rêver tous les écrivains de l'époque. Pour réussir, il faut avant tout réussir au théâtre, moyen de se faire un nom et de gagner de l'argent.¹⁰⁴

Faire fortune dans le milieu artistique est donc plus facile au théâtre que dans le domaine romanesque. Il semble que cet avis soit partagé par la plupart des auteurs, comme par exemple Balzac qui écrit à Mme Hanska : «Le théâtre me vaudrait deux cent mille francs par an. Je sais à n'en pas douter que j'y ferais en peu de temps ma

¹⁰² ZOLA, Émile, «Préface», *Thérèse Raquin*, drame en 4 actes, Paris, Charpentier, 1873, p. 6.

¹⁰³ La pièce est refusée au Théâtre du Gymnase en août 1857 puis au Vaudeville en novembre 1857. Face à ces deux refus, les frères Goncourt adaptent la pièce en roman dont il tire postérieurement une autre pièce, *La Guerre des Lettres*. Cette adaptation est présentée à Charles de la Rounat, directeur de l'Odéon, qui la refuse également, en mai 1860. L'œuvre romanesque est rebaptisée en 1868 sous le titre *Charles Demailly*.

¹⁰⁴ MAKROPOULOU, Marie, «La version romanesque de *La Dame aux camélias* ou le spectacle d'une conscience», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 97.

fortune»¹⁰⁵. C'est d'ailleurs ce que Balzac essaie de concrétiser en créant le mélodrame *Vautrin*, pièce éponyme du personnage romanesque balzacien. En conséquence, la question pécuniaire est véritablement un facteur important dans l'adaptation, comme le montrent ces chiffres concernant la pièce tirée du roman vernien : «*Michel Strogoff* continue sa marche triomphale à travers ses douze mille francs de recettes quotidiennes et régulières»¹⁰⁶. Plus tard, encore à propos des gains monétaires dans la littérature, Zola écrit dans la même lignée :

Au théâtre, [...] le gain est formidable [...] Cela est donc une vérité banale, le théâtre rapporte beaucoup plus que le livre, un nombre considérable d'auteurs en vit, tandis qu'on aurait vite compté les quelques auteurs qui vivent du volume.¹⁰⁷

Nous l'avons compris, le théâtre est plus rentable que le roman, mais nous pouvons nous interroger sur le fait que bien des auteurs dramatiques concentrent leur verve sur l'adaptation de romans au théâtre. Nous avons, d'un côté, le théâtre qui rapporte plus et, de l'autre, le genre romanesque qui fourmille d'intrigues. L'adaptation de romans à la scène apparaît de ce fait comme un moyen plus facile et plus rapide d'atteindre la gloire et la rentabilité financière. L'ascension vers la gloire d'un dramaturge semble plus accessible. Toutefois, nous pouvons souligner que les dramaturges qui recherchent la gloire et le renom personnel créent des œuvres théâtrales originales, alors que ceux qui recherchent le profit financier adaptent des romans au théâtre. La question d'argent est, bel et bien, un facteur déterminant dans l'adaptation théâtrale.

Face à ce phénomène d'une ampleur considérable, la critique n'est pas toujours unanime quant à la reconnaissance de l'adaptation. Selon Sainte-Beuve, l'hybridité du genre pose problème quant à la classification générique des œuvres car les adaptations

¹⁰⁵ BALZAC, Honoré de, *Lettres à Madame Hanska*, 1832-1844, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 237. Cité par ESQUIER, Suzel, «De la comédie humaine au théâtre : *Vautrin*», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 213.

¹⁰⁶ DARCOURS, Charles, «Courrier des théâtres», *Le Figaro*, 12 janvier 1881, p. 6. Cf. **Annexe 19**, p. 392.

¹⁰⁷ ZOLA, Émile, «L'argent dans la littérature», in *Le roman expérimental*, op. cit., p. 180.

sont souvent associées, tout comme le roman-feuilleton, à de la «littérature industrielle»¹⁰⁸ :

[...] aujourd'hui que la littérature est purement industrielle, la chose nous semble beaucoup plus nouvelle qu'elle ne l'est en effet [...]. Ce qui caractérise en ce moment la littérature, et la rend un phénomène tout-à-fait propre à ce temps-ci, c'est la naïveté et souvent l'audace de sa requête, d'être nécessiteuse et de passer en demande toutes les bornes du nécessaire, de se mêler avec une passion effrénée de la gloire ou plutôt de la célébrité, de s'amalgamer intimement avec l'orgueil littéraire [...]. Chaque époque a sa folie et son ridicule [...]; mais voici que le masque change; l'industrie pénètre dans le rêve et le fait à son image, tout en se faisant fantastique comme lui; *le démon de la propriété littéraire* monte les têtes [...]; le jet de chaque orgueil retombe en pluie d'or.¹⁰⁹

En fait, la critique reproche à ce genre d'œuvres son objectif hautement lucratif qui dénigre, par là, le côté artistique et la littérarité. Les débats dans la presse vont bon train et concernent essentiellement la classification générique de l'œuvre, sa fin pécuniaire, son originalité, la question de la contrefaçon et des droits d'auteurs qui s'en suivent¹¹⁰.

L'avènement de l'adaptation sur les scènes françaises et sa consécration est indiscutable, malgré les polémiques que le genre déclenche du côté de la critique. Nous pouvons dire que l'explosion du roman est telle que le genre inonde la scène par le biais des adaptations théâtrales dont les adaptateurs sont avides de gloire et d'argent. L'adaptation semble être la solution des dramaturges qui ont recours à des romans à succès, afin de mieux garantir le succès de la pièce. Néanmoins, nous remarquons également que certains dramaturges utilisent des romans considérés médiocres pour en faire des adaptations à succès, car c'est bien de succès dont il s'agit et surtout de succès monétaire. Il est vrai que comme nous l'avons déjà souligné, le théâtre est beaucoup plus rentable que le roman et il représente aussi une voie d'accès incontournable à la

¹⁰⁸ SAINTE-BEUVE, «De la Littérature industrielle», in *Revue des Deux Mondes*, t. XIX, 4^e série, septembre 1839, pp. 675-691.

¹⁰⁹ *Idem*, pp. 677-678.

¹¹⁰ Voir à ce sujet le quatrième chapitre de cette deuxième partie, **L'adaptation : entre plagiat, emprunt, imitation et création originale** pp. 204-210.

gloire et à la renommée. Le roman-feuilleton rapporte de l'argent mais le théâtre en rapporte encore davantage : la fortune est plus rapide et colossale. La préférence pour le théâtre par le biais de l'exercice de l'adaptation n'est plus seulement une question de hiérarchie générique ; et cela bien que le genre théâtral continue à occuper une place prépondérante et privilégiée dans le champ littéraire. De cette manière, ces conditions socioculturelles et littéraires déterminent et expliquent le choix du genre dans lequel un auteur décide de s'exprimer.

Toutefois, bien que les adaptations de romans au théâtre occupent une place de choix dans le champ littéraire, nous pouvons nous interroger quant à la postérité de ces œuvres. En effet, seuls les romans ont perduré, presque toutes les adaptations ont eu une destinée identique : l'oubli. Ce destin peut s'expliquer du fait que ces pièces étaient faites pour répondre aux attentes d'un public et d'une époque bien précis, ce qui nous amène à nous interroger au sujet des genres et des auteurs de prédilection du public du XIXe siècle.

2.2. Genres et auteurs de prédilection

Si nous observons attentivement le répertoire des adaptations théâtrales de romans du XIXe siècle, nous pouvons entrevoir certains facteurs déterminants dans le choix du corpus romanesque à adapter ou adaptable à la scène. Nous constatons, en général, que le nom des romanciers et le succès de certains romans, en particulier, ou encore les potentialités dramatiques présentes dans l'œuvre romanesque sont autant d'aspects qui influencent la sélection, voire même la prédilection des adaptateurs vis-à-vis de la source romanesque.

Aussi, le genre romanesque qui traverse tout le XIXe siècle et qui ravit le plus le public est, bien sûr, le roman-feuilleton. Le succès du roman-feuilleton amène les auteurs dramatiques à adapter préférentiellement ce type de roman. Parmi un éventail si vaste nous pouvons retenir des œuvres suivantes : *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas père dont la publication atteint les quarante-quatre mille exemplaires ; *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue qui obtiennent une publication de vingt-huit mille exemplaires ; et *Le Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne qui

dépasse les cent mille exemplaires¹¹¹. D'autre part, nous nous devons de remarquer que le genre feuilletonnesque se divise en plusieurs sous-genres romanesques parmi lesquels figurent, entre autres, le roman historique¹¹², le roman dramatique¹¹³, le roman maritime¹¹⁴, le roman d'aventures ou populaire¹¹⁵, le roman parisien¹¹⁶ et le roman national¹¹⁷. Tous ont en commun un certain goût pour l'histoire qui advient avec le Romantisme, sans pour autant prétendre supplanter les livres d'histoire, évidemment, comme l'illustre cette définition du roman historique :

Le roman historique ne renverse pas l'histoire pour s'élever à la place qu'elle occupait ; il la respecte au contraire, il la répare, et ne construit que sur des terrains vagues où l'histoire a jeté à peine quelques fondations, étayé quelques murailles, ou seulement apporté quelques pierres ; c'est à peu près le travail de l'artiste qui achève aujourd'hui un monument du moyen-âge et qui suit les errements de son devancier, auquel il s'efforce de s'incorporer si bien, qu'on attribue toute l'œuvre à la même main et à la même époque.¹¹⁸

Il semble que le roman historique vise combler certains aspects méconnus ou obscurs de l'Histoire. Cependant, la frontière entre fiction historique et récit historique n'est pas toujours claire : «L'histoire est un roman qui a été ; le roman est de l'histoire qui aurait pu être»¹¹⁹. Cette typologie différenciée, exprimée ici par les frères Goncourt, accentue la distance entre les deux domaines à l'époque, car ce qui les distingue c'est l'authenticité des épisodes narrés. Par conséquent, la composante historique possède une place importante dans le roman du XIXe siècle comme le montre l'innombrable

¹¹¹ Nous nous rapportons aux chiffres présentés par Geneviève de Viveiros pour la période de 1846-1850 pour les deux premiers romans, et la période comprise entre 1873 et 1904 pour le dernier exemple. Cf. VIVEIROS, Geneviève de, *op. cit.*, p. 57.

¹¹² Comme son nom l'indique, l'intrigue est liée à l'Histoire.

¹¹³ Comme nous le verrons ultérieurement, les dialogues prédominent dans ce sous-genre romanesque, au détriment de la présence du narrateur.

¹¹⁴ L'intrigue du roman maritime est axée sur les sujets maritimes, incluant des pirates, des expéditions, des voyages maritimes, entre autres.

¹¹⁵ Comme son nom l'indique, ces romans multiplient les péripéties.

¹¹⁶ Roman dont l'intrigue est centrée sur Paris.

¹¹⁷ La fiction a pour sujet des thèmes nationaux.

¹¹⁸ LACROIX, Paul, Préface «L'histoire et le roman historique», in *Romans relatifs à l'Histoire de France aux XVe et XVIe siècles*, A. Desrez, 1838, pp. III à V.

¹¹⁹ GONCOURT, Jules et Edmond, «3 novembre 1861», *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire 1851-1861*, *op. cit.*, p. 393.

quantité de romans reprenant des thèmes historiques plus ou moins proches de l'époque, tels que *La Reine Margot* ou *Le Chevalier de Maison-Rouge* de Dumas père, entre autres.

Face au roman-feuilleton, le roman naturaliste est à son tour très prisé dans l'exercice de l'adaptation romanesque au théâtre. Toutefois, du côté des naturalistes, le recours à l'adaptation a pour objectif de relancer le théâtre : ils souhaitent avant tout rénover et accomplir sur la scène la révolution opérée dans le domaine romanesque. Cependant, alors que les romantiques avaient révolutionné le théâtre et, à partir de là, le roman, chez les naturalistes, nous assistons à l'itinéraire inverse. Malheureusement, la tentative n'a pas l'impact espéré comme le reconnaît Zola dans un article du 7 février 1881 paru dans le *Figaro* : «Les pièces tirées de roman, 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 dramatique»¹²⁰. Nous savons effectivement que Zola préconise un théâtre nouveau, original et non des adaptations. Ceci relègue l'adaptation au rang de sous-genre, car faute de mieux l'adaptation est utilisée par l'auteur de *L'Assommoir* pour diffuser le Naturalisme au théâtre.

D'un autre côté, certains auteurs sont, comme nous l'avons déjà souligné, presque systématiquement adaptés au théâtre. En fait, les romanciers et les romans adaptés au théâtre sont essentiellement ceux qui ont eu un large succès. Ainsi, parmi les plus plébiscités nous avons, tout d'abord, Alexandre Dumas père avec trente-trois romans historiques et d'aventures adaptés à la scène, puis Balzac (vingt-deux romans réalistes adaptés), Émile Zola (dix-sept romans), George Sand (treize romans psychologiques ou d'analyse), Eugène Sue (douze romans historiques et d'aventures), entre autres¹²¹. Parallèlement, certains romans ont aussi bénéficié de la prédilection des dramaturges. C'est le cas, par exemple, d'un roman du vicomte d'Arlincourt, *Le Solitaire* (1820), qui a connu au XIXe siècle quinze adaptations différentes à la scène, ou bien *Le Comte de Monte-Cristo* (1844-1845) d'Alexandre Dumas père, qui a en connu dix, ou encore *Les Trois Mousquetaires* (1844) du même auteur qui a donné lieu à cinq pièces de théâtre¹²².

¹²⁰ ZOLA, Émile, in *Le Figaro*, 7 février 1881. Cf. **Annexe 20**, p. 393.

¹²¹ Voir le **Palmarès des romanciers adaptés à la scène**, **Annexe 57**, pp. 613-616.

¹²² Pour d'autres exemples, voir les **Romans ayant été adaptés plus de deux fois à la scène**, **Annexe 58**, p. 617.

En outre, un auteur ou un roman à succès a plus de chance de l'être aussi au théâtre. C'est une sorte de sécurité pour l'adaptateur : il sait que le public a aimé le roman et que, par conséquent, il est plus incliné à aller voir la version théâtrale. De plus, un roman à succès a le mérite d'être connu de tous et cela permet à l'adaptateur de montrer sur scène un sujet connu du public. Néanmoins, il arrive que des romans mal reçus par le public soient une réussite au théâtre. Cela ne veut pas dire pour autant que tout roman puisse être dramatisé, comme le souligne Alexandre Dumas père à propos du passage au genre romanesque de son drame intitulé *Le Capitaine Paul* : «Tout roman ne peut pas faire un drame ; mais tout drame peut faire un roman»¹²³. De ce fait, nous percevons que tout drame peut être développé dans une narrative alors que seulement certains romans contiennent en eux des potentialités dramatiques¹²⁴. Les romans choisis sont ceux qui recèlent en eux plus de caractéristiques dramatiques ou de potentialités dramatiques. C'est le cas notamment de *Thérèse Raquin* d'Émile Zola dont la critique a reconnu le caractère dramatique du texte romanesque. Ce genre de romans se retrouve alors dans une situation de prédilection dans le phénomène de l'adaptation¹²⁵.

De la même manière, du côté des adaptations théâtrales nous pouvons déceler des genres qui se font plus fréquents sur les scènes parisiennes du XIXe siècle. Ceci permet de mettre en lumière les genres de pièces de théâtre les plus utilisées par les adaptateurs et forcément les plus prisées du public de l'époque. En conséquence, nous pouvons remarquer, en observant le **Répertoire des romans adaptés à la scène en France au XIXe siècle**¹²⁶, que le mélodrame, souvent appelé également drame, est le genre théâtral auquel les adaptateurs ont le plus recours. Cette effervescence du genre mélodramatique se doit, en partie, à l'effusion du drame romantique, mais aussi à la relation intrinsèque qui existe entre le roman et le mélodrame, comme nous le verrons par la suite.¹²⁷

¹²³ DUMAS (père), Alexandre, «Préface», in *Le Capitaine Paul*, Paris, Calmann-Lévy, s. d., p. XXXVIII.

¹²⁴ Avant Dumas père, Diderot avait déjà exposé cette possibilité de faire un roman de tout drame mais pas l'inverse. À ce sujet, cf. DIDEROT, Denis, «Discours sur la poésie dramatique», in *Le Père de famille : comédie en 5 actes et en prose ; avec un Discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1759, p. 30.

¹²⁵ Au sujet des potentialités dramatiques du genre romanesque, voir **Le théâtre dans le roman : théâtralisation du roman**, pp. 69-111.

¹²⁶ Cf. **Répertoire des romans adaptés à la scène en France au XIXe siècle**, Annexe 40, pp. 432-508.

¹²⁷ À ce sujet, voir **Le roman et les caractéristiques du mélodrame**, pp. 72-76.

2.3. Des adaptateurs à l'expérience de la collaboration

En ce qui concerne les adaptateurs, le phénomène de l'adaptation permet de percevoir différentes expériences créatrices. En effet, nous distinguons plusieurs types d'adaptateurs mais également diverses formes de collaboration.

Nous rencontrons au XIXe siècle plusieurs appellations pour ce genre de création théâtrale : les «adaptateurs»¹²⁸, les «arrangeurs»¹²⁹, les «carcassiers»¹³⁰ ou même des «écumeurs de romans»¹³¹. Cependant, de nos jours, c'est le terme «adaptateur» qui prédomine. Ainsi, nous pouvons regrouper les nombreux adaptateurs en trois groupes : les *auteurs polygraphes*, les *aspirants dramaturges* et les *adaptateurs professionnels*¹³². Dans le premier groupe, les *auteurs polygraphes* créent aussi bien des romans que des pièces originales, tout comme des adaptations de romans à la scène, en tant qu'unique auteur ou en collaboration. Ces écrivains ne transposent donc pas seulement leurs propres romans à la scène, ils adaptent même d'autres romans potentiellement dramatiques du moment¹³³. De ce fait, ils représentent les auteurs qui excellent dans les deux genres, tels que Dumas père et fils, Paul de Kock ou George Ohnet. Nous soulignons que Dumas père arrive encore une fois en tête de liste avec trente-trois adaptations. Cet auteur va jusqu'à créer des adaptations d'autres romanciers étrangers comme les deux romans de l'Anglais Fenimore Cooper : *Le Pilote* (1824) qui donne

¹²⁸ L'expression surgit dans un article mettant en cause ce genre de littérature : «Une réflexion me vient ici à propos des adaptateurs pour lesquels je suis généralement sévère.», FOURCAUD, «Le Théâtre», *La Vie moderne*, 19 novembre 1881. Cité par VIVEIROS, Geneviève de, *op. cit.*, p. 130.

¹²⁹ Le mot apparaît notamment dans un article dans lequel Auguste Vitu fait référence aux deux auteurs, «Les deux arrangeurs» qui ont adapté à la scène *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue ; «Premières représentations», *Le Figaro*, 12 février 1887, p. 3. Cf. **Annexe 21**, p. 394.

¹³⁰ *Le Dictionnaire de la langue verte* d'Alfred Delvau en donne la définition suivante : «Habile dramaturge, - dans l'argot des coulisses. On dit aussi *charpentier*». Cf. DELVAU, Alfred, *Le Dictionnaire de la langue verte*, Paris, Flammarion, 1883, p. 68.

¹³¹ Cette appellation est pour sa part péjorative, elle dénigre la qualité de ce genre d'auteurs : «Ce ne sont plus des poètes dramatiques, mais des écumeurs de romans, de contes [...]». Cf. GEOFFROY, Julien-Louis, *Manuel dramatique à l'usage des auteurs, et des acteurs et nécessaire aux gens du monde qui aiment les idées toutes trouvées, et les jugements tout faits*, Paris, Painparré, 1822, p. 123.

¹³² Pour avoir une perception plus ample du phénomène cf. **Les Adaptateurs français face au phénomène de l'adaptation**, **Annexe 43**, pp. 552-583. Il s'agit d'un tableau récapitulatif présentant par ordre alphabétique les auteurs qui ont adaptés des romans à la scène au XIXe siècle. Le tableau classe ensuite les dramaturges en fonction de leur relation vis-à-vis du phénomène de l'adaptation et de la collaboration.

¹³³ Nous pouvons également inclure dans cette catégorie certains dramaturges de renom qui créent des pièces originales et des adaptations sans pour autant être des spécialistes de la transposition, comme par exemple Arthur de Beauplan qui n'est l'auteur que d'une seule adaptation en collaboration avec Théodore Barrière *Le Lys dans la vallée* (1853), tirée du roman éponyme de Balzac.

naissance à *Paul Jones* (1838) et *The Bravo : A Venitian Story* (1831) qui est le roman-source de *La Vénitienne*. Parmi ces *auteurs polygraphes*, nous pouvons aussi citer, entre autres, Adolphe Belot qui adapte lui-même sept de ses romans¹³⁴ à la scène et sans collaborateur, excepté pour son roman *Une Joueuse* (1879) où il collabore avec Eugène Nus. Belot collabore également dans la transmutation à la scène de deux romans d'Alphonse Daudet.

Dans le deuxième groupe, nous inscrivons les *aspirants dramaturges*. Ces derniers essaient vainement ou avec succès de projeter leurs romans à la scène, comme, par exemple, Georges Ohnet qui adapte lui-même six de ses romans. Cet auteur commence sa carrière littéraire dans le genre théâtral, mais sans succès. C'est le genre romanesque qui lui apporte la gloire et c'est par le biais du genre romanesque qu'Ohnet se relance dans le théâtre. C'est donc par la pratique de l'adaptation qu'il accède à la reconnaissance théâtrale. Ces romanciers sont motivés par la consécration théâtrale ou par l'argent, comme nous l'avons déjà évoqué. Dans cette catégorie, nous pouvons inclure aussi Balzac ou même Zola qui est l'auteur de cinq adaptations¹³⁵. Par ailleurs, il existe deux types d'*aspirants dramaturges* : ceux qui refusent l'aide d'une collaboration ou qui n'en ont pas besoin et ceux qui ont recours à des spécialistes de la dramaturgie et de la scène¹³⁶.

Le troisième groupe inclut donc les *adaptateurs professionnels*. Il rassemble les dramaturges à succès qui adaptent seuls des romans, ou bien ceux qui collaborent soit avec le romancier, soit avec d'autres professionnels du théâtre. Cette expérience collective est parfois le résultat d'une requête du romancier ou d'un directeur de salle de spectacle, lorsque celui-ci croit reconnaître un roman potentiellement rentable sur scène. Bien des dramaturges accèdent à la gloire par le recours à l'adaptation et surtout par leur spécialisation dans le domaine. De cette manière, la catégorie des *adaptateurs professionnels* est aussi intimement liée aux *aspirants dramaturges*. En effet, les romanciers, moins fortunés dans le domaine de la création théâtrale, sont obligés de

¹³⁴ Nous soulignons que le roman intitulé *Le Parricide* (1873) est écrit en collaboration avec Jules Dautin, mais pour la transposition à la scène, Belot travaille seul.

¹³⁵ Il s'agit de cinq adaptations écrites sans collaborateurs : *Thérèse Raquin* (1873) ; *Renée* (1887) ; *Les Héritiers Rabourdin* (1874) ; *Madeleine* et *Le Bouton de rose* (1878), tiré du roman de Balzac ; *Le Frère d'armes* (1832).

¹³⁶ Nous pouvons citer, entre autres, Théodore Barrière ou Paul Alexis. En ce qui concerne les adaptateurs et le type de collaboration à laquelle ils ont recours, cf. **Les Adaptateurs français face au phénomène de l'adaptation, Annexe 43**, pp. 552-583. V. également, la question des plusieurs facettes de la collaboration, ci-bas, pp. 56-62.

recourir à des collaborateurs dramaturgiques. Il s'agit là de faire appel à des spécialistes de la création théâtrale qui aident, de façon plus ou moins intense et ouverte, les romanciers. Ils apportent tout leur savoir concernant les ressorts de la création théâtrale. Parmi ces professionnels du théâtre, nous nous devons de faire référence à William Busnach qui collabore étroitement avec Zola ou bien Adolphe d'Ennery, travaillant notamment avec Jules Verne dans l'adaptation de ses romans. D'un autre côté, la catégorie des *adaptateurs professionnels* inclut aussi les dramaturges qui se spécialisent dans l'adaptation de romans au théâtre et souvent sans la participation du romancier. Pixérécourt est un de ces dramaturges qui ont recours à l'adaptation tout en créant aussi des pièces originales. Celui-ci transpose dix-neuf romans à la scène dont il est pour la plupart le seul adaptateur. Auguste Anicet-Bourgeois est aussi un bel exemple de dramaturge spécialisé dans l'adaptation de romans. L'auteur prend part à, au moins, quatorze adaptations.

Face à ce nouveau type de création théâtrale, la critique n'est pas très enthousiaste. Le fait que ces pièces ne mettent pas en scène des thèmes originaux mais tirés de romans amène la critique à considérer les adaptateurs comme des dramaturges médiocres. La presse fait plusieurs reproches qui se résument à l'industrialisation et à la commercialisation de la profession. Les adaptateurs ont tendance à être dénigrés par la presse qui les accuse souvent d'imposture :

Vous traînerez devant M. le commissaire de police, et par le collet encore, un tailleur qui vous vendrait deux fois le même pantalon, un bottier qui vous ferait payer deux fois la même paire de bottes, et vous trouverez tout naturel d'acheter une seule et même fiction dans deux boutiques différentes, de louer une stalle à la Prairie, de prendre un abonnement au drame qui se joue chez M. de Chilly, pour voir toujours le même ou la même *rocambole* !¹³⁷

Le critique montre clairement ses réticences et même le rejet envers les auteurs qui se consacrent à la pratique de l'adaptation de romans à la scène. Ces derniers reçoivent aussi les noms de «pilleurs»¹³⁸ ou «corsaires»¹³⁹. Ces expressions montrent

¹³⁷ JOUVIN, B. «Théâtres», *Le Figaro*, 1^{er} septembre 1864. Cf. **Annexe 15**, p. 384.

¹³⁸ VIVEIROS, Geneviève de, *op. cit.*, p. 128.

¹³⁹ *Idem.*

distinctement la position virulente de la critique qui considère les adaptateurs comme des auteurs qui exploitent de façon éhontée les romanciers et leurs œuvres¹⁴⁰. Même certains romanciers, comme Zola, mettent en garde contre la difficulté et le danger que représente la pratique de l'adaptation. L'écrivain naturaliste déconseille l'adaptation scénique de romans :

J'estime qu'il est toujours dangereux de tirer un drame d'un roman. Une des deux œuvres est fatalement inférieure à l'autre, [...] l'écrivain se trouve forcé de pratiquer sur sa propre pensée de véritables amputations, d'en montrer les longueurs et les lacunes, de la brutaliser et de la défigurer pour la faire entrer dans un nouveau moule. C'est le lit de Procuste, le lit de torture où l'on obtient des monstres à coups de hache.¹⁴¹

L'auteur ne croit pas qu'un tel travail de transposition puisse être bien fait, puisqu'il s'agit d'une opération à haut risque et au caractère réducteur. En revanche, il souhaite que ces tentatives réussissent, en particulier lorsqu'il s'agit d'œuvres naturalistes, parce c'est un moyen de diffuser les préceptes esthétiques :

En théorie, je n'aime pas les pièces tirées de romans ; et j'ai donné ailleurs¹⁴² 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 ? [...]

Voilà notre bataille gagnée. Dira-t-on encore que les romanciers sont incapables d'écrire des pièces ? Je le répète, les faits sont là, le public est avec

¹⁴⁰ Nous reviendrons plus en détail sur cette problématique ultérieurement dans la question de la contrefaçon, pp. 204-210.

¹⁴¹ ZOLA, Émile, «Préface», *Thérèse Raquin*, drame en 4 actes, *op. cit.*, p. 1.

¹⁴² Zola a effectivement évoqué ses réticences envers l'adaptation théâtrale de romans, comme nous l'avons vu, dans la Préface de *Thérèse Raquin*, mais aussi dans un article à propos de l'adaptation de *Mauprat* paru dans *Le Bien public*, le 30 avril 1877 : «Jamais je n'ai mieux senti le péril qu'il y a à tirer un drame d'un roman».

nous, et c'est bien ce qui nous rend si forts. Donc, il est bon que des pièces tirées de romans réussissent.¹⁴³

Nous pouvons déceler une certaine dualité chez l'auteur puisqu'il met en garde contre ces tentatives théâtrales mais, en même temps, il espère leur succès. De ce fait, ce qui semble déranger Zola est l'échec, à ses yeux, néfaste pour le théâtre naturaliste et pour le Naturalisme dans son ensemble. Néanmoins, toutes ces réticences ou désapprobations de la critique, auteurs et presse confondus, n'amointrissent pas le succès grandiose atteint par les adaptateurs et leurs pièces auprès du public.

D'un autre côté, la création littéraire et surtout la création dramatique au XIXe siècle est de moins en moins un exercice solitaire. Nous pouvons alors parler d'écriture collective ou de collaboration littéraire. Ainsi, nous répartissons l'expérience de la collaboration en quatre catégories. En premier lieu, nous pouvons faire référence à la *collaboration nécessaire*. Celle-ci apparaît quand le romancier ne domine pas les rouages de la création théâtrale, comme nous venons de l'évoquer, ou bien lorsque le dramaturge préfère le travail en équipe, car cela aiguise le sens critique et la verve créative des différentes parties¹⁴⁴. De ce genre d'expérience, la *collaboration nécessaire*, découlent les trois autres types de collaboration : la *collaboration effective*, la *collaboration apparente*¹⁴⁵ et la *collaboration occulte*¹⁴⁶. Pour ce qui est de la *collaboration effective*, comme le nom l'indique, les auteurs, romancier et dramaturge ou deux dramaturges, produisent un travail en équipe, comme la brillante collaboration d'Alexandre Dumas père et Auguste Maquet. Cet exemple dépasse le cadre de la

¹⁴³ *Le Voltaire*, 3 février 1880.

¹⁴⁴ C'est le cas d'Adolphe d'Ennery qui divise les auteurs dramatiques en trois groupes, dans une lettre parue dans «La Collaboration au théâtre», *Le Gaulois*, 25 avril 1894, p. 1 (cf. **Annexe 28**, pp. 409-410) :

Il y a trois catégories d'auteurs : ceux qui, comme Dumas, travaillent seuls ; ceux que la collaboration complète ; ceux, enfin, que la collaboration fouette et monte.

Je suis de cette dernière catégorie, qui est celle des paresseux.

C'est en critiquant les pièces qu'on m'apporte et en m'échauffant dans la discussion que je trouve les situations et les développements.

¹⁴⁵ Nous utilisons ici l'appellation utilisée par Marie-Pierre Rootering. Elle classe les différentes collaborations en quatre groupes : *collaboration apparente*, *collaboration effective*, *collaboration occulte* et *collaboration refusée*. Cf. sa thèse de doctorat intitulée : *Les Adaptations théâtrales de romans français au XIXe siècle*, op. cit., 2007.

¹⁴⁶ L'expression apparaît aussi dans la lettre de Dumas fils parue dans «La Collaboration au théâtre», *Le Gaulois*, 21 avril 1894, p. 1. Cf. **Annexe 26**, pp. 403-407.

Excepté cette dénomination, les auteurs du XIXe siècle font référence à la pratique de la collaboration sans pour autant attribuer une terminologie aux différents types de collaboration.

collaboration théâtrale puisque les deux auteurs ont travaillé ensemble également dans la création romanesque de Dumas père, lui permettant ainsi de produire beaucoup plus d'œuvres littéraires. Parmi les dramaturges attachés à ce type de collaboration, nous pouvons faire référence, par exemple, à Paul Féval et Victorien Sardou. En effet, ces deux auteurs ont collaboré pendant plusieurs années à la création du drame *Le Bossu*. C'est d'ailleurs la seule collaboration effective qu'il y a eu entre eux. Ils se mettent à la tâche, alors que le roman n'était encore qu'une idée romanesque dans la tête de Féval. Le drame est refusé par Marc Fournier, directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin. Alors le romancier décide d'écrire son roman. Après la publication de ce dernier, les deux auteurs se remettent au travail, à la demande cette fois-ci de M. Harman, directeur du théâtre de la Gaîté, mais la pièce n'est jamais jouée. L'adaptation qui a été jouée est issue de la collaboration entre Féval et Anicet-Bourgeois, à la Porte-Saint-Martin et qui connaît, il faut bien le dire, un grand succès. La collaboration Féval-Sardou a pourtant duré des années et plusieurs de leurs succès sont le fruit d'idées qui ont jailli pendant ces années de labeur. Il est, dans ce cas, difficile de cerner la part que chacun des auteurs a eu dans cette collaboration qui a permis à d'autres idées de voir le jour. Toutefois, concernant *Le Bossu* nous avons le témoignage de Paul Féval qui délimite le travail de chacun dans l'élaboration de la pièce : «notre drame était fait, savoir : la part de M. Sardou en scénario seulement, et la mienne écrite. J'ajoute que ma part ne valait rien. Ce drame n'a jamais été représenté»¹⁴⁷. Par conséquent, nous pouvons entrevoir que Sardou a apporté le sujet théâtral et que Féval s'est acquitté de la rédaction de l'œuvre. Nous remarquons, par la même occasion, que Féval se dit être le responsable de l'échec de la pièce¹⁴⁸.

Néanmoins, bien que le travail collectif soit réel, notamment dans la *collaboration effective*, cette dernière n'est pas toujours connue du public. C'est, en outre, ce qui se passe quand l'un des deux auteurs travaille dans l'ombre de celui qui est déjà fortement reconnu dans le champ littéraire. Nous entrons alors dans la *collaboration occulte*. En effet, le nom de l'un des collaborateurs est passé sous silence afin de céder la renommée à un seul des membres de l'équipe, notamment le romancier. Tel est le cas de l'adaptation du *Ventre de Paris* (1887) entre Zola et Busnach, ou celle du *Marquis de*

¹⁴⁷ FÉVAL, Paul, «Le Besoin de parler», in *Le Figaro*, 13 mai 1866, p. 5. Cf. **Annexe 16**, pp. 385-388.

¹⁴⁸ Par la suite l'amitié qui unit les deux auteurs se défait, chacun se disant plus talentueux que l'autre. À ce sujet, voir l'article de Paul Féval, «Mon Dernier mot», in *Le Figaro*, 24 mai 1866, **Annexe 17**, p. 389.

Villemer (1864), entre George Sand et Dumas fils, où le nom de Dumas fils ne figure pas. Par ailleurs, l'omission de l'un des collaborateurs peut être volontaire. C'est le cas des hommes de «théâtre», ces «collaborateurs anonymes»¹⁴⁹, qui ont une idée de pièce mais qui ne savent pas en faire un drame. Cette situation ne les affecte pas d'ailleurs, car ils souhaitent seulement toucher des droits d'auteurs. En effet, ces *inspireurs* fournissent l'idée au dramaturge pour en tirer parti financièrement. Dumas fils définit d'abord la collaboration en ces termes, dans la préface du *Théâtre des Autres* en mars 1894:

convention préalable entre deux auteurs de discuter ensemble un sujet de l'exécuter par portions également réparties entre eux, après quoi ils révisent, remanient et mettent le tout au point dans une sorte de recensement commun.¹⁵⁰

Peu de temps après, le dramaturge évoque à nouveau ce genre de collaboration dans sa lettre parue dans *Le Gaulois* du 21 avril 1894, en évoquant ces «collaborateurs anonymes» :

Ils apportent *la chose* en scénario [...] à un homme de talent et de réputation, en lui disant :

– Vous en ferez ce que vous voudrez ; vous me donnerez la part de droits que vous jugerez convenable. Je ne demande pas à être nommé. Tout ce que je veux, c'est de gagner un peu d'argent.¹⁵¹

Il s'agit donc d'une question d'argent, puisque l'affaire est rentable pour les deux parties. Parallèlement, le mouvement inverse se produit, aboutissant à la *collaboration apparente*. Cette expérience est fictive, mais nécessaire à la publicité de l'adaptation. En effet, la présence du nom d'un romancier renommé contribue au succès de l'adaptation

¹⁴⁹ Expression utilisée par Dumas fils dans son article sur la collaboration, parue dans *Le Gaulois*, le 21 avril 1894, **Annexe 26**, pp. 403-407.

¹⁵⁰ DUMAS (fils), Alexandre, «Préface», *Théâtre complet, Théâtre des autres*, Paris, Calmann-Lévy Éditeur, 1894, p. II.

¹⁵¹ DUMAS fils, Alexandre, «La Collaboration au théâtre», *Le Gaulois*, 21 avril 1894, p. 1. Cf. **Annexe 26**, pp. 403-407.

de l'œuvre de ce dernier au théâtre. L'exemple de l'adaptation intitulée *Les Beaux messieurs des Bois-Doré* (1862) où le nom de Paul Meurice ne figure pas sur le livret, quoiqu'il ait adapté tout seul le roman à la scène, constitue une belle illustration.

En conséquence, l'expérience de l'adaptation passe bien souvent par la collaboration, qu'elle soit reconnue ou non. Ce travail collectif d'écriture dépend du type d'adaptateur qui transpose le roman au théâtre. Toutefois, les motivations sont toujours les mêmes : la gloire et la rentabilité financière de la pièce, aussi bien pour les adaptateurs que pour les théâtres et leurs compagnies. En outre, cette pratique est considérée comme une «habitude», selon Alphonse Daudet :

Cela prouverait que pour lui [Théodore Barrière] comme pour les autres la collaboration est simplement devenue une habitude ou une paresse de l'esprit, une difficulté à marcher seul en portant son sujet au lieu de le discuter avec son compagnon de route¹⁵²

Il s'agit bien d'un usage lucratif qui pourtant n'est pas toujours bien vu, comme l'explique Daudet :

C'est au dix-neuvième siècle, avec l'invasion du vaudeville, de la littérature facile, improvisée à plusieurs, à table, au caveau, que la collaboration a fait le plus de ravage. Dès le commencement du siècle cette manie sévissait si bien, qu'en 1814 le Théâtre-Français décréta qu'une pièce en un acte ne pourrait jamais être signée de trois noms.¹⁵³

Nous comprenons alors que la collaboration est associée aux nouveaux genres triomphants du XIXe siècle et qui sont parfois perçus comme des créations faites *à la va vite*.

Par conséquent, nous constatons que la pratique de la collaboration est controversée, bien qu'habituelle. Ce genre de création collective fait même l'objet d'une enquête dans

¹⁵² DAUDET, Alphonse, *Pages inédites de critique dramatique (1874-1880)*, Paris, E. Flammarion, 1923, p. 184.

¹⁵³ *Idem*, p. 182.

Le Gaulois, paru le 26 avril 1894, où les écrivains interrogés exposent leur position¹⁵⁴. L'enquête s'ouvre sur une lettre de Dumas fils où il clarifie sa position concernant la collaboration. Son opinion est mitigée, puisqu'il considère que la collaboration est plus ou moins réelle et *effective* selon l'angle d'approche de la création. En effet, selon l'auteur, la paternité de l'œuvre revient à celui qui l'exécute au détriment de collaborateurs plus ou moins actifs dans la création. À ce propos, le dramaturge donne un exemple dans ledit journal :

Supposez un jeune homme ayant eu l'idée d'*Antony*, ayant exécuté quatre actes trois quarts tels qu'ils sont dans la pièce que vous connaissez ; mais il n'a pas le dénouement. Il apporte ces quatre actes trois quarts à Alexandre Dumas et lui demande comment on peut terminer un pareil drame. Dumas trouve : «Elle me résistait, je l'ai assassinée.». La pièce est de lui. Il ne faut que du talent pour exécuter *Antony* jusqu'à la dernière phrase. Il faut le génie de l'art dramatique et de la passion humaine pour trouver cette phrase.¹⁵⁵

De ce fait, Dumas fils dénonce, d'un côté, la *collaboration occulte* profitant parfois du travail des autres sans la moindre préoccupation et, de l'autre, il l'approuve car la gloire revient à celui qui parvient à mener le projet à son terme. Seul ce dernier est doté de génialité. Cet article de Dumas fils a suscité bien des réactions. Parmi les auteurs qui répondent à la lettre de Dumas fils parue dans *Le Gaulois*, nous pouvons citer la réponse d'Émile Zola qui rejette ce genre d'expérience qui, selon lui, nuit à la génialité de l'œuvre : «les grandes œuvres viables sont les filles d'un seul père»¹⁵⁶. L'auteur naturaliste ne conçoit pas que la collaboration puisse être source de succès. Cette réflexion dénigre dès lors la propre expérience de collaboration entre Zola et Busnach. Ceci signifie que la collaboration pour Zola est une contrainte nécessaire dont il a du faire abstraction, à cause de son inexpérience dramaturgique. Jules Claretie se présente dans la même lignée, puisqu'il condamne une telle pratique en disant : « [...] la collaboration est une méthode de travail nuisible à l'originalité de l'écrivain. Tout

¹⁵⁴ Les auteurs interrogés par le journal sont : Dumas fils, Jules Lemaître, Victorien Sardou, Adolphe d'Ennery, Zola, Henry Meilhac et Ludovic Halévy.

¹⁵⁵ «La Collaboration au théâtre», *Le Gaulois*, 21 avril 1894, p. 1. Cf. **Annexe 26**, pp. 403-407.

¹⁵⁶ «La Collaboration au théâtre», *Le Gaulois*, 25 avril 1894, p. 1. Cf. **Annexe 28**, pp. 409-410.

labeur intellectuel utile est un labeur solitaire. La solitude est la grande inspiratrice comme elle est la grande consolatrice»¹⁵⁷. La position de Claretie est claire : pour lui l'inspiration de qualité n'est pas possible en groupe. Quant à Jules Lemaître, ce dernier présente une opinion plus mitigée. Le critique réserve la collaboration aux genres mineurs tels que le vaudeville¹⁵⁸. À l'inverse, des auteurs tels que Victorien Sardou et surtout Dumas fils ne soulèvent pas de réprobation vis-à-vis de la collaboration. En effet, Sardou décrit l'expérience en ces termes : «la collaboration est chose sacrée et qu'il y a là une sorte de secret professionnel sur lequel le mieux est de se taire»¹⁵⁹. Le dramaturge invite au silence et à un certain respect plutôt qu'à une réprobation sans appel, voire même obtuse. Dans le cas d'Adolphe d'Ennery, la collaboration est plus ou moins favorable aux dramaturges, cela dépend de leur tempérament. Il classe les auteurs en trois groupes :

Il y a trois catégories d'auteurs : ceux qui, comme Dumas [fils], travaillent seuls ; ceux que la collaboration complète ; ceux enfin que la collaboration fouette et monte.

Je suis de cette dernière catégorie, qui est celle des paresseux.

C'est en critiquant les pièces qu'on m'apporte et en m'échauffant dans la discussion que je trouve les situations et les développements.¹⁶⁰

Cette classification révèle la relation qui existe entre un auteur et la création qui, pour certains, n'est possible que collectivement. Pour ceux-là, comme Ennery, elle est source d'inspiration, contrairement à ce que défend Claretie. Par conséquent, pour ces auteurs, la collaboration est *effective* voire même *nécessaire*. De la même manière, Henry Meilhac approuve la collaboration en ces termes :

Eugène Scribe, qui fit en son temps, beaucoup de pièces tout seul et qui en fit beaucoup en collaboration, adresse quelque part, dans une préface, je crois, un remerciement public à ses nombreux collaborateurs. «Quand je travaillais

¹⁵⁷ «La Collaboration au théâtre», *Le Gaulois*, 26 avril 1894, p. 1. Cf. **Annexe 29**, p. 411.

¹⁵⁸ Cf. *Idem*.

¹⁵⁹ «La Collaboration au théâtre», *Le Gaulois*, 25 avril 1894, p. 1. Cf. **Annexe 28**, pp. 409-410.

¹⁶⁰ *Idem*.

avec vous», leur dit-il, «le travail était pour moi un plaisir, c'était une fatigue quand je travaillais tout seul.»

C'est là la réponse de Scribe, et ce sera la mienne si vous le voulez bien.¹⁶¹

Cette prise de position de Meilhac est tout à fait naturelle car il pratique l'adaptation pendant longtemps, notamment avec Ludovic Halévy qui subit lui-même la même expérience.

Ainsi, la présentation du phénomène de l'adaptation, tout comme de ses créateurs-collaborateurs nous a permis de prendre conscience de l'effervescence du phénomène et des types d'adaptateurs qui opèrent ce genre de transposition générique. Dès lors, nous pouvons nous pencher sur les rouages proprement dits de l'adaptation qui permettent la concrétisation et la consécration d'un tel exercice.

¹⁶¹ «La Collaboration au théâtre», *Le Gaulois*, 24 avril 1894, p. 1. Cf. **Annexe 27**, p. 408.

Chapitre 2 : La genèse des textes ou la transmodalisation du roman au théâtre : du roman-feuilleton au roman naturaliste

Les principales transmodalisations qui s'opèrent au XIXe siècle sont, comme nous le savons, le passage du roman-feuilleton et du roman naturaliste au théâtre. Toutefois, le choix du genre source n'est pas anodin puisque le roman se théâtralise avec plus d'ampleur au XIXe siècle. Pour comprendre ce changement théorique, nous devons remonter au XVIIIe siècle et aux profondes mutations littéraires que le siècle des Lumières annonce, avec notamment l'interaction générique qui s'installe d'abord entre la tragédie et la comédie, puis entre les genres romanesque et théâtral. Nous pouvons constater, dès lors, que le mélange des genres commence à marquer certaines œuvres du XVIIIe siècle, comme l'explique Olivier Delers :

Le drame sérieux et ses compléments ont une propension à jouer avec les genres, à les juxtaposer et à les entrecroiser. Il partage avec le roman une capacité phagocyte déjà présente dans les œuvres romanesques majeures du XVIIIe siècle, que ce soit dans le *Joseph Andrews* de Fielding ou le *Tristram Shandy* de Sterne.¹⁶²

Ainsi, la littérature du XVIIIe effectue déjà des digressions en adoptant des caractéristiques théâtrales dans le roman et des traits romanesques au théâtre. Nous pouvons d'ailleurs citer des *Liaisons dangereuses* de Laclos¹⁶³ ou même *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, où la cour s'apparente à un grand théâtre. Selon Catherine Ramond, la contamination générique commence par de simples emprunts :

Dans la première moitié du siècle, les échanges entre roman et théâtre sont plutôt traditionnels : les romanciers empruntent au théâtre son univers, ses sujets, ses personnages. En revanche, l'écriture romanesque reste bien

¹⁶² DELERS, Olivier, «À la recherche du «bourgeois» : drames sérieux et tentations narratives chez Diderot», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, op. cit., p. 321.

¹⁶³ Le roman épistolaire est comparable au dialogue théâtral dans la mesure où le narrateur s'efface. Catherine Ramond va plus loin en l'associant au théâtre: «Le roman épistolaire n'est-il pas, lui-même, une conversation en absence, un dialogue à distance, donc un genre 'dramatique'»; in RAMOND, Catherine, op. cit., p. 1.

distincte de l'écriture théâtrale, même chez un romancier ayant pratiqué les deux genres comme Marivaux. La particularité du roman de cette époque est l'augmentation considérable du dialogue direct, notamment dans les romans-mémoires.¹⁶⁴

Ce qui commence par être un phénomène discret prend, par la suite, plus d'ampleur et favorise le développement d'œuvres hybrides. En outre, certains auteurs comme Diderot s'interrogent sur la poétique des genres et surtout sur leur étanchéité. Jacqueline Viswanathan-Delord résume ainsi les préoccupations de Diderot :

Comment créer un monde qui puisse exister visuellement et auditivement à travers le langage ? Telle est la recherche de Diderot à travers une grande diversité de genres et la création de textes qui remettent en cause les catégories génériques traditionnelles. C'est d'ailleurs souvent hors de son théâtre proprement dit, dans des textes hybrides comme *Le Fils naturel*, *Le Neveu de Rameau*, ou dans les romans que la critique moderne se passionne pour l'effet dramatique, l'illusion de présence et de la théâtralité.¹⁶⁵

Nous comprenons alors que les textes hybrides du XVIIIe reflètent une réflexion sur les techniques d'écriture des genres romanesque et théâtral, tout comme le désir de réconcilier les deux genres. Les exemples ne manquent pas et nous pouvons citer, entre autres, *Jacques le Fataliste* de Diderot ou bien le roman dialogué intitulé *La Nuit et le moment ou les Matinées de Cythère* de Crébillon fils. Il est intéressant de constater également que les nouvelles théories théâtrales concernant le drame bourgeois sont souvent mises en pratique, paradoxalement, dans le genre romanesque, du fait que les comédiens sont parfois réticents face aux nouveautés :

Il est vrai que le romancier est plus libre que le dramaturge, et les théoriciens du drame bourgeois se sont heurtés, dans leurs nouveautés dramatiques, aux réticences, voire aux refus des comédiens. Ainsi les Comédiens-Français ont

¹⁶⁴ *Idem*, p. 9.

¹⁶⁵ VISWANATHAN-DELORD, Jacqueline, *Spectacles de l'esprit: Du Roman Dramatique au Roman-théâtre*, Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2000, p. 69.

refusé de jouer les jeux d'entracte d'*Eugénie* ou les scènes simultanées du *Père de famille*. On comprend dès lors la critique des conditions de la représentation au théâtre [...], ainsi que la tentation romanesque du théâtre, tentation qui peut aller jusqu'au refus de la représentation au profit d'un théâtre à lire. La référence au roman aurait ainsi un intérêt libérateur pour le théâtre : elle permet de se dégager à la fois de la contrainte des règles et de celles de la représentation.¹⁶⁶

Ainsi, le théâtre contamine les romans du XVIIIe siècle, parce que ce dernier est plus ouvert aux nouveautés théoriques, même issues du domaine théâtral. C'est notamment le cas de *La Religieuse* de Diderot¹⁶⁷.

D'autre part, l'approche du texte théâtral évolue, au siècle des Lumières, car sa lecture est rendue plus accessible, à travers l'édition. Il devient, de ce fait, un texte lisible au même titre que le roman :

C'est au XVIIIe siècle que se publie un nombre grandissant de pièces ; ainsi, on s'accoutume à lire le théâtre. À cette époque paraissent déjà des textes hybrides destinés à la fois à la scène et à la lecture. Les longues descriptions du décor et de l'action y évoquent de véritables spectacles de l'esprit. Par ailleurs, les contes dialogués et les pièces de théâtre se ressemblent, car ils usent des mêmes conventions typographiques pour la représentation des dialogues.¹⁶⁸

Cet essor de la lecture théâtrale contribue dès le XVIIIe siècle à resserrer les deux genres, du fait qu'ils acquièrent un objectif commun : livrer au lecteur-spectateur une illusion mentale, un «spectacle de l'esprit», pourrions-nous dire, pour reprendre l'expression de Jacqueline Viswanathan-Delord. La lecture des pièces peut être

¹⁶⁶ RAMOND, Catherine, *op. cit.*, pp. 94-95.

¹⁶⁷ Catherine Ramond résume l'application des théories dramatiques de Diderot dans son roman en ces termes : «Dans *La Religieuse*, qui est, nous l'avons vu, un lieu d'application des théories du drame par l'introduction de tableaux pathétiques et de pantomimes, la suppression des incises est plus fréquente et donne au dialogue une allure théâtrale». *Idem*, p. 183.

¹⁶⁸ VISWANATHAN-DELORD, Jacqueline, *op. cit.*, p. 19.

considérée comme une lecture solitaire qui donne naissance à la représentation privée, personnelle de la fiction, comme la lecture d'un texte romanesque.

Parallèlement à cette métamorphose de la littérature française, les mêmes préoccupations émergent au tournant du XVIIIe siècle en Allemagne. Des auteurs tels que Goethe, Lessing ou Schiller défendent, eux aussi, cette *contaminatio* intergénérique. Parmi ces derniers, Goethe et Schiller affirment dans le *Traité sur la poésie épique et sur la poésie dramatique* (1797) que les genres ne sont pas incompatibles, au contraire :

Le poète épique et le poète dramatique sont l'un l'autre soumis aux mêmes lois générales, et surtout à la même loi d'unité et à celle du développement. [...] Il est donc certain que la tragédie, dans sa plus noble acception, tendra toujours à s'élever vers l'épopée, car ce n'est que par cette tendance qu'elle est réellement de la poésie. Quant à l'épopée, elle tend à son tour à descendre vers le drame, et remplira par là toutes les conditions de son genre, car les qualités qui font de l'une et de l'autre une œuvre poétique les rapprochent à leur insu.¹⁶⁹

La contamination mutuelle entre les genres semble naturelle et même intrinsèque entre roman et théâtre. L'hybridité qui résulte de la contamination se normalise et est même recommandée par les auteurs allemands. De plus, d'après la critique allemande, ce mélange des genres semble lié à l'évolution naturelle de la littérature qui engendre elle-même la contamination générique, comme l'explique Schiller :

Pour exclure d'une œuvre d'art tout ce qui est étranger à son genre, il faudrait nécessairement y faire entrer tout ce qui appartient à ce genre ; et c'est précisément ce qui nous manque complètement. Comme nous ne pouvons pas réunir les conditions auxquelles chacun des genres est soumis, il en résulte que nous sommes forcés de les confondre.¹⁷⁰

¹⁶⁹ GOETHE, Johann W. von, SCHILLER, Friedrich, «Traité sur la poésie épique et sur la poésie dramatique», in *Correspondance entre Goethe et Schiller*, trad. de Mme la Baronne de Carlowitz, annotée par René Taillander, Paris, Charpentier, 1863, t. I, pp. 391-397.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 400.

En conséquence, les caractéristiques des genres ne s'appliquent pas exclusivement à un seul genre. Pour l'auteur allemand, faute de pouvoir les distinguer, la contamination devient inévitable.

Toutefois, ces mutations génériques ne se confirment et ne s'imposent réellement qu'au siècle suivant. En effet, avec l'arrivée du Romantisme, s'élargit également le mélange des genres, des tonalités... Nous reconnaissons là le côté totalisant du Romantisme. Nous pouvons remarquer que les genres cessent alors d'être aussi étanches qu'ils l'étaient depuis Aristote. Sur ce point, Fabienne Boissieras souligne :

L'art classique, en effet, incarné par de grandes figures d'autorité, s'est construit avec le souci scrupuleux de souscrire à la distinction des genres héritée de la rhétorique aristotélicienne. Selon une régulation stricte et en fonction de matériaux narratifs et scripturaux savamment distribués, les œuvres s'imposaient sans l'ombre d'une quelconque contestation générique ni d'une possible ambiguïté sémantique.¹⁷¹

De cette manière, les genres qui étaient depuis l'Antiquité bien définis et surtout distincts souffrent des changements au tournant du XVIIIe siècle, comme nous l'avons dit. En outre, avec le Romantisme, Victor Hugo va plus loin en lançant ce défi dans la préface de *Cromwell* en 1827 :

Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art ! Il n'y a ni règles ni modèles ; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature, qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales, qui, pour chaque composition, résultent des conditions d'existences propres à chaque sujet¹⁷²

Cette citation permet de comprendre clairement la position des romantiques qui défendent l'abolition des normes limitant la génialité de l'artiste. La position des

¹⁷¹ BOISSIÉRAS, Fabienne, «À la recherche du «bourgeois» : drames sérieux et tentations narratives chez Diderot», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, op. cit., p. 74.

¹⁷² HUGO, Victor, «Préface de *Cromwell*», op. cit., p. 31.

romantiques est à mettre en parallèle avec un mouvement général du XIXe siècle qui favorise la fin de l'étanchéité des genres littéraires, comme l'explique Lukács :

L'esthétique de la période postérieure à 1848 a complètement perdu le sens des problèmes de forme pris dans ce sens large. Dans la mesure où elle ne rejette pas dans un esprit nihiliste et relativiste toute distinction entre les formes, elle les a simplement classées d'une manière extérieure, formaliste, d'après les caractéristiques superficielles qui les particularisent.¹⁷³

Le XIXe siècle incarne donc un esprit totalisant, unificateur, qui s'inscrit dans la continuité de la philosophie d'Hegel¹⁷⁴. Il semblerait que les genres littéraires entrent en collision. La révolution théâtrale qui s'opère dans le drame romantique déteint parallèlement sur le roman. C'est dans ce prolongement que la théâtralisation du roman fait son chemin dans la première moitié du XIXe siècle. Néanmoins, ce transfert ne se fait pas à sens unique puisque nous assistons en même temps à la romanisation du théâtre. Dans notre étude, nous prétendons observer la contamination générique synchronique : au XIXe siècle, et plus précisément les «contaminations réciproques entre théâtre et roman»¹⁷⁵, puis nous énoncerons les techniques de l'adaptation qui incarne la fusion de ces deux genres.

Il est clair que la dichotomie qui existait entre diégèse et *mimésis* acquiert des contours flous. Ainsi, l'interaction générique altère les formes canoniques du roman mais aussi du théâtre à tel point que les deux genres s'influencent mutuellement à travers la théâtralisation du roman et la romanisation du théâtre. Les œuvres commencent donc à présenter des digressions génériques, issues de l'éclatement des genres. Cela met fin à l'unité esthétique et à l'unité des codes littéraires. Effectivement, avec le Romantisme, le drame révolutionne et inonde le roman et, d'autre part, la révolution théâtrale n'est possible que grâce à l'ascension du roman. Avec le Naturalisme, c'est le contraire. Le Naturalisme innove d'abord le genre romanesque et

¹⁷³ LUKACS, Georges, *Le Roman historique*, Paris, Payot & Rivages, 2000, p. 100.

¹⁷⁴ La philosophie hegelienne prône la résolution et le dépassement des contraires, afin de former un tout où tout se lie, c'est-à-dire incarner une dialectique de la totalité.

¹⁷⁵ Expression de Sylviane Robardey-Eppstein, «La Réécriture théâtrale au miroir du roman : va-et-vient transmodaux de Dumas père (de *Lorenzino* à *Une nuit à Florence...* et l'inverse)», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, op. cit., p. 410.

ensuite seulement il essaie d'appliquer ce nouveau dogme au théâtre. Par conséquent, l'étude de ces emprunts génériques nous permettra de mieux comprendre le phénomène de l'adaptation et ses techniques que nous aborderons au chapitre suivant. De ce fait, nous proposons d'exposer la collusion générique entre roman et théâtre et sa mise en œuvre dans les deux genres, afin de montrer que le roman-feuilleton et le roman naturaliste sont propices à l'adaptation et que l'adaptation recèle, à son tour, des traces de son origine romanesque et de la mutation esthétique que le théâtre du XIXe opère, à savoir sa romanisation.

1. Le théâtre dans le roman : théâtralisation du roman

À travers l'interaction générique nous avons vu qu'il y a des transferts d'un genre à l'autre, ce qui nous amène à dire que le roman et le théâtre contiennent en eux, à leur base, des germes du genre opposé. Cette contamination du genre romanesque se doit souvent à des échecs théâtraux vécus par les auteurs :

Le cas du dramaturge déçu qui choisit le roman est un scénario classique, vécu par bon nombre de ceux que nous considérons maintenant comme les plus grands romanciers du temps : Stendhal, Balzac, James, Meredith...¹⁷⁶

Ces auteurs portent en eux l'empreinte frustrée du théâtre qui finit par transparaître ensuite dans leurs romans. Victor Hugo en est une illustration, puisque ce dernier se tourne vers la rédaction des *Misérables* après un échec au théâtre. Anne Ubersfeld explique l'attitude de l'écrivain :

[...] *Les Misères* sont conçues presque immédiatement après que l'échec des *Burgraves* ait donné à Hugo le sentiment ou peut-être la certitude que la scène ne pouvait pas, dans l'état où était l'instrument théâtral au XIXe siècle, être le moyen ou comme on dit, le *médium*, de ce qu'il désirait par-dessus tout : parler non à quelques-uns (encore moins parler en l'air, à l'avenir comme faisait Stendhal), mais parler à chacun et à tous, en postulant cette unanimité

¹⁷⁶ VISWANATHAN-DELORD, Jacqueline, *op. cit.*, p. 91.

du peuple qu'il savait mieux que personne être une utopie. Mais une utopie au sens fécond du mot, une prospective créatrice de son espace propre.¹⁷⁷

Le roman devient alors un genre-refuge. Le genre romanesque se présente aux auteurs, rejetés par le théâtre, comme une issue de secours, une alternative littéraire qui se retrouve dès lors marquée par le premier choix générique de l'auteur, en l'occurrence le théâtre. Cependant, la transgression générique, au sein même de l'œuvre, laisse entrevoir une forme hybride, comme l'illustre l'œuvre hugolienne :

Si *Les Misérables* sont théâtre-roman, c'est pour subvertir l'une par l'autre deux formes esthétiques, pour échapper à la fois aux pièges du théâtre bourgeois institutionnel, et au danger non moins perfide aux yeux du poète d'une énonciation romanesque «logocentrique», c'est-à-dire centrée autour du *dire* de l'écrivain.¹⁷⁸

L'hybridité générique se présente d'emblée comme le subterfuge d'auteurs malmenés par le théâtre. Parallèlement à ces écrivains, nous trouvons pareillement ceux qui rêvent secrètement ou ouvertement de théâtre, comme nous l'avons déjà souligné. Ce genre d'aspiration conduit, bien sûr, également à la contamination générique.

D'autre part, l'intrusion du théâtre dans le roman s'explique par des raisons culturelles. En effet, jusqu'au XIXe siècle le théâtre n'est pas seulement de l'art, il véhicule et incarne la culture de l'époque. L'art dramatique fait presque office de loi en matière d'idéologie, comme en est exemple cette conception du théâtre présente dans *Les Misérables* :

[...] une fois de plus Hugo dans *Les Misérables* indique le rôle du théâtre, comme outil de la «civilisation», comme instrument non pas politique, mais proprement idéologique, et c'est le sens qu'il faut donner à cette prédilection

¹⁷⁷ UBERSFELD, Anne, «Les Misérables, Théâtre-roman», in ROSA, Guy, UBERSFELD, Anne, *Lire les Misérables*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 175.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 190.

de la bourgeoisie (quelle que soit sa nuance politique) pour la tragédie classique.¹⁷⁹

La contamination théâtrale dans le roman s'explique par l'essence culturelle et idéologique véhiculée par l'art dramatique. Il semble donc que le genre romanesque acquiert plus d'autorité en faisant appel au théâtre. Le roman bascule dans le genre théâtral, ou du moins s'en rapproche, ou en adopte certaines caractéristiques. Nous pouvons alors nous concentrer sur la problématique de la digression dans le roman-feuilleton, voire même dans certains cas le roman naturaliste¹⁸⁰. De ce fait, certaines questions sont à soulever, telles que : quelles sont les caractéristiques théâtrales qui s'exportent dans le monde romanesque ? Quels changements l'introduction de caractéristiques génériques autres que romanesques apporte-t-elle au roman ? Quelle place tiennent la composante romanesque et la composante théâtrale dans le roman ?

Sur ce point, nous devons d'abord rappeler ce que signifie cette notion, la théâtralisation, afin de mieux comprendre cette intromission dans le genre romanesque. Ainsi, selon Pierre Frantz dramatiser c'est «donner à un texte [...] une tension analogue à celle d'un drame ou d'une tragédie»¹⁸¹. Pour Patrice Pavis la théâtralisation est la «mise en dialogues, création d'une tension dramatique et de conflits entre les personnages, dynamique de l'action»¹⁸². Nous le voyons, la théâtralisation d'un texte se résume à l'application des caractéristiques théâtrales, afin de lui donner un caractère plus théâtral, voire même de le transposer génériquement.

Le roman du XIXe siècle opère, par conséquent, une théâtralisation à travers divers emprunts génériques. Nous pouvons même parler de contamination du roman par le théâtre : l'«art de la *contaminatio*»¹⁸³. En effet, les stylèmes dramatiques utilisés dans le roman sont, entre autres, la théâtralité, la présence de coups de théâtre, des caractéristiques du mélodrame, un recours accru au dialogue, la présence de l'espace théâtral dans le roman et la scénicité du récit.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 177.

¹⁸⁰ Nous aborderons ensuite la digression dans le genre théâtral.

¹⁸¹ FRANTZ, Pierre, article «dramatisation / théâtralisation», in JARRETY, Michel, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie générale française, 2001. Cité par HAUBOUT, Isabelle, «De *Stello* à *Chatterton* : Alfred de Vigny à distance du drame», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 329.

¹⁸² PAVIS, Patrice, article «théâtralisation», in *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*

¹⁸³ L'expression est celle que Fabienne, Boissières a appliqué dans son étude sur «Marivaux ou la confusion des genres», *op. cit.*, p. 77.

1.1. Le roman et les caractéristiques du mélodrame

Nous savons que ce sont majoritairement des romans-feuilletons qui sont adaptés au théâtre, comme nous l'avons déjà souligné. Néanmoins, nous pouvons nous interroger sur le fait que le choix du sous-genre romanesque à adapter soit en grande partie ledit roman-feuilleton. Quelles caractéristiques favorisent son adaptation au théâtre ? La réponse réside dans les germes du théâtre et, plus particulièrement, ceux du mélodrame que le roman-feuilleton contient en lui. Sur ce point, Marie-France Rouart nous éclaire :

Pour comprendre qu'une telle structure [celle du mélodrame] soit adaptable au roman-feuilleton, il suffit de rappeler la logique même d'un mode de diffusion : vendue par fragments, "à la feuille", la fable débitée en séquences rendent le lecteur peu sensible aux recettes d'un scénario. Vivant avec une histoire distribuée en épisodes plus ou moins autonomes, le public ne pouvait s'appesantir sur un canevas d'ensemble. On voit donc comment une charpente (mélo)dramatique s'est prêtée aux exigences d'un roman ouvert, et surtout comment le feuilleton s'est donnée une sorte d'armature du même type, axée sur le suspense toujours relancé, pour un dénouement toujours différé, de quiproquos en hasards prodigieux...¹⁸⁴

En effet, l'écriture romanesque feuilletonnesque puise dans le mélodrame divers aspects, ce qui leur confère des caractéristiques communes. Bien que ce soit des genres différents, ils ont des points de convergence qui les relient. Marie-France Rouart va même plus loin en disant dans son article sur Eugène Sue :

Le Roman-feuilleton, "fils du mélodrame" : soit. Mais la filiation des genres est en réalité plus complexe puisque le mélodrame s'est nourri d'un certain nombre de procédés du roman noir : l'école de terreur anglaise ne lui avait pas seulement légué cachots et souterrains, mais l'impératif du mystère et

¹⁸⁴ ROUART, Marie-France, «Une partie de la littérature dramatique est venue s'asseoir auprès du roman feuilleton», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre, op. cit.*, p. 189.

d'une terreur omniprésente dans le feuilleton de Sue. Le romancier héritait donc, avec le mélodrame, un genre dramatique mâtiné de romanesque.¹⁸⁵

Le roman-feuilleton s'inscrit donc d'une certaine manière dans l'ombre ou la lignée du mélodrame, puisqu'il puise certaines de ses caractéristiques dans ledit genre dramatique qui s'inspire, à son tour, du roman noir, du roman gothique¹⁸⁶ ou du roman historique¹⁸⁷. À partir de là, les spécialistes de l'adaptation romanesque au théâtre créent des adaptations théâtrales qui, comme nous l'avons vu, sont essentiellement mélodramatiques. Ces différentes créations génériques sont intimement liées :

Mélodrame et roman-feuilleton sont liés inextricablement. Quand on évoque le problème de l'antériorité, on dit généralement que le roman populaire procède du mélodrame, mais on rappelle aussi que ce dernier est issu du roman gothique de la fin du XVIIIe siècle.¹⁸⁸

En fait, on part du roman noir pour faire des mélodrames et des romans-feuilletons qui sont ensuite adaptés en mélodrames. La contamination est alors mutuelle comme l'explique Eléna Réal : «Or, si le mélodrame emprunte au roman le goût pour les intrigues compliquées et pour les histoires extraordinaires, le roman à son tour emprunte au mélodrame la technique de présentation théâtrale ou dramatique du récit»¹⁸⁹. Ainsi, les mêmes caractéristiques permettent de créer des œuvres de genres différents, malgré leurs sources communes. Rappelons, en outre, que le mélodrame joue avec le mélange des genres en alternant les tonalités, en incluant le mystère, le fantastique, ce qui le rapproche du roman-feuilleton. D'un autre côté, le récit feuilletonnesque utilise les thématiques du répertoire mélodramatique, comme celle de la persécution ou la quête

¹⁸⁵ *Idem*, p. 192.

¹⁸⁶ Remarquons, au passage, que le roman noir influence, par la même occasion, le roman romantique qui s'inscrit, pour la plupart, dans le genre feuilletonnesque de par leur publication dans la presse. Nous traiterons l'influence du roman noir dans le mélodrame plus en détail dans ce chapitre lorsque nous nous pencherons sur la romanisation du théâtre, cf. **Du roman noir au mélodrame**, pp. 116-119.

¹⁸⁷ Notamment le roman anglais de Walter Scott.

¹⁸⁸ BUARD, Jean-Luc, «Le roman populaire au théâtre, de Ponson du Terrail à Paul d'Ivoi (1864-1902)», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 177.

¹⁸⁹ RÉAL, Eléna, «Pathétisme et hybridation des genres dans les didascalies des mélodrames de Pixérécourt», in SGARD, Jean, BERNARD-GRIFFITHS, Simone, *Mélodrames et romans noirs 1750-1890*, op. cit., p. 233.

d'identité. Le mélodrame met en scène généralement des innocents persécutés par des traîtres, des créatures maléfiques, mais le bon ordre est impérativement rétabli à la fin de la pièce, afin qu'il y ait une fin heureuse. Cette thématique et cette composition sont aussi récurrentes dans le roman-feuilleton. Nous nous retrouvons en présence de romans imprégnés de sujets théâtraux. Nous pouvons citer à titre d'exemple *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas père où Edmond Dantès est victime du complot organisé contre lui par trois traîtres : Danglars, Caderousse et Fernand. À ces trois ennemis vient s'ajouter, dans la suite du roman, Villefort, qui par le hasard des circonstances, a intérêt à faire disparaître Dantès. D'ailleurs, la configuration actantielle du mélodrame est elle-même retenue dans le roman-feuilleton. En effet, le mélodrame est un genre très codifié qui typifie le déroulement actantiel de la pièce. Afin de mieux visualiser cette configuration plutôt généralisée, nous reprendrons la définition qu'Eléna Réal propose au sujet du mélodrame de Pixierécourt intitulé *La Citerne* et qui suit le «déroulement canonique»¹⁹⁰ du genre :

La pièce suit ainsi un déroulement canonique : elle s'ouvre sur un méfait initial déjà accompli, selon lequel, à la suite de circonstances troubles un personnage est victime d'un méfait et se trouve contraint de cacher son identité ; les différents actes du mélodrame mettent en scène le triomphe provisoire du traître-agresseur et les épreuves de la victime, ou plutôt des victimes, injustement opprimées ; et comme, il se doit, le dénouement montre le rétablissement de l'agressé dans ses droits et le retour à son identité.¹⁹¹

Nous reconnaissons à travers ce passage explicatif de la configuration actantielle canonique du mélodrame, la configuration actantielle de la plupart des romans-feuilletons. Nous pouvons à ce sujet citer à nouveau l'exemple du *Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas père où le sujet, Edmond Dantès, est victime d'une conspiration qui l'oblige, après son évasion du Château d'If, à occulter sa véritable identité. Entretemps, les opposants, les traîtres Danglars, Caderousse, Fernand, Villefort, jouissent de leur fraude et de leur victoire. La fin du roman rétablit finalement

¹⁹⁰ *Idem*, p. 224.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 224.

l'ordre : les traîtres sont punis, Edmond Dantès, le principal opprimé, est vengé, sa véritable identité est révélée à certains personnages.

Par ailleurs, nous rencontrons d'autres caractéristiques du mélodrame, présents dans le roman et l'adaptation, tels que les personnages types avec notamment la créature maléfique, le méchant, le traître, le vengeur, la victime... Le roman utilise, de cette façon, des personnages typifiés comme au théâtre. En effet, si nous nous penchons sur les textes romanesques du XIXe siècle, nous retrouvons facilement ces personnages typifiés, comme Élodie qui est une orpheline enlevée par un comte nommé Ecbert et sauvée par le mystérieux solitaire, dans le roman intitulé *Le Solitaire* du vicomte d'Arlinecourt. Concernant le type et la fonction dans la littérature romanesque et mélodramatique, Marie-France Rouart remarque un point commun :

Autre point de concordance entre mélodrame et roman : une typologie convenue, où le Juif Errant fait figure de justicier face au traître Rodin, incarnation de tous les vices; mais surtout il intervient avec sa sœur comme le *deus ex machina* qui dénoue à point nommé une situation et fait triompher non seulement les ayants droits, du moins leur testateur, mais aussi la pauvre ouvrière La Mayeux et l'honnête protecteur de l'innocence, le soldat Dagobert. Comme dans le mélodrame, le roman-feuilleton n'établit pas de différence entre le type et la fonction, entre le rôle et la valeur, entre un spectacle et une démonstration...¹⁹²

Les personnages-types sont les mêmes aussi bien dans la représentation que dans la narration. D'autre part, pour ce qui est du héros, nous pouvons souligner que le héros romantique est identique dans le roman et au théâtre, notamment dans le mélodrame : il est noble cœur, puis maudit, il semble être à mi-chemin entre les deux mondes, il est fascinant et solitaire. À ce sujet, nous pouvons faire référence à Rodolphe dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue ou au Solitaire dans le roman éponyme d'Arlinecourt.

L'espace mélodramatique imprègne également l'espace feuilletonnesque dans la mesure où l'on rencontre dans le genre narratif des châteaux, des lieux obscurs. Nous

¹⁹² ROUART, Marie-France, «Une partie de la littérature dramatique est venue s'asseoir auprès du roman feuilleton», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre, op. cit.*, p. 190.

pouvons, sur ce, rappeler la présence du cachot au Château d'If dans *Le Comte de Monte-Cristo* de Dumas père ou bien l'abbaye où réside Élodie, à nouveau dans *Le Solitaire* d'Arlinecourt. Même certains objets fétiches du genre mélodramatique sont présents dans le roman-feuilleton : tel est le cas du poignard¹⁹³. Ces caractéristiques du mélodrame sont décelées également dans des romans tels que *Les Misérables* de Victor Hugo :

Toute la dernière partie des *Misérables* est un énorme mélodrame où rien ne manque, ni l'exploit héroïque du Héros, ni la différence entre le héros et le jeune premier, ni la Barricade comme succédané de la catastrophe naturelle, ni la méconnaissance, ni la reconnaissance, ni le comique du Niais, ni le mariage des amoureux qui «ont beaucoup souffert».¹⁹⁴

Nous constatons que le roman hugolien inclut tous les ressorts du mélodrame, excepté le dénouement qui ne respecte pas les codes mélodramatiques. En effet, la fin de l'œuvre évince parfois la fin heureuse. Toutefois, nous remarquons que le mélodrame se retrouve représenté dans toute son ampleur dans le genre romanesque. Il influence même le genre.

1.2. Théâtralité : de la dramaticité et de la scénicité du récit à l'espace théâtral dans le roman

Passons à présent à d'autres emprunts théâtraux qu'opère le genre romanesque, tel que le processus théâtralisant dans l'écriture romanesque. Nous rencontrons, en effet, une certaine théâtralité dans les romans du XIXe siècle. La théâtralité¹⁹⁵ immerge dans le roman en donnant aux textes narratifs une haute composante théâtrale. C'est le cas notamment chez Jules Verne, par exemple, dans *Les Enfants du Capitaine Grant*, comme le souligne Christiane Mortelie :

¹⁹³ Dans *Le Comte Monte-Cristo* Edmond Dantès a un poignard quand il se glisse dans le sac qui contient la dépouille de l'abbé Faria.

¹⁹⁴ UBERFELD, Anne, «Les Misérables, Théâtre-roman», in ROSA, Guy, UBERFELD, Anne, *Lire les Misérables, op. cit.*, p. 189.

¹⁹⁵ Nous pouvons définir la théâtralité comme étant ce qui a trait au spectacle théâtral.

Tous [l]es personnages agissent et parlent comme au théâtre, en conformité avec le type qu'ils représentent. [...] La narration elle-même et ses pauses sont marquées par le théâtre. Le récit s'interrompt parfois pour permettre aux voyageurs de contempler un spectacle naturel. Construites comme un décor de théâtre, ces descriptions respectent les données géographiques fournies par le récit d'Hochstetter, mais Verne leur donne un caractère actif, une personnalité dynamique comme chez un être humain.¹⁹⁶

Les romans de Jules Verne possèdent de fortes caractéristiques qui relèvent du domaine théâtral. Les gestes, les costumes et les situations présentés par les personnages deviennent dramatiques. D'autre part, la théâtralité dans le genre romanesque permet au lecteur de mieux percevoir mentalement la scène, comme l'explique Marie Makropoulou :

Alors que la théâtralité renvoie à l'effet produit sur le spectateur par l'illusion de la scène, la théâtralité d'un roman ne se ramènerait-elle pas à un effet analogue produit sur l'esprit du lecteur par le jeu de sa propre imagination provoqué par l'art du roman ? Le lecteur lit, il se figure qu'il voit et qu'il entend les personnages dont on lui parle, et cet effet d'illusion crée ou contribue à créer la théâtralité du roman.¹⁹⁷

En conséquence, la théâtralité dans le roman confère au texte narratif une dimension plus imagée à travers un langage visuel qui facilite la reproduction mentale que le lecteur effectue. Toutefois, cette théâtralité est parfois implicite dans le récit. Elle peut être décelée, dans le roman, dans la nature de certaines péripéties :

les références faites à la représentation ne manquent pas dans tous les romans : depuis le travestissement des personnages, la mise en scène de certains événements, les quiproquos et l'utilisation du coup de théâtre et des

¹⁹⁶ MORTELIER, Christiane, «Géographie et opérette dans *Les Enfants du Capitaine Grant*.», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 276-277.

¹⁹⁷ MAKROPOULOU, Marie, «La version romanesque de *La Dame aux camélias*», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 102.

péripéties qui sont autant de marques caractéristiques de l'univers théâtral. Jules Verne exploite également l'efficacité dramatique de la prise de parole directe et transgresse ainsi les limites du récit pour accéder au jeu dramatique.¹⁹⁸

Effectivement, certains épisodes ressemblent à de mini-scènes de théâtre, où tout n'est que feinte, et relèvent de la représentation. La théâtralité est aussi présente dans le genre romanesque à travers les coups de théâtre, qui accentuent la «dramaticité» du roman. Rappelons la définition de Patrice Pavis concernant le coup de théâtre :

Action tout à fait imprévue changeant subitement la situation, le déroulement ou l'issue de l'action. Le dramaturge y recourt dans la tragédie classique (en prenant soin d'y préparer le spectateur), dans le drame bourgeois ou le mélodrame.

[...] Moyen dramatique par excellence, le coup de théâtre spéculé sur l'effet de surprise et permet, à l'occasion, de résoudre un *conflit* grâce à une intervention extérieure [...].¹⁹⁹

Dans le genre romanesque nous retrouvons cet effet théâtral à travers les péripéties inattendues qui font rebondir, à maintes reprises, l'action du roman-feuilleton. Nous pouvons citer à nouveau les romans de Jules Verne, où les péripéties ou les aventures sont multiples. Selon Sylvie Roques, «l'accumulation d'incidents auxquels sont confrontés les personnages est portée à son comble et fonctionne comme un ressort dramatique facilitant le passage d'un roman à la scène»²⁰⁰. C'est comme si les romanciers écrivaient des romans adaptables à la scène, en pensant ou désirant déjà une adaptation théâtrale future. Jules Verne définit cette théâtralité comme un «instinct du théâtre» :

¹⁹⁸ ROQUES, Sylvie, «Les Effets théâtraux dans trois romans verniens et leurs adaptations scéniques», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 123.

¹⁹⁹ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit. [entrée «Coup de théâtre», p. 74].

²⁰⁰ ROQUES, Sylvie, «Les Effets théâtraux dans trois romans verniens et leurs adaptations scéniques», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 127.

Évidemment, je me tiendrai toujours et le plus possible dans le géographique et le scientifique, puisque c'est là le but de l'œuvre entière ; mais que ce soit l'instinct du théâtre qui m'y pousse, ou que ce soit pour prendre davantage notre public, je tends à corser le plus possible ce qui me reste à faire de romans et en employant tous les moyens que me fournit mon imagination dans le milieu assez restreint où je suis condamné à me mouvoir. Est-ce que je ne suis pas dans le vrai ?²⁰¹

Dans les romans de Jules Verne, la présence de la théâtralité est tout à fait naturelle. D'un autre côté, nous assistons à un *crescendo* de l'intensité dramatique au fil de l'action dans certains romans, comme dans les pièces de théâtre. De ce fait, la théâtralisation du roman donne une nouvelle dynamique et vivacité au récit, propre au théâtre. Les romanciers souhaitent obtenir dans leurs œuvres une certaine efficacité dramatique. À travers ces exemples, nous constatons que les auteurs sont marqués par un souci de théâtralisation puisque l'écriture du récit laisse transparaître une recherche du spectaculaire. D'ailleurs, il semble que le degré de théâtralité varie selon le sous-genre romanesque et cela dès le XVIIIe siècle :

[...] correspondant aux diverses formes romanesques : ainsi par ordre de 'théâtralité' croissante, on trouvera le récit à la première personne, le récit à enchâssement, le roman par lettres, le roman dialogué, le tableau dramatique, catégories qui pourraient à leur tour se subdiviser à l'infini.²⁰²

Nous pouvons dire que l'intensité théâtrale varie selon le type de roman, mais qu'elle reste une constante dans le genre.

Dans les romans du XIXe siècle, nous décelons des marques intratextuelles de dramatisation. La théâtralisation du genre romanesque s'opère jusque dans la forme, car le roman acquiert une forme dramatique. En effet, certains romans peuvent être divisés en plusieurs parties qui s'apparentent aux actes ou aux tableaux au théâtre. *Thérèse*

²⁰¹ VERNE, Jules, «Lettre à Pierre-Jules Hetzel, 3 décembre 1883», *Archives Hetzel correspondance 1863-1886* [BNF, NAF (17004)]. Cité par ROQUES, Sylvie, «Les Effets théâtraux dans trois romans verniens et leurs adaptations scéniques», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 128.

²⁰² RAMOND, Catherine, op. cit., p. 6.

Raquin de Zola en est un bel exemple, parce que sa structure peut être divisée en cinq parties, ce qui rappelle les cinq actes d'une tragédie classique. D'ailleurs, le roman recèle en lui quelques caractéristiques de la tragédie classique, telle que la règle des trois unités : l'action romanesque est centrée sur les amours de Thérèse et Laurent (l'unité d'action) ; le temps est plutôt linéaire (unité de temps) et l'action se passe essentiellement dans la maison des Raquin (unité de lieu).

Par ailleurs, la grande quantité de chapitres présents dans beaucoup de romans peut être associée à des scènes. Si nous nous penchons sur la table des matières des romans de Dumas père ou de Jules Verne, nous observons que chaque chapitre comporte un titre. L'attribution de titres confère aux chapitres un caractère scénique, car ces derniers s'apparentent alors à des scènes ou à des tableaux. Catherine Ramond souligne l'importance de l'attribution de ce genre de titres : «En qualifiant précisément les scènes, en leur donnant pour ainsi dire un titre, le narrateur les détache du tissu narratif et leur donne une unité»²⁰³. Ce détachement du récit renforce l'idée de tableau qui émane des scènes de roman. Cet effet de «scènes» est renforcé par la longueur des chapitres qui sont souvent très courts, comme c'est le cas dans *Le Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne. Cela rapproche d'autant plus les chapitres de la dimension scénique du théâtre. De plus, certains épisodes romanesques sont à rapprocher de la notion de scène, comme nous l'avons observé. En outre, le terme scène est propre du théâtre, son application dans le genre romanesque illustre d'emblée une contamination théâtrale :

La 'scène' de roman est certainement une des unités les plus reconnaissables du texte narratif, or ce mot est emprunté au théâtre. Son emploi fréquent pour désigner une des formes fondamentales de la narration romanesque témoigne de l'influence exercée par le modèle dramatique sur les autres genres.²⁰⁴

La structure théâtrale influence fortement le roman. Nous retrouvons ainsi la logique de l'univers scénique présente dans le roman. D'autre part, la scénicité de la structure

²⁰³ *Idem*, p. 19.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 13.

romanesque est d'emblée favorable à l'adaptation théâtrale et même utile à la transposition générique future. C'est ce que les œuvres de Jules Verne illustrent :

Il faut lire attentivement ces romans [*Le Tour du monde en quatre-vingts jours* ; *Les Enfants du Capitaine Grant* ; *Michel Strogoff*] pour mesurer à quel point s'y trouvent des versants scéniques qui serviront le moment venu à l'adaptation théâtrale.²⁰⁵

L'œuvre romanesque est marquée dès sa genèse par le théâtre, puisque bien souvent le romancier pense, déjà à ce stade, à l'adaptation théâtrale du roman. Par conséquent, nous pouvons déceler dans le roman une structure narrative-dramatique. *Charles Demailly* des frères Goncourt en est un exemple. En effet, cette œuvre commence par être une pièce de théâtre, qui n'est cependant pas représentée. Elle est adaptée en roman et ce dernier est transposé à nouveau en drame. À propos de cette œuvre et de sa dimension théâtrale, Fanny Bérat-Esquier écrit : «Cependant, c'est un roman que nous lisons, roman «théâtral» parce que sa forme même est marquée par son origine de pièce»²⁰⁶. En conséquence, l'œuvre des Goncourt est hybride dès sa création et elle tient sa scénicité structurelle de son origine théâtrale. La théâtralisation du genre romanesque se fait sentir dès la genèse d'une œuvre à travers sa scénicité. Dans *Mademoiselle de Maupin* de Gautier, cette scénicité est consciente et même explicite au début du chapitre VI :

En cet endroit, si le débonnaire lecteur veut bien nous le permettre, nous allons pour quelque temps abandonner à ses rêveries le digne personnage qui, jusqu'ici, a occupé la scène à lui tout seul et parlé pour son propre compte, et rentrer dans la forme ordinaire du roman, sans toutefois nous interdire de prendre par la suite la forme dramatique, s'il en est besoin [...]²⁰⁷

²⁰⁵ ROQUES, Sylvie, «Les Effets théâtraux dans trois romans verniens et leurs adaptations scéniques», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, op. cit., p. 124.

²⁰⁶ BÉRAT-ESQUIER, Fanny, «L'Hésitation théâtre/roman dans *Charles Demailly* des Goncourt : au-delà d'une question de sociologie littéraire», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, op. cit., p. 237.

²⁰⁷ GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier, 1876, p. 147.

Cette interpellation du lecteur permet de mettre en évidence que certains passages du roman sont de réelles scènes théâtrales. La digression générique est ici pleinement assumée.

D'un autre côté, la scénicité présente dans le roman nous amène à l'espace théâtral. Cette expression est définie par Anne Ubersfeld comme étant : «un espace où évoluent des corps parlants»²⁰⁸. Cet espace peut être appliqué à l'espace romanesque dans la mesure où le récit représente un espace fictif avec des personnages que le lecteur perçoit mentalement. C'est cette image mentale que l'on peut associer à l'espace théâtral, parce que le lecteur assiste mentalement à la fiction narrée. Le roman devient alors un spectacle mental, virtuel. Les descriptions dans le récit font aussi appel à un imaginaire visuel qui invite le lecteur à recréer la scène décrite, l'espace théâtral, ce qui, par conséquent, rapproche le roman du théâtre. La diégèse adopte alors des contours mimétiques, notamment à travers le goût pour le détail qui est caractéristique du drame romantique. Cela est nettement visible dans les longues descriptions du récit²⁰⁹. Nous pouvons citer les scènes d'exposition dans les romans de Verne, où nous rencontrons des espaces très détaillés. Ceci est utile pour les décors lors du passage à la scène.

1.3. Entre temps et *tempo*

Par ailleurs, nous pouvons nous pencher sur la question du temps de par la présence accrue de dialogues. Lors du passage au discours direct, le temps de la narration coïncide avec le temps de l'action fictionnelle²¹⁰. Le fait est que l'action au présent soulève également la question du rythme qui rejoint celui de la structure théâtrale. En effet, bien qu'il s'agisse de *romans-fleuves*, le rythme est souvent haletant pour tenir le public en haleine. Le *tempo* est donc assez rapide comme au théâtre. L'intensité dramatique, qui soutient le public en haleine, est fréquemment présente dans le roman-feuilleton qui, par sa publication quotidienne, fait rebondir sans cesse l'action pour maintenir l'intérêt et la curiosité du lecteur.

²⁰⁸ UBERSFELD, Anne, *Lire le Théâtre II. L'école du spectateur*, op. cit., p. 51.

²⁰⁹ Nous verrons ensuite que dans l'adaptation des romans à la scène nous retrouvons aussi des descriptions détaillées des décors, notamment dans le drame romantique.

²¹⁰ Nous développons cette question ici-bas, dans la **Contamination du texte romanesque par le texte théâtral : narrateur-metteur en scène, l'action parlée et le langage théâtral ou les indices transtextuels et intergénériques**, pp. 83-103.

De plus, la chronologie de la narration est généralement assez linéaire, comme au théâtre, l'utilisation d'analepses ou de prolepses n'étant pas une dominante dans la production romanesque sous forme de feuilletons. D'autre part, il est intéressant de constater que certains romans indiquent des marques temporelles très précises, à la minute près. C'est le cas de certains romans de Jules Verne comme *De la Terre à la Lune* (1865). L'action est déterminée par des bornes temporelles qui délimitent l'action narrée dans le chapitre. Ces bornes chronologiques sont même indiquées en début de chapitre comme un sous-titre :

Chapitre Premier

De dix heures vingt à dix heures quarante-sept minutes du soir²¹¹

Le narrateur situe très précisément l'action dans la journée et indique même la durée, mais il n'indique pas de date. Ce genre d'indication fait basculer le récit dans l'instant présent, comme au théâtre.

1.4. Contamination du texte romanesque par le texte théâtral : le narrateur-metteur en scène, l'action parlée et le langage théâtral ou les indices transtextuels et intergénériques

Le roman du XIXe siècle se rapproche également du théâtre à travers l'emprunt de didascalies qui parsèment l'œuvre romanesque. Les didascalies gagnent du terrain, ce qui atténue la distinction entre roman et théâtre. Cet essor commence au XVIIIe, notamment avec Diderot, qui tient à spécifier et décrire le comportement gestuel des personnages, afin de guider au mieux les acteurs dans leur interprétation des personnages. Cette préoccupation déteint ensuite sur le genre romanesque. En effet, certains commentaires du narrateur s'apparentent parfois aux indications scéniques, ce qui nous plonge dans le para-texte théâtral²¹². Toutefois, pour mieux comprendre le

²¹¹ VERNE, Jules, *De la Terre à la Lune*, Paris, Hachette, 1919, p. 9.

²¹² Nous considérons les didascalies ou indications scéniques comme des para-textes, d'après la définition que Jean-Marie Thomasseau donne du para-texte dans «Les différents états du texte théâtral» : «Texte aléatoire, facultatif, provisoire, d'étendue variable (certaines pièces en sont complètement démunies), distingué, en général, du texte dialogué par une typographie en italique dans les éditions imprimées.». Un peu plus loin dans ce même article, Thomasseau classe les didascalies dans le para-texte interstitiel :

phénomène, nous nous devons de rappeler cette définition de la didascalie d'Adélaïde Jacquemard :

Parmi les couches textuelles qui composent une œuvre dramatique, la didascalie est la forme d'écriture exclusivement théâtrale – alors que la réplique, le dialogue, le monologue, peuvent apparaître dans des textes de différents genres. Elle constitue ainsi un critère essentiel de classement d'un texte donné dans le genre théâtral. Sa fonction traditionnelle est d'articuler le texte à sa future représentation. La didascalie fait apparaître la spécificité du théâtre au sein des Lettres : c'est un art complexe, à la fois littéraire et art du spectacle.²¹³

Ou, encore, celle de Michel Corvin :

Texte de régie comprenant toutes les consignes données par l'auteur à l'ensemble des praticiens [...] chargés d'assurer la présence scénique de son texte ; elle est soutien permettant au lecteur de construire imaginativement soit une scène, soit un lieu du monde, soit les deux à la fois. Dans tous les cas, les didascalies ont le statut d'un acte directif : autrement dit, elles peuvent être glosées, non par un verbe au mode indicatif, mais par un impératif.²¹⁴

En conséquence, nous concevons que la fonction des didascalies se résume à des indications du dramaturge en vue de la représentation. Son application dans le roman s'apparente alors à des directives en vue de la représentation mentale que le lecteur opère. La didascalie canonique sort de son cadre habituel et est appliquée au genre romanesque. Là encore, nous pouvons voir une attitude théâtrale de l'écrivain : il insuffle dans son écriture romanesque un côté dramatique, car il aspire au théâtre, cela peut-être même inconsciemment, il pense éventuellement déjà à une adaptation future.

«Système para-textuel infiltré dans les dialogues avec des séries de précisions [...]» Cf. THOMASSEAU, Jean-Marie, «Les différents états du texte théâtral», in *Pratiques*, n° 41. *L'Écriture théâtrale*, Metz, mars 1984, pp. 102-103.

²¹³ JACQUEMARD, Adélaïde, «Le texte didascalique dans *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam : un lieu de rencontre entre roman et théâtre», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 379.

²¹⁴ CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995.

Ceci nous montre à quel point le théâtre domine le champ culturel au XIXe siècle, malgré l'explosion et l'ennoblissement du genre romanesque.

Par ailleurs, le recours aux didascalies nous amène à étudier les conditions d'énonciation dans le roman et la focalisation lors de ces digressions génériques. Effectivement, quand le narrateur se sert de didascalies, la focalisation est externe. D'un autre côté, lorsque nous sommes en présence de didascalies dans le texte romanesque, cela signifie que le narrateur assume le rôle du metteur en scène. Le recours aux didascalies masque, dans ce cas, la présence du narrateur qui se place dans une position plus neutre, objective : celui qui donne juste à voir ce qui se passe. Sur ce, nous pouvons souligner que parfois certaines descriptions du narrateur s'apparentent aussi à des indications scéniques. C'est le cas notamment d'Eugène Sue, comme l'indique Marie-France Rouart : « Qui plus est, le discours du narrateur est bien souvent analogue à des indications scéniques, situées au début et à la fin des chapitres »²¹⁵. Cette technique est d'emblée un atout pour l'adaptateur qui réutilise souvent des extraits des descriptions dans des indications scéniques. De plus, le fait que ce genre de discours soit inséré dans le roman au début ou à la fin des chapitres rappelle également la fonction des indications scéniques en début de scène, d'acte ou de tableau. C'est d'ailleurs le cas dans *Mademoiselle de Maupin* (1835) de Gautier, comme le montrent les premières lignes du chapitre VII : « Dès qu'il fit jour chez Rosette, d'Albert se fit annoncer avec un empressement qui ne lui était pas habituel »²¹⁶. Ce début de chapitre ressemble effectivement à une indication scénique indiquant l'entrée d'un personnage, même si les verbes sont au passé simple et à l'imparfait de l'indicatif. Nous pouvons citer un autre exemple, tiré de l'un des romans de Ponson du Terrail, *La Juive du château-Trompette* (1879). Les trois premières lignes du roman s'apparentent aux indications scéniques données au début d'un acte dans une pièce de théâtre :

L'auberge était pleine de monde.

Les uns riaient, les autres chantaient, d'autres se querellaient.

²¹⁵ ROUART, Marie-France, «Une partie de la littérature dramatique est venue s'asseoir auprès du roman feuilleton», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 194.

²¹⁶ GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 170.

Tous buvaient.²¹⁷

La seule différence frappante entre cet *incipit* et une indication scénique est l'utilisation de l'imparfait de l'indicatif par Ponson du Terrail qui plonge ces premières lignes dans la narration. Néanmoins, la forme brève de présenter la *scène* est très proche des indications scéniques au théâtre. Par contre, dans *Le Juif errant* (1844-1845) d'Eugène Sue, les premières phrases de la première partie situent et décrivent l'action de façon neutre comme dans les textes didascaliques au présent de l'indicatif, au lieu des habituels passé simple ou imparfait de l'indicatif, propres de la narration :

Le mois d'octobre 1831 touche à sa fin.

Quoiqu'il soit encore jour, une lampe de cuivre à quatre becs éclaire les murailles lézardées d'un vaste grenier dont l'unique fenêtre est fermée à la lumière ; une échelle, dont les montants dépasse la baie d'une trappe ouverte, sert d'escalier. [...] ²¹⁸

Le fait que l'auteur ait recours au présent de l'indicatif rapproche ces phrases des indications scéniques des pièces de théâtre, voire du livret de la mise en scène, de par les nombreux détails qui se prolongent jusqu'à la page suivante dans le roman.

D'autre part, le narrateur décrit parfois les personnages de façon théâtrale. Ces personnages se théâtralissent quand le narrateur se concentre à décrire leur mimique gestuelle et l'intonation de leur voix, comme le fait le didascale dans une pièce de théâtre. De cette manière, les personnages donnent l'illusion de réel comme au théâtre. Cette question s'annonce d'ailleurs déjà chez des auteurs comme Diderot : « C'est que le roman comme le théâtre, comme l'avaient pressenti à la fois Diderot et Richardson, n'est pas simplement un miroir de la réalité mais une représentation d'un monde de signes, d'un monde déjà signifiant »²¹⁹. Ainsi, les personnages romanesques se construisent sur des signifiants réels, connus du public. Ceci contribue à typifier les personnages.

²¹⁷ PONSON DU TERRAIL, *La Juive du Château-Trompette*, Paris, Jules Rouff & Cie, s.d., p. 3.

²¹⁸ SUE, Eugène, *Le Juif errant*, Paris, Administration de librairie, 1852, p. 3.

²¹⁹ VISWANATHAN-DELORD, Jacqueline, *op. cit.*, p. 82.

Hormis le narrateur-dramaturge qui introduit des commentaires didascaliques dans son récit, il y a aussi le narrateur-spectateur : c'est le cas lorsque le narrateur cède la parole à un narrateur second, comme dans *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost. Le narrateur second raconte l'histoire et c'est comme si le premier narrateur écoutait en retrait ce qui se passe, comme un spectateur. Il se crée une distance entre le premier narrateur et le récit qui se présente comme spectacle raconté. Nous nous retrouvons face à un récit basé sur la vision, qui donne à voir l'action. Toutefois, dans ces deux types de narrateurs, nous sommes face à une vision dramatique du monde. En effet, dans les deux cas, le roman ressemble à un grand théâtre aussi bien du point de vue de la position adoptée par le narrateur, simple narrateur ou metteur en scène, que du point de vue de l'action en elle-même. *La Dame aux camélias* de Dumas fils présente un cas similaire puisque le narrateur premier écoute Armand Duval qui lui raconte son histoire.

D'un autre côté, le dialogue dans le roman se fait très présent, cela rapproche d'emblée le texte romanesque du théâtre car : «Le dialogue entre personnages est souvent considéré comme la forme fondamentale et exemplaire du drame»²²⁰. Nous retrouvons même des phrases qui sont de vraies répliques théâtrales comme : «Citoyen, lui dit Enjolras, ma mère, c'est la République»²²¹. De plus, la place qu'occupent les dialogues augmente de façon générale et ils sont plus proches du dialogue théâtral que du simple discours direct, de là, la transgression générique fait des romans-feuilletons des œuvres métissées. Sur ce point, il nous semble opportun de rappeler cette définition du dialogue dans la forme dramatique : «Le dialogue dramatique est généralement un échange verbal entre des personnages. [...] Le critère essentiel du dialogue est celui de l'échange et de la réversibilité de la communication»²²². Ceci nous amène dès lors à nous interroger sur les conditions d'énonciation : assiste-t-on à une mutation de l'énonciation ? Il semblerait que nous soyons face à une double énonciation, voire un discours polyphonique à travers les discours directs. Pourtant ce discours polyphonique existait déjà tel que le définit ultérieurement Bakhtine :

Ce qui fait l'essence de la polyphonie, c'est que les voix y restent indépendantes et se combinent en tant que telles dans une unité d'un ordre

²²⁰ PAVIS, Patrice, «dialogue», in *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 89.

²²¹ HUGO, Victor, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 690.

²²² PAVIS, Patrice, «dialogue», in *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, pp. 88-89.

plus élevé que celui de l'homophonie. S'il faut absolument parler de volonté individuelle, c'est dans la polyphonie qu'il y a combinaison de plusieurs volontés individuelles, dépassement radical d'une volonté unique. On pourrait dire que la volonté artistique de la polyphonie est une volonté de combiner une multiplicité de volontés, qu'elle est volonté d'arriver à un évènement.²²³

En effet, ce genre de discours est présent dans des romans tels que *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, mais au XIXe siècle cette polyphonie du discours romanesque gagne des contours plus dramatiques. Tandis que la voix du narrateur vient se mêler au discours, le dialogue est dramatisé. Avec la présence accrue des dialogues, le narrateur cesse d'être la principale voix énonciative. À ce sujet, nous pouvons citer, à titre d'exemple, la présence abondante de dialogues au discours direct que l'on rencontre notamment chez Dumas père, ou Jules Verne, ainsi que la polyphonie dans les romans des frères Goncourt. L'introduction de ces dialogues varie, mais de façon générale nous remarquons que le texte romanesque omet les transitions du discours indirect au discours direct :

La suppression de plus en plus fréquente des incises a pour conséquence l'effacement de la voix narrative, qui joue les intermédiaires entre les personnages et le lecteur : ce dernier se trouve alors directement confronté aux paroles des personnages et à l'impact qu'elles produisent, comme au théâtre.²²⁴

La présentation des dialogues sans transition renforce la contamination générique puisque le texte romanesque bascule fréquemment dans le mode théâtral à travers les scènes dialoguées. Nous pouvons faire référence par exemple au cas de *La Fin de Lucie Pellegrin* (1880) de Paul Alexis où plusieurs chapitres s'ouvrent et se ferment sur des dialogues²²⁵. En outre dans ce roman, les dialogues au discours direct sont souvent insérés dans le texte sans les deux points et sans verbe introducteur, juste avec le tiret :

²²³ BAKHTINE, Mikhaïl, *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1970, p 56.

²²⁴ RAMOND, Catherine, *op. cit.*, p. 10.

²²⁵ Chapitres II et III, par exemple.

Mais la grande Adèle, sans lâcher sa feuille d'artichaut trempée de sauce, lui saisit vivement le bras.

- Voulez-vous la laisser !
- Elle ne vous a rien fait peut-être !
- C'est la chienne à la Pellegrin, vous le savez aussi bien qu'un autre.

Devant ces acclamations simultanées, Victor se retira en haussant les épaules.²²⁶

Nous percevons clairement le prompt passage au style direct et l'absence du narrateur en tant que conteur d'histoires. Ce dernier assume ici le rôle de dramaturge ou metteur en scène puisque les phrases du discours narratif se contentent d'imager l'action, de fournir des détails pour que le lecteur puisse visualiser la scène mentalement. Nous pouvons évoquer aussi un autre auteur, Jules Claretie, qui privilégie le discours direct dans ses œuvres. En effet, dès la deuxième page de son roman intitulé *Le Prince Zilah* (1884), le dialogue gagne le pas sur la narration étant donné que cette page ne contient que du dialogue, excepté quelques lignes des première et seconde pages qui décrivent brièvement les interlocuteurs²²⁷. Outre le texte narratif proprement dit, le style direct prédomine de la même manière dans *Le Capitaine Paul* (1838) d'Alexandre Dumas père²²⁸. Dans *Renée Mauperin* (1864), les frères Goncourt vont plus loin en faisant commencer le roman par du dialogue. Celui-ci occupe même toute la première page, sans phrase introductrice, ni même de phrase explicative. Le discours narratif est littéralement absent au tout début de l'œuvre romanesque :

- Vous n'aimez pas le monde, Mademoiselle ?
- Vous ne le direz pas ? J'y avale ma langue...²²⁹

²²⁶ ALEXIS, Paul, *La Fin de Lucie Pellegrin*, Paris, Charpentier, 1880, p. 6.

²²⁷ V. **Annexe 39, Incipit du Prince Zilah**, pp. 429-431.

²²⁸ Une grande partie de l'œuvre se présente sous la forme dialoguée. Nous pouvons lire plusieurs pages consécutives sans que la voix du narrateur soit présente, comme par exemple dans le premier chapitre. Effectivement, après près de six pages de récit, le dialogue prend le dessus. Ce n'est que deux pages après que le narrateur introduit une information, semblable à une indication scénique, et le dialogue reprend immédiatement, s'étendant encore sur plusieurs pages. Cf. DUMAS père, Alexandre, *Le Capitaine Paul*, *op. cit.*, pp. 1-14.

²²⁹ GONCOURT, Jules et Edmond, *Renée Mauperin*, Paris, Charpentier, 1864, p. 1.

Ces deux premières *répliques* ne sont guère révélatrices pour un lecteur. Nous constatons, de ce fait, que la fiction commence *in media res*, comme au théâtre, sans phrase introductrice. Le narrateur ne fait d'ailleurs son entrée qu'après, à la page 3 : «Ceci était dit dans un bras de la Seine, entre la Briche et l'Île Saint-Denis. [...]»²³⁰. Après avoir été plongé, à première vue, directement dans l'action immédiate, cette entrée du narrateur fait basculer tout ce qui s'est dit dans le passé et par la même occasion dans le récit. C'est aussi le cas dans *Mademoiselle de Maupin* de Gautier, où il y a même plusieurs pages de dialogue théâtralisé. Ici, la typographie des dialogues est la même que pour les pièces de théâtre, comme le montre cet extrait :

Rosette, voyant que je ne dors plus.

O le vilain dormeur !

Moi, baillant.

Haaa !

Rosette.

Ne baillez donc pas comme cela, ou je ne vous embrasserai pas de huit jours.

[...]»²³¹

Ce type d'énonciation continue de la sorte sur près de huit pages. Après cet extrait *théâtral*, il y a un retour au récit sans transition. Cette présentation favorise l'amalgame entre le genre romanesque et le genre théâtral. L'œuvre semble alors passer d'un genre à un autre naturellement où les personnages sont tantôt personnages romanesques, tantôt acteurs : «Traités par l'auteur en comédiens qui interprètent des rôles, les personnages circulent avec aisance dans un univers interartistique et intergénérique, transformant par moments le roman en "spectacle dans un fauteuil"»²³². Cette nouvelle structure énonciative rejoint la notion de *roman-spectacle* également présente dans le roman dramatique comme nous l'avons évoqué.

²³⁰ *Idem*, p. 3.

²³¹ GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.*, p. 107.

²³² VERVEROPOULOU, Zoé, «Le comédien en tant que personnage romanesque», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 56.

Toutefois, nous tenons à insister sur le fait que les dialogues existaient déjà dans les romans. Ce qui est nouveau c'est que nous assistons à une dramatisation de la parole dans le roman. Ce recours s'explique par l'essence même du dialogue dramatique :

Le dialogue semble plus apte à montrer comment communiquent les locuteurs : l'*effet* de réalité est alors le plus fort puisque le spectateur a le sentiment d'assister à une forme familière de communication entre des personnes.²³³

L'usage du dialogue dramatisé permet d'accroître l'illusion du réel. Par conséquent, nous rencontrons des dialogues qui parfois ressemblent à de vraies scènes de théâtre, du point de vue typographique²³⁴ et du fait de l'absence de commentaires au discours indirect. Ces scènes dialoguées insérées dans le récit constituent une sorte de mise en spectacle du discours romanesque. Cela permet de faire une pause dans le descriptif et de dynamiser l'action. Parmi ces discours directs, nous pouvons faire référence à d'autres types de dialogues théâtraux tels que la stichomythie, le monologue²³⁵ ou l'aparté. Dans *Les Misérables* de Victor Hugo nous rencontrons notamment des stichomythies :

- Monsieur le maire, c'est le cabriolet.
- Quel cabriolet ?
- Le tilbury.
- Quel tilbury ?
- Est-ce que monsieur le maire n'a pas fait demander un tilbury ?
- Non, dit-il.
- Le cocher dit qu'il vient chercher monsieur le maire.
- Quel cocher ?
- Le cocher de M. Scaufflaire.

²³³ PAVIS, Patrice, «dialogue», in *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 89.

²³⁴ De par l'usage des tirets, ou à travers l'introduction du nom du personnage centré dans la page et de la réplique en dessous, nous avons l'impression de lire une pièce de théâtre, car la présentation typographique est la même.

²³⁵ Nous renvoyons, à titre d'exemple, au monologue de Grantaire, lors de l'épisode situé dans l'arrière-salle du café Musain, dans *Les Misérables*. Cf. HUGO, Victor, *Les Misérables, op. cit.*, p. 679 et suiv.

– M. Scaufflaire ?²³⁶

Ce genre de discours est marqué par des *répliques* courtes, qui semblent accélérer l'action, et lui confèrent une dimension plus spectaculaire. Grâce à cette utilisation du dialogue, le roman évince alors tout le superflu. Si nous pensons à la théorie de parler c'est agir de l'abbé d'Aubignac et qu'il définit dans *La Pratique du Théâtre* au XVIIIe siècle, ces moments de purs dialogues peuvent être également perçus comme de purs moments d'action comme au théâtre :

Les discours qui s'y font [dans l'art dramatique] doivent être comme des actions de ceux qu'on y fait paraître ; car là *parler c'est agir*, ce qu'on dit pour lors n'étant pas des récits inventés par le poète pour faire montre de son éloquence.²³⁷

Ainsi, le verbe romanesque devient action comme au théâtre et le rapport à l'action n'est que renforcé et c'est cela que le romancier souhaite atteindre par l'usage du dialogue. Cette technique d'écriture donne un caractère instantané à l'action, à nouveau comme au théâtre. Ce côté instantané acquiert plus d'importance encore avec le Naturalisme, car ce mouvement esthétique souhaite calquer l'action sur le réel :

Pour le théâtre naturaliste, le dialogue se veut en prise directe sur le discours quotidien des hommes avec tout ce qu'il y a de violent, d'elliptique ou d'inexprimable ; il donnera donc une impression de spontanéité et d'inorganisation, il se réduit à un échange de cris ou de silences.²³⁸

Dans le genre romanesque, nous rencontrons aussi cette oralité dialogale, comme l'illustre cet exemple tiré de *L'Assommoir* :

– Ne causez pas tant, bégaya Gervaise. Vous savez bien... on a vu mon

²³⁶ *Idem*, p. 250.

²³⁷ HÉDELIN, François (abbé d'Aubignac), *La Pratique du théâtre*, Amsterdam, Jean Frédéric Bernard, 1715, t. I, p. 260.

²³⁸ PAVIS, Patrice, «dialogue», in *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 89.

mari, hier soir... Et taisez-vous, parce que je vous étranglerais, bien sûr.

– Son mari ! Ah ! elle est bonne, celle-là !... Le mari de madame ! Comme si on avait des maris, avec cette dédaigne !... Ce n'est pas ma faute s'il t'a lâchée. Je ne te l'ai pas volé, peut-être. On peut me fouiller... [...]

« Vous savez bien, vous savez bien... C'est votre sœur, je l'étranglerai, votre sœur...

– Oui, va te frotter à ma sœur, reprit Virginie en ricanant. Ah ! c'est ma sœur ! C'est bien possible, ma sœur a un autre chic que toi... Mais est-ce que ça me regarde ! Est-ce qu'on ne peut plus laver son linge tranquillement ! Flanque-moi la paix, entends-tu, parce qu'en voilà assez !²³⁹

Nous pouvons constater à travers ces interventions de Virginie, puis de Gervaise que l'auteur essaie de reproduire le langage du monde des ouvrières, ce qui confère plus d'authenticité à l'épisode. Toutefois, chez les naturalistes, le dialogue délaisse un peu sa capacité de dynamiser l'action :

le dialogue n'est que la partie visible et secondaire de l'action pour le drame naturaliste ; c'est avant tout la situation, les conditions psycho-sociales des caractères qui font progresser l'intrigue : le dialogue n'a qu'un rôle de révélateur ou de baromètre.²⁴⁰

De la sorte, le dialogue permet de livrer au lecteur des informations précieuses concernant le personnage, son caractère et la situation vécue. Le dialogue devient alors le reflet de l'identité du personnage :

Le dialogue semble parfois être la propriété individuelle et caractéristique d'un personnage : chaque discours d'un personnage a un rythme, un vocabulaire ou une syntaxe à lui. Ce type de dialogue vraisemblable et «pris sur le vif» sera utilisé par une dramaturgie naturaliste et illusionniste.²⁴¹

²³⁹ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, Paris, Gallimard, «folio classique», 1978, p. 43.

²⁴⁰ PAVIS, Patrice, «dialogue», in *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 89.

²⁴¹ *Idem*, p. 90.

À travers l'étude du discours direct, le lecteur-spectateur parvient à percevoir la réalité et la vision des personnages, leur rapport au monde, mais aussi les *non-dits* que traduisent les onomatopées et la ponctuation. Le dialogue dans le roman devient à l'image du dialogue au théâtre la principale source d'information pour le lecteur.

Par ailleurs, il est intéressant d'examiner un cas particulier de dialogues dans le récit. Nous avons effectivement le cas des romans épistolaires, où les personnages dialoguent entre eux par lettres. Le discours devient polyphonique et à la première personne, avec un destinataire précis, dans chaque lettre. Bien qu'à distance, il s'agit malgré tout d'un dialogue, où le narrateur est absent. Ce genre de conversation épistolaire est visible, par exemple, dans *Le Lys dans la vallée* de Balzac²⁴² ou *Claire d'Albe* (1799) de Mme Cottin²⁴³. Il y a là d'emblée un dialogue par le biais de la correspondance entre les personnages et, de ce fait, sans narrateur hétérodiégétique et omniscient. D'un autre côté, chaque lettre fonctionne un peu comme un monologue théâtral. En conséquence, nous pouvons constater que la contamination de l'énonciation dramatique se fait aussi sentir dans le roman épistolaire.

De cette manière, les romanciers du XIXe siècle privilégient généralement les *excipit* dialogaux et l'énonciation discursive au détriment de l'énonciation narrative qui se fait moins présente. Le rapport au temps de narration est plongé dans le présent et le lecteur assiste à l'action au présent. Cette texture dialogale dilate le présent de l'action. Les romanciers favorisent l'immédiateté fictionnelle, ce qui rapproche le lecteur des aventures qui lui sont racontées. Écoutons ce que Zoé Ververopoulou nous dit sur la parole au présent dans le roman :

La parole grammaticalement soumise au système du présent et à celui des embrayeurs *je/tu*, l'oralité renforcée, la pluralité d'émetteurs et de points de

²⁴² Félix de Vandenesse correspond avec sa maîtresse Nathalie de Manerville afin de lui raconter son passé.

²⁴³ Claire d'Albe écrit à son amie Élise de Biré, elle retranscrit aussi quelques billets échangés entre elle et son amant Frédéric. Plusieurs lettres de Claire et Frédéric, Claire et M. d'Albe, son époux, et d'Élise à M. d'Albe s'intercalent dans la correspondance entre Claire et Élise. Cette correspondance à distance retrace les amours de Frédéric et de Claire qui finit par mourir de chagrin.

vue reproduisent les traits typiques – bien que pas absolus – du régime théâtral.²⁴⁴

Ce discours polyphonique, qui passe notamment par l’effacement du narrateur²⁴⁵, est dynamiste et le lecteur se retrouve plongé dans un dialogue *théâtral*. Ainsi, la transmodalisation générique est déjà présente au sein même d’une œuvre. Ces romans ne sont plus seulement propices à l’adaptation et à la mutation de genre, mais ils l’incarnent en eux-mêmes au départ. Le phénomène est d’autant plus large, puisque nous nous retrouvons en présence d’abord de transmodalisation au cœur même du roman, puis de transmodalisation du roman à l’adaptation. De ce fait, les œuvres-sources sont aussi hybrides que les adaptations. De plus, la présence accrue des dialogues dans le récit fait apparaître une nouvelle structure discursive, comme nous l’avons vu.

Un bon nombre de romanciers introduisent des termes appartenant au lexique théâtral dans leurs œuvres. Il s’agit d’indices transtextuels et intergénériques. Si nous nous penchons sur les para-textes de l’œuvre, tels que les titres et les classifications génériques, nous constatons la présence d’autres termes théâtraux qui s’insèrent cette fois dans les titres des romans, comme la *Comédie humaine* de Balzac. Nous pouvons citer de même les titres de romans tels que : *Le Drame de la rue de la paix* (1868) d’Adolphe Belot, *Une Idylle tragique* (1896) de Paul Bourget, *Un drame au fond de la mer* (1876) de Richard Cortambert et *Scènes de la vie de Bohème* (1851) de Henry Murger.

Quant à la classification même des œuvres, bien que le plus souvent l’œuvre romanesque n’indique pas explicitement son appartenance générique, celle-ci est parfois marquée par l’empreinte du théâtre comme, par exemple, un des sous-genres du roman-feuilleton : les grands romans dramatiques²⁴⁶, dont *Le Chiffonnier de Paris* de Félix Pyat²⁴⁷, *Le Régiment* (1890) Jules Mary²⁴⁸ ou *Le Fils du diable* (1846) de Paul Féval²⁴⁹

²⁴⁴ VERVEROPOULOU, Zoé, «Le comédien en tant que personnage romanesque», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française, op. cit.*, p. 54.

²⁴⁵ Cette caractéristique est déjà présente dans le roman dramatique, comme nous l’avons souligné.

²⁴⁶ Nous rappelons que la majeure partie des romans du XIXe siècle sont à partir de 1836 d’abord publiés en feuilleton dans la presse, indépendamment de leur sous-genre romanesque.

²⁴⁷ Le roman paraît aussi en feuilleton dans *Le Radical* à partir du 25 novembre 1890.

²⁴⁸ Roman qui paraît dans *Le Progrès* en 1890.

en sont des exemples. Ce genre de roman s'inscrit dans la suite logique de l'histoire littéraire qui passe notamment par des romans dialogués du XVIIIe siècle : «Il y a, certes, continuité entre la *Poétique* aristotélicienne, les idées du XVIIIe siècle et la conception du roman dramatique au XIXe siècle. L'objectif est d'obtenir un effet d'illusion dramatique»²⁵⁰. C'est donc la notion d'illusion si efficace au théâtre qui conduit les romanciers à développer un nouveau sous-genre romanesque et que le XVIIIe siècle annonce. C'est ce qu'illustre d'ailleurs l'œuvre de Diderot :

Suivant une conception étonnement moderne, Diderot conçoit en effet tout l'aspect non linguistique de la représentation comme un système de signes transmettant un certain message (que le dramaturge énonce dans les didascalies) [...].²⁵¹

C'est dans cette lignée que s'inscrit au XIXe siècle la théâtralisation du roman qui atteint son paroxysme avec le roman dramatique. L'expression «roman dramatique» est utilisée par Victor Hugo pour évoquer, en 1823 dans un article de *La Muse Française*, le style romanesque de Walter Scott, qu'il considère comme novateur. Hugo fait référence à un sous-genre naissant qu'il définit par opposition aux autres sous-genres romanesques :

Supposons donc qu'au roman narratif, où il semble qu'on ait songé à tout, excepté à l'intérêt, en adoptant l'absurde usage de faire précéder chaque chapitre d'un sommaire, souvent très détaillé, qui est comme le récit du récit ; supposons qu'au roman épistolaire, dont la forme même interdit toute véhémence et toute rapidité, un esprit créateur substitue le roman dramatique, dans lequel l'action imaginaire se déroule les événements réels de la vie ; qui ne connaissent d'autre division que celles des différentes scènes à développer ; qui enfin soit un long drame, où les descriptions suppléeraient aux décorations et aux costumes, où les personnages pourraient se peindre par

²⁴⁹ Romancier dont les écrits romanesques paraissent presque systématiquement dans la presse feuilletonnesque. *Le Fils du diable* paraît en 1846 dans la presse : *Le Courrier français*.

²⁵⁰ VISWANATHAN-DELORD, Jacqueline, *op. cit.*, p. 94.

²⁵¹ *Idem*, p. 72.

eux-mêmes, et représenter, par leurs chocs divers et multipliés, toutes les formes de l'idée unique de l'ouvrage. Vous trouverez dans ce nouveau genre, les avantages réunis des deux genres anciens, sans leurs inconvénients. Ayant à votre disposition les ressorts pittoresques, et en quelque façon magiques, du drame, vous pourrez laisser derrière la scène ces mille détails oiseux et transitoires que le simple narrateur, obligé de suivre ses acteurs pas à pas comme des enfants aux lisières, doit exposer longuement s'il veut être clair ; et vous pourrez profiter de ces traits profonds et soudains, plus féconds en méditations que des pages entières que fait jaillir le mouvement d'une scène, mais qu'exclut la rapidité d'un récit.²⁵²

La désignation *roman dramatique* devient une appellation générique désignant un sous-genre romanesque qui privilégie les dialogues, l'unité d'action et l'effacement du narrateur. En effet, dans le roman dramatique, le récit se retrouve dilué dans le dialogue et l'énonciateur se détache de sa fonction de narrateur pour se rapprocher du rôle du didascal²⁵³. De plus, la présence accrue du dialogue²⁵⁴ accentue, comme nous le savons, le côté immédiat du récit car «par une assimilation courante dans l'histoire des rapports entre roman et drame, on tient pour acquis que l'emploi du dialogue produit un effet d'immédiateté semblable à celui de la scène de théâtre»²⁵⁵. Ce mode de représentation permet de rendre le récit plus dynamique et garantit l'illusion théâtrale. Comme dans le roman noir, le dialogue dans le roman dramatique est théâtralisé : «Le dialogue dramatise l'action, répond à une interaction dynamique entre personnages alors que dans les siècles précédents, il a souvent lieu entre le conteur et son auditoire»²⁵⁶. Il s'installe donc une sorte de dynamique théâtrale entre le récit et le lecteur. Cependant, le roman dramatique ne se résume pas à une forme dilatée de la pièce de théâtre, bien au contraire :

²⁵² HUGO, Victor, «Sur Walter Scott, à propos de *Quentin Durward*», in *Œuvres complètes de Victor Hugo, Philosophies I, 1819-1834, Littérature et Philosophie mêlées*, Paris, J. Hetzel & A. Quantin, 1882, pp. 250-251.

²⁵³ Dans cette exposition du roman dramatique nous suivons les techniques énoncées par Jacqueline Viswanathan-Delord dans son ouvrage intitulé : *Spectacles de l'esprit: Du Roman Dramatique au Roman-théâtre*, op. cit., 2000.

²⁵⁴ Nous soulignons que les dialogues sont encore plus présents dans les romans dialogués que dans le roman dramatique qui prétend rendre le dialogue et le récit moins antagoniques.

²⁵⁵ VISWANATHAN-DELORD, Jacqueline, op. cit., pp. 94-95.

²⁵⁶ *Idem*, pp. 101-102.

on assiste à une recherche de diversification des modes de présentation du dialogue. Par ailleurs, les romanciers travaillent à améliorer la fluidité des transitions entre dialogue et narration, s'éloignant ainsi de la rupture abrupte entre parties narratives et parties dialoguées qui caractérise la pièce de théâtre. La continuité du texte romanesque efface la médiation du signifiant et contribue alors à préserver la prédominance du signifié et la présence de la diégèse.²⁵⁷

Cette tentative d'écriture révèle une volonté de fusion des différents modes d'énonciation. Le recours au monologue ou à l'aparté permet de révéler le caractère des personnages sans passer par la voix du narrateur. Ce dernier se retrouve dissimulé entre les lignes du texte narratif. La tendance est à l'objectivité, ce qui explique l'occultation apparente du narrateur :

[...] au XIXe siècle, le précepte de l'effacement du narrateur coïncide avec la recherche de l'objectivité et devient une des conditions essentielles de l'effet de réel. L'instance narrative ne doit pas seulement s'effacer des parties dialoguées, les seules dont parlait Aristote, mais aussi des passages narrativo-descriptifs. L'objectivité du romancier, tout en étant proche du détachement du dramaturge, doit donc se définir en tenant compte de la spécificité du texte romanesque.²⁵⁸

La présence masquée du narrateur confère alors plus de véracité à la fiction, ce qui permet évidemment de remplir le pacte de lecture. L'objectivité et la véracité vont de pair avec le Réalisme, c'est pourquoi nous pouvons relier le succès du roman dramatique à l'essor du Réalisme :

Le XIXe siècle voit le triomphe du roman dramatique dont les visées coïncident avec celles du roman réaliste, son voyeurisme, sa valorisation du

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 95.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 95.

décor, l'absence feinte de l'énonciation et le goût de la présentation scénique.²⁵⁹

De plus, ce voyeurisme peut être associé au rôle du spectateur assistant à une pièce de théâtre. Ce genre de procédé rend, par conséquent, le récit du roman dramatique plus spectaculaire puisque le romancier fournit au lecteur un spectacle mental, d'où l'appellation «roman-spectacle»²⁶⁰, utilisée par certains critiques :

Le roman-spectacle : la critique du roman dramatique ne se limite pas à une valorisation du dialogue. Poursuivant les idées de Diderot et les innovations de Richardson, les romanciers du XIXe siècle créent un monde fictif qui, par son espace richement occupé et par l'importance de l'existence corporelle des personnages, rivalise avec la richesse sensorielle, visuelle, auditive et matérielle du théâtre. Le roman dramatique n'est pas synonyme de «roman dialogué», mais plutôt de «roman scénique» comportant tout un aspect spectaculaire.²⁶¹

Ce monde fictif est alors non seulement lisible mais surtout représentable dans l'imaginaire du lecteur qui se retrouve guidé par un narrateur dissimulé. Par ailleurs, le roman dramatique incarne une expérience langagière qui engendre une plus grande participation du lecteur :

Le roman dramatique représente une mise en langage de l'expérience qui permet au lecteur à la fois de reconstruire le réel, d'être ému et captivé par les aventures des personnages, de pouvoir porter un certain jugement et de tirer certaines conclusions qui permettent alors d'aborder la vie avec un regard nouveau.²⁶²

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 19.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 95.

²⁶¹ *Ibidem*, pp. 95-96.

²⁶² *Ibidem*, p. 70.

De cette manière, le roman dramatique incarne un spectacle mental, reconstruit par le lecteur, présenté sous la forme verbale. Ce type d'écriture est alors nécessairement imagé. Cette classification générique des romans dramatiques met l'accent dès le départ sur l'hybridité des œuvres, ce qui se reflète bien sûr dans sa construction même qui obéit dès lors à certaines règles génériques du domaine dramatique.

D'un autre côté, Hugo va plus loin dans la classification des genres romanesque et théâtral. L'auteur prône une esthétique générique totalisante, comme le montre sa préface du recueil *Les Rayons et les Ombres* (1840) :

Quand la peinture du passé descend jusqu'aux détails de la science, quand la peinture de la vie descend jusqu'aux finesses de l'analyse, le drame devient roman. Le roman n'est autre chose que le drame développé en dehors des proportions du théâtre, tantôt par la pensée, tantôt par le cœur.²⁶³

Pour l'écrivain tous les genres s'imbriquent les uns dans les autres, ce qui leur confère des liens inextricables. En outre, Hugo relie tous les genres au théâtre sous le nom de «drames» :

Dans ses drames, vers et prose, pièces et romans, il [le poète] mettrait l'histoire et l'invention, la vie des peuples et la vie des individus, le haut enseignement des crimes royaux comme dans la tragédie antique, l'utile peintre des vices populaires comme dans la vieille comédie.²⁶⁴

Pour l'écrivain, les genres se rassemblent tous sous l'effigie du drame, ce qui théâtralise d'emblée tous les genres, dont le genre romanesque. Cette conception du genre romanesque est également présente dans une lettre que l'écrivain écrit à l'éditeur Lacroix en décembre 1868 :

²⁶³ HUGO, Victor, «Préface», in *Les Rayons et les Ombres*, Paris, Delloye Libraire, 1840, p. II.

²⁶⁴ *Idem*, p. VII.

Ma manière est de peindre des choses vraies par des personnages d'invention. Tous mes drames, et tous mes romans qui sont des drames, résultent de cette façon de voir, bonne ou mauvaise, mais propre à mon esprit.²⁶⁵

Cependant, Hugo ne s'arrête pas là, il fait une distinction dans sa terminologie en utilisant l'appellation «drames joués» pour ses pièces de théâtre et «drames non joués»²⁶⁶ pour ses romans. Cela renforce la forte composante théâtrale du roman aux yeux de Victor Hugo. À ce propos, Chantal Brière écrit :

Ainsi les «drames non joués» incluent-ils le jeu théâtral. Isolée comme objet de spectacle ou intégrée au dessein romanesque, la transposition d'un modèle dramaturgique codifié n'est jamais aussi opérante que lorsque le théâtre s'efface au profit de la théâtralité, c'est-à-dire au bénéfice d'une mise en scène du langage à laquelle le roman hugolien n'oppose pas de limites et à travers laquelle il interroge et met en jeu sa propre identité. Mise en abyme de la représentation, le spectaculaire devient dispositif spéculaire car en exposant le théâtre le roman s'y réfléchit à la faveur d'un discours critique voire autocritique.²⁶⁷

Nous comprenons que la classification de «drames non joués» et la théâtralité langagière du roman incite le lecteur à une mise en scène mentale de façon consciente. Le roman devient une sorte de fiction représentée narrativement. Toutefois, la présence de la terminologie de l'univers théâtral chez Hugo a également une autre fonction. C'est ce que Chantal Brière conclut concernant les emprunts dramatiques dans le roman hugolien :

²⁶⁵ HUGO, Victor, «Lettres de l'exil 1852-1870», in *Correspondance 1836-1882*, Paris, Calmann-Lévy, 1898, p. 330.

²⁶⁶ Nous n'avons pas accès à la source hugolienne, nous avons eu connaissance de cette classification à travers l'article de Chantal Brière qui n'explique pas clairement la source. Cf. BRIÈRE, Chantal, «Mystère, interlude et farce: intermèdes spectaculaires et spéculaires du roman hugolien», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 118.

²⁶⁷ *Idem*, p. 118.

Qu'il s'agisse de représenter un spectacle dramatique ou d'en adopter les codes à ses fins, le roman hugolien intègre l'altérité générique moins pour s'en démarquer que pour exposer, à travers elle, un questionnement sur sa propre identité. Théâtre et théâtralité apparaissent clairement comme l'espace privilégié du discours auctorial à la fois juge et partie, parole de la jubilation autant que du doute, voix du créateur et du critique, dédoublement spectaculaire et spéculaire qui rappelle au lecteur, s'il l'avait oublié, que l'auteur a figure d'autorité.²⁶⁸

En somme, la contamination de codes théâtraux dans le roman implique une réflexion générique. L'emprunt est alors d'autant plus conscient. Dans le cas hugolien, le vocabulaire utilisé révèle la proximité des œuvres romanesques hugoliennes avec le théâtre. La proximité des deux genres littéraires est une marque du XIXe siècle, *Mademoiselle de Maupin* de Gautier en est un autre bel exemple : «Le rayon de soleil, depuis le commencement de cette scène, a eu le temps de faire le tour de la chambre»²⁶⁹, ou bien : «on dirait des plans de devant d'un paysage composé ou de coulisses d'une décoration de théâtre»²⁷⁰, ou encore : «La scène représente le lit de Rosette»²⁷¹. Les verbes sont aussi révélateurs dans l'œuvre de Gautier car ils mettent en évidence le mouvement scénique des personnages : «Nous nous levons, et, après avoir déjeuné de grand appétit, nous allons faire une longue promenade champêtre»²⁷². Le choix de certains verbes renvoient également à la représentation théâtrale : «vous représentez dignement la première divinité du monde»²⁷³, ou : «Si l'on ne savait pas que nous devons jouer la comédie, assurément l'on nous prendrait pour une maisonnée de fous ou de poètes (ce qui est presque un pléonasme)»²⁷⁴. Dans *La Dame aux camélias* de Dumas fils, des exemples de ce genre abondent aussi, tels que : «Quand je songeais que cette merveilleuse créature [...] consentait [...] à me donner un rôle dans sa vie»²⁷⁵ et :

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 121.

²⁶⁹ GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.*, p. 114.

²⁷⁰ *Idem*, p. 121.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 107.

²⁷² *Ibidem*, p. 114.

²⁷³ *Ibidem*, p. 124.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 251.

²⁷⁵ DUMAS (fils), Alexandre, *La Dame aux camélias*, Paris, Gallimard, 1974, p. 176-177.

«Monsieur, vous excuserez, je vous prie, ma visite et mon costume»²⁷⁶. Ce type d'emprunt est également présent dans l'œuvre vernienne, comme le montrent ces expressions : «Le dénouement de ce drame sanglant»²⁷⁷, «fuir rapidement le théâtre de la lutte»²⁷⁸, ou bien : «le théâtre de la guerre»²⁷⁹. De la même manière, l'utilisation du langage théâtral marque *Les Misérables* : «Personne ne se rappelait plus le rôle que chacun pouvait avoir à jouer»²⁸⁰ ou bien : « Il y avait en ce moment-là dans le jardin du Luxembourg, – car le regard du drame doit être présent partout, – deux enfants qui se tenaient par la main»²⁸¹. Nous pouvons constater que le lexique théâtral hante réellement l'écriture romanesque. La métaphore théâtrale dans le genre romanesque montre combien le monde décrit est théâtral. En outre, sous le recours au langage théâtral peut se cacher encore la vocation dramaturgique du romancier²⁸².

1.5. Métathéâtre romanesque

La présence de l'univers théâtral, en tant qu'espace et spectacle, dans le roman nous amène à étudier le concept de «métathéâtre», voire *métathéâtre romanesque*²⁸³. Nous pouvons alors évoquer l'isotopie théâtrale dans le roman. En effet, dans les œuvres romanesques des grands auteurs du XIXe siècle, que ce soit dans celles de Balzac, Dumas père ou de Victor Hugo, les comédiens, les spectacles, les références aux soirées passées au théâtre abondent. À ce titre, nous pouvons faire référence, par exemple, au *Père Goriot* de Balzac, car l'univers romanesque y est empreint d'allusions au théâtre, comme l'illustre cette phrase faisant référence à Eugène de Rastignac : «L'étudiant

²⁷⁶ *Idem*, p. 43.

²⁷⁷ VERNE, Jules, *Les Enfants du capitaine Grant*, Paris, Librairie Générale Française, 2004, p. 217.

²⁷⁸ VERNE, Jules, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Pocket, 1999, p. 232.

²⁷⁹ VERNE, Jules, *Michel Strogoff*, Paris, Le Livre de Poche, 2008, p. 50.

²⁸⁰ HUGO, Victor, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 293.

²⁸¹ *Idem*, p. 1242.

²⁸² Comme nous l'avons déjà évoqué antérieurement. Cf. **Contextes de production artistique : du roman au théâtre ou de l'émergence du phénomène de l'adaptation théâtrale à sa consécration**, pp. 34-62.

²⁸³ Patrice Pavis définit le «métathéâtre» comme un «théâtre dont la problématique est centrée sur le théâtre, qui «parle» donc de lui-même, s'autoreprésente.». Cf. PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 203.

Nous soulignons que la notion de métathéâtre est souvent associée au théâtre dans le théâtre. De là, la présence de la mise en abyme du théâtre dans l'univers romanesque nous permet d'appliquer la notion de métathéâtre au roman et ainsi de parler de *métathéâtre romanesque*.

revint à pied du Théâtre-Italien [...]»²⁸⁴ ou bien encore cette intervention de Madame de Nucingen : «Au Palais-Royal, dit-elle au cocher, près du Théâtre-Français»²⁸⁵. De la même manière, nous pouvons citer comme illustration *Le Comte de Monte-Cristo* de Dumas père, œuvre dans laquelle la représentation scénique s’immisce dans la fiction, comme le montre cette réponse d’Andrea Cavalcanti au comte de Monte-Cristo : « – En vérité, j’en ai peur, répondit Andrea du ton dont il avait vu au Théâtre-Français Dorante ou Valère répondre à Alceste»²⁸⁶. De façon similaire, *Les Misérables* de Victor Hugo est empreint de références au spectacle théâtral telles que : «Ils allèrent à la Porte-Saint-Martin voir Frédérick dans *L’Auberge des Adrets*»²⁸⁷. Nous retrouvons, par ce biais, la présence de la représentation théâtrale dans le genre romanesque. Ces références aident parfois à situer chronologiquement l’action romanesque. En outre, l’espace théâtral proprement dit apparaît comme un espace social. C’est au théâtre que certains personnages prennent vie et qu’ils obtiennent même une certaine reconnaissance. C’est le cas de Gavroche dans *Les Misérables* comme l’explique Anne Ubersfeld : «Non seulement le théâtre est la culture propre à Gavroche, au «gamin» mais il est pour lui le moyen d’accéder à l’existence culturelle, ce qui n’est pas la même chose»²⁸⁸. La représentation théâtrale vivifie les personnages : «le théâtre, c’est surtout une parole qui permet à ceux qui n’ont pas trouvé leur mode d’existence de le fabriquer par la parole»²⁸⁹. Paradoxalement, c’est donc l’art de représenter qui est source de vie pour l’individu dans la fiction. En outre, la salle de spectacle est perçue dans le genre romanesque comme un lieu de rencontre. Les personnages vont au théâtre pour se montrer en société : «Le spectacle est tout autant ostentation sociale, cérémonie où voir et être vus, que production proprement artistique»²⁹⁰. Il s’agit alors d’une certaine manière de se donner en *spectacle* et la représentation vient presque au second plan. Cette conception du spectacle est le reflet des mœurs de l’époque. La salle de théâtre devient la scène de deux spectacles : l’un dramatique, l’autre social.

²⁸⁴ BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Garnier, 1950, p. 145.

²⁸⁵ *Idem*, p. 161.

²⁸⁶ DUMAS (père), Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, t. 2, Paris, Garnier, 1956, p. 505.

²⁸⁷ HUGO, Victor, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 725.

²⁸⁸ UBERSFELD, Anne, «Les Misérables, Théâtre-roman», in ROSA, Guy, UBERSFELD, Anne, *Lire les Misérables*, *op. cit.*, p. 179.

²⁸⁹ *Idem*, p. 181.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 176.

Il est donc tout naturel que la place du comédien soit importante dans le roman. De nombreux personnages se rattachent au monde du spectacle, dont Gavroche qui rappelle : «j'ai même joué dans une pièce»²⁹¹, ou Thénardier qui se présente comme «P. Fabantou, artiste dramatique»²⁹², dans *Les Misérables* de Victor Hugo. Cette relation qu'entretiennent les personnages avec le théâtre est le fruit, par ailleurs, de nécessités financières. Le théâtre est pour eux source d'argent, un travail qui leur permet d'obtenir une rémunération, comme l'espère, par exemple, Thénardier en composant des drames, dans *Les Misérables*. D'autre part, en ce qui concerne la présence du comédien, nous pouvons l'associer à un certain type de personnage romanesque et théâtral : celui qui feint, qui joue la comédie, qui se déguise. Nous pouvons à ce sujet reprendre l'exemple Edmond Dantès dans *Le Comte de Monte Cristo* qui apparaît sous de nombreuses facettes : lord Wilmore, le comte de Monte-Cristo, Simbad le marin et il prend aussi l'habit d'un abbé. Cette multiplicité d'identités fictives se retrouvent par ailleurs dans *Les Misérables* de Victor Hugo à travers Jean Valjean qui se cache sous bien des visages. Pour ces derniers, le déguisement et la fausse identité qui s'en suit leur permet de cacher leur passé. Le masque et le rôle qu'ils incarnent sert de camouflage, de protection. Néanmoins, d'autres personnages assument différents masques et sont cette fois marqués par l'hypocrisie comme c'est le cas de Vautrin ou Julien Sorel. Le masque ou le déguisement est alors synonyme d'apparence, de mensonge. Le discours est alors faussé, tout n'est que représentation. Ainsi, ce type de personnage maîtrise l'art de représenter et les jeux de rôles, car la vie en société dans le roman devient une grande scène de théâtre où les gens jouent des rôles. La société représentée s'apparente à une grande *comédie humaine*. Cette transposition dans le monde théâtral peut parfois être essentielle à l'action romanesque comme l'illustre le personnage Madeleine de Maupin dans *Mademoiselle de Maupin* de Gautier :

Ainsi, quête érotique et quête esthétique se superposent et se résument la figure de la comédienne qui, au lieu de se dissimuler et de simuler, se montre telle qu'elle est dans la vie réelle, c'est-à-dire non seulement femme, mais pratiquement comédienne. C'est donc grâce à l'incubation du théâtre dans le

²⁹¹ HUGO, Victor, *Les Misérables*, op. cit., p. 983.

²⁹² *Idem*, p.748.

roman que l'intrigue progresse, c'est le théâtre comme genre qui devient vecteur du dénouement romanesque.²⁹³

Nous comprenons que le théâtre, en tant que représentation et jeu de rôles qu'assument les personnages, devient essentiel à l'action romanesque. Dans le cas hugolien, le théâtre est omniprésent dans le roman, comme l'exemplifie *Les Misérables* où les marques théâtrales abondent de l'œuvre romanesque. La présence de la représentation théâtrale peut, par ailleurs, être source d'évasion pour le personnage qui s'oublie pendant le temps de l'illusion théâtrale. Ce genre de métathéâtre est présent par exemple dans *La Curée* de Zola, où l'héroïne Renée se laisse immerger par la représentation de *Phèdre* à laquelle elle assiste : «Mais Renée, quand le vieux parla, ne regarda plus, n'écouta plus. Le lustre l'aveuglait, les chaleurs étouffantes lui venaient de toutes ces faces pâles tendues sur la scène. Le monologue continuait, interminable»²⁹⁴. Nous remarquons que l'illusion théâtrale se superpose, voire même relègue au second plan l'action romanesque qui se retrouve suspendue à ce moment de rêverie, déclenché par la propre représentation théâtrale.

D'autre part, la présence de l'art théâtral dans le roman met en relief la plus grande sensibilité du genre romanesque face au genre théâtral qui n'est qu'illusion : «art du mensonge et du masque»²⁹⁵, pour reprendre l'expression de Muriel Plana. Le métathéâtre permet de souligner le caractère intime, confessionnel et authentique que le roman peut avoir. En effet, le Romantisme prône l'émancipation et surtout la divulgation du «moi» sensible et sincère qui émeut le lecteur. Cette sensibilité s'inscrit en outre dans la lignée de la philosophie rousseauiste qui marque notamment la littérature du XIXe siècle. Ainsi, le métathéâtre dans le roman met en relief la question de l'apparence opposée au caractère véridique dont se réclame le genre romanesque.

D'un autre côté, le théâtre dans le roman fait également place aux personnages-spectateurs. Il s'agit en réalité de personnages qui se font les spectateurs de ce qui se passe autour d'eux. Ils sont les témoins directs ou cachés de l'action, mais ils

²⁹³ VERVEROPOULOU, Zoé, «Le comédien en tant que personnage romanesque», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p.57.

²⁹⁴ ZOLA, Émile, *La Curée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 224.

²⁹⁵ PLANA, Muriel, «Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIIIe et XIXe siècles», in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 33, 2003, p. 34.

n'interfèrent pas, soit par option, soit par incapacité. C'est le cas de Madame Raquin dans le roman de Zola. Alors qu'elle se retrouve paralysée, la mère de Camille assiste, aux premières loges, à la déchéance de Thérèse et Laurent. De la même manière, dans *Le Comte de Monte-Cristo*, Monsieur de Noirtier observe ce qui se passe dans sa famille sans pouvoir intervenir. À l'opposé, le Comte de Monte-Cristo assiste à la ruine de Villefort. L'ancien forçat est le témoin à distance de cette perte, mais il n'intervient pas puisqu'il aspire à la vengeance. Outre cette perspective du personnage-spectateur, nous pouvons évoquer la notion de lecteur-spectateur. Dans *Les Misérables*, la théâtralisation du roman se produit à travers la condition du lecteur qui devient spectateur. En effet, Victor Hugo se sert du pronom «On» et du champ lexical de la vision dans le récit :

Le *On* est un Témoin, le Spectateur invisible qui théâtralise tout le récit, dans la mesure où la caractéristique de la communication théâtrale est de n'être jamais à deux personnages, mais toujours à trois : le personnage, l'Autre protagoniste, le Spectateur, couvrant à eux trois les trois personnes : Je, Tu, Il, et chacun étant à son tour Je pour les deux autres. Le *on* de l'écriture hugolienne est le troisième terme qui fait du récit linéaire un récit théâtral en interdisant à la fois au Scripteur et au Personnage de s'élever au rang de Personne absolue, d'Énonciateur maître de sa propre parole.²⁹⁶

En conséquence, le lecteur est inclus dans ce personnage collectif et imaginaire ce qui permet de le faire accéder au statut de spectateur de l'action, qui se retrouve théâtralisée par la présence même du spectateur. Le lecteur devient un lecteur-spectateur de l'action narrée, si bien narrée d'ailleurs que le lecteur peut assister (en tant que spectateur virtuel) et visualiser mentalement la scène ou le spectacle romanesque qu'on lui présente. La lecture du roman devient donc un «spectacle de l'esprit», selon l'appellation de Jacqueline Viswanathan-Delord, comme nous l'avons déjà évoqué.

Parallèlement, le métathéâtre dans le roman est présent à travers l'évocation de l'écriture dramatique. Nous pouvons même parler de méta-crédation théâtrale dans *Charles Demailly* des frères Goncourt puisque le héros éponyme incarne un romancier

²⁹⁶ UBERSFELD, Anne, «Les Misérables, Théâtre-roman», in ROSA, Guy, UBERSFELD, Anne, *Lire les Misérables, op. cit.*, p. 186.

qui s'essaie au théâtre. Victor Hugo introduit lui aussi cet aspect, dans *Les Misérables*, en évoquant l'idéologie classiciste à travers les personnages Gillenormand ou Combeferre. L'auteur y fait référence également aux jeunes créateurs, les «aspirants vaudevillistes»²⁹⁷. Ainsi, nous pouvons constater que tous les rouages du théâtre, de la salle de spectacle au dramaturge, en passant par le comédien et le public, empiètent le domaine romanesque et ils contribuent à théâtraliser le roman.

1.6. Des effets cathartiques au théâtre moralisateur

Selon la tradition antique, la *catharsis* est la purgation des passions du spectateur à travers la représentation théâtrale. Le public éprouve de la pitié, voire même de la terreur, vis-à-vis des personnages et des passions dont ces derniers pâtissent, ce qui permet au spectateur de se purifier. Cependant, la *catharsis*, au sens aristotélicien, cède peu à peu la place à un théâtre moralisateur, mais l'objectif reste le même : éduquer, purger le spectateur de ses vices. En effet, avec le théâtre bourgeois, le genre dramatique prône les bonnes mœurs :

Conformément aux théories de Diderot, le pathétique est mis au service de l'enseignement du spectateur. Ressort dramaturgique fort efficace, le sentimentalisme débordant est destiné à attendrir le public, à l'émouvoir pour développer la fibre de sa bonne conscience. [...] Ainsi, les dramaturges parsèment leurs œuvres de leçons de conduite.²⁹⁸

L'émotion déclenche chez le public le désir de suivre une bonne conduite, au même titre que la *catharsis*. Ces théories du drame bourgeois transparaissent aussi dans le roman :

les théories du drame contribuent à rapprocher le théâtre du roman : s'écartant des poétiques classiques reposant sur la notion de 'vraisemblance', Diderot et ses successeurs lui substituent la 'vérité' et prennent pour modèle des scènes

²⁹⁷ HUGO, Victor, *Les Misérables*, op. cit., p. 684.

²⁹⁸ BRUNET, Brigitte, *Le Théâtre de Boulevard*, Paris, Nathan, «Lettres Sup», 2004, p. 43.

de la vie réelle susceptibles d'émouvoir le spectateur, et par là même de le transformer. La dimension morale passe par l'empathie, l'identification aux personnages, l'émotion fusionnelle, toutes choses que le roman peut également offrir et dont il sera même le terrain d'application idéal.²⁹⁹

Il s'agit d'un processus d'identification du lecteur-spectateur aux personnages à travers notamment des tableaux pathétiques qui émeuvent le public, afin de mieux l'éduquer et cela aussi bien au théâtre que dans le roman. Le théâtre moralisateur initié au XVIIIe siècle trouve son application également dans le genre romanesque.

Toutefois, avec la Révolution française de 1789 et la Terreur qui s'ensuit, la *catharsis* passe par la purgation des vices et des horreurs, que la société a vécue, en les représentant sur scène. Cette mission est alors assumée, comme nous l'avons vu, par le mélodrame qui adopte les caractéristiques du roman gothique. La peur et l'excitation que le public éprouve en assistant à la persécution de la victime permet de soulager et de purger les traumatismes encore vifs dans les mémoires au début du XIXe siècle.

Plus tard, le théâtre reprend son côté bourgeois et moralisateur comme l'illustre l'auteur de *La Dame aux camélias*. En effet, Alexandre Dumas fils est un des défenseurs de ce théâtre éducateur :

Par la comédie, la tragédie, par le drame, par la bouffonnerie, dans la forme qui nous conviendra le mieux, inaugurons donc le théâtre *utile*, au risque d'entendre crier les apôtres de *l'art pour l'art*, trois mots absolument vides de sens. Toute littérature qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile, en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte. La reproduction pure et simple des faits et des hommes est un travail de greffier et de photographe, et je défie qu'on me cite un seul écrivain, consacré par son Temps, qui n'ait pas eu pour dessein la plus-value de l'homme.³⁰⁰

Dumas fils souligne que toute œuvre littéraire a malgré tout un caractère *utile* pour son récepteur. L'auteur met en évidence cette caractéristique principalement dans le

²⁹⁹ RAMOND, Catherine, *op. cit.*, p. 240.

³⁰⁰ DUMAS (fils), Alexandre, Préface au *Le Fils Naturel, Théâtre Complet III*, Paris, Calmann-Lévy, 1899, p. 31.

genre dramatique. Pourtant, cet effet cathartique ou moralisateur peut être de même décelé dans le genre romanesque, dans la mesure où les souffrances, les passions des héros purgent le lecteur. C'est le cas notamment dans *La Dame aux camélias*, aussi bien dans le roman que dans son adaptation théâtrale, à travers la mort de l'héroïne. Le public est ému par ce drame amoureux et la dimension morale de l'œuvre contribue à libérer le lecteur-spectateur de ses passions. Par conséquent, la théâtralisation passe aussi par l'intromission de la purgation des passions, à travers l'émotion empathique, dans le genre romanesque. À l'image du théâtre, le roman devient plus moralisateur car le romancier souhaite mettre le doigt sur les vices de la société afin d'en montrer les dangers.

En somme, après avoir montré les ressorts dramatiques qui se cachent dans le genre romanesque, nous percevons mieux la théâtralisation du genre. Le roman-feuilleton contient en lui des germes théâtraux, puisqu'il opère de nombreux transferts, du genre théâtral vers le genre romanesque, comme nous l'avons vu. Ceci fait de lui un genre propice à l'adaptation théâtrale. D'ailleurs, certains critiques vont même jusqu'à dire que la technique de ces romanciers est plus théâtrale que narrative. C'est le cas de Dumas père qui est avant tout un homme de théâtre et cela se reflète dans ses romans comme le rappelle Elena Rossi : «Dumas possède le génie du théâtre et il sait le mettre au service du feuilleton»³⁰¹. Effectivement, l'auteur polygraphe se sert des atouts du genre dramatique afin de conférer au roman toute la dynamique et la vivacité du théâtre.

Toute cette constellation d'aspects dramatiques nous autorise ainsi à rapprocher le roman du genre théâtral. Le genre romanesque du XIXe siècle contient bel et bien en lui des traits du genre dramatique, ce qui fait du roman de l'époque un genre mutant et transmutable, qui ne demande qu'à être transformé génériquement. De plus, toute cette dramatisation du texte narratif révèle un désir de théâtre de la part du romancier, voire de fusion des deux genres. Ils souhaitent écrire un roman qui décrive mais aussi et surtout, comme au théâtre, qui transmette au lecteur un spectacle virtuel, mental. C'est avec le côté visuel et spectaculaire que les romanciers veulent marquer leurs œuvres romanesques. Cette présence accrue des caractéristiques théâtrales dans le roman facilite et invite même le romancier ou un dramaturge à adapter le roman à la scène.

³⁰¹ ROSSI, Elena, «*I Tre Moschettieri* deux adaptations italiennes», in MONTACLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 105.

La théâtralisation du roman permet alors une autre approche de la lecture. Cette dernière devient alors un spectacle personnel puisque le lecteur assiste à une représentation théâtrale mentale, grâce à la dimension scénique qu'acquiert le roman. La présence du théâtre dans le roman marque la réconciliation des deux genres, parce que l'écriture théâtralisant le roman permet au lecteur de voir mentalement la représentation du récit qui devient «spectacle de l'esprit»³⁰². L'écrivain parvient à mieux captiver le lecteur :

Ces images théâtrales du monde fictif, des personnages et de l'effet de lecture révèlent un besoin intuitif de transformer le récit en scène et le texte imprimé en théâtre virtuel capable de captiver le lecteur avec la même intensité qu'au théâtre.³⁰³

L'objectif est de mieux remplir le pacte romanesque à travers le «pouvoir d'envoutement»³⁰⁴ du théâtre pour reprendre l'expression de Jacqueline Viswanathan-Delord. L'auteur réussit à créer ainsi une illusion romanesque plus parfaite. Par conséquent, la théâtralisation du roman élargit le champ d'action et l'horizon du théâtre. Nous assistons de là à une pluralité esthétique, à travers ces emprunts génériques, qui conduit à une certaine synonymie entre le roman et le théâtre. Le genre romanesque devient donc le fruit de composantes littéraires de genres différents, de par le va-et-vient entre les deux genres, ce qui fait du roman-feuilleton un roman métis, travesti.

2. De l'explosion du roman à la romanisation du théâtre

Avec l'explosion du genre romanesque et son ascension dans le champ culturel et littéraire, le roman inonde les autres genres, dont le théâtre qui se romanise. Cependant, cette influence romanesque sur les autres genres n'est pas nouvelle comme le souligne Bakhtine : « Le roman n'est pas simplement un genre parmi d'autres. Il est unique à

³⁰² L'expression est de VISWANATHAN-DELORD, Jacqueline, *op. cit.*

³⁰³ *Idem*, p. 18.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 18.

évoluer encore au milieu de genres depuis longtemps formés et partiellement morts»³⁰⁵. Ceci confère un caractère unique au genre romanesque et l'amène à empiéter sur les autres genres, comme le théâtre³⁰⁶. Son évolution le conduit à sa consécration au XIXe siècle. Le genre romanesque prolifère tellement qu'il devient un genre dominant au sein du champ littéraire. Cette explosion finit par contaminer le domaine théâtral à travers plusieurs facettes. Nous assistons à des contaminations intergénériques, à l'image de ce qui se produit dans la théâtralisation du roman. La gloire du genre romanesque influence la création dramatique. La romanisation du théâtre se reflète notamment dans l'absence de règles, la transposition à la scène de romans, l'utilisation de procédés narratifs, les para-textes, entre autres.

2.1. Le genre romanesque : de la liberté et l'absence de règles à la source d'inspiration

Le mélange des genres, prôné par le Romantisme, contribue à son tour à la romanisation du domaine théâtral. En effet, le théâtre acquiert des contours romanesques dans la mesure où il envie et il adopte la liberté du genre romanesque en ascension. D'ailleurs, l'explosion glorieuse du genre romanesque est elle-même liée à la remise en cause des règles :

Depuis le milieu du XVIIIe siècle s'est instauré, d'abord en Angleterre, puis en Allemagne et en France, un débat esthétique qui vise à rompre avec le classicisme dont on conteste les règles. L'essor du roman au XIXe siècle trouve sens dans cette contestation. La ruine des poétiques est concomitante de l'éclosion d'un genre qui n'est pas normé.³⁰⁷

³⁰⁵ BAKHTINE, Mikhaïl, «Cinquième étude», in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 442.

³⁰⁶ Pour ne remonter qu'au XVIIIe siècle, nous pouvons citer l'exemple de la trilogie de comédies de Beaumarchais (*Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro*, *La Mère coupable*) regroupée sous le titre : *La Trilogie de Figaro* ou *Le Roman de la famille Almaviva*. Il est intéressant de constater que la contamination s'opère ici dans le titre de la trilogie.

³⁰⁷ BECKER, Colette, CABANÈS, Jean-Louis, *Le Roman au XIXe siècle. L'Explosion du genre*, Paris, Bréal, «Amphi Lettres», 2001, p. 13.

Ainsi, le roman, doté d'une tradition créative plus libre, n'a pas de règles, pas de poétique antique lui dictant ses codes. Cela peut expliquer qu'il soit considéré, dans un premier temps, comme étant un genre mineur ou inférieur au théâtre, sans poétique fixant le genre et ses normes. Dans un second temps, c'est justement son manque de codes qui amène le roman à la consécration et à la contamination des autres genres :

Ce genre ne peut qu'attirer l'attention des réformateurs du théâtre : sa forme est libre et ample, propre au traitement de sujets de type historique ou social ; son esthétique est réaliste ; ses personnages sont individualisés, «moyens», issus du peuple et de la bourgeoisie ; bref, il répond aux exigences de la nouvelle sensibilité.³⁰⁸

Toutefois, alors que la révolution littéraire romantique passe d'abord par le drame, puis déteint sur le roman et opère ensuite le mouvement inverse, c'est-à-dire la romanisation du théâtre, avec le Naturalisme le procédé est inversé. Effectivement, le mouvement naturaliste renouvelle d'abord l'esthétique romanesque et, en second lieu, il tente de l'appliquer au théâtre, d'où la romanisation du théâtre naturaliste. Cependant, là encore, la contamination générique est mutuelle. Sur cette question, nous pouvons, à nouveau, faire référence à Bakhtine et à ses écrits sur le roman. Le critique situe l'apogée de la romanisation du théâtre à la fin du XIXe siècle, avec le Naturalisme et l'explique par l'explosion et la consécration du genre romanesque qui parvient finalement à dominer le champ littéraire :

Quand le roman est maître, tous les autres genres, ou presque, se «romanisent» plus ou moins : ainsi en va-t-il du drame, par exemple de celui d'Ibsen, de Hauptmann, de tout drame naturaliste, du poème, par exemple le *Childe Harold* et le *Don Juan* de Byron, et même de la poésie lyrique (celle de Henri Heine est un exemple évident).³⁰⁹

³⁰⁸ PLANA, Muriel, «Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIIIe et XIXe siècles», in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, op. cit., pp. 31-32.

³⁰⁹ BAKHTINE, Mikhaïl, «Cinquième étude», in *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 443.

Par conséquent, la romanisation du théâtre est plus intense dans le drame naturaliste, car c'est à cette époque que le roman atteint le climax de sa consécration. D'ailleurs, sur ce point Bakhtine rejoint l'idéologie de Zola : «Le roman n'a plus de cadre, il a envahi et dépossédé tous les autres genres»³¹⁰. La romanisation du théâtre est donc due en partie à l'absence de règles et de poétique romanesques. Selon Bakhtine, ce changement passe par une libéralisation et voire même l'annulation de certaines normes théâtrales, ainsi qu'un rapprochement du réel dans le théâtre naturaliste :

Comment s'exprime la «romanisation» des autres genres ? Ils deviennent plus libres, plus souples, leur langue se renouvelle aux frais du plurilinguisme extra-littéraire et des strates «romanesques» de la langue littéraire. Ils se dialogisent. De plus, ils s'imprègnent de rire, d'ironie, d'humour, d'éléments d'autoparodisation. Enfin, et c'est le plus important, le roman y introduit une problématique, un inachèvement sémantique spécifique, un contact vivant avec leur époque en devenir (leur présent inachevé).³¹¹

En effet, avec l'explosion du roman, le drame romantique puis le drame naturaliste se libèrent de certaines contraintes, mais ce n'est qu'avec le Naturalisme que la littérature se retrouve intimement liée au réel et au présent. Ainsi, nous nous retrouvons face à une explosion du genre romanesque qui prône la liberté d'écriture, qui passe par la préférence de la prose, l'abolition des restrictions, la référence au réel. De la sorte, le roman finit par envahir le genre dramatique au point de le contaminer par le refus de règles normatives et contraignantes, limitant toute créativité ou génialité de l'auteur. En conséquence, le théâtre abandonne l'énonciation en vers en faveur de la prose, c'est-à-dire «la langue du roman»³¹². L'adoption de la prose s'explique également par le public visé. Le théâtre est de moins en moins élitiste, il cherche à toucher un plus large public, de là l'énonciation doit être plus accessible. Avec le Naturalisme, l'écriture est élaborée plus à l'image de la classe sociale représentée, d'où la présence de marques d'oralité ou d'expressions illustratives de la classe sociale des personnages. Ceci met fin à la «pièce

³¹⁰ ZOLA, Émile, «Le Naturalisme au théâtre», in *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 124.

³¹¹ BAKHTINE, Mikhaïl, «Cinquième étude», in *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 444.

³¹² PLANA, Muriel, «Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIIIe et XIXe siècles», in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, op. cit., p. 33.

bien faite» et ouvre la porte à une liberté artistique plus grande et plus réaliste. Toutefois, la romanisation du théâtre naturaliste contribue au succès mitigé du drame naturaliste. Le passage à la scène des trames romanesques n'est pas toujours réussi, car la représentation du réel ne parvient pas à créer d'illusion dramatique :

Voulant restituer la réalité à sa représentation, le drame bourgeois et le drame naturaliste ont refusé toute stylisation. Leur échec, auprès du public, a affranchi définitivement le théâtre du réalisme, qui ne peut résister à l'épreuve de la scène où sont utilisés des éléments réels, l'acteur, le décor. Car, dans une perspective réaliste, ces matériaux réels perdent leur fonction de représentants. Si le roman excelle dans le réalisme, c'est qu'il est purement fictif, qu'il est un monde de mots qui n'existent que dans l'imaginaire du lecteur, et que, pas un seul instant, il n'a besoin de supports réels pour exister.³¹³

Le réel et la scène théâtrale sont donc incompatibles, seul l'esprit du lecteur rend possible une telle représentation. La romanisation du théâtre est ainsi un échec du point de vue de la représentabilité de la pièce. Paradoxalement cet échec scénique renforce la romanisation du genre théâtral qui ne fonctionne alors réellement que par la lecture et le spectacle mental qui en découle.

D'un autre côté, l'explosion du roman suscite l'intromission des personnages et des fictions romanesques au théâtre. Les questions traitées dans le genre romanesque envahissent la scène comme l'explique Muriel Plana : «Le drame romantique, puis le théâtre naturaliste, se «romanisent» parce qu'ils cherchent à importer sur scène les sujets traités dans le roman : les histoires nationales ou les réalités sociales contemporaines»³¹⁴. La trame des pièces de théâtre a comme source d'inspiration et souvent comme hypotexte : un roman. C'est le cas des adaptations théâtrales qui mettent en scène des œuvres romanesques. Ce phénomène incarne de plein pied la romanisation du théâtre et cela dans toute son ampleur. Toutefois, le phénomène est

³¹³ BERTRAND, Dominique, *et alii, Le Théâtre. Cours, Documents, Dissertation*, Paris, Bréal, «Grand Amphi Littérature», 1996, p. 435.

³¹⁴ PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004, p. 39.

parfois perçu comme un déclin du genre dramatique car, pour beaucoup, la préférence est portée vers l'adaptation de romans à la scène au détriment de pièces originales. De plus, à l'instar de la convoitise qu'éprouvent bien des romanciers à l'égard du théâtre, la romanisation du théâtre est perceptible cette fois à travers la fascination du genre romanesque par les dramaturges. Nous pouvons d'ailleurs souligner que ce phénomène inverse s'initie dès le XVIIIe siècle comme l'illustre notamment Diderot. Effectivement, ce dernier révèle un certain attrait pour le roman, mais cet enjouement est encore marqué par le théâtre. Ce n'est qu'au XIXe siècle que la fascination pour le roman se fait réellement sentir dans le genre dramatique, avec notamment l'application de caractéristiques romanesques dans le drame.

2.2. Du roman noir au mélodrame

Le roman noir, appelé aussi roman gothique, voit le jour à la fin du XVIIIe siècle en Angleterre. Ses principaux représentants sont notamment Ann Radcliffe, auteur des *Mystères d'Udolphé*, et Horace Walpone, auteur du *Château d'Otrante*. Ce type d'œuvre se caractérise par des thèmes tournés vers le passé, où règnent le surnaturel, le fantastique, l'horreur. Le roman noir fait appel également à la cruauté humaine, aux forces viles et démoniaques, tout comme à la souffrance de l'innocent persécuté. Ce sous-genre romanesque est vite accueilli en France par des écrivains, tels que Charles Nodier³¹⁵ ou François-Guillaume Ducray-Duminil³¹⁶. Le roman noir déteint aussi rapidement sur le genre dramatique français, dont les figures les plus emblématiques ne sont autres que René-Charles Guilbert de Pixérécourt³¹⁷, pour les adaptateurs, et Eugène Scribe, pour les dramaturges de pièces originales³¹⁸. De cette manière, le roman noir apparaît comme une des principales sources du mélodrame.

Cette influence d'un autre genre dans le mélodrame illustre un autre aspect de la romanisation du théâtre au XIXe siècle. Le genre mélodramatique reprend à son compte certaines caractéristiques du roman noir telles que le goût pour la terreur, le mystère, le

³¹⁵ Il est l'auteur notamment de *Lord Ruthwen ou les Vampires* et de *Jean Sbogar*.

³¹⁶ Il écrit le célèbre roman *Coelina ou L'Enfant du mystère* mais aussi *Victor ou l'Enfant de la forêt*.

³¹⁷ Pixérécourt adapte plusieurs romans noirs de Ducray-Duminil, tels que *Coelina ou L'Enfant du mystère*, *Le Petit Carillonneur*, *Les Petits orphelins du Hameau*, *Paul ou la ferme abandonnée*, *Petit Jacques et Georgette ou Les petits montagnards auvergnats*, *Victor ou l'Enfant de la forêt*.

³¹⁸ Scribe a aussi goûté l'expérience de l'adaptation de romans à la scène, mais sa création théâtrale contient surtout des pièces originales.

pathétique, le crime, les enlèvements, les aventures extraordinaires, les espaces clos et sombres, voire même le côté fantastique ou surnaturel, sans oublier l'injustice réparée et la reconnaissance de l'identité perdue ou cachée. Ce renouveau dans le genre romanesque mais aussi dans le genre dramatique dénonce un changement des goûts du public qui se démocratise puisqu'il devient plus hétérogène surtout après la Révolution française et qui réclame une littérature plus populaire, plus terrifiante. Ce genre d'œuvres, plus spectaculaires et mystérieuses à la fois, fixe plus facilement l'attention du public qui peu à peu délaisse le théâtre classique, devenu trop obsolète pour la société de l'époque. Les goûts changent :

The theme of the Gothic had two important roles in the development of the melodramatic genre ; firstly, it was used to entertain and create atmosphere in the auditorium, providing playwrights with the themes and techniques suitable for their subject matters. Secondly, the Gothic proved a suitable means to portray social and political causes.³¹⁹

Le recours au gothique prétend créer une atmosphère plus spectaculaire, à l'image d'ailleurs des événements de 1789. Effectivement, l'ascension du mélodrame, lié au goût pour le gothique, serait à mettre en relation avec les événements historiques qui ont marqué la France, tels que la Révolution française et la Terreur qui s'ensuivit :

Le roman «noir» anglais fit donc son irruption en France juste au moment où le goût français était prêt à le recevoir. Ce ne furent d'ailleurs pas les écrivains les seuls qui avaient frayé la voie. La Révolution, en accoutumant le public aux scènes sanglantes et navrantes dans la vie réelle, avait avivé son goût pour de telles scènes dans la fiction. Les fades romans de sentiments ne pouvaient plus intéresser des âmes que rien n'étonnait plus.³²⁰

³¹⁹ WARD, Sophie, «Melodrama and the Gothic with particular reference to *Victor, ou L'Enfant de la Forêt La Caverne de Souabe, Léon, ou, le Château de Montenero and le Château des Apennins, ou, le Fantôme vivant.*», in http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/french/marandet/matters/melodrama_and_the_gothic.pdf, p. 2.

³²⁰ KILLEN, Alice Mary, *Le roman terrifiant ou le Roman Noir de Walpone à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris, Champion, 1924, p. 80.

Par conséquent, les horreurs de la Révolution favorisent l'ascension du gothique dans le mélodrame qui permet alors au public de rassasier sa soif de terreur. C'est d'ailleurs l'objectif même du roman gothique : «The gothic characteristics of vice and virtue set within a dark and oppressive framework excited the feeling of the audience ; this was the aim of the gothic»³²¹. Le mélodrame surgit de là comme un moyen pour les auteurs d'abuser de l'excès, de l'effroi : «Le roman noir fait apparaître les rêveries primitives sur lesquelles se fonde tout récit ; le mélodrame évoque ce théâtre pur et violent dont rêve tout dramaturge»³²². Le mélodrame et par extension le genre théâtral utilisent à profit cet engouement du public pour le roman gothique et l'imagerie noire qui en découle. Le théâtre s'approprie le gothique afin de mettre en scène les tourments de la société de l'époque, mais en délivrant un message d'espoir à travers une fin heureuse qui représente le rétablissement du bon ordre. Le dénouement du genre théâtral, où la vertu triomphe, diffère en ce point du gothique romanesque qui se termine souvent sur une fin moins joyeuse. D'autre part, la vertu persécutée est souvent représentée par un personnage féminin. La victime enfermée dans un château ou un cachot incarne alors le peuple victime lui aussi de l'oppression. La délivrance du persécuté dans le mélodrame du début du XIXe siècle a donc un double sens : liberté du personnage mais aussi du peuple. La sortie du cachot ou du cloître est associée à la sortie des ténèbres et à la fin de la souffrance, l'accès à l'espoir, au renouveau. Le mélodrame issu du roman gothique serait subséquemment un message d'espoir où le dénouement rassure le public : à long terme, c'est le Bien qui finit par triompher.

Par-delà l'influence thématique, le mélodrame se nourrit du roman noir dans la mesure où le genre romanesque inspire une grande partie du répertoire mélodramatique. Effectivement, le mélodrame puise beaucoup de ses sujets dans les romans noirs à succès qui contribuent de là à l'ascension du genre mélodramatique. Il semblerait, d'autre part, que la première pièce en France, ayant pour hypotexte un roman noir soit due à Baculard d'Arnaud qui crée en 1764 *Le Comte de Comminge ou Les Amants malheureux*. À titre d'exemple, nous pouvons rappeler d'autres mélodrames qui sont des adaptations de romans noirs : *Le Château des Appenins ou Le Fantôme vivant* de Pixérécourt, tiré du roman anglais *Les Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe ; *Madame*

³²¹ WARD, Sophie, *op. cit.*, p. 6.

³²² SGARD, Jean, «Préface», in SGARD, Jean, BERNARD-GRIFFITHS, Simone, *Mélodrames et romans noirs 1750-1890*, *op. cit.*, p. 13.

de *Valnoir* de Paul de Kock, tiré du roman éponyme de Ducray-Duminil. La contamination du roman noir dans le mélodrame est d'autant plus importante qu'elle influence par la même occasion tout le répertoire théâtral du XIXe siècle qui devient un théâtre frénétique, exaltant le public.

2.3. Le drame et la mise en application des procédés narratifs

Si nous nous penchons sur les procédés narratifs, nous pouvons constater que leur application au théâtre modifie la forme dramatique. En effet, les conditions d'énonciation évoluent. En outre, la présence d'un narrateur se fait sentir dans certaines indications scéniques car nous y décelons des commentaires. Nous rencontrons également des marques déictiques du narrateur. Par conséquent, l'énonciation se rapproche de l'optique romanesque. De même, les dialogues au théâtre évoluent. L'écriture d'un texte dialogué prétend être littéraire, comme nous l'explique Jean-Marie Thomasseau :

Dans une optique 'classique', certains auteurs cherchent à 'bien écrire' un dialogue scéniquement et littérairement, pour permettre au texte de s'inscrire dans la pérennité littéraire. Le théâtre redevient alors, après représentation, un art de la lecture. En faisant ainsi la part de poésie, du lyrisme, de la littérarité, ces auteurs posent le texte dialogué comme seul élément à peu près stable de cet univers en mouvement.³²³

La romanisation s'opère après la représentation, lors de la rédaction finale de l'œuvre, en vue de la publication, car alors le texte théâtral se fixe, à l'image du texte narratif.

D'autre part, l'extension des monologues et les longues tirades font des œuvres théâtrales des *récits dramatiques*. Il s'agit là de tirades narrativisées. En effet, ces courts moments de récit suspendent l'action. C'est ce qui se produit dans *Le Comte de Morceff* d'Alexandre Dumas père lorsqu'Haydée prend la parole et se remémore la nuit où son

³²³ THOMASSEAU, Jean-Marie, «Les différents états du texte théâtral», in *Pratiques*, n° 41, *L'écriture théâtrale*, op. cit., p. 107.

père a été assassiné. Cette longue tirade suspend l'action dramatique au profit du récit de la mort d'Ali Tebelin, le pacha de Janina³²⁴.

Néanmoins, nous savons que l'ultime fin d'un texte théâtral est sa représentation scénique. Dans un de ses nombreux articles, Jean-Marie Thomasseau met l'accent sur le caractère et surtout la fonction orale du texte théâtral : «Le ‘ ‘gueuloir’ », pour le roman, est facultatif ; il apparaît même superfétatoire. Un caprice de puriste perfectionniste. Au théâtre, au contraire, tout texte est voué à la parole»³²⁵. Cela signifie que le texte théâtral est écrit en pensant à sa récitation future. Sur ce, Jean-Marie Thomasseau ajoute :

L'écriture n'est, pour le texte théâtral, qu'un état transitoire ; sa finalité dernière l'oralité. Cependant, l'oralité théâtrale n'est que feinte et manœuvre habile pour dissimuler une récitation, apprise d'un texte écrit originel. Ce texte originel est écrit de telle manière que, par le truchement d'acteurs, il doit donner l'impression d'être inventé dans l'instant.³²⁶

Pourtant avec le théâtre du XIXe siècle, le caractère oral perd en intensité puisque ce siècle connaît le développement du théâtre dans «un fauteuil», notamment avec Musset. La pièce perd une de ses composantes essentielles : la représentation et l'oralité qui en découle. Ce changement montre que le texte théâtral peut être lu au même titre qu'un roman sans perdre de sa vivacité. De plus, l'appellation «spectacle dans un fauteuil» regroupant certaines pièces de Musset, dont *La Coupe et les lèvres* (1831), *Namouna* (1831) et *À quoi rêvent les jeunes filles* (1832), énonce d'emblée la position de Musset face à la représentation théâtrale. Celle-ci peut se passer du spectacle sur scène et devenir la lecture d'un spectacle, comme l'annonce, sous la forme de sonnet, la note au lecteur écrite par Musset :

Figure-toi, Lecteur, que ton mauvais génie
T'as fait prendre ce soir un billet d'opéra.
Te voilà devenu parterre ou galerie,

³²⁴ DUMAS, Alexandre, MAQUET, Auguste, *Le Comte de Morcef* (Troisième partie de *Monte-Cristo*), in *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy Frères, 1874, t. XIII, I, 2^e tableau, sc. 5.

³²⁵ THOMASSEAU, Jean-Marie, «Les différents états du texte théâtral», in *Pratiques*, n° 41, *L'écriture théâtrale*, op. cit., p. 113.

³²⁶ *Idem*, p. 113.

Et tu ne sais pas trop ce qu'on te chantera.
[...]
Mon livre, ami Lecteur, t'offre une chance égale ;
Il te coûte à peu près ce que coûte une stalle ;
Ouvre-le sans colère, et lis-le d'un bon œil.
Qu'il te plaise ou non, ferme-le sans rancune ;
Un spectacle ennuyeux est une chose assez commune,
Et tu verras le mien sans quitter ton fauteuil.³²⁷

Nous constatons l'utilisation à deux reprises du terme lecteur, sous la forme d'apostrophe, cela exclut la représentabilité de la pièce dans une vraie salle de spectacle. L'auteur va plus loin en faisant rivaliser la lecture de la pièce avec la représentation sur scène de l'œuvre. Au final, selon Musset, le «spectacle dans un fauteuil» semble même plus commode, ou plus pratique. Ces arguments renforcent, par conséquent, la romanisation du théâtre.

Un autre aspect de la romanisation du théâtre passe par l'action rapportée ou le discours rapporté dans le théâtre. Nous le rencontrons lorsqu'un élément factuel passé, ou ayant lieu hors scène, mais essentiel à l'action ou à la compréhension de la pièce se présente. Ce type de discours se rapproche alors du récit romanesque. Nous pouvons citer l'exemple d'une adaptation théâtrale de Dumas père intitulée *Monte-Cristo* (2^e partie) où l'abbé Busoni raconte à Caderousse le soi-disant sort d'Edmond Dantès :

Oui ; un riche Anglais son compagnon d'infortune, qui sortit de prison à la seconde restauration, était possesseur d'un diamant d'une grande valeur ; en sortant de prison, il voulut le laisser à Dantès, qui l'avait soigné comme un frère dans une maladie qu'il avait faite, un témoignage de sa reconnaissance, en lui donnant ce diamant. Dantès, au lieu de s'en servir pour séduire ses geôliers, le conserva toujours précieusement pour le cas où il sortirait de prison ; car sa fortune était assurée par la vente seule du diamant.³²⁸

³²⁷ MUSSET, Alfred, «Au Lecteur», in *Un Spectacle dans un fauteuil*, Paris, E. Renduel, 1833.

³²⁸ DUMAS père, Alexandre, MAQUET, Auguste, *Monte-Cristo* (2^e partie), in *Théâtre Complet*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, t. XII, II, 2^e tableau, sc. 2, p. 151.

L'utilisation du passé dans la conjugaison verbale explicite bien le caractère narratif de la réplique. D'ailleurs, ce récit inséré dans le drame dumasien permet de faire avancer l'action en amenant la confession de Caderousse. Un peu plus loin dans la pièce nous retrouvons également du discours rapporté. L'abbé Busoni relate à Caderousse les soi-disant paroles de Dantès :

[...] il m'a fait son exécuteur testamentaire. «J'avais trois bon amis et une fiancée, m'a dit Dantès ; tous quatre, j'en suis sûr, me regrettent sincèrement. Un de ces bons amis s'appelait Caderousse, l'autre s'appelait Danglars, le troisième s'appelait Fernand. Quant à ma fiancée...»³²⁹

Ce discours rapporté établit dans l'action théâtrale une pause nécessaire qui permet de rappeler les faits ironiquement. De plus, le discours rapporté crée une analepse. Le spectateur a l'impression de se retrouver brièvement confronté au passé. Ce procédé romanise le texte théâtral qui peut basculer aussi bien dans la narration, comme dans le discours indirect, qui est plus une caractéristique du roman, plutôt que du genre dramatique.

Parallèlement, la présence d'innombrables personnages alourdit le genre dramatique. Certains de ces personnages mettent en lumière un autre aspect de la romanisation du théâtre et notamment du drame naturaliste par leur caractère secondaire :

[...] la plupart des drames naturalistes, même ceux auxquels suffisent des personnages relativement peu nombreux et qui concentrent fortement leur action dans le temps et l'espace, comprennent toujours une série de figures qui servent seulement à illustrer le milieu social de l'action pour le spectateur. Chacune de ces figures, chacune de ces scènes «romance» le drame, car elle exprime un élément de cette «totalité des objets» qui est étranger par nature à l'objectif du drame.³³⁰

³²⁹ *Idem*, 2^e tableau, sc. 2, p. 151.

³³⁰ LUKÁCS, Georges, *Le Roman historique*, *op. cit.*, p. 105.

Ces personnages réduisent l'esprit d'économie qui est de norme au théâtre. Ils sont pourtant nécessaires à l'œuvre qui souhaite présenter une image totalisante de la société, une tranche de vie complète. Ils sont dispensables à l'action du drame et c'est ce qui fait d'eux des formes romanisantes dans l'œuvre théâtrale.

Par ailleurs, la romanisation du théâtre se fait sentir à travers la présence de lexèmes appartenant au domaine narratif. Nous décelons dans certaines œuvres théâtrales des termes tels que : «Comme on en trouve dans les romans»³³¹, ou bien «C'est une histoire extraordinaire, un roman tout entier»³³², ou encore «romancier populaire»³³³, bien des références à des romans précis comme *Le Comte de Monte-Cristo* ou *Le Père Goriot* cités dans *L'Île de Monte-Christo* (1846) d'Auguste Jouhaud³³⁴. La présence de ces vocables du domaine romanesque nous permet de parler de *métaroman* ou *métanarration* dans l'œuvre théâtrale. En effet, Jouhaud fait appel au roman en tant que moteur de l'action puisque c'est la lecture du roman de Dumas père qui génère la trame dramatique. Après avoir lu *Le Comte de Monte-Cristo*, Gobin n'a qu'une idée en tête : se rendre sur l'île de Monte-Cristo afin de connaître personnellement un des *topos* du roman. Son neveu, Charles, voyant que son oncle ne veut pas démordre de cette idée peu ordinaire, simule leur départ et le fait débarqué à l'île Saint-Denis à Paris, faisant croire à son oncle et son serviteur Loulou qu'ils ont fait le voyage jusqu'à l'île de Monte-Cristo. Cette situation amène le dramaturge à établir une réflexion plus ou moins critique et surtout comique concernant le genre romanesque comme le montrent ces répliques :

Charles : M. Gobin qui n'a rien à faire, passe sa vie à lire des romans... ce qui n'a pas peu contribué à lui faire perdre le peu de raison qu'il avait...

Florbel : Nos romans sont bien faits pour ça...³³⁵

Ou bien à la fin de la comédie-vaudeville lorsque Gobin s'exclame : «Plus de romans ! plus de folie !...»³³⁶. Ces répliques permettent de percevoir l'image qui se

³³¹ PIXERÉCOURT, René-Charles Guilbert de, *La Citerne. Théâtre de René-Charles Guilbert de Pixierécourt*, Paris, J. N. Barba, s. d., T. 4, II, 4.

³³² *Idem*, II, 10.

³³³ JOUHAUD, Auguste, *L'Île de Monte-Christo*, Paris, Marchant, 1847, sc. 6.

³³⁴ *Idem*, sc. 12.

³³⁵ *Ibidem*, sc. 1.

détache du roman. Le genre semble être source de «folie», d'histoires qui déraisonnent même un lecteur peu avisé et méconnaissant le pacte de lecture et l'illusion fictionnelle qui en résultent. En conséquence, la contamination générique s'exprime à travers la mise en abyme du genre romanesque dans le théâtre.

D'autre part, nous pouvons déceler une certaine proximité thématique et structurelle entre le théâtre et le roman. Cette proximité se fait déjà sentir au XVIIIe siècle avec le drame bourgeois chez Diderot³³⁷. Dans les deux genres, la thématique de l'innocent persécuté, par exemple, est récurrente. De plus, le théâtre se rapproche du genre romanesque par l'utilisation de procédés narratifs typiques du roman, comme la description ou le portrait. Ceux-ci se retrouvent présents dans le texte théâtral de façon plus discrète. Ils s'émissionnent dans les dialogues, comme le montrent cette réplique de Passepartout tirée de l'adaptation du *Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne : «[...] Enfin tous les aménagements de la maison, éclairée et chauffée au gaz, composée de cinq chambres et trois cabinets que Monsieur occupe dans Saville-street»³³⁸. Nous pouvons observer que cette intervention de Passepartout décrit en fait la maison de Philéas Fogg, comme le ferait le narrateur dans un roman. Ainsi, ces descriptions insérées dans le dialogue romanisent la pièce de théâtre, car l'action se fige pendant ces moments descriptifs.

2.4. Longueur des pièces : du roman-feuilleton au théâtre-fleuve

En ce qui concerne la longueur des pièces, nous rencontrons au théâtre des signes qui nous rappellent l'interaction générique qui s'opère avec le genre romanesque. En effet, les pièces et notamment les adaptations de romans au théâtre, durent plusieurs heures et parfois elles sont représentées en deux soirées, tel est le cas de l'adaptation du roman de Dumas père, *Le Comte de Monte-Cristo*, qui se présente en quatre parties. Les deux premières parties, *Monte-Cristo (1^{ère} partie)* et *Monte-Cristo (2^e partie)* sont représentées pour la première fois en deux soirées : les 3 et 4 février 1848 ; la troisième

³³⁶ *Ibidem*, sc. 17.

³³⁷ Cf. DELERS, Olivier, «À la recherche du «bourgeois» : drames sérieux et tentations narratives chez Diderot», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, op. cit., pp. 309-323.

³³⁸ VERNE, Jules, ENNERY, Adolphe d', *Le Tour du monde en 80 jours*, in *Les Voyages au théâtre*, Paris, J. Hetzel, 1881, Prologue, 1^{er} tableau, sc. 3.

partie (*Le Comte de Morcef*) est mise en scène le 1^{er} avril 1851 et, finalement, *Villefort* (la quatrième partie) n'est représenté que le 8 mai 1851. Cependant, ceci ne cause aucun problème au public de l'époque. Bien que les représentations en plusieurs soirées ne soient pas courantes, le public semble habitué aux représentations extrêmement longues. Cette question est parodiée dans *L'île de Monte-Christo* de Jouhaud où le dramaturge fait dire à ses personnages :

Gobin : Est-il vrai que vous ayez l'intention de donner des pièces qui dureront huit jours ?...

Le Théâtre-Foulon : Oui, monsieur !... Vous verrez le prologue le lundi, l'exposition le mardi, la péripétie le mercredi, la catastrophe le jeudi, le dénouement le vendredi, l'épilogue le samedi, et l'apothéose le dimanche... pour recommencer le lundi...

Loulou : On devra donc s'absenter de chez soi pendant toute une semaine, pour voir un de vos drames ?...

Le Théâtre-Foulon : Ah ! mon Dieu ! oui ! On prend des vivres pour huit jours, un bonnet de coton dans sa poche, on retient sa place, et...

Gobin : Bien obligé !...³³⁹

Le dramaturge tient à mettre l'accent sur la longueur démesurée de certaines pièces qui semblent interminables. Dans ces circonstances, le «spectacle dans un fauteuil» chez soi serait préférable. Cet inconvénient temporel est aussi traité dans *Le Comte de Montéfiasso ou la Répétition générale d'un drame en 30 actes et 100 tableaux* (1847) de Deforges et Clairville. Effectivement la pièce met en scène un couple, M. et Mme Gobetout, ainsi qu'un homme appelé Grandbourgeois qui viennent habiter au théâtre. Ils ont loué des loges qui permettent au public d'y dormir car les nouvelles pièces, à l'image des romans, paraissent interminables :

Le Régisseur : Beau progrès... Des salles de spectacle avec des appartements à louer... des loges où l'on pourra s'habiller, manger, se coucher !... y dormir, passe encore, ça se voyait quelquefois ; ... mais y coucher, à quoi bon ?...

³³⁹ JOUHAUD, Auguste, *L'île de Monte-Christo*, op. cit., sc. 11.

L'auteur : À quoi bon ?... Mais cela devient indispensable pour les ouvrages de la nouvelle école ; ... car vous le savez, l'appétit dramatique est devenu de la gloutonnerie, et maintenant qu'il faut trois ou quatre ans pour la publication d'un roman-feuilleton, c'est bien le moins que la représentation d'une pièce dure une quinzaine de jours.³⁴⁰

La longueur de l'œuvre théâtrale se fait donc l'écho des interminables romans-feuilletons, comme l'indique d'emblée le titre de l'œuvre et certaines répliques. D'ailleurs, la pièce se termine avec la présentation sur scène d'un rideau-affiche où le public peut lire :

LA SUITE À DEMAIN.

DEUXIÈME JOURNÉE.

*On commencera à 5 heures, on finira à 6 heures du matin.*³⁴¹

Bien qu'il s'agisse d'une parodie, la pièce met pourtant l'accent sur un phénomène bien réel. La longueur des pièces de théâtre augmente à l'image du genre romanesque et surtout du roman-feuilleton. Le genre dramatique devient une sorte de *théâtre-fleuve*, car la représentation est longue, ce qui oblige parfois à des représentations en plusieurs soirées, comme nous l'avons souligné. Par conséquent, nous retrouvons là encore une marque de romanisation du théâtre, puisque le texte en soi et, de là, la durée de la représentation s'allongent par la contamination du genre romanesque.

2.5. Les para-textes ou les indicateurs de l'empreinte romanesque

À présent, si nous nous penchons sur l'étude des para-textes³⁴², ceux-ci dénoncent eux aussi une romanisation du théâtre. L'étude des para-textes aide à percevoir le degré de pénétration du genre romanesque dans le texte dramatique. Il est clair que les para-textes sont de types variés, néanmoins, le style narratif qui y règne est à rapprocher de

³⁴⁰ DEFORGES, CLAIRVILLE, *Le Comte de Montéfasco ou la Répétition générale d'un drame en 30 actes et 100 tableaux*, Paris, Lacombe, 1847, sc. 2.

³⁴¹ *Idem*, p. 19.

³⁴² Selon la conception du terme de Jean-Marie Thomasseau que nous avons déjà abordé antérieurement, cf. note 212, pp. 83-84.

l'écriture romanesque. Certains éléments du para-texte sont donc de nature romanesque ou font écho au roman, tels que les titres, la classification de l'œuvre, l'indication de son hypotexte romanesque, les préfaces et les didascalies. Jean-Marie Thomasseau souligne à ce propos le caractère littéraire et romanesque du para-texte : «malgré ce statut ambigu [du para-texte], la quasi-totalité de ces para-textes, ersatz d'un produit romanesque infiltré dans le dialogue théâtral, présente d'authentiques qualités "littéraires"»³⁴³. Le para-texte s'inscrit à la frontière du genre romanesque de par ses caractéristiques littéraires et surtout romanesques. Les titres, par exemple, font parfois référence à l'origine romanesque de la pièce, dans le cas des adaptations, comme l'illustre le *Roman d'une conspiration* d'Arthur Ranc, auteur de l'hypotexte romanesque, et de Henry Fouquier et Fabrice Carré, auteurs de l'adaptation du même nom. L'adaptation théâtrale conserve le même titre lors de son passage à la scène, cela la relie directement au genre romanesque. Nous pouvons citer également l'exemple de *La Chasse au roman* de Jules Sandeau, l'auteur du roman-source, qui collabore alors avec Émile Augier lors l'adaptation du roman au théâtre. Ces œuvres théâtrales portent en elles un vocable qui les apparente immédiatement au genre romanesque.

Lorsqu'une adaptation conserve le nom de son roman-source, cela contribue d'emblée à la romanisation de la pièce parce qu'il s'instaure alors une filiation directe, voire même une identification entre le roman et son adaptation théâtrale. C'est le cas notamment du *Lys dans la vallée* de Balzac et de Théodore Barrière et Arthur Beauplan pour l'adaptation. Ce n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, car l'utilisation du titre du roman tel quel dans l'adaptation est très fréquent, même si parfois la trame de l'hypertexte se distancie de son hypotexte, comme dans l'adaptation de Barrière et Beauplan que nous avons citée. Toutefois, les pièces de théâtre, dont notamment les adaptations, se rapprochent également du roman lorsqu'elles empruntent un nom de personnage ou de lieu appartenant au roman-source. *L'Ami Grandet* d'Ancelet et Comberrouse font référence à *Eugénie Grandet* de Balzac. Il en est de même pour *La Jeunesse des Mousquetaires* de Dumas père et Auguste Maquet, qui se réfère au roman : *Les Trois Mousquetaires* ; ou bien *Monte-Cristo* de Dumas père et Auguste Maquet, qui évoque *Le Comte de Monte Cristo* ; ou encore *Chatterton* d'Alfred de Vigny, qui fait

³⁴³ THOMASSEAU, Jean-Marie, «Les différents états du texte théâtral», in *Pratiques*, n° 41. *L'écriture théâtrale*, op. cit., p. 102.

écho au héros de son roman *Histoire de Kitty Bell*. Ce sont des titres qui illustrent bien la proximité et la familiarité qui se tissent entre la pièce et l'hypotexte romanesque. Ces emprunts ou transferts sont prémédités, ils permettent au public de faire le lien entre les deux œuvres, à savoir le roman et la pièce. C'est une façon d'attirer l'attention du public sur quelque chose qu'il connaît et qui souvent lui a plu et qui, de ce fait, l'amène à vouloir voir l'adaptation d'un roman à la scène.

Dans le cas particulier des adaptations de romans à la scène, la romanisation est d'autant plus évidente lorsque l'œuvre s'affirme en tant qu'«adaptation de...» ou «pièce de théâtre tirée du roman... de...». L'appartenance ou la filiation au genre romanesque est alors revendiquée. Certaines adaptations comportent ce genre de renvois sur la couverture ou sur les affiches. C'est le cas notamment de l'affiche de *L'Assommoir* de William Busnach qui indique «tiré du roman de M. Émile Zola»³⁴⁴ ; ou bien l'affiche de *Bug Jargal* d'Elzéar et Lesclide qui annonce : «tiré du roman de Victor Hugo»³⁴⁵. Quant à la couverture des adaptations publiées, nous pouvons citer *Natchez, ou la tribu du serpent* de Pixérécourt, où nous pouvons y lire : «tiré de l'ouvrage de M. de Chateaubriand»³⁴⁶. Par ailleurs, sur la couverture de la pièce intitulée *Le Mont Sauvage* de Pixérécourt, où il est indiqué «tiré du Solitaire»³⁴⁷, l'omission du nom du romancier sous-entend sûrement la célébrité du roman et de son auteur, le vicomte d'Arincourt.

Pour ce qui est des préfaces, celles-ci sont elles aussi révélatrices en ce qui concerne la romanisation du théâtre. En effet, dans le cadre des adaptations, les préfaces évoquent fréquemment l'origine romanesque de l'œuvre ou l'interaction générique qui s'établit entre roman et théâtre. À titre d'exemple, nous pouvons citer la préface de l'adaptation de *Thérèse Raquin* de Zola qui relie dès la première phrase le drame au roman : «J'estime qu'il est toujours dangereux de tirer un drame d'un roman. Une des eux œuvres est fatalement inférieure à l'autre, et souvent cela suffit pour les rapetisser toutes deux»³⁴⁸. Nous observons d'emblée la filiation du drame à la source romanesque. De plus, Zola met l'accent sur la relation hiérarchique et d'interdépendance qui se crée entre l'adaptation et son hypotexte. La pièce est dès le départ assombrie par sa condition seconde, voire même inférieure selon l'écrivain. En outre, l'auteur met en garde le

³⁴⁴ Voir **Annexe 30, Affiche de *L'Assommoir* de Busnach et Gastineau**, p. 412.

³⁴⁵ Voir **Annexe 31, Affiche de *Bug Jargal* d'Elzéar et Lesclide**, p. 413.

³⁴⁶ PIXERÉCOURT, Guilbert de, *Les Natchez, ou la tribu du serpent*, Paris, Quoy, 1827.

³⁴⁷ PIXERÉCOURT, Guilbert de, *Le Mont Sauvage*, Paris, J. N. Barba, 1821.

³⁴⁸ ZOLA, Émile, «Préface», *Thérèse Raquin*, drame en 4 actes, *op. cit.*, p. 1.

lecteur contre le danger d'un tel exercice. Cet avertissement présente dès lors des circonstances atténuantes face à un possible échec. Ainsi, la préface permet de relier l'adaptation au roman en montrant par la même occasion la relation que les deux œuvres tissent, ce qui contribue à réaffirmer la dimension romanesque de l'œuvre théâtrale d'arrivée.

Parmi les para-textes, nous pouvons mentionner les didascalies³⁴⁹. La fonction des didascalies, déjà évoquée dans la théâtralisation du roman, se résume à l'apport d'informations précieuses pour le lecteur, l'acteur ou le mettre en scène en ce qui concerne l'espace, le temps, les personnages en action. Cependant, ces indications scéniques sont souvent aussi des indicateurs de l'empreinte romanesque dans le genre théâtral. En vérité, certaines didascalies sont narrativo-descriptives, car elles cessent d'être de simples indications scéniques et assument le rôle de conteur qui narre une action ou la décrit. Cette didascalie de l'adaptation du roman de Jules Verne, *Le Tour du monde en 80 jours*, en est un bel exemple :

La tête d'une procession se montre vers la droite et traverse la scène aux derniers plans [...]!

Puis viennent les prêtres coiffés de mitres et revêtus de longues robes chamarrées. [...]

Aouda, descendue par des brahmanes, est revêtue d'une tunique lamée d'or.

*Lorsque les brahmanes s'approchent d'elle pour l'envelopper d'une toile de mousseline, elle les repousse d'abord.*³⁵⁰

Cet extrait tiré de l'œuvre de Verne et d'Ennery permet de voir que le didascale prend, d'une certaine manière, le rôle du narrateur. De plus, nous savons que les didascalies sont généralement assez rudimentaires, utilisant souvent des phrases nominales. Toutefois, quand les indications scéniques sortent ce cadre informatif, des problèmes d'énonciation se posent : «Dès lors que le texte dépasse la simple notation pratique, se pose la question de son énonciation et du pont de vue de son

³⁴⁹ En tenant compte de la définition des para-textes de Jean-Marie Thomasseau, citée p. 83, nous incluons les didascalies dans les para-textes.

³⁵⁰ VERNE, Jules, ENNERY, Adolphe d', *Le Tour du monde en 80 jours*, in *Les Voyages au théâtre*, op. cit., I, 4^e tableau, sc. 2.

énonciateur»³⁵¹. En fait, lorsque les didascalies sont utilisées pour décrire ou narrer une scène, l'énonciation devient ambiguë. Comme dans la théâtralisation du roman, nous sommes en présence d'un narrateur didascale ou plutôt ici d'un didascale narrateur. Cette ambiguïté du rôle du didascale est révélatrice de la romanisation des indications scéniques au théâtre. Ce phénomène est d'ailleurs présent dès le XVIIIe siècle, à nouveau avec Diderot. C'est ce que nous explique Sophia Felopoulou, dans son article à propos de Diderot et de la romanisation du drame à travers la narrativisation des didascalies :

Le poète imagine une scène qu'il communique à ses acteurs en précisant dans son texte leurs gestes et attitudes ; cette «composition gestuelle» constitue le tableau qui sera animé par la pantomime. C'est ainsi que les didascalies, les longs monologues et les soliloques donnent au théâtre l'allure de roman [...].³⁵²

L'énonciateur change alors de rôle ou en assume deux : celui de didascale et de narrateur. Les indications scéniques mettent de là l'accent sur ce qui se passe sur scène, ce qui signifie que la représentation gestuelle se fait une place dans le genre, au même titre que le dialogue :

Il faut y créer des espaces «didascaliques» narratifs, y ménager des temps de silence ou d'arrêt, auxquels l'acteur, par la gestuelle et l'expression, donnera lui-même sens. L'action est ainsi transférée du discours vers le corps. Ce qui relevait seul du dialogue dramatique est pris en charge par la représentation. L'auteur anticipe sur le devenir scénique de sa pièce.³⁵³

La didascalie acquiert un rôle plus important au détriment du dialogue théâtral, car la description didascalique devient tout aussi déterminante pour l'action dramatique.

³⁵¹ JACQUEMARD, Adélaïde, «Le texte didascalique dans *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam : un lieu de rencontre entre roman et théâtre», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 380.

³⁵² FELOPOULOU, Sophia, «De Diderot à Kundera», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 448.

³⁵³ PLANA, Muriel, «Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIIIe et XIXe siècles», in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, op. cit., p. 35.

Les indications scéniques sont alors le lieu de rencontre entre narration et didascalie, ce qui modifie aussi la focalisation, puisque certains textes didascaliques contiennent en eux les caractéristiques d'un narrateur plus ou moins omniscient. De ce fait, la présence de notations didascaliques subjectives fait son apparition, ce qui ensuite est impossible à rendre sur scène. Cela constitue une autre marque de la romanisation des didascalies. Nous passons là encore du didascale au narrateur. En outre, les didascalies romanisées représentent des passerelles vers l'écriture romanesque. Elles s'apparentent à de courts récits et nous pouvons parler, de là, de cristallisation de l'action dans les textes didascales. Par conséquent, avec la romanisation du drame, l'écriture théâtrale connaît quelques métamorphoses, telles que l'absence des éclaircissements donnés par le narrateur avant ou après du discours direct, comme le commente Sylviane Robardey-Eppstein :

[...] les adjonctions du roman restent lettre morte. En regard de celles-ci, le texte dramatique laisse apparaître dans une lumière crue son statut de texte troué. C'est là aussi que se manifeste le mieux le processus de la narrativisation, qui laisse libre cours à une rhétorique imagée, signe d'une littéarité que l'écriture théâtrale se refuse à investir pleinement.³⁵⁴

Pour combler l'absence des commentaires du narrateur, l'écriture dramatique utilise un vocabulaire plus «imagé», mais avec la romanisation du drame, ce sont les didascalies qui assument cette fonction *commentatrice*. D'un autre côté, avec la romanisation du théâtre, la quantité et la longueur des didascalies grandissent également. Les didascalies dans les mélodrames de Pixérécourt illustrent bien cette extension du texte didascalique, parce que ce dernier dépasse le dialogue, dans notamment *La Citerne*³⁵⁵. C'est ce que nous pouvons aussi vérifier, par exemple, dans *Le Tour du monde en 80 jours* de Verne et d'Ennery où certaines didascalies occupent parfois la moitié d'une page. Cet accroissement des didascalies qui suscite la diminution

³⁵⁴ ROBARDEY-EPPSTEIN, Sylviane, «La Réécriture théâtrale au miroir du roman : va-et-vient transmodaux de Dumas père (de *Lorenzino* à *Une nuit à Florence...* et l'inverse)», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 417.

³⁵⁵ Cf. à ce propos RÉAL, Eléna, «Pathétisme et hybridation des genres dans les didascalies des mélodrames de Pixérécourt», in SGARD, Jean, BERNARD-GRIFFITHS, Simone, *Mélodrames et romans noirs 1750-1890*, op. cit., p. 225 et suiv.

des dialogues apporte un changement dans la structure théâtrale car les dialogues cèdent leur piédestal au texte didascalique. Ce changement entraîne également du nouveau du côté des fonctions du dialogue et des indications scéniques :

La profusion de didascalies tout au long de la pièce met donc en évidence la suprématie des actions sur le discours dans presque toutes les scènes du mélodrame [...], et ceci non seulement lorsqu'il s'agit d'épisodes pathétiques, mais aussi dans les situations comiques ou romanesques. [...] La parole ne devient ainsi qu'un support, un renforcement, tantôt pathétique, tantôt comique, du geste ou de l'action. Sa fonction est plus expressive et emphatique que communicative ou d'information ; elle est prioritairement chargée de renforcer ce que d'autres langages – gestuel, corporel, scénique –, ont déjà énoncé.³⁵⁶

Cette métamorphose du discours dans *La Citerne* de Pixierécourt est un exemple qui néanmoins s'applique aux autres œuvres dramatiques, où le texte didascalique gagne du terrain. Le dialogue cesse alors d'être à lui seul l'action, il se voit contraint de partager ce rôle avec la description didascalique qui devient moteur d'action au même titre que le discours parlé des personnages. Le dialogue devient presque accessoire, il ne vient renforcer que ce qui est décrit dans les didascalies et, *a posteriori*, montré sur scène. Cette nouvelle fonction des indications scéniques n'est que le renforcement de la romanisation du théâtre au cours du XIXe siècle.

Enfin, ce genre de para-texte est repris parfois dans le dialogue tel quel ou plus succinct, c'est notamment le cas chez Dumas père, ou de façon plus développée chez Hugo ou même chez Pixierécourt comme l'illustre ce passage de *La Citerne* :

Picaros

[...] Où vas-tu ? [...] Où le ciel te conduira, j'entends. Qu'est-ce que tu sais faire ? (*Clara répond : peu de chose, mais que son zèle et le désir de plaire*)

³⁵⁶ *Idem*, p. 230.

suppléeront à son ignorance.) Peu de choses ; mais son zèle et le désir de plaire suppléeront à ce qu'il ignore.³⁵⁷

Cette fois c'est le texte didascalique qui empiète sur le dialogue qui acquiert lui aussi des contours narratifs.

2.6. Le texte écrit : de l'impression à la lecture

La pièce de théâtre est aussi texte écrit. Celui-ci est remanié en vue de la publication, puis *a fortiori* de la lecture. Ainsi, le *texte imprimé* se définit en ces termes : «Le texte théâtral, jusqu'ici continuellement modifié et ajusté, inscrit dans une mouvance continue, donne enfin l'illusion de se fixer. La fixation par l'impression n'apparaît que rarement heureuse aux auteurs»³⁵⁸. L'impression du texte théâtral contribue d'une certaine manière à romaniser l'œuvre dramatique, puisqu'à l'image du roman, elle se fige. Suivant cette perspective, Jean-Marie Thomasseau explique : «L'impression, en effet, en fossilisant l'écriture scénique, crée en elle un tropisme "littéraire" qui est la négation de sa nature intime : le mouvement»³⁵⁹. L'impression frêne la progression naturelle de la pièce, pourtant ce passage est nécessaire. Selon Jean-Marie Thomasseau, le texte théâtral se littérarise lors de la publication :

Le fait cependant qu'il puisse être lu comme n'importe quel texte lui ôte la plupart de ses pouvoirs magiques et l'on comprend que les hommes de scène soient mal satisfaits de cette déliquescence. Pour compenser dans une certaine mesure cet appauvrissement, certains auteurs en viennent, au moment de l'impression, à travailler le para-texte avec soin pour le littérariser. Ils ajoutent, en outre, les répliques qui avaient été éludées lors de la mise en scène du texte mais qui, dans un mouvement de logique littéraire, retrouvent leur place dans un texte imprimé.³⁶⁰

³⁵⁷ PIXERÉCOURT, René-Charles Guilbert de, *La Citerne. Théâtre de René-Charles Guilbert de Pixérécourt, op. cit.*, II, 11.

³⁵⁸ THOMASSEAU, Jean-Marie, «Les différents états du texte théâtral», in *Pratiques, n° 41, L'écriture théâtrale, op. cit.*, p. 117.

³⁵⁹ *Idem*, p. 117.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 118.

Par conséquent, la pièce de théâtre se romanise lors de son retour à l'écrit et surtout lors de la rédaction finale du fait qu'elle deviennent un texte écrit, figé et retravaillé dans l'optique romanesque, et cela de façon plus développée afin de combler la dimension visuelle de la représentation. Cette préoccupation concernant l'impression de la pièce est liée notamment au fait que celles-ci soient de plus en plus publiées depuis le XVIIIe siècle, comme nous l'avons déjà évoqué. D'un autre côté, cette propagation du texte théâtral est à mettre en relation avec la naissance du «théâtre dans un fauteuil». Cette fugue à la représentation sur une vraie scène de théâtre est, en partie, le résultat du désenchantement de certains dramaturges vis-à-vis du théâtre de l'époque, considéré souvent comme trop commercial :

La commercialisation du théâtre, les contraintes matérielles du monde du spectacle, qui rendent impossibles les représentations d'œuvres dramatiques ne se pliant pas aux règles du théâtre de boulevard, amènent certains auteurs à publier des pièces destinées exclusivement à la lecture : «*closet drama*», «*mental theatre*», «théâtre intérieur», «théâtre dans un fauteuil». Ainsi se propage, sous diverses variantes, la notion de spectacle de l'esprit.³⁶¹

Le texte écrit devient alors propice à la lecture. L'écriture du texte théâtral est envisagée sous un autre angle, car il tient compte du fait que la pièce peut ne pas être jouée ou même jouable. De ce fait, le théâtre n'est pas seulement un spectacle, il est fait également pour être lu. La réflexion, que certains dramaturges développent au XVIIIe siècle concernant leur insatisfaction vis-à-vis du genre théâtral, annonce la contamination générique du genre. Parmi ces auteurs, nous pouvons encore faire référence à Diderot qui contribue à la révolution du drame avec l'émergence du quatrième mur :

S'il est clair que se dessine dans ce tableau la scène illusionniste exemplaire avec son quatrième mur et un acteur immergé dans son personnage, on note que de l'autre côté du mur, l'action du spectateur a cessé d'être physique, corporelle, pour devenir essentiellement mentale, affective, comme le suggère

³⁶¹ VISWANATHAN-DELORD, Jacqueline, *op. cit.*, p. 92.

la référence à la lecture. [...] Dans un tel cadre, le spectateur, tel le lecteur de roman, accède à une liberté (d'interprétation) qui lui était jusque-là interdite.³⁶²

Cette ouverture à la lecture annonce d'emblée la romanisation du théâtre au XVIIIe siècle où le texte théâtral devient un texte lu et donc vu mentalement. La pièce de théâtre doit être envisagée comme un «texte lu», ne serait-ce que par les acteurs ou le metteur en scène. À ce propos Dumas fils écrit :

On n'est pas complètement un auteur dramatique que si l'on a une manière d'écrire comme une manière de voir, particulière et surtout personnelle. Une œuvre dramatique doit toujours être écrite comme si elle devait être lue. La représentation n'est qu'une lecture par plusieurs personnes pour ceux qui ne veulent pas ou ne savent pas lire. C'est par ceux qui vont au théâtre que l'œuvre réussit, c'est par ceux qui n'y vont pas qu'elle s'affirme. Le spectateur la fait retentissante, le lecteur la fait durable.³⁶³

Selon Dumas fils, l'œuvre théâtrale dépend de deux composantes : la représentation et la lecture qui seules peuvent apporter une consécration complète à la pièce. De là, l'exercice de lecture rapproche une œuvre théâtrale du genre romanesque, ce qui nous ramène au «spectacle de l'esprit»³⁶⁴. La lecture d'un texte théâtral devient un exercice de transposition générique : «Lorsque nous lisons une pièce, en la représentant sur notre scène intérieure de la même façon que nous imaginons les personnages et les décors d'un roman, nous serions donc en plein processus de 'transmodalisation'»³⁶⁵. La romanisation du texte dramatique par la lecture est une opération que seul le lecteur peut effectuer. La représentation mentale, voire même romanesque, ne dépend que de ce dernier. En outre, la théâtralisation du roman rend plus naturel le développement du théâtre dans un fauteuil, car la théâtralité réside sur la capacité visuelle et théâtrale du

³⁶² JUBINVILLE, Yves, «Trajectoire du romanesque: la scène sous le charme du roman (Diderot, Stanislavski, Pirandello)», in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 33, 2003, p. 51.

³⁶³ DUMAS fils, Alexandre, Préface au *Père prodigue*, *Théâtre complet III*, op. cit., pp. 201-202.

³⁶⁴ L'expression est de Jacqueline Viswanathan-Delord, comme nous l'avons déjà évoqué.

³⁶⁵ PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, op. cit., p. 19.

langage qui permet d'abandonner la représentation sur scène. Le texte écrit fait alors appel à la gymnastique mentale du lecteur. La représentation n'a plus lieu seulement dans la salle de spectacle, elle peut avoir lieu n'importe où, puisqu'elle devient un spectacle mental.

Ainsi, la romanisation du théâtre est intimement liée à l'ascension glorieuse du genre romanesque. Le roman contamine peu à peu le genre dramatique qui se libère, par la même occasion, de toutes les poétiques qui l'enferment dans un carcan rigide limitant toute innovation. Suivant l'évolution littéraire et les goûts du public, le théâtre du XIXe siècle reprend à son compte toutes les caractéristiques romanesques, que nous avons détaillées, susceptibles de rénover le genre. La contamination et l'hybridité sont les deux grandes règles qui règnent véritablement dans la création théâtrale.

En somme, de l'interaction des genres résulte la théâtralisation du roman et de la romanisation du théâtre au XIXe siècle. Ce processus s'effectue lentement, simultanément et mutuellement, tout au long du siècle. Ces deux phénomènes expriment l'hésitation des auteurs entre les deux types d'écriture. Ce doute concernant le choix d'écriture se doit notamment à une question sociologique : la hiérarchisation des genres, malgré l'explosion du roman, comme nous l'avons vu. D'ailleurs, à propos de l'hésitation générique des auteurs, nous pouvons citer à nouveau le cas de *Charles Demailly* des frères Goncourt qui met en lumière leurs interrogations : «Le livre est par ailleurs exemplaire du rapport roman/théâtre au milieu du XIXe siècle, car l'hésitation générique touche à la fois la genèse du livre, sa thématique et son écriture»³⁶⁶. En effet, comme nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner, cette œuvre commence par être une pièce, elle devient un roman qui est ensuite adapté au théâtre. Ceci démontre à quel point ces deux écrivains hésitent en ce qui concerne leur mode d'énonciation littéraire. Encore à propos des frères Goncourt et de leur choix d'écriture, Fanny Bérat-Esquier souligne : «[...] les deux frères cherchent leur voie à l'aube de leur carrière littéraire, et choisir entre roman et théâtre apparaît alors comme une question de sociologie littéraire»³⁶⁷. La hiérarchie des genres, l'émergence du réalisme et l'explosion du genre

³⁶⁶ BÉRAT-ESQUIER, Fanny, «L'Hésitation théâtre/roman dans *Charles Demailly* des Goncourt : au-delà d'une question de sociologie littéraire», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 237.

³⁶⁷ *Idem*, p. 237.

romanesque sont autant d'ingrédients qui conditionnent le mode d'énonciation des auteurs du XIXe siècle.

D'autre part, la contamination des genres reflète le désir totalisant et le désir de fusion générique que le Romantisme a apportés. Les frontières génériques sont, en conséquence, floues au XIXe siècle, du fait que le genre romanesque importe des caractéristiques dramatiques et que le genre théâtral contienne en lui des traces romanesques. C'est la fin des genres étanches et le début de l'hybridité qui ne demande qu'une chose : une transmutation générique complète par le biais de l'adaptation qui incarne pleinement le croisement de techniques littéraires pour en faire un genre à part. La contamination entre roman et théâtre prend finalement tout son sens dans les adaptations d'œuvres romanesques. Toutefois, nous avons vu que ce genre hybride n'est pas toujours bien perçu par les auteurs et la critique. En effet, Zola qualifie l'exercice de l'adaptation comme «dangereux»³⁶⁸.

La contamination intergénérique prête à confusion, car elle engendre des problèmes de classifications génériques. C'est le cas, par exemple, de l'œuvre de Marivaux qui est considérée comme étant : «une production romanesque sans style car sans filiation générique»³⁶⁹. L'hybridité est alors condamnée par la critique qui n'accepte pas encore l'éclatement des genres qui se fait sentir au XIXe siècle. Néanmoins, ce qui pose problème à la critique est parfaitement assimilé par le public. C'est par lui, en fin de compte, que passe la consécration de la contamination générique qui culmine dans la pratique de l'adaptation théâtrale.

³⁶⁸ ZOLA, Émile, «Préface», *Thérèse Raquin*, drame en 4 actes, *op. cit.*, p. 1.

³⁶⁹ BOISSIÉRAS, Fabienne, «Marivaux ou la confusion des genres», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 83.

Chapitre 3 : Création et techniques de l'adaptation

L'adaptation concilie les différentes exigences esthétiques et génériques du théâtre et du roman ; la transgénéricité est donc sa principale caractéristique. Elle est le fruit de la liaison entre le romanesque et le dramatique. Il s'agit d'un vrai travail d'alchimiste. L'adaptation est, de ce fait, la transmodalisation par excellence. Les auteurs cessent de recourir aux transferts génériques ici et là ; ils opèrent une mutation totale et créent, si l'on peut dire, un genre à part, car hybride.

Comme nous le savons, l'adaptation est la transposition théâtrale et/ou la mise en scène d'un texte narratif qu'il soit littéraire ou historique. De cette manière, l'adaptation est la concrétisation d'une dialectique créatrice et unificatrice de deux genres différents. Cette transmodalisation unificatrice peut être considérée comme la solution trouvée pour certains auteurs qui souffraient de l'hésitation générique entre théâtre et roman. L'adaptation serait alors un compromis et le lieu de rencontre où roman et théâtre fusionnent. C'est état de fait nous montre que l'adaptation semble être un genre atypique et fusionnel, parce qu'il s'inspire de genres différents. Dépendant d'un hypotexte, l'adaptation devient malgré elle le *miroir du roman* adapté, ce qui fait que l'intertextualité et l'adaptation se retrouvent intimement liées. Par ailleurs, la transposition de romans au théâtre fait émerger quelques contraintes, comme le temps, l'espace, entre autres³⁷⁰, étant donné que l'exercice prétend «transformer une œuvre autonome et libre en œuvre consensuelle»³⁷¹. Malgré la libération du drame à l'image du roman, la représentabilité théâtrale conditionne le travail de réécriture lors de la dérivation du roman à la scène.

D'un autre côté, il est intéressant d'observer comment deux œuvres de genres *a priori* différents représentent une même trame fictionnelle et sont toutes deux mimétiques :

Les deux formes littéraires d'un seul et même récit, version «*logos* – acte de représentation mentale» et version «*lexis* – acte de représentation verbale»³⁷²

³⁷⁰ Nous traiterons ces difficultés que l'exercice de l'adaptation engendre au fur et à mesure qu'elles surgiront dans les thématiques étudiées.

³⁷¹ ROOTERING, Marie-Pierre, *Les Adaptations théâtrales de romans français au XIXe siècle*, Université de Paris III, 2007, p. 74.

³⁷² GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 55.

pour reprendre les termes de Gérard Genette, ne peuvent s'inscrire dans la traditionnelle opposition entre *diégésis*-narration et *mimesis*-dramatique, scission de nos jours largement contestée. En effet, dans le cas de l'adaptation théâtrale d'un roman, l'œuvre source et sa transformation théâtrale sont toutes deux mimétiques, en tant que reproductions fictionnelles d'un même récit.³⁷³

La contamination intergénérique du drame et du roman permet de mieux comprendre cette caractéristique mimétique commune. En effet, le dialogue générique qui s'installe entre les genres favorise l'adaptation. Cet exercice de réécriture et son hypotexte mettent en image mentale ou visuelle la même fiction, ce qui fait des deux œuvres des reproductions mimétiques.

D'un point de vue général, les adaptations des romans à la scène suivent, par ailleurs, le principe d'économie et de simplification. Parallèlement, le passage du romanesque au théâtre repose sur la transfiguration de la représentation mentale du lecteur en représentation visuelle du spectateur. Indépendamment des courants littéraires que les adaptations suivent, ces dernières gardent quelques constantes comme le remarque Florent Montclair :

Par-delà les sujets, les contenus moraux et politiques, les tonalités et les ambiances, une adaptation reste, de 1800 à 1880, une pièce visant un public particulier, joué sur des scènes toujours identiques, par des acteurs précis...
Des pièces écrites par les mêmes adaptateurs, avec les mêmes règles !³⁷⁴

Les procédés de créations sont similaires, d'autant plus que les adaptations sont toutes liées de près ou de loin aux mélodrames. Bien que le roman-feuilleton suive certaines caractéristiques du mélodrame, les codes stricts du genre mélodramatique diffèrent de la liberté créatrice et théorique dont bénéficie le genre romanesque. La transposition à la scène doit tenir compte de cette contrainte. Il est alors difficile de faire

³⁷³ ROOTERING, Marie-Pierre, *Les Adaptations théâtrales de romans français au XIXe siècle*, op. cit., pp. 71-72.

³⁷⁴ MONTCLAIR, Florent, «À propos de quelques constantes de l'adaptation : Pixérécourt, Dumas-Nodier-Scribe, Verne et Zola», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 329.

rentrer une histoire fictionnelle d'origine romanesque, où les péripéties, le temps et l'action n'ont aucune limite, dans le moule mélodramatique.

Voyons à présent de plus près ces critères invariants et rigides de construction dans le phénomène de l'adaptation au XIXe siècle, tout comme les transferts ou écarts que le passage à la scène génère.

1. Processus de création : phases de la création

Le processus de création de l'adaptation au XIXe siècle ne comporte pas de poétique légiférant le genre³⁷⁵. En effet, les auteurs évoquent souvent les raisons qui les ont poussés à tirer un drame du roman, mais jamais mentionner comment ils l'ont fait. Néanmoins, il est clair que l'adaptateur sélectionne un roman en fonction de sa représentabilité, de son possible succès et souvent de sa probable rentabilité. L'intrigue et l'action sont donc toutes faites, il ne reste plus qu'à transposer tout cela au théâtre. Pour ce faire, l'adaptateur doit se concentrer sur la structure, le temps, l'espace, l'action, les personnages, les dialogues, sans oublier l'horizon d'attente du spectateur.

Parmi les adaptateurs les plus conceptualisés, Alexandre Dumas père énonce, à propos du *Capitaine Paul*³⁷⁶, le processus de création de l'œuvre. Même si ce processus ne met pas en lumière directement un cas d'adaptation de roman à la scène, cette œuvre est tout de même intéressante, car elle illustre le passage d'un drame au roman et ultérieurement la représentation de l'œuvre première. De cette manière, Dumas résume le processus de création en six phases, à savoir : la «Conception», la «Création», la «Déception», la «Transformation», la «Résurrection», la «Réhabilitation». Dans cette préface l'auteur polygraphe propose ouvertement de présenter la genèse de l'œuvre :

Laissez-moi chers lecteurs, vous raconter, non pas l'histoire de ce livre – son histoire est l'histoire de tous les livres – mais sa genèse : ce qui lui est arrivé

³⁷⁵ Il existe cependant un ouvrage datant de 1772 et intitulé *L'Art de la Comédie* de Jean-François Cailhava de l'Estendoux en quatre volumes qui traite la question de l'emprunt dans la comédie. Il s'agit en fait d'un traité de l'imitation et la réécriture d'un texte, sans pour autant évoquer la dimension transgénérique contenue dans l'adaptation de romans à la scène. En effet, l'auteur aborde l'emprunt du point de vue quantitatif et qualitatif, il évoque certaines transformations mais toujours dans le cadre du genre comique. À travers l'exemple des comédies de Molière, Cailhava de l'Estendoux étudie les divers emprunts qui apparaissent dans les œuvres du dramaturge.

³⁷⁶ Cf. DUMAS, Alexandre, «Préface», in *Le Capitaine Paul*, *op. cit.*

avant qu'il vit le jour ; ses infortunes avant qu'il fût ; ses transformations tandis qu'il était encore dans les limbes de l'existence.³⁷⁷

L'intention de l'écrivain est claire, la préface prétend nous livrer le processus créatif de l'œuvre. Néanmoins, après la lecture de ce para-texte, le lecteur, en tant qu'investigateur, est un peu déçu parce que la préface n'est pas très éclairante car Dumas père nous révèle plutôt le contexte existentiel dans lequel il a créé l'œuvre, au détriment la genèse de l'œuvre en soi. En effet, chaque phase énoncée retrace l'état d'esprit et le contexte social et personnel de l'auteur. Dans la première phase, la «Conception», Dumas nous éclaire concernant la naissance de l'idée ou du projet littéraire et les recherches qui en découlent³⁷⁸. L'idée survient mais le genre dans lequel elle doit se concrétiser est encore floue : «Seulement, sous quelle forme se répandrait-elle ? Sous la forme du drame, ou celle du roman ? À cette époque, vers 1831 et 1832, toute production se présentait à mon esprit sous la forme d'un drame»³⁷⁹. Face à cette incertitude c'est le drame qui l'emporte mais il ne prend réellement naissance qu'en 1835 comme l'annonce la deuxième phase : la «Création». Cette phase décrit le travail d'écriture comme un moment de «gestation»³⁸⁰ puisque la création est un processus de maturation, de développement progressif. Quant à la durée de l'écriture, Dumas souligne que l'œuvre est faite en «huit nuits»³⁸¹. Viens ensuite la «Déception», c'est le moment où le drame est refusé en 1836. Cet échec conduit l'auteur à la quatrième phase, la «Transformation», qui annonce la transposition du drame en roman. Ce dernier est tout de suite publié sous la forme de roman-feuilleton dans *Le Siècle*. Le succès du roman dans la presse feuilletonnesque fait naître un nouvel espoir comme l'indique la cinquième et dernière phase, la «Résurrection». Celle-ci annonce la possibilité de mettre en scène finalement le drame que Dumas a écrit, malgré les réticences de Porcher, directeur de la Porte-Saint-Martin. L'auteur croit en son œuvre théâtrale et surtout aux succès des pièces tirées de romans :

³⁷⁷ *Idem*, p. IV.

³⁷⁸ Dumas consulte des amis, des archives, les bibliothèques.

³⁷⁹ *Ibidem*, pp. IX-X.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. XIV.

³⁸¹ *Ibidem*, p. XXV.

Porcher, écoutez bien ce que vous dit Nostradamus : Il y aura une époque où les libraires ne voudront éditer que des livres déjà publiés dans les journaux, et où les directeurs ne voudront jouer que des drames tirés de romans³⁸²

Le drame est effectivement joué après la publication du roman au Panthéon. En conséquence, nous pouvons voir que la résurrection de la pièce de Dumas, quoiqu'antérieure au roman, est intimement liée au succès du roman. Ces phases de création énoncées par l'écrivain s'appliquent aussi à certains ouvrages dont leurs auteurs sont mis à l'épreuve entre deux genres. C'est le cas notamment des frères Goncourt avec *Charles Demailly*, comme nous l'avons déjà évoqué.

Ainsi, nous pouvons synthétiser le processus créatif dumasien mais en l'appliquant à l'adaptation théâtrale en ces termes : la création passe par la *conception* du projet romanesque qui est encore à l'état d'idée ou d'embryon et qui entame de là une longue gestation. Ensuite, arrive la *création* qui n'est autre que le moment de l'écriture. Puis vient une phase optionnelle, celle de la *déception* qui dépend directement de la réception de l'œuvre. Dans cette suite logique survient après la *transformation* qui implique un retour en arrière dans le processus créatif et inclut sous un nouvel angle la *conception* et la *création*. Cette phase implique à nouveau la *conception* ou la *re-conception* mais cette fois dans le cadre théâtral, puisque le dramaturge sélectionne un roman pouvant donner une bonne pièce. La *création* ou *recréation* devient alors le moment où l'adaptateur réécrit, seul ou en collaboration, l'œuvre romanesque dans sa version théâtrale. C'est le moment de la transposition générique proprement dite qui clôt la phase de la *transformation*. Finalement, advient la dernière phase qui est elle aussi optionnelle : la *résurrection*. Nous l'attribuons aux romans qui ont été peu retentissants mais qui sont réhabilités par le succès de leur adaptation théâtrale. Cette *résurrection* peut également être le moment d'un nouveau regain pour le roman déjà couronné, ce qui se traduit par la publication de nouvelles éditions. Dans ce cas, il s'agit d'une *demi-résurrection*.

Hormis l'énonciation dumasienne des phases de la création d'une adaptation, très peu d'auteurs se sont prononcés sur la genèse de ce type de pratique théâtrale, car comme nous le savons le genre est dénué de poésie. D'ailleurs, si nous nous penchons

³⁸² *Ibidem*, p. XLI.

sur certains para-textes d'adaptateurs, telles que les préfaces, ou certains articles de journaux, nous décelons très peu d'indices théoriques concernant la genèse d'une adaptation. Les auteurs s'expriment plus sur leur position face au phénomène plutôt que sur le savoir-faire d'un tel exercice. Cependant, du côté des naturalistes, nous pouvons faire référence à Zola qui, dans la préface de *Thérèse Raquin*, nous livre quelques données au sujet de la phase que nous avons nommée : la *re-conception*. L'auteur met en évidence ce qui influence la sélection d'un roman à transposer à la scène :

Il me semblait voir dans *Thérèse Raquin* un excellent sujet de drame, pour risquer à la scène une tentative, dont je rêvais parfois. Je trouvais là un milieu comme j'en cherchais un, des personnages qui me satisfaisaient pleinement, en un mot des éléments tels que je les demandais et tous prêts à être employés. Cela me décida.³⁸³

Nous comprenons de là que la *re-conception* passe par la recherche d'un sujet, de personnages et d'un milieu transposables à la scène. D'un autre côté, dans la préface de l'adaptation de *L'Assommoir*, Zola laisse entrevoir un autre indice à propos de la transposition proprement dite d'un roman à la scène :

[...] lorsqu'on tire une pièce d'un roman, il doit suffire de faire défiler une suite de tableaux détachés, sans s'inquiéter d'inventer une intrigue. L'affranchissement du théâtre est là, je veux dire l'abandon des histoires à dormir debout, des complications ridicules, des poncifs qui sont las de traîner.³⁸⁴

Cet extrait permet de pénétrer la vision que l'auteur a de la technique de la transposition théâtrale. Pour lui, le moment de la *re-création* consiste à sélectionner des moments clés du roman et les faire défiler en «tableaux».

³⁸³ ZOLA, Émile, «Préface», in *Thérèse Raquin*, drame en quatre actes, *op. cit.*, p. 6.

³⁸⁴ ZOLA, Émile, «Préface» de *L'Assommoir*, in BUSNACH, William, *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola, L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille*, Paris, Charpentier, 1884, p. 16.

De la sorte, bien que le phénomène de l'adaptation inonde le répertoire théâtral du XIXe siècle, les adaptateurs n'ont laissé aucun texte faisant ouvertement la lumière sur les procédés qu'un tel exercice engendre. De là, nous pouvons nous intéresser aux techniques sous-jacentes à la *transformation*, notamment la *re-création*, de l'œuvre romanesque à l'adaptation théâtrale³⁸⁵.

2. Techniques de l'adaptation : la «mise en pièce du roman»

Le travail de réécriture de l'œuvre romanesque en pièce de théâtre requiert une reformulation globale de la structure, de l'action, du temps, l'espace, entre autres. La transmodalisation recèle des techniques qui sont en fait les modifications nécessaires de par la spécificité même du genre dramatique. Ces changements peuvent être contraignants parfois. Ainsi, nous proposons à présent d'analyser plus en détails ces différentes techniques qui rendent possible la représentabilité scénique d'un texte romanesque. L'exercice repose essentiellement sur deux piliers fondamentaux : la condensation et le public³⁸⁶.

2.1. Condensations ou le resserrement de l'œuvre romanesque

Pour opérer la transmodalisation, l'adaptateur se voit dans l'obligation de faire des choix qui vont plus ou moins distancier l'adaptation de l'œuvre de départ. Le passage d'un genre à un autre ne s'opère pas sans quelques difficultés, voire quelques problèmes comme le souligne Monique Dubar :

Elles [les difficultés d'une adaptation] sont générales et bien connues, qui tiennent au caractère même du passage d'une écriture à une autre qui requiert,

³⁸⁵ Quant aux types d'adaptations, nous les étudierons au chapitre suivant, pp. 210-236.

³⁸⁶ Dans *L'Art de la Comédie*, Cailhava de L'Estendoux aborde également quelques transformations. Bien que ces transformations s'appliquent seulement aux emprunts présents dans la comédie, notamment moliéresque, sans y inclure la dimension transgénérique, et bien que Cailhava de L'Estendoux ne présente pas une terminologie de ces techniques, il est malgré tout intéressant de faire référence à cet ouvrage qui incarne une tentative de montrer les rouages sous-jacents à l'emprunt et donc à la réécriture d'une œuvre. André Petitjean résume ces transformations décrites par Cailhava de L'Estendoux qui passent donc par la «conservation», la «substitution», la «condensation», la «concision», la «suppression», «l'ajout» et le «déplacement». Cf. PETITJEAN, André, «Emprunt et Réécriture : Réflexion à partir de *L'Art de la Comédie* de J.-F. Cailhava de L'Estendoux, in *Pratiques*, n°105-106, juin 2000, p. 186.

même lorsqu'il s'agit d'une œuvre brève, choix et sélection, entraînant différences et frustrations.³⁸⁷

Face à une œuvre si ample, l'adaptateur se sent frustré, car il est impensable de tout reproduire sur scène, d'où la préoccupation de savoir quoi choisir. Ce sont ces choix qui donnent une nouvelle signification à l'adaptation qui devient subséquentement une lecture ou relecture du texte romanesque. Le résultat produit, par ailleurs, un rapprochement des deux genres ayant des objectifs différents :

Le théâtre est au corps ce que le roman est à l'âme : la démarcation des deux genres passe entre ces deux dimensions de la personne humaine, et l'adaptation doit travailler à leur délicate réconciliation. Ce clivage ne justifie pas seulement les difficultés du genre, mais rejaillit également sur la perspective que les romanciers adoptent à l'égard des hommes et des femmes de théâtre.³⁸⁸

L'adaptation doit passer outre la distance qu'il existe entre les deux genres, afin de produire une œuvre qui fusionne et qui donc condense deux genres. De là, certains romanciers se montrent réticents face à une telle opération. Tel est le cas de Balzac. Ce dernier écrit à Mme Hanska à propos de son mélodrame *Vautrin* :

[...] il y a dix jours, je trouvais ma pièce stupide, et j'avais raison, je l'ai recommencée en entier et je la trouve passable. Mais ce sera toujours une méchante pièce. J'ai cédé au désir de jeter sur la scène un personnage romanesque et j'ai eu tort.³⁸⁹

³⁸⁷ DUBAR, Monique, «*Germinie Lacerteux*, du roman à la scène», in MONTACLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 205.

³⁸⁸ CHELEBOURG, Christian, «Splendeurs et misères de l'adaptation. Pièce conférence en trois actes et six tableaux. Représentée pour la première fois dans le château de Cerisy-la-Salle le lundi 17 août 1998.», in MONTACLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 319.

³⁸⁹ BALZAC, Honoré de, *Lettres à Madame Hanska*, 1832-1844, février 1840, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 504. Cité par ESQUIER, Suzel, «De la comédie humaine au théâtre : *Vautrin*», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 228.

Les adaptations théâtrales de romans sont fréquemment accusées de comporter des lacunes par rapport à l'hypotexte. Il est clair que le passage du roman à l'adaptation implique toujours une perte, l'œuvre d'arrivée semble réductrice par rapport à l'œuvre-source. Cela ne veut pas dire pour autant que l'adaptation ne soit pas une bonne pièce. Néanmoins, d'autres romanciers préfèrent même ne pas se risquer dans une telle aventure, ils craignent les pertes que l'adaptation engendre, ce qui à leurs yeux représente une réelle mutilation de l'œuvre prime. De plus, les œuvres gigantesques, parfois fantastiques comme celles de Jules Verne semblent à première vue impossibles à représenter. Pourtant, ce sont justement les romans riches en ressorts et en aventures qui ont le plus de succès au XIXe siècle, comme justement les œuvres de Jules Verne. Concernant le plaisir du public et le succès des adaptations des romans verniens, Sylvie Roques remarque :

C'est bien pourtant le côté distrayant et dépaysant qui fit l'unanimité des spectateurs et conduisit aux succès de toutes ces adaptations théâtrales [*Le Tour du monde en 80 jours ; Michel Strogoff ; Les Enfants du capitaine Grant*]. Remportant l'adhésion du public, elles sont le signe de la recherche d'un théâtre conçu comme le lieu de divertissement et moyen d'évasion, caractéristique de la seconde moitié du XIXe siècle et critiqué par les réformateurs du théâtre au début du XXe siècle.³⁹⁰

Le caractère grandiose et spectaculaire est paradoxalement ce qui attire l'attention des adaptateurs, étant donné que le public est très friand de ce genre de spectacle. Ce risque semble moindre quand nous constatons l'immensité de romans adaptés au théâtre et la gloire des adaptateurs qui en découle, aussi bien sur le plan financier que sur le plan professionnel. Dans ces circonstances, nous pouvons nous interroger sur ce qui pousse certains auteurs à tenter l'expérience et dans quelle mesure réussissent-ils leur entreprise. Pour cela, une des solutions passe, comme nous l'avons vu, par le recours à la collaboration. Ces experts du théâtre connaissent parfaitement les techniques de la

³⁹⁰ ROQUES, Sylvie, «Les Effets théâtraux dans trois romans verniens et leurs adaptations scéniques», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 133.

condensation-réduction³⁹¹ qui rendent possible la transmutation générique du roman à la scène. Le transfert du texte romanesque au théâtre comporte quelques contraintes, telles que le temps :

[...] deux contraintes au moins régissent le découpage romanesque : la durée et le public. D'une part le temps limite de la représentation impose des ellipses, la condensation de plusieurs moments romanesques. D'autre part, le théâtre est un acte de communication dont le destinataire est double : le personnage et le spectateur. Il faut non seulement montrer au public mais le sensibiliser, l'accrocher, le «convaincre». La structure du «nouvel objet» se partage donc entre un souci de concision et d'expressivité.³⁹²

L'acte de condensation s'apparente à une nécessité scénique qui passe notamment par la sensibilisation du spectateur. Cet exercice peut alors se définir comme un assemblage d'éléments essentiels à l'action et à la représentabilité : «Opérer des condensations, c'est-à-dire rassembler plusieurs épisodes en un plan unique»³⁹³. Il s'agit d'une reconstruction de l'œuvre romanesque, voire même d'une construction à travers une réorganisation de l'action, du temps et des personnages qui, de là, restructure le roman dans une forme minimale et dramatique.

2.1.1. Condensation temporelle

Le temps dans le genre romanesque est le passé, alors qu'au théâtre le temps est au présent. Le temps au théâtre conditionne l'écriture théâtrale dans la mesure où temps fictionnel et temps réel sont inséparablement liés et dépendent l'un de l'autre, comme l'explique Anne Ubersfeld :

³⁹¹ La condensation-réduction, comme son nom l'indique, réduit de forme elliptique et *résume* l'œuvre romanesque.

³⁹² LEDUR, Dominique, «Réflexion sur l'adaptation théâtrale», in *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n°2, 1992, p. 31.

³⁹³ Le critique présente une étude sur l'adaptation théâtrale *L'Écume des jours*, pièce éponyme du roman de Boris Vian, transposée à la scène par Bernard Damien. La réflexion est axée sur le XXe siècle. Toutefois, les techniques de condensations présentées sont applicables au phénomène de l'adaptation au XIXe siècle, c'est pourquoi nous reprenons certaines propositions théoriques proposées par l'auteur, telles que les condensations, les suppressions, les additions, les répétitions, ou encore la sensibilisation du public. Cf. LEDUR, Dominique, *op. cit.*

[...] elle [l'écriture dramatique] oblige à confronter le temps de l'horloge et/ou le temps historique avec le temps psychique, vécu, de la représentation, qu'elle oblige à construire une relation proportionnelle entre l'un et l'autre, donc à les tenir pour *homogènes*. Du même coup s'établit un rapport discutable entre le temps théâtral et le temps de l'histoire [...] L'histoire est une *autre place temporelle*, et l'unité de temps, coupe nécessaire et brutale dans le temps historique, prive les rapports humains (socio-historiques) de tout développement, de tout processus.³⁹⁴

Le passage à la scène doit tenir compte non seulement du temps fictionnel au présent mais aussi du rapport entre temps fictionnel et temps de représentation. Il y a une distance temporelle qui oppose le genre romanesque et le genre théâtral :

Le problème fondamental du temps au théâtre est qu'il se situe par rapport à un *ici-maintenant* qui est *l'ici-maintenant* de la représentation et qui est aussi le présent du spectateur [...] L'écriture théâtrale est une *écriture au présent*. Tout ce qui sera signe de temps est donc par nature compris dans un rapport au présent.³⁹⁵

Le passage du roman au théâtre engendre un changement temporel, du passé au présent (immédiat). La transmodalisation implique une transposition du passé romanesque au présent théâtral du *hic et nunc*. Pourtant, il peut arriver que l'adaptation conserve certains verbes au passé. Cela se produit lorsque la pièce fait référence à une action passée. Nous retrouvons là une marque romanesque : la narration. C'est le cas notamment dans *Thérèse Raquin* alors que les invités de Mme Raquin ainsi que Thérèse et Laurent se remémorent la mort de Camille :

³⁹⁴ UBERSFELD, Anne, *Lire le Théâtre I*, Paris, Belin, «Lettres Sup», 1996, p. 153.

³⁹⁵ *Idem*, p. 159.

Michaud.

Eh ! vous avez fait ce que vous avez pu. Quand le canot a chaviré, en rencontrant un pieu, je crois... un de ces pieux qui servent à tendre des filets pour les anguilles, n'est-ce pas ?...

Laurent.

C'est ce que j'ai pensé. La secousse nous a jetés à l'eau tous les trois.

Michaud.

Enfin, quand vous êtes tombés, vous avez pu saisir Thérèse...

Laurent.

Je ramais, elle était à côté de moi, je n'ai eu qu'à la prendre par ses vêtements. Lorsque j'ai replongé, Camille avait disparu... Il était à l'avant du canot, il trempait ses mains dans la rivière, il plaisantait, il disait que le bouillon était froid...

Michaud.

Ne remuez pas ces souvenirs qui vous font frissonner... Vous vous êtes conduit comme un héros, vous avez plongé à trois reprises.³⁹⁶

Ces répliques s'apparentent à une narration, nous apercevons là une résurgence romanesque qui permet de narrer les circonstances de la mort de Camille. Celle-ci n'est pas représentée dans l'adaptation, l'épisode romanesque est supprimé, mais cette absence n'est qu'apparente puisque l'accident est raconté à l'acte II, scène 1. Par conséquent, la présence de récits dans l'adaptation offre la possibilité de combler le vide que certaines réductions produisent dans l'œuvre.

D'autre part, le roman s'autorise des allers-retours dans la ligne chronologique de l'action contrairement au théâtre qui est linéaire :

Dans le roman, le déroulement de l'action n'est soumis à aucune norme, à aucune rhétorique et la division interne en chapitres découle uniquement du

³⁹⁶ ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, drame en 4 actes, *op. cit.*, II, 1.

temps du récit qui lui-même n'a aucune limite. Tout est permis : retours dans le passé, projections dans le futur, une action se déroulant sur plusieurs années, les ruptures de temps... La mission de l'adaptateur est donc d'inscrire dans le temps limité de la représentation un récit romanesque *a priori* non conditionné par un temps de réception.³⁹⁷

La principale contrainte temporelle au théâtre est liée au temps limité qui conditionne l'action. Pour résoudre ce problème, l'adaptation passe par la condensation du temps qui se retrouve contracté, notamment à travers l'utilisation d'ellipses au théâtre. Il s'agit d'une nécessité théâtrale. Toutefois, l'adaptation peut faire appel aux répétitions, ce qui contrarie la technique de la condensation :

Les répétitions s'opposent par essence à la notion d'économie. Elles ne respectent pas le principe de concision qui définit l'art dramatique. Leur fonction révèle davantage l'expressivité, d'une action sur le public.

En effet, le retour d'une phrase, d'un geste, voire d'une scène... provoque une re-connaissance et par là-même attire l'attention du spectateur, met en évidence un élément récurrent.³⁹⁸

La récurrence de certaines scènes au théâtre dénote un élément significatif dans la pièce. Dans le cas de l'adaptation, qui se caractérise essentiellement par la condensation, ce phénomène peut paraître étrange. Son utilisation redouble alors l'importance du passage, comme l'illustre les répétitions dans *Thérèse Raquin* de Zola lors de l'épisode de la partie de dominos. Cette scène apparaît à deux reprises dans l'adaptation, tandis que dans le roman il y est fait allusion cinq fois. La répétition dans l'œuvre-source invite l'adaptateur à mettre en scène l'épisode plus d'une fois car il est lourd de sens, surtout lorsque les mêmes gestes et les mêmes discours se répètent après la mort de Camille. Cette répétition montre que les personnages agissent comme si de rien était, excepté Madame Raquin. Laurent prend peu à peu la place du défunt :

³⁹⁷ ROOTERING, Marie-Pierre, *Les Adaptations théâtrales de romans français au XIXe siècle, op. cit.*, pp. 73.

³⁹⁸ LEDUR, Dominique, *op. cit.*, p. 43.

Camille.

[...] Donne la boîte de dominos, maman. [...] Voyons, t'assoiras-tu, maman !
[...] Vous y êtes bien tous ?³⁹⁹

Ces interventions de Camille sont à mettre en parallèle avec celles de Laurent à l'acte II :

Laurent.

[...] madame Raquin... Donnez-moi la boîte de dominos. [...] Asseyez-vous, madame Raquin. [...] Vous y êtes bien tous ?⁴⁰⁰

La répétition est ici indispensable, elle contribue à l'évolution de l'action théâtrale en montrant que la vie continue, sans gêne ni regrets, face à la disparition de Camille.

Comme conséquence de la condensation du temps dans l'adaptation, l'action révèle une certaine fragmentation puisque le temps est contracté et elliptique par rapport à la source romanesque. Néanmoins, avec l'essor du roman-feuilleton la tâche des adaptateurs est facilitée :

La vogue des romans-feuilletons change cependant la donne. Le découpage en feuilletons des œuvres narratives modifie le mode de lecture. Le lecteur reste libre d'arrêter sa lecture quand bon lui semble, mais il est contraint de l'arrêter à la fin de chaque épisode. Il doit attendre le prochain feuilleton, publié le lendemain ou la semaine suivante, pour connaître la suite de l'histoire. Cette forme de publication implique un temps de réception fragmenté influant sur la structure du roman. Le temps du récit tend de plus en plus à se rapprocher du temps de réception et facilite la tâche des adaptateurs.⁴⁰¹

L'interruption quotidienne ou hebdomadaire de la fiction feuilletonnesque implique des coupures dans la narration, même si l'épisode suivant est généralement la suite

³⁹⁹ ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, drame en 4 actes, *op. cit.*, I, 11.

⁴⁰⁰ *Idem*, II, 1.

⁴⁰¹ ROOTERING, Marie-Pierre, *Les Adaptations théâtrales de romans français au XIXe siècle*, *op. cit.*, pp. 73.

logique et chronologique du précédent. Cette fragmentation est propice à la transmodalisation théâtrale. L'adaptation structurée en tableaux semble pourtant décousue, car il faut souligner que la structure théâtrale pâtit de cette transposition générique. Il est vrai que la construction romanesque en entrelacement est difficilement transposable au théâtre du XIXe siècle, parce que le théâtre impose une trame où domine la linéarité. La solution adoptée, en ce qui concerne l'adaptation, est généralement le découpage traditionnel en actes et en scène, mais aussi en tableaux. Hormis le découpage des épisodes des romans-feuilletons, la division des chapitres dans certains romans est également favorable à la transposition en tableaux dramatiques comme par exemple *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt qui est partagée en chapitres courts et fragmentés⁴⁰².

D'un autre côté, la vitesse dans l'adaptation diffère naturellement de celle du roman, elle est plus rapide. La version théâtrale bénéficie d'un nouveau dynamisme qui est propre au théâtre. Par ailleurs, le *tempo* de l'adaptation suit l'esthétique du mélodrame en commençant et finissant fort, mais aussi en créant un *accelerando* au sein de la pièce. Par conséquent, les temps «morts» ou «lents» du récit disparaissent sur scène. C'est le cas notamment de l'adaptation de *Germinie Lacerteux* des Goncourt qui ne peut représenter sur scène les moments d'inertie et de lenteur présents dans le roman⁴⁰³. Le temps limité au théâtre suscite une accélération du *tempo*, comme l'illustre une des adaptations du *Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne, intitulée *Le Tour du monde en 80 minutes* de Frantz Beauvallet. Le titre en soi de ce voyage fantaisiste en trois actes et cinq tableaux réduit d'emblée la durée du voyage et à *fortiori* de l'action. De ce fait, la condensation du temps accentue la densité et la tension de la pièce. Les moments romanesques représentés sur scène doivent être énergiques, saisissants :

Pressé par le temps, le dramaturge, l'adaptateur visent l'efficacité immédiate.

Cet impératif temporel commande l'architecture de la pièce : une exposition rapide et accrochante, la densité des scènes tant du point de vue de

⁴⁰² Cf. DUBAR, Monique, «*Germinie Lacerteux*, du roman à la scène», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 211.

⁴⁰³ Voir l'article de Monique Dubar qui évoque cette limite de l'adaptation du roman des Goncourt. Cf. DUBAR, Monique, «*Germinie Lacerteux*, du roman à la scène», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 208.

l'information que de l'émotion, une logique suffisamment rigoureuse pour permettre des ellipses, une progression accélérée de l'action.⁴⁰⁴

La contrainte du temps limite et conditionne sérieusement l'adaptation au théâtre d'un texte narratif. Elle influe même sur l'action qui se voit, elle aussi, à son tour condensée.

2.1.2. Condensation de l'action

Dans le genre romanesque, l'unité d'action n'est pas de rigueur comme nous le savons. Au contraire, l'action principale s'entremêle à des actions secondaires, périphériques qui viennent enrichir le roman. Dans le genre dramatique, le phénomène est inverse, tout le superflu n'apparaît pas, seul l'indispensable est représenté. Cette différence est une caractéristique fondamentale des deux genres qui s'opposent sur ce point : «L'opposition entre les deux formes n'est que quantitative. Le roman peut se permettre le superflu quand le théâtre doit sélectionner l'essentiel, «ces instants particuliers», et s'y tenir faute de temps»⁴⁰⁵. En conséquence, dans l'adaptation, la limite temporelle prédétermine l'action qui doit être condensée par rapport au roman. Il s'agit à nouveau d'une nécessité théâtrale. En effet, le genre romanesque prétend refléter la société dans son ensemble, sa totalité, alors que dans le genre dramatique ce reflet est nécessairement condensé :

[...] le drame simplifie et généralise les attitudes possibles des hommes à l'égard des problèmes de leur vie. La description est réduite à la représentation typique des attitudes les plus importantes et les plus caractéristiques des hommes, à ce qui est indispensable pour élaborer dynamiquement le développement dramatique du conflit, donc à ces *mouvements* sociaux, moraux et psychologiques chez les hommes, qui engendrent la collision et son dénouement.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ LEDUR, Dominique, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁰⁵ PLANA, Muriel, «Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIIIe et XIXe siècles», in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁰⁶ LUKACS, Georges, *Le Roman historique*, *op. cit.*, p. 103.

Les adaptateurs sont forcés de limiter l'action à l'essentiel, ils prônent sa simplicité. Cela impose une concentration de l'écriture dramatique. Inévitablement, le passage à la scène implique que l'œuvre se concentre sur l'action, comme le remarque Marie-Pierre Le Hir : «Pour passer à la scène, l'écrit doit avoir une fonction dramatique, se rapporter à l'intrigue davantage qu'aux personnages, faire avancer l'action»⁴⁰⁷. Ainsi, la condensation de l'action est d'autant plus nécessaire, parce qu'elle dynamise la pièce. De ce fait, l'adaptateur sélectionne généralement un seul fil conducteur de l'hypotexte :

Si du roman à la pièce nous assistons à une focalisation sur les personnages centraux qui va contribuer à guider la sélection des moments romanesques et à déterminer le fil conducteur de l'adaptation, de même le drame est donné dans sa ligne la plus droite et ses moments les plus denses sur les plans diégétique et émotionnel. L'action dramatique ne développe que les événements indispensables à sa progression. Il en résulte l'élimination, parfois frustrante, douloureuse, de certains faits, scènes [...] mais aussi de thèmes.⁴⁰⁸

L'œuvre d'arrivée passe sous silence les trames périphériques et secondaires, dispensables sur scène. Les adaptations du *Comte de Monte-Cristo*, par exemple, font abstraction du séjour à Rome. Seul l'épisode de l'enlèvement du jeune de Morcef est mentionné dans *Le Comte de Morcef*, troisième partie de *Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas père :

Albert.

J'étais à Rome, il y a deux ans, au carnaval.

Beauchamp.

Nous savons cela.

⁴⁰⁷ LE HIR, Marie-Pierre, «Du roman à la scène en 1833 : quelques aspects théoriques et pratiques de l'adaptation», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 233.

⁴⁰⁸ LEDUR, Dominique, op. cit., p. 34.

Albert

Oui ; mais ce que vous ne savez pas, c'est que je fus enlevé par des brigands.

Debray.

Est-ce qu'il y a des brigands ?

Albert.

Et de hideux même, c'est-à-dire d'admirables ; je les ai trouvés beaux à faire peur. Ces messieurs m'avaient donc enlevés et conduit dans un endroit fort triste, qu'on appelle les catacombes de Saint-Sébastien ; j'étais prisonnier sauf rançon, une misère de quatre mille écus romains, vingt-six mille livres tournois. Malheureusement, je n'en avais que quinze cents ; j'étais au bout de mon voyage, mon crédit était épuisé. J'écrivis à Frantz d'Épinay, qui voyageait avec moi et que vous connaissez tous. La question était grave : s'il n'était arrivé à six heures du matin avec les quatre mille écus, à six heures dix minutes, je devais aller rejoindre les bienheureux saints et glorieux martyrs, avec les reliques desquels j'avais l'honneur de me trouver.

[...] Il [le comte de Monte-Cristo] dit deux mots à l'oreille du chef, et je fus libre.⁴⁰⁹

Cette adaptation fait tout de même allusion à la funeste aventure du jeune Morcef, parce qu'elle est nécessaire à la progression de l'intrigue. C'est grâce à cela que le comte de Monte-Cristo est si facilement accepté par le comte et la comtesse de Morcef, qui lui vouent dès lors une gratitude éternelle :

Morcef.

Monsieur est le bienvenu parmi nous, et il a rendu à notre maison, en lui conservant son unique héritier, un service qui sollicitera éternellement notre reconnaissance.⁴¹⁰

[...]

⁴⁰⁹ DUMAS, Alexandre, MAQUET, Auguste, *Le Comte de Morcef* (Troisième partie de *Monte-Cristo*), *op. cit.*, I, 4.

⁴¹⁰ *Idem*, I, 6.

Mercédès.

[...] j'ai éprouvé une grande émotion, je l'avoue, en voyant pour la première fois celui sans l'intervention duquel nous serions en ce moment dans les larmes et dans le deuil. (S'avançant vers Monte-Cristo) Monsieur, je vous dois la vie de mon fils, et, pour ce bienfait, je vous bénis ; maintenant, je vous rends grâce pour le plaisir que vous me faites en me procurant l'occasion de vous remercier comme je vous ai béni, c'est-à-dire du fond de mon cœur.⁴¹¹

Ainsi, l'épisode qui occupait dans le roman près de huit chapitres (soit cent quarante-trois pages)⁴¹² n'est pas représenté dans le drame par souci d'économie, l'auteur y fait seulement allusion. Les remerciements des parents d'Albert permettent d'insister sur le rôle important que le comte de Monte-Cristo a joué. La remémoration de la scène par les personnages est amplement suffisante pour l'enchaînement et la progression de la trame théâtrale. L'adaptation apparaît de cette manière comme un remaniement, un mixage ou un tissage très resserré de la fiction romanesque. Toutefois, la transmodalisation du roman *Le Comte de Monte-Cristo* de Dumas père au théâtre n'est pas le meilleur exemple de condensation si l'on considère qu'il a fallu quatre drames⁴¹³ pour adapter le roman de façon simplifiée. Cela implique de là des représentations qui s'étalent sur quatre soirées. Il est intéressant de constater, par ailleurs, que l'écrivain Émile Blavet se lance dans la création d'un drame qui est une adaptation des quatre parties de *Monte-Cristo* de Dumas père et Maquet. Cette tentative est applaudie, notamment par Jules Lemaître :

Louons l'adresse et la décision, la justesse de coup d'œil et la sûreté de main de M. Émile Blavet, qui a su enfermer tout *Monte-Cristo* dans un drame de dimensions amples, mais non point extravagantes, enserrer dix volumes dans

⁴¹¹ *Ibidem*, I, 7.

⁴¹² Si l'on tient compte de tout le séjour à Rome au cours duquel eut lieu l'enlèvement d'Albert Morcef. Le passage concernant le rapt proprement dit s'étend sur la fin du chapitre XXXVII «Le Carnaval de Rome» et tout le chapitre XXXVIII «Les catacombes de Saint-Sébastien», (vingt-et-une pages).

⁴¹³ *Monte-Cristo* (1^{ère} partie) ; *Monte-Cristo* (2^e partie) ; *Le Comte de Morcef* (3^e partie de *Monte-Cristo*) ; *Villefort* (4^e partie de *Monte-Cristo*).

cinq actes, ramener quarante-cinq tableaux à quinze et faire tenir quatre soirées dans une seule.⁴¹⁴

Le resserrement de l'intrigue est d'autant plus grand dans cette adaptation. La condensation s'opère ici à deux niveaux : d'abord lors de la transmodalisation générique du roman de Dumas aux quatre drames énoncés, puis dans l'adaptation qu'Émile Blavet fait des quatre parties de *Monte-Cristo*. Nous passons de la condensation du roman à la condensation d'adaptations.

D'autre part, l'acte de condensation opère quelquefois des changements, tels que fondre en une seule plusieurs péripéties similaires. C'est effectivement le cas dans *La Reine Margot* de Dumas père où la nuit de noces de Marguerite et Henri de Navarre coïncide avec le massacre de la Saint-Barthélemy comme l'annonce Madame de Sauve à Margot :

Madame de Sauve.

Pour qu'il ne fût pas votre époux, pour qu'il restât un étranger au roi, et que le roi, n'ayant pas à lutter contre vos larmes, pût le faire tuer. Et cela... hors de votre appartement la nuit même de vos noces ; car, dans vos bras, sous vos yeux, on n'eût point osé.⁴¹⁵

L'adaptation diffère en ce sens du roman-source puisque l'hypotexte romanesque sépare le mariage et la nuit de noces de la reine Marguerite de la nuit de la Saint-Barthélemy qui n'advient que quelques nuits après. La menace sur la vie du futur Henri IV n'est que plus intense dans le drame, parce que le complot contre lui se joue la nuit même de son mariage. Par souci d'économie et de représentabilité, l'adaptation opère, par rapport à l'hypotexte, des coupures dans la fiction. Toutefois, ces réductions ou fusions confèrent à l'œuvre plus de densité. De là, nous pouvons souligner qu'occasionnellement l'action de l'œuvre théâtrale ne suit pas rigoureusement l'ordre établi dans le roman. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, un épisode de *Thérèse*

⁴¹⁴ LEMAÎTRE, Jules, *Impressions de théâtre*, huitième série, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1895, p. 101.

⁴¹⁵ DUMAS, Alexandre, MAQUET, Auguste, *La Reine Margot*, in *Théâtre complet*, t. X, Paris, Michel Lévy, Frères, 1874, I, 7.

Raquin de Zola qui concerne l'allusion au rêve bafoué du père de Laurent, qui souhaitait faire de son fils un avocat. L'épisode est évoqué à la fin du chapitre V dans le roman⁴¹⁶, et à l'acte I scène 2 dans la pièce⁴¹⁷. Dans le roman, l'épisode se situe avant l'idée du portrait alors que dans l'adaptation Laurent mentionne le projet de son père pendant la scène du portrait. Le retardement de cet épisode, dans la pièce, permet la fusion de deux moments distincts présents dans le roman, ce qui favorise la condensation de l'action.

Hormis ces fusions, les adaptateurs introduisent des scènes nouvelles, qui n'existaient pas dans le roman. Là encore, ces additions permettent souvent de reprendre un thème qui transparait au fil du roman en le transposant dans une scène courte qui contient la même signification. C'est ce que font, par exemple, Busnach et Gastineau dans *L'Assommoir*. Ils introduisent la scène où Gervaise apporte le repas à Coupeau au chantier. Au cours de cet épisode Nana danse sur les genoux de son père. L'addition de cette scène permet de montrer au public l'harmonie qui règne dans le couple heureux, sans vices. Ce passage, précédant la chute de Coupeau, rend l'accident beaucoup plus émouvant, puisque tout va pour le mieux pour le couple en ascension sociale, mais l'accident vient tout remettre en cause. Face à ce changement, le public et même l'auteur du roman réagissent bien : «Je puis d'autant plus louer cette scène, qu'elle ne se trouve pas dans le roman. C'est une idylle ouvrière, d'un accent vrai et ému, que la salle toute entière a applaudie»⁴¹⁸. Ainsi, nous nous retrouvons confrontés à plusieurs types d'adaptations. Nous avons les adaptations qui traversent toute l'action du roman de façon condensée, les adaptations qui ne retiennent que quelques épisodes importants du roman et les adaptations qui se concentrent sur un moment donné de l'action romanesque. Les adaptations qui ne retiennent qu'une partie donnée du roman sont celles qui donnent souvent un nouveau sens à l'action sélectionnée⁴¹⁹.

En revanche, la condensation de l'action romanesque rend parfois difficile la compréhension de l'adaptation théâtrale, car il faut alors avoir lu le roman pour

⁴¹⁶ Laurent s'explique : «Oui, le cher homme a des idées à lui.. Comme il est continuellement en procès avec ses voisins, il m'a mis au collège, rêvant de trouver plus tard en moi un avocat qui lui gagnerait toutes ses causes...». Cf. ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, Paris, Gallimard, 2001, p. 59.

⁴¹⁷ «Laurent : Bah ! le père Laurent avait des idées à lui ; il voulait que je fusse avocat, pour plaider les continuel procès qu'il a avec ses voisins.». Cf. ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, drame en 4 actes, *op. cit.*, I, 2.

⁴¹⁸ ZOLA, Émile, «Préface» de *L'Assommoir*, in BUSNACH, William, *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola, L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille*, *op. cit.*, p. 10.

⁴¹⁹ Nous aborderons cette question plus en détail au chapitre suivant, dans les *adaptations partielles*, pp. 224-227.

comprendre la pièce. L'adaptation du *Père Goriot* par Adolphe Tabarant⁴²⁰ est marquée par une conception complexe, comme l'explique ce compte-rendu de Jules Lemaître :

M. Adolphe Tabarant a très consciencieusement découpé, dans le roman de Balzac [...] les cinq principaux chapitres de l'histoire du père Goriot et de ses filles, et nous les a servis tels quels. L'idée a paru bizarre. Et, à vrai dire, cette absence d'explication dans un drame de passion si manifestement exceptionnel [...] ne pouvait que nous jeter dans une surprise proche de l'ahurissement. Vous me direz que nous n'avions qu'à compléter, par nos souvenirs, ces sortes d'«illustrations» animées du célèbre roman. Mais il faut croire que c'était nous demander trop d'effort et trop de bonne volonté. Nous ne saurions être obligés, en conscience, de collaborer à ce point aux jeux qui nous sont offerts sur les planches. Et, enfin, pour bon nombre d'entre nous, ces souvenirs étaient un peu lointains et imprécis.⁴²¹

L'adaptation de Tabarant met en lumière un exemple de condensation échouée, car la juxtaposition d'épisodes présentée par le dramaturge requiert impérativement la connaissance du roman de la part du public, ou du moins ses réminiscences, faute de quoi le drame devient incompréhensible. En conséquence, la condensation apparaît ici sous un angle défavorable parce qu'elle est alors synonyme de mutilation. Cette dimension réductrice de l'œuvre d'arrivée entraîne des effets sur la psychologie des personnages tirés du roman, dont Rastignac :

Eugène de Rastignac me paraît être pleinement «le jeune homme» de ce temps-là. Quel dommage que M. Tabarant l'ai ainsi mutilé ; qu'il ait gardé si peu de chose de l'histoire minutieuse, et si admirablement suivie, de sa formation «morale», telle que Balzac l'a écrite !⁴²²

⁴²⁰ Pièce représentée le 24 octobre 1891 au Théâtre-Libre.

⁴²¹ LEMAÎTRE, Jules, *Impressions de théâtre*, sixième série, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1898, pp. 143-144.

⁴²² *Idem*, p. 149.

La transposition à la scène de l'œuvre romanesque conduit donc à une perte en ce qui concerne l'essence du personnage. Cette perte est un effet d'une condensation trop accentuée et réductrice, qui se borne à la juxtaposition, sans tenir compte de l'enchaînement, ni de l'énonciation du contexte de la fiction. Un autre critique, Félix Fénéon, parle, à son tour, de collaboration forcée entre le dramaturge et le défunt romancier :

Au mépris des droits de la tombe, contraindre Balzac à une collaboration, comme fait M. Adolphe Tabarant, c'est peu révérencieux. Mais, du moins, pouvait-on penser qu'un tel escaladeur de cimetières littéraires garderait cette belle hardiesse et ne voudrait voir, dans l'épisode de roman dont il s'emparait, que matière première à repétrir à sa guise en vue d'une œuvre dramatique ayant sa beauté propre et donnât, par fautes d'artifices, l'équivalent de l'original. Point.⁴²³

Cette critique révèle également une certaine déception face à cette adaptation trop dépendante de l'hypotexte en ce qui concerne la compréhension du drame. Toutefois, nous savons que de façon générale les adaptateurs comptent sur la connaissance du roman de la part du public. Cependant, bien que le public de l'époque connaisse très bien les derniers succès feuilletonnesques, leurs adaptations scéniques doivent pouvoir être appréciées sans pour autant obliger le public à lire préalablement l'œuvre-source. La connaissance du roman présente alors certains avantages : cela permet d'abord d'attirer le public qui a aimé le roman, ensuite cela facilite la compréhension du spectateur, parce que ce dernier sait ainsi plus ou moins à l'avance ce à quoi s'attendre dans la pièce. C'est ce qui se passe principalement avec les romans à succès, tels que *Le Solitaire* du vicomte d'Arincourt, ou bien *Les Trois Mousquetaires* de Dumas père, ou encore *La Dame aux camélias* de Dumas fils. Pourtant, la connaissance de l'œuvre romanesque ne présente pas que des avantages. D'un côté, le succès de l'œuvre et la connaissance, qui s'en suit, facilite la tâche de l'adaptateur : les éléments supprimés peuvent réapparaître sous la forme de brèves allusions, ce qui est suffisant pour un spectateur connaisseur. D'un autre côté, la grande divulgation du roman oblige le

⁴²³ FÉNEON, Félix, *Le Chat noir*, 31 octobre 1891.

dramaturge à ne pas trop s'éloigner de l'œuvre-source pour ne pas décevoir le public qui s'attend à revoir la fiction, qu'il a lue, représentée de façon fidèle ou du moins proche de l'œuvre-source⁴²⁴.

Que le spectateur connaisse ou pas le roman, le dramaturge ne doit pas tomber dans la juxtaposition d'épisodes. Les suppressions, réductions, fusions, en somme les condensations, doivent suivre un enchaînement logique. La pièce doit présenter une certaine continuité qui masque les coupures opérées. Il s'agit malgré tout d'un danger que certains dramaturges ne parviennent pas à éviter, tel qu'Edmond de Goncourt dans *Germinie Lacerteux* :

Il est donc évident qu'on pouvait tirer de *Germinie* un drame fort émouvant. Seulement il fallait, pour cela, «repenser» tout le livre en vue du théâtre. M. de Goncourt n'en a pas eu le courage. Il paraît qu'il a voulu faire une révolution, nous apporter d'un coup, et dans toute sa pureté, la forme nouvelle que cherche le théâtre [...]. Ce qu'il nous a donné n'est ni un roman ni un drame ; ce sont des images découpées dans un roman, et découpées au hasard. En sorte que la pièce est restée peu intelligible pour ceux qui n'avaient pas lu le roman ou qui ne l'avaient pas très présent à la mémoire. [...] toute la partie d'analyse psychologique ayant été retranchée ou ne s'y retrouvant que par lambeaux maladroitement cousus, ces brutalités y demeuraient presque seules ; et alors il semblait qu'on les y étalât pour elles-mêmes, dans leur insolence facile et monotone...⁴²⁵

La transposition du roman au théâtre de *Germinie Lacerteux* n'a pas été bien reçue comme le montre ce commentaire de Jules Lemaître. *L'auteur polygraphe* ne semble pas avoir respecté la nécessité de coordination entre les épisodes tirés du roman. Cette absence de continuité nuit à la pièce qui devient obscure pour un spectateur méconnaissant le roman, ce qui, par la même occasion, met en cause la représentabilité scénique, contrainte incontournable au théâtre.

⁴²⁴ Nous reviendrons sur les attentes du public plus en détails ultérieurement. V. la question du **récepteur et l'horizon d'attente ou la sensibilisation du public**, pp. 189-203.

⁴²⁵ LEMAÎTRE, Jules, *Impressions de théâtre*, quatrième série, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1890, pp. 227-228.

2.1.3. Condensation des lieux

La notion de l'espace influence l'écriture des genres romanesque et dramatique, dans la mesure où l'espace visé pour le romancier est un endroit quelconque plus ou moins tranquille pour la lecture ou la représentation mentale. À l'inverse, le dramaturge écrit, généralement, en vue de la représentation dans une salle de spectacle. L'objectif est donc différent. L'adaptation est habituellement destinée, elle aussi, à un espace précis : le théâtre.

Par ailleurs, le passage à la scène d'une œuvre romanesque inclut les contraintes spatiales du cadre scénique. C'est un aspect que l'adaptateur ne perd pas de vue lors de la transmodalisation générique. Pour des questions de viabilité scénique, les multiples lieux présents dans le roman sont condensés dans l'adaptation. L'adaptateur opère alors une sélection des lieux qui lui semblent plus importants pour le déroulement de l'action théâtrale. Le choix de ces lieux peut être révélateur en ce qui concerne le sens que l'adaptation gagne par rapport à l'œuvre de départ. À ce sujet, nous pouvons faire référence à l'adaptation de *Thérèse Raquin* de Zola au théâtre. La pièce éponyme condense les espaces présents dans le roman en un seul : une pièce qui sert à la fois de chambre à coucher, de salon et de salle à manger. Le décor ne change pas pendant les quatre actes. Cette condensation de l'espace, portée à son comble, rend le sentiment de cloisonnement et de monotonie plus fort. Rien ne change tout au long de la pièce, les habitudes restent les mêmes. Seuls les personnages évoluent : la mort de Camille suscite un tourment intérieur insoutenable qui conduit Laurent et Thérèse au suicide.

La contrainte de l'espace scénique constitue en outre une certaine limitation de l'adaptation face aux nombreux espaces présents dans le roman. Cependant, l'évolution des techniques permet d'atténuer cette contrainte. Parallèlement, la prolifération d'endroits merveilleux et grandioses dans le roman suscite une recrudescence des lieux représentés sur scène tout comme leurs sophistications :

Le romanesque influence également les représentations de ces pièces : elles deviennent plus spectaculaires ; on développe les décors et les «machineries»

afin de recréer les atmosphères picturales et architecturales précisément décrites dans les didascalies.⁴²⁶

Le théâtre parvient de là à reproduire des tableaux ou des espaces spectaculaires, dignes d'un roman. C'est ce que le public du XIXe siècle a pu voir notamment lors des représentations des pièces tirées des romans de Jules Verne. En effet, la présentation de l'affiche elle-même laisse transparaître ce désir de grandiose romanesque qui attire facilement le public⁴²⁷. Ainsi, à travers quelques estampes retrouvées, nous pouvons découvrir les espaces tout aussi spectaculaires que merveilleux pour le public de l'époque, comme l'illustre la mise en scène de *Kéran-le-têtu* au Théâtre de la Gaîté⁴²⁸. L'image des «Noces de Saraboul» montre une scène très ornementée, exotique, orientale, où les figurants abondent. Comme le roman le décrit, c'est une cérémonie en grande pompe :

Et ce fut réellement au milieu d'une pompe incomparable que se déroulèrent les péripéties d'une poétique affabulation, à laquelle les plus gracieuses filles de l'Asie Mineure prêtèrent le charme de leurs danses et l'enchantement de leurs beautés⁴²⁹

Sur l'image de la mise en scène au Théâtre de la Gaîté, nous constatons effectivement la présence de costumes somptueux. L'évolution des techniques et des décors rend alors possible la transposition au théâtre d'épisodes aux décors inespérés sur scène.

Par ailleurs, dans les œuvres romanesques, les descriptions permettent au lecteur de percevoir mentalement, d'imaginer ce qui se passe. Les narrations, les descriptions qui sont longuement développées dans le roman deviennent des indications (plus ou moins simplifiées) de mise en scène. Effectivement, du côté texte théâtral surgit

⁴²⁶ Muriel Plana souligne l'importance du modèle romanesque qui influence et de là contamine la création dramatique de l'époque. Cf. PLANA, Muriel, «Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIIIe et XIXe siècles», in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, op. cit., p. 40.

⁴²⁷ Voir les affiches des adaptations : *Les Enfants du Capitaine Grant* ; *Michel-Strogoff* ; *Le Tour du monde en 80 jours* ; **Annexe 32**, pp. 414-415 ; **Annexes 34 et 35**, pp. 417-425.

⁴²⁸ V. la **Mise en scène de *Kéran-le-têtu***, **Annexe 33**, p. 416.

⁴²⁹ VERNE, Jules, *Kéran-le-têtu, deuxième partie*, Paris, J. Hetzel, «Bibliothèque d'Éducation et de Récréation», 1883, p. 183.

l'appropriation de la description et de la narration, à travers les didascalies qui au théâtre jouent le rôle du descriptif. Ces indications reprennent souvent telles quelles ou de façon similaire une ou deux phrases extraites du roman et cela que l'adaptateur et le romancier se confondent ou pas. *L'Assommoir* de Zola en est un exemple, parmi d'autres, comme le montre ce passage, tiré du roman : «Elle [Madame Boche] s'était prudemment garée entre deux baquets [...]»⁴³⁰. La réécriture dramatique du texte s'approprie la phrase du roman-source en l'insérant dans une didascalie : «Madame Boche, qui s'est retirée prudemment»⁴³¹. La similitude des deux phrases est évidente. Cela révèle la proximité de l'adaptation qui se veut fidèle au texte-source.

De plus, les indications scéniques ou didascalies permettent de synthétiser radicalement les longues descriptions romanesques. Dans la pièce, elles sont plus ou moins condensées, du fait que tout est vu au présent et sans pauses dans l'action dramatique. Ces descriptions didascaliques servent d'appui lors de la mise en scène qui concrétise de façon réelle l'espace évoqué dans l'hypotexte. Les espaces étant décrits dans le roman sont directement présentés sur scène à travers les éléments décoratifs concrets, les tableaux. Nous passons donc du décrit au vu. Les décors de l'adaptation se veulent fidèles aux descriptions énoncées dans le texte narratif comme nous l'avons déjà évoqué, à travers les didascalies. Quant à la représentation théâtrale en soi, elle aussi est souvent fidèle au roman comme l'illustre la mise en scène de *L'Assommoir* dont Zola fait l'éloge :

Les décors sont merveilleux d'exactitude, le lavoir particulièrement pousse la réalité aussi loin qu'il est possible. Chaque détail, les costumes, les accessoires, ont été copiés dans le roman, avec une fidélité qui m'a vivement touché ; et je tiens à remercier publiquement ici M. Chabrillat et tout son personnel.⁴³²

⁴³⁰ ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, op. cit., p. 45.

⁴³¹ BUSNACH, William, GASTINEAU, Octave, *L'Assommoir*, pièce en 5 actes et 9 tableaux, in BUSNACH, William, *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola*, *L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille*, op. cit., I, 2^e tableau, sc. 5.

⁴³² ZOLA, Émile, «Préface» de *L'Assommoir*, in BUSNACH, William, *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola*, *L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille*, op. cit., pp. 17-18.

La fidélité à l'œuvre-source romanesque et donc sa filiation est incontestable ici. Dans d'autres œuvres, la proximité entre les deux œuvres se fait sentir même à travers les illustrations qui accompagnent le roman et la pièce. La transposition scénique de certains romans de Jules Verne illustre ce phénomène. Dans le cas vernien, les illustrations (de Neuville et L. Benett) présentes dans *Le Tour du monde en 80 jours* sont même en partie reprises dans l'édition de l'adaptation⁴³³, dont les illustrateurs sont H. Meyer et à nouveau L. Benett. Cela démontre la forte influence du roman sur la mise en espace de l'œuvre théâtrale qui se veut fidèle en ce qui concerne les lieux et les décors. Néanmoins, lors du passage à la scène proprement dit, la situation diffère si l'on compare la brève description dans le roman du Club londonien avec celui décrit dans l'indication scénique présente dans la scène d'exposition de la pièce et l'esquisse du décor de cette même scène. En réalité, le roman évoque à peine le décor du club :

Philéas Fogg se rendit aussitôt à la salle à manger, dont les neuf fenêtres s'ouvraient sur un beau jardin aux arbres déjà dorés par l'automne. Là, il prit place à la table habituelle où son couvert l'attendait. [...] À midi quarante-sept, ce gentleman se leva et se dirigea vers le salon, somptueuse pièce, ornée de peintures richement encadrées.⁴³⁴

La description est succincte, quasi minimale. Le passage à la scène est paradoxalement plus précis, probablement pour orienter au mieux les décors de la représentation :

Le théâtre représente un salon de lecture et de jeu du Club des Excentriques, à Londres, sur lequel s'ouvrent d'autres salons latéraux. Divans. Fauteuils. Table de jeu au premier plan. Au milieu, large table ovale couverte de journaux. Cheminée à gauche, avec foyer allumé. On est en hiver. Horloge au-dessus de la porte du fond. Les salons sont confortablement meublés, mais

⁴³³ Voir les images tirées des éditions romanesque et théâtrale, **Annexes 36 et 37**, pp. 426-427.

⁴³⁴ VERNE, Jules, *Le Tour du monde en 80 jours*, Genève, Crémille S. A., 1989, p. 17.

sans luxe. Ils sont vastes. Un lustre, qui pend au-dessus de la grande table, des candélabres sur la cheminée sont allumés.⁴³⁵

La scène d'exposition de l'adaptation est beaucoup plus détaillée que le roman et il diffère de ce dernier dans la mesure où le salon n'est pas luxueux dans la pièce, contrairement à l'espace décrit dans le roman. Cette différenciation augmente lors de la représentation comme le permet de confirmer l'esquisse de la scène d'exposition dessinée par Jean-Louis Chéret⁴³⁶. En effet, le dessin ne laisse voir aucune cheminée et l'horloge se situe incrustée dans l'un des piliers de la scène. En revanche, la structure de l'espace semble luxueuse, ce qui rejoint sur ce point la description romanesque. De ce fait, la transmodalisation du roman au théâtre donne lieu à des différences entre les deux textes. Bien que l'on passe du décrit au vu, la vision que le roman nous donne change lors du passage à la scène. Ce qui est vu sur scène s'inspire certes des indications scéniques mais dépend aussi et surtout des décors choisis pour la mise en scène proprement dite. D'un autre côté, si nous comparons certaines descriptions romanesques des lieux avec certaines indications scéniques, nous observons des similitudes comme le montre l'épisode du sacrifice humain en Inde. Le bucher où gît le rajah est décrit en ces termes :

[...] ils [Philéas Fogg, Passepartout et sir Francis Cromarty] aperçurent un monceau de bois empilé. C'était le bûcher, fait de précieux santal, et déjà imprégné d'une huile parfumée. À sa partie supérieure reposait le corps embaumé du rajah, qui devait être brûlé en même temps que sa veuve. À cent pas de ce bûcher s'élevait la pagode, dont les minarets perçaient dans l'ombre de la cime des arbres. [...] Le sol était jonché de groupes de dormeurs, appesantis par l'ivresse. On eût dit un champ de bataille couvert de morts. Hommes, femmes, enfants, tout était confondu. Quelques ivrognes râlaient

⁴³⁵ VERNE, Jules, ENNERY, Adolphe d', *Le Tour du monde en 80 jours*, in *Les Voyages au théâtre*, op. cit., I, 1.

⁴³⁶ Cf. *Esquisse de la scène d'exposition dessinée par Jean-Louis Chéret du Tour du monde en 80 jours*, Annexe 38, p. 428.

encore çà et là. [...] La nuit était sombre. La lune, alors dans son dernier quartier, quittait à peine l'horizon, encombré de gros nuages.⁴³⁷

Suivant plus ou moins cette perspective, la didascalie de l'adaptation décrit le lieu du sacrifice comme une nécropole royale :

Au lever du rideau, la lune éclaire splendidement la nécropole. À droite s'élève un magnifique cénotaphe devant lequel un bucher a été préparé. Sur ce bucher repose le corps du rajah, qui a été revêtu de ses plus beaux habits de plumes. La place que sa veuve doit occuper à ses côtés est encore vide.

Autour de ce cénotaphe, quelques pardes. Sur la place, groupes d'Indiens, de fakirs, couchés et dormant en attendant l'heure du sacrifice.⁴³⁸

Nous pouvons vérifier que l'adaptation préfère une diminution de la lumière. Cependant, d'un point de vue général, les deux descriptions se rejoignent : présence du bucher qui attend le sacrifice de la princesse indoue, groupes d'indiens endormis attendant le sacrifice humain. Ces indices nous permettent de déceler une certaine fidélité de l'adaptation vis-à-vis de l'hypotexte romanesque.

Ainsi, lors du passage à la scène toutes les longues descriptions disparaissent évidemment au profit du côté visuel du théâtre. La suppression des descriptions n'est qu'apparente et comme le rappelle Dominique Ledur : «[...] il ne faut pas conclure trop vite à l'absence de ce qui est supprimé»⁴³⁹. Effectivement, ce qui est décrit dans le roman est vu sur scène par le spectateur. L'adaptation inclut les descriptions non plus sous sa forme narrative mais sous sa forme visuelle. D'ailleurs, ce phénomène ne s'applique pas seulement aux descriptions : «Un épisode peut donc disparaître en tant que texte et subsister sous une autre forme»⁴⁴⁰. Un sentiment éprouvé, par exemple, par rapport à un espace décrit dans le roman est dans l'adaptation verbalisé par un personnage. C'est le cas notamment dans *Thérèse Raquin* de Zola où Laurent et Thérèse craignent de se retrouver seuls dans la chambre parce que c'était aussi celle de Camille,

⁴³⁷ VERNE, Jules, *Le Tour du monde en 80 jours*, op. cit., pp. 82-83.

⁴³⁸ VERNE, Jules, ENNERY, Adolphe d', *Le Tour du monde en 80 jours*, in *Les Voyages au théâtre*, op. cit., quatrième tableau, sc. 1.

⁴³⁹ LEDUR, Dominique, op. cit., p. 33.

⁴⁴⁰ *Idem*, p. 33.

qui vient les hanter. Cette peur, cette hantise du fantôme de Camille sont décrites dans le roman, alors que dans l'adaptation Thérèse se confie dans un monologue :

Thérèse, seule.

Il me laisse seule... Ne me quitte pas, Laurent, je suis à toi... Il n'est plus là, et me voilà seule, maintenant... La lampe baisse, je crois. Si elle allait s'éteindre, si j'allais rester dans le noir... Je ne veux pas être seule, je ne veux pas qu'il fasse nuit... [...] (on frappe à la porte.) Grand Dieu ! voilà l'autre qui revient, à présent ! qui revient pour ma nuit de noces ! L'avez-vous entendu ? Il frappe contre le bois de lit, il m'appelle sur l'oreiller... Va-t'en, j'ai peur...⁴⁴¹

Ce discours discontinu, que l'héroïne (qui frôle déjà la folie) profère seule dans la chambre, est nouveau par rapport à l'œuvre-source. Son contenu traduit oralement la torture psychique qui dévore les personnages et qui est décrite dans le roman :

Laurent ferma soigneusement la porte derrière lui, et demeura un instant appuyé contre cette porte, regardant dans la chambre d'un air inquiet et embarrassé [...] Thérèse et Laurent retrouvaient la senteur froide et humide du noyé dans l'air chaud qu'ils respiraient ; il se disaient qu'un cadavre était là, près d'eux, et ils s'examinaient l'un l'autre, sans oser bouger.⁴⁴²

Le malaise causé par la chambre et surtout son ancien propriétaire augmentent la tension que les deux amants éprouvent. Ils ont peur, le meurtre assombrit leur subconscient et l'ancienne chambre de Camille ne fait que croître ce tourment. Ce qui est décrit dans le roman est alors mis en dialogue dans la pièce, afin que le conflit tragique et pathétique soit intelligible pour le spectateur.

D'un autre côté, aussi bien dans la condensation des descriptions dans le texte didascalique que dans sa représentation condensée, la technique se rapproche de la peinture parce que celle-ci renvoie à une image mentale ou réelle. La transposition

⁴⁴¹ ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, drame en quatre actes, *op. cit.*, III, 4.

⁴⁴² ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 185 ; p. 189.

générique du roman à la scène devient le passage de la vision mentale à la vision palpable.

D'autre part, le mélodrame classique permet d'inclure des scènes d'extérieur. C'est d'ailleurs une caractéristique de ce genre théâtral d'alterner les scènes d'intérieur avec les scènes d'extérieur et, généralement, dans cet ordre pour des raisons purement spectaculaires, pour le plaisir du public du XIXe siècle. Cette alternance possède également une autre signification, c'est ce que nous rappelle Marie-Pierre Le Hir en ces termes :

Il est vrai que les auteurs de mélodrames romantiques rejettent la morale simpliste, et les fausses certitudes du mélodrame classique qui font qu'au dénouement tout est toujours pour le mieux dans le meilleur des mondes – et donc aussi la symbolique spatiale du mélodrame à la Pixierécourt, dont la fonction est de reproduire visuellement la structure manichéenne du mélodrame à travers l'opposition entre le monde du bien, celui des décors intérieurs, et le monde du mal, celui des décors extérieurs.⁴⁴³

L'espace sur scène n'est donc pas seulement la représentation visuelle de l'espace romanesque, il incarne et représente lui aussi les thèmes mélodramatiques. Par exemple, dans *La Reine Margot* de Dumas père, l'espace de l'emprisonnement de Coconnas et de La Môle, «Un cachot dans le donjon de Vincennes»⁴⁴⁴, rappelle les lieux obscurs où les victimes sont retenues. Le cachot incarne la persécution de l'innocent. Dans la pièce de Dumas père, les deux personnages sont victimes d'un complot qui fait d'eux les boucs-émissaires de la tentative d'assassinat contre le roi Charles IX, qui finit malgré tout par succomber⁴⁴⁵. De la sorte, la représentation visuelle de certains thèmes ou symboles favorise aussi la condensation, car ils contiennent en eux une signification connue du public qui comprend d'emblée et plus rapidement le message.

Cependant, rappelons-le, bien que l'espace sur scène soit la somme de divers tableaux qui, comme nous l'avons vu, alternent l'extérieur et l'intérieur, ces tableaux

⁴⁴³ LE HIR, Marie-Pierre, «Du roman à la scène en 1833 : quelques aspects théoriques et pratiques de l'adaptation», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 235.

⁴⁴⁴ DUMAS, Alexandre, MAQUET, Auguste, *La Reine Margot*, op. cit., 11^e tableau.

⁴⁴⁵ Il meurt empoisonné.

définissent aussi la structure de la pièce⁴⁴⁶. Ainsi, l'organisation spatiale est essentielle au déroulement de l'action, tel est le cas dans *L'Assommoir* de Busnach et Gastineau. La division en neuf tableaux reflète les différentes étapes de la vie de Gervaise. Le premier tableau, «L'hôtel Boncoeur», met en scène la situation initiale compliquée de Gervaise : Lantier est un paresseux, il se soucie peu d'elle. Le deuxième tableau, «Le lavoir», n'est autre que le lieu où Gervaise apprend le départ de Lantier et du même coup sa trahison. L'humiliation est publique et provoque la dispute avec Virginie et la fessée qui s'en suit. Le troisième tableau, «La Barrière Poissonnière», exprime un moment d'espoir : Gervaise travaille, Coupeau, un brave zingueur, lui fait la cour. Vient ensuite le quatrième tableau, «Le Moulin d'Argent», qui représente un nouveau départ dans la vie de Gervaise : elle se marie avec Coupeau, la noce a lieu le même jour et au même endroit que celle de Virginie et Poisson. Le cinquième tableau, «La maison en réparation», met fin au moment de répit qu'a vécu Gervaise : l'accident de Coupeau remet en cause leur ascension sociale et marque le début de leur déchéance. Le sixième tableau, «La Fête de Gervaise», nous montre l'oisiveté qui envahit Gervaise. Sa boutique marche bien, mais ce succès n'est qu'apparent car Coupeau est alcoolique et Gervaise perd le sens des réalités en se laissant aller à la gourmandise. Le septième tableau, «L'Assommoir», met en scène le moment où Gervaise glisse progressivement vers l'alcoolisme et l'inertie, elle aussi. Le huitième tableau, «La dernière bouteille», expose la vétusté à laquelle est réduite Gervaise et qui ne fait qu'empirer avec la mort de Coupeau. Finalement, le neuvième tableau, «Le Boulevard Rochechouart», dépeint l'aboutissement de la déchéance de Gervaise : elle se retrouve dans la rue, sans rien, ni personne et elle meurt dans la plus complète pénurie (matérielle et spirituelle). En conséquence, le découpage spatial du drame est indissociable de la structure de la pièce à travers les tableaux, mais il est aussi indissociable de l'évolution de l'intrigue qui suit ici la déchéance du personnage principal : Gervaise.

Par ailleurs, cette organisation spatiale en tableaux est souvent le fruit de la fusion de divers moments romanesques :

⁴⁴⁶ Cf. LE HIR, Marie-Pierre, «Du roman à la scène en 1833 : quelques aspects théoriques et pratiques de l'adaptation», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre, op. cit.*, p. 235.

Les condensations définies comme la fusion de plusieurs moments romanesques reposent sur la coïncidence thématique, temporelle ou spatiale de ces épisodes. Un des effets de cette opération de condensation est de confirmer la tendance des adaptations à adopter une dramaturgie en tableaux, caractérisée par une rupture spatiale, thématique et/ou temporelle.⁴⁴⁷

De là, la fusion n'est possible que quand l'adaptateur rassemble des scènes proches de par la thématique, le temps, l'espace. Dans ce contexte, la présentation en tableaux facilite la tâche du dramaturge. De plus, la condensation de l'action, mais aussi du temps, confère un caractère concis à l'œuvre et à la présentation en tableaux ce qui permet de renforcer la densité : «C'est en effet la substance même de chaque épisode qui est extraite. Or ce double aspect concision/densité est caractéristique de la structure et du langage dramatique»⁴⁴⁸. La condensation n'est alors pas seulement une technique indispensable à la transposition d'un roman à la scène, elle est aussi ce qui permet de donner plus d'intensité à l'action.

Néanmoins, le dramaturge doit veiller à l'enchaînement des espaces qui résultent de cette condensation ou fusion de l'action car la sélection obtenue et la présentation en tableaux ne doivent pas paraître trop fragmentées ou discontinues :

L'adaptateur tout en supprimant, condensant, sélectionnant les moments romanesques s'impose une rigueur sur le plan syntagmatique. C'est l'enchaînement. Ce concept doit être entendu dans sa double acception. Nous distinguons d'une part l'ordre des tableaux dans leur juxtaposition et d'autre part la logique temporelle et de cause à effet qui relie les scènes, c'est-à-dire leur coordination.⁴⁴⁹

Ainsi, la condensation des lieux, tout comme celle de l'action comme nous l'avons vu, ne doit pas apparaître comme une simple juxtaposition de tableaux tirés du roman, les tableaux doivent s'enchaîner même si ce n'était pas le cas à l'origine dans le texte romanesque. Là résident la difficulté de la sélection et surtout son assemblage. La

⁴⁴⁷ LEDUR, Dominique, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁴⁸ *Idem*, p. 35.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 39.

cohérence de la pièce détermine subséquemment le choix des scènes romanesques à adapter au théâtre. Pour obtenir un bon encadrement, l'adaptateur suit un fil conducteur qui se concentre sur la condensation des personnages.

2.1.4. Condensation des personnages

Lors du passage à la scène, nous assistons de façon générale à une diminution du nombre de personnages, pour des questions d'économie et de représentabilité théâtrale. Cette diminution s'inscrit dans la suite logique de la condensation du temps et de l'action :

Un deuxième effet des suppressions est le resserrement sur les protagonistes. L'adaptation théâtrale, plus nettement encore que le roman, suit l'évolution de l'action à travers les personnages principaux, se concentre sur eux, voire privilégie l'histoire du héros.⁴⁵⁰

La liste des personnages est donc concise ce qui amène l'adaptateur à fusionner certains personnages secondaires, quand leur fonction est proche dans l'œuvre-source. C'est ce qui se produit dans l'adaptation de *L'Assommoir* faite par William Busnach et Octave Gastineau. L'adaptateur supprime les deux enfants, Étienne et Claude, que Gervaise et Lantier ont dans le roman, dans l'adaptation ils n'ont pas d'enfants. Cette réduction s'explique du fait que les deux enfants apparaissent très peu dans le roman. Ils sont vite placés en pension et ils resurgissent à peine dans l'œuvre romanesque. Leur caractère secondaire amène le dramaturge à les exclure de l'intrigue dramatique. Toutefois, leur disparition diminue le caractère tragique qui caractérisait l'abandon de Gervaise et ses enfants par Lantier. Elle n'est plus une mère démunie avec deux enfants à charge, elle devient une jeune femme démunie, abandonnée mais sans enfants, ce qui facilite une remise en couple. Cette différence atténue aussi la générosité de Coupeau, puisque dans le roman il propose de s'occuper de Gervaise et ses enfants, alors que dans la pièce il est juste un jeune homme amoureux d'une pauvre fille délaissée. Par ailleurs, cette adaptation du roman de Zola met également en pratique la fusion de personnages.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 34.

En effet, les deux sœurs, Adèle et Virginie, fusionnent dans le drame. Dans le roman c'est Adèle qui s'enfuit avec Lantier et c'est Virginie qui est victime de la fureur de Gervaise au lavoir. Dans la transposition à la scène, Virginie endosse les deux rôles : c'est elle la maîtresse de Lantier et c'est également elle qui se bat avec Gervaise au lavoir. La fusion de ces deux personnages féminins confère à la scène du lavoir, dans la pièce, plus d'intensité, puisque Gervaise décharge sa colère directement sur celle qui lui a pris son concubin. Là encore, la fusion se justifie du fait qu'Adèle disparaisse dans la suite du roman, il est donc normal de fondre les deux femmes dans le personnage de Virginie. De cette manière, l'adaptateur parvient à atteindre l'économie requise au théâtre tout en conférant plus d'intensité à l'intrigue : la colère de Gervaise envers Virginie, dans la scène du lavoir, et le désir de vengeance de Virginie augmentent singulièrement. Cela permet de simplifier et de diminuer la liste des intervenants dans l'adaptation. Les relations sont aussi simplifiées, voire transformées, comme le montre l'exemple de Virginie dans l'adaptation de *L'Assommoir* de Busnach et Gastineau. En fonction de l'action, l'adaptation ne garde que certains personnages du roman et elle peut en présenter de nouveaux, tel que le prince bleu dans *Thérèse Raquin* de Zola. Ce nouveau personnage devient le fiancé de Suzanne. L'introduction de celui-ci permet de détendre l'atmosphère morose du drame. Cela permet, de plus, de dresser un parallèle entre les amours heureuses de Suzanne et celles de Thérèse et Laurent qui sont dévastatrices et meurtrières.

D'autre part, il arrive que les personnages principaux du roman ne soient pas exactement les mêmes dans l'adaptation. Cela est dû encore une fois au fait que l'action se concentre sur tel ou tel personnage. Le passage à la scène demande une focalisation sur un plus petit nombre de personnages qui vont constituer la ligne directrice de l'action théâtrale. Cette focalisation sur les personnages peut expliquer la division en quatre parties de l'adaptation du *Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas père. En effet, l'auteur polygraphe tire, en collaboration avec Auguste Maquet, quatre pièces de son roman. Dans chacune d'elles ils concentrent l'action sur un groupe de personnages afin de resserrer l'action. La première partie, *Monte-Cristo*, est dédiée à l'incrimination d'Edmond Dantès et son évasion du château d'If. La seconde, *Monte-Cristo*, porte sur l'ascension et la métamorphose de Dantès qui devient le comte de Monte-Cristo, ainsi que le rétablissement de l'honneur et la situation financière de la famille Morel. La

troisième partie, *Le Comte de Morcef*, est consacrée à la vengeance de Dantès contre Fernand. Enfin, la quatrième partie, *Villefort*, est dédiée à la vengeance de Monte-Cristo contre Danglars et Villefort. Chaque adaptation recouvre une partie de l'action du roman et se concentre tour à tour sur le groupe de personnages intervenant dans l'action sélectionnée.

Parallèlement, nous rencontrons aussi dans les adaptations l'arrivée de personnages comiques, pour adoucir la tension de la pièce. L'excentrique, présent dans l'adaptation d'Adolphe d'Ennery et de Jules Verne du *Tour du monde en 80 jours*, en est un bel exemple. Effectivement, l'arrivée de l'américain Archibald Corsican introduit dans la pièce un personnage comique ou du moins risible du point de vue de son attitude. Le personnage prétend vouloir tuer Philéas Fogg pour lui avoir refusé son entrée à l'Excentric-Club. Pour cela, il provoque en duel le héros à Suez. Archibald est blessé, il veut sa revanche, ce qui le force à suivre Fogg dans son aventure autour du monde. Au cours du voyage, le personnage abandonne l'idée de vouloir tuer Fogg et choisit une autre excentricité : celle d'aider le héros à remporter son pari. Le caractère absurde de l'américain fait de lui un personnage comique comme l'exprime cette réplique : «Je ne veux vivre à Londres que le jour où je pourrai mettre sur ma carte : Membre de l'Excentric-Club»⁴⁵¹. Le recours au personnage au caractère risible et niais rappelle le personnage-type comique présent généralement dans le mélodrame.

D'un autre côté, la création de nouveaux personnages dans l'œuvre théâtrale a pour fonction de résumer certains rapports existant dans l'œuvre-source à travers plusieurs personnages ou situations :

[...] l'addition n'est généralement pas une création totale mais davantage la concrétisation de la lecture (comme hypothèse de sens) qu'a faite l'adaptateur de l'œuvre. Plutôt qu'elle n'allonge la pièce, elle fait la synthèse d'une série d'éléments épars dans le roman.⁴⁵²

Paradoxalement, l'addition de nouveaux personnages apparaît comme une solution et un souci d'économie qui permet la condensation de plusieurs faits ou thèmes incarnés

⁴⁵¹ VERNE, Jules, ENNERY, Adolphe d', *Le Tour du monde en 80 jours*, in *Les Voyages au théâtre*, *op. cit.*, I, 2^e tableau, sc. 2.

⁴⁵² LEDUR, Dominique, *op. cit.*, p. 40.

par plusieurs personnages. Le nouveau personnage n'est pas complètement original, il revêt les fonctions de plusieurs personnages, existant dans le roman, en un seul. La première partie de *Monte-Cristo* de Dumas père illustre ce genre de création. L'apparition du rôle de Gringole incarne les plusieurs matelots qui accompagnent Dantès à son arrivée au port de Marseille à bord du *Pharaon*, au début du roman. Il en est de même pour l'addition du contremaître Pénélon qui n'apparaît que plus tard dans le roman. Ce personnage est donc une demi-crédation, la nouveauté réside dans l'apparition du personnage plus tôt dans la version théâtrale. Les deux nouveaux personnages permettent d'ailleurs de mettre en lumière la condition sociale aisée de l'armateur monsieur Morel⁴⁵³.

Parmi les additions de personnages dans l'œuvre d'arrivée, nous devons également tenir compte des adaptations où tous les intervenants sont nouveaux. Ces pièces exposent une lecture nouvelle de l'œuvre et bien souvent elles les parodient comme par exemple *Le Comte de Montefiasco* de Clairville et Deforges ou encore *L'Île de Monte-Cristo* d'Auguste Jouhaud. Dans la première adaptation, les dramaturges caricaturent la longueur des drames, ainsi que la fiction romanesque. Nous reconnaissons malgré tout certains personnages issus du roman dans la nouvelle distribution, tels que Cantès père et fils⁴⁵⁴, Altamore⁴⁵⁵, Caderoussel⁴⁵⁶, Merlan⁴⁵⁷, ou encore Bouillabaisse⁴⁵⁸. L'adaptation qui s'éloigne de l'hypotexte romanesque met pourtant en scène des personnages à travers lesquels le spectateur parvient à reconnaître l'intrigue romanesque qui est à l'origine du drame. Dans le second exemple, *L'Île de Monte-Cristo*, l'adaptation met en scène des personnages différents par rapport au roman, les intervenants qui portent le nom de personnages de l'œuvre-source ne sont que des acteurs qui jouent le rôle quelques instants des personnages romanesques, tel que le comte de Monte-Cristo. Nous rencontrons aussi des allusions aux personnages romanesques à travers les remarques que Gobin déclame à propos du roman. De ce fait, dans cette adaptation, c'est par le biais des nouveaux personnages que les héros du roman de Dumas père prennent vie. Ils n'existent pas en tant que personnages à part

⁴⁵³ Cf. DUMAS, Alexandre, MAQUET, Auguste, *Monte-Cristo (1^{ère} partie)*, in *Théâtre complet*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, t. XII, I, 1.

⁴⁵⁴ Représentant Edmond Dantès et son père.

⁴⁵⁵ Personnage correspondant à Villefort.

⁴⁵⁶ Représentant Caderousse.

⁴⁵⁷ Caricature de Fernand.

⁴⁵⁸ Incarnant Mercédès.

entière dans le drame puisque celui-ci ne met pas directement en scène le roman. La pièce représente des personnages que le roman dumasien a profondément marqués, la lecture de l'œuvre romanesque les conduit à vouloir faire des folies.

En outre, la typologie des personnages est convenue dans les deux genres et elle reste la même puisque le roman-feuilleton utilise la typologie des personnages-types du mélodrame, comme nous l'avons déjà souligné. Passepartout, le domestique de Philéas Fogg, dans *Le Tour du monde en 80 jours*, en est un bel exemple. Il représente le fidèle adjurant du héros. Lors du passage à la scène, ses traits comiques augmentent. Dans le roman de Jules Verne, Passepartout est content de trouver un maître «dont l'existence était si régulière, qui ne découchait pas, qui ne voyageait pas, qui ne s'absentait jamais, pas même un jour, ne pouvait que lui [Passepartout] convenir»⁴⁵⁹. Le roman explique, de plus, que Passepartout est facilement admis par Philéas Fogg. Dans l'adaptation, c'est Passepartout qui s'achète sa place de domestique et ses propos font sourire, comme le démontre cette réplique du personnage : «[...] Et voilà comment le flegmatique gentleman va entrer au mien [à mon service]»⁴⁶⁰. Passepartout inverse les relations maître-domestique : ce n'est plus le maître qui prend à son service un domestique, c'est le domestique qui sélectionne son maître et ils s'acceptent mutuellement. D'autre part, nous pouvons également faire référence aux traîtres qui sont présents dans les œuvres romanesques et dans leurs respectives adaptations, tels que Danglars ou Fernand dans *Le Comte de Monte-Cristo* et *Monte-Cristo*, ou bien encore Catherine de Médicis dans *La Reine Margot* de Dumas père. Dans ces œuvres, ces personnages jouent le rôle du traître et du méchant qui persécutent les victimes innocentes, comme le définit le mélodrame.

D'un autre côté, les personnages romanesques, décrits et visualisés mentalement par le lecteur, gagnent vie au théâtre à travers la représentation des comédiens. Il s'agit de «substituer un personnage actif à un personnage réflexif»⁴⁶¹. La transposition du mental au souffle de vie qu'acquiert le personnage devient une transformation importante et délicate dans l'adaptation. Ceci intensifie la responsabilité de l'acteur :

⁴⁵⁹ VERNE, Jules, *Le Tour du monde en 80 jours*, op. cit., p. 15.

⁴⁶⁰ VERNE, Jules, ENNERY, Adolphe d', *Le Tour du monde en 80 jours*, in *Les Voyages au théâtre*, op. cit., 1^{er} tableau, sc. 2.

⁴⁶¹ ROOTERING, Marie-Pierre, *Les Adaptations théâtrales de romans français au XIXe siècle*, op. cit., pp. 74.

N'oublions pas en effet, que dans l'adaptation théâtrale de ces chefs-d'œuvre de notre littérature, la responsabilité des comédiens est doublée. Ils sont le croquis vivant du livre, et s'ils ont le malheur de se tromper, s'ils restent au-dessous ou à côté de l'idée que nous nous faisons de tel ou tel héros, ils nous gâtent à la fois la pièce et le roman.⁴⁶²

Nous constatons que le personnage théâtral dépend complètement de son original romanesque. Il s'agit effectivement d'une préoccupation non négligeable chez l'acteur qui joue le rôle d'un personnage romanesque célèbre. Cette contrainte est notamment perceptible dans la représentation théâtrale de *Monte-Cristo*. Le roman a acquis une très grande notoriété et ses personnages principaux sont devenus presque mythiques. La première des deux parties de *Monte-Cristo* est vivement attendue ; selon la presse de l'époque, Paris a vécu deux soirées extraordinaires marquées par une euphorie jamais vue à l'approche du début du spectacle⁴⁶³. Quant au jeu des acteurs, notamment pour le personnage de Dantès, il semble qu'il ait rempli les attentes du public qui souhaitait retrouver les personnages romanesques tant appréciés :

M. Mélingue a été à la hauteur du rôle immense qui lui est déchu en partage ; il a eu toutes les physionomies, tous les aspects, tous les langages du personnage multiple d'Edmond Dantès. – Il a été admirablement beau, et nous ne sentons pas le courage de signaler dans une aussi remarquable composition dramatique quelques défauts de détail. – Suffire à un pareil labeur, rester debout sous un pareil fardeau, c'est véritablement prodigieux. Jamais il n'a été donné à un comédien de créer un rôle aussi complet, mais à coup sûr nous ne savons pas d'homme, si ce n'est Frédéric Lemaître, qui eût pu suffire à un tel travail dramatique. – Le nom de Mélingue restera désormais attaché à celui de Monte-Cristo.⁴⁶⁴

⁴⁶² DAUDET, Alphonse, *Pages inédites de critique dramatique (1874-1880)*, op. cit., p. 89.

⁴⁶³ Cf. le compte-rendu de ces deux soirées, rapporté par Charles Matharel dans *Le Siècle*, 7 février 1848, **Annexe 6**, pp. 374-375.

⁴⁶⁴ *Idem*.

Cette longue citation permet de voir que le critique ne tarit pas en éloges concernant la représentation du comédien représentant Dantès. L'acteur incarne à la perfection le personnage issu du roman. En outre, l'article félicite aussi les autres acteurs qui incarnent Mercédès, Caderousse, Villefort, entre autres⁴⁶⁵. L'adaptation est une réussite, la représentation elle-même parvient à donner vie à une intrigue romanesque condensée en deux soirées où le jeu des acteurs permet de voir *en chair et en os* les héros du roman dumasien. Cependant, les adaptations ne sont pas toujours autant couronnées de succès, comme l'illustre le passage à la scène du *Lys dans la vallée* par Théodore Barrière et Arthur de Beauplan, représenté pour la première fois le 14 juin 1853 au Théâtre-Français. D'après la presse de l'époque⁴⁶⁶, la tentative des adaptateurs est trop audacieuse du fait que l'héroïne soit présentée dans le roman comme une créature presque céleste. La création théâtrale du personnage semble réductrice par rapport à la source romanesque et est même qualifiée comme étant un acte de «profanation»⁴⁶⁷. Charles Matharel ne s'arrête pas là, il paraît effaré face aux acteurs choisis pour représenter les personnages du roman-source⁴⁶⁸. De ce fait, la condensation des personnages ou leur remaniement doivent être opérés le plus subtilement possible. C'est ce qui se produit aussi, par exemple, avec Virginie dans *L'Assommoir* de Busnach et Gastineau ; le personnage théâtral doit endosser le côté frivole d'Adèle mais aussi le caractère vindicatif de Virginie. De la fusion des personnages résulte alors un nouveau personnage théâtral qui doit incarner ou condenser les caractéristiques des personnages romanesques.

2.2. Du langage romanesque au langage théâtral ou la *mise en scène* du récit

Le passage du roman au théâtre inclut un autre exercice, celui de passer du langage narratif au langage théâtral qui se caractérise par les dialogues. L'adaptation consiste à ce stade à mettre en image le texte romanesque. Le langage dramatique devient une *métaphore visuelle*, car le théâtre est surtout un art déictique où le langage possède un

⁴⁶⁵ Cf. *Ibidem*.

⁴⁶⁶ Cf. MATHAREL, Charles, «Revue des Théâtres», in *Le Siècle*, 20 juin 1853 ; **Annexe 11**, p. 380.

⁴⁶⁷ *Idem*.

⁴⁶⁸ Cf. *Ibidem*.

rôle prépondérant : il aide à visualiser métaphoriquement le texte issu de l'œuvre romanesque.

2.2.1. Mise en dialogue du texte romanesque

Nous pouvons rappeler qu'il existe un important recours aux dialogues dans les romans, c'est notamment le cas d'Alexandre Dumas père. En outre, nous constatons que souvent les dialogues déjà présents dans le roman sont repris tels quels ou presque dans l'adaptation. C'est surtout le cas quand l'adaptateur et le romancier ne font qu'un. C'est ce qui se produit dans les adaptations qu'Alexandre Dumas père fait de ses romans, tel que *Le Chevalier de Maison-Rouge* où nous pouvons lire ces paroles du héros Lorin : «Puis, avant de te quitter, je ne serai pas fâché de te dire encore quelques mots de bon conseil»⁴⁶⁹. Dans l'adaptation, la phrase réapparaît quasiment à l'identique dans une réplique de Lorin: «Mais avant de quitter, cher ami, je ne serais point fâcher de te donner un conseil...»⁴⁷⁰. Nous remarquons que la différence est minime et qu'elle ne change en rien le sens de la phrase. Nous pouvons citer un autre exemple, celui de *Thérèse Raquin* de Zola, comme l'illustre cette phrase prononcée par Thérèse: «On m'a dit que ma mère était fille d'un chef de tribu, en Afrique [...]»⁴⁷¹, et sa copie conforme dans le drame : «On m'a dit que ma mère était fille d'un chef de tribu en Afrique»⁴⁷². La seule différence entre ces deux citations est l'absence d'une virgule dans l'adaptation théâtrale. Hormis cet exemple, l'œuvre dramatique zolienne renferme d'innombrables répliques qui sont identiques ou très proches de certaines prises de parole dans l'hypotexte romanesque. De cette manière, dans le cas des adaptations faites par les romanciers, la quasi-totalité des dialogues est reprise dans la pièce. De plus, nous rencontrons des cas où certains adaptateurs n'hésitent pas à copier les dialogues du roman créés par un autre auteur. C'est ce que fait par exemple Pixérécourt dans son adaptation de *Coelina ou L'Enfant du mystère*, roman de Ducray-Duminil, comme le montre ce passage de l'œuvre-source :

⁴⁶⁹ DUMAS, Alexandre, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 55-56.

⁴⁷⁰ DUMAS, Alexandre, MAQUET, Auguste, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, drame en cinq actes et douze tableaux, in *Théâtre complet XI*, Paris, Michel Lévy Frères, 1874, I, 1^{er} tableau, sc. 4.

⁴⁷¹ ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁷² ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, drame en quatre actes, *op. cit.*, I, 5.

Quel intérêt, monsieur ? celui que je prends à tous les infortunés : je ne le connais pas, moi, j'ignore jusqu'à son nom ; mais il a une physionomie si probe, si honnête ! il a avec cela des yeux ! oh ! des yeux où se peignent toute la bonté, toute la candeur de son âme : il ne peut pas parler ; mais quand je lui donne sa soupe, du pain, quelque chose enfin, il me regarde avec une expression ! des larmes de sensibilité, de reconnaissance viennent mouiller ses paupières ; il me serre les mains, et l'on voit qu'il souffre de ne pouvoir dire à quel point il est sensible aux procédés les plus simples. O monsieur, monsieur ! il y a douze ans que je suis à votre service ; j'ai vu venir chez vous des hommes de toutes sortes de caractères ; j'ai été la dupe de quelques-uns ; mais je ne le suis pas de celui-ci ; oh, non, je ne me trompe pas sur son compte, et je suis sûre que cet honnête homme-là a été bien, très-bien, et qu'il a éprouvé de grands malheurs.⁴⁷³

Pixerécourt procède à l'adaptation de cette intervention de Tiennette en la condensant :

Tiennette.

Quel intérêt, monsieur ? celui que je prends à tous les infortunés. Je ne sais qui il est, cet homme ; j'ignore jusqu'à son nom ; mais il a une physionomie si douce, des yeux où se peignent si bien la candeur de son âme, un maintien si décent, il jette sur moi des regards si expressifs... qu'on ne peut s'y méprendre... Oui, monsieur, je me connais en physionomie, je vous réponds que c'est un honnête homme et qu'il a éprouvé de grands malheurs.⁴⁷⁴

La lecture de ces deux déclamations de Tiennette montre bien à quel point l'adaptateur reste proche du roman. Certes, Pixerécourt résume un peu les propos du personnage, mais la majeure partie du passage est identique à l'hypotexte. Nous pouvons alors parler de contamination textuelle, dans la mesure où l'adaptateur

⁴⁷³ DUCRAY-DUMINIL, François-Guillaume, *Coelina ou L'Enfant du mystère*, Paris, Le Prieur, 1798, t. I, pp. 7-8.

⁴⁷⁴ PIXERÉCOURT, René-Charles-Guilbert de, *Coelina ou L'Enfant du mystère*, Paris, J. N. Barba, 1800, I, 3.

emprunte des passages tels quels du roman. La réutilisation ou la réappropriation des dialogues romanesques dans l'adaptation mettent en lumière l'intertextualité des textes, dans le sens où Genette la définit :

Je le [paradigme terminologique : l'intertextualité] définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre.⁴⁷⁵

L'intertextualité révèle les traces de l'hypotexte romanesque présentes dans l'hypertexte. Ces traces ou ces indices sont, en outre, appelés des «connecteurs» par Michel Riffaterre :

Il existe un indice de la coexistence dans une même séquence verbale d'un texte et d'un intertexte, indice donc d'intertextualité. [...]. C'est un signe double puisqu'il figure dans le texte mais aussi dans l'intertexte d'où il a été tiré.

Je l'appellerai le connecteur : sa première fonction est de faire le pont entre le texte et l'intertexte, non seulement en symbolisant la présence de l'un dans l'autre, mais en symbolisant leur inséparabilité ; le texte ne peut être lu et ne peut avoir de signifiante sans la catachrèse causée par l'invisible intertexte.⁴⁷⁶

Dans l'adaptation, il se passe la même chose, excepté, de façon générale, l'agrammaticalité et la catachrèse qui s'en suit. En effet, la reprise des dialogues rend l'œuvre-source et l'œuvre d'arrivée inséparables. Il s'installe une relation de dépendance par rapport à l'hypotexte, qui réapparaît explicitement dans l'adaptation à travers ces phrases tirées du roman. Celles-ci établissent une liaison ou connexion directe avec le roman-source.

Outre la reprise des dialogues romanesques, certains épisodes du récit sont à mettre en dialogue. L'exercice consiste alors à «décomposer la parole abstraite unifiée du

⁴⁷⁵ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 8.

⁴⁷⁶ RIFFATERRE, Michel, «Contraintes intertextuelles», in LE CALVEZ, Éric, CANOVA-GREEN, Marie-Claude (dir.), *Texte(s) et Intertexte(s)*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 38.

narrateur en parole plurielle concrète des acteurs-personnages»⁴⁷⁷. Nous passons dans ce genre de situation du discours individuel du narrateur au discours polyphonique du théâtre. Ce genre de transformation est nécessaire, par exemple, dans la transmodalisation du *Lys dans la vallée* opérée par Théodore Barrière et Arthur de Beauplan. En effet, Félix de Vandenesse et Henriette de Morsauf communiquent notamment par le langage des fleurs, comme le montre ce passage du roman de Balzac :

Figurez-vous une source de fleurs sortant des deux vases par un bouillonnement retombant en vagues frangées, et du sein de laquelle s'élançaient mes vœux en roses blanches, en lys à la coupe d'argent ? Sur cette fraîche étoffe brillaient les bleuets, les myosotis, les vipérines, toutes les fleurs bleues dont les nuances, prises dans le ciel, se marient si bien avec le blanc ; n'est-ce pas deux innocences, celle qui ne sait rien et celle qui sait tout, une pensée de l'enfant, une pensée du martyr ? L'amour a son blason, et la comtesse le déchiffra secrètement.⁴⁷⁸

Sur scène ce dialogue sourd n'est pas suffisant. Les adaptateurs verbalisent alors ces discours. Les dramaturges font dire à Félix à quel point les fleurs peuvent transmettre un message :

Félix, *soupirant*.

Oui, je me suis condamné au silence et tout parle en moi... autour de moi...
(*Montrant la vallée par la fenêtre à gauche.*) Ces dernières lueurs blanches qui éclairent la vallée, cette brise du soir qui berce les peupliers, ces grands arbres aux feuilles d'argent toujours tremblantes, ces fleurs qui nous entourent, toutes ces choses ont un langage, une chanson pleine de notes mystérieuses et tendres... et rien ne les force à garder leur secret... aucune loi ne les oblige à se taire.⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ ROOTERING, Marie-Pierre, *Les Adaptations théâtrales de romans français au XIXe siècle*, op. cit., pp. 74.

⁴⁷⁸ BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Livre de Poche, «Classiques», 1995, pp. 158-159.

⁴⁷⁹ BARRIÈRE, Théodore, BEAUPLAN, Arthur de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Michel Lévy Frères, «Théâtre contemporain illustré», 1856, III, 3.

Après cet éclaircissement, les deux héros entament leur dialogue métaphorique :

Félix.

Voyez... ce lys qui se balance sur sa tige fragile, ne vous représente-t-il pas la femme pure, rayonnante, aimée... qui reçoit comme un encens le parfum des fleurs qui l'entourent.

Henriette, *un peu troublée*.

Oui...mais, voyez plus loin cette rose épanouie, entourée et soutenue par ses boutons à peine entr'ouverts, c'est la *mère de famille* ; regardez, les tiges diffuses des autres fleurs se pressent en vain autour d'elle, le liseron cherche à l'étreindre dans ses spirales, mais la mère de famille reste et restera impassible... radieuse... protégée par ses enfants... jusqu'à ce que sa dernière feuille tombe avec sa dernière larme de rosée.⁴⁸⁰

Ce qui est narré dans le roman par Félix, où tout se passe par le biais du regard, apparaît sous la forme de dialogue dans la pièce, afin que la scène soit intelligible pour le lecteur-spectateur.

Par ailleurs, nous pouvons parfois observer l'utilisation d'expressions paraphrasées, de manière concise, originaires du texte-source. C'est ce qu'illustre cette intervention de Thérèse dans la version romanesque de *Thérèse Raquin* de Zola :

J'ignore comment je t'aimais ; je te haïssais plutôt. Ta vue m'irritait, me faisait souffrir ; lorsque tu étais là, mes nerfs se tendaient à se rompre, ma tête se vidait, je voyais rouge. Oh ! que j'ai souffert ! Et je cherchais cette souffrance, j'attendais ta venue, je tournais autour de ta chaise, pour marcher dans ton haleine, pour traîner mes vêtements le long des tiens. Il me semblait que ton sang me jetait des bouffées de chaleur au passage, et c'était cette sorte de nuée ardente, dans laquelle tu t'enveloppais, qui m'attirait et me retenait auprès de toi, malgré mes sourdes révoltes... Tu te souviens quand tu

⁴⁸⁰ *Idem*, III, 3.

peignais ici : une force fatale me ramenait à ton côté, je respirais ton air avec des délices cruelles.⁴⁸¹

La transposition de ce passage au théâtre est presque identique, excepté certaines coupures qui condensent un peu le discours de Thérèse, sans en changer le sens :

Thérèse.

[...] J'ignore de quelle façon je t'aimais, je te haïssais plutôt. Ta vue m'irritait, me faisant souffrir. Quand tu étais là, mes nerfs se tendaient à se rompre, et je cherchais cette souffrance, j'attendais ta venue. Quand tu peignais, malgré mes sourdes révoltes, j'étais clouée là, à tes pieds, sur ce tabouret.⁴⁸²

Cette concision du discours, lors du passage d'un genre à l'autre, est une caractéristique théâtrale, voire même une nécessité. En outre, la transposition du roman au théâtre implique le passage du langage romanesque, qui peut se permettre d'être diffus, au langage dramatique, qui se veut concis. Cela oblige parfois certaines modifications qui requièrent une recherche d'équivalents. C'est ce qui arrive dans les adaptations théâtrales de Balzac car, comme nous le savons, le romancier ne retient pas sa verve littéraire lorsqu'il décrit quelque chose, ses descriptions peuvent s'étendre sur plusieurs pages, tel que l'épisode de la première rencontre entre Félix de Vandenesse et Henriette de Morsauf dans *Le Lys dans la vallée*. L'auteur consacre deux pages au moment où Félix aperçoit pour la première fois la comtesse de Morsauf⁴⁸³, alors que dans l'adaptation ce moment est réduit à une petite tirade :

Félix, *s'approchant peu à peu d'Henriette.*

O mes rêves de marin sous les nuits étoilées ! qu'étiez-vous... dites-moi, auprès de cette réalité de grâces enchanteresses... de cette douce rêverie toute pleine de mystère et d'amour ? sublimes tempêtes, flots bondissants d'une mer en furie, qu'étiez-vous auprès de ce cœur oppressé par un regret ou par

⁴⁸¹ ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, op. cit., pp. 76-77.

⁴⁸² ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, drame en quatre actes, op. cit., I, 5.

⁴⁸³ Cf. BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, op. cit., pp. 60-61.

une espérance ?... Oh ! que ne suis-je cette harmonie qui te caresse et qui t'enivre ! que ne suis-je l'enfant où se pose ton cœur.⁴⁸⁴

La transmodalisation générique réduit sensiblement la durée de l'extase du personnage, mais non pas son intensité. Les deux revêtent le même désir érotique. De la sorte, le passage à la scène implique également la condensation de ce qui est dit.

2.2.2. Du décrit au vu et du narrateur au didascale

Nous pouvons aborder à présent la question du narrateur plus en détail, afin de percevoir ce qu'il advient concrètement dans la transposition théâtrale. Dans le genre romanesque, c'est effectivement lui qui raconte mais au théâtre cette fonction est obsolète, car nous voyons directement ce qui se passe. Le narrateur disparaît donc dans la pièce, à moins qu'il soit un personnage actif de l'action, auquel cas il peut devenir un personnage à part entière dans l'adaptation. La focalisation de l'action souffre, de ce fait, un changement :

Dans un roman le narrateur peut être interne ou externe, mêlé ou étranger à l'action. Sa vision peut être limitée ou illimitée. Au théâtre, le point de vue est d'un tout autre ordre puisque le message émane de plusieurs destinataires et non d'un seul. Du roman au théâtre, un «déplacement» du point de vue est donc nécessaire et déterminant puisqu'il va influencer la perception de toute la pièce.⁴⁸⁵

Dans ces conditions, la représentation met en scène les plusieurs points de vue des personnages, mais l'ensemble est perçu de l'extérieur par le spectateur à travers l'illusion du quatrième mur. L'intérieur des personnages livré par le narrateur dans le roman est supprimé dans l'adaptation. La psychologie des personnages est révélée par d'autres personnages ou à travers des confessions dans les monologues. De la sorte, il existe occasionnellement des difficultés de transposition thématique dans la

⁴⁸⁴ BARRIÈRE, Théodore, BEAUPLAN, Arthur de, *Le Lys dans la vallée*, *op. cit.*, I, 17.

⁴⁸⁵ LEDUR, Dominique, *op. cit.*, p. 50.

transmodalisation d'un roman au théâtre. Effectivement, certaines thématiques de l'œuvre narrative traitent de sujets impossibles à représenter. C'est le cas notamment du remords comme le remarque Jules Claretie à propos de *Thérèse Raquin* de Zola: «Pour peindre le remords sur la scène, il faut autre chose que des mots, des cris, des aveux, autre chose que la confession des coupables... Le sujet même, si profondément dramatique, est anti-théâtral»⁴⁸⁶. Ce genre de thèmes complique la tâche de l'adaptateur qui doit passer outre, pouvant changer le sens de l'œuvre, ou atténuer l'effet en utilisant, malgré tout, les confessions, les monologues, les actions des personnages... Dans *Thérèse Raquin*, le déchirement qui a lieu entre Laurent et Thérèse permet de montrer au public les tourments intérieurs qui envahissent leurs esprits, ils sont pris de remords. Cela comble l'absence des descriptions des sentiments et l'état d'esprit des personnages que le narrateur révèle dans la fiction narrative. Sans cela, le spectateur n'aurait pas un aperçu complet de la psychologie des personnages.

De même, les sentiments et pensées intérieures des personnages, que nous livre le narrateur et que l'adaptateur juge capitaux, doivent être dits au théâtre. Il faut alors passer du décrit au dit. C'est ce qui se produit à nouveau dans *Thérèse Raquin* puisque madame Raquin recouvre la parole à la fin du drame, tandis que dans le roman, le personnage assiste muet au suicide des deux amants : «Mme Raquin, roide et muette, les contempla à ses pieds, ne pouvant se rassasier les yeux, les écrasant de regards lourds»⁴⁸⁷. Cette satisfaction du regard n'est pas suffisante dans la transposition à la scène, c'est pourquoi l'auteur redonne l'usage de la parole à la mère de Camille. De cette manière, dans l'adaptation, le spectateur entend la vieille femme proférer tout haut sa rage : «Et je veux assister à votre lente expiation, ici dans cette chambre, où vous m'avez pris tout mon bonheur»⁴⁸⁸. Le dénouement du drame augmente la victoire et la vengeance de Madame Raquin : non seulement elle survit aux meurtriers, mais elle retrouve ses capacités motrices et verbales. La verbalisation des pensées de Madame Raquin confère au châtement une charge plus lourde parce qu'avant de mourir, les assassins entendent les paroles récriminatoires de Madame Raquin qui sonnent comme le jugement dernier des personnages.

⁴⁸⁶ CLARETIE, Jules, cité par DUBARD, Monique, «*Germinie Lacerteux*, du roman à la scène», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 210.

⁴⁸⁷ ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 301.

⁴⁸⁸ ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, drame en quatre actes, op. cit., IV, 6.

D'un autre côté, bien qu'il n'y ait plus de narrateur dans la pièce, il arrive que les didascalies jouent un rôle similaire parce qu'elles expliquent, voire décrivent ce qui va se passer⁴⁸⁹, tel que dans l'adaptation du *Tour du monde en 80 jours* d'Adolphe d'Ennery, comme nous l'avons déjà évoqué⁴⁹⁰. Nous pouvons aussi citer le cas des *Enfants du Capitaine Grant*, où l'on retrouve une didascalie descriptive de ce qui se passe sur scène :

*Il [Paganel] indique, à droite, la cabine n°4 dans laquelle ont été déposées provisoirement les malles d'Arabelle. Mulray sort et des matelots viennent enlever les malles comme il a été dit, pendant que la conversation continue.*⁴⁹¹

Le didascale revêt ici les traits du narrateur, ce qui peut être considéré comme un indice de l'origine romanesque de l'adaptation. Par ailleurs, nous pouvons observer que le para-texte didascalique emprunte également certains extraits de l'hypotexte. Nous sommes alors à nouveau face à une résurgence du texte romanesque, comme le montre également l'adaptation de *Thérèse Raquin* de Zola. En effet, l'une des indications scéniques du drame s'inspire d'un passage du roman : «Elle a élevé la voix ; Laurent effrayé, traverse la scène et prête à nouveau l'oreille»⁴⁹². Cette didascalie rappelle cet extrait du roman : « [...] quand il [Laurent] était là, elle [Thérèse] marchait, parlait, agissait carrément, sans songer jamais à éviter le bruit. Parfois, dans les commencements, Laurent s'effrayait»⁴⁹³. Bien que les deux passages comportent quelques différences, il est clair que la didascalie s'inspire directement du texte romanesque. Dans les deux textes, l'intention est la même : montrer l'insouciance de Thérèse face au danger et la peur de Laurent face à l'attitude désinvolte de sa maîtresse.

Pour sa part, le genre romanesque contient des dialogues souvent commentés par le narrateur, mais au théâtre ce n'est normalement pas le cas. À ce propos, Sylviane Robardey-Eppstein écrit :

⁴⁸⁹ Nous avons déjà développé cette question dans la romanisation du théâtre et la présence du didascale-narrateur, pp. 129-132.

⁴⁹⁰ Cf. l'exemple cité p. 129.

⁴⁹¹ VERNE, Jules, ENNERY, Adolphe d', *Les Enfants du Capitaine Grant*, in *Les Voyages au théâtre*, op. cit., II, 3^e tableau, 6.

⁴⁹² ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, drame en quatre actes, op. cit., I, 5.

⁴⁹³ ZOLA, Émile, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 77.

Au théâtre, ces répliques [celles d'*Une nuit à Florence* de Dumas père] et bien d'autres ne se prolongent pas d'informations complémentaires : les adjonctions du roman restent lettre morte. En regard de celles-ci, le texte dramatique laisse apparaître dans une lumière plus crue son statut de texte troué.⁴⁹⁴

L'absence de commentaire du narrateur laisse donc un vide dans la version théâtrale, comme le confirme cette réplique :

Le Duc, d'une voix calme⁴⁹⁵.

Parbleu ! tu es un fameux compagnon, Lorenzino ! deux hommes nous attaquent, et il faut non seulement que je fasse ma besogne, mais encore la tienne.⁴⁹⁶

L'adaptation théâtrale délaisse le commentaire romanesque : «dit-il d'une voix calme, que l'on eût pas dit que cet homme venait de courir danger de mort». Il est certain que ce commentaire n'est pas indispensable à la pièce, néanmoins sa suppression réduit le danger auquel les personnages ont été confrontés et surtout le caractère impassible du Duc Alexandre. Cependant, ce manque peut quelquefois être comblé par une didascalie-descriptive :

Alors que le drame classique, représentation au second degré, masquait l'auteur et rendait indirect l'accès à sa voix, les vides ou «trous» du texte théâtral peuvent désormais, comme dans le roman, se remplir d'un discours narratif, descriptif.⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ ROBARDEY-EPPSTEIN, Sylviane, «La Réécriture théâtrale au miroir du roman : va-et-vient transmodaux de Dumas père (de *Lorenzino* à *Une nuit à Florence*... et l'inverse)», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 417.

⁴⁹⁵ Certaines éditions, comme celle de 1846 (édition Passard), omettent l'indication scénique «d'une voix calme.». Cette absence accentue le caractère incomplet de la réplique.

⁴⁹⁶ DUMAS père, Alexandre, *Lorenzino*, Paris, Imprimerie Dondey-Dupré, 1842, I, 5.

⁴⁹⁷ PLANA, Muriel, «Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIIIe et XIXe siècles», in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, op. cit., p. 36.

Certaines adaptations, il est vrai, essaient de combler certains vides à travers des moments descriptifs dans le texte théâtral, aussi bien dans le dialogue⁴⁹⁸ que dans les didascalies, comme nous l'avons déjà souligné⁴⁹⁹. Ces descriptions dans les adaptations sont utiles, voire nécessaires pour la mise en scène mais aussi pour tout lecteur.

D'un autre côté, le texte dialogué et les didascalies se retrouvent à leur tour, eux aussi, condensés lors du travail de mise en scène. Cette condensation est visible dans les livrets qui se concentrent sur la représentation en soi : «Ce texte, en somme particularise le para-texte, le débarrasse de ses scories littéraires, et le réduit à l'essentiel de ses fonctions utilitaires : la mise en espace d'un texte dialogué»⁵⁰⁰. Lors de la mise en scène, en tant que mise en espace, le livret condense tout ce qui n'est pas représentation proprement dite et peut modifier le cas échéant le para-texte de l'adaptation. Pour ce genre d'étude, seuls les quelques livrets de représentation qui ont été publiés peuvent nous éclairer⁵⁰¹.

2.3. Le récepteur et l'horizon d'attente ou la sensibilisation du public

Les adaptations des romans du XIXe siècle sont créées en pensant à un récepteur précis, ce qui conditionne l'écriture de l'hypertexte. L'horizon d'attente du public et la réception de la pièce sont des concept-clés que l'adaptateur ne doit pas perdre de vue. Pour assurer le succès de l'adaptation, le dramaturge prend en compte les goûts dramatiques du XIXe siècle qui sont fortement imprégnés des codes du mélodrame, sous-genre qui influence, voire même légifère toute la création dramatique du siècle, comme nous l'avons vu. Conscients de ce phénomène et souhaitant plaire au public, les adaptateurs et surtout les adaptateurs professionnels préfèrent ne pas se démarquer des normes rigides du mélodrame. Ainsi, la sensibilisation du public est axée, essentiellement, sur les codes mélodramatiques qui règnent à cette époque.

⁴⁹⁸ Cf. L'exemple concernant la suppression du séjour à Rome dans *Le Comte de Morcef*, évoqué pp. 154-156.

⁴⁹⁹ Cf. la question des didascalies narratives-descriptives, pp. 129-132.

⁵⁰⁰ THOMASSEAU, Jean-Marie, «Les différents états du texte théâtral», in *Pratiques n° 41. L'écriture théâtrale, op. cit.*, p. 108.

⁵⁰¹ Nous savons que quelques livrets de pièces de Victor Hugo ont été publiés, ainsi que ceux de quelques autres auteurs, notamment dans la «Collection de mise en scène de grands opéras et d'opéras-comiques, rédigés et publiés par M. L. Paliante». Dans cette collection s'inscrit par exemple l'adaptation *Mémoires du diable* d'Etienne Arago et Paul Vermond ou encore *Ruy Blas* de Victor Hugo, *Les Mousquetaires* de Dumas père et Maquet. Malheureusement nous n'avons pas eu accès à ces précieux livrets.

2.3.1. Le respect des attentes du public

Les récepteurs des deux œuvres, le roman et son adaptation théâtrale, semblent à première vue nettement distincts. Il s'agit évidemment de lecteurs pour le roman et de spectateurs pour la pièce : le premier lit et doit se faire une représentation mentale alors que le second n'a qu'à regarder et écouter. Néanmoins, nous pouvons nous interroger en ce qui concerne le rôle que les récepteurs ont à jouer dans ces deux cas de figures. Dans les deux cas, le lecteur et le spectateur sont les herméneutes de l'œuvre, ce sont eux qui les interprètent et donc leur donnent sens.

D'autre part, les récepteurs des romans-feuilletons et de leurs adaptations théâtrales sont passifs face à l'action, car ils ne s'identifient pas aux héros, étant donné que ceux-ci sont souvent historiques, tels que d'Artagnan, dans *Les Trois Mousquetaires – Les Mousquetaires* ; Marguerite de Navarre, dans *La Reine Margot* et son adaptation éponyme de Dumas père ; ou encore Louis XIII et Richelieu, dans *Une Maîtresse de Louis XIII* de Saintine et une de ses adaptations *Le Mari de la favorite* de Saintine et Masson. C'est d'ailleurs ce qu'Elena Rossi résume à propos de la relation lecteur-héros: «Le lecteur suit le romancier à travers les méandres de l'histoire, mais il ne s'identifie pas avec les héros : quoique fasciné et enchanté, il reste un spectateur»⁵⁰². De ce fait, le lecteur est déjà spectateur lors de la lecture du roman, il s'apparente au spectateur parce que les deux types de récepteurs n'ont qu'à contempler ce qu'on leur raconte ou leur montre. Ce sont des spectateurs passifs. Toutefois, malgré la passivité apparente du lecteur-spectateur, ce dernier exige que la pièce respecte ses attentes. Ceci nous amène à aborder l'horizon d'attente du public, qu'il soit lecteur ou spectateur. Sur ce point, Christian Chelebourg souligne le caractère bourgeois et divertissant du théâtre :

Distraction bourgeoise, le théâtre se doit de respecter les impératifs que lui dicte sa mission mondaine. Tandis que le roman, de Balzac à Zola en passant par Daudet, s'est orienté vers une peinture aussi précise que possible de la société, le théâtre est sommé de s'affranchir même des critères de vraisemblance pour assurer son rôle social. Le roman étudie la société, le

⁵⁰² ROSSI, Elena, «*I Tre Moschettieri* deux adaptations italiennes», in MONTACLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 105. Elena Rossi reprend l'idée de MANGANELLI, Giorgio, *La Letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 34.

théâtre se plie à ses règles les plus platement commerciales. L'émotivité héritée du Romantisme borne son réalisme en lui fixant un objectif lénifiant.⁵⁰³

L'adaptation semble se plier aux exigences du public et cela quel que soit le mouvement littéraire auquel elle est liée. C'est le succès auprès du public et *a fortiori* monétaire qui prime. Le succès passe alors par un public plus large, il s'agit de : «quitter la sphère de l'individuel pour une production de masse»⁵⁰⁴. Cette production de masse est spécialement visible à travers la quantité d'adaptations qui voient le jour au XIXe siècle, tout comme les théâtres visés : essentiellement les théâtres de Boulevard.

De cette manière, les adaptations même les plus fidèles peuvent souffrir des changements car le but de ce théâtre, destiné majoritairement à la bourgeoisie, est de respecter l'horizon d'attente du public, afin d'être rentable. La fidélité par rapport au roman, qui prend exemple sur la vie, chez notamment les naturalistes, pâtie car le théâtre engendre des contraintes, des conventions comme le remarque Alphonse Daudet : « [...] mais le théâtre n'est pas la vie. C'est même tout le contraire »⁵⁰⁵. Pour cet auteur le roman représente la vie, alors que le théâtre, dont l'adaptation, représente ce que le public attend, il respecte son horizon d'attente. Ceci pose problème aux adaptateurs qui veulent être fidèles à l'œuvre-source. Ils sont ainsi fidèles tout autant que possible, étant donné que l'objectif premier est de ne pas heurter la sensibilité du public pour que la pièce soit réussie. Cela implique que les adaptations se ressemblent toutes de par leurs codes et cela que ce soit des mélodrames romantiques ou naturalistes. Nous pouvons rappeler cette conclusion de Florent Montclair :

Qu'elles soient tirées de nouvelles (*Les Vampires*), de romans non-feuilletonnés (*Robinson Crusoe*), de romans-feuilletons [...], qu'elles soient tragiques ou comiques, naturalistes ou romantiques, les adaptations du XIXe siècle gardent donc un air de famille. [...] la pièce du XIXe siècle reste

⁵⁰³ CHELEBOURG, Christian, «Splendeurs et misères de l'adaptation. Pièce conférence en trois actes et six tableaux. Représentée pour la première fois dans le château de Cerisy-la-Salle le lundi 17 août 1998.», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 309.

⁵⁰⁴ ROOTERING, Marie-Pierre, *Les Adaptations théâtrales de romans français au XIXe siècle*, op. cit., p. 74.

⁵⁰⁵ DAUDET, Alphonse, *Pages inédites de critique dramatique (1874-1880)*, op. cit., p. 19.

normée. Comique et tragique, dansée et chantée, luxuriante et aventureuse, compliquée et très spectaculaire, elle est marquée par les mêmes volontés que le feuilleton : faire de l'argent, être morale, distraire.⁵⁰⁶

Les adaptations finissent par suivre le même fil conducteur, car l'horizon d'attente du public du XIXe siècle est rigide. Florent Montclair insiste sur cette proximité en ces termes : «Les spectacles donnés à Paris sont très normés et reposent toujours sur un nombre restreint de passages obligés»⁵⁰⁷. Les normes prédominent dans l'adaptation, parce que c'est ce que le lecteur-spectateur attend et exige.

D'un autre côté, l'œuvre d'arrivée est toujours considérée par rapport à sa source, ce qui fait d'elle une œuvre seconde. La comparaison inévitable entre les deux nous amène à constater les différences, dont la fidélité ou la trahison, et les lacunes de l'adaptation qui font que certains critiques déplorent parfois la nouvelle œuvre. Le lecteur-spectateur, lui aussi, pratique l'exercice de comparaison et il distingue également les différences, et les pertes par rapport à l'œuvre source. Ces pertes sont «personnelles»⁵⁰⁸, car chaque lecteur regrette la suppression de tel ou tel passage qu'il a particulièrement apprécié dans le roman, car il souhaite «cultiver les délices du ressouvenir»⁵⁰⁹. L'horizon d'attente est encore une fois déterminant dans la création de l'adaptation, surtout lorsqu'il s'agit de romans connus, tel que *Le Comte de Monte-Cristo* de Dumas père. En effet, la première est attendue par le public avec une euphorie presque démesurée et inédite. La presse de l'époque retrace d'ailleurs les heures précédant la première représentation de l'adaptation :

Retrouverons-nous, se disait-on, cette poétique et charmante figure de Mercédès, [...] et cent autres physionomies multiples, caractères différents, si

⁵⁰⁶ MONTCLAIR, Florent, «À propos de quelques constantes de l'adaptation : Pixérécourt, Dumas-Nodier-Scribe, Verne et Zola», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 352.

⁵⁰⁷ *Idem*, p. 335.

⁵⁰⁸ DUBAR, Monique, «*Germinie Lacerteux*, du roman à la scène», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 205.

⁵⁰⁹ CABANÈS, Jean-Louis, DUFIEF, Anne-Simone, *Le Roman au théâtre. Adaptations théâtrales au XIXe siècle*, *Ritm*, Université de Paris X, 2005, n°33, p. 6.

prodigieusement variés, objets des sympathies, des préférences de chacun, et attendus par tous sur la scène avec la plus prodigieuse anxiété.⁵¹⁰

L'adaptation de romans connus redouble l'attention du récepteur qui est plus attentif, du fait même de connaître parfaitement l'œuvre-source. L'enjeu est d'autant plus grand pour les adaptateurs puisque le public s'attend à une œuvre fidèle, comme le souligne Christian Chelebourg :

La pièce se doit de respecter l'horizon d'attente que représente la lecture individuelle du roman, car l'adaptation théâtrale s'adresse avant tout à des lecteurs. [...] Il redoute une contamination de l'imagination du public par la dimension spectaculaire de l'adaptation. Sa confiance dans le verbe [...] est limitée par sa défiance à l'égard de la versatilité des spectateurs – de leurs impressions comme de leurs émotions. C'est donc avec la plus grande prudence que l'adaptation doit être envisagée. De là, sans doute, provient le foisonnement des collaborations entre professionnels de la théâtralisation et romanciers : cette forme d'écriture permet à l'auteur de garder un certain contrôle sur la mise en scène de son texte, tout en s'assurant que l'adaptation réponde aux critères spécifiques de la communication dramatique.⁵¹¹

L'horizon d'attente représente un enjeu considérable dans l'adaptation de roman au théâtre. L'adaptateur est conditionné par le goût du public qui dicte ses lois. Effectivement, au théâtre l'horizon d'attente du public doit être rempli dès la première représentation, afin que la pièce ne tombe pas. Selon Jean-Marie Thomasseau, c'est alors le public qui décide de l'avenir de la pièce en fonction du sens qu'il lui donne :

Le texte théâtral trouve, en rencontrant le public, son ultime dimension et la plénitude de ses significations. La présence d'un public parachève l'acte dramatique. La salle de spectacle est, en somme, le lieu de rencontre de

⁵¹⁰ MATHAREL, Charles, «Théâtres. Théâtre-Historique», in *Le Siècle*, 7 février 1848, p. 1 ; **Annexe 6**, pp. 374-375.

⁵¹¹ CHELEBOURG, Christian, «Splendeurs et misères de l'adaptation. Pièce conférence en trois actes et six tableaux. Représentée pour la première fois dans le château de Cerisy-la-Salle le lundi 17 août 1998.», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 316.

pratiques sociales et esthétiques créant dans l'instant de la représentation un sens général qui n'est plus réductible au seul texte dialogué ni aux éléments scéniques. On assiste, en définitive, à la naissance d'une manière de texte nouveau auquel le public donne une signification dernière en le cautionnant par le succès, l'échec ou l'indifférence.⁵¹²

Pour cela, le dramaturge se plie à certaines contraintes, comme le fait de permettre au spectateur de deviner ce qui va suivre. C'est ce que soulignent les frères Goncourt à propos du succès des pièces des Boulevards :

Savez-vous ce qu'il faut pour le succès aux boulevards ? C'est que le public devine tout ce qui va arriver. Je me suis trouvé une fois à côté de deux femmes qui, de scène en scène, racontaient la scène suivante : elles faisaient la pièce à mesure !⁵¹³

L'inattendu n'est pas si bien vu par le public, l'adaptateur doit impérativement respecter les codes. Sur ce point, l'adaptation théâtrale et le roman ne sont pas à l'unisson, comme nous l'explique Christian Chelebourg :

Contrairement au roman, et particulièrement le roman d'observation, le théâtre ne fait rien découvrir à son public ; il se borne à confirmer sa compréhension du monde et des hommes. C'est un lieu de clichés, de stéréotypes.⁵¹⁴

Les intervenants sont souvent des personnages-types du genre mélodramatique, comme l'illustrent Passepartout, pour le fidèle serviteur aux traits comiques⁵¹⁵ ;

⁵¹² THOMASSEAU, Jean-Marie, «Les différents états du texte théâtral», in *Pratiques n° 41. L'écriture théâtrale*, op. cit., p. 116.

⁵¹³ GONCOURT, Émile et Jules, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire 1851-1863*, Paris, Fasquelle, 1959, p. 685.

⁵¹⁴ CHELEBOURG, Christian, «Splendeurs et misères de l'adaptation. Pièce conférence en trois actes et six tableaux. Représentée pour la première fois dans le château de Cerisy-la-Salle le lundi 17 août 1998.», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 310.

⁵¹⁵ Dans *Le Tour du monde en 80 jours*, d'Ennery et Jules Verne.

Danglars, Caderousse et Fernand⁵¹⁶, pour les traîtres ; Elodie⁵¹⁷ ou Coelina⁵¹⁸, pour les victimes innocentes et persécutées. Nous pouvons alors observer que l'adaptation théâtrale est parfois obligée de se distancier du roman, afin de plaire au public, qui n'accepte aucun changement à *ses petites habitudes théâtrales*. C'est notamment ce qui a lieu dans *Le Lys dans la vallée* d'Eugène Grangé et Victor Bernard qui vont à la rencontre du goût du public en faisant du roman, dont l'héroïne est austère et noble, une comédie permettant de divertir au mieux les récepteurs. En fait, ce qui importe c'est que le spectateur comprenne sans aucune difficulté la pièce. Pour se faire, le recours à l'adaptation théâtrale de romans connus, tels que *Le Comte de Monte-Cristo*, *Le Tour du monde en 80 jours* ou encore *Le Solitaire*, facilite la tâche du dramaturge.

Toutefois, cette connaissance du roman peut être néfaste, parce qu'elle oblige l'adaptateur à respecter l'intrigue narrative pour ne pas surprendre de façon inadéquate le public. De ce fait, l'exercice de l'adaptation devient plus complexe car, d'une part, la pièce doit respecter les codes, quitte à bouleverser la trame originale, mais, de l'autre, elle doit respecter cette même intrigue initiale pour ne pas créer de situations trop inattendues pour le public. L'adaptateur doit ainsi rester fidèle au roman sans heurter les codes théâtraux. Dans ce sens, la suppression et condensation de certains épisodes donnent malgré tout une lecture ou relecture du roman :

Supprimer des épisodes, c'est inévitablement orienter la perspective du spectacle, c'est opérer des choix et donc proposer une lecture (fût-elle plurielle) du roman. Certains personnages, thèmes, métaphores... vont perdre de l'importance au profit d'autres.⁵¹⁹

C'est le cas des quatre adaptations que Dumas père fait de son roman *Le Comte de Monte-Cristo*, puisque l'auteur se focalise dans chaque adaptation sur un groupe de personnages au détriment d'autres. En réalité, chaque groupe de personnages est traité à tour de rôle dans les quatre adaptations. Comme nous le savons, la première partie de *Monte-Cristo* est consacrée à la chute et l'incarcération d'Edmond Dantès. Dans cette

⁵¹⁶ Dans les adaptations du *Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas père.

⁵¹⁷ Héroïne du *Solitaire* d'Arincourt, présente dans les diverses adaptations théâtrales du roman.

⁵¹⁸ Dans *Coelina ou L'enfant du mystère* de Pixérécourt.

⁵¹⁹ LEDUR, Dominique, *op. cit.*, p. 33.

première adaptation la majeure partie des personnages présents dans le roman figurent aussi dans le drame. C'est le point de départ de l'intrigue et il oblige la présentation de tous les principaux personnages qui vont être la cible de la vengeance de Dantès dans les adaptations suivantes. La seconde partie de *Monte-Cristo* se concentre sur la découverte du trésor par Dantès et le sauvetage *in extremis* de l'honneur de la famille Morel. La troisième partie, *Le Comte de Morcef*, comme le titre l'indique est axée sur la vengeance de Dantès contre Morcef. Finalement, la quatrième partie, *Villefort*, met en scène la chute de Villefort et Danglars. En somme, la sélection des personnages et des épisodes repris ne doit pas perdre de vue que, généralement, le lecteur connaît déjà le roman. Le dramaturge doit veiller, pour cette raison, à respecter l'horizon d'attente du spectateur du XIXe siècle.

Comme nous l'avons déjà évoqué, la publication d'une pièce de théâtre fige le texte. Ceci peut poser problème, comme l'explique Jean-Marie Thomasseau : «D'autre part, après l'impression, se crée, dans le public, un fétichisme textuel qui provoque un phénomène d'attente : le texte imprimé ne pourra plus être modifié, il est définitivement canonisé»⁵²⁰. Dans le cas de l'adaptation, la fixation du texte apparaît finalement à deux niveaux : celui de la publication du texte romanesque, puis celui de la publication de l'adaptation. Cela conditionne alors doublement la création d'une adaptation, puis une possible reprise de l'adaptation⁵²¹, ou encore la création d'une autre adaptation théâtrale du roman. Concernant cette question, Jean-Marie Thomasseau fait référence au «texte joué et rejoué», dans son article sur «Les différents états du texte théâtral» :

Un texte rejoué ne peut plus l'être 'innocemment'. Il s'inscrit, qu'on le veuille ou non, dans une dialectique qui met en jeu les partis pris esthétiques, sociaux et politiques des interprétations antérieures. [...] On va ainsi au théâtre non pour découvrir un spectacle mais pour le reconnaître, et mesurer

⁵²⁰ THOMASSEAU, Jean-Marie, «Les différents états du texte théâtral», in *Pratiques*, n° 41, *L'écriture théâtrale*, op. cit., p. 117.

⁵²¹ À titre d'exemple, nous pouvons mentionner la représentation du *Comte de Morcef*, le 1^{er} avril 1851. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une reprise proprement dite, le drame s'inscrit dans la continuité des deux premières parties de *Monte-Cristo* représentées en deux soirées en février 1848. Ainsi, lors de la représentation du *Comte de Morcef* (troisième partie de *Monte-Cristo*), le public regrette le changement d'acteur jouant le comte de Monte-Cristo et cela même si le nouvel acteur donne une bonne représentation du héros. Cf. MATHAREL, Charles, «Revue des Théâtres», in *Le Siècle*, 7 avril 1851, **Annexe 9**, p. 378.

les écarts et les accords avec l'espace intérieur de la lecture et les connaissances acquises.⁵²²

Cette dialectique rejoint l'horizon d'attente du spectateur. Nous soulignons que le phénomène est identique dans le cas de l'adaptation, car le public souhaite et s'attend à reconnaître l'histoire qu'il a lue dans le roman-source. Il est donc probable que l'horizon d'attente du public détermine ou du moins influence le type d'adaptation à laquelle le dramaturge a recouru.

D'autre part, l'horizon d'attente du spectateur n'est pas seulement conditionné par la connaissance de l'œuvre-source proprement dite. En effet, les notes explicatives des œuvres varient selon l'édition et l'époque, et ces notes influencent le lecteur et le sens qu'il donne à l'œuvre. De plus, d'autres para-textes, tels que les préfaces peuvent orienter le lecteur. Le préfacier influence quant à la position qu'occupe l'adaptation par rapport au roman-source. La préface définit également la position du dramaturge face au type d'adaptation qu'il présente et le rapport qu'elle entretient avec le roman-source. Si nous prenons l'exemple de Zola et de l'adaptation de *L'Assommoir* de Busnach et Gastineau, nous vérifions que le romancier naturaliste se détache complètement du drame :

Je suis bien à l'aise pour parler de *L'Assommoir*, le drame que MM. Busnach et Gastineau ont tiré de mon roman ; car je les ai autorisés à faire cette adaptation qu'à la condition absolue de n'avoir à m'occuper en rien de la pièce. Elle m'est donc étrangère [...].⁵²³

Cette distanciation permet à l'écrivain de se déresponsabiliser face à l'œuvre nouvelle, puisque, comme nous le savons, Zola considère que la transposition d'un roman à la scène est un exercice comportant des risques, surtout pour ce roman en particulier : «je regardais la mise à la scène du roman comme une tentative grave et

⁵²² THOMASSEAU, Jean-Marie, «Les différents états du texte théâtral», in *Pratiques*, n° 41, *L'écriture théâtrale*, op. cit., p. 120.

⁵²³ ZOLA, «Préface» de *L'Assommoir*, in BUSNACH, William, *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola, L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille*, op. cit., p. 3.

dangereuse»⁵²⁴. Cette crainte face à la transmodalisation s'explique par les échecs que l'auteur a soufferts au théâtre et qui lui font préférer le rôle de spectateur face à ce complexe exercice de transposition générique. Dans ce cas précis, l'adaptation se veut liée au roman-source mais pas à son romancier, qui ne participe en rien dans la transmutation. Le dramaturge se retrouve de là confronté à un autre problème de l'adaptation qui concerne la rencontre de l'horizon d'attente des adaptateurs, des romanciers et des récepteurs de l'œuvre nouvelle. En effet, les intentions de l'auteur peuvent parfois différer du public, ce qui le conduit à la phase de la *déception*, que nous avons énoncé au début de ce chapitre. Les horizons d'attentes du créateur et du public doivent aller dans le même sens afin de garantir le succès de l'œuvre. Ils sont donc intimement liés. Le lecteur-spectateur se retrouve conditionné par l'œuvre-source et les para-textes qui l'entourent, ce qui rend l'horizon d'attente plus restreint, moins ouvert.

2.3.2. De l'incipit au dénouement ou la priorité d'un bon début et d'une bonne fin

L'horizon d'attente du public doit être rempli dès le commencement de la pièce. La scène d'exposition est comme nous le savons un moment décisif au théâtre. Elle doit être saisissante, afin de captiver rapidement le public, car une fois de plus au théâtre le temps est compté, le temps presse :

[...] Il faut plaire au public, et lui plaire tout de suite. Tout se joue en quelques quarts d'heure. Il faut même, en quelques minutes, provoquer le rire ou l'émotion. Faute de quoi la partie est perdue et le public le fait bien voir.⁵²⁵

En effet, l'exposition d'une pièce est déterminante pour l'attrait que le spectateur accorde à l'œuvre. Sur ce point, le genre théâtral et romanesque diffèrent, parce que le temps de sensibilisation n'est pas le même :

⁵²⁴ *Idem*, p. 3.

⁵²⁵ LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, «Quadrige», 1980, p. 36.

Le deuxième effet des condensations est de permettre à l'adaptateur de répondre aux exigences de l'exposition théâtrale. On entre, on pénètre souvent lentement, pas à pas, dans un roman. L'incipit d'une pièce est par contre beaucoup plus abrupt. En effet, la mise en place d'un drame nécessite non seulement une densité informative (présenter les personnages, situer le contexte de l'action) mais aussi l'éveil de la curiosité du spectateur.⁵²⁶

La contrainte temporelle du théâtre implique à nouveau la condensation. Toutefois, il ne s'agit pas de faire une entrée trop elliptique. La condensation ici concerne plus l'urgence de captiver le spectateur rapidement, alors que le roman peut se permettre une entrée plus désinvolte :

Accrocher le spectateur au drame, sensibiliser le public, lui procurer du plaisir, telle est l'impérative nécessité qui s'impose au spectacle. Le roman doit, lui aussi, éveiller l'attention, l'intérêt du lecteur mais il n'est pas autant pressé par le temps.⁵²⁷

Cette différence entre les deux genres révèle une plus grande liberté créatrice du côté du roman. De la même manière, le lecteur jouit d'une plus grande liberté que le spectateur :

Ligne après ligne, le lecteur pénètre dans l'univers du livre tout en s'éloignant de sa propre réalité. Mais à tout moment, il peut interrompre sa lecture, la reporter, la reprendre, revenir en arrière, lire entre les lignes, sauter les pages... autant de pratiques qui lui confèrent une grande liberté dans la manière de prendre son plaisir. Au théâtre, le temps est compté et le déroulement de la représentation est irréversible. Il faut impliquer très vite le spectateur, gagner sa participation au risque de le perdre.⁵²⁸

⁵²⁶ LEDUR, Dominique, *op. cit.*, p. 35.

⁵²⁷ *Idem*, pp. 40-41.

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 41.

La sensibilisation rapide du spectateur est cruciale dans l'exposition du drame. C'est ce qu'entre autres Pixierécourt préconise. Néanmoins, ce dramaturge recommande que le début de la pièce sache certes saisir l'attention du public, mais en même temps il préfère une exposition longue et bonne plutôt qu'une exposition courte et bâclée. De plus, Pixierécourt conseille une exposition claire, qui permette au public de comprendre ce qui va se passer :

Dès le début Pixierécourt met son public dans ses confidences. Il ne le laisse pas un instant perplexe. L'exposition commence dès la première scène par une conversation ou par un monologue qui apprend aux auditeurs ce qu'ils doivent savoir. C'est un trait caractéristique de son mélodrame que cette façon de ne rien cacher aux auditeurs.⁵²⁹

Comme nous l'avons déjà compris, le mélodrame, notamment chez Pixierécourt, évince les situations qui pourraient dérouter le spectateur. Le dramaturge permet au public de deviner à l'avance ce qui va se passer. Néanmoins, si l'on consulte le *Traité du mélodrame*, l'exposition de la pièce doit revêtir des contours plus mystérieux : «La toile est levée. Que l'exposition soit sombre et mystérieuse ; que l'auditoire n'entrevoie l'avenir des événements que dans un lointain vaporeux. Réservez-lui le plaisir de la surprise»⁵³⁰. L'intrigue ne doit donc pas être livrée d'emblée au public, tout comme dans le roman. Par conséquent, nous pouvons souligner que les adaptateurs du XIXe siècle pouvaient suivre deux formes distinctes d'exposition. Les uns, comme Pixierécourt, révèlent immédiatement le sujet du mélodrame et ce qui va arriver ; les autres, comme par exemple Dumas père ou D'Ennery, ne sont pas aussi explicites dans la première scène de la pièce.

Quant au dénouement de l'adaptation, il diffère de temps à autres du roman car les valeurs dans les deux genres sont différentes. La pièce requiert une fin heureuse où l'ordre moral est rétabli et les méchants sont condamnés, ce qui est caractéristique du mélodrame. Le public exige que l'adaptation s'achève sur une note positive. Pour cette

⁵²⁹ HARTOG, Willie Gustave, *Guilbert de Pixierécourt: sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*, Paris, H. Champion, 1913, pp. 193-194.

⁵³⁰ HUGO, Abel, MALITOURNE, Armand, ADER, Joseph, *Traité du mélodrame*, Paris, Delaunay Pélicier et Plancher, 1817, p. 11.

raison, les adaptations théâtrales sont parfois obligées de modifier la fin pour ne pas décevoir le public. C'est le cas, par exemple, de l'adaptation à la scène du *Cousin Pons* par Launay⁵³¹. Tandis que dans l'hypotexte la fortune de Pons revient aux persécuteurs du vieil homme, les Marville, dans l'adaptation c'est son ami Schmucke qui hérite et les *méchants* sont punis au dernier acte. Concernant cette adaptation, Alphonse Daudet justifie l'altération de la fin : «Mais le théâtre exige, pour la satisfaction du spectateur et la tranquillité de son sommeil, une fin autant que possible consolante, même aux dépens de la logique»⁵³². De ce fait, ce qui prime au final, c'est à nouveau de respecter l'horizon d'attente du spectateur, comme nous l'avons déjà exposé, quitte à trahir l'œuvre-source. Cependant, il ne s'agit que d'une demi-trahison, car elle est justifiée par le respect des normes mélodramatiques. En effet, le dénouement du mélodrame requiert le châtement des traîtres, le rétablissement du bon ordre, afin de montrer que la vertu doit triompher. L'*excipit* est ainsi un appel aux bonnes mœurs : «On terminera par une exhortation au peuple, pour l'engager à conserver sa moralité, à détester le crime et ses tyrans, surtout on lui recommandera d'épouser des femmes vertueuses»⁵³³. Par conséquent, les codes mélodramatiques, respectant le goût du public, peuvent conditionner l'adaptation et la forcer à adapter un dénouement conforme aux codes du genre théâtral du moment.

Toutefois, avec l'arrivée du Naturalisme les codes changent puisque le drame admet des dénouements qui incarnent la déchéance totale des personnages, telles que l'illustrent les adaptations de *L'Assommoir* de Busnach et Gasteineau, ou *Thérèse Raquin* de Zola. Ces deux adaptations respectent la triste fin narrée dans le roman, ce qui évince les heureuses fins auxquelles le public était habitué avec le mélodrame traditionnel. Pourtant, le dénouement de *Thérèse Raquin* se révèle plus proche du mélodrame antérieur au Naturalisme dans la mesure où le suicide de Laurent et Thérèse constitue le châtement des assassins. De plus, le drame n'oublie pas la réhabilitation des innocents : en l'occurrence Madame Raquin qui recouvre toutes ses facultés. De ce fait, le dénouement de ce drame s'inscrit dans la lignée mélodramatique traditionnelle. Malgré les innovations, les normes du mélodrame continuent sous-jacentes dans les

⁵³¹ V. CHELEBOURG, Christian, «Splendeurs et misères de l'adaptation. Pièce conférence en trois actes et six tableaux. Représentée pour la première fois dans le château de Cerisy-la-Salle le lundi 17 août 1998.», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., 1998.

⁵³² DAUDET, Alphonse, *Pages inédites de critique dramatique (1874-1880)*, op. cit., p. 22.

⁵³³ THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le Mélodrame*, Paris, Puf, 1985, p. 19.

créations théâtrales de tout le XIXe siècle. Ce qui change essentiellement est la perspective par rapport aux événements, particulièrement lors du dénouement. Effectivement, la fin de ces deux adaptations ne met pas en scène le châtement des personnages, le drame montre plutôt l'aboutissement de leur déchéance, c'est-à-dire la mort, afin de démontrer où peuvent conduire certains vices. Toutefois, dans les deux cas, le mélodrame traditionnel et le drame naturaliste, nous pouvons déceler une mise en garde du public à travers le caractère moralisateur et éducatif du genre mélodramatique.

En somme, le passage à la scène d'un roman est plus un défi plutôt qu'un exercice pénible lié aux limites contraignantes. Les adaptateurs se retrouvent alors face à des difficultés à contourner : d'abord les réticences des auteurs à adapter leurs romans, ou des dramaturges face à l'adaptation, ou même de la critique. Ensuite, il faut dramatiser l'œuvre romanesque, à travers la réécriture scénique, la mise en espace et en image de ce qui est décrit dans l'hypotexte. Pour ce faire, le temps et l'espace limités obligent le dramaturge à opérer des condensations. Celles-ci sont la principale technique de l'adaptation qui passe, de ce fait, par la suppression ou la fusion et la simplification d'éléments romanesques. Même lorsqu'il y a des additions, leur objectif est de simplifier de façon intelligible un passage, apparaissant antérieurement de façon plus diffuse ou diluée dans le roman. Parmi ces transformations, nous retrouvons pourtant des résurgences du texte narratif, aussi bien dans le maintien des dialogues que dans les didascalies où le didascale se rapproche du narrateur. Enfin, le respect du goût théâtral du public et de son horizon d'attente conditionne la représentabilité de la pièce et donc son succès. Ces transformations font de l'adaptation un exercice unique dans le genre théâtral :

Par ces interpénétrations, ces croisements, l'adaptation opère une subversion de la catégorisation, de la distinction ordinaire des différents modes d'expression et réalise leur synthèse en un genre frontière ou sans frontières.⁵³⁴

⁵³⁴ LEDUR, Dominique, *op. cit.*, p. 52.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

Genre hybride, l'adaptation est l'exemple même du genre où se mêlent théâtre et roman «sans frontières» mais en accord avec les paramètres de représentabilité et d'acceptation du public, seules limites du phénomène.

Chapitre 4 : Génétique de l'adaptation : vers une typologie de l'adaptation théâtrale

La pratique de l'adaptation est basée généralement sur la connaissance d'un texte romanesque connu. Ceci soulève le problème de la fidélité à l'œuvre-source ou la proximité vis-à-vis de cette dernière. Nous pouvons en effet nous interroger au sujet de la fidélité ou de la créativité de l'adaptation par rapport au roman adapté, afin de déceler ce qui prime dans l'œuvre nouvelle. De là, surgit une autre question concernant le type d'adaptation obtenu qui dépend alors du degré de fidélité au roman-source. En outre, il est certain que le processus créatif de l'adaptateur est plus ou moins original car «les adaptateurs font figures d'horticulteurs, capables de créer, à partir d'une bouture romanesque, des variétés mutantes des œuvres d'origines, que sont les adaptations»⁵³⁵. En effet, Jean-Luc Buard met l'accent sur le fait que les adaptations sont des œuvres variées et originales étant donné que l'adaptateur *crée* quelque chose de nouveau à partir de quelque chose qui existe déjà. Néanmoins, la question d'originalité des adaptations n'a pas toujours été aussi claire. La notion d'emprunt ou de contrefaçon entre également en ligne de compte dans l'exercice de la transposition générique⁵³⁶.

⁵³⁵ BUARD, Jean-Luc, «Le roman populaire au théâtre, de Ponson du Terrail à Paul d'Ivoi (1864-1902)», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, *op. cit.*, p. 184.

⁵³⁶ En ce qui concerne l'emprunt ou d'imitation, nous avons déjà eu l'opportunité de rappeler que ces deux notions s'inscrivent dans la lignée de l'esthétique classique. En effet, depuis l'Antiquité la création littéraire est fortement liée à l'imitation des anciens. Cette pratique est longtemps recommandée et louée, toutefois la question de l'originalité suscite des interrogations, des controverses. Ainsi au XVIIIe siècle, Cailhava de L'Estendoux aborde notamment ces questions dans *L'Art de la Comédie* où il défend cette pratique comme le résume André Petitjean :

[...] l'auteur du traité formule un certain nombre de prescriptions constitutives de l'emprunt autorisé :

- légitimité de l'imitateur et originalité de son écriture par rapport aux textes imités [...]
- valorisation subséquente de l'écriture de l'imitateur, présentée comme une transfiguration méliorative du texte source.

Cf. PETITJEAN, André, *op. cit.*, p. 188. L'emprunt est pratique courante et elle est jusqu'au XIXe siècle considérée, dans l'ensemble, comme une pratique normale, légitime. Néanmoins, une distinction, annoncée par le XVIIIe siècle, se crée et se consacre au XIXe siècle et elle repose sur l'évolution de l'imitation : nous passons de l'imitation des anciens à l'imitation ou l'emprunt des contemporains, dans une dimension transgénérique.

1. L'adaptation : entre plagiat, emprunt, imitation et création originale

Souvent les adaptations théâtrales de romans-feuilletons sont perçues comme des copies conformes de l'œuvre-source, parce qu'elles reproduisent intégralement les dialogues et qu'elles s'approprient certaines descriptions qui sont transformées en indications scéniques ou didascalies, tout cela sans que parfois le nom de l'œuvre originale, ni celui de son auteur soient évoqués. Toutefois, nous ne pouvons pas parler de plagiat, car cette idée n'est pas encore d'actualité au début du XIXe siècle. Nous parlerons donc d'emprunt pour éviter l'anachronisme. Ainsi, l'emprunt à cette époque n'est pas considéré comme étant un crime, c'est au contraire une pratique courante et autorisée, comme nous l'avons déjà souligné. Sur cette question, Marie-Pierre Le Hir rappelle, du point de vue légal, qu'«aucune loi n'interdit en 1833, la 'traduction' d'œuvres littéraires à la scène, même lorsqu'elle prend des formes très proches du plagiat, telle la reproduction intégrale de dialogues»⁵³⁷. Le critique souligne encore que :

Le pouvoir des auteurs dramatiques qui se traduit ici par la grande liberté dont ils jouissent en matière d'adaptation est lié au prestige du théâtre par rapport aux autres genres, plus nouveaux. C'est le prestige qui leur a permis d'obtenir certains droits d'auteurs bien avant leurs confrères romanciers ou journalistes. Créée par Beaumarchais en 1791, la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) est devenue une association puissante après sa reconstitution en 1829 et pour elle, la liberté de tirer des ouvrages dramatiques de toute source, qu'elle soit littéraire ou non, est un acquis, un droit.⁵³⁸

De ce fait, nous comprenons mieux la liberté des adaptateurs qui recourent naturellement et constamment aux romans pour créer de nouvelles pièces. Pour eux, l'idée de plagiat n'a pas lieu d'être, elle n'existe même pas. Bien qu'il existe une loi qui légifère sur les contrefaçons ou les emprunts, les adaptations de romans au théâtre

⁵³⁷ LE HIR, Marie-Pierre, «Du roman à la scène en 1833 : quelques aspects théoriques et pratiques de l'adaptation», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre, op. cit.*, p. 221.

⁵³⁸ *Idem*, p. 221.

n'entrent pas en ligne de compte, car le passage d'un genre à un autre, comme nous l'avons déjà énoncé, implique des transformations, ce qui fait de l'adaptation une création nouvelle et non une contrefaçon.

Il est cependant vrai que la notion de plagiat commence à être revendiquée et apparaît au cours du XIXe siècle. Les romanciers commencent à se sentir exploités et lésés par les adaptateurs, ce qui peu à peu les pousse à réclamer leurs droits d'auteurs. Malgré cela, l'emprunt frauduleux n'est pas tout de suite considéré comme un crime, comme l'exprime Augustin-Charles Renouard dans son *Traité des droits d'auteurs* en 1839 :

Le plagiat, tout répréhensible qu'il soit, ne tombe pas sous la répression de la loi ; il ne motive légalement une action judiciaire que lorsqu'il devient assez grave pour changer de nom et encourir celui de contrefaçon. [...] Les plagiats dramatiques ne sont habituellement pas réprimés ; et il faut dire qu'ils ne sont même pas poursuivis.⁵³⁹

À travers cette citation, nous observons une évolution des mœurs, la notion de plagiat surgit et commence par être considérée comme «répréhensible», sans aller pour autant jusqu'à la condamnation d'un tel acte. Cette étape n'est franchie que plus tard. Nous pouvons souligner à ce propos l'initiative de Charles de Bernard à l'encontre de Léon Halévy, racontée par Marie-Pierre Le Hir, parce que cette résolution démontre l'évolution de la question du plagiat en tant que crime. En effet, d'après Marie-Pierre Le Hir, Charles de Bernard porte plainte auprès de la Société des Gens de Lettres contre Léon Halévy qui a utilisé une nouvelle de Bernard intitulée *La Rose jaune* pour en faire une pièce de théâtre. L'affaire est sans issue, car Halévy, qui est membre de la SACD ainsi que de la SDGL, montre dans une lettre de septembre 1839 qu'il n'a rien fait de criminel, au contraire ce qu'il a fait est une pratique courante⁵⁴⁰. C'est pourtant le signe

⁵³⁹ RENOUARD, Augustin-Charles, *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature les sciences et les beaux-arts*, vol. 2, Paris, Paul Renouard, 1839, p. 22-25.

⁵⁴⁰ Cf. à ce propos l'article de Marie-Pierre LE HIR, «Du roman à la scène en 1833 : quelques aspects théoriques et pratiques de l'adaptation», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 222-223.

Néanmoins, Marie-Pierre Le Hir souligne que Halévy offrit malgré tout 300 francs à M. Bernard, afin de le dédommager.

que les choses sont en train de changer. Le phénomène de l'adaptation devient problématique :

Les pièces tirées de romans figurent au cœur du long débat sur la propriété littéraire. L'ambiguïté générique qui définit et distingue l'adaptation d'autres types de pièce devient aussi la source de polémiques d'ordre légal. [...] l'adaptation est assimilée très tôt au cours du XIXe siècle à une forme de plagiat.⁵⁴¹

Nous pouvons percevoir la confusion que la pratique de l'adaptation engendre, puisque celle-ci n'est pas considérée comme une œuvre à part entière. La fidélité de l'hypertexte à son hypotexte est parfois telle que les romanciers se sentent lésés. Les adaptateurs accumulent donc des recettes grâce aux sources romanesques, ce qui conduit les romanciers à revendiquer leurs droits. De ce fait, la notion de fidélité devient une question centrale dans la problématique du plagiat. La question de fidélité à l'œuvre-source acquiert une nouvelle importance :

Ce n'est en effet que dans l'optique du culte de l'originalité que nous a légué l'époque romantique que l'adaptation apparaît non plus à titre d'œuvre individuelle, mais à celui de double, d'imitation plus ou moins réussie d'un modèle. D'où l'importance que revêt toujours en critique littéraire ou théâtrale la problématique de la "fidélité" à l'original lorsqu'il est question d'adaptation.⁵⁴²

Le Romantisme influence l'apparition de la question de plagiat, qui découle de l'originalité. Celle-ci entraîne à son tour le problème de la fidélité. Tout porte à croire que l'adaptation au XIXe siècle est perçue comme une œuvre à mi-chemin entre création, soit originalité, et imitation, c'est-à-dire une œuvre plus ou moins fidèle à l'original ou empruntant son sujet à un hypotexte romanesque. L'adaptation est donc un

⁵⁴¹ VIVEIROS, Geneviève de, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁴² LE HIR, Marie-Pierre, «Du roman à la scène en 1833 : quelques aspects théoriques et pratiques de l'adaptation», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre, op. cit.*, p. 224.

genre qui pose problème. Cependant, considérer les adaptations théâtrales comme des *plagiats* de romans est quelque peu réducteur et plus ou moins anachronique, d'abord parce qu'il s'agit d'une pratique courante et même normale et ensuite parce que l'exercice requiert tout de même de la création si infime soit-elle, et ne serait-ce que du passage d'un genre à un autre. La pratique de l'adaptation implique effectivement certaines modifications exigées par le genre théâtral, mais ce n'est pas tout : l'adaptateur est libre d'être plus ou moins fidèle à l'hypotexte. Il est libre de créer ce qu'il veut à partir de l'œuvre-source, tout comme il est libre d'emprunter l'intrigue à un original romanesque. La question d'originalité, au XIXe siècle, ne réside pas, de ce fait, sur la nouveauté à part entière mais inclut également ce qu'un artiste est capable de créer à partir d'une œuvre déjà existante. De plus, pour certains genres théâtraux, dont tout particulièrement l'adaptation, l'emprunt est presque une caractéristique :

L'approche très libérale du concept d'originalité qui se dégage de cette façon de voir les choses devrait donc nous inciter à relativiser jugements et classifications de l'histoire littéraire traditionnelle, en particulier en ce qui concerne les genres dramatiques qui reposent sur cette tradition d'emprunt, le vaudeville et le mélodrame. Reprocher leur manque d'originalité à des auteurs qui, comme Pixierécourt, se targuent d'emprunter, est un anachronisme.⁵⁴³

En conséquence, les romans sont au XIXe siècle naturellement et presque systématiquement source d'adaptations théâtrales. Les deux genres se retrouvent alors d'autant plus liés, tandis que l'originalité inclue la réappropriation ou la réécriture de sujets déjà existants. L'adaptation peut de là être associée à l'emprunt, au sens où l'adaptateur emprunte du matériel romanesque pour le convertir dans le genre dramatique :

La grande difficulté de l'art théâtral n'est pas d'inventer, mais d'approprier. Autant il serait malséant à un romancier qui a ses coudées franches, de prendre l'idée ou l'invention d'autrui, autant cela est usuel, sinon permis au

⁵⁴³ *Idem*, p. 222.

théâtre. Le théâtre à vrai dire n'en n'a jamais usé autrement. Il vit des choses faites.⁵⁴⁴

Dans cette suite logique, il serait plus difficile de tirer une pièce d'un roman plutôt que de faire une pièce originale. L'emprunt au théâtre est presque une caractéristique intrinsèque du genre, ce qui fait que l'adaptation devient plus un exercice d'appropriation que d'imitation. Paul Lacroix va plus loin en parlant de Pixérécourt et de son adaptation de *Coelina* puisqu'il écrit :

Nous renvoyons au roman de *Coelina* les lecteurs qui voudraient apprécier les ressources que le romancier a fournies au dramaturge : celui-ci a tiré de son propre fonds bien des ressorts scéniques et une foule de détails ingénieux. Imiter ainsi, c'est créer.⁵⁴⁵

Nous sentons clairement que l'adaptation ne peut être perçue comme simple imitation. La notion de *plagiat* ou plutôt de contrefaçon dans le phénomène de l'adaptation cesse d'être pertinente en tant que copie du roman-source. Cependant, lorsqu'un dramaturge adapte un roman sans autorisation, nous pouvons alors parler d'appropriation frauduleuse. Les romanciers finissent malgré tout par toucher leurs droits d'auteurs lors des adaptations de leurs romans, mais ces droits ne leurs reviennent qu'en tant que romanciers *source d'inspiration* pour de nouvelles œuvres théâtrales.

Par conséquent, le roman-source et ses adaptations sont inévitablement liés, le premier apparaissant comme l'original et l'autre l'emprunt ou l'appropriation. Néanmoins, cette constatation n'est valable que si l'on considère qu'il y a une relation de dépendance *éternelle* entre les deux œuvres. Ceci revient pourtant à nier le caractère original de l'adaptation qui ne serait pas une œuvre à part entière, unique, indépendante à partir du moment où elle voit le jour. Bien que cette conception soit un peu réductrice, il est pourtant vrai que l'adaptation n'existe que parce qu'elle dépend d'un hypotexte. Cela fait de l'adaptation une littérature hybride. Toutefois, cette interdépendance par

⁵⁴⁴ FÉVAL, Paul, «Le Besoin de parler», in *Le Figaro*, 13 mai 1866, p. 6. Cf. **Annexe 16**, pp. 385-388.

⁵⁴⁵ LACROIX, Paul (Bibliophile Jacob), «Notice sur *Coelina*», in PIXERÉCOURT, René-Charles Guilbert de, *Théâtre choisi*, Paris, Tresse Libraire-éditeur, 1841, t. I, p. 7.

rapport au texte-source n'implique pas un manque de créativité et d'originalité de la part du dramaturge :

[...] si l'invention consiste à faire quelque chose de rien, Molière n'a jamais rien inventé, ni à plus forte raison Alexandre Dumas fils ; mais il suffit, pour être neuf, de mettre sa marque propre sur un sujet déjà cent fois traité, ce ne sera porter aucune atteinte à l'originalité d'un auteur dramatique que de rechercher dans des ouvrages antérieurs les germes de certaines scènes, même très célèbres.⁵⁴⁶

Ainsi, l'adaptation est en réalité la création d'une nouvelle œuvre plus ou moins proche de sa source. Bien que nouvelle, l'adaptation peut difficilement être considérée comme une œuvre originale, voire même à part entière, du fait même qu'elle doit son existence à un hypotexte. Il est vrai que l'étude d'une adaptation, toute différente et innovatrice qu'elle soit, se fait toujours à la lumière du texte original. Cette perspective fait de l'adaptation un «texte second»⁵⁴⁷. Cela engendre une hiérarchie et une dévalorisation de l'hypertexte. Nous préférons donc, pour cette raison, l'appellation texte-source, ou hypotexte plutôt que texte original.

De ce fait, l'adaptation est une œuvre nouvelle, bien qu'elle doive son existence à un roman-source. Elle n'est ni plagiat, ni copie, ni texte second. L'adaptation est une œuvre hybride, car dépendante de son hypotexte du fait qu'elle se réapproprie le texte-source, tout en étant une création libre et neuve.

2. Une écriture conditionnée ou la remise en cause des conventions littéraires et dramatiques

L'adaptation, en tant qu'exercice de transmodalisation générique, est un travail d'écriture qui est conditionné par plusieurs facteurs, comme il nous a été permis de

⁵⁴⁶ HERMANN, Joseph, «Dumas fils et Paul de Kock», in *Revue D'art Dramatique tome III janvier-mars 1898*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 446.

⁵⁴⁷ Nous reprenons l'expression utilisée notamment par Sylviane Robardey-Eppstein, dans «La Réécriture théâtrale au miroir du roman : va-et-vient transmodaux de Dumas père (de *Lorenzino* à *Une nuit à Florence...* et l'inverse)», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, op. cit., p. 410.

l'observer. La transposition à la scène d'un texte romanesque conditionne l'écriture et la création du texte d'arrivée, en l'occurrence l'adaptation. Comme nous l'avons déjà souligné, l'hypertexte théâtral doit tenir compte de certaines contraintes, telles que le temps, l'espace, les codes mélodramatiques, mais aussi le public, à travers l'horizon d'attente de ce dernier⁵⁴⁸. C'est ce genre de conditionnement qui amène Zola à écrire dans sa préface de l'adaptation de *Nana* que «Le roman est libre, le théâtre non»⁵⁴⁹. L'adaptation semble *a priori* conditionnée par le roman-source qu'elle transmodalise, mais aussi par les caractéristiques intrinsèques au théâtre.

Néanmoins, l'adaptation, par son essence même, remet en cause les conventions littéraires et dramatiques. En effet, le phénomène marque comme nous l'avons vu la fin de l'étanchéité des genres, dans la mesure où l'adaptation est un sous-genre dramatique issu de la fusion des genres romanesque et dramatique. De cette fusion, les dramaturges obtiennent un genre hybride marqué par ses origines génériques. Ces marques sont perceptibles à travers les traces romanesques qui résident dans l'adaptation, énoncées antérieurement. Ces indices sont également le résultat de la romanisation qui marque tout le théâtre du XIXe siècle⁵⁵⁰.

Par conséquent, l'adaptation est un genre à part, complexe et paradoxal. D'un côté, l'adaptation se retrouve enfermée dans les contraintes d'écriture dramatiques, de l'autre elle innove en recelant des caractéristiques romanesques. L'adaptation est donc une écriture normée mais hors classification générique. En définitive, le phénomène incarne un désir de fusion générique, voire même de dialogue des genres. C'est ce qui fait du phénomène un exercice *polygénérique* qui se subdivise en plusieurs types d'adaptations.

3. Approche théorique et typologique : cinq types d'adaptation

Qu'elle soit fidèle ou pas, l'adaptation est une relecture du roman. Bien qu'il n'y ait pas de traité sur la question, nous pouvons cependant faire à nouveau référence à *L'art de la Comédie* (1772) de Jean-François Cailhava l'Estendoux. En effet, l'auteur traite

⁵⁴⁸ Ces aspects ont déjà été développés au chapitre précédent dans les **Techniques de l'adaptation : la «mise en pièce du roman»**, pp. 144-203.

⁵⁴⁹ ZOLA, Émile, «Préface de *Nana*», in BUSNACH, William, *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola, L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille, op. cit.*, p. 202.

⁵⁵⁰ À propos des marques romanesques qui transparaissent dans l'œuvre théâtrale, v. **De l'explosion du roman à la romanisation du théâtre**, pp. 111-137.

dans son ouvrage notamment la question de l'emprunt à travers lequel il distingue plusieurs niveaux en fonction du degré d'affinité avec l'œuvre-source, à savoir si l'hypertexte est fondé sur l'ensemble de l'hypotexte ou non, sans pour autant présenter une typologie du phénomène⁵⁵¹. Ainsi, en tenant compte de du degré de fidélité vis-à-vis de l'hypotexte romanesque, nous pouvons répertorier l'adaptation en cinq classes : l'*adaptation fidèle*, qui suit la fiction romanesque dans son ensemble et qui met en scène toute l'action du roman mais de façon condensée ; l'*adaptation partielle*, qui présente une relecture du roman en mettant en scène seulement une partie du texte-source ; l'*adaptation libre*, qui propose également une relecture du roman en sélectionnant un passage ou personnage pour en faire le fil conducteur de la pièce et donner un nouveau sens à l'œuvre ; l'*adaptation pastichée*, qui parodie de façon ludique ou sérieuse ; et finalement l'*adaptation de l'adaptation*, qui réadapte l'adaptation comme son nom l'indique⁵⁵².

3.1. L'*adaptation fidèle*

Avant de nous interroger sur le degré fidélité d'une adaptation, nous pouvons poser la question suivante : l'adaptation doit-elle être fidèle ou pas pour les gens de lettres et le public du XIXe ? Il semble que la réponse soit oui, car le public de l'époque s'attend à cette fidélité envers l'hypotexte. De là, bien que le premier réflexe soit de comparer

⁵⁵¹ Bien que Cailhava de L'Estendoux ne traite que la comédie, nous pouvons rappeler la conclusion d'André Petitjean qui résume les types d'emprunts abordés par l'auteur du traité :

- Il y a, en fait, dans les relevés qu'effectue Cailhava, deux types d'emprunts.
- des emprunts *directs* (globaux ou partiels), c'est-à-dire avec un minimum de transformations (reprise quasi-littérale d'une formule ou d'une expression, d'une scène, d'une situation, d'une intrigue...);
- des emprunts *indirects* (globaux ou partiels) que la transformation provienne de la *traduction*, de la *reprise* d'un même fonds dramatique ou de l'*adaptation* d'un sujet emprunté à un autre genre (canevas, roman...).

Cf. PETITJEAN, André, *op. cit.*, p. 189. Le théoricien se concentre sur le type d'emprunt et non sur le type d'hypertexte obtenu, car son étude se consacre notamment à la question de l'imitation et de l'emprunt dans la comédie, à travers les œuvres de Molière.

⁵⁵² Il existe une autre classification, développée par Gérard-Denis Farcy dans «L'Adaptation dans tous ses états», in *Poétique*, n°96, 1993. Le critique présente l'adaptation *stricto sensu* ; la traduction libre ; l'adaptation *lato sensu* et l'intertextualité dévergondée. Cette classification ne s'applique pas uniquement à la transmodalisation générique du roman au théâtre, elle est très générale, c'est pourquoi nous optons pour la typologie énoncée qui nous semble mieux refléter les différentes adaptations théâtrales de romans, pratiquées par les adaptateurs français au XIXe siècle.

une adaptation à l'œuvre originale, c'est surtout le cas au XIXe siècle, nous ne pouvons pas restreindre une adaptation à la question de fidélité, car cette dernière n'est pas une condition *sine qua non* dans l'exercice de l'adaptation. Faire de l'originalité la notion centrale de l'adaptation exclurait le caractère original de la propre adaptation, à travers le phénomène de réappropriation du texte-source.

Il est pourtant clair que bien des dramaturges s'inspirent de romans de façon fidèle. C'est un fait. Dans ces *adaptations fidèles*, le principal objectif et la principale préoccupation de l'adaptateur sont la fidélité à l'œuvre-source. En conséquence, le dramaturge prétend de présenter une pièce qui englobe toute l'action romanesque, dans la mesure du possible. L'adaptateur est cependant souvent obligé d'opérer une sélection des moments les plus décisifs et représentatifs de l'action romanesque afin que l'adaptation présente un panorama théâtral complet du roman-source. L'*adaptation fidèle* ressemble alors à un résumé ou une espèce de synthèse dramatique du roman-source. Nous avons bien conscience que cette appellation peut paraître réductrice et péjorative, néanmoins les *adaptations fidèles* représentent l'action romanesque, mais de manière condensée. Il s'agit d'une opération nécessaire lors du passage d'un genre à un autre. C'est d'ailleurs le cas de *Thérèse Raquin*, excepté en ce qui concerne le dénouement que la pièce altère, afin d'apporter une dimension plus dramatique à l'œuvre et afin de rétablir le bon ordre.

D'un autre côté, la fidélité à l'hypotexte se fait souvent sentir par la proximité des titres de l'œuvre-source et de l'adaptation qui bien souvent garde le titre du roman. C'est le cas de la plupart des adaptations, telles que *Le Lys dans la vallée* de Barrière et Beauplan, *Nana* de Busnach, ainsi que la majeure partie des adaptations des romans de Jules Verne⁵⁵³. Hormis la fidélité au texte de départ, l'adaptation se veut également fidèle au roman à travers le jeu des acteurs, tel que le suggère Christian Chelebourg :

Dans une adaptation, les acteurs sont moins là pour jouer la pièce que pour animer les personnages du roman. C'est à celui-ci qu'ils doivent fidélité ; c'est dans ses pages qu'ils sont priés d'apprendre leur rôle. Les adaptateurs se

⁵⁵³ Pour une plus grande conscience de l'ampleur du phénomène, voir les titres des adaptations et de leur hypotexte dans le **Répertoire des romans adaptés à la scène en France au XIXe siècle**, Annexe 40, pp. 432-508.

voient ainsi réduits à la fonction de truchement ; la valeur de leur travail se borne à rendre sensibles les performances évocatrices du roman.⁵⁵⁴

De ce fait, l'adaptation du roman à la scène inclut non seulement l'adaptation du texte narratif mais aussi la fidèle représentation sur scène des décors et surtout des personnages tels qu'ils sont décrits dans le roman. Ces derniers influencent, voire même dictent le jeu des acteurs. Le roman pèse d'autant plus sur l'adaptation. À ce sujet, rappelons encore ce qu'Alphonse Daudet souligne, lui aussi :

N'oublions pas [...] que dans l'adaptation théâtrale de ces chefs d'œuvre de notre littérature, la responsabilité des comédiens est doublée. Ils sont les croquis vivants du livre, et s'ils ont le malheur de se tromper, s'ils restent au-dessous ou à côté de l'idée que nous nous faisons de tel ou tel héros, ils nous gâtent à la fois la pièce et le roman.⁵⁵⁵

Il semble, de cette manière, que l'adaptation du roman à la scène comporte un risque pour les deux œuvres, surtout si elle ne répond pas aux attentes du public⁵⁵⁶. Pourtant, l'adaptation, même si elle est fidèle, est obligée d'abréger la narration et généralement de passer sous silence de précieux commentaires présents dans l'hypotexte. Ils disparaissent lors de la transmodalisation, certes, mais les metteurs en scène, qui se veulent fidèles à l'œuvre-source, n'hésitent pas à se servir du roman pour combler les vides que la transposition générique a engendrés. Sylviane Robardey-Eppstein écrit à ce propos :

Au bout du compte, le roman pourrait servir de repère adéquat aux acteurs et au metteur en scène pour un jeu mieux défini dans le cadre d'une mise en scène harmonisatrice. Si le texte dramatique table toujours prioritairement sur une interprétation déductible de la logique du dialogue et néanmoins ouverte à toutes les libertés, le roman propose quant à lui des pistes interprétatives,

⁵⁵⁴ CHELEBOURG, Christian, «Splendeurs et misères de l'adaptation. Pièce conférence en trois actes et six tableaux. Représentée pour la première fois dans le château de Cerisy-la-Salle le lundi 17 août 1998.», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 315.

⁵⁵⁵ DAUDET, Alphonse, *Pages inédites de critique dramatique (1874-1880)*, op. cit., p. 89.

⁵⁵⁶ Cf. **Le respect des attentes du public**, pp. 190-198.

qui vérifient et circonscrivent le potentiel ludique tout en façonnant avec plus de finesse les postures physiques et psychologiques des personnages.⁵⁵⁷

Ceci est seulement valable, bien sûr, dans le cas d'adaptations fidèles, car sinon le texte-source ne sert que d'inspiration initiale. De plus, ce repère narratif ne doit pas être perdu de vue, parce que le spectateur veut retrouver et revoir, à travers l'acteur, le personnage qu'il a apprécié ou connu dans le roman.

Par ailleurs, nous décelons dans les deux genres deux caractéristiques différentes: le roman, à travers les commentaires, circonscrit plus l'interprétation ; alors qu'au théâtre, l'absence de commentaires du narrateur invite à plus de liberté et de créativité sémiotique des dialogues. Néanmoins, avec la romanisation du théâtre et l'apparition de certains commentaires, l'interprétation est effectivement plus conditionnée ou du moins plus orientée.

Enfin, n'oublions pas non plus que l'adaptation se retrouve liée malgré elle au sens du roman, étant donné que c'est un hypertexte et non un texte-source, du point de vue chronologique et de la genèse. Ainsi, la fidélité ou, du moins, l'analyse du degré de fidélité est inévitable et même nécessaire, pour pouvoir définir le type d'adaptation.

Parmi le gigantesque corpus d'adaptations de romans au théâtre au XIXe siècle, nous proposons de nous pencher à présent sur des cas concrets, dont les adaptations du roman *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas. Ce roman-feuilleton, si connu, connaît un retentissement considérable du côté des multiples tentatives de transmodalisation de l'œuvre romanesque, puisqu'elle donne naissance à dix adaptations théâtrales, dont quatre de Dumas père et Maquet⁵⁵⁸. De plus, cet exemple permet d'illustrer les cinq types d'adaptations énoncés. Dans le cas des *adaptations fidèles*, nous pouvons inclure les quatre adaptations de Dumas père et Maquet, à savoir *Monte-Cristo* (première partie), *Monte-Cristo* (deuxième partie), *Le Comte de Morcef* (troisième partie de *Monte-Cristo*) et *Villefort* (quatrième partie de *Monte-Cristo*). Nous tenons à souligner d'ores et déjà que ces quatre adaptations peuvent être considérées comme des *adaptations partielles*, si elles sont étudiées individuellement. Toutefois,

⁵⁵⁷ ROBARDEY-EPPSTEIN, Sylviane, «La Réécriture théâtrale au miroir du roman : va-et-vient transmodaux de Dumas père (de *Lorenzino* à *Une nuit à Florence...* et l'inverse)», in SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, op. cit., p. 417.

⁵⁵⁸ Cf. **Répertoire des romans adaptés à la scène en France au XIXe siècle**, Annexe 40, pp. 432-508.

cette approche nous semble réductrice, car les quatre adaptations forment un tout, comme leur sous-titre l'indique. L'ensemble que forment les quatre adaptations dumasienne paraît inédit au XIXe siècle. La presse de l'époque n'oublie pas de souligner le caractère novateur d'une telle entreprise :

Si ce n'est les pièces tirées de l'Ancien Testament, *Les Mystères*, qui se représentaient pendant huit jours de suite, nous n'avons pas souvenance qu'aucune pièce du théâtre français n'ait exigé deux soirées. [...] L'appréciation d'une pareille œuvre n'est pas chose facile, une appréciation complète est même impossible aujourd'hui, car ces deux soirées ne sont à proprement parler que le prologue d'une action dramatique dont nous aurons plus tard les développements.⁵⁵⁹

En effet, les deux premières parties sont représentées en deux soirées (les 3 et 4 février 1848) mais elles ne sont pas dissociables, il advient la même chose aux deux dernières parties. *Le Comte de Morcef* et *Villevort* sont bel et bien la suite des deux premières adaptations intitulées *Monte-Cristo*. De cette manière, l'ensemble de ces quatre adaptations traverse toute l'action narrée dans le roman-source. Ces quatre drames se font l'écho du roman à travers les références aux personnages dans les titres des adaptations, mais il n'est aucunement mentionné que les drames sont tirés du roman de Dumas. Cela paraît à priori inutile, étant donné la célébrité du roman-feuilleton. Quant aux personnages présents dans le texte-source, ceux-ci sont quasiment tous présents parmi les quatre adaptations. Pour ce qui est des lieux, les dramaturges sélectionnent les espaces les plus emblématiques du roman, coïncidant bien sûr avec l'action représentée. L'intrigue, elle, se focalise sur une partie de l'action et des héros et elle traverse tout le roman à travers l'ensemble des quatre pièces.

Si nous nous concentrons sur *Monte-Cristo* (première partie)⁵⁶⁰, nous pouvons percevoir que l'action se concentre sur les vingt premiers chapitres du roman-source : soit depuis l'arrivée de Dantès au port de Marseille jusqu'à son évasion du Château d'If.

⁵⁵⁹ MATHAREL, Charles, «Théâtres. Théâtre-Historique», in *Le Siècle*, 7 février 1848, pp. 2-5. Article présenté dans l'**Annexe 6**, pp. 374-375.

⁵⁶⁰ Cf. Tableau comparatif permettant de visualiser de façon schématique la fidélité de l'hypertexte au roman-source, **Annexe 46**, pp. 586-587.

Les lieux présents dans cette première adaptation suivent pas à pas le parcours de l'intrigue romanesque, excepté le séjour de Villefort à Paris et sa demeure à Marseille qui sont supprimés. De même l'action dramatique suit l'action romanesque mais de façon condensée puisqu'elle passe sous silence le voyage de Villefort à Paris, les diverses démarches de M. Morel pour faire libérer Dantès, ainsi que le départ de Fernand qui rejoint l'armée. De la même manière, les personnages présents dans les deux œuvres sont identiques, si ce n'est l'addition de quelques figures secondaires qui donnent vie aux matelots et à la douane, présents notamment lors du mouillage du *Pharaon* à Marseille, ainsi que la présence de la Carconte⁵⁶¹. De là, nous pouvons également constater la fidélité de la première adaptation à travers la configuration actantielle des deux œuvres⁵⁶². Les situations de départ et d'arrivée sont les mêmes, les sujets, les adjuvants et les opposants aussi. Nous comprenons clairement que les dramaturges suivent pas à pas l'intrigue romanesque le plus fidèlement possible.

Monte-Cristo (deuxième partie) s'inscrit dans la continuité de cette fidélité au roman⁵⁶³. L'intrigue théâtrale reprend le roman presque où l'avait laissée la première adaptation⁵⁶⁴. Cependant, bien que cette seconde adaptation soit fidèle dans son ensemble, nous pouvons y distinguer quelques changements. Tout d'abord, dans le roman Dantès feint s'être blessé pour rester seul sur l'Île de Monte-Cristo, alors que dans le drame il se cache jusqu'à ce que l'équipage, qui l'accompagnait, parte le croyant perdu. Ensuite, la mort de Joannès n'est racontée que plus tard dans le roman (chapitre XLVI), tandis qu'elle apparaît dans la deuxième partie de *Monte-Cristo*. Cela permet aux adaptateurs de fusionner deux épisodes qui ont lieu tous deux à l'auberge du Pont du Gard : la visite de l'abbé Busoni, puis celle de Joannès, le bijoutier. Par ailleurs, pour ce qui est de la chronologie, l'adaptation resserre sensiblement la durée puisque l'action du drame débute le 3 mars 1829, alors que dans le roman cette date se rapporte à la nuit du meurtre de Joannès. Cette condensation réduit sensiblement le temps de l'action en rapprochant plusieurs moments du roman, à savoir : l'arrivée de Dantès sur l'Île de Monte-Cristo, sa visite chez Caderousse, le meurtre de Joannès et le rétablissement de la situation financière de la maison Morrel. De plus, nous pouvons déceler une autre

⁵⁶¹ Caderousse est déjà marié dans la première partie de *Monte-Cristo*.

⁵⁶² Cf. **Configuration actantielle : *Le Comte de Monte-Cristo* (chap. I – début chap. XXI) – *Monte-Cristo* (première partie), Annexe 59**, p. 618.

⁵⁶³ Les voyages à Livourne puis à Gênes, évoqués au chapitre XXV, sont omis.

⁵⁶⁴ Cf. Tableau comparatif des deux textes, **Annexe 47**, pp. 588-589.

condensation, cette fois du côté des personnages. Le patron Baldi, chef des contrebandiers dans le roman, se confond avec Bertuccio dans l'adaptation car les deux personnages revêtent le même caractère : ce sont tous deux des contrebandiers. Comme Bertuccio joue un rôle plus important dans le roman, c'est lui qui prime dans le drame. La suppression de Baldi suit le principe d'économie au théâtre. Une autre altération est à mettre en lumière, celle de l'entrevue entre Bertuccio et Villefort qui n'apparaît pas dans le roman, néanmoins son addition dans le drame permet de comprendre, en vue des autres adaptations, la faute compromettante de Villefort. En effet, nous ne devons pas perdre de vue que ces adaptations ne sont pas des drames isolés, les quatre adaptations forment un tout et dans ce sens elles sont fidèles au roman-source. Ces divers changements énoncés ne changent en rien le caractère fidèle de cette adaptation, parce qu'elle ne donne pas un nouveau sens à l'œuvre-source. Ces modifications ne changent rien à l'intrigue, elles la condensent seulement. D'ailleurs, la configuration actantielle de l'hypotexte et de l'adaptation abonde dans ce sens⁵⁶⁵. Comme dans la première adaptation, les deux textes se rejoignent, les actants jouent les mêmes rôles, les objectifs restent les mêmes.

D'un autre côté, pour ce qui est de la compréhension du public, celle-ci est assurée par la notoriété du roman. Gautier souligne, cependant, que la connaissance du roman est nécessaire :

[...] ce qui nous a surtout frappé dans la salle, c'est la parfaite et facile compréhension d'un drame qui ne serait pas sans obscurité pour quelqu'un qui n'aurait pas lu le livre ; mais ce quelqu'un n'existe pas, et la pièce est comprise par tout le monde, de même qu'autrefois le mystère de la *Passion* était compris aisément des intelligences les plus bornées.⁵⁶⁶

Ainsi, les ellipses, la condensation et les réductions, passages obligés lors de la transposition au théâtre vue l'ampleur du roman-source, rendent le drame légèrement

⁵⁶⁵ Cf. **Configuration actantielle : *Le Comte de Monte-Cristo* (chap. XXIII-XXX) – *Monte-Cristo* (deuxième partie), Annexe 60**, p. 619.

⁵⁶⁶ GAUTIER, Théophile, *L'histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel, 1859, t. 5, p. 222.

obscur pour un spectateur non éclairé. C'est donc le caractère mythique et célèbre du roman qui rend possible le triomphe de ces adaptations.

D'autre part, ce type d'adaptation est bien perçu par le public qui comme nous l'avons vu s'attend à retrouver dans la pièce les personnages et les événements qu'il connaît. Dans le cas présent, les adaptations du *Comte de Monte-Cristo* par Dumas père et Maquet font fureur, comme le relate la presse pour la première des deux premières parties :

Joignez à cela un dialogue toujours animé, une mise en scène irréprochable, des décorations splendides, un ensemble merveilleux, et vous ne pouvez encore, si vous ne l'allez voir vous-même, vous faire une idée de ce drame extraordinaire.⁵⁶⁷

Il en va de même pour les deux autres parties, bien qu'elles soient représentées à plusieurs années d'intervalle. La critique ne tarit pas en éloges la représentation du *Comte de Morcef* (1^{er} avril 1851) :

Nous regrettons que l'on n'ait pas poussé l'audace plus loin et fini l'histoire en une semaine. Le roman était alors dans tout le feu de sa vogue et présent à toutes les mémoires ; le nom de Monte-Christo surexcitait tellement les imaginations, que six ou sept séances consacrées à ses faits et gestes n'eussent effrayé personne. [...] Le roman est tellement connu de tout le monde, qu'il suffit d'indiquer par ce peu de mots le sujet de la pièce, qui ne diffère que très peu du livre. [...] La pièce a très bien réussi, sauf une scène compromise par deux ou trois pauvres diables de figurants représentant, ou plutôt ne représentant pas, des pairs de France, et les noms de MM. Alexandre Dumas et Auguste Maquet ont été salués par d'unanimes applaudissements.⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ MATHAREL, Charles, «Théâtres. Théâtre-Historique», in *Le Siècle*, 7 février 1848, p. 5, **Annexe 6**, pp. 374-375.

⁵⁶⁸ GAUTIER, Théophile, «Théâtres», in *La Presse*, 7 avril 1851, p. 1, **Annexe 8**, p. 377.

Malgré les trois années d'intervalle entre la représentation des deux premières adaptations dumasiennes et les deux dernières, le roman est encore bien vivant dans les mémoires et le critique déplore encore, comme le public de 1848, que les adaptations n'aient pas été représentées consécutivement. De même, la fidélité est encore de rigueur dans les deux dernières parties de *Monte-Cristo*. Effectivement, dans la troisième partie de la transposition scénique du *Comte de Monte-Cristo*, les dramaturges concentrent l'action théâtrale sur une partie du roman, c'est-à-dire les chapitres en rapport avec la vengeance de Monte-Cristo contre Morcef⁵⁶⁹. Cette concentration de l'intrigue sur le personnage de Morcef oblige les dramaturges à laisser de côté plusieurs chapitres, qui sont traités ultérieurement dans *Villefort*. Il y a condensation de l'action, par nécessité théâtrale. De cette manière, l'adaptation semble, à première vue, partielle, cependant cela n'est valable que si nous l'étudions de façon isolée. Or, cette troisième adaptation n'est pas un drame isolé, elle s'insère dans un ensemble plus vaste : quatre adaptations qui forment un tout indissociable permettant de représenter l'ensemble de l'intrigue romanesque. Malgré tout, cette troisième adaptation souffre, bien évidemment, quelques changements. Nous assistons à une concentration de l'espace puisque l'on passe de vingt-cinq lieux évoqués dans le roman à dix tableaux dans l'adaptation. Un des resserrements les plus importants se trouve à la fin de l'œuvre théâtrale : Fernand ne se suicide pas chez lui, comme dans le roman, il se suicide chez Monte-Cristo. Du côté de l'action, l'adaptation est fidèle ; l'enquête sur Monte-Cristo est seulement mentionnée lors du bal chez les Morcef, alors que dans le roman l'épisode occupe tout un chapitre (chapitre LXX). Quant à la configuration actantielle, elle est de nouveau similaire dans l'hypotexte ainsi que dans son hypertexte⁵⁷⁰, ce qui confirme la fidélité de l'œuvre d'arrivée par rapport à l'œuvre-source.

Le succès ne s'estompe pas non plus lors de la première de *Villefort* le 8 mai 1851, un mois après la première du *Comte de Morcef*, comme le montre cet extrait du *Siècle* :

Nous n'aurons pas l'outrecuidance de raconter aux lecteurs du *Siècle* *Villefort*, quatrième partie et dernière partie de Monte-Cristo [...] Mais nous leur dirons qu'il était impossible de tirer un parti plus merveilleusement

⁵⁶⁹ Cf. Tableau comparatif, **Annexe 48**, pp. 590-591.

⁵⁷⁰ Cf. **Configuration actantielle : *Le Comte de Monte-Cristo* (chap. I – début chap. XXI) – *Le Comte de Morcef* (troisième partie de *Monte-Cristo*), Annexe 61**, p. 620.

scénique des derniers épisodes de cette poignante histoire. Dire que le succès a été au théâtre ce qu'il a été dans le feuilleton, c'est tout dire, et c'est dire la vérité. Nous avons retrouvé les larmes, les rires, les soubresauts, les émotions vives, rapides, multipliées, si diverses, si étranges parfois, si poétiques des premiers jours [...].⁵⁷¹

Le succès du héros dumasien au théâtre ne s'atténue pas et cette quatrième et dernière adaptation clôt le cycle des aventures de Monte-Cristo. Une fois de plus les adaptateurs sont fidèles à leur source, mais pour cette dernière partie ils se concentrent sur le châtiment de Villefort et sur celui de Danglars, partie de l'action qui n'avait pas encore été traitée. Cette dernière adaptation comble le vide laissé antérieurement, délaissant l'action se rapportant à Villefort et sa famille, ainsi qu'à Danglars. Ce choix se doit à la représentabilité de la pièce qui requiert une action resserrée et dans le cas de l'adaptation une action d'autant plus condensée. De ce fait, *Villefort* met en scène la vengeance de Monte-Cristo contre le magistrat qui a contribué à sa condamnation. La vengeance contre Danglars est aussi présente, mais elle n'est pas le centre de l'action. L'adaptation se consacre cette fois à l'intrigue romanesque se référant essentiellement à ces deux traîtres comme l'illustre le tableau comparatif⁵⁷². Le drame ne suit pas l'ordre du roman, il fait des va-et-vient entre les chapitres, mais ce manque de linéarité n'est qu'apparent. En fait, ce bouleversement de l'ordre présent dans l'œuvre-source est le fruit du resserrement de l'action sur Villefort. Parmi les changements nécessaires lors de cette transmodalisation générique, nous pouvons déceler la condensation du temps : à la fin du roman, Monte-Cristo demande à Maximilien de lui accorder un mois au terme duquel il pourra se suicider, s'il le désire encore. Dans l'adaptation le délai est bien plus court puisqu'il se limite à huit jours. Le nombre des personnages est pour sa part réduit, mais ce n'est encore une fois que le reflet de la nécessité théâtrale qui implique la technique de la condensation, comme nous l'avons vu. Toutefois, l'adaptation contient un changement significatif concernant la reconnaissance de Benedetto. Dans le roman, la reconnaissance du père et du fils se fait au tribunal, alors que dans le drame elle a lieu chez Villefort. L'adaptation confère un caractère plus intime à cet épisode déterminant,

⁵⁷¹ MATHAREL, Charles, «Revue des théâtres», in *Le Siècle*, 12 mai 1851, p. 4. Cf. **Annexe 10**, p. 379.

⁵⁷² Cf. Tableau comparatif, **Annexe 49**, pp. 592-594.

tandis que dans l'hypotexte la reconnaissance publique redouble l'humiliation. Quant à Danglars, sa punition passe plus par le scandale que déclenche l'affaire Benedetto, celui-ci se faisait passer pour un riche aristocrate. Les projets de mariage entre Eugénie Danglars et l'imposteur mettent la famille du banquier au cœur du scandale dont tout Paris parle. La famille Danglars se sent déshonorée. Dans le roman, la vengeance de Monte-Cristo va plus loin : Danglars est enlevé à Rome par Vampa qui le réduit à un état de misère en le dépossédant de toute sa richesse en l'échange d'un peu de nourriture. L'adaptation ne va pas jusqu'au bout du châtement de Danglars, car l'action est centrée sur Villefort. Danglars apparaît au second plan, ce qui finit par lui arriver devient accessoire dans le drame et est donc omis. Parallèlement, la configuration actantielle des deux œuvres ne souffre pas de changements majeurs puisque les actants maintiennent les mêmes rôles et les mêmes objectifs⁵⁷³.

En définitive, les quatre adaptations de *l'auteur polygraphe* et de son fidèle collaborateur jouissent d'une réception on ne peut plus favorable. Les dramaturges choisissent de découper l'intrigue romanesque en quatre parties qui donnent lieu aux quatre adaptations. Celles-ci retracent toute l'action romanesque dans son ensemble et en respectant son essence. La fidélité à l'œuvre-source s'inscrit à tous les niveaux : nous retrouvons les principaux personnages du roman dans leur même acception, l'intrigue dramatique est fidèle à l'œuvre-source, la plupart des dialogues est reprise dans l'adaptation. Ce qui semble différer s'applique au temps, à la chronologie mais en réalité ces différences sont le résultat de la condensation qui resserre et fusionne plusieurs moments proches par leurs significations ou par leurs emplacements géographiques. Cette tentative de transposition est en outre inédite, car elle passe par quatre adaptations espacées dans le temps. Néanmoins, la représentation en plusieurs soirées ne pose aucun problème au public :

Quand la toile est tombée pour la dernière fois, un soupir de regret a gonflé toutes les poitrines : «Eh quoi ! déjà se séparer après deux jours seulement, après une trentaine de tableaux tout au plus ? Pourquoi ce grand Alexandre Dumas et cet infatigable Maquet se sont-ils méfiés de nous ? pourquoi n'ont-

⁵⁷³ Cf. **Configuration actantielle : *Le Comte de Monte-Cristo* – Villefort (quatrième partie de *Monte-Cristo*)**, Annexe 62, p. 621.

ils pas fait tout de suite une trilogie, une tétralogie, une pentalogie, une hexalogie ? Nous leur aurions accordé volontiers toute la semaine ; car que peut-on avoir autre chose à faire que de regarder, dans le magnifique encadrement de la scène, les pages de ce roman [...] que nous avons tous lu et relu.⁵⁷⁴

Nous percevons facilement l'engouement que les deux premières adaptations du *Comte de Monte-Cristo* ont suscité. C'est avec regret que les spectateurs se séparent de leurs héros adulés et qu'ils quittent le Théâtre-Historique. Comme nous l'avons souligné, ce regret est encore latent lors des deux dernières adaptations. Ainsi, la représentation des quatre adaptations en quatre soirées consécutives ou du moins rapprochées dans le temps aurait eu une réception triomphale.

Simultanément, le caractère extensif de ces adaptations donne lieu à des dessins humoristiques⁵⁷⁵ ainsi qu'à une *adaptation libre*⁵⁷⁶, une *adaptation pastichée*⁵⁷⁷, mais aussi à l'adaptation des quatre adaptations⁵⁷⁸, comme nous le développerons ultérieurement.

Hormis cet exemple d'adaptations fidèles (que constituent les quatre parties de *Monte-Cristo*), nous pouvons citer, à titre d'exemple, les adaptations de Pixierécourt à partir des romans de Ducray-Duminil, notamment *Coelina ou l'enfant du mystère* ; ou bien les adaptations de *Thérèse Raquin* par Zola et *L'Assommoir* de Busnach et Gastineau ; ou *Le Lys dans la vallée* de Barrière et Beauplan ; ou encore celle du *Tour du monde en 80 jours* d'Ennery et Jules Verne. L'adaptation du *Chevalier de Maison Rouge* par Dumas père et Maquet s'inscrit, elle aussi, dans les adaptations fidèles, si ce n'est que le dénouement diffère du roman. Ce changement se doit aux fins heureuses que réclame le public de l'époque. Ainsi, le drame est fidèle dans son ensemble à l'hypotexte, l'altération du dénouement est perçue comme une nécessité théâtrale, à savoir le respect du goût du public et n'affecte donc pas la classification typologique de l'adaptation.

⁵⁷⁴ GAUTIER, Théophile, *L'histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., p. 220.

⁵⁷⁵ Cf. les dessins humoristiques publiés dans *Le Charivari*, 6 février 1848, **Annexe 5**, p. 373.

⁵⁷⁶ Cf. *L'adaptation libre*, pp. 228-230.

⁵⁷⁷ Cf. *L'adaptation pastichée*, pp. 231-234.

⁵⁷⁸ Cf. *L'adaptation de l'adaptation*, pp. 234-237.

Par conséquent, comme toute adaptation fidèle, ces drames sont marqués du même sceau : le maintien des personnages, des lieux, de l'action, tout cela de manière condensée, mais aussi la réutilisation des dialogues du roman-source. Quant aux légères variantes, elles incarnent majoritairement des nécessités théâtrales qui ne font qu'intensifier le sens de la fiction-source.

3.2. L'adaptation partielle

Dans les adaptations que nous appellerons *partielles*, le dramaturge établit une sélection des passages du roman qui vont être représentés sur scène. Toutefois, ces choix ne sont pas simples, comme le souligne Christian Chelebourg⁵⁷⁹ :

On ne passe pas naturellement du roman au théâtre. Les deux genres ne s'emboîtent pas sans difficulté. Au théâtre, des choix s'imposent, qui centrent la représentation sur les aspects les plus dramatiques du roman.⁵⁸⁰

L'adaptateur se tourne vers les moments décisifs du roman, ceux qui sont les plus jouables, les plus «dramatiques». L'adaptation s'apparente dans ce cas à une transmodalisation d'un extrait ou de plusieurs extraits du roman-source. Si les quatre parties de *Monte-Cristo* ne formaient pas un tout, elles pourraient alors aisément rentrer dans la catégorie des *adaptations partielles*, car chacune d'entre elles se concentrent sur une partie du roman.

Toutefois, les *adaptations partielles* sont parfois considérées comme étant des textes décousus, parce que leur caractère épisodique expose un drame dont l'intrigue est trop entrecoupée. Ce manque de continuité se doit au fait que les romans-sources sont souvent très longs. À titre d'exemple, nous pouvons faire référence à l'adaptation du *Vicomte de Bragelonne* d'Alexandre Dumas père qui est adapté au théâtre, par le romancier et Auguste Maquet, sous le nom de *Prisonnier de la Bastille, fin des Mousquetaires*, drame représenté le 22 mars 1861 au Théâtre du Cirque. Le côté

⁵⁷⁹ CHELEBOURG, Christian, «Splendeurs et misères de l'adaptation. Pièce conférence en trois actes et six tableaux. Représentée pour la première fois dans le château de Cerisy-la-Salle le lundi 17 août 1998.», in MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, op. cit., p. 309.

⁵⁸⁰ *Idem*, p. 309.

décousu de ce genre d'adaptation est plutôt mal reçu par la presse, comme l'illustre d'ailleurs la réception du *Prisonnier de la Bastille* :

Le drame de M. Dumas est sorti en lambeaux d'un livre déchiré, il porte la marque brutale des ciseaux qui l'ont découpé. Si vous n'avez pas dévoré et digéré l'avant-veille les vingt-cinq volumes des *Trois Mousquetaires*, n'essayez pas de comprendre cette indéchiffrable charade. Cela n'a ni queue ni tête, ni dénouement ni prologue. Les scènes se déroulent comme les pages décousues d'un tome dépareillé [...]⁵⁸¹

D'après la critique, le manque de connaissance de l'œuvre-source constitue une entrave à la compréhension de la pièce. Cela révèle un agencement de la pièce trop condensé et exempt de continuité. Il semble que le drame de Dumas père ressemble à une succession de tableaux décousus, phénomène accentué du fait que les héros soient des personnages déjà présents dans d'autres romans dumasien. Il faut alors connaître l'ensemble du corpus-source en question pour que le drame soit réellement intelligible pour le récepteur. Même si l'adaptation est fidèle, l'action représentée est très réductrice par rapport à sa source, ce qui justifie son classement dans les *adaptations partielles*.

Pourtant, une lecture plus analytique de l'adaptation révèle que le drame n'est pas le reflet entrecoupé du roman, puisque la pièce se concentre sur une partie de l'action romanesque pour en faire toute l'intrigue théâtrale. Parmi les multiples intrigues imbriquées dans le roman, l'adaptation n'en retient qu'une: la substitution de Louis XIV par son frère jumeau, retenu depuis des années à la Bastille. Ainsi, dans le drame, nous ne retrouvons les échos que de quarante-six chapitres du roman-source sur un total de deux cent soixante-quatre chapitres. Les chiffres montrent clairement le caractère partiel et épisodique de l'adaptation théâtrale. L'adaptation restreint fortement le contexte, et les actions secondaires. Seuls subsistent la mort de Mazarin, les amours du roi et de Louise de La Vallière, qui mettent fin au projet de mariage de cette dernière avec Raoul, le fils d'Athos ; la jalousie d'Henriette⁵⁸² envers Louise ; une allusion à la maladie de la reine-mère ; la présentation de Porthos et Aramis au roi Louis XIV et le souper qui en

⁵⁸¹ SAINT-VICTOR, Paul de, «Théâtres», in *La Presse*, 1^{er} avril 1861, p. 2. Cf. **Annexe 13**, p. 382.

⁵⁸² Sœur de Charles II d'Angleterre et mariée au frère du roi.

découle. Dans le drame, tout se joue très vite et aboutit à l'échec du complot organisé par Aramis. Le drame ne retient qu'une partie de l'intrigue romanesque, ce qui fait de l'œuvre une adaptation réellement partielle.

Par conséquent, là où la critique, comme nous l'avons souligné, a vu une intrigue trop entrecoupée, où l'intrigue romanesque serait bâclée, nous observons une pièce définie par une intrigue resserrée, condensée, voire même concentrée en une unique action : le complot d'Aramis. Il est vrai toutefois que cet épisode traverse tout le roman-source. Sous cette perspective, l'adaptation ne reprend donc que l'épisode central et dispense la connaissance du roman. En effet, si le récepteur ne connaît pas toutes les autres intrigues satellites présentes dans le roman, cela ne l'empêche pas de comprendre qu'un ancien mousquetaire, avide de pouvoir, désire suppléer le roi par son jumeau qu'il pourra facilement contrôler. Là résident toute l'ambition et l'entreprise d'Aramis, mais aussi tout le sujet de la pièce. La connaissance de toute l'histoire vécue antérieurement par les personnages, dont leur profonde amitié, ainsi que toutes les péripéties qui accompagnent le sujet principal sont dispensables. Cela n'a de l'importance que lorsque nous comparons les deux œuvres. Ces absences critiquées par la presse n'invalident pas en réalité la compréhension de l'hypertexte. Dans cette adaptation, l'adaptateur sélectionne une partie du roman qu'il adapte à la scène, il choisit de se concentrer sur un sujet précis et d'omettre tout le reste. C'est un choix de l'adaptateur. D'un autre côté, nous tenons à souligner que l'action représentée dans le drame reste fidèle à son hypotexte, dans son ensemble. Effectivement, bien que l'adaptation soit partielle, l'action sélectionnée garde les mêmes actants et le même dénouement, comme le révèle la configuration actantielle des deux œuvres⁵⁸³. Néanmoins, l'adaptation opère quelques réductions et suppressions, dues à la condensation exigée par l'exercice même de transmodalisation. Nous pouvons déceler des condensations des lieux, du temps, des personnages et de l'action⁵⁸⁴. L'adaptation s'en tient aux lieux les plus cruciaux pour l'intrigue, à savoir : le Louvre, la Bastille, Fontainebleau (Chêne Royal), le château de Vaux-le-Vicomte et la grotte de Locmaria à Belle-Île. Quant au temps, l'action dramatique se joue en quelques jours, ce qui oblige la suppression du séjour de Louis XIV à la Bastille. En effet, dans l'adaptation la vérité est mise à nue la nuit même de

⁵⁸³ Cf. Configuration actantielle, **Annexe 63**, p. 622.

⁵⁸⁴ Cf. Tableau comparatif, **Annexe 54**, pp. 606-609.

l'échange, ce qui diminue l'humiliation du roi. D'autre part, dans le roman, lors de l'assaut de la grotte de Locmaria, D'Artagnan n'arrive pas juste après sur les lieux car il est allé donner sa démission au roi, qui ne démord pas de son désir de vengeance. Dans le drame, l'arrivée de D'artagnan, porteur de grâce pour les deux mousquetaires rebelles, rend d'autant plus tragique le dénouement. Aramis et Porthos sont sauvés mais la bonne nouvelle n'arrive pas à temps puisque Porthos décède sous les décombres de la grotte et qu'Aramis s'enfuit.

En conséquence, les *adaptations partielles* se détachent plus du roman-source que les *adaptations fidèles*, car ces dernières suivent autant que possible toute l'intrigue du roman, contrairement aux *adaptations partielles*. Le fait qu'elles se concentrent sur une partie du roman permet d'isoler une partie de l'action-source pour en faire une adaptation fidèle quoique partielle ou présentant une lecture nouvelle. Dans l'exemple donné, Dumas père reste fidèle au roman excepté dans le dénouement ; l'adaptateur préfère finir sur une note miséricordieuse au théâtre.

Pour conclure notre abordage de ce type de d'adaptation, nous pouvons faire référence aux pièces qui se concentrent sur un personnage romanesque pour en faire un nouveau drame. À titre d'exemple nous pouvons citer Vautrin qui donne naissance au drame éponyme et qui s'inspire de plusieurs romans de Balzac : *Le Père Goriot* ; *Les Illusions perdues* ; *Splendeurs et misères des courtisanes*. L'adaptateur ne se sert que de son personnage romanesque, en s'inspirant juste de celui-ci, n'en gardant que les grandes lignes pour créer un mélodrame dont l'action s'écarte des romans-sources. En effet, dans la pièce, Vautrin s'éloigne de son original romanesque. Il y a pourtant une filiation par rapport aux œuvres-sources par le biais de la transposition scénique d'un personnage romanesque. Ce dernier est adapté à la scène pour donner lieu à une nouvelle histoire fictionnelle, cette fois d'ordre dramatique. Cette transmodalisation générique implique que le personnage romanesque se fonde dans le carcan théorique et générique du mélodrame.

Ces drames partiels sont alors à mi-chemin entre l'*adaptation partielle*, car elle se concentre sur une partie d'un hypotexte ou de plusieurs hypotextes, à savoir un personnage récurrent, et l'*adaptation libre*, par leur caractère nouveau. Ceci place ce genre de transpositions à la frontière entre l'adaptation et la création originale.

3.3. L'adaptation libre

En ce qui concerne les adaptations dites *libres*, l'adaptateur n'a recours au roman que comme source d'inspiration. Le dramaturge se contente d'aller chercher un thème, un personnage, un épisode pour créer une nouvelle intrigue. Dans ce cas précis, la création littéraire acquiert une plus grande envergure : «Le problème de la «fidélité» ou non y est évacué puisqu'il ne s'agit plus dans ce cas d'une adaptation au sens strict»⁵⁸⁵. L'*adaptation libre* se détache largement du roman-source, ce qui lui permet de se libérer des questions de fidélité, d'imitation, ou de contrefaçon. Seules s'appliquent alors à l'*adaptation libre* l'emprunt et l'appropriation, à un degré réduit, et surtout la création. Malgré tout, nous sommes amenés à comparer une œuvre de départ et son *adaptation libre* dans le seul but de mettre en lumière les différences entre les deux œuvres, et cela afin de souligner le caractère novateur de l'hypertexte. Ce type d'adaptation permet d'observer à quel point l'appropriation de matériel romanesque connu peut donner lieu à des intrigues nouvelles, nous pouvons même dire à des créations nouvelles.

C'est le cas, par exemple, de deux œuvres de Dumas père, telles que *Mousquetaires*, drame tiré des *Trois Mousquetaires* et représenté le 27 octobre 1845 à l'Ambigu-Comique, et de *La Jeunesse des Mousquetaires*, tiré de *Vingt ans après* et représenté le 17 février 1849 au Théâtre-Historique. Nous pouvons aussi faire référence du *Lys dans la vallée* d'Eugène Grangé et Victor Bernard, représenté pour la première fois le 21 août 1868 au Théâtre du Palais-Royal ; ou encore *L'Île de Monte-Christo* d'Auguste Jouhaud, représenté pour la première fois le 26 décembre 1846 au Théâtre de Beaumarchais.

En ce qui concerne *Le Lys dans la vallée* de Grangé et Bernard, cette *adaptation libre* se contente de reprendre le titre du roman de Balzac et de l'épisode mythique du baiser de Félix sur les épaules de la chaste et pure Henriette de Morsauf. C'est tout ce qui subsiste dans l'adaptation⁵⁸⁶. Avec ce simple fonds, les adaptateurs présentent une œuvre nouvelle, pleine d'humour. En effet, l'appropriation de cette thématique romanesque passe par le renouvellement des personnages, des lieux, mais également de l'action. Les personnages changent de classe, puisqu'on passe de la noblesse et la haute

⁵⁸⁵ LEDUR, Dominique, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁸⁶ Cf. Tableau comparatif, **Annexe 55**, p. 610.

bourgeoisie à la petite bourgeoisie de Paris et de Meaux. Quant à l'action, celle-ci est centrée sur Catherine Brochard, le «lys dans la vallée», qui se sent déshonorée après avoir reçu un baiser sur l'épaule par le fougueux Ludovic. Le jeune homme s'enfuit quand il s'aperçoit que Catherine a la quarantaine. Malheureusement, celle-ci part en croisade contre Ludovic pour qu'il lave la réputation de l'héroïne. Pour cela, il faut que Ludovic épouse Catherine : c'est le seul moyen, selon elle, de réparer le mal⁵⁸⁷. Ludovic passe alors presque toute la pièce à fuir Catherine, afin d'éviter ce funeste mariage. Il y parvient définitivement quand Catherine retrouve son mari qu'elle croyait mort. La reconnaissance établie, Catherine se réconcilie avec son époux et Ludovic peut épouser Angélique. Cette adaptation semble être, de ce fait, une version comique du roman austère et passionné de Balzac. Cette comédie illustre bien le côté créatif de l'*adaptation libre* à travers le recours à un simple épisode célèbre d'un roman, mais la tentative de Grangé et Bernard échoue : l'adaptation connaît une réception médiocre⁵⁸⁸. La pièce fait rire, mais elle n'est pas considérée comme une grande œuvre dramatique.

D'un autre côté, si nous nous penchons sur *L'Île de Monte-Christo* de Jouhaud, nous avons à faire cette fois à un autre genre d'*adaptation libre*. En effet, cette adaptation reprend à son compte l'intrigue romanesque du *Comte de Monte-Cristo* de Dumas père pour en faire une comédie-vaudeville où le roman apparaît comme un élément déstabilisateur pour certains lecteurs. Effectivement, après la lecture du roman *Le comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas père, Gobin ne souhaite qu'une chose : se rendre sur l'île de Monte-Christo et abandonner Paris. La pièce s'ouvre donc sur l'arrivée de Gobin et son neveu Charles sur l'île de Monte-Christo qui, en réalité, n'est autre que l'île Saint-Denis à Paris. Charles a endormi son oncle pour pouvoir le duper, dans le but de mieux lui faire entendre raison. Gobin est d'abord enchanté, mais le défilé de personnages, des acteurs qui jouent le jeu pour Charles, fait de l'île un calvaire similaire à Paris, ce qui dégoûte Gobin. Celui-ci finit par découvrir la supercherie et conclut que les romans sont mensongers et source de folies. Il accepte de rentrer. Nous pouvons entrevoir que le roman-source sert de base à la pièce, dans la mesure où c'est l'hypotexte qui génère toute l'action théâtrale. Cette *adaptation libre* se retrouve liée au roman qui devient le moteur même de la pièce : la lecture du roman conduit Gobin à un

⁵⁸⁷ Elle se croit veuve depuis le jour de ses noces, son mariage n'a pas été consommé. Par la même occasion, elle souhaite refaire sa vie après vingt ans de veuvage.

⁵⁸⁸ Cf. SARCEY, Francisque, «Chronique théâtrale», in *Le Temps*, 31 août 1868, p. 2, **Annexe 14**, p. 383.

comportement peu raisonnable. De là, le roman est tourné en dérision. En outre, le roman est présent dans la pièce à travers les allusions directes à la lecture de l'œuvre-source, mais aussi à travers les acteurs qui font croire à Gobin qu'il est sur l'île de Monte-Cristo⁵⁸⁹. Les acteurs donnent vie au roman, et le comte de Monte-Cristo existe vraiment pour Gobin. Cette pièce fait écho au succès du roman de Dumas et surtout de son héros qui deviennent un élément du quotidien du public, lors de la publication en feuilleton puis lors de la représentation. Le roman-source est le sujet de toutes les conversations pendant sa parution périodique :

Si vous alliez élever quelque doute sur la réalité d'Edmond Dantès, de Caderousse, de la Carconte, de Mercédès, de d'Anglars et de Villefort, vous seriez très mal reçu, à coup sûr, de la partie naïve du public ; et même, dans un ordre plus élevé d'intelligences, il règne comme une espèce de foi en la réalité de ces figures imaginaires. Nous entendions dire : «Monte-Cristo a fait telle chose ; il a eu bien raison,» ou «il a eu tort,» exactement comme d'un homme vivant qu'on approuverait ou qu'on blâmerait d'une résolution. Nous avons même entendu faire des carcans et des suppositions sur lui, comme des portiers en chuchotements sur un locataire mystérieux. On le croit si vrai, qu'on le calomnie !⁵⁹⁰

De ce fait, nous pouvons déduire que Jouhaud construit son personnage Gobin à l'image de tous ces admirateurs pour qui Monte-Cristo est plus qu'un simple personnage. Dans l'adaptation, la fiction romanesque et la réalité se confondent. La pièce met en scène, avec humour, la frénésie que l'œuvre dumasienne a déclenchée. L'adaptation fait alors référence au roman mais aussi à sa réception extraordinaire.

L'*adaptation libre* se définit donc justement par sa liberté créatrice. C'est d'ailleurs son côté innovateur qui la distancie de l'hypotexte. La comparaison n'est alors acceptable que pour confirmer la distanciation, les différences, la liberté, l'innovation, en somme la création d'une œuvre nouvelle à partir d'un texte-source.

⁵⁸⁹ L'action romanesque proprement dite n'apparaît pas dans l'adaptation, pas plus que les personnages, excepté le comte de Monte-Cristo. Cf. Tableau comparatif, **Annexe 52**, pp. 602-603.

⁵⁹⁰ GAUTIER, Théophile, *L'histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., pp. 222-223.

3.4. L'adaptation pastichée

Dans le prolongement des *adaptations libres*, qui n'utilisent l'hypotexte que comme source d'inspiration, nous rencontrons également les adaptations pastichées. Celles-ci peuvent être définies comme étant des imitations d'une œuvre ou d'un auteur de renom. L'*adaptation pastichée*, tout comme le pastiche, peut revêtir des contours comiques, satiriques, ou parodiques, selon l'intention de l'adaptateur ou imitateur. Par ailleurs, Gérard Genette classe le pastiche dans la catégorie des imitations (d'un hypotexte) appartenant à différents régimes «ludique», «sérieux» ou «satirique»⁵⁹¹. De ce fait, le pastiche s'apparente assez à un exercice de style, car le pasticheur imite une œuvre de façon sérieuse ou «ludique». Néanmoins, l'exercice passe par l'application des codes littéraires du genre d'arrivée. En effet, l'adaptation pastichée n'imité pas seulement un texte, il l'adapte aux régimes choisis. Ici, nous nous concentrerons sur les *adaptations pastichées* à caractère ludique et notamment parodique. Ce genre d'adaptation prétend alors souligner les vices de l'hypotexte de façon «ludique» et surtout comique.

Dans cette catégorie, nous pouvons inclure, par exemple, *Le Comte de Montéfiasco ou la Répétition générale d'un drame en 30 actes et 100 tableaux*⁵⁹² qui reprend le *Comte de Monte-Cristo*. Nous pouvons également citer *Porthos à la recherche d'un équipement*⁵⁹³; *La Graine des Mousquetaires*⁵⁹⁴; ou bien encore *Les Trois Gendarmes*⁵⁹⁵, adaptations qui reprennent *Les Trois Mousquetaires* de Dumas père. Parmi ces exemples, nous nous attarderons plus en détails sur le *Comte de Montéfiasco* du fait qu'il adapte *Le Comte de Monte-Cristo*. En effet, cette œuvre donne lieu, comme nous l'avons énoncé, à différents types d'adaptation, ce qui fait de ce roman-feuilleton un des textes-sources le plus représentatif du phénomène de l'adaptation. De plus, cette adaptation pastichée est exemplaire à deux niveaux : elle adapte de façon parodique le roman dumasien et en même temps elle met l'adaptation en abyme à travers les personnages qui représentent les acteurs et le public de la pièce. De là, l'adaptation en

⁵⁹¹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 45.

⁵⁹² De Deforges et Clairville, pièce représentée pour la première fois à la Porte-Saint-Martin, le 3 avril 1847.

⁵⁹³ D'Anicet Bourgeois, Dumanoir, Brisebarre et Alexandre Ancelot. La pièce est représentée pour la première fois au Théâtre du Vaudeville, le 23 juin 1845.

⁵⁹⁴ De Paul de Kock et Guénéé. La première a lieu le 19 mai 1849 aux Folies-Dramatiques.

⁵⁹⁵ De Gabriel Richard et Charles Monselet. La pièce est représentée en 1846.

soi du *Comte de Monte-Cristo* et la mise en abyme de la représentation ou plutôt de la «répétition générale» se confondent, voire même fusionnent. Ainsi, la liste des actants de la pièce est divisée en deux groupes, lors de la publication. Nous avons tout d'abord la distribution des «personnages dans la salle» puis la distribution des «personnages de la pièce»⁵⁹⁶. Cette distinction révèle à quel point la mise en abyme est consciente de la part des dramaturges. D'autre part, le nom des «personnages de la pièce» rappelle ceux du roman, mais sous forme de pastiche, car nous retrouvons Cantès, pour Dantès ; Altamore, pour Villefort ; Pendar, pour Danglars ; Caderoussel, pour Caderousse ; Larifla, pour Faria ; ou Anis, pour Ali⁵⁹⁷. Certains des personnages dumasiens souffrent une transformation onomastique plus grande, tels que Mercédès qui devient Bouillabaisse ou Vampa qui devient Spalatro. Parmi les personnages, nous rencontrons aussi des noms qui dénoncent le caractère comique et parodique de la pièce, comme M. et Mme Gobetout, Biribiche, comte de Morbiche, qui rappelle le comte de Morcef, ou encore Anis «muet, parlant»⁵⁹⁸. De cette manière, le nom des personnages est assez révélateur en ce qui concerne les caractères de ces derniers.

À propos de l'espace de l'action théâtrale de la pièce de Deforges et Clairville, celle-ci fait appel à la scène théâtrale proprement dite et aux loges du théâtre, lorsque la pièce est mise en abyme. Parallèlement, les tableaux qui représentent la pièce en soi situent l'intrigue près d'Asnières, au bord de la Seine, puis sur une certaine île du nom de Montéfiasco, référence claire à l'hypotexte. L'action de la pièce s'entremêle avec les commentaires des personnages incarnant le public, mais également avec les personnages responsables de la mise en scène de la pièce, tels que le régisseur, l'auteur, l'architecte... Pour ce qui est de l'adaptation proprement dite de l'œuvre dumasienne, l'*adaptation pastichée* met en relief l'hypotexte à travers la satire, le comique, la parodie. En effet, Cantès est amoureux de Bouillabaisse, mais il est victime des trois autres prétendants de la jeune femme (Merlan, Pendar, Caderoussel) et il est emprisonné après avoir manqué une nuit de garde. Dans la cellule d'arrêt à la garde nationale, il fait la connaissance de Larifla qui lui révèle l'emplacement d'un trésor inestimable. Les deux nouveaux compagnons s'enfuient, seul Cantès réchappe. Il trouve

⁵⁹⁶ DEFORGES, Auguste, CLAIRVILLE, Louis-François Nicolaïe (dit), *Le Comte de Montéfiasco ou la Répétition générale d'un drame en 30 actes et 100 tableaux*, op. cit..

⁵⁹⁷ Cf. La liste complète des personnages dans le tableau comparatif, **Annexe 53**, p. 604-605.

⁵⁹⁸ *Idem*, p. 1.

le trésor, devient richissime et se fait dès lors appelé comte de Montéfiasco. Il retrouve Caderoussel qui lui avoue les noms de ceux qui l'ont fait mettre au cachot. Montéfiasco offre alors un diamant à Caderoussel pour le remercier de lui avoir livré l'identité de ses ennemis⁵⁹⁹. Montéfiasco, qui croit pouvoir tout acheter, exige ensuite que Spalatro lui ramène une heure après ses trois ennemis, à savoir Altamore, Pendar et Merlan, et qui pendant ce temps sont allés vivre l'un à Constantinople, le second en Amérique et le troisième en Inde. Nous remarquons que les dramaturges ont notamment voulu mettre l'accent sur le caractère tout-puissant de Monte-Cristo, sous les traits de Montéfiasco, qui demande que ses ordres, même les plus excentriques, soient accomplis sur le champ, dans l'heure même. Spalatro accomplit l'ordre, les traîtres sont capturés et livrés à Montéfiasco qui les fait exécuter⁶⁰⁰. Cependant, les trois traîtres *ressuscitent*, grâce au stratagème de Caderoussel, car sinon la pièce devrait obligatoirement se terminer, faute de suite possible. Cela permet aussi de faire rebondir l'action, comme dans le roman-feuilleton. Par ce biais, les adaptateurs font allusion au caractère interminable et parfois rocambolesque des sources feuilletonnesques. En outre, si l'on compare les fonctions des actants dans les deux œuvres, nous pouvons constater qu'elles ne varient pas⁶⁰¹. Effectivement, Cantès ou Dantès, le sujet, aime Bouillabaisse (ou Mercédès) ; il est injustement incarcéré ; il s'évade, devient riche et se venge de ses ennemis, c'est-à-dire de ses opposants.

Face à cela, les personnages, qui incarnent le public, commentent tout au long de la «répétition» ce qui se passe sur scène. Gobetout s'étonne à la fin de la pièce du retour des trois ennemis de Cantès, et il refuse d'attendre quinze jours pour assister au dénouement de la pièce. Ce refus met le doigt sur la longueur des pièces en général et sur la longueur d'une possible adaptation du roman de Dumas père dans son intégralité. La question du temps est traitée dans l'*adaptation pastichée* de façon satirique. La pièce annonce, d'ailleurs, une durée de représentation allant jusqu'à quinze jours, ce qui explique que les personnages de la salle emménagent dans les loges. Malheureusement pour les auteurs de l'adaptation, la pièce est mal reçue :

⁵⁹⁹ Nous remarquons ici une différence par rapport à l'hypotexte romanesque. En effet, dans le roman Caderousse reçoit le diamant soit disant parce que Dantès le lui a légué, ce qui l'amène à parler et à avouer le complot de Danglars et Fernand.

⁶⁰⁰ Cet épisode donne lieu à des prises de paroles de la part des personnages de la salle, dont Gobetout qui aimerait lui aussi se débarrasser de l'amant de sa femme.

⁶⁰¹ Cf. Configuration actantielle, **Annexe 64**, p. 623.

Analyser le *Monte-Fiasco*, parodie de *Monte-Cristo*, donnée au théâtre de la Porte-Saint-Martin, est chose impossible ; c'est une immense mystification. – Il n'y a là ni originalité, ni esprit, ni goût ; c'est un ramassis informe de niaiseries plaisanteries, dédaignées, depuis plus de dix ans par les faiseurs de canards et les vaudevillistes du théâtre du Luxembourg. – Joué, voire même aux Funambules, ce pot-pourri de platitudes eût été largement sifflé.⁶⁰²

Les railleries présentées par les dramaturges sont perçues par la critique comme trop simplistes, dénuées de sens. Néanmoins, la pièce reflète bien, de façon comique et parodique l'hypotexte romanesque, tout comme la mise en abyme de l'adaptation montre que les dramaturges font eux-mêmes, de façon consciente, une satire de l'adaptation, mais aussi du théâtre en général. Quant aux autres *adaptations pastichées* mentionnées, celles-ci ont eu plus de chance, elles ont remporté un vif succès⁶⁰³.

Par conséquent, nous pouvons dire que l'*adaptation pastichée* à caractère *ludique* est un type d'adaptation assez complexe, voire hybride, puisqu'il s'agit d'un côté d'une imitation parodique et de l'autre d'une *adaptation libre* à caractère essentiellement comique, vaudevillesque.

3. 5. L'adaptation de l'adaptation

Il existe finalement des cas où l'adaptation a donné lieu à une autre adaptation, avec ou sans nouvelle transposition générique. Nous pouvons citer l'exemple de *Lorenzino* d'Alexandre Dumas père qui a élaboré une pièce *Lorenzino*, puis l'a adaptée en roman, *Une nuit à Florence*, et il réécrit ensuite le drame à partir du roman, nouveau *Lorenzino*⁶⁰⁴, c'est celui-ci qui intègre le théâtre complet de Dumas père. Il s'agit donc d'une adaptation, même si l'hypotexte premier n'est pas un roman. *Charles Demailly* des frères Goncourt connaît le même parcours, à l'exception que la pièce originale et l'adaptation du roman ne sont jamais jouées. Nous sommes alors en présence de deux sortes de transmodalisations : de la pièce au roman et du roman à une

⁶⁰² MATHAREL, Charles, «Théâtres», in *Le Siècle*, 12 avril 1847, p 3, **Annexe 4**, p. 372.

⁶⁰³ Cf. MATHAREL, Charles, «Revue des Théâtres», in *Le Siècle*, 30 juin 1845, pp. 2-3 (pour *Porthos à la recherche d'un équipement*), **Annexe 3**, p. 371 ; et MATHAREL, Charles, «Revue des Théâtres», in *Le Siècle*, 28 mai 1849, p. 3 (pour *La Graine des Mousquetaires*), **Annexe 7**, p. 376.

⁶⁰⁴ Représenté le 24 février 1842 au Théâtre-Français.

nouvelle pièce. Le texte d'arrivée est, de ce fait, une adaptation théâtrale d'un texte romanesque, adaptant lui-même un hypotexte théâtral. La chaîne créative ou de transmodalisation est alors plus complexe et plus étendue.

D'un autre côté, nous rencontrons également des drames qui condensent des adaptations de romans. C'est le cas, par exemple, des quatre parties de *Monte-Cristo* qui sont réduites à deux parties par Dumas père lui-même : *Le Château d'If*⁶⁰⁵ et *Le Retour du Pharaon*⁶⁰⁶. Néanmoins, dans la condensation que Maquet fait avec Dumas père pour la version de 1855 au théâtre de la Gaîté, l'intrigue romanesque reprise dans le drame se clôt bien plus tôt :

Il ne fallait rien chercher de pareil dans la pièce de la Gaîté, qui s'arrêtait juste au moment où Monte-Cristo venaient de lire les notes inscrites sur son registre d'écrou au Château d'If. C'était toute la partie vraiment dramatique et terrible qui échappait ainsi. [...] Monte-Cristo n'était plus qu'une manière de petit Manteau bleu qui se souvenait seulement de son bienfaiteur et usait des millions de l'abbé Faria pour rendre à M. Morel une fortune qu'il avait perdue honnêtement ; puis la toile tombait sur l'entrée triomphale dans le port de Marseille du *Pharaon* ressuscité.⁶⁰⁷

Les deux collaborateurs omettent toute la deuxième partie de l'œuvre, c'est-à-dire la vengeance de Dantès. Cela annule, ou du moins rend impossible, le programme narratif et théâtral des hypotextes du *Château d'If* et du *Retour du Pharaon*.

Plus tard, Émile Blavet est plus osé, puisqu'il condense les quatre adaptations en une seule : *Monte-Cristo*, drame en cinq actes et quinze tableaux. Apparemment Blavet avait déjà manifesté le désir de condenser les quatre drames de Dumas père en 1867, mais le projet est sans suite à l'époque. La pièce n'est représentée que le 15 mars 1894 au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Le drame de Blavet est bien une adaptation, mais l'hypotexte est alors constitué par quatre adaptations. Malheureusement, ces textes n'ont

⁶⁰⁵ Représenté le 20 avril 1855 au théâtre de la Gaîté.

⁶⁰⁶ Représenté le 19 mai 1855 au théâtre de la Gaîté.

⁶⁰⁷ NOËL, Édouard, STOULLIG, Edmond, *Les Annales du Théâtre et de la Musique. 1894*, Paris, Charpentier, 1895, p. 407.

pas été publiés, même les manuscrits ne semblent pas avoir été conservés⁶⁰⁸. Par conséquent, nous sommes obligés de nous en tenir aux articles de la presse de l'époque. Ainsi, d'après les journaux d'antan, le drame de Blavet s'annonce comme étant «version nouvelle comprenant les quatre soirées en cinq actes et quinze tableaux»⁶⁰⁹ de Dumas père et Maquet. La pièce remporte un vif succès auprès du public et de la critique dans l'ensemble. Cependant, certains critiques regrettent le caractère sommaire de la pièce qui s'apparente à une «féerie»⁶¹⁰ où l'action se déroule à grande vitesse : «Aucun incident de la romanesque épopée de Monte-Cristo n'a été oubliée par l'adaptateur. C'est le tour du monde accompli en deux cent quarante minutes»⁶¹¹. Malgré tout, l'adaptation de Blavet semble fidèle aux quatre adaptations dumasienne en ce qui concerne les lieux, l'action, les personnages⁶¹², et même les décors⁶¹³. Pour ce qui est de l'action proprement dite, nous sommes obligés de nous restreindre à la liste des tableaux de la pièce, annoncée dans la presse de l'époque. Les quinze tableaux énoncés permettent d'entrevoir l'intrigue qui s'y développe⁶¹⁴. Il semble que l'action des quinze tableaux de Blavet fasse écho aux trente-sept tableaux des quatre parties de *Monte-Cristo* de Dumas père et Maquet, même si certains épisodes sont certainement traités très rapidement ou juste mentionnés par les personnages de la nouvelle version. En effet, Blavet reprend les quatre adaptations faites par Dumas et les adaptent en un seul drame, représenté en une seule soirée. Si l'on additionne les actes et les tableaux des quatre hypotextes dumasien, nous obtenons un total de vingt actes et trente-sept tableaux, alors que l'adaptation de Blavet réduit tout cela à cinq actes et quinze tableaux. La condensation est ici à son paroxysme, car les quatre soirées de *Monte-Cristo* de Dumas père et Maquet étaient déjà une condensation du roman. La nouvelle adaptation condense alors à un second niveau un texte déjà réduit. Il est de ce fait normal que la version de Blavet apparaisse comme trop allusive. L'intrigue-source étant riche en péripéties et développements, l'hypertexte de 1894 semble quelque peu

⁶⁰⁸ Les manuscrits du *Château d'If*, *Le Retour du Pharaon* de Dumas père et Maquet et *Monte-Cristo* de Blavet n'ont pas été soumis à la Censure aux Archives Nationales de Paris.

⁶⁰⁹ «Courrier des Théâtres», *La Presse*, 16 mars 1894, p. 3. Cf. **Annexe 24**, p. 399.

⁶¹⁰ «Soirée théâtrale», in *Le Figaro*, 16 mars 1894, p. 3. Cf. **Annexe 22**, p. 395-396.

⁶¹¹ PESSARD, Hector, «Les Premières», *Le Gaulois*, 16 mars 1894, p. 3. Cf. **Annexe 23**, pp. 397-398.

⁶¹² Cf. Tableau comparatif, **Annexe 50**, pp. 595-599.

⁶¹³ Cf. «Soirée théâtrale», in *Le Figaro*, 16 mars 1894, **Annexe 22**, pp. 395-396.

⁶¹⁴ Cf. **Étude comparative des tableaux**, **Annexe 51**, pp. 600-601.

réducteur. Il ne peut que faire allusion aux événements, le temps limité de la représentation ne permet aucun développement, aucun moment de répit :

Les choses étaient dites de façon si rapide, si crue, avec si peu de souci d'art, avec une psychologie si sommaire, qu'il me semblait écouter un conte vraiment trop enfantin. Les acteurs, en quelques répliques courtes, franchissaient des espaces, marquaient des caractères, créaient des situations, nouaient des complots, etc. C'était clair assurément, mais si clair que c'en était vide. [...] il [Dantès] est indécis et fantastique, tant il s'agite, tant il revêt de formes diverses en si peu de temps, tant il est vite obéi par les faits.⁶¹⁵

Nous comprenons facilement que Blavet a trop condensé l'intrigue. Ce genre d'adaptation compte sur la connaissance du public, elle n'est donc viable que dans ces circonstances. Heureusement pour le dramaturge, le public connaît bien les légendaires personnages du roman dumasien. Malgré tout, l'adaptateur parvient à représenter tous les moments forts des quatre hypotextes théâtraux, mais aussi du roman-source, comme nous le permet de voir la liste des tableaux⁶¹⁶. Par ailleurs, la distribution des personnages nous aide à percevoir quels sont les actants qui réapparaissent dans la nouvelle adaptation. Étant donné que le drame de Blavet est fidèle à ses sources, la liste des personnages nous aide à recréer la configuration actantielle de la pièce⁶¹⁷. Nous pouvons distinguer que l'adaptation de Blavet regroupe les programmes narratifs et théâtraux des hypotextes et qu'ils sont résolus, les actants jouent les mêmes rôles.

En définitive, l'adaptation de Blavet est une réussite, elle plaît au public, même si tout se passe très vite dans la pièce. Celle-ci permet de revoir les personnages chers au public. Cette *adaptation d'adaptations* passe donc par la reprise accrue des techniques des condensations, ce qui réduit l'œuvre d'arrivée doublement par rapport au roman-source.

⁶¹⁵ «Théâtre. Drame et comédie», in *La Nouvelle Revue*, mars-avril 1894, pp. 650-651.

⁶¹⁶ Cf. aussi le résumé de la pièce, raconté par Camille Le Senne dans «Premières représentations», in *Le Siècle*, 16 mars 1894, p. 3. Cf. **Annexe 25**, pp. 400-402.

⁶¹⁷ Cf. Configuration actantielle, **Annexe 65**, p. 624.

Finalement, le type d'adaptation dépend de l'objectif de l'adaptateur, mais ces hypertextes vont tous à la rencontre du goût du public, c'est du moins l'intention du ou des dramaturges. Les techniques sont les mêmes, ce qui diffère n'est que le degré de fidélité à l'œuvre-source et le *volume* de l'action reprise. Ainsi, les *adaptations fidèles*, les *adaptations partielles*, les *adaptations pastichées* et *l'adaptation de l'adaptation* sont dans l'ensemble fidèles et elles reprennent l'intégralité ou une partie de l'action-source. Ce genre de pièces imitent et surtout adaptent une œuvre-source aux codes théâtraux. Quant aux *adaptations libres*, elles représentent, au contraire, celles qui se détachent le plus de leur hypotexte, soit par le changement de point de vue, soit par les innovations fictionnelles, ce qui augmentent le degré de création.

Troisième partie :

L'adaptation théâtrale de romans français au XIXe siècle au Portugal

Chapitre 1 : Phénomène de l'adaptation au Portugal au XIXe siècle

Le théâtre plus que tout autre genre est, comme nous l'avons vu, propice aux influences intergénériques, interculturelles et aux transferts culturels ou à la transculturalité, lorsque deux cultures se retrouvent en contact, comme c'est le cas des cultures portugaises et françaises. La transculturalité que nous évoquerons ici est essentiellement consacrée aux transferts culturels du genre dramatique français dans le genre dramatique portugais au XIXe siècle. En effet, dans cette troisième partie, nous souhaitons mettre l'accent sur le caractère pluriculturel du champ théâtral portugais, afin de mettre en évidence la place qu'occupent les adaptations françaises sur la scène lisboète et de voir comment se transpose ce genre de pièce d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre. Cependant, nous tenons d'ores et déjà à observer que les données ou informations concernant l'adaptation au Portugal sont restreintes, car bien des textes dramatiques omettent leur source romanesque française.

Dans ce premier chapitre, nous nous pencherons tout d'abord, sur le contexte théâtral portugais au XIXe siècle, puis nous évoquerons la présence du théâtre français et tout particulièrement celle des adaptations françaises occupant la scène lisboète. Ceci nous permettra d'obtenir une vision plus ample du phénomène.

1. Contexte littéraire au XIXe siècle : le théâtre portugais

Le théâtre portugais commence à subir, très tôt, des influences étrangères, surtout espagnoles et italiennes⁶¹⁸. Progressivement le théâtre français fait son entrée dans le panorama culturel portugais. Cette influence française s'accroît sur la scène portugaise au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Le théâtre français est alors traduit et adapté dans la culture d'arrivée. La dramaturgie portugaise en arrive à imiter le modèle de la dramaturgie classique française et l'impulsion donnée par les académies littéraires, notamment celle de l'Arcadie Lusitania, créée en 1757, ne n'est pas des moindres. En effet, des auteurs comme Corneille ou Racine deviennent des références à

⁶¹⁸ De nombreuses études ont, dans les dernières décennies, étudié ce phénomène culturel. Il suffit de penser, entre autres, aux études développées par Ana Clara Santos (coord.), *Relações Literárias Franco-Peninsulares*, Universidade do Algarve/Edições Colibri, 2005 ; Francisco Lafarga, *Interacciones entre las literaturas ibéricas*, Bern, Peter Lang, 2010; mais aussi Maria Idalina Resina Rodrigues, *Estudos Ibéricos – Da Cultura à literatura século XIII a XVII*, 1987.

suivre, à imiter, afin de contrecarrer la domination culturelle qu'exercent les littératures italiennes et surtout espagnoles :

La création de l'*Arcadia Lusitana* en 1757 contribua, pendant près de vingt ans, à une lutte acharnée entre les défenseurs de l'ancienne école, marquée par leur goût pour le théâtre espagnol, et les partisans du nouveau goût classique qui soufflait du royaume de Louis XIV. Cette lutte n'était pas pourtant fortuite car elle visait toute une réforme du théâtre national. La restauration de la doctrine antique à travers la diffusion de la doctrine classique française devenait condition sine qua non de cette réforme urgente du théâtre portugais qui occupera les dramaturges nationaux jusqu'au siècle suivant.⁶¹⁹

Les intentions des Arcadiens sont claires, ils prétendent réformer le théâtre national en imitant le théâtre français. L'adoption du modèle français passe notamment par la traduction de pièces françaises d'auteurs comme Molière, Corneille ou Racine. Parmi ces traductions, nous pouvons souligner la présence d'une traduction antérieure au mouvement arcadien, il s'agit de *Georges Dandin ou le Mari Confondu* de Molière, traduit en 1737 par Alexandre Gusmão sous le titre *O Marido Confundido*⁶²⁰. Cette pièce est considérée comme la étant la première pièce de théâtre française traduite en portugais. Elle marque le début d'une longue série de traductions du théâtre classique français, parmi lesquelles nous pouvons mentionner des traductions telles que : *O Tartufo ou o Hipócrita* de Molière traduit en 1768, à la demande de Pombal, par le capitaine Manoel de Sousa⁶²¹ ; ou bien *Athalie* de Racine traduite en 1758 par Cândido Lusitano, ou plus tard *Alexandre* (1811) de Racine traduit par Osório Cabral. L'Arcadie diffuse également le Classicisme français à travers l'élaboration de dissertations qui défendent le recours à l'esthétique classique. Les textes théoriques classiques, tel que l'*Art poétique* de Boileau, deviennent des œuvres de référence pour les dramaturges qui

⁶¹⁹ SANTOS, Ana Clara, «La Fortune de Racine au Portugal: traduction et mise en scène», in BROOKS, William (éd.), *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 27, 2005, p. 211.

⁶²⁰ La pièce est jouée au théâtre du Bairro Alto en 1737.

⁶²¹ La pièce est créée par la compagnie «anti-jésuite».

veulent imiter l'esthétique française⁶²². Par la suite, la situation nationale souffre plusieurs soubresauts, parmi lesquels les invasions napoléoniennes, les luttes entre libéraux et absolutistes, et le départ de la famille royale au Brésil, ainsi que le départ d'un bon nombre d'hommes de lettres, tels qu'Almeida Garrett ou Alexandre Herculano, vers des pays comme l'Angleterre et la France. Plusieurs acteurs, dont Ludovina Soares, Teresa Soares, Maria Soares, Maria Cândida de Sousa, Maria de Amália da Silva, João Evangelista, Manuel Baptista Lisboa, Barros, par exemple, quittent aussi le territoire national pour suivre la famille royale au Brésil. Cette instabilité et ses départs successifs de la haute société et gens de lettres et de théâtre constituent une réelle crise nationale, ce qui contribue à la crise du genre dramatique portugais au XIXe siècle :

Assim, neste século começámos por imitar as comédias espanholas, e tivemos os nossos teatros ocupados pelos seus actores; pelo diletantismo monárquico, entregámo-nos à fascinação das Óperas italianas, cujos libretos se traduziam introduzindo-lhes um elemento chulo; por fim veio a impotente reacção clássica da Arcádia, que condenou o teatro inglês e espanhol, não acreditou noutra dogma além da *Poética* de Aristóteles, e noutras realizações a não serem as tragédias francesas da corte de Luís XIV. A história do teatro português neste período é o retrato mais completo do nosso estado social; não havia independência política, como se podia exigir independência intelectual? Não havia ideal, porque não se acreditava na dignidade humana; não se descobriram formas originais, porque não havia nacionalidade.⁶²³

En réalité, les salles de spectacles n'ouvrent leurs portes qu'occasionnellement à partir de 1833 et le nombre de spectacles représentés par soirée est réduit :

⁶²² Cf. à ce sujet l'article d'Ana Clara Santos intitulé «De la réception du théâtre classique français au Portugal : entre les Arcadiens et les Romantiques», in SANTOS, Ana Clara (coord.), *Relações Literárias Franco-Peninsulares*, Universidade do Algarve/Edições Colibri, 2005, pp. 289-302.

⁶²³ BRAGA, Teófilo, *Teoria da História da Literatura Portuguesa* (1872), cité par SANTOS, Ana Clara, «Das colecções de teatro estrangeiro em Portugal (séc. XVIII-XIX)», in MINGOCHO, Maria Teresa Delgado, GIL, Maria de Fátima, CASTENDO, Maria Esmeralda (coord.), *Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Centro de Investigação em Estudos Germanísticos e Edições MinervaCoimbra, 2011, pp. 1202-1203.

Acresce a tudo isto a suspensão da actividade teatral continuada, em virtude da situação política em 1833, abrindo as salas de espectáculo as suas portas, pontualmente, apenas para récitas festivas ou alguns benefícios.⁶²⁴

À cela se joint une crise de la dramaturgie portugaise du point de vue de la création nationale et originale. Les dramaturges se font rares et les créations originales encore plus. La situation des acteurs n'est guère meilleure. Dans l'ensemble le jeu des acteurs du début du XIXe siècle est à déplorer, l'image qui se dégage des comédiens est plutôt négative. Les spectateurs étrangers sont extrêmement déçus, tel est le cas d'Adrien Balbi qui dresse, en 1822, un portrait noir de la représentation scénique portugaise :

Après la mort du roi Joseph, des scrupules de conscience ayant décidé la reine sa fille à défendre aux femmes de paraître sur le théâtre, il tomba dans la plus grande décadence. Rien n'était plus dégoûtant que de voir les premiers rôles de princesses et d'amoureuses joués par des acteurs à barbe noire [...]. Le roi actuel, étant encore régent, a enfin permis de nouveaux aux femmes de paraître sur la scène. Cependant, malgré le talent naturel de quelques actrices [...] le mauvais goût de la déclamation et le manque total d'instruction parmi les acteurs, qui étaient en possession de jouer devant le public, ont empêché le théâtre portugais de sortir d'un état si inférieur sous tous les rapports à celui où se trouve le théâtre chez toutes les nations civilisées.⁶²⁵

Les performances des acteurs laissent malheureusement souvent à désirer, et cela peut être frustrant pour les dramaturges :

Onde as armas imperam, as letras não dão saborosos frutos, e esta talvez seja a causa da principal decadência do nosso teatro de 1820 até agora. Entregues todos aos negócios públicos, não havia quem cultivasse as artes ; tudo quanto não tinha relação com a política era votado ao esquecimento, e desta arte, foi-

⁶²⁴ SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, p. 10.

⁶²⁵ BALBI, Adrien, *Essai Statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve, et suivi d'un coup d'œil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les deux portugais des deux hémisphères*, Paris, Rey et Gravier Libraires, 1822, vol. 2, p. CCXX.

se empobrecendo o nosso teatro, ao passo que os estranhos se aperfeiçoavam. Não havia bons actores porque ninguém queria seguir uma profissão *envilecida* pelas prevenções daquela época: a muito custo ainda pisavam o palco cénico homens que passavam o dia trabalhando com o martelo, ou sentados na tripeça. E quem haveria que compusesse dramas para tais actores? Quem se sujeitaria a ver recitada por eles alguma obra filha de muitas noites de trabalho, e de estudo? Ninguém. Algumas traduções toscas, e mal feitas eram as únicas composições de que vivia o nosso teatro; e cujas funestas consequências foram a introdução de uma linguagem bastarda, e mesclada de português e francês.⁶²⁶

De la sorte, la crise du théâtre national favorise le recours aux textes étrangers et facilite le succès des compagnies étrangères qui passent par les scènes lisboètes. La présence du théâtre étranger devient une pratique culturelle courante, ce qui accentue encore plus le manque de création théâtrale originale portugaise. L'emprunt aux répertoires dramatiques étrangers, surtout le théâtre français, au XIXe siècle, va jusqu'à dominer le champ théâtral :

O teatro francês que até nós chegara no século XVIII parecia preparar o «assalto», que plenamente consumou, aos palcos portugueses do século XIX. Dominando o repertório português através de um verdadeiro caudal de traduções e adaptações, o filão francês acabará por ser o grande alvo a abater por todos os que meditavam sobre o ressurgimento de uma dramaturgia nacional.⁶²⁷

Cela montre à quel point le théâtre français a inondé les scènes portugaises au XIXe siècle et à quel point il y a transculturalité et contamination de la dramaturgie française dans le théâtre portugais. Face à ce phénomène, certains auteurs, tel que José da Silva

⁶²⁶ *Jornal do Conservatório*, n° 15, 15 mars 1840, p. 117. Cité par SANTOS, Ana Clara, «La pratique de la traduction théâtrale ou les voies de la création dramaturgique sur la scène portugaise au XIXe siècle», in CICCIA, Marie-Noëlle, HEYRAUD, Ludovic, MAFFRE, Claude, *Traduction et lusophonie. Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2007, p. 194.

⁶²⁷ BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisbonne, Universidade Aberta, 1991, pp. 221-222.

Mendes Leal⁶²⁸, par exemple, s'insurgent contre l'invasion des traductions de répertoires étrangers, surtout le répertoire venu de Paris. José da Silva Mendes Leal s'exprime à ce sujet dans une lettre, «testemunho irónico acerca da banalização da actividade tradutória», de mai 1848, au rédacteur de la *Revista universal lisbonense*, lors de la publication de sa traduction de la pièce *Marino Faliero* de Casimir Delavigne :

Uma tradução em terra onde se está costumado a ver e tolerar tantas, e tão mascavadas e ininteligíveis, é coisa naturalmente de pouca monta e valia. Verter um livro ou uma peça de teatro é a coisa que em Portugal se faz com mais facilidade: é como agenciar eleições. Nem é preciso que o tradutor saiba a língua para que traduz e entenda o idioma de que traduz: essa é a menos especial condição: – quem não tem que fazer, faz uma versão.⁶²⁹

De là, certains auteurs condamnent la place que tient la dramaturgie française dans le répertoire des salles de spectacles portugaises, tel que le théâtre Condes. Ils aspirent à un théâtre réellement national. Face à la montée des traductions, certains auteurs, dont Mendes Leal, proposent d'adapter les traductions à la culture d'arrivée :

É tradução isto? É imitação? É uma e outra coisa, e é mais do que ambas. Um termo só, a meu ver, define aproximadamente semelhante género de trabalho: transubstanciação. Traduzir literalmente as obras-primas é enfracequê-las e desfigurá-las. Tanto mais vale o original, tanto mais fica descorado o que assim não passa do seu reflexo. Transubstanciai esse original, e vê-lo-eis ressurgir inteiro. Tirai dele o que nele verdadeiramente vive e esplende. Para isso não confundais o lenho com a chama; não antepenhais a execução ao plano! Se copiais a traço o monumento, tereis apenas uma estampa.

⁶²⁸ Bien que cet auteur désapprouve l'envahissante influence française, ce dernier traduit et adapte pourtant quelques œuvres françaises. À partir des *Filles de marbre* et de *La Dame aux Camélias* il compose un drame intitulé *Os Homens de mármore*.

⁶²⁹ MENDES LEAL, «lettre au rédacteur de la *Revista universal lisbonense*», mai 1848, cité par SANTOS, Ana Clara, «La pratique de la traduction théâtrale ou les voies de la création dramaturgique sur la scène portugaise au XIXe siècle», in CICCIA, Marie-Noëlle, HEYRAUD, Ludovic, MAFFRE, Claude, *Traduction et lusophonie. Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, op. cit., p. 195.

Reconstruí-o pelo originário desenho, será outro ele. Nisto a transubstanciação. Este o método que se me afigura verdadeiro.⁶³⁰

Parallèlement, la presse se hâte de prendre position face à l'importation de canons dramatiques français, tels que les périodiques : *Athalaia nacional dos theatros* *O Pirata*, *O Raio theatral*, *O Espelho do palco*, *A Revista theatral*, *O Ramalhete*, *O Desenjoativo theatral*. Deux clans se forment autour du théâtre Condes et du théâtre du Salitre, à partir de 1838, suite à la publication d'un article faisant l'éloge des bienfaits de la venue d'Émile Doux et de sa compagnie :

Deus dê saúde ao Sr. Emílio Doux que nos levantou o Theatro do pó em que jazia [...] hoje tomou nova face o mundo Theatral, deu-lha o Sr. Emílio Doux... já apparecem autores, traductores, imitadores nacionais estrangeiros, já no Salitre appareceu uma companhiazinha, e vai por ahi uma guerra litteraria que assusta [...] Não há dúvida antes de apparecer o Sr. Emílio Doux, tomando conta do Theatro Nacional, ninguém fallava nele, e o que hoje estamos presenceando é mais uma obrigação que lhe devemos.⁶³¹

Le débat est lancé, certains journaux, dont l'*Athalaia nacional dos theatros*, défendent la présence du théâtre français, comme source régénératrice du théâtre portugais. Au contraire, d'autres, comme *O Desenjoativo theatral*, se démènent pour dénigrer et remettre en cause le recours au modèle français. C'est ce que nous pouvons observer à travers cette extrait du journal *O Entre'Acto* qui remarque les progrès du théâtre portugais mais déplore la perpétuelle domination de la dramaturgie française sur les scènes lisboètes :

Grandes passos de progresso tem dado o nosso teatro nacional nestes últimos meses. A naturalidade da declamação, a propriedade nos costumes, a moderação nos gestos, e uma ordem e decência geral de todo o espectáculo

⁶³⁰ MENDES LEAL, «Parecer sobre a tradução de *Tartuffo* de Castilho», in CASTILHO, António Feliciano de, *Teatro de Molière. Primeira tentativa. Tartufo, comédia vertida livremente e acomodada ao portuguez, seguida de um parecer pelo ILL.mo Ex.mo Sr. José da Silva Mendes Leal*, Lisbonne, Academia Real das Ciências, 1870, pp. 221-222.

⁶³¹ *Atalaya dos Theatros*, n°1, du 28 juin 1838.

que todo o mundo tem aplaudido. Infelizmente falta àquele teatro [Teatro da Rua dos Condes] um bom repertório: nós temos poucas peças dramáticas que sofram representação, mas algumas temos, e cumpria dar essas. Mas em todo o caso nunca será o meio de criar um teatro nacional o traduzir cegamente *vaudevilles* e dramas franceses – que além de repugnarem por sua textura face aos nossos hábitos, estilo e uso de falar, tem aqui em Lisboa o inconveniente de terem já sido vistas em francês muito melhor executadas, assim porque os actores eram superiores como por que em seu original valem dobrado do que nas descosidas traduções em que as *travestiram* e mascararam.⁶³²

Le répertoire national continue d'être une infime partie du répertoire joué à Lisbonne. En outre, si nous nous penchons sur la création originale portugaise, proprement dite, nous pouvons constater que la majeure partie du répertoire théâtral lusophone du XIXe siècle conserve des caractéristiques romantiques. C'est dans la première moitié du siècle que la critique considère que le Romantisme apparaît au Portugal, plus précisément en 1825 avec *Camões* et *D. Branca*, publiés par Garrett pendant son exil. C'est donc par le biais de Garrett que le Romantisme portugais éclot. C'est également grâce à cet auteur et homme politique que la dramaturgie nationale s'imprègne du Romantisme, avec son drame *Um auto de Gil Vicente*⁶³³, et qu'elle souffre de profondes réformes. En réalité, l'expérience de l'exil permet à Garrett de prendre conscience, à son retour, de la situation de crise que vit le genre dramatique portugais à l'époque. Pour essayer de contrebalancer la tendance, Almeida Garrett est chargé, par le ministre Manuel da Silva Passos⁶³⁴, de réformer le théâtre par le décret du 28 septembre 1836, publié dans le *Diário do Governo* le 29 septembre 1836. Cette réforme incarne un projet ample qui se présente en ces termes :

um plano para a fundação e organização de um Teatro nacional [na] capital, o qual, sendo uma Escola de bom gosto, contribua para a civilização e

⁶³² *O Entre-Acto*, n° 3, de 22 Maio de 1837, p. 14.

⁶³³ Le drame est représenté pour la première fois le 15 août 1838, pour la nouvelle compagnie du Théâtre National Normal, installé alors au théâtre Condes.

⁶³⁴ Ministre de la reine D. Maria II. Nous soulignons, par ailleurs, que les rois D. Maria II (appelée *L'Éducatrice* ou *La Bonne Mère*) et D. Fernando (surnommé le *Roi artiste*) encouragent l'essor du théâtre national.

aperfeiçoamento moral da Nação Portuguesa, e satisfaça aos outros fins de tão úteis Estabelecimentos.⁶³⁵

Pour ce faire, Garrett élabore un projet, publié dans le décret du 15 novembre 1836⁶³⁶. L'écrivain décide de créer l'École de Déclamation et le Conservatoire National d'Art Dramatique, dans le but de former les acteurs et forger de nouveaux auteurs. Le projet novateur est d'ailleurs empreint des cultures étrangères avec lesquelles a contacté Garrett pendant son exil :

Et il est vrai que les vicissitudes de cette période d'émigration forcée n'ont pas empêché l'artiste de s'imprégner de la nouveauté du style, de la pensée et de l'esthétique tant des écrits que des spectacles qu'il a découverts en Angleterre et en France ; au moment d'établir à Lisbonne les statuts du Conservatoire, Garrett dira d'ailleurs s'être inspiré de ceux de Paris, de Milan et de Londres.⁶³⁷

Ultérieurement, Garrett propose, lors d'une conférence le 9 mai 1841, l'élaboration d'un concours afin de sélectionner quatre pièces originales portugaises et six traductions, en vue de la future inauguration du Théâtre National⁶³⁸. Les pièces étrangères sélectionnées révèlent le caractère pluriculturel du répertoire lisboète puisque le jury choisit : deux pièces espagnoles *El Alcade do Zalamea*, de Calderón (comédie), *El Trobador* (drame) de García Guttierres ; une comédie anglaise *The Money* de Bulwer; deux œuvres françaises *Horace* de Corneille (tragédie) ; *L'art de conspirer* de Scribe (comédie) ; deux tragédies allemandes *Die Ahnfrau* de Grilparzer, *Maria Stuart* de Schiller ; et une tragédie italienne *Filippo* d'Alfieri. Garrett aiguise également la verve dramatique des auteurs en créant par la même occasion un concours dramatique qui couronne les meilleures créations dramaturgiques nationales. Celles-ci doivent être ensuite représentées sur les scènes lisboètes. L'objectif est d'assurer la

⁶³⁵ Décret du 28 septembre 1836, *Diário do Governo*, 29 septembre 1836.

⁶³⁶ Cf. **Annexe 1**, p. 369.

⁶³⁷ SANTOS, Graça dos, «Un Français à Lisbonne : Émile Doux et l'avènement de la scène romantique au Portugal», in YON, Jean-Claude, *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau monde, 2008, p. 329.

⁶³⁸ Cf. *Memórias do Conservatório Real de Lisboa*, 1843, p. 258.

diffusion de ces pièces originales portugaises. Ainsi, le premier concours a lieu en 1845⁶³⁹ et il consacre Jacinto Aguiar de Loureiro avec son drame historique en cinq actes, intitulé *Álvaro Gonçalves, O Magriço e os Doze de Inglaterra*⁶⁴⁰. Le concours porte quelques fruits :

Apesar dos atrasos verificados na atribuição dos prémios, esta iniciativa terá eventualmente produzido resultados, já que, como comprovam os dados apresentados, o número de textos dramáticos de autores portugueses aumentou significativamente, tanto no palco do Condes como no do Salitre.⁶⁴¹

Le projet de Garrett ne s'arrête pas là, l'écrivain contribue également à l'édification d'un théâtre national : le Théâtre National D. Maria II, inauguré le 13 avril 1846. La nouvelle salle de spectacles compte parmi sa compagnie théâtrale certains acteurs venant des théâtres Condes et Salitre⁶⁴². L'objectif est d'offrir à la capitale portugaise un théâtre qui incarne la défense et la promotion de la dramaturgie nationale :

Edificado na fachada norte da Praça do Rossio [...] depositam-se nele [o Teatro Nacional D. Maria II] as esperanças de «desfrancesamento» dos palcos da capital, apostando-se agora essencialmente na renovação do teatro português.⁶⁴³

Toutefois, la *pré*-inauguration du Théâtre National D. Maria II, qui a lieu le 29 octobre 1845⁶⁴⁴, inclut ironiquement une pièce française, *Senhor de Dumbiky* de Dumas père. Le Théâtre National présente dès son ouverture un lien étroit avec la dramaturgie française, bien que le but de son édification soit la défense des créations dramatiques originales :

⁶³⁹ Le concours est annoncé le 3 novembre 1845 dans le journal portugais *Diário do Governo*.

⁶⁴⁰ La pièce est jouée lors de l'ouverture du Théâtre National D. Maria II, le 13 avril 1846.

⁶⁴¹ SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁴² La sortie de ces acteurs affaiblit ces deux théâtres qui perdent certaines de leurs vedettes.

⁶⁴³ SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1846-1852)*, Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2011, p. 10.

⁶⁴⁴ Le théâtre n'est pas encore achevé, mais il ouvre tout de même ses portes pour fêter l'anniversaire du roi D. Fernando.

E um teatro que tinha sido construído sobre tudo para dar voz aos dramaturgos portugueses, na esperança de promover e aperfeiçoar a arte dramática, apresenta, como balanço do primeiro ano de funcionamento, de um total de cerca de três dezenas de textos diferentes, apenas 9 originais portugueses: quatro comédias, duas farsas líricas e três dramas, um dos quais [*O Alfageme de Santarém*] já representado no Condes em 1842.⁶⁴⁵

Bien que l'entreprise de Garrett encourage les auteurs portugais, qui essaient de suivre son exemple en produisant des textes dramatiques portant sur des sujets nationaux, les initiatives de l'écrivain n'ont pas toujours été suivies à la lettre. Les pièces ayant gagné le concours du Conservatoire ne sont pas systématiquement représentées, faute de moyens, tandis que les lauréats étrangers le sont. Les directeurs de théâtres continuent à préférer les textes étrangers ou, du moins, les textes étrangers traduits et/ou adaptés car ils semblent plus rentables. Ces pièces font plus de recettes, d'une part grâce à une plus grande affluence du public, de l'autre grâce au non-paiement des droits d'auteurs du répertoire étranger représenté⁶⁴⁶ :

Devido também ao facto de não haver ainda qualquer legislação que protegesse os direitos autorais, os empresários preferiam levar à cena textos de autores estrangeiros, especialmente os que tinham tido êxito nos palcos franceses, uma vez que, para os autores portugueses, estava estipulado o pagamento de uma determinada quantia, consoante o tipo e a dimensão da peça representada.⁶⁴⁷

Cette préférence est difficile à combattre d'autant plus que même l'État finance le théâtre étranger, ce qui contribue à freiner l'essor de la dramaturgie portugaise⁶⁴⁸. Par

⁶⁴⁵ SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1846-1852)*, op. cit., p. 20.

⁶⁴⁶ Concernant les droits d'auteurs représentés à l'étranger, cf. chapitre suivant, pp. 275-283.

⁶⁴⁷ VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de, *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisbonne, IPM, Museu Nacional do Teatro, 2003, p. 76.

⁶⁴⁸ Effectivement, les subventions sont très réduites tout au long du XIXe siècle, ce qui freine l'essor du théâtre. Pourtant, le théâtre S. Carlos (qui représente essentiellement des opéras italiens) reçoit une importante subvention, comme le dénonce dans les dernières décennies du siècle Eça de Queirós : «O Governo não dá nada aos teatros nacionais ; e dá 25 contos ao São Carlos !» Cette situation est néanmoins révélatrice du manque de moyens dont les théâtres pâtissent, pendant que l'État subventionne

ailleurs, la législation ne favorise pas non plus la prédominance du théâtre national, puisque celle-ci autorise les théâtres à représenter plus de pièces étrangères que nationales. Les théâtres subventionnés sont seulement forcés de représenter six pièces portugaises par an pour les théâtres lisboètes, quatre pièces portugaises pour le théâtre subventionné de Porto (le théâtre São João)⁶⁴⁹. En outre, la différence du nombre de pièces étrangères et du nombre de pièces nationales est étonnante, comme le montrent ces chiffres concernant l'année 1843 :

[...] as cerca de 170 noites em que o Condes funcionou, com 60 textos diferentes, apenas 8 eram originais portuguesas, numa relação de apresentações entre traduções e originais, de 10 para 1. [...] No Salitre, num total de cerca de 120 representações do conjunto dos textos, apenas 40 foram de originais portuguesas [...].⁶⁵⁰

Pour être plus précis concernant ce fossé quantitatif entre les répertoires national et étranger mis en scène, nous pouvons faire allusion au théâtre Condes qui présente en 1845 cinq pièces portugaises, en 1846 il n'en représente plus que quatre. Quant au théâtre Salitre, celui-ci ne fait jouer qu'une seule pièce portugaise, mais il s'agit d'une reprise ; et le théâtre du Ginásio offre au public neuf originaux portugais sur un total de deux cent quarante-quatre pièces représentées⁶⁵¹. Nous constatons que le théâtre national occupe une place secondaire dans le champ théâtral portugais, et les théâtres qui sont le plus enclins au répertoire français sont notamment le théâtre Condes et le théâtre du Salitre⁶⁵². En conséquence, c'est bel et bien le théâtre étranger qui domine les scènes lisboètes et le phénomène ne s'affaiblit pas dans la seconde moitié du XIXe siècle :

généreusement un théâtre tourné vers le répertoire lyrique étranger. Cf. QUEIRÓS, Eça de, «O teatro em 1871», in *Obras*, Porto, Lello & Irmão, s. d., vol. III, p. 1129.

⁶⁴⁹ Ces chiffres sont énoncés par Ana Isabel Vasconcelos dans son étude sur les théâtres lisboètes du temps de Garrett. Cf. VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de, *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, op. cit., p. 77.

⁶⁵⁰ *Idem*, p. 104.

⁶⁵¹ Ces chiffres sont à nouveau avancés par Ana Isabel Vasconcelos. Cf. *Ibidem*, pp. 105-106 ; 113.

⁶⁵² Le répertoire des textes représentés sur les scènes lisboètes entre 1835-1852 (*Repertório Teatral na Lisboa Otocentista*, 1835-1846, vol. I et 1846-1852, vol. II), élaboré par Ana Clara Santos et Ana Isabel Vasconcelos permet de vérifier combien la production théâtrale nationale était réduite au cours de cette période.

Esta tendência vai-se acentuando ao longo dos anos com a introdução, no reportório, de óperas cómicas, e em 1851 o balanço cifra-se no seguinte: 185 espectáculos, compostos por cerca de 6 centenas de textos diferentes, correspondendo estes sobretudo a comédias, farsas e óperas cómicas. De todas elas, apenas 103 eram representações de peças portuguesas, distribuídas da seguinte forma: três comédias, com um total de 27 representações; e duas óperas cómicas que se fizeram ouvir durante 12 noites. Aliás, duas das comédias e uma das farsas tinham tido já tido as respectivas estreias em anos anteriores e, porque bem aceites pelo público, garantiam uma reposição com algum sucesso. Como estreias, temos duas farsas de um mesmo autor, Brás Martins, que mereceram cerca de seis dezenas de representações.⁶⁵³

Cela décourage évidemment certains dramaturges portugais qui souhaitent participer au développement d'une dramaturgie nationale et originale. Parallèlement, à partir de 1853, des limites sont instaurées concernant le nombre de pièces étrangères représentées dans les théâtres, afin que les pièces originales portugaises puissent occuper une place plus importante dans le champ théâtral portugais du XIXe siècle. Malgré tout, la situation n'évolue guère dans la seconde moitié du XIXe siècle où «entre 1860 e 1908, as traduções, adaptações, arranjos e imitações ocupam metade da lista»⁶⁵⁴. La situation semble préoccuper la critique qui s'inquiète du devenir du théâtre portugais :

Hoje, como antes, o nosso theatro sustenta-se apenas de traducções e imitações do francez, d'isto lhe vem o seu viver efémero, sem interesse para o presente, sem gloria para o futuro, sem rasto na historia da nossa literatura.⁶⁵⁵

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 113.

⁶⁵⁴ RIBEIRO, Maria Aparecida, «O Teatro Naturalista : Da teoria à prática», in REIS, Carlos (dir.), *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo*, Lisbonne, Publicações Alfa, 2001, vol. 5, p. 323.

⁶⁵⁵ Platea, 1875, p. 67. Cité par SANTOS, Ana Clara, «A coleção *Arquivo teatral* ou a importação do repertório teatral parisiense», in CARVALHO, Manuela, PASQUALE, Daniela Di (org.), *Depois do Labirinto. Teatro e Tradução*, Lisbonne, Nova Vega, «Outras Obras», 2012, p. 89.

Par conséquent, malgré les efforts pour limiter la domination du théâtre étranger dans le champ théâtral portugais, les pièces françaises sont bien ancrées sur les scènes lisboètes :

Apesar dos esforços de muitos dos nossos artistas e escritores, o que é certo é que a plateia lisboeta continua a ser alimentada, mais do que nunca, por um repertório maioritariamente importado das salas de espectáculo parisienses. Esta importação nem sempre é perceptível, já que, nos anúncios aos espectáculos, se omitem com frequência os nomes dos autores originais e as traduções dos títulos nem sempre têm a correspondência esperada.⁶⁵⁶

Il est alors parfois difficile de faire la part des choses et déterminer ce qui est véritablement national ou importé des théâtres parisiens. Face à cela, un autre facteur est à prendre en compte qui concerne la formation des acteurs portugais. Ces derniers sont formés par des Français, ce qui permet le maintien de l'influence française dans le domaine théâtral portugais⁶⁵⁷. Le théâtre portugais est, si l'on peut dire, relégué au second plan. La défense du théâtre national augmente, comme le démontre la nouvelle législation de septembre 1853 qui restreint le répertoire étranger représenté sur les scènes lisboètes. Le Théâtre National se voit forcé de délaissier les textes étrangers, on lui interdit de jouer des «melodramas puramente de acção e de baixo nível extraídos de repertórios estrangeiros»⁶⁵⁸.

Néanmoins, le problème de la crise dramaturgique au Portugal ne se doit pas qu'au manque de textes originaux. Nonobstant les efforts de Garrett et des dramaturges portugais qui s'essayaient dans les créations originales, la réception du public n'est pas toujours favorable. Le public n'accompagne pas forcément la tendance dramatique des auteurs nationaux, il préfère manifestement les œuvres issues du répertoire parisien de l'époque :

⁶⁵⁶ SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1846-1852)*, op. cit., p. 22.

⁶⁵⁷ À propos de la formation des acteurs portugais dans la première moitié du XIXe siècle, cf. pp. 263-266.

⁶⁵⁸ VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de, *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, op. cit., p. 43.

Não foram apenas as novas condições da sala que contribuíram para uma maior frequência daquele espaço, mas sobretudo a vontade manifesta, por parte de um público mais culto, em acompanhar as últimas novidades da cena romântica parisiense, que a companhia francesa replicava naquele palco lisboeta.⁶⁵⁹

La situation se maintient dans la seconde moitié du siècle. Le public a, par conséquent, sa part de responsabilité aux yeux des dramaturges qui jugent le public trop peu érudit ce qui n'incite pas la production théâtrale à se développer⁶⁶⁰. Le manque de culture des spectateurs constitue donc une entrave à l'essor du répertoire théâtral portugais. Les récepteurs se contentent facilement d'un théâtre simpliste, de masse :

O teatro vai acabando. Por dois motivos. Primeiramente pelo abaixamento geral do espírito e da inteligência entre nós: e depois pelas condições industriais e económicas dos teatros.

Esta verdade ressalta dos próprios cartazes. O Ginásio, o Príncipe Real, a Rua dos Condes, dão comédias traduzidas dos velhos repertórios estrangeiros, ou *dramalhões* alinhavados exclusivamente para a estulta plebe (como diziam nossos avós), complicados de incêndios, naufrágios, desabamentos, maravilhas baratas de velho cartão, entre cenários desbotados. – Somente acontece que as comédias estrangeiras, concebidas para a fina interpretação de actores educados, encontram aqui uma interpretação grosseira e falta de ofício – e não podem interessar [...].⁶⁶¹

Pour renverser cette situation, Júlio Lourenço Pinto propose d'éduquer le public, d'abord à travers le roman, puis au théâtre⁶⁶², mais il faut également revoir, comme le souligne Eça de Queirós, le jeu des acteurs. Tout semble à réviser : les acteurs, le public,

⁶⁵⁹ SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁶⁰ C'est ce qu'explique Maria Aparecida, cf. RIBEIRO, Maria Aparecida, *História Crítica da Literatura Portuguesa. Realismo e Naturalismo*, *op. cit.*, p. 362.

⁶⁶¹ QUEIRÓS, Eça de, «O teatro em 1871», in *Obras*, Porto, Lello & Irmão, s. d., vol. III, p. 1125.

⁶⁶² Cf. RIBEIRO, Maria Aparecida, *História Crítica da Literatura Portuguesa. Realismo e Naturalismo*, *op. cit.*, p. 362.

les moyens à la disponibilité du genre dramatique, le répertoire national. La solution pour Eça de Queirós passe alors par la décentralisation du genre :

Como solução para esses problemas, Eça sugere, sem teorizar, como o faz Zola, a criação de um teatro normal, que determine o surgimento de uma literatura dramática e de uma escola de actores, que opere a descentralização da actividade artística, já que levaria o seu repertório às principais cidades e alguns dos actores nela formados constituiriam grupos teatrais na província.⁶⁶³

Tout comme dans la première moitié du siècle, les défenseurs du théâtre national élèvent la voix, ils rejettent le recours aux traductions ou adaptations de pièces étrangères. Tel est le cas de Fialho de Almeida, Eça de Queirós, ou encore Teófilo Braga qui se prononce clairement contre l'importation du répertoire étranger dans son ouvrage intitulé *As Modernas ideias na literatura portuguesa* :

Às mãos cheias estão por aí derramadas maldições, os anjos de asas brancas, os rochedos em brasa, os demónios, toda a mais ferramenta dramática usada hoje no teatro, e que não sabemos de onde veio, pois que sendo evidente que os nossos escritores principiantes buscam imitar os grandes dramaturgos franceses, é certo que raramente acharão lá essa linguagem oca e falsa, que só pode servir para disfarçar a falta de afectos e pensamentos; Victor Hugo e Dumas não precisam, nem usam de tais meios, e para citarmos da casa, já que cá temos exemplo, que esses noveis vejam se nos dramas do nosso primeiro escritor dramático, se no *Auto de Gil Vicente* ou no *Alfageme* há essa linguagem de cortiça e europel, há essas expressões turgidas e descomunais, que fazem arrepiar o senso comum, e que ofendem a verdade e a natureza⁶⁶⁴

⁶⁶³ RIBEIRO, Maria Aparecida, «O Teatro Naturalista : Da teoria à prática», in REIS, Carlos (dir.), *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo*, op. cit., p. 312.

⁶⁶⁴ BRAGA, Teófilo, *As Modernas ideias na literatura portuguesa*, Porto, Livraria Internacional Ernesto Chardon, 1892, pp. 93-94.

Ces hommes de lettres aspirent à l'ascension du théâtre national et à sa domination du champ culturel. Parallèlement, du côté esthétique, la seconde moitié du XIXe siècle conserve une certaine proximité avec le Romantisme. Le Réalisme et le Naturalisme pénètrent le champ culturel portugais à travers la «Geração de 70» (*Génération de 70*), dont les figures les plus emblématiques sont Eça de Queirós, Antero de Quental. La doctrine de ces auteurs s'insurge contre le Romantisme :

A instauração do Realismo e do Naturalismo em Portugal fez-se como reacção ao estado de decadência e esgotamento a que chegara o romantismo, na sua forma excessiva e degradada a que Teófilo Braga chamou Ultra-Romantismo.⁶⁶⁵

Outre cet esprit réactionnaire, le Réalisme et le Naturalisme portugais sont liés comme dans les autres pays à l'essor de théories scientifiques, telles que le positivisme, le darwinisme, entre autres, qui favorisent la scientificité de l'esprit. Cette vision scientifique est ensuite adoptée et assimilée par des auteurs tels que Júlio Lourenço Pinto, Teixeira Bastos, Narciso Feyo, Augusto de Lacerda, Lucinda Simões, entre autres. C'est par le biais de ces auteurs que le mouvement fait ses premiers pas au Portugal. Le Réalisme et le Naturalisme trouvent alors de réels échos surtout dans le genre romanesque portugais, tandis que la création théâtrale se place toujours plus ou moins marquée dans l'ombre du Romantisme :

É certo que há textos representativos das conhecidas *tranches de vie* e em algumas obras de D. João da Câmara prevalece o objectivismo. Mas se Júlio Lourenço Pinto chega a traçar os postulados do teatro naturalista, embora muito decalcados no pensamento de Zola, os dramas portugueses vêm envoltos, a maior parte das vezes, num pseudo-realismo e num naturalismo de fachada que não conseguem esconder o espírito romântico neles impregnado.⁶⁶⁶

⁶⁶⁵ SARAIVA DE JESUS, Maria, «A Difusão do Realismo e do Naturalismo em Portugal», in REIS, Carlos (dir.), *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo*, op. cit., p. 27.

⁶⁶⁶ RIBEIRO, Maria Aparecida, «O Teatro Naturalista : Da teoria à prática», in REIS, Carlos (dir.), *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo*, op. cit., p. 309.

C'est le cas notamment d'António Enes, un des premiers dramaturges à tenter l'expérience, dont le résultat persiste empreint de traits romantiques. En outre, les théories du metteur en scène français Antoine ne sont réellement reçues, puis appropriées qu'à partir de 1902⁶⁶⁷. De cette manière, le théâtre portugais ne possède pas de drame véritablement naturaliste, et cela même si certains auteurs se vantent de faire des pièces appartenant à cette esthétique. Silva Pinto, dans *Os Homens de Roma*, ou bien Marcelino Mesquita dans *A Pérola* en sont des exemples. Leurs tentatives échouent partiellement, car ces auteurs ne parviennent pas à se libérer complètement de l'emprise romantique. Néanmoins, Marcelino Mesquita réussit à se rapprocher de l'esthétique naturaliste ultérieurement dans des pièces telles que *Dor Suprema* (1895) et *Fim de Penitência* (1895).

Au final, nous pouvons percevoir que les tentatives de redorer le blason du théâtre portugais sont parfois vaines et même superficielles. Les dramaturges français connaissent un immense succès au Portugal au cours du XIXe siècle. La dramaturgie portugaise est intimement liée à la dramaturgie française. Il est donc impossible d'étudier le théâtre portugais de cette époque sans tenir compte de la présence du théâtre français sur les scènes lisboètes de l'époque.

2. Présence du théâtre français sur les scènes lisboètes

Au XIXe siècle, l'hégémonie de la France et de sa culture au sein de l'Europe est incontestable. La France et surtout Paris sont perçus comme un centre culturel européen qui influence les autres cultures dans le monde. Nous nous attacherons ici à l'hégémonie de la dramaturgie française au XIXe siècle. En effet, l'influence théâtrale française ne se fait pas sentir uniquement au Portugal, il s'agit d'un mouvement général, lié à l'histoire de France et à ses idées depuis la Révolution française, véritable amalgame entre théâtre français et modernité :

Même quand les pièces françaises n'ont pas un message politique affirmé, elles apparaissent audacieuses à l'étranger par leur contenu social. Une conception plus souple des mœurs, un certain équilibre dans les rapports au

⁶⁶⁷ Le Naturalisme au Portugal empiète donc lourdement sur le XXe siècle.

sein du couple, la valorisation du travail par rapport aux hiérarchies sociales : tous ces thèmes, et bien d'autres, font du répertoire français le véhicule d'une conception «moderne» de la société. [...] En exportant son théâtre, la France exporte donc tout un ensemble d'idées, d'attitudes et de comportements – ce qui n'a rien d'anodin.⁶⁶⁸

Le genre dramatique français occupe alors de nombreuses scènes à l'étranger. Parmi les régions proches du théâtre français, nous pouvons citer pour le continent européen des villes telles que Lisbonne et Porto, La Haye, Berlin, Copenhague, Vienne, Turin, Madrid, Varsovie, Hambourg, Jassy (en Roumanie); La Nouvelle-Orléans, San Francisco, New York, pour les États-Unis; Saint-Petersbourg⁶⁶⁹, Moscou, pour la Russie; le Caire, pour l'Afrique, etc. Nous pouvons constater que l'influence théâtrale française semble un phénomène mondial au XIXe siècle. De ce fait, l'importation du théâtre français au Portugal suit la tendance du moment. L'hégémonie théâtrale française est liée au caractère novateur qu'acquiert la dramaturgie française au cours du XIXe siècle :

Le théâtre français exerce en effet une domination très nette sur tous les autres théâtres nationaux. Cette domination s'inscrit dans le cadre de la suprématie culturelle de la France qui remonte à l'époque moderne. Cette suprématie française connaît certes un recul au XIXe siècle mais elle se maintient tout de même, notamment avant 1870. Le théâtre est l'un des principaux vecteurs de ce maintien de cette domination. S'il résiste si bien à une évolution générale qui va dans le sens d'un affaiblissement, c'est que le théâtre français du XIXe siècle a fort bien réussi sa conversion à la «littérature industrielle» (pour reprendre l'expression de Sainte-Beuve, qui date de 1839). La France du XIXe siècle est le premier pays, en Europe et

⁶⁶⁸ YON, Jean-Claude, «Introduction», in YON, Jean-Claude, *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, op. cit., p. 9.

⁶⁶⁹ Jean-Claude Yon souligne l'importance du théâtre français à Saint-Petersbourg : «De tous ces théâtres [dotés d'une troupe française et représentant en français], le plus important est celui de Saint-Petersbourg, le théâtre Michel qui, grâce à la qualité de sa troupe payée à prix d'or, fait figure de deuxième scène française au monde, après la Comédie-Française et avant les autres théâtres parisiens et provinciaux. Dans les années 1850, une cinquantaine de pièces françaises nouvelles sont montées à Saint-Petersbourg chaque année.» Cf. *Idem*, p. 10.

dans le monde, à se doter d'une véritable industrie théâtrale capable de produire en grande quantité des ouvrages destinés à un très large public.⁶⁷⁰

La diffusion hors des frontières nationales du théâtre français doit être envisagée sous plusieurs angles, comme le souligne Jean-Claude Yon : «il faut tenir compte des troupes françaises qui représentent à l'étranger en français, les traductions du répertoire dramatique français et la publication du répertoire français»⁶⁷¹.

Si nous contemplons plus précisément le cas de la scène portugaise, nous vérifions, comme nous l'avons déjà évoqué, que déjà au XVIIIe siècle quelques auteurs influencent le théâtre portugais, tels que Corneille, Racine, Voltaire, Molière, Crébillon, entre autres. Il est difficile de dire à quel point le théâtre français catéchise la dramaturgie portugaise⁶⁷². L'arrivée de la culture et notamment de la dramaturgie française au Portugal se doit en partie à de nombreux hommes de lettres, les *estrangeirados*, dont l'exil favorise le contact avec d'autres pôles culturels, tels que Paris ou Londres⁶⁷³. À leur retour sur le sol national, ils transmettent les idéaux et nouveautés culturels auxquels ils ont été confrontés. Les *estrangeirados* jouent ainsi un rôle important dans la diffusion de la culture française au Portugal et contribuent à la contamination de cette même littérature au Portugal. Tel est le cas, de façon déterminante, d'Almeida Garrett dans le domaine théâtral, comme nous l'avons déjà souligné. En effet, ces exilés politiques se retrouvent, pour la plupart, en présence de cultures émergentes, notamment la littérature romantique qu'ils font alors connaître au Portugal et dont leurs œuvres sont empreintes. Ce phénomène facilite l'intromission du

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 8.

⁶⁷¹ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁷² Cf. BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, op. cit., p. 219:

Não são muitas as provas que se encontram, quando procuramos traçar as linhas de penetração da cultura teatral francesa, expressa através dos seus autores mais importantes, de Molière a Voltaire, passando por Corneille e Racine. Os vários acontecimentos relatados com alguma minúcia na *Gazeta de Lisboa*, as notícias, através dos então «correspondentes» em Paris, indicam-nos, sobretudo, uma sintonia de gostos que, tendo como referencial a grandeza da França de Luís XIV, encontravam especial receptividade entre a classe nobre que, parasitariamente, rodopiavam em torno de D. João V.

Les échanges culturels et l'influence française sont incontestables, mais il est difficile de cerner à quel point le théâtre français influence la dramaturgie portugaise.

⁶⁷³ Le Portugal connaît deux grandes phases d'exil forcé pour bien des hommes de lettres et des hommes politiques. La première vague se produit en 1823, après le coup d'État qui rejette la Constitution de 1822 ; puis, en 1828, lors de l'avènement du roi D. Miguel.

modèle littéraire et surtout théâtral dans le champ littéraire portugais du XIXe siècle, dont Almeida Garrett est certainement la figure la plus emblématique dans ce domaine. L'auteur boit directement aux sources littéraires parisiennes et londoniennes, ce qui façonne sa vision de l'art dramatique. Son regard neuf et la situation théâtrale au Portugal suscitent la réforme opérée dans ce secteur culturel, évoquée antérieurement.

Ce n'est qu'à partir de l'arrivée des compagnies théâtrales françaises que le théâtre français envahit massivement le champ théâtral portugais⁶⁷⁴. Ainsi, le Portugal se retrouve en contact avec trois modes de diffusion du théâtre français à l'étranger, à savoir : la représentation en français de pièces du répertoire parisien à travers le passage de plusieurs compagnies françaises ; la traduction de plusieurs œuvres du répertoire dramatique français ; et, la publication de traductions de pièces de théâtre françaises.

En ce qui concerne la présence des compagnies théâtrales françaises, nous savons que la première à visiter le Portugal au XIXe siècle arrive à la capitale en 1822. Il s'agit de la compagnie de Saint-Eugène qui, après avoir fait une tournée en France, monte sur les planches à Lisbonne. Ce n'est que plus de dix ans après qu'une autre troupe française reparaît au Portugal, puisque celle d'Émile Dour arrive en décembre 1834 au théâtre Condes. Il ne s'agit pas d'une troupe résidente française, mais au contraire d'une troupe qui vit de tournées en France et à l'étranger. La troupe est notamment constituée par M. et Mme Rolland, M. Charlet et M. Paul, celui-ci étant auparavant acteur au théâtre du Gymnase à Paris. Arrivée à un moment propice de l'histoire du Portugal, la

⁶⁷⁴ À ce propos, plusieurs recherches, démontrant la place de la dramaturgie française et la présence de certains auteurs en particuliers sur les scènes portugaises du XIXe siècle, ont été développées. Nous pouvons faire référence, par exemple, à la récente thèse de doctorat de Maria Natália de Sousa Pinheiro Amarante, concernant la dramaturgie de Scribe au Portugal, intitulée «La réception du théâtre d'Eugène Scribe sur la scène lisboète (1822-1860)», ainsi qu'aux précieux travaux d'Ana Clara Santos établissant les liens étroits que la dramaturgie portugaise a noués avec la dramaturgie française au XIXe siècle. Cf. à ce sujet :

SANTOS, Ana Clara, «La Réception de la dramaturgie de Victorien Sardou dans la Péninsule Ibérique au XIXe siècle», in DUCREY, Guy (dir.), *Victorien Sardou : un siècle plus tard*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, 245-257.

_____, «Le drame romantique sur l'espace péninsulaire : de Victor Hugo à Alexandre Dumas», in LAFARGA, Luís, PEGENAUTE (éds.), *Traducción y Traductores, del Romanticismo al Realismo*, Bern, Peter Lang, 2006, 447-462.

_____, «La dramaturgie à l'heure de l'Europe ou le déplacement des troupes françaises à Lisbonne», in *Cadernos de Literatura Comparada : Textos e Mundos em deslocação*, n°14/15, t.1, 385-400.

_____, «Réception et diffusion du Naturalisme au Théâtre : la présence d'Émile Zola au Portugal», *Revue Excavatio, Émile Zola and Naturalism, International Review for Multidisciplinary Approaches and Comparative Studies to Emile Zola and his time, Naturalism, Naturalist Writers and Artists around the World*, vol. XVII, n°1-2, 2002, 266-274.

compagnie d'Émile Doux profite des conditions favorables à son immense succès, comme le souligne Graça dos Santos :

Mais cet artiste [Émile Doux], qui ne semblait pas d'exception, eut le mérite de se trouver au bon endroit, au bon moment. En effet, la guerre civile entre libéraux et absolutistes venait de s'achever, suivie de la restauration de la monarchie constitutionnelle et de l'ascension au trône de la reine D. Maria II (justement nommée "l'éducatrice", elle a régné de 1834 à 1853). [...] La révolution de septembre 1836 mit encore davantage à l'ordre du jour la nécessité de réforme et rendit propice une réflexion globale et cohérente dans le domaine culturel. C'est ici qu'est également fondamentale la rencontre entre Émile Doux et Almeida Garrett.⁶⁷⁵

La venue de la troupe d'Émile Doux change la donne du champ théâtral portugais. La première représentation de la troupe a lieu le 4 janvier 1835 au théâtre Condes et elle occupe la scène jusqu'en avril 1837. L'accueil fait à la compagnie est d'emblée favorable : «Fazendo melhoramentos visíveis antes de dar início às representações, a companhia de Doux foi bem acolhida, deixando na memória de todos uma impressão muito positiva do seu esforço»⁶⁷⁶. Le journal *O Nacional*, plus grandiloquent, ne tarit pas en éloges la première de la compagnie française :

Estreiu-se a companhia de Emilio Doux no domingo, 4 de janeiro de 1835, no teatro da rua dos Condes, com a comedia em verso *Le Secret du ménage*, o drama de Scribe *Une Faute* e a farça do mesmo auctor *Les Premiers amours*. Foi extraordinário o triumpho. Tudo o que havia de mais selecto na sociedade lisbonense não faltou, naquella noite, no teatro. A própria sala de espectáculos não parecia a mesma, em razão de terem sido substituídas as

⁶⁷⁵ SANTOS, Graça dos, «Un Français à Lisbonne : Émile Doux et l'avènement de la scène romantique au Portugal», in YON, Jean-Claude, *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, op. cit., p. 328.

⁶⁷⁶ SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*, op. cit., p. 10.

placas com vellas, colocadas entre os camarotes, por um lustre de candeeiros de azeite, que iluminava perfeitamente.⁶⁷⁷

Dès lors, bon nombre de pièces sont représentées en français, spécialement les drames romantiques de Dumas père, Hugo, mais aussi le répertoire du théâtre de Boulevard : principalement les vaudevilles d'Eugène Scribe. L'influence de la troupe est considérable : la troupe donne à connaître les grands succès du théâtre parisien de l'époque, elle permet l'augmentation des recettes du théâtre Condes à travers des représentations régulières :

Durante mais de dois anos, a companhia francesa consegue manter um nível de desempenho nunca antes igualado na cena portuguesa, apresentando espetáculos que normalmente integram entre duas a quatro peças teatrais por noite, numa frequência de três a quatro vezes por semana, perfazendo um total de mais de duas centenas de originais.⁶⁷⁸

Cette salle de spectacle est alors la seule à pourvoir plusieurs soirées théâtrales de façon si régulière et incluant autant de pièces par soirée. Cela n'est possible que grâce à la venue de la troupe de comédiens français. Plus tard, après le départ de la troupe française, le 29 avril 1837, Émile Doux reste et il organise un cours de déclamation qui devient très vite un succès au théâtre Condes. Cela amène Almeida Garrett à inviter Émile Doux à prendre la direction de la première compagnie du Théâtre National, installée provisoirement au Condes et dont la première a lieu le 7 janvier 1837 avec au programme une traduction d'un mélodrame de Victor Ducange : *Il y a seize ans (Há 16 anos ou os incendiários)*. Le répertoire parisien se maintient bel et bien présent sur les scènes lisboètes, mais avec le départ de la compagnie d'Émile Doux, nous assistons à un changement de langue. Le répertoire français mis en scène sur les scènes lisboètes reste inchangé, il cesse simplement d'être représenté dans sa langue originale, il est traduit en Portugais. Le changement de langue et surtout d'acteurs n'est pas autant applaudi que les versions originales en français, comme le souligne Ana Isabel

⁶⁷⁷ *O Nacional*, 30 décembre 1835.

⁶⁷⁸ SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*, op. cit., p. 11.

Vasconcelos dans une étude faisant le bilan sur les théâtres lisboètes du temps de Garrett :

Até 1840, momento em que começam a chegar, aos nossos palcos, originais portugueses, em parte como resposta ao primeiro concurso lançado pelo Conservatório, o Condes e o Salitre fazem representar inúmeras traduções, maioritariamente de autores franceses. Já apontámos que no Condes se assistiu, até Abril de 1837, a teatro falado em francês, a que se seguiu, de início, a representação praticamente das mesmas peças, agora pela ‘Nova Companhia Cômica’, mas em tradução portuguesa.

As referências à produção teatral desta época limitam-se a sublinhar a predominância de obras, sobretudo comédias, copiadas ou adaptadas do teatro francês, denunciando não só a má qualidade das traduções como a deficiente execução espectacular.⁶⁷⁹

Cependant, l’influence d’Émile Doux ne s’affaiblit pas puisque, par la suite, l’artiste prend successivement la direction de plusieurs théâtres, notamment du Salitre (1843-1847), puis du Ginásio (1848)⁶⁸⁰ et du D. Fernando (1849). Le passage d’Émile Doux laisse donc des marques dans le répertoire joué. Les salles de spectacles, dont il assume la direction, sont essentiellement tournées vers la dramaturgie française. Du drame romantique, au mélodrame, au vaudeville, le répertoire parisien inonde les scènes lisboètes. Ces pièces occupent même parfois des places de choix dans les programmes puisqu’elles intègrent les programmes d’inaugurations des grands théâtres lisboètes du moment. C’est effectivement le cas comme nous l’avons vu du Théâtre Normal⁶⁸¹, installé alors au théâtre Condes, qui inscrit au programme un mélodrame de Ducange ; mais aussi du Théâtre National D. Maria II qui ouvre ses portes avec *Senhor de Dumbiky* de Dumas père⁶⁸². Il en est de même pour le D. Fernando, le 29 octobre

⁶⁷⁹ VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de, *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, op. cit., p. 101.

⁶⁸⁰ Émile Doux abandonne le théâtre du Ginásio la même année, en novembre 1848.

⁶⁸¹ Il devient plus tard le Théâtre National.

⁶⁸² L’intégration d’une pièce française au programme de l’inauguration du Théâtre National motive certaines critiques.

1849⁶⁸³, puisqu'Adrienne Lecouvreur de Scribe et Legouvé marque l'inauguration de ce théâtre, sa réouverture le 27 juillet 1850 donne également un opéra-comique de Scribe intitulé *Barcarola (La Barcarolle ou L'amour et la musique)*. Lors de la réouverture du Théâtre National D. Maria II, le 17 décembre 1853, on joue aussi une comédie de Scribe et Legouvé *Os Contos da Rainha de Navarra (Les Contes de la reine de Navarre ou La revanche de Pavie)* ; ainsi que lors de la réouverture du théâtre Condes en 1854. Ce dernier n'obtient alors qu'une licence très restrictive qui le contraint à représenter des comédies. Il met alors en scène des comédies traduites, en majorité françaises. L'influence de la France n'est pas négligeable au cours de cette période où Émile Doux assume la direction de ces théâtres. Parallèlement, les acteurs français influencent le jeu des acteurs portugais. Ils les forment même, les professionnalisent. Effectivement, Garrett charge l'acteur Paul de la compagnie d'Émile Doux de former les nouveaux acteurs portugais de la classe de Déclamation au Conservatoire National en 1836. L'acteur portugais Manuel Baptista Lisboa est, lui aussi, amené à collaborer avec l'acteur français dans la formation des nouveaux acteurs portugais. À ce propos Graça dos Santos insiste sur les influences culturelles qui s'opèrent à travers cette coopération:

cette collaboration franco-portugaise dans la formation à l'art dramatique reflète bien la communication qui s'opère alors entre les deux cultures, ou, pour être plus honnête, l'influence exercée par la France sur le Portugal.⁶⁸⁴

Par le biais de ces postes d'éducateurs, dont Émile Doux est la figure la plus emblématique, les acteurs portugais se professionnalisent, ils calquent leurs jeux sur le modèle français :

D'une façon générale, après ses cours [ceux d'Émile Doux], la scène portugaise était moins artificielle, plus soignée et plus juste ; évoluant parmi

⁶⁸³ Fêtant par la même occasion l'anniversaire du roi D. Fernando.

⁶⁸⁴ SANTOS, Graça dos, «Un Français à Lisbonne : Émile Doux et l'avènement de la scène romantique au Portugal», in YON, Jean-Claude, *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, op. cit., p. 331.

des décors plus sobres et plus crédibles, les acteurs savaient leur rôle et suivaient une direction d'ensemble jusqu'alors improbable.⁶⁸⁵

De cette nouvelle école émergent quelques acteurs qui font la vedette des compagnies portugaises du XIXe siècle, parmi lesquels nous pouvons retenir, par exemple, Emília das Neves⁶⁸⁶, Epifânio Aniceto Gonçalves, Teodirico, Tasso, Carlota Talassi, João Anastácio Rosa, et Francisco Frutuoso Dias. D'un autre côté, l'influence des compagnies théâtrales françaises ne s'arrêtent pas là. L'acteur João Anastácio Rosa, disciple d'Émile Doux, en vient à fréquenter un stage à la Comédie-Française à Paris. Ce stage est même financé par le gouvernement portugais. Cet épisode reflète pleinement les transferts dramatiques qui s'opèrent d'une culture à l'autre, la France étant perçue comme un canon à suivre. Cela démontre également la reconnaissance du modèle français, même dans les hautes sphères dirigeantes. Nous pouvons parler de «suprématie culturelle», et surtout dramatique, de la France, pour reprendre l'expression de Jean-Claude Yon⁶⁸⁷.

À partir du 20 mars 1852, le Portugal voit arriver une autre compagnie française dirigée par Jules Bernard, elle se produit au théâtre D. Fernando. Après cette compagnie originaire de France, plusieurs autres compagnies se produisent sur les scènes lisboètes. En effet, encore en 1855, le Portugal reçoit en septembre la visite d'une autre compagnie française, de Luguët, qui reste jusqu'en 1857. Par la suite, c'est le tour de la compagnie Levassor de monter sur la scène lisboète, la compagnie séjourne au Portugal de 1860 à 1861. Plusieurs années après, Sarah Bernhardt vient à plusieurs reprises jouer dans les théâtres portugais (1882, 1888, 1895). En 1883, le Portugal reçoit également la troupe de Marie Favart et en 1887 celle de Coquelin. Dix ans après, en 1897, c'est la compagnie d'Antoine du Théâtre-Libre qui marche sur les planches des théâtres lisboètes, mais l'accueil du public lisboète est assez morose :

Apesar do sucesso obtido em França e de todo o seu passado, a sua presença [de Antoine] em Lisboa [em 1897], no palco do Teatro D. Amélia, não foi recebida com impacto. Apenas o teatro de revista notou e anotou a sua

⁶⁸⁵ *Idem*, p. 334.

⁶⁸⁶ Elle intègre la nouvelle compagnie de Doux en 1838.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 331.

presença, fazendo-o personagem de *O Reino da Bolha* (1897), de Eduardo Schwalbach: um Antoine que representava uma cena inteira de costas para o público e procurava uma pulga nas ceroulas, no meio de uma fala, a fim de parecer mais natural.⁶⁸⁸

Malgré cet accueil mitigé, la présence des compagnies françaises ne s'affaiblit pas et en 1899, les théâtres lisboètes voient arriver la troupe de Réjane. La compagnie d'Antoine revient, aussi ultérieurement, pour une brève apparition au Théâtre D. Amélia du 14 au 16 juin 1903. Lors de ce dernier passage la compagnie joue *Blanchette* d'Eugène Brieux et *L'Enquête* d'Édouard Cadol (le 14 juin) ; *Boubouroche* de Georges Moinaux et *La Fille Élisa* de Jean Ajalbert (le 15 juin) ; *La Nouvelle Idole* de François de Curel, et *Poil de Carotte* de Jules Renard (le 16 juin)⁶⁸⁹. Cette fois-ci la transculturalité se fait plus amplement sentir, car à l'image du Théâtre-Libre fondé par Antoine en France le 31 mars 1887, le théâtre portugais édifie alors son propre théâtre libre. Cela montre là encore le transfert culturel qu'opère le Portugal. Les influences françaises se font à nouveau sentir, mais cette fois concernant le Naturalisme au théâtre, qui, comme nous l'avons évoqué, ne trouve réellement écho qu'au début du XXe siècle sur les scènes portugaises.

Le séjour plus ou moins long des compagnies françaises constitue un facteur déterminant dans la diffusion du répertoire français au Portugal. Ces compagnies jouant en français, le public lisboète se retrouve, entre 1822 et en 1903, en contact direct avec la dramaturgie française, jouée en version originale. Ainsi, les pièces françaises alimentent le champ théâtral portugais par deux voies, comme nous l'avons vu : le transfert s'opère d'abord en langue française sur scène, puis à travers les traductions des pièces françaises en portugais. Si nous examinons le répertoire des pièces représentées sur les scènes lisboètes à partir de 1835, année de l'arrivée de la compagnie d'Émile Doux à Lisbonne, nous constatons que le répertoire français occupe une place prépondérante⁶⁹⁰. Le *Repertório Teatral na Lisboa oitocentista* (1835-1846, vol. I et

⁶⁸⁸ RIBEIRO, Maria Aparecida, «O Teatro Naturalista : Da teoria à prática», REIS, Carlos (dir.), *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo, op. cit.*, p. 316.

⁶⁸⁹ Nous soulignons que *La Fille Élisa* et *Poil de Carotte* sont des adaptations de romans français éponymes.

⁶⁹⁰ C'est grâce notamment aux importantes recherches d'Ana Clara Santos et d'Ana Isabel Vasconcelos qui présentent la liste des pièces représentées dans les théâtres lisboètes, publiées dans le *Repertório*

1846-1852, vol. II) d'Ana Clara Santos et Ana Isabel Vasconcelos permet de voir que bon nombre de pièces étaient représentées en français et en portugais. La place de la traduction dans la diffusion du théâtre français n'est alors pas négligeable. Nous rappelons que la première pièce française est traduite en portugais, à notre connaissance, est *Georges Dandin* de Molière et qui devient *O Marido confundido* en 1737. La pièce est traduite par Alexandre Gusmão, comme nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner. Elle marque le début d'un exercice de traduction considérable qui contribue à la rénovation des répertoires des salles de spectacles lisboètes du XIXe siècle mais aussi à façonner de nouveaux goûts dramatiques chez le public.

Quant aux dramaturges français les plus représentés au Portugal au cours du XIXe siècle, Eugène Scribe occupe la première place. Il est en réalité le dramaturge français le plus représenté⁶⁹¹. D'autres auteurs français sont énormément représentés tels que René-Charles Guilbert de Pixérécourt, Alexandre Dumas père et fils, Jean-François-Alfred de Bayard, Nicolas Brazier, Mélesville, Pierre-Frédéric-Adolphe Carmouche, Armand d'Artois, Charles Dupeuty, Paul Duport, Xavier Boniface Duvert (dit Saintine), Théophile Marion Dumersan, Lauzanne de Varoussel, Édouard Mazères, Marie-Emmanuel-Guillaume Théaulon, Louis-Charles Caignez, Victor Ducange, et plus tard Émile Zola.

Face à cet *envahissement* du champ théâtral lusophone par le théâtre français, de nombreuses réactions se font entendre. Les textes français sont bien reçus par la plupart des auteurs, des critiques et surtout du public. Beaucoup les considèrent comme les modèles dramatiques à suivre, telles que les œuvres de Victor Hugo ou Alexandre Dumas père. Toutefois, le genre dramatique français rencontre également des opposants. Certains, comme Alexandre Herculano, s'interrogent sur l'adoption d'un modèle étranger quasi forcée, car elle oblige la culture d'arrivée à suivre inconditionnellement la culture étrangère :

Teatral na Lisboa oitocentista (vol. I, 1835-1846 ; vol. II, 1846-1852) que nous pouvons mieux percevoir la présence de la dramaturgie française dans le répertoire des pièces représentées sur les scènes lisboètes au cours du XIXe siècle. Cf. SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*, *op. cit.* ; et SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*, *op. cit.*

⁶⁹¹ À propos de l'importance du répertoire d'Eugène Scribe sur les scènes lisboètes, nous pouvons faire référence à la récente thèse Maria Natália de Sousa Pinheiro Amarante, intitulée «La réception du théâtre d'Eugène Scribe sur la scène lisboète (1822-1860)», *op. cit.*

Estamos em Portugal em uma posição pouco vantajosa para a nossa literatura: nem tão isolados dos outros, que todos entrados em nós mesmos e nas coisas sejamos *originaes à força de nacionalidade*, nem tão em contacto com o movimento artístico e científico da Europa, que a tempo e compasso, entremos nas grandes harmonias do côro geral da civilização, que de toda a parte se alevanta. Ouvimos falar de longe no que vae pelo mundo, e como tafules da província imitamos às cegas, exageramos quanto é moda na capital, sem vermos primeiro se nos fica bem a moda.⁶⁹²

Le transfert culturel semble, aux yeux d'Herculano, quelque peu irréflecti, immature, il préférerait une appropriation plus en accord avec la couleur locale au lieu d'une adoption aveugle. D'autres auteurs, par contre, assument une position plus radicale, ils voient d'un mauvais œil cet engouement pour un théâtre étranger, car cela dénigre et relègue la culture nationale au second plan. Cependant, si nous observons le répertoire dramaturgique représenté sur les scènes portugaises du XIXe siècle, nous constatons que le théâtre étranger domine largement le champ théâtral, c'est un fait. Cette domination passe d'abord, comme nous l'avons vu, par l'affluence des œuvres françaises en version originale ou traduites, qui atteignent rapidement la primauté dans le champ culturel portugais.

3. Un genre particulier : les adaptations françaises au Portugal

Nous l'avons compris, le théâtre portugais traverse une crise au cours du XIXe siècle. Face à cet état de fait, le recours au théâtre étranger, notamment la dramaturgie française, apparaît comme une des solutions adoptées pour remédier à la situation. Parmi tout le répertoire français représenté sur les scènes portugaises au XIXe siècle, le phénomène de l'adaptation fait également son entrée dans le champ littéraire. Nous nous retrouvons en présence de romans portugais adaptés à la scène, de romans français adaptés par des dramaturges portugais et des adaptations françaises représentées en français ou traduites en portugais⁶⁹³.

⁶⁹² Article d'Alexandre Herculano publié dans *Platea*, 1875, p. 67.

⁶⁹³ Nous ne tiendrons donc pas compte du répertoire de pièces originales françaises.

Le phénomène de l'adaptation de romans français à la scène en France, étudié antérieurement dans la deuxième partie de notre étude, ne laisse aucun doute quant à la place prépondérante qu'occupe ce genre hybride dans le champ littéraire français au XIXe siècle. De la même manière, si nous nous penchons sur la production littéraire au Portugal pendant la même période, nous sommes confrontés au même phénomène mais à un moindre degré, puisque l'adaptation de romans portugais ne semble pas se faire systématiquement et ne gagne pas les contours industriels que le phénomène atteint en France⁶⁹⁴. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner le nom de quelques romanciers portugais adaptés à la scène, tels que Júlio Dinis⁶⁹⁵, Camilo Castelo Branco⁶⁹⁶, Alexandre Herculano⁶⁹⁷, Almeida Garrett⁶⁹⁸, Eça de Queirós⁶⁹⁹, ou encore Carlos Malheiro Dias⁷⁰⁰. L'examen des dates de productions des exemples d'adaptations de romans portugais à la scène laissent penser que cette pratique ne semble émerger que dans la seconde moitié du XIXe siècle et qu'elle empiète sur le XXe. La recherche sur le phénomène de transposition générique de romans portugais n'ayant pas encore été défrichée, il est difficile de déterminer avec certitude quand l'exercice de transmodalisation s'installe sur les scènes lisboètes. Malgré tout, si nous tenons compte de l'influence du genre dramatique français sur le théâtre portugais nous supposons que cette pratique suit, bien qu'à distance, la mode française. La culture française influe donc à nouveau sur la production nationale au Portugal.

⁶⁹⁴ Concernant le phénomène de l'adaptation de romans portugais à la scène, nous ne faisons qu'une brève présentation de ce genre d'exercice, étant donné que l'objet de notre étude porte sur la transmodalisation de romans français à la scène en France et son passage d'une culture à l'autre, à savoir de la culture française à la culture portugaise.

⁶⁹⁵ Nous pouvons citer ces quelques transpositions à la scène des romans de Júlio Dinis : *As Pupilas do Senhor Reitor*, par Ernesto Biester, représenté en 1868, à Lisbonne, au théâtre de la Trindade ; *Os Fidalgos da Casa Mourisca* par Carlos Borges, mis en scène en juin 1877 ; *A Morgadinha dos Canaviais*, par Carlos Borges et Luís Caldeira en 1878 ; plus tard, en 1909, *As Pupilas do Senhor Reitor*, par A. de Figueiredo. Il semblerait que certaines adaptations aient été couronnées de succès.

⁶⁹⁶ Parmi ses romans adaptés au théâtre, nous pouvons mentionner *A Vingança*, par Ernesto Biester (1862) ; *A Penitência (Os Mistérios de Lisboa)*, à nouveau par Ernesto Biester (1863) ; *Eusebio Macario*, comédie en quatre actes, adaptation de Samuel Gelb (1880) ; et au XXe siècle : *Amor de perdição*, par João da Câmara, (1904) ; *Amor de perdição*, par Romeu Correia (1966).

⁶⁹⁷ Son roman *O Bobo* est adapté à la scène par Carlos Borges, la première a lieu à Lisbonne en 1877 au Théâtre National D. Maria II.

⁶⁹⁸ Carlos Borges et Pinto Martins adaptent *Arco de Sant'Ana* de Garrett (1879).

⁶⁹⁹ Le Comte d'Arnosso adapte à la scène un roman d'Eça de Queirós intitulé *Suave Milagre* (1901) ; et Carlos Góis est l'auteur du *Milagre de Jesus*, drame en 1 acte, extrait et développé d'un conte d'Eça de Queirós.

⁷⁰⁰ Carlos Malheiro Dias adapte un de ses romans à la scène : *O Grande Cagliostro* (1905).

Quoique la transposition générique ne soit pas autant ancrée au Portugal qu'en France, le phénomène français de l'adaptation, lui, est bien présent. En effet, si nous examinons plus en détail le répertoire français représenté sur les scènes lisboètes au XIXe siècle, nous remarquons qu'un bon nombre des pièces mises en scènes sont soit des adaptations portugaises de romans français, soit des adaptations françaises de romans français. C'est cette dernière catégorie qui prévaut parmi les adaptations ayant pour hypotexte une œuvre française.

Par ailleurs, nous savons que les adaptations françaises occupent une place de choix dans le répertoire parisien, il est de ce fait normal que les pièces françaises jouées par les compagnies françaises comptent, parmi elles, un grand nombre d'adaptations de romans français. Pour avoir une idée de la dimension du phénomène, plus d'une centaine d'adaptations issues d'hypotextes français ont été jouées sur les scènes lisboètes au XIXe siècle⁷⁰¹. Les représentations de ces adaptations sont en Français ou en Portugais, mais le recensement des adaptations mises en scène au Portugal nous montre qu'il y a une légère prépondérance du Portugais. Ce sont en effet les traductions qui priment. Lorsque nous analysons le répertoire des adaptations françaises jouées au Portugal, nous pouvons vérifier que certaines salles de spectacles s'adonnent plus à ce type de pièce de théâtre⁷⁰². En réalité, tous les grands théâtres de la capitale portugaise représentent au moins une adaptation française. Même le Théâtre National D. Maria II a recours à ces compositions scéniques, il arrive d'ailleurs en tête de liste avec près de trente adaptations françaises, deux d'entre elles sont représentées en français, les autres sont représentées en portugais. Nous avons ensuite le théâtre Condes qui fait également jouer en portugais une trentaine d'adaptations françaises dont dix représentées en français. En troisième place nous avons le Théâtre D. Amélia qui fait représenter sept adaptations dont cinq sont jouées en français et seulement deux en portugais. N'oublions pas la contribution du théâtre D. Fernando qui met en scène quatre adaptations, dont trois en français. En ce qui concerne la langue de représentation, le théâtre Condes est la salle de spectacles qui représente le plus d'adaptations en français. Nous pouvons encore faire référence au théâtre Príncipe Real qui joue quatre

⁷⁰¹ Cf. **Répertoire des adaptations théâtrales issues d'hypotextes français au Portugal au XIXe siècle, Annexe 41**, pp. 509-544.

⁷⁰² Cf. **Annexe 44, Graphique 1: Les adaptations d'hypotextes français sur les scènes portugaises au XIXe siècle**, p. 584.

adaptations françaises, mais cette fois en portugais seulement⁷⁰³. En outre, ces chiffres ne sont pas exhaustifs, car le répertoire des adaptations portugaises au XIXe siècle ne l'est pas non plus, du fait même que certaines adaptations sont traduites avec un nouveau titre en portugais (et parfois très distinct du titre français) et sans qu'il soit fait mention de l'origine française. La pièce est alors présentée comme une création portugaise. Nous entrons de ce fait dans le domaine de la contrefaçon, ou l'appropriation aux contours frauduleux⁷⁰⁴. Quant aux compagnies qui mettent en scène ce genre de textes hybrides, les compagnies françaises, que nous avons déjà évoquées, y ont toutes recours. À titre d'exemple, nous citerons la compagnie d'Émile Doux qui met en scènes plusieurs adaptations françaises dont *Le Gardien* de Scribe et Bayard tiré du roman sandien intitulé *Indiana* ; *La Tour de Nesle* de Dumas père ; *L'Ami Grandet* d'Ancelot ; *Le Hussard de Felsheim* de Dupeuty, et *Léonide ou la vieille de Suresne* de Villeneuve, Saint-Hilaire ; *Thérèse ou l'Orpheline de Genève* de Ducange. Autre exemple, la troupe de Jules Bernard, celle-ci joue aussi des adaptations françaises, lors de son passage à Lisbonne, en mars 1852, au théâtre D. Fernando, à savoir *La Dame aux camélias*, *Diane de Lys*, *Demi-monde* de Dumas fils ; *Mademoiselle de la Seiglière* de Jules Sandeau ; *Le Gendre de monsieur Poirier* de Sandeau et Augier⁷⁰⁵. Nous ne pouvons pas oublier, en outre, la présence de plusieurs autres compagnies françaises qui montent sur les scènes lisboètes telles que celle de Coquelin, ou celle du Théâtre Antoine. Leur présence sur les scènes lisboètes contribue, elle aussi, à faire connaître ce genre de théâtre hybride français. Parallèlement, de nombreuses compagnies portugaises reprennent des textes dramatiques français, dont les adaptations françaises. La compagnie qui se distingue le plus dans la représentation de ce genre de pièces est ironiquement celle du Théâtre National D. Maria II. Ce théâtre édifié pour promouvoir le théâtre national (portugais) se retrouve en tête de liste des théâtres et des compagnies reprenant des adaptations françaises, généralement traduites. Nous pouvons de la même manière faire référence à la Sociedade de Artistas Dramáticos Portugueses / Brazão,

⁷⁰³ Nous soulignons que nous ne tenons pas compte des reprises.

⁷⁰⁴ À propos de l'appropriation, la contrefaçon du répertoire français, cf. chapitre suivant, pp. 275-283.

⁷⁰⁵ Nous ne mettons en évidence ici que les adaptations françaises représentées, nous avons eu connaissance cependant que la compagnie représente également des pièces originales françaises. À ce sujet, cf. l'article d'Ana Clara Santos intitulé «Contributos para a história da reforma do teatro nacional», in PETROV, Petar, SOUSA, Pedro Quintino de, SAMARTIM, Roberto López-Iglésias, FEIJÓ, Elias, J. Torres (éds.), *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. Da Idade Média ao século XIX*, Santiago de Compostela, Associação Internacional de Lusitanistas / Através Editora, 2012, pp. 244-245.

Rosas & C^a qui joue également au Théâtre National D. Maria II des adaptations françaises, traduites en portugais. Une autre compagnie théâtrale se distingue dans la représentation d'adaptations françaises, il s'agit de Santos & Pinto qui joue une dizaine d'adaptations françaises au Théâtre National D. Maria II.

Face à cela quelques dramaturges portugais sont tentés par l'expérience de l'adaptateur. Tel est le cas de José António Moniz, António de Serpa Pimentel, José Maria Brás Martins, António de Serpa, Francisco Joaquim da Costa Braga ou encore Manuel Fernandes Abreu. Ces auteurs dramatiques s'essaient à la transposition scénique en adaptant *Le Comte de Monte-Cristo*, qui devient *O Conde de Monte-Christo* de Moniz⁷⁰⁶ ; *A mulher de fogo* d'Abreu, tiré de *La Femme de feu* d'Adolphe Belot ; *Dalila* de Serpa Pimentel, extrait du roman éponyme d'Octave Feuillet ; *O Rei e o eremita* de Brás Martins et *Nossa Senhora de Paris* de Costa Braga qui adaptent *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo⁷⁰⁷. Du côté de la source française, les adaptateurs les plus représentés sont Dumas père et fils, Ennery, Feuillet, Pixierécourt, Anicet-Bourgeois et bien sûr Scribe. Toutefois, l'adaptation de romans français à la scène portugaise représente un exercice minoritaire, les dramaturges portugais préfèrent traduire les adaptations françaises qui ont déjà procédé à la transmodalisation générique. Parmi ces auteurs-traducteurs, nous pouvons citer quelques figures plus récurrentes telles que João Baptista Ferreira, Luís José de Baiardo, José Mendes Leal, Alexandre Castilho, Lima Felner, Carlota Talassi (actrice), Conde de Farrobo⁷⁰⁸. João Baptista Ferreira est probablement le traducteur le plus emblématique, car il traduit plus de cinquante pièces françaises dont cinq adaptations qui sont jouées entre 1837 et 1845 au théâtre Condes, notamment *O Capitão Paulo* de Dumas père.

Quant aux hypotextes qui ont le plus de répercussion au Portugal, du **Répertoire des adaptations théâtrales issues d'hypotextes français au Portugal au XIXe siècle** ressortent *La Dame aux camélias* de Dumas fils⁷⁰⁹ ; *Les Enfants du Capitaine Grant* de Verne et d'Ennery⁷¹⁰ ; *Les Mystères de Paris* de Sue et Goubaux⁷¹¹ ; *Mademoiselle de la*

⁷⁰⁶ Nous reviendrons plus en détail sur ce genre d'adaptation portugaise au chapitre suivant, pp. 281-286.

⁷⁰⁷ Cf. **Le Répertoire des adaptations théâtrales issues d'hypotextes français au Portugal au XIXe siècle, Annexe 41**, pp. 509-544.

⁷⁰⁸ Pour avoir une idée plus élargie du phénomène, cf. **Le Répertoire des adaptations théâtrales issues d'hypotextes français au Portugal au XIXe siècle, Annexe 41**, pp. 509-544.

⁷⁰⁹ Le drame est traduit sept fois.

⁷¹⁰ L'adaptation française donne lieu à quatre textes portugais.

⁷¹¹ La pièce française est à l'origine de trois traductions.

Seiglière de Sandeau et Régnier de La Brière⁷¹². Nous pouvons également citer *Un Jeune homme pauvre*, d'Octave Feuillet qui sert d'hypotexte à trois pièces. D'un autre côté, nous pouvons percevoir que le transfert de l'adaptation d'une culture à l'autre conserve bien souvent la langue de départ. Bien des adaptations sont représentées en français, et souvent les traductions adviennent après la création en français sur les scènes lisboètes.

Ainsi, le théâtre du XIXe siècle au Portugal est fortement empreint du théâtre étranger dont la suprématie revient au genre dramatique français. Parmi le répertoire français qui se produit sur les scènes lisboètes, l'adaptation de romans français tient une place importante. Ces transferts culturels, notamment dramatiques dans le cas présent, connaissent parfois une réception mitigée. Les défenseurs du théâtre national souhaiteraient minimiser cette transculturalité qui fait du théâtre français le répertoire dominant dans le champ théâtral portugais. Pourtant, c'est précisément à travers le recours au théâtre étranger, en l'occurrence le théâtre français, que l'art dramatique portugais émerge réellement :

Por via da importação do modelo estrangeiro, grandes progressos se fizeram no teatro nacional, principalmente ao nível da cenografia, da encenação e da arte da representação. [...] Persistia, no entanto, o mesmo mal que tinha conduzido à reforma inicial: a ausência de constituição de um repertório nacional capaz de vingar sem o auxílio das traduções de peças francesas.⁷¹³

Malgré les réformes, il semble que le champ théâtral continue dépendant du répertoire français qui contient une part importante d'adaptations françaises. Les transferts culturels sont nombreux, puisque le genre dramatique français influe foncièrement sur le répertoire des salles de spectacles lisboètes, mais aussi sur la mise en scène et la production nationale. Le phénomène est tel que le genre dramatique français devient même un modèle. Cette transculturalité, où le modèle étranger en arrive

⁷¹² Cette comédie donne lieu à trois hypertextes, sans oublier la reprise de la pièce en français.

⁷¹³ SANTOS, Ana Clara, «Contributos para a história da reforma do teatro nacional», in PETROV, Petar, SOUSA, Pedro Quintino de, SAMARTIM, Roberto López-Iglésias, FEIJÓ, Elias, J. Torres (éds.), *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. Da Idade Média ao século XIX*, Santiago de Compostela, Associação Internacional de Lusitanistas / Através Editora, 2012, p. 239.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

à dominer le champ culturel et théâtral, est révélatrice des relations que tissent les deux cultures, et de la réception de la culture étrangère. À l'image de la transposition générique, le passage d'une culture à l'autre de la littérature française opère aussi une transposition, mais cette fois d'ordre culturel.

Chapitre 2 : L'adaptation théâtrale ou la transposition d'un modèle étranger

L'adoption de tout modèle étranger implique une transposition, voire une appropriation. Cela signifie que l'adaptation au Portugal ne passe pas seulement par la représentation d'adaptations françaises traduites ou non, elle passe par l'adaptation de pièces originales françaises au goût du jour des scènes lisboètes à travers la reprise de textes français traduits et surtout retravaillés. L'exercice s'approche dans ce cas de la contamination intertextuelle, où la création originale française sert d'inspiration. Il se passe la même chose avec les adaptations françaises qui, lorsqu'elles sont traduites, souffrent parfois des changements en vue d'une adaptation à la couleur locale ou d'une traduction libre. De ce fait, nous aborderons la question de l'adaptation théâtrale et de sa transposition dans le champ culturel portugais, en tant que modèle étranger, afin de comprendre à quel point ce théâtre hybride est importé, ou approprié, ou contrefait. De là, nous dresserons une typologie des adaptations de romans français trouvant écho dans le répertoire des scènes lisboètes, puis nous évoquerons la réception d'un tel phénomène notamment dans le domaine éditorial.

1. Techniques de l'adaptation ou l'exercice de transposition culturelle et/ou générique : entre transposition, traduction, appropriation et contrefaçon

L'adaptation théâtrale a été perçue jusqu'ici comme un exercice de transmodalisation générique. Néanmoins, nous savons que les adaptations, qui inondent le panorama théâtral lisboète du XIXe siècle, sont essentiellement des adaptations de romans français. Il est important de souligner que généralement le passage d'un genre à un autre est fait par les adaptateurs français. Les adaptations françaises, ensuite représentées au Portugal, sont jouées en français ou traduites en portugais. Nous cessons d'être confrontés à la transposition générique et nous basculons dans la traduction. L'adaptation devient synonyme de traduction, dans la mesure où il y a adaptation à la langue et à la culture d'arrivée, y compris l'adaptation au goût du public récepteur. Une révision de la définition de la notion adaptation est alors nécessaire. À ce sujet, Patrice Pavis présente une définition intéressante :

Adaptation est employée fréquemment dans le sens de «traduction» ou de transposition plus ou moins fidèle, sans qu'il soit toujours très facile de tracer la frontière entre les deux parties. Il s'agit alors d'une traduction qui adapte le texte de départ au contexte nouveau de sa réception avec les suppressions et les ajouts jugés nécessaires à sa réévaluation. La relecture des classiques – concentration, traduction nouvelle, ajouts de textes extérieurs, nouvelles interprétations – est elle aussi une adaptation, de même que l'opération qui consiste à traduire un texte étranger, en adaptant au contexte culturel et linguistique de sa langue d'arrivée.⁷¹⁴

Il ne s'agit plus seulement d'adapter génériquement, l'exercice passe par la traduction, ainsi que par l'adaptation de la pièce en fonction du public d'arrivée. Pour certains hommes de lettres portugais du XIXe siècle, comme Castilho, l'adaptation à la culture d'arrivée est même nécessaire :

Tivéramos, e ainda agora temos por axioma, que uma comédia de todo independente de circunstâncias históricas ou pessoais peculiares da nação onde originariamente apareceu, não só é lícito, senão louvável (e quiséramos até dizer obrigatório), afeiçoá-la o tradutor, quando a sua habilidade o permitir, aos usos e costumes da gente para onde a traslada, em cuja língua escreve, e com cujo pensar e sentir deve procurar que ela se conforme o mais escrupulosamente que ser possa, para que mais e melhor lhe creiam nela, e mais e melhor lhe tomem e assimilem a doutrina, se nela há... [...] Molière supôs na sua terra a fábula cujo era criador; se houvesse nascido em Castela, tê-la-ia suposto castelhana, italiana em Itália, e em Portugal portuguesa; pois isso que ele houvera feito sem nenhuma dúvida, foi o que nós fizemos, nacionalizando-o; e não serão por certo os nossos conterrâneos, que nos levem a mal o termos temperado ao seu paladar a substância deste acepipe tão saudável⁷¹⁵

⁷¹⁴ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 12 [entrée «Adaptation»].

⁷¹⁵ CASTILHO, António Feliciano de, *Teatro de Molière*, Lisbonne, Academia Real das Ciências, 1870, pp. ix-x. Cité par SANTOS, Ana Clara, «Das colecções de teatro estrangeiro em Portugal (séc. XVIII-XIX)», in MINGOCHO, Maria Teresa Delgado, GIL, Maria de Fátima, CASTENDO, Maria Esmeralda

La traduction-adaptation devient synonyme de nationalisation. Le traducteur doit s'appropriier le matériel étranger afin d'en faire quelque chose de nouveau s'insérant dans la culture nationale d'arrivée. La traduction-adaptation se rapproche alors du processus d'appropriation, d'imitation, voire de création, comme le défend Mendes Leal lorsqu'il parle de «transsubstancião»⁷¹⁶. Dans ce cas, nous ne pouvons pas parler d'usurpation ou de contrefaçon, car traduire c'est adapter et c'est créer. Toutefois, cette perspective de la traduction-adaptation n'est valable que dans les cas des traductions libres ou d'adaptations à la couleur locale.

Parallèlement, la plupart de ces adaptations n'apparaissent habituellement pas comme des adaptations de romans français sur les scènes lisboètes. Tel est le cas de *Joanna que chora e Joanna que ri*, traduction de José Carlos dos Santos, le manuscrit ne fait aucune allusion à la source romanesque de la pièce française, nous y pouvons lire juste une note «acomodada á scena portugueza»⁷¹⁷ qui souligne l'origine étrangère de la comédie. Bien des éditions présentent la même lacune, comme par exemple *D. João de Marañã, ou a Queda de um Anjo*, publié en 1840 dans la collection *Archivo Theatral*⁷¹⁸. Le para-texte de l'ouvrage nous livre peu d'information, dans l'édition de 1881, nous savons juste que la pièce est «imitada do francez por Alfredo Sarmiento»⁷¹⁹. Ce genre d'information générique étant absente dans la plupart des annonces, des

(coord.), *Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille*, op. cit., pp. 1203-1204.

⁷¹⁶ C'est ce que l'auteur prône lorsqu'il définit le processus de traduction, comme le montre ce passage que nous avons déjà eu l'occasion de citer au chapitre dernier :

É tradução isto ? É imitação ? É uma e outra coisa, e é mais de que ambas. Um termo só, a meu ver, define aproximadamente semelhante género de trabalho: transsubstanciação. Traduzir literalmente as obras-primas é enfraquecê-las e desfigurá-las. Tanto mais vale o original, tanto mais fica descorado o que assim não passa de seu reflexo. Transsubstanciai esse original, e vê-lo-eis ressurgir inteiro. Tirai dele o que nele verdadeiramente vive e esplende. Para isso não confundais o lenho com a chama; não anteponhais a execução ao plano! Se copiais a traço o monumento, tereis apenas uma estampa. Reconstruí-o pelo originário desenho, será outro ele. Nisto há transsubstanciação. Este é o método que se me afigura verdadeiro.

Cf. MENDES LEAL, «Parecer sobre a tradução de *Tartuffo* de Castilho», in CASTILHO, António Feliciano de, *Teatro de Molière. Primeira tentativa. Tartufo, comédia vertida livremente e acomodada ao portuguez, seguida de um parecer pelo ILL.mo Ex.mo Sr. José da Silva Mendes Leal*, op. cit., pp. 221-222.

⁷¹⁷ Cf. SANTOS, José Carlos dos (trad.), *Joanna que ri e Joanna que chora*, ms. 022.06, 1860 [TNDMII, Lisbonne].

⁷¹⁸ Cf. *D. João de Marañã, ou a Queda de um Anjo*, Lisbonne, Typographia Carvalhense, «*Archivo Theatral*», 1840, t. 3.

⁷¹⁹ Cf. SARMENTO, Alfredo (trad.), *Paulo e Virgínia*, Lisbonne, Diogo Seromêho, «*Theatro contemporâneo*, 1881.

éditions et même dans certains manuscrits, cela laisse entendre au public qu'il s'agit d'œuvres originales françaises⁷²⁰. L'indication de la source française est alors indiquée dans le para-texte à travers des expressions telles que : «imitado/a de» ou «imitação»⁷²¹ ; «traduzido/a»⁷²² ; «tradução»⁷²³ ; «acomodado/a»⁷²⁴ ; «adaptado/a ao teatro portuguez»⁷²⁵ ; ou encore «arranjado/a do francez»⁷²⁶. Ces formules révèlent les intentions du traducteur, celui-ci tient à souligner que son œuvre n'est pas originale. Pourtant, la référence à l'hypotexte français n'est pas toujours établie, et l'origine romanesque de la pièce française est également éliminée. Par conséquent, la pièce française peut être perçue comme une création originale pour un public non averti car cette omission passe sous silence le caractère hybride de la pièce. Parmi les adaptations traduites retrouvées, seule la traduction de *Os Mistérios de Paris*, traduits par João Baptista Ferreira, y font référence. Nous pouvons lire sur le manuscrit : «acomodado ao pensamento do romance do mesmo título, por Eugène Sue e Dinaux»⁷²⁷. Cette note révèle que le traducteur ne prétend pas masquer l'origine romanesque de la pièce française et il souligne par la même occasion que l'adaptation française est fidèle au roman-source. D'un autre côté, si nous nous attachons aux noms d'auteurs ou de traducteurs qui apparaissent sur la pièce, nous nous retrouvons confrontés à plusieurs cas de figures, à savoir : le dramaturge français et le traducteur portugais sont mentionnés⁷²⁸ ; le dramaturge français est cité mais pas le traducteur⁷²⁹ ; le dramaturge

⁷²⁰ Cf. La **Réception éditoriale des adaptations théâtrales au Portugal**, Annexe 42, pp. 545-551.

⁷²¹ C'est ce que mentionne par exemple le manuscrit de *Paulo e Virgínia* traduit par José António Moniz.

⁷²² C'est ce qu'indique par exemple *O Marquez de la Seiglière*, traduit par Luís Augusto Palmeirim. Cf. PALMEIRIM, Luís Augusto (trad.), *O Marquez de la Seiglière*, s. l., Pub. da Livraria Campos Junior, s. d.

⁷²³ La traduction manuscrite des *Forestiers (Os Couteiros)* de Dumas père en est un exemple. Le manuscrit datant de 1865 est conservé au Théâtre National D. Maria II.

⁷²⁴ À titre d'exemple nous pouvons mentionner la traduction manuscrite de José Carlos dos Santos : *Joanna que chora e Joanna que ri*. Cf. SANTOS, José Carlos dos (trad.), *Joanna que ri e Joanna que chora*, op. cit.

⁷²⁵ Nous pouvons citer comme exemple la traduction des *Enfants du Capitaine Grant* par José António Moniz. Cf. VERNE, Jules, ENNERY, Adolphe d', *Os Filhos do Capitão Grant*, trad. de José António Moniz, Lisbonne, Imprensa Democratica, «Theatro escolhido», 1890.

⁷²⁶ Nous pouvons à nouveau faire allusion à une traduction de José António Moniz, à savoir *A Casta Suzanna*, qui traduit fidèlement *Le Lys dans la vallée*, adaptation du roman de Balzac par Eugène Grangé et Victor Bernard. Le manuscrit est conservé à la Bibliothèque Nationale à Lisbonne.

⁷²⁷ Cf. SUE, Eugène, DINAUX, Prosper Parfait, *Os Mistérios de Paris*, ms. 035.07, 1849 [TNDMII, Lisbonne].

⁷²⁸ Tel est le cas du manuscrit de l'adaptation *O Abade Constantino*, d'Hector Crémieux et traduit par Pinheiro Chagas.

français et le traducteur ne sont pas nommés⁷³⁰ ; seul le nom portugais est signalé (en tant que traducteur)⁷³¹ ; et seul le traducteur portugais est mentionné (mais sa fonction est indéterminée)⁷³². Les traductions omettant le nom de l'auteur français de la pièce, tout comme les traductions n'indiquant aucun nom jettent le doute sur l'origine de l'œuvre. Nous pouvons probablement entrevoir le désir de voiler l'origine des pièces, l'omission de l'auteur français laisse croire que la pièce est un original portugais. Au contraire, les traductions qui évincent le nom du traducteur mettent l'accent sur l'origine française de la pièce, modèle dramatique à suivre pour beaucoup. Dans le cas des collections consacrées au théâtre étranger, notamment le théâtre français, le public a connaissance de l'origine étrangère de la pièce du fait même que celle-ci soit publiée dans ce genre de collection.

L'absence de distinction entre auteur et traducteur engendre dès lors une certaine confusion, ce qui fait que des pièces qui sont à l'origine françaises apparaissent dans le répertoire portugais comme des œuvres originales portugaises. Le défaut d'indication révélant la source du texte rend plus laborieuse la distinction entre ce qui est national ou pas, et ce qui est original ou le fruit d'une transmodalisation générique du roman au théâtre. Cette habitude de passer sous silence l'origine française des drames peut être interprétée comme une forme de minorer la présence de la littérature française dans le panorama culturel portugais.

D'autre part, le titre s'éloigne parfois de son homologue français, il est, par conséquent, quelques fois difficile de détecter à première vue un texte ayant pour source un drame ou roman français. Nous distinguons deux groupes : premièrement les pièces qui s'inscrivent dans la continuité de leur hypotexte de par le titre ou l'auteur-source mentionné ; ensuite les pièces qui ne dénoncent pas leur source française, à travers les

⁷²⁹ Les manuscrits, conservés au Théâtre National D. Maria II, de *D'Artagnan ou a mocidade dos mosqueteiros*, de Dumas père, ou encore, *Monte-Cristo* «primeira noute» et «segunda noute», en sont des exemples.

⁷³⁰ C'est ce qu'illustre la traduction d'*Atar Gull*, publié par la Typographia de G. Martins dans la collection *Archivo Theatral*, en 1841 ; ou bien *Lisbeth ou a Filha do Lavrador* de Victor Ducange ; ou *A Caixa de prata* traduction de l'adaptation de *La Boîte d'argent* de Louis Lurine et Raymond Deslandes (comédie adaptant l'œuvre éponyme de Dumas fils).

⁷³¹ C'est ce qu'indique la traduction de *As Duas orphãs* par Affonso Magalhães, publiée par la Livraria Popular de Francisco Franco, dans la collection *Bibliotheca dramática popular*, dans la dernière décennie du XIXe siècle. De même, *O Judeu errante* traduit par Pedro José da Conceição n'annonce pas le nom d'Eugène Sue ; ou bien *O Processo Lerouge*, traduit par Carlos Borges, qui ne fait pas allusion à Hyppolite Hostein qui transpose au théâtre le roman éponyme d'Émile Gaboriau.

⁷³² La traduction manuscrite de *Os Rantzau* par Tomás Lino de Assunção en est un exemple.

indices para-textuels. Dans le premier cas nous pouvons inclure, à titre d'exemple, *O Conde de Monte-Christo* de José António Moniz, nous discernons immédiatement la source dumasienne, l'œuvre ayant eu le retentissement que nous lui connaissons. Au contraire, *A Casta Suzanna*, par exemple, de José António Moniz à nouveau, ne laisse pas transparaître, à travers son titre, que la pièce dépend d'un hypotexte théâtral français, à savoir la comédie d'Eugène Grangé et Bernard Victor, *Le Lys dans la vallée*, adaptation du roman éponyme de Balzac. Ce genre d'adaptation peut être alors perçue comme frauduleuse, car il ne s'agit plus seulement d'emprunt ou d'imitation. Cela nous amène à traiter la question de la propriété littéraire et des droits d'auteurs, bien que cette notion soit encore assez peu délimitée dans le domaine théâtral au XIXe siècle. À ce propos, Jean-Claude Yon précise que la propriété littéraire doit être perçue dans le genre dramatique sous trois angles : «droit de représentation, droit de traduction et droit de publication»⁷³³. Dans le cas du répertoire français, nous rappelons que la S.A.C.D.⁷³⁴ est créée en 1829, mais elle ne légifère que les droits d'auteurs sur le territoire national français, comme le montre le cinquième article de l'acte de société du 18 novembre 1837 :

5. – L'objet de la société est : 1° la défense mutuelle des droits des associés vis-à-vis des Administrations théâtrales ou de toutes autres en rapport d'intérêt avec les auteurs ;
- 2° La perception à moindre frais des droits des Auteurs vis-à-vis des Administrations théâtrales à Paris et dans les départements, et la mise en commun d'une partie de ces droits, ainsi qu'il sera expliqué plus bas ;
- 3° La création d'un fonds de secours au profit des Associés, de leurs veuves, héritiers ou parents ;
- 4° La création d'un fonds commun de bénéfices partageables.⁷³⁵

⁷³³ YON, Jean-Claude, «L'Évolution de la législation internationale du droit d'auteur au XIXe siècle : Le cas du répertoire français à l'étranger», in YON, Jean-Claude, *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, op. cit., p. 19.

⁷³⁴ Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

⁷³⁵ *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatique, Exercice 1866-1869*, Paris, Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1869, tome I, pp. 3-4.

Les préoccupations à propos des droits internationaux des auteurs ne viennent que postérieurement. Cela signifie qu'aucune loi n'interdit les compagnies théâtrales étrangères et même françaises de représenter, hors des frontières de la France, des pièces françaises sans se soucier des droits de représentation et/ou de traduction. Ce défaut de réglementation favorise l'exportation du répertoire dramatique français :

La diffusion massive du théâtre français dans le monde entier se déroule donc, durant les deux premiers tiers du siècle, en l'absence d'une véritable reconnaissance internationale du droit d'auteur. Cette absence, à coup sûr, a facilité la diffusion des pièces françaises ; elle ne saurait pourtant l'expliquer à elle seule car l'instauration après 1860 d'une législation dans ce domaine n'a pas remis en cause la vogue des auteurs français hors de leurs frontières.⁷³⁶

L'hégémonie culturelle de la France surmonte le problème des droits d'auteur et continue alors son inclusion dans les champs culturels étrangers. Ce contexte s'applique naturellement aux adaptations françaises de roman français qui sont représentées sur les scènes portugaises. Ce n'est, d'ailleurs, que dans la seconde moitié du XIXe siècle que se développe une certaine conscience du besoin de forger une législation internationale des droits d'auteurs, plus précisément en septembre 1858 lors du Congrès littéraire international qui a lieu à Bruxelles⁷³⁷. Entretemps, certains pays signent des conventions dans le but de protéger les auteurs représentés à l'étranger. C'est le cas notamment de la France et du Portugal en 1851. Cependant, ce progrès des droits d'auteur n'est parfois que théorique, car les normes ne sont toujours pas exécutées, faute de moyens :

Souvent aussi les avantages obtenus ont été plus apparents que réels, en ce que la protection n'était pas suffisante ou dépendait de conditions difficiles à remplir. Néanmoins même ces conventions défectueuses à examiner à un

⁷³⁶ YON, Jean-Claude, «L'Évolution de la législation internationale du droit d'auteur au XIXe siècle : Le cas du répertoire français à l'étranger», in YON, Jean-Claude, *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, op. cit., p. 21.

⁷³⁷ C'est ce que souligne Jean-Claude Yon, dans son étude sur «L'Évolution de la législation internationale du droit d'auteur au XIXe siècle : Le cas du répertoire français à l'étranger», cf. *Idem*, p. 22.

point de vue absolu ont eu un heureux résultat ; elles ont fait pénétrer dans les sphères officielles le principe de la reconnaissance internationale du droit des auteurs.⁷³⁸

Ces conventions permettent progressivement une prise de conscience du problème. En effet, certains directeurs français de compagnies théâtrales acceptent de reverser des droits d'auteurs concernant les représentations de pièces de théâtre françaises (représentées en français) à l'étranger. Eugène Scribe commence à recevoir quelques dividendes de ses œuvres jouées à l'étranger à partir de 1857⁷³⁹. Cependant, la situation avance lentement, ce que regrette Ernest Cabrol, secrétaire de la S.A.C.D., en 1870 :

Quant à l'étranger, c'est avec moins de satisfaction que nous sommes contraints de répéter la même phrase et de vous dire que sur ce point non plus il n'y a malheureusement rien de changé ! Tous les peuples du monde continuent à disposer de vos ouvrages et à les dénaturer plus ou moins, en vertu d'une sorte de libre échange infiniment simplifié, en cela qu'il consiste à tout prendre d'une part sans rien donner de l'autre.

Mais il est bon de répéter, messieurs, que cette façon d'agir est singulièrement facilitée par la négligence des auteurs qui, en dépit d'exhortations réitérées, n'accomplissent aucune des formalités capables de sauvegarder leurs droits.⁷⁴⁰

La situation évolue ultérieurement, le 9 septembre 1886, avec la signature d'une convention par dix pays : l'Allemagne, la Belgique, l'Espagne, la France, la Grande-

⁷³⁸ LYON-CAEN, Charles, DELALAIN, Paul, *Lois françaises et étrangères sur la propriété littéraire et artistique : suivies des conventions internationales conclues par la France pour la protection des œuvres littéraires et d'art*, Paris, F. Pichon éditeur, 1889, t. II, p. 210.

⁷³⁹ Information recueillie dans l'article de Jean-Claude Yon intitulé «L'Évolution de la législation internationale du droit d'auteur au XIXe siècle : Le cas du répertoire français à l'étranger», in YON, Jean-Claude, *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, op. cit., p. 20.

⁷⁴⁰ *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, exercice 1869-1872*, Paris, Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1872, t. II, pp. 7-8.

Bretagne, Haïti, l'Italie, le Libéria, la Suisse et la Tunisie⁷⁴¹. Cet accord pose les bases des droits internationaux des auteurs qui ne cessera dès lors de se développer.

Ainsi, l'absence de règles claires et efficaces laisse la voie ouverte à la libre exploitation des biens culturels français dans le monde. Cette exploitation de plusieurs ordres peut conduire à l'appropriation ou à l'adaptation, à l'usurpation et à la contrefaçon du matériel littéraire d'autrui. Nous pouvons parler d'adaptation lorsque le traducteur-adaptateur extrait de l'hypotexte théâtral une pièce distincte de sa source, c'est-à-dire une traduction libre de l'adaptation ou une adaptation à la couleur locale de l'adaptation française. Nous entrons alors dans l'appropriation, dans la mesure où un auteur utilise une pièce pour en faire quelque chose de différent, pour la réécrire. En revanche, nous pouvons classer les pièces omettant l'origine française de l'œuvre dans les contrefaçons ou usurpations du matériel littéraire français, lorsque celles-ci sont fidèles aux textes-sources.

2. Typologie des adaptations au Portugal : des hypotextes français aux hypertextes portugais

Les adaptations de romans français sont, comme nous l'avons déjà souligné, représentées au Portugal en langue originale ou traduites, mais il existe aussi quelques exemples de transpositions à la scène de romans français par des dramaturges portugais. En ce qui concerne les adaptations traduites, les changements apportés présentent différents degrés de création. En effet, la traduction peut opérer de simples changements de noms de personnages, de lieux pour que la pièce soit plus intelligible, nous parlerons alors de traduction fidèle ; ou bien les changements sont plus développés et nous parlerons dans ce cas d'adaptation à la couleur locale ou même d'adaptation libre, lorsque l'hypertexte se distancie sensiblement du texte-source⁷⁴².

⁷⁴¹ Cf. YON, Jean-Claude, «L'Évolution de la législation internationale du droit d'auteur au XIXe siècle : Le cas du répertoire français à l'étranger», in YON, Jean-Claude, *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, op. cit., p. 22.

⁷⁴² Pour avoir une idée de la place qu'occupent les différents types d'hypertextes portugais, cf. **Annexe 45, Graphique 2 : Typologie des adaptations au Portugal : représentation graphique du phénomène**, p. 585.

2.1. Adaptations françaises représentées en version originale

Dans le cadre des représentations françaises sur les scènes de la capitale portugaise au XIX^e siècle, nous savons qu'un bon nombre d'entre elles sont des adaptations de romans au théâtre⁷⁴³. Comme nous l'avons déjà abordé, les troupes théâtrales françaises jouent un rôle déterminant dans la diffusion des pièces adaptant des romans français à la scène. Les adaptations des romans de Jules Sandeau semblent être privilégiées, car quatre pièces issues de ses romans sont représentées. Ces textes ne diffèrent pas des adaptations françaises, seules l'ampleur du phénomène et sa contextualisation sont révélatrices du phénomène. En réalité, seul le cadre de la représentation change, puisque les récepteurs sont issus d'une autre culture, d'une autre langue. Ainsi, d'un point de vue théorique, les adaptations en langue portugaise semblent plus complexes. Elles engendrent une transposition à plusieurs niveaux : au niveau de la langue, de la culture, et du genre dans le cas de la transmodalisation générique du roman français au genre dramatique portugais. Ayant déjà analysé les techniques de la transposition générique des adaptations en langue française, nous nous concentrons dans ce chapitre aux adaptations en langue portugaise, à savoir les adaptations transposant des romans français, les adaptations traduisant fidèlement l'adaptation française, les adaptations accommodées à la couleur locale et les adaptations traduites librement.

2.2. Adaptations de romans français à la scène portugaise

L'adaptation de romans français opérée par des dramaturges portugais n'est pas l'exercice qui prédomine dans le phénomène de l'adaptation de romans français représentés sur les scènes de la capitale portugaise au XIX^e siècle, comme nous l'avons déjà brièvement remarqué. Nos recherches nous ont permis de retrouver la trace de seulement huit pièces de théâtre issues de la transmodalisation générique et culturelle. Les adaptateurs portugais, tentés par l'expérience, sont José António Moniz, qui adapte deux romans français ; Frederico Napoleão de Victoria, qui adapte deux romans en collaboration avec Jauc pour l'un d'eux et Francisco Joaquim da Costa Braga pour

⁷⁴³ Cf. **Le Répertoire des adaptations théâtrales issues d'hypotextes français au Portugal au XIX^e siècle, Annexe 41**, pp. 509-544.

l'autre ; mais aussi António de Serpa Pimentel, Carlos Borges, Manuel Fernandes Abreu, José Maria Brás Martins qui transpose chacun un roman à la scène⁷⁴⁴. Il est intéressant de voir que ces dramaturges portugais ont préféré remonter directement au texte-source romanesque français plutôt que de faire comme la plupart des autres auteurs-traducteurs portugais qui reprennent les adaptations françaises déjà transposées.

Si nous nous penchons sur les informations génériques para-textuelles, nous pouvons souligner que les œuvres présentent généralement une note soulignant le caractère transgénérique de la pièce. Ces adaptations portugaises comportent des expressions telles que «imitação da obra do mesmo título»⁷⁴⁵ ; «extraído do romance»⁷⁴⁶ ; «baseado na novela de»⁷⁴⁷. Nous trouvons aussi la dénomination «tradução de» qui n'exprime pas en soi la transposition générique du roman au théâtre. Cette appellation apparaît dans le manuscrit du *Processo Lerouge* de Carlos Borges. L'indication de l'édition de *L'Affaire Lerouge*, de 1866 parue chez Dentu, nous permet de comprendre qu'il s'agit de l'adaptation du roman, datant de 1866, et non d'une traduction de l'adaptation française éponyme de 1872. La confrontation des trois textes le confirme aussi. À travers cette appellation, nous comprenons que la traduction est synonyme de transposition générique au XIXe siècle au Portugal. Nous remarquons aussi qu'aucun de ces adaptateurs portugais n'utilise le terme adaptation. Pourtant, Moniz utilise le terme «arranjador» dans une note dans sa pièce *O Conde de Monte-Christo*⁷⁴⁸. Le recours à ces formules montre le désir de souligner la source romanesque de l'œuvre et son caractère transmodal. De plus, cela instaure d'emblée une filiation entre l'hypotexte romanesque et l'hypertexte théâtral portugais. Toutefois, il semble que les adaptateurs portugais, tout comme les français, n'aient pas développé une poétique d'un tel exercice. Seuls quelques indices parsèment les para-textes des œuvres telles que

⁷⁴⁴ Cf. **Le Répertoire des adaptations théâtrales issues d'hypotextes français au Portugal au XIXe siècle, Annexe 41**, pp. 509-544.

⁷⁴⁵ L'adaptation *Dalila* d'António Serpa Pimentel du roman éponyme d'Octave Feuillet adopte cette formule. Cf. SERPA PIMENTEL, António de, *Dalila*, Lisbonne, Typographia do Panorama, 1856.

⁷⁴⁶ C'est la formule qu'adopte José António Moniz dans son adaptation du Comte de Monte-Cristo de Dumas. Cf. MONIZ, José António, *O Conde de Monte-Christo*, Lisbonne, Typographia Do Comércio de Portugal, 1890. Nous retrouvons aussi cette expression, «extraído do romance francez *La Femme de feu* original de Adolphe Belot», dans l'adaptation de Manuel Fernandes Abreu. Cf. ABREU, Manuel Fernandes, *A Mulher de fogo*, Lisbonne, Angariadora de Trabalhos Typographicos, «Bibliotheca do Archivo dramático», 1884.

⁷⁴⁷ José Antonio Moniz utilise également cette expression dans son adaptation de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre. Cf. MONIZ, José António, *Paulo e Virgínia*, ms. COD. 7890, 1882 [Bibliothèque Nationale, Lisbonne].

⁷⁴⁸ MONIZ, José António, *O Conde de Monte-Christo*, op. cit., p. 68.

Dalila de Serpa Pimentel et *O Conde de Monte-Cristo* de Moniz. Ces pièces sont dotées d'une préface dans le premier cas et d'une note au lecteur dans le second. En ce qui concerne la préface *Dalila* de Serpa Pimentel, le dramaturge utilise l'expression «dar-lhe uma forma acomodada ao teatro»⁷⁴⁹ ce qui est synonyme d'adapter. La transmodalisation est donc consciente. En outre, Serpa Pimentel souligne à maintes reprises que la qualité de son drame se doit à l'auteur du roman-source, à qui tout le mérite revient, comme le montre, par exemple, ce passage :

Porém a minha intenção era fazer provar ao publico o fino sabor de uma das mais delicadas produções da literatura contemporânea e não colher facilmente louros, que me não pertencem. O drama anunciou-se para a scena sem o nome do imitador portuguez, e se aqui se lhe põe agora, é porque fora ridículo fazer mysterio do que é sabido.⁷⁵⁰

Nous remarquons ici une volonté évidente de mettre l'accent sur l'origine romanesque française et par la même occasion de revendiquer le caractère hypertextuel de son drame. L'adaptateur portugais souhaite insister sur le fait que son succès n'est dû qu'à l'hypotexte romanesque. Ce succès semble d'ailleurs garanti par le choix de l'œuvre-source:

Mas ficai certos de que ha-de sempre applaudir o bom, quando lh'o derem. Ora na obra original, de que eu tirei o drama, havia tanto de bom, que mesmo passando pelo meu cadinho devia ficar alguma cousa. Muito desastrada seria a mão, que empanasse na cópia tão grandes belezas originaes.⁷⁵¹

Un roman à succès est bien, comme nous l'avons déjà évoqué antérieurement dans le phénomène de l'adaptation en France, un facteur déterminant dans le choix du répertoire à adapter à la scène. L'œuvre d'Octave Feuillet paraît brillante aux yeux de l'adaptateur, ce qui l'encourage à tenter l'entreprise. Selon Serpa Pimentel, la qualité du roman-source serait donc le garant de la qualité de son adaptation théâtrale. Pourtant, la

⁷⁴⁹ SERPA PIMENTEL, António de, *Dalila*, op. cit., p. V.

⁷⁵⁰ *Idem*, p. V-VI.

⁷⁵¹ *Ibidem*, p. V.

réception de ce genre de pièce est controversée, comme l'explique Serpa Pimentel dans sa préface :

Da critica, uma parte, benevola sobremaneira, attribui-me uma gloria, que me não pertence, e que eu folgo de restituir pelo meu testemunho a quem compete de direito. Outra, mais rigorosa e justa, lamentou que reduzindo ao quadro do drama o que seu autor tinha creado n'outros moldes, se perdessem alguns traços da beleza primitiva.⁷⁵²

Ce sont les pertes d'un genre à l'autre que la critique regrette, cependant nous savons que ces retranchements sont nécessaires dans un tel exercice. D'ailleurs, en ce qui concerne la transmodalisation proprement dite, Serpa Pimentel considère la création d'une pièce originale plus pénible : «Acima dei a razão porque o fiz, sendo-me aliás menos trabalhoso nada pôr da minha invenção e contentar-me com o papel modesto de traductor»⁷⁵³. La tâche de l'adaptateur apparaît alors comme un simple exercice de transposition générique, où la création est réduite. En effet, dans le cas présent, l'auteur s'est limité à théâtraliser l'intrigue-source en opérant des changements que par nécessité théâtrale :

O acto final, em que mais foi necessário afastar-me do original para satisfazer às prescrições do genero, alguém achou rapido e abreviado em demasia. Guiou-me ainda o mesmo pensamento em toda a obra. Não quis pôr toques meus em quadro tão mestre, senão os estreitamente necessarios, para accommodar a tela extranha ao retabulo do nosso idioma e do nosso theatro.⁷⁵⁴

Ce passage, qui clôt la préface de *Dalila*, révèle un désir de fidélité à l'œuvre-source de la part de l'adaptateur. D'un autre côté, nous pouvons saisir la signification d'une telle transposition pour Serpa Pimentel : la transposition du roman à la scène portugaise

⁷⁵² *Ibidem*, p. V.

⁷⁵³ *Ibidem*, p. V.

⁷⁵⁴ *Ibidem*, p. VII.

implique l'adaptation du roman d'un genre à l'autre et simultanément d'une langue à l'autre.

Parallèlement, si nous contemplons la note au lecteur de Moniz, celle-ci ne souligne que la difficulté et le côté novateur de son entreprise, qualifiée de «trabalho»: «A principal dificuldade do meu trabalho consistiu na urdidura do contexto, que diverge de todas as peças até hoje escriptas sobre o assumpto, e altera a ordem dos factos, logares e tempo de acção do romance»⁷⁵⁵. Le dramaturge n'insiste pas sur la complexité de l'exercice, ni sur le caractère transmodal de son hypertexte. Ainsi, parmi les adaptations portugaises de romans français, nous rencontrons des adaptations fidèles, telle que *Dalila* de Serpa Pimentel, et des adaptations libres, telle que *O Conde de Monte-Christo* de José António Moniz⁷⁵⁶. Malgré tout, cette pratique transgénérique est un sous-genre périphérique dans le répertoire théâtral des scènes lisboètes du XIXe siècle ; ce sont les traductions d'adaptations de romans français qui priment dans le phénomène de l'adaptation théâtrale d'hypotextes français, et leur degré de fidélité à l'œuvre-source peut varier.

2.3. Traductions fidèles d'adaptations françaises

Parmi les traductions en portugais des adaptations théâtrales françaises répertoriées, une trentaine de pièces peuvent être considérées comme des traductions fidèles d'adaptations françaises. Ces œuvres ne présentent évidemment pas de nouveautés : elles conservent généralement le titre, l'intrigue, les lieux, le nombre de personnages et la traduction des dialogues et des indications scéniques restent habituellement très proches de l'original. C'est le cas par exemple de *Monte-Cristo* («primeira noute» et «segunda noute»), ces deux drames respectent d'un bout à l'autre l'original dumasien⁷⁵⁷. Néanmoins, il advient que les noms des personnages soient traduits comme dans *O Meu amigo Grandet*, traduction de João Baptista Ferreira. Dans cette traduction, Charles de Vaudel est traduit : Carlos de Vaudel, et Ernestine devient Ernestina. Ce ne sont que des changements superficiels. En revanche, il existe des cas

⁷⁵⁵ MONIZ, José António, «Ao Público», in *O Conde de Monte-Christo*, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁵⁶ Nous reviendrons plus en détail sur cette adaptation au chapitre suivant, cf. pp. 305-333.

⁷⁵⁷ Nous aborderons plus concrètement ces deux drames, illustrant la traduction fidèle d'adaptations françaises, au chapitre suivant, cf. pp. 298-305.

où les noms sont altérés, tel que le fait José António Moniz dans *A Casta Suzanna*, traduction du *Lys dans la vallée* d'Eugène Grangé et Victor Bernard. En effet, Catherine Brochard devient Suzanna Brochar, mais les autres personnages restent inchangés, leur nom est simplement traduit comme Angélique qui adopte son équivalent portugais Angélica. Nous soulignons que le traducteur choisit de changer le titre de la pièce et lui insigne le nouveau nom du personnage principal, à savoir *A Casta Suzanna*, mais excepté ces quelques changements, la pièce reste fidèle à l'adaptation française. D'autre part, les traductions fidèles respectent le type de pièce française (drame, comédie, ...) ainsi que la division en actes ou en tableaux. Elles sont aussi fidèles dans la retranscription des didascalies.

2.4. L'adaptation à la couleur locale de l'adaptation française

Dans le but de nationaliser, ou du moins de rénover le théâtre portugais à travers l'importation du théâtre français, certains auteurs traduisent des pièces françaises. Toutefois, leur traduction est teintée par la culture de réception, puisque le traducteur adapte l'adaptation à la couleur locale, à savoir la culture et le public portugais du XIXe siècle. Ce travail culturel implique certaines modifications telles que les noms des personnages, les lieux, qui sont substitués par des noms ou des lieux portugais, afin que le public puisse mieux identifier ce que la pièce met en scène. Le traducteur est dans ce cas libre de suivre fidèlement ou pas l'intrigue-source française. Nous soulignons que ce genre de traduction suit les directives énoncées par Mendes Leal lorsqu'il parle de «transubstanciação»⁷⁵⁸. Parmi le corpus de pièces représentées sur les scènes lisboètes au XIXe siècle, nous pouvons citer cet exemple de traduction-adaptation : *Falar a verdade a mentir* de Garrett qui traduit en fait *Le menteur véridique* d'Eugène Scribe. La pièce française n'est pas seulement traduite, elle est transposée et adaptée aux mœurs et au goût du public récepteur. Il en est de même pour bien des traductions des comédies de Molière, comme l'explique José Oliveira Barata lorsqu'il retrace l'histoire du théâtre portugais de cette époque :

⁷⁵⁸ MENDES LEAL, «Parecer sobre a tradução de *Tartuffo* de Castilho», in CASTILHO, António Feliciano de, *Teatro de Molière. Primeira tentativa. Tartufo, comédia vertida livremente e acomodada ao portuguez, seguida de um parecer pelo ILL.mo Ex.mo Sr. José da Silva Mendes Leal, op. cit.*, pp. 221-222.

Acentua-se adaptadores, pois em quase todos os casos as comédias de Molière surgiram nos palcos portugueses não fielmente traduzidas, mas livremente adaptadas, quer nos nomes das principais personagens, quer ainda, como já referimos, colocadas ao serviço da apologia pombalina na sua cruzada anti-jesuítica.⁷⁵⁹

Ce genre de traduction-transposition culturelle permet d'une certaine manière de nationaliser la pièce traduite et parfois même de faire oublier son origine française. Ce phénomène se fait également sentir dans la traduction d'adaptations françaises. Nous en avons catalogués trois dans notre répertoire, à savoir *Thereza ou a orfã de Lisboa* par Luís José Baiardo qui traduit le mélodrame de Victor Ducange intitulé *Thérèse ou l'orpheline de Genève*. Il est intéressant de constater que l'adaptation culturelle se produit en 1838 après la représentation en français de la pièce-source, le mélodrame en version originale est effectivement représenté en 1835 au théâtre Condes. José Carlos dos Santos, dans *Joana que ri e Joana que chora*, et Alfredo de Sarmiento, dans *Paulo e Virgínia*, opèrent aussi cette adaptation culturelle, mais il semble que ces pièces n'aient pas été représentées auparavant en Français sur les scènes lisboètes.

Ainsi, nous pouvons confirmer que l'adaptation à la couleur locale des adaptations françaises n'occupe pas une place prépondérante dans le phénomène des adaptations théâtrales au Portugal, puisque sur une centaine d'adaptations représentées seules trois sont adaptées à la culture d'accueil. Ne s'éloignant pas trop de la pièce-source, ces traductions ne peuvent pas être considérées comme des adaptations libres, car elles se rapprochent simplement du public auquel elles sont destinées.

2.5. Traduction libre de l'adaptation française

Les traductions libres d'adaptations françaises ne représentent pas une très grande part des représentations mettant en scène des adaptations françaises au XIXe siècle sur les scènes portugaises. En effet, nous n'avons retrouvé la trace que de huit traductions

⁷⁵⁹ BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, op. cit., p. 221.

libres d'adaptations françaises⁷⁶⁰ : *O Capitão Paulo*⁷⁶¹, drame en cinq actes dont le traducteur n'est pas mentionné ; *A Dama das Camélias*⁷⁶², par Nascimento Correia ; *As Duas orfãs*⁷⁶³, par Affonso de Magalhães ; *As Mulheres de mármore*⁷⁶⁴, par César de Lacerda ; *Os Homens de mármore*⁷⁶⁵, de José da Silva Mendes Leal ; *O Marquês de Villemer*⁷⁶⁶, par João Carlos Rodrigues da Costa ; *O Judeu errante*⁷⁶⁷, par Pedro José da Conceição ; et *Os Filhos do Capitão Grant*⁷⁶⁸, par José António Moniz.

Tout comme dans les adaptations libres de romans, ces traductions libres se distancient plus sensiblement de leur hypotexte que les autres traductions évoquées. Il y a, de ce fait, un plus haut degré d'appropriation et de création dans ces traductions, car elles acquièrent une signification nouvelle de par les altérations de l'intrigue, des personnages, des lieux, entre autres. D'un autre côté, ces traductions libres peuvent être associées à un autre type de transposition théâtrale : l'adaptation de l'adaptation. En effet, ces traductions remanient des pièces déjà adaptées.

3. Réception des adaptations : de la scène à l'édition

Face à toutes ces représentations d'adaptations d'hypotextes français et leurs traductions, nous pouvons également nous concentrer sur la réception d'un tel phénomène. Nous savons que dans l'ensemble ce sous-genre théâtral est bien reçu, tout comme le genre dramatique français dans son ensemble. En outre, la divulgation de ces adaptations passe notamment par la publication. Avec *L'Arcadie*, qui prône le recours aux traductions pour façonner le goût du public, réformer le théâtre et implanter le classicisme français au Portugal, et la venue des librairies françaises, il semble que la publication de traductions de pièces de théâtre fasse du théâtre un genre d'abord lu⁷⁶⁹. Dès le XVIIIe siècle, le monde de l'édition portugaise se tourne vers les œuvres

⁷⁶⁰ Nous sommes bien conscients que notre répertoire n'est pas exhaustif, cependant il permet malgré tout d'apporter une vision générale du phénomène.

⁷⁶¹ Traduisant le drame de Dumas père.

⁷⁶² Reprenant l'adaptation de Dumas fils.

⁷⁶³ Traduction de la pièce d'Adolphe d'Ennery et Eugène Cormon.

⁷⁶⁴ Traduisant la pièce de Théodore Barrière et Thiboust Lambert.

⁷⁶⁵ Pièce reprenant *Les Filles de marbre* d'Ennery et Cormon et *La Dame aux camélias* de Dumas fils.

⁷⁶⁶ Reprenant la comédie de George Sand.

⁷⁶⁷ Traduction de l'adaptation d'Eugène Sue.

⁷⁶⁸ Traduction de l'adaptation de Jules Verne et Adolphe d'Ennery.

⁷⁶⁹ Information recueillie dans SANTOS, Ana Clara, «La Fortune de Racine au Portugal: traduction et mise en scène», in BROOKS, William (éd.), *Seventeenth-Century French Studies*, op. cit., pp. 212-213.

dramatiques étrangères à travers des collections telles que *Teatro Estrangeiro* (1787-1805) ; *Colecção de tragédias traduzidas do francês* qui débute en 1787 avec une traduction du *Cid* de Corneille par António José de Paula. L'objectif de la publication de ces traductions se résume au désir éducateur de la part des maisons d'éditions qui suivent la donne de l'époque. Dans sa préface à la traduction du *Cid* de Corneille publiée en 1787 dans la *Colecção de tragédias traduzidas do francês*, António José de Paula explique la fin de son entreprise littéraire, comme le rappelle Ana Clara Santos :

O seu "Prefácio do editor" explicita perfeitamente os objectivos de tal empreendimento em nome dos princípios provindos de Aristóteles e de Cícero, da moral e da correcção dos costumes, numa missão edificante, instrutiva que pretende, antes de mais, colocar Portugal ao nível das nações mais cultas da Europa.⁷⁷⁰

Par la suite, après la venue des compagnies théâtrales françaises, les traductions reprennent les pièces mises en scène sur les théâtres lisboètes. Ainsi, comme nous l'avons vu, le théâtre français devient le modèle dramatique dominant dans le champ théâtral portugais du XIXe. C'est dans cette optique que les adaptations françaises doivent être considérées. Si nous contemplons les pièces françaises ou d'origine française créées au XIXe siècle sur les scènes lisboètes, nous percevons qu'une certaine est issue du phénomène de l'adaptation théâtrale. Toutefois, si nous observons les reprises des dites pièces, notamment de celles représentées entre 1835 et 1852, ces chiffres augmentent naturellement⁷⁷¹. Par conséquent, les adaptations ont foncièrement marqué les théâtres de la capitale portugaise, même si parfois l'origine romanesque est méconnue. C'est ce succès dans les salles de spectacles et le fait que ces adaptations intègrent le modèle dramatique dominant dans le champ théâtral portugais, à savoir le genre dramatique français, qui viabilisent le succès de la publication de ces pièces. Réciproquement, la prépondérance du théâtre français est liée à l'essor éditorial que

⁷⁷⁰ SANTOS, Ana Clara, «Das colecções de teatro estrangeiro em Portugal (séc. XVIII-XIX)», in MINGOCHO, Maria Teresa Delgado, GIL, Maria de Fátima, CASTENDO, Maria Esmeralda (coord.), *Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille*, op. cit., pp. 1204-1205.

⁷⁷¹ Cf. SANTOS, Ana Clara, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*, op. cit. ; et des mêmes auteurs, *Repertório Teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*, op. cit.

connait la dramaturgie française. Les pièces représentées par les compagnies françaises sur les scènes lisboètes dans la première moitié du XIXe siècle sont ensuite traduites et publiées dans les collections théâtrales portugaises⁷⁷². En effet, la rénovation du théâtre portugais passe par la connaissance du théâtre étranger, considéré comme seul modèle à suivre. Le goût pour la culture française, notamment son théâtre, et le désir d'éduquer le public favorise l'émergence de certaines collections portugaises consacrées à la publication de pièces de théâtre françaises. De cette manière, au le XIXe siècle, le phénomène de diffusion du modèle français et d'éducation du public prend de l'ampleur, le nombre de collections spécialisées dans les répertoires étrangers, dont tout particulièrement le théâtre français, augmente de façon significative. Nous en comptons dix-huit, à savoir : *Teatro estrangeiro* (1785-1805) ; *Colecção de tragédias traduzidas do francês* (fin XVIIIe siècle) ; *Arquivo Teatral ou Colecção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês* (1838-1845) ; *Theatro moderno, colecção de obras dramáticas representadas com aplauso publico nos teatros nacionais* (collection lancée à la fin des années 1850)⁷⁷³ ; *Theatro contemporaneo* (années 1870-1880) ; *Theatro de sala* (seconde moitié du XIXe siècle) ; *Theatro para rir: colecção de peças jocosas tanto inéditas como já aplaudidas nos teatros públicos* (lancée à la fin des années 1850) ; *Theatro para todos* (années 1860) ; *Theatro escolhido próprio para amadores e de agrado certo* (collection éditée des années 1850 au début du XXe siècle) ; *Album theatral* (1857- années 1870) ; *Galeria theatral* (années 1860) ; *Dramas de Londres* (années 1860-1870) ; *Dramas de Paris* (années 1870) ; *Jornal de comedias e dramas* (collection lancée en 1853) ; *Bibliotheca teatral* (1852- années 1880) ; *Bibliotheca lisbonense* (années 1850-1870) ; *Bibliotheca dos actores* (années 1850) ; *Bibliotheca dramatica popular* (collection publiée pendant la majeure partie du XIXe siècle et le début du XXe siècle). Nous pouvons voir que certaines de ces collections se concentrent exclusivement sur la diffusion de la dramaturgie française, telles que *Arquivo Teatral* ou *Colecção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês*, qui publie plus d'une centaine de pièces, ou bien *Dramas de Paris*. Cet engouement, voire même cette effervescence, pour le théâtre français est à mettre en parallèle avec la crise

⁷⁷² Cf. La Réception éditoriale des adaptations théâtrales au Portugal, Annexe 42, pp. 545-551.

⁷⁷³ La collection connaît trente-six numéros.

dramaturgique que traverse le Portugal au XIXe siècle. Ces collections permettent, comme cela a été dit, d'éduquer, de façonner les goûts du public :

Ele [o sector editorial] constituía certamente uma mais-valia para a reforma do teatro nacional e do gosto do público que se pretendia instituir no país, aproximando assim, Portugal, a nível cultural, dos países mais desenvolvidos da Europa. Tal reforma passaria necessariamente pela importação de modelos estrangeiros vigentes nos países vizinhos e determinaria o papel relevante dado à prática da tradução e à figura do tradutor.⁷⁷⁴

Ces collections divulguent donc les drames romantiques d'abord, puis elles se consacrent au théâtre de Boulevard. Certaines œuvres bénéficient même de plusieurs éditions, parfois d'une même traduction, ce qui révèle la volonté de diffusion de la part des éditeurs. Pourtant cette divulgation connaît une évolution, au début les éditeurs mettent le nom de l'auteur français, mais ensuite ils cessent de le mentionner, comme par exemple dans la collection de l'*Archivo Theatral*. Seul le nom de la collection permet alors de déterminer l'origine étrangère de la pièce de théâtre⁷⁷⁵. La figure du dramaturge étranger disparaît, la divulgation du modèle dramatique prime sur la divulgation de ses auteurs. Parallèlement, le Portugal reçoit sur le territoire national l'arrivée de plusieurs librairies françaises, dont Chardron, Bertrant, Borel, Rolland, Plantier, Moré, Aillaud, Orcel, entre autres. Ceci constitue un autre facteur déterminant concernant la divulgation du théâtre français au Portugal.

Quant aux adaptations proprement dites, nous remarquons que bon nombre d'entre elles sont publiées dans ces collections spécialisées. C'est le cas de l'*Archivo theatral* qui publie successivement : *A Torre de Nesle* dans le premier tome (1838) ; *A Veneziana* et *D. João de Marañã, ou a queda de um anjo* dans le tome 3 (1840) ; *Atar-Gull* dans le tome 4 (1841) ; *O Meu amigo Grandet* ; *Lisbeth, ou a filha do lavrador* ; *O Capitão Paulo* dans le tome 6 (1843). Par ailleurs, les éditions portugaises d'adaptations

⁷⁷⁴ SANTOS, Ana Clara, «A coleção *Arquivo teatral* ou a importação do repertório teatral parisiense», CARVALHO, Manuela, PASQUALE, Daniela Di (org.), *Depois do Labirinto. Teatro e Tradução*, op. cit., pp. 75-76.

⁷⁷⁵ Cf. C'est ce que souligne Ana Clara Santos dans son article intitulé «Das coleções de teatro estrangeiro em Portugal (séc. XVIII-XIX)», in MINGOCHO, Maria Teresa Delgado, GIL, Maria de Fátima, CASTENDO, Maria Esmeralda (coord.), *Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille*, op. cit., p. 1207.

françaises ne mentionnent pas, dans l'ensemble, le fait que la pièce française soit l'adaptation d'un roman. L'absence de référence à l'hypotexte romanesque français peut laisser croire au public portugais du XIXe siècle qu'il s'agit d'une traduction d'une pièce originale française⁷⁷⁶. Cette absence masque toute l'effervescence qui marque le phénomène de l'adaptation de romans à la scène en France. Aucune édition ne semble y faire référence. En outre, très peu d'éditions d'adaptations contiennent des préfaces abordant la question de ce théâtre transgénérique et transculturel, comme nous l'avons déjà évoqué. Nous pouvons malgré tout rappeler celle de Moniz dans *O Conde de Monte-Christo*, et celle de Serpa Pimentel dans *Dalila*. Curieusement ce sont les auteurs qui ont adaptés directement les romans français à la scène qui se penchent sur le sujet, les autres ne se prononcent pas sur le caractère hybride de ces pièces de théâtre.

D'un autre côté, il est clair que la publication de ces œuvres est liée à la notion de traduction et au renouvellement du théâtre portugais :

Na tentativa de renovação do teatro nacional, quer a nível da edição, quer ao nível da realização de espectáculos, à tradução é dado um papel de relevo, acentuando a sua função e atenuando a distinção entre texto traduzido e texto original num processo de legitimação e institucionalização da obra traduzida. A tradução da dramaturgia francesa, aliada ao crescente impulso no mundo da edição, serve, assim, projectos conjuntos de divulgação ao serviço de uma escola ou de estética teatral ou simplesmente de solidificação de uma prática inicialmente promovida nos palcos.⁷⁷⁷

La publication en portugais notamment des adaptations, en omettant leur source, permet de développer le répertoire national. Le traducteur acquiert alors un rôle fondamental, indépendamment du type de traduction opérée :

⁷⁷⁶ Toutefois les traductions portugaises qui conservent le titre d'origine peuvent être associées aux romans-sources lorsque ceux-ci sont traduits en portugais, mais le lien n'est pas explicite, d'autant plus que les titres français des adaptations peuvent différer de l'hypotexte romanesque. En réalité, les auteurs français sont plus connus au Portugal comme dramaturges que comme romanciers.

⁷⁷⁷ SANTOS, Ana Clara, «A colecção *Arquivo teatral* ou a importação do repertório teatral parisiense», in CARVALHO, Manuela, PASQUALE, Daniela Di (org.), *Depois do Labirinto. Teatro e Tradução*, op. cit., p. 89.

Le traducteur devenait ainsi une figure clé du réseau sans pour autant se positionner dans une position de force à l'intérieur du champ artistique. Son travail faisant vivre la scène nationale mais sa figure resta très souvent dans l'ombre. On se cachait derrière sa renommée ou bien derrière son anonymat.⁷⁷⁸

Grâce au travail du traducteur et plus tard des maisons d'éditions, le lecteur a accès aux canons théâtraux parisiens en vigueur à l'époque, et qu'il a d'ailleurs souvent vus auparavant sur scène. C'est un moyen de réaffirmer l'importance et la prédominance du théâtre français au Portugal :

Cette volonté manifeste d'atteindre, par la publication d'une collection, un public beaucoup plus vaste reste sans doute la preuve de l'importance accordée à la traduction théâtrale à partir des années trente au Portugal en tant que principal véhicule de la maturité de la scène nationale qui a encore besoin pour s'édifier d'avoir recours à l'importation des modèles étrangers.⁷⁷⁹

De là, le projet de l'éducation du goût du public à travers ces traductions et ces publications connaît une réception controversée. Certains approuvent et soutiennent ce processus : «Du côté des producteurs des spectacles et des traducteurs, la création semble être vus dès le départ comme le seul moyen de créer et de développer un répertoire jusqu'alors inexistant»⁷⁸⁰. D'autres condamnent cette invasion de textes étrangers :

O nosso theatro está cheio de *traducções* de peças de todos os géneros. O theatro francez é principalmente a fonte inexgotavel a que recorrem os nossos *traductores* [...] Muitas peças estrangeiras teem cahido entre nós pelas péssimas *traducções* que d'ellas fazem. Todavia o que é certo, é que o nosso publico é muito menos indulgente para as peças originaes do que para as

⁷⁷⁸ SANTOS, Ana Clara, «La pratique de la traduction théâtrale ou les voies de la création dramaturgique sur la scène portugaise au XIXe siècle», in CICCIA, Marie-Noëlle, HEYRAUD, Ludovic, MAFFRE, Claude, *Traduction et lusophonie. Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, op. cit., p. 192.

⁷⁷⁹ *Idem*, p. 195.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 191.

traduzidas. Em cada epocha teatral, termo médio, representam-se nos theatros de Lisboa, vinte peças originaes e não menos de cem *traducções*!⁷⁸¹

Comme nous le savons, il y a un profond déséquilibre entre les pièces originales portugaises et les pièces traduites. Ces dernières, n'étant pas toujours correctement traduites, ne contribuent pas, en réalité, au développement du bon goût du public :

Desde o início da censura aos dramas traduzidos que se erguem vozes, considerando que, além de ineficaz, é nociva uma tal prática, uma vez que, incapaz de emendar ‘uma versão minada de centenas de erros’, apenas se ocupa de eliminar os galicismos e ‘lá fica o drama perdido e as personagens construindo períodos franceses com palavras portuguesas’⁷⁸²

Le contact avec ces mauvaises traductions conduit le public à se forger une idée fausse du répertoire français. Le développement de la publication des traductions des pièces françaises, dont celles de l'adaptation, permet de la sorte de rééquilibrer le panorama dramatique portugais et de figer le texte par des traductions sérieuses, publiées dans des collections qui n'aspirent qu'à parfaire le goût et la culture du public.

En définitive, les adaptations théâtrales au Portugal sont essentiellement représentées par les traductions fidèles des adaptations françaises. Bien que leur origine romanesque et transgénérique soit souvent omise ou ignorée, celles-ci occupent réellement une place importante dans le champ théâtral portugais. La revendication de la source et le type de traduction sont aussi déterminant, car ils permettent de distinguer les pièces contrefaites, établir l'appropriation de la pièce par le traducteur qui crée quelque chose de nouveau, ou simplement de plus lusophone. Parmi les types de traduction traités, l'adaptation à la couleur locale et la traduction libre se distancient plus ou moins de la source, mais dans les deux cas nous pouvons parler d'adaptation de l'adaptation car les deux types réadaptent un texte déjà transposé génériquement.

⁷⁸¹ BASTOS, Sousa, *Dicionário de teatro português*, edição fac-similada, Lisbonne, Imprensa Libanio da Silva, 1994 [1908], p. 147.

⁷⁸² *O Elenco*, 1 de Junho 1839, p. 6.

Chapitre 3 : Étude de cas concrets : *Le Comte de Monte-Cristo* adapté au répertoire lisboète : *Monte-Cristo* (première et deuxième parties) et *O Conde de Monte-Christo* de José António Moniz

Le cas du roman de Dumas père intitulé *Le Comte de Monte-Cristo* est à l'origine de nombreuses adaptations comme nous l'avons vu. Cet immense succès ne se fait pas sentir seulement en France, puisque cette œuvre éveille également l'intérêt des dramaturges-traducteurs et adaptateurs au Portugal. En effet, nous avons retrouvé la trace de deux traductions des première et seconde parties de *Monte-Cristo* de Dumas père et Maquet, ainsi qu'une adaptation du roman dumasien par José António Moniz⁷⁸³. Ce vif intérêt pour une même œuvre dans les deux pays nous amène donc à sélectionner ces trois pièces, afin d'aborder plus en détail l'adaptation-traduction et l'adaptation directe du même hypotexte romanesque français⁷⁸⁴.

1. *Monte-Cristo*, «Primeira noute» : traduction de l'adaptation dumasienne

En premier lieu, nous tenons à souligner que l'étude de *Monte-Cristo* «primeira noute» est limitée, car la pièce n'a pas été éditée. Nous avons eu accès au manuscrit, déposé au Théâtre National D. Maria II, et qui est sensiblement détérioré⁷⁸⁵. Effectivement, le document ne permet pas une lecture complète de bien des pages, étant donné que du côté droit il manque des morceaux du manuscrit, sans oublier le fait que les feuilles s'effritent. Toutefois, nous avons pu nous forger une idée globale de la pièce. D'autre part, nous ne trouvons aucune indication concernant le nom du traducteur, ni aucune information mentionnant si la pièce a réellement été représentée. Malgré tout, nous avons décidé de l'inclure dans notre étude parce que ce texte nous

⁷⁸³ Il semblerait qu'il existe une autre adaptation portugaise du roman de Dumas intitulée *Edmond Dantès* de Ragel de Lima et César Augusto de Mesquita. Il s'agirait d'une adaptation partielle. Néanmoins, nous n'avons retrouvé aucune publication, ni manuscrit, ni même de référence à une quelconque représentation. José-Augusto França y fait seulement allusion. Cf. FRANÇA, José-Augusto, «Duas notas sobre Alexandre Dumas em Portugal», in RÉGO, Manuela, SCHOPP, Claude, CASTELO BRANCO, Miguel, *Antes das playstations: 200 anos de romance de aventuras em Portugal*, Lisbonne, Biblioteca Nacional, 2003, p. 66.

⁷⁸⁴ Par ailleurs, l'étude de ces pièces s'inscrit dans la continuité des adaptations étudiées dans la deuxième partie concernant les diverses adaptations du roman dumasien.

⁷⁸⁵ Nous avons consulté le manuscrit à la Bibliothèque du Théâtre National D. Maria II et nous tenons à remercier les responsables qui nous ont faculté l'accès à ce document historique et culturel.

permet de mettre en lumière le cas d'une traduction d'une adaptation française bien connue et dont le roman-source est à l'origine de plusieurs types d'adaptations.

Il faut d'abord faire référence à la relation d'interdépendance entre *Monte-Cristo* «primeira noute» et *Monte-Cristo* «première partie». La pièce portugaise se situe clairement dans la lignée du drame français : «Traduzido de A. Dumas». Cette expression montre la dépendance qu'il existe vis-à-vis de l'original français. Cela place la pièce directement dans le cas des adaptations traduites. De la sorte, le manuscrit indique seulement que la pièce est une traduction du drame de Dumas père, tandis que le co-auteur Maquet n'est pas mentionné. Le traducteur ne fait pas non plus référence au fait que le drame soit une adaptation d'un roman dumasien. Par conséquent, pour un public moins cultivé, la pièce pourrait passer pour une traduction d'une pièce originale française. Néanmoins, nous pouvons supposer que si la pièce a été représentée, le public savait qu'il s'agissait de l'adaptation du roman de Dumas. En effet, cette œuvre romanesque était bien connue aussi du public portugais⁷⁸⁶, ce qui permet peut-être d'expliquer cette absence de référence à l'œuvre-source.

Si nous nous penchons sur le type de pièce, nous remarquons que la pièce portugaise respecte la division scénique de l'original français, puisque nous sommes en présence d'un drame en cinq actes et onze tableaux. Nous pouvons donc nous attendre à une traduction fidèle de l'adaptation dumasienne. La liste des actants est identique à celle du drame français. Les personnages jouent les mêmes rôles, ils conservent les mêmes traits de caractère⁷⁸⁷. Toutefois, nous devons souligner le fait que le nom de certains personnages soient traduits, tels que : Baptiste qui devient Baptista, Germain qui se transforme en Germano, Fernand qui devient Fernando, ou encore Antoine (le geôlier) qui s'appelle désormais Antonio. Nous le savons, ces changements correspondent à une pratique courante dans le domaine de la traduction : la nationalisation des noms et des prénoms. Nous pouvons toutefois remarquer que le nom du personnage principal n'est pas traduit, il aurait pu devenir Edmundo. Ainsi, la majeure partie des personnages

⁷⁸⁶ Entre 1849 et 1871, *Le Comte de Monte-Cristo* connaît quatre publications au Portugal : DUMAS, Alexandre, *O Conde de Monte-Cristo: romance histórico*, Lisbonne, Typographia Lisbonense, 1849.

_____, *O Conde de Monte-Cristo*, Lisbonne, Imprensa Nevesiana, 1849-1850.

_____, *O Conde de Monte-Cristo: romance histórico*, Lisbonne, Typographia Rollandiana, 1862.

_____, *O Conde de Monte-Cristo*, Lisbonne, Rolland e Semiond, 1871.

⁷⁸⁷ La traduction portugaise étant fidèle en tous points à l'adaptation française, un tableau comparatif des deux œuvres et une configuration actantielle de la traduction portugaise n'ont pas lieu d'être.

conservent leur nom français, ils ne subissent pas de transformation leur donnant une couleur plus locale. D'ailleurs, deux personnages féminins gardent le titre d'appel «Madame», c'est le cas de Mme d'Istel et de Mme Morel. Cela renforce l'origine française du drame qui n'est pas dissimulée.

En ce qui concerne les lieux, nous retrouvons dans les onze tableaux de la pièce portugaise ceux de l'adaptation française. En outre, les indications scéniques indiquées au début des dix tableaux sont traduites très fidèlement, comme le montrent, par exemple, ces didascalies du dixième tableau :

DIXIÈME TABLEAU

Les deux cachots, du château d'If, séparés par le gros mur que les prisonniers ont percé. – Tous deux sont au lever du rideau, dans l'excavation pratiquée dans ce mur. – Au-dessus, une galerie sur laquelle se promène une Sentinelle.⁷⁸⁸

Quadro 10º

Os dois carceres, separados por uma parede muito grossa, que os dois presos têm arrombado. – Ao levantar do panno estão ambos na excavação que fizeram na parede. – Por cima está um corredor por onde passeia uma sentinella.⁷⁸⁹

Nous constatons nettement l'intention de fidélité du traducteur dans la description des tableaux. Ce dernier respecte même la ponctuation, y compris l'utilisation des tirets, mais il a omis de traduire «du château d'If», indication probablement redondante à ses yeux. Pourtant, l'absence de cette information ne permet pas de situer dans l'espace l'action de ce dixième tableau dans la version portugaise.

D'autre part, la pièce portugaise est fidèle à l'œuvre théâtrale française dans la traduction des dialogues. Le passage d'une culture à l'autre n'opère pas de changements, le sens de l'œuvre est conservé religieusement. La pièce portugaise est

⁷⁸⁸ DUMAS, Alexandre, MAQUET, Auguste, *Monte-Cristo* (1ère partie), in *Théâtre Complet, op. cit.*, V, 10^e tableau.

⁷⁸⁹ *Monte-Cristo* «Primeira noute», ms. 035-04 [TNDMII, Lisbonne].

donc sur ce point une simple traduction de l'adaptation française, comme le démontre la confrontation des deux passages ci-dessous :

Le Geôlier.

Dis donc, l'ami !... Tu ne réponds pas ?... Comme il te fera plaisir... Voici ton pain, voici ton eau, entends-tu ?... Entêté. [...]⁷⁹⁰

O Carcereiro.

Então amigo !... Tu não respondes?... Fazes o que quiseres... Aqui te ponho o pão e a água... Cabeçudo!... [...]⁷⁹¹

Les deux répliques sont quasiment identiques. La traduction est bien fidèle, elle n'apporte rien de nouveau, elle n'altère pas le sens de l'œuvre.

Quant à l'intrigue théâtrale, la lecture des deux pièces permet de vérifier la similitude des deux œuvres. Les scènes d'expositions des deux drames s'ouvrent sur l'arrivée du *Pharaon* au port de Marseille. Le navire est commandé par Dantès, suite au décès du capitaine. Il en est de même pour la durée de l'action, puisque la traduction suit l'intrigue de l'adaptation française. La pièce traduite représente effectivement l'action qui comprend les événements situés entre l'arrivée de Dantès à bord du *Pharaon* au port de Marseille et son évasion du château d'If. Pour ce qui est de la chronologie des épisodes, celle-ci reste la même. La fidélité de la traduction se poursuit jusqu'à la fin de la pièce. En effet, les dénouements sont identiques : Dantès, se faisant passer pour le cadavre de Faria, est jeté à la mer du haut du château d'If. Il réapparaît dans l'eau, sauvé.

Par conséquent, nous pouvons classer *Monte-Cristo* «primeira noute» parmi les traductions fidèles d'adaptations françaises. Le drame ne retouche en aucun point le drame français, la traduction respecte le sens du texte français et le traducteur ne soustrait pas la pièce à son véritable auteur. Le drame ne se présente pas ainsi comme une pièce originale portugaise.

⁷⁹⁰ DUMAS, Alexandre, MAQUET, Auguste, *Monte-Cristo* (1ère partie), in *Théâtre Complet*, op. cit., III, 6^e tableau, sc. 1.

⁷⁹¹ *Monte-Cristo* «Primeira noute», op. cit., III, 6^e tab., sc. 1.

2. *Monte-Christo*, «Segunda noute» : traduction de l'adaptation dumasienne

La seconde partie de *Monte-Cristo* de Dumas père et Maquet est, elle aussi, traduite en portugais sous le titre *Monte-Christo* «segunda noute». La pièce ne semble pas avoir été publiée, nous n'avons eu accès qu'au manuscrit au Théâtre National D. Maria II. Ce dernier est pour sa part moins détérioré que le manuscrit de la première partie. Néanmoins, son état restreint un peu son étude. Tout comme le manuscrit de la première partie, celui-ci se présente comme une traduction du drame de Dumas père, sans qu'il soit à nouveau fait référence ni à Maquet⁷⁹², ni au fait qu'il s'agisse d'une adaptation du roman dumasien. De plus, nous n'avons pas non plus trouvé d'indices révélant si la pièce a vraisemblablement été représentée ou pas. Le manuscrit n'y fait aucune allusion.

Ainsi, l'étude de ce second manuscrit nous amène à constater la très grande fidélité de la traduction par rapport à l'original français : *Monte-Cristo* (deuxième partie). Nous rencontrons à nouveau le respect de la division en actes, en tableaux, et dans l'ensemble des scènes : le manuscrit indique «drama em 5 actos e 6 quadros». Il apparaît uniquement une légère modification à l'acte III où les quatrième et cinquième scènes de l'adaptation française fusionnent dans la traduction. Cependant, le texte portugais suit littéralement le drame original. De là, nous retrouvons les mêmes tableaux et donc les mêmes lieux. Leurs descriptions sont identiques à celles présentes dans l'adaptation française, comme nous pouvons le vérifier en confrontant, par exemple, les indications scéniques du premier tableau :

Premier tableau

L'île de Monte-Cristo. – Sur le devant du théâtre, à droite, la plage ; la mer et les côtes orientales de la Corse ; à gauche, l'île s'élevant en montagne.⁷⁹³

Ce que le manuscrit traduit de la sorte :

Quadro 1°

A Ilha de Monte-Christo.

⁷⁹² Le nom d'Auguste Maquet a été rayé sur le manuscrit.

⁷⁹³ DUMAS (père), Alexandre, MAQUET, Auguste, *Monte-Cristo* (2^e partie), in *Théâtre complet*, op. cit., I, 1^{er} tableau.

Na frente do teatro, a praia, á direita o mar e as costas orientais da Corsega,
á esquerda, a ilha, elevando-se em montanha.⁷⁹⁴

La proximité de la traduction vis-à-vis de l'original est évidente. Ce degré de fidélité est présent pareillement dans la traduction des dialogues, comme le confirme la fin du premier acte :

Dantès.

Faria avait dit vrai ! À moi le trésor des Spada ! à moi le monde !...⁷⁹⁵

Dantès

Faria fallou verdade. É meu o thesoiro dos Spada... Sou senhor do mundo.⁷⁹⁶

Toutefois, le manuscrit portugais opère quelques altérations. Nous pouvons notamment souligner la suppression de toute une réplique de la pièce française, à la fin du cinquième tableau (V, 8) :

Morel.

Allons, mes enfants, allons voir... Et que Dieu ait pitié de nous si c'est une
fausse nouvelle !⁷⁹⁷

Cette réplique, qui évoque la pitié de Dieu ainsi que l'espoir de Morel, est remplacée dans la traduction portugaise par :

Morel

Não pode ser, meus filhos, não pode...⁷⁹⁸

⁷⁹⁴ *Monte-Christo* «Segunda noute», ms. 035-05 [TNDMII, Lisbonne], I, 1^{er} tab.

⁷⁹⁵ DUMAS, Alexandre, MAQUET, Auguste, *Monte-Cristo (2^e partie)*, in *Théâtre complet, op. cit.*, I, 1^{er} tab., sc. 4.

⁷⁹⁶ *Monte-Christo* «Segunda noute», *op. cit.*, I, 1^{er} tab, sc. 4.

⁷⁹⁷ DUMAS, Alexandre, MAQUET, Auguste, *Monte-Cristo (2^e partie)*, in *Théâtre complet, op. cit.*, V, 5^e tab., sc. 8.

⁷⁹⁸ *Monte-Christo* «Segunda noute», *op. cit.*, V, 5^e tab., sc. 8.

Ce choix révèle plus l'incrédulité de Morel. Pourtant, le traducteur a d'abord traduit la réplique de Morel fidèlement :

Morel

Então, meus filhos, vamos ver... e que Deus tenha compaixão de nós, se ainda esta esperança é uma esperança mentira!⁷⁹⁹

Le traducteur a rayé cette fin de scène, éventuellement parce que le retour du *Pharaon* semble invraisemblable. Pour Morel, personnage du drame portugais, le retour du *Pharaon* est impensable, alors que dans la pièce de Dumas père, l'armateur regagne facilement espoir.

Si l'on se penche sur la liste des personnages présents dans le drame portugais, nous pouvons observer le maintien des mêmes actants possédant les mêmes fonctions⁸⁰⁰. Comme nous pouvons nous y attendre, certains noms sont traduits tels que Maximilien qui devient Maximiliano, Emmanuel qui se transforme en Manuel, et Julie qui prend les couleurs lusophones, en se nommant dès lors Julia. Les autres personnages ne souffrent aucun changement, ni même l'épouse de Morel qui conserve son titre en français «Mme» Morel. Les informations qui accompagnent les noms des personnages persistent, mais il y a deux altérations superficielles. La première concerne Morel, l'«armateur» devient Morel «dono de navios». Il est cependant intéressant de souligner que le traducteur a d'abord projeté d'écrire «armador». Ce terme est rayé et remplacé par «dono de navios». Le traducteur a éventuellement voulu mettre l'accent sur le fait que Morel est propriétaire, chose que le terme «armador» n'implique pas nécessairement. Cette petite différence permet d'accentuer la position sociale de Morel : un riche propriétaire qui frôle la banqueroute. La deuxième transformation s'applique au brigadier douanier. En effet, ce dernier apparaît dans le manuscrit comme «cabo da guarda d'Alfandega», mais nous pouvons voir barré le mot «chef». Cette substitution permet d'observer que le traducteur préfère un équivalent portugais plutôt qu'un terme plus vague.

⁷⁹⁹ *Idem*, V, 5^e tab., sc. 8.

⁸⁰⁰ Dans ces circonstances, une configuration actantielle s'avère superflue car la traduction portugaise respecte le programme, le sujet et toutes les fonctions de chaque intervenant présent dans l'adaptation dumasienne.

Par ailleurs, la durée, le rythme, et l'intrigue théâtrale sont respectés dans la traduction. De la scène d'exposition au dénouement, le traducteur portugais ne change aucun épisode. En conséquence, nous concevons parfaitement que le traducteur ne souhaite pas présenter une version personnelle du drame dumasien. Au contraire, la traduction démontre un souci de fidélité rigoureuse dans son ensemble. Les quelques différences qui apparaissent dans le texte sont d'ordre mineur et n'apportent aucun sens réellement nouveau et significatif à l'œuvre.

3. *O Conde de Monte-Christo* de Moniz : adaptation portugaise du roman dumasien

Parmi les hypertextes dramatiques reprenant l'intrigue du *Comte de Monte-Cristo* de Dumas père, le texte de José António Moniz est un bel exemple d'adaptation du célèbre roman dumasien. Le drame est d'abord écrit en 1885 pour le Théâtre Recreio Dramatico de Rio de Janeiro⁸⁰¹. Il n'est joué sur les scènes portugaises que plus tard. En effet, en 1887 le manuscrit est confié au Théâtre du Principe Real de Porto, mais la pièce ne voit pas le jour immédiatement. Ce n'est que le 5 mars 1890 que le drame est joué à Porto, mais sans le consentement de l'auteur et attribué à Firmino Pereira. La note au public de Moniz dans l'édition de 1890 souligne le caractère frauduleux d'une telle entreprise et il explique qu'il n'a pas autorisé les modifications introduites : «declaro que não auctorisei uma só modificação no original»⁸⁰². Toutefois, il semble, d'après le dramaturge, que sa pièce ait connu un beau succès aussi bien au Brésil qu'au Portugal. D'autre part, le texte de Moniz se présente comme un drame tiré du roman dumasien, comme l'explique la couverture du texte dramatique : «Extrahido do romance do mesmo título de Alexandre Dumas (pae)»⁸⁰³. Il s'agit donc à première vue d'une adaptation d'un roman, bien que le dramaturge n'utilise aucun terme spécifique faisant référence à la transmodalisation générique. Il adopte seulement le terme «drame», puis l'expression «Extrahido do romance» pour faire savoir que sa pièce n'est pas une création originale.

⁸⁰¹ Selon une note de Moniz à la fin de l'avertissement au public, le texte édité est le même que celui qui a été représenté au Brésil. Il n'existe donc pas de différence entre le texte édité et le texte représenté. L'auteur n'a alors pas remanié le texte pour la publication, ce dernier s'est rapidement figé.

⁸⁰² MONIZ, José António, «Ao Público», in *O Conde de Monte-Christo*, op. cit., 1890.

⁸⁰³ MONIZ, José António, *O Conde de Monte-Christo*, op. cit.

3.1. L'adaptation du roman à la scène portugaise : la pratique de la transposition générique

À travers cette adaptation nous retrouvons les techniques déjà énoncées dans l'art de transposer un roman à la scène, telle que la condensation.

3.1.1. L'art des condensations

Pour condenser tout le roman dumasien en un drame, Moniz repense toute l'organisation de l'œuvre. C'est ce que le dramaturge fait savoir dans la note au public où il annonce qu'il intervertit les lieux et altère l'ordre des faits. Il en résulte une séquence des épisodes différente de celle du roman. Certains de ces changements sont issus de la nécessité théâtrale, d'autres peuvent être perçus comme des innovations. Parallèlement, nous rappelons que Dumas père aussi change l'ordre de certains aspects lors de la transposition à la scène de son roman, comme l'entrée en scène de certains personnages, tels que Benedetto et Joannès. Ces personnages intègrent la deuxième partie de *Monte-Cristo*, qui recouvre l'action allant de la découverte du trésor jusqu'au retour du pseudo *Pharaon* à Marseille, alors que dans le roman-source ils n'apparaissent que plus tard dans l'intrigue. Il s'agit d'une nécessité théâtrale qui vise la fusion de deux épisodes semblables ou liés. L'œuvre de Moniz est fortement empreinte de ce genre d'inversions et parfois même de bouleversements chronologiques par rapport à l'œuvre-source. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, la scène de la confirmation de la mort de Faria. Dans l'adaptation portugaise, le médecin confirme la mort de l'abbé après que le directeur de la prison annonce à Dantès son changement de cellule (I, 2^e tableau, scènes 3 et 4). Dans l'adaptation française, c'est l'inverse et tout se passe dans la même scène (V, 10^e tableau, sc. 4). De la même manière, Moniz présente l'épisode de la vente du diamant par Caderousse à Joannès et le retour de ce dernier chez l'ancien tailleur (II, 5^e tableau, scènes 4, 5, et 6). Le public assiste à toute la péripétie, alors que dans le roman le lecteur n'a connaissance que plus tard de ce qui se passe à l'auberge du Pont-du-Gard après le départ de l'abbé Busoni. Ce n'est qu'après l'achat de la maison d'Auteuil par Monte-Cristo que Bertuccio nous fait le récit des tristes événements qui ont succédé la vente du diamant (chapitres XLV- XLVI). Ce qui nous est raconté dans le roman par le

biais d'un récit enchâssé, sous la forme d'une analepse, est, dans la pièce de Moniz, vu directement et dans la suite logique des événements.

Toutefois, les nouveautés, les changements chronologiques sont trop profonds dans le drame de Moniz. Cela distancie sérieusement l'adaptation de l'hypotexte romanesque mais aussi des quatre adaptations qu'a faites Dumas père de son roman⁸⁰⁴. Cette distance qui se crée entre l'hypertexte et son hypotexte fait du drame de Moniz une adaptation libre. En effet, le dramaturge n'hésite pas à mettre l'accent sur la nouveauté de l'agencement des épisodes dans les tableaux six, sept et huit :

Este encadeamento de situações, como todo este quadro, bem como o anterior e o seguinte, são originaes meus, sem haver romance ou drama que de tal disposição contenha.

O que dirá a isto o arranjador ?... *Nada mais dirá*. E' o seu estribilho.⁸⁰⁵

L'auteur revendique une chronologie inédite de l'action. Sous peine de passer inaperçu, Moniz préfère alerter le public par le biais de cette note quant à la nouveauté séquentielle. C'est un moyen de souligner le caractère judicieux de la succession des aventures dont Moniz se félicite.

Ainsi, la nouvelle séquence place, après la mort de Joannès (fin de l'acte III), le rendez-vous d'Albert de Morcef et ses amis qui se retrouvent pour déjeuner⁸⁰⁶ (début du quatrième acte et du sixième tableau), soit le début du *Comte de Morcef (Monte-Cristo*, troisième partie). Suite à cela, Edmundo⁸⁰⁷ rencontre le baron Danglars auprès duquel il opère un retrait de cinq millions. M. Morel et sa fille font irruption chez le comte pour demander de l'aide à Danglars, mais c'est Edmundo qui se propose de les aider. Cependant, dans le roman les bienfaits de Monte-Cristo ont lieu avant qu'il entame sa vengeance. Il en est de même dans les adaptations dumasiennes où les soucis financiers de l'armateur apparaissent dans la deuxième partie de *Monte-Cristo*. Par conséquent, Moniz intercale la vengeance d'Edmundo et sa bienveillance envers Morel.

⁸⁰⁴ Nous faisons ici référence aux adaptations dumasiennes car comme nous le verrons ci-dessous, la pièce de Moniz ne tient pas seulement compte du roman.

⁸⁰⁵ *Idem*, p. 68.

⁸⁰⁶ Contrairement aux hypotextes, ce rendez-vous a lieu chez Monte-Cristo.

⁸⁰⁷ Comme la pièce de Moniz traduit le nom du héros, Edmundo, nous utilisons le prénom traduit pour différencier le personnage de l'adaptation portugaise de celui du roman et des adaptations françaises.

Après le délai accordé à Morel, nous entrons dans le dernier acte et le septième tableau qui présente le bal chez les Morcef. L'acte s'ouvre sur la visite de Morel chez le comte de Morcef. Dans l'hypotexte cette scène est bien antérieure, car à l'époque du bal le vieil armateur est déjà décédé. D'autre part, la scène du bal dans *O Conde de Monte-Cristo* permet de mettre en scène la rencontre entre Edmundo et Mercédès. Edmundo, en tant que comte de Monte-Cristo, ne rencontre la comtesse de Morcef qu'au dernier acte, scène 5, le jour du bal, mais dans la source romanesque cette rencontre est antérieure. Elle a lieu dans l'appartement d'Albert, lors du déjeuner qu'il organise pour présenter Monte-Cristo à ses amis.

D'un autre côté, Villefort fait référence aux malheurs qui touchent sa maison, dont notamment la maladie de sa fille le soir du bal chez les Morcef (V, 7^e tableau, sc. 6). Dans le roman, les fléaux qui frappent le magistrat sont postérieurs au bal, tout comme dans l'adaptation dumasienne : *Villefort*. De plus, dans cette scène, les convives (Edmundo, Mercedes, Alberto, Danglars et Villefort) font référence au prince André Cavalcanti dont Edmundo prétend connaître le père. Edmundo le recommande et Danglars annonce les nouveaux projets de mariage qu'il a pour sa fille Eugénie et le brave Cavalcanti. Ce n'est pas ce qui se produit dans le roman où Cavalcanti intègre l'action plus tardivement (chapitre LVII).

À la fin de la pièce, Moniz justifie à nouveau les inversions qu'il a opérées dans une autre note :

Reservei propositalmente para o fim este episodio, que é o final da primeira parte do romance, por ser a acção mais simpática atribuída ao heroe. Antepuz as manifestações de vingança. O accrescentador *cahiu* até á ultima.⁸⁰⁸

L'agencement des péripéties est établi de sorte que le côté bienfaiteur du comte de Monte-Cristo soit laissé pour la fin. Cela permet de finir la pièce sur une note véritablement positive. En outre, cet ordre séquentiel permet la mise en place de plus amples condensations.

⁸⁰⁸ *Ibidem*, p. 83.

Dans l'art de condenser, Moniz utilise les diverses fusions, réductions et suppressions possibles. Le dramaturge opère pour commencer une réduction du nombre de personnages⁸⁰⁹. Certains personnages secondaires disparaissent comme Jacopo, le patron Baldi, le maire de Marseille, Mme Morel. Néanmoins, le discours de celle-ci réapparaît dans la pièce. Julia reprend le discours qui est proféré par sa mère l'adaptation française (*Monte-Cristo*, deuxième partie) :

Madame Morel [à Maximilien]

[...] et ne le perds pas de vue... J'ai peur qu'il n'ait quelque mauvais dessein.⁸¹⁰

Parallèlement, nous pouvons lire dans le drame de Moniz la même requête :

Julia. – [...] Não o percas de vista! Receio muito que elle nos oculte algum pensamento fatal!⁸¹¹

Ainsi, l'épouse de l'armateur disparaît mais ses inquiétudes sont représentées à travers sa fille. Cette simplification se justifie du fait que Mme Morel est un personnage secondaire, alors que Julie prend directement part à l'entreprise qui évite le suicide de son père. Il est compréhensible que Moniz décide de garder Julia et de lui céder les préoccupations de Mme Morel.

Par principe d'économie, plusieurs identités de Dantès sont laissées de côté, telles que celles du commis anglais ou Simbad le marin. Cette réduction diminue un peu le côté énigmatique du personnage, car dans la pièce portugaise Edmundo ne se cache que sous le masque de comte alors que dans l'œuvre-source il prend plusieurs visages qui permettent de dissimuler plusieurs actions du comte de Monte-Cristo. La scène où Edmundo propose d'aider Morel en est un bel exemple (IV, 6^e tableau, scène 8). Dans cette même scène, c'est le comte qui annonce à Morel le naufrage du *Pharaon*, où seuls

⁸⁰⁹ Cf. Tableau comparatif des œuvres, **Annexe 56**, pp. 611-612.

⁸¹⁰ DUMAS, Alexandre, MAQUET, Auguste, *Monte-Cristo (2^e partie)*, in *Théâtre complet, op. cit.*, V, 5^e tab., sc. 5.

⁸¹¹ MONIZ, José António, *O Conde de Monte-Christo, op. cit.*, V, 8e tableau, sc. 2.

quelques membres de l'équipage ont survécu⁸¹². Dans le roman, Dantès se fait passer pour un anglais de la maison Thomson & French, alors que dans le drame portugais il se présente en tant que comte de Monte-Cristo. De même, la dette de Morel est payée par Monte-Cristo, c'est explicite (V, 8^e tableau, scène 7), tandis que dans l'œuvre-source c'est Simbad le Marin. Ainsi, Moniz réduit les nombreux visages que le héros incarne dans l'œuvre-source à quasiment un seul, celui du comte de Monte-Cristo.

Parmi les condensations récurrentes dans la mise en pièce des romans, *O Conde de Monte-Christo* condense notamment les lieux⁸¹³. En effet, le premier tableau comprime plusieurs lieux de l'œuvre-source : la taverne et son jardin permettent de réunir les personnages en un même endroit, alors que le roman faisait référence à la maison de Mercédès, puis à la Réserve. Cela contribue à resserrer l'action et notamment de permettre aux indiscrets, Danglars et Caderousse, d'écouter les conversations de Fernando et Mercedes et d'assister à l'arrivée d'Edmundo. Tout se passe donc dans cette taverne dans le prologue. Au deuxième acte, le quatrième tableau présente l'Île de Monte-Cristo. Le drame de Moniz adopte la condensation de lieux qui s'opère dans *Monte-Cristo* (deuxième partie). Effectivement, après avoir été sauvé par les contrebandiers, Dantès arrive directement sur l'Île de Monte-Cristo, alors que dans le roman le héros atteint d'abord l'Île de Tiboulén à la nage, puis Livourne à bord du navire des contrebandiers. Il doit attendre deux mois et demi pour pouvoir poser pour la première fois le pied sur l'île. De la même manière, le dernier acte présente une condensation des lieux qui donne la préférence au foyer des Morcef. La vengeance de Monte-Cristo voit le jour et se consomme chez les Morcef. Toutes les grandes révélations se font chez eux (acte V, 7^e tableau), ainsi que la reconnaissance entre Mercedes et Edmundo (acte V, 7^e tableau, scène 10). En outre, les distances se resserrent à leur tour, comme en est exemple la scène 2 du deuxième acte, quatrième tableau. Edmundo est retrouvé à deux lieues de la côte, tandis que le roman-source n'indique pas à quelle distance de la côte est Dantès lorsque les contrebandiers le recueillent. Cependant, dans *Monte-Cristo* (deuxième partie) la distance est mentionnée et elle est de dix lieues. Ainsi, l'effort fourni par le personnage est plus considérable dans la version française que dans la version de Moniz. Tout semble plus réduit. Il se

⁸¹² Dans le roman, tous les membres de l'équipage sont sauvés.

⁸¹³ Cf. **Annexe 56**, pp. 611-612.

produit le même phénomène au cinquième acte⁸¹⁴ où Maximilien aperçoit le *Pharaon* de la fenêtre de chez son père. Ce n'est pas le cas dans l'hypotexte romanesque où les personnages se rendent au port de Marseille pour constater le retour inespéré et extraordinaire du navire.

Face à ces réductions spatiales, le temps souffre à son tour des retranchements. Nous pouvons citer, par exemple, l'épisode de la fête chez les Morcef. Le bal a lieu le lendemain du déjeuner organisé par Albert, cependant dans le roman le bal se produit en été, soit au moins un mois après le déjeuner du 21 mai. Dans le drame de Dumas père, le bal a lieu trois jours après. La condensation temporelle est nettement plus grande dans l'œuvre de Moniz, mais elle ne s'arrête pas là. La tentative de cambriolage de Caderousse et Cavalcanti a lieu, dans la pièce de Moniz, la nuit même du déjeuner marquant l'arrivée de Monte-Cristo à Paris. D'autre part, dans le roman, Monte-Cristo arrive à Paris pour déjeuner avec Albert le 21 mai, plusieurs années après l'épisode de la réhabilitation financière de la maison Morel. Pourtant, dans *O Conde de Monte-Christo*, l'acte IV se passe le 5 juin, date à laquelle Morel reçoit un délai de trois mois pour payer ses créanciers. Par la suite, au cours de la fête chez les Morcef (septième tableau), Danglars lit dans le journal l'article annonçant la perfidie de Fernando contre le pacha de Janina (V, 7^e tableau, scène 8). L'instant d'après c'est Alberto qui en prend connaissance aussi dans le journal et il exige que le journal rectifie cette infamie. Le jeune Morcef découvre aussitôt que le baron Danglars a pris part à cette dénonciation (V, 7^e tableau, scène 9). Moniz fait remarquer au lecteur, par le biais d'une note, que la séquence des épisodes a été agencée par lui : «Este encadeamento de situações, como todo este quadro, bem como o anterior e o seguinte, são originaes meus, sem haver romance ou drama que tal disposição contenha»⁸¹⁵. Néanmoins, ce n'est pas une création, c'est une condensation temporelle. De cette manière, l'auteur portugais réorganise ces épisodes concernant la conspiration de Monte-Cristo contre ses ennemis afin de concentrer ces différents moments dans un seul et même tableau, une seule et même soirée. Les choses s'accélèrent. Alors qu'Alberto réclame réparation et que Beauchamp tente de le calmer en clamant que l'article ne cite que le prénom, Danglars présente aussitôt le journal du soir qui fait toute la lumière sur l'identité du traître de

⁸¹⁴ *Idem*, V, 8^e tableau, sc. 8.

⁸¹⁵ *Ibidem*, p. 68.

Janina. Le banquier se décharge de toute responsabilité, c'est le comte de Monte-Cristo qui lui a conseillé de demander des informations concernant Fernando. L'action ne perd pas son haleine, puisque tous les intéressés sont réunis. Alberto requiert immédiatement une explication au comte (V, 7^e tableau, scène 9). L'œuvre portugaise ne se contente pas de condenser le temps, elle accélère donc aussi l'action. Ce genre d'accélération du *tempo* se fait également sentir lorsque le pseudo cadavre de Faria est jeté à la mer, Edmundo ressurgit et un bateau apparaît rapidement. De ce fait, le héros n'a pas le temps de désespérer en pleine mer, au beau milieu de la nuit et d'une tempête effroyable. Cela allège un peu sa souffrance. Cette augmentation du *tempo* permet par la même occasion de resserrer l'action puisque tout arrive hâtivement.

Il en est de même pour la durée qui souffre, elle aussi, des réductions. Nous pouvons faire référence notamment aux explications du héros concernant son apparence misérable. Dans le roman-source, Dantès affirme ne pas s'être coupé les cheveux ni raser la barbe pendant dix ans, suite à une promesse qu'il a faite, tandis que, dans l'adaptation de Moniz, Edmundo fait référence à trois ans. Sur ce point, l'adaptation lusophone suit l'adaptation française comme le montre cette réplique :

Dantès.

Oui, c'est un vœu que j'ai fait à Notre-Dame del Pie-di-Grotta, dans un moment de danger, d'être trois ans sans me couper la barbe ni les cheveux.⁸¹⁶

L'adaptateur semble préférer réduire cette durée, compte-tenu que dix ans peuvent paraître invraisemblables. Tout est simplifié, étant donné que la question du temps est essentielle au théâtre. Tout doit s'enchaîner et aller vite dans l'adaptation, car, comme nous l'avons vu, la transposition à la scène ne permet pas de s'attarder longuement sur les épisodes. Le temps de la représentation conditionne le temps de l'action. D'ailleurs même le temps de la représentation a tendance à être condensé comme le montre cette note à la fin du drame de Moniz :

⁸¹⁶ DUMAS, Alexandre, MAQUET, Auguste, *Monte-Cristo (2^e partie)*, in *Théâtre complet, op. cit.*, I, 1er tableau, sc. 2.

[...] Este drama acabou sempre ás 11 horas ou 11 e meia da noite. Com *acrescentamentos* da musica, acabou no Porto ás 2 horas da manhã. Consta, pelos jornaes, que nas seguintes representações se cortou parte do texto, e chegaram a soldarem em um dois dos quadros.⁸¹⁷

L'auteur lusophone fusionne différentes époques, afin de resserrer l'action. À partir de l'acte IV, il concentre en deux jours tous les épisodes allant de la réhabilitation de la maison Morel à la consommation de la vengeance de Dantès. Cela donne lieu à une sensible accélération du *tempo*. En outre, la rencontre si tardive entre Morel et Mercédès permet, à travers une analepse, de rappeler la façon dont Fernando a fait fortune, mais aussi les vaines tentatives de Morel pour retrouver Dantès.

Grâce aux diverses condensations de lieux et de temps, l'action se retrouve naturellement resserrée. Cela facilite la condensation de l'action, technique que Moniz met en pratique dès la scène d'exposition. L'action dans le prologue commence directement à La Réserve: Danglars et Caderousse discutent à propos de la promotion d'Edmundo et de sa possible rencontre avec l'empereur. Sur ce, Caderousse remarque que c'est Fernando qui se réjouirait si Dantès était découvert. De cette manière, la pièce diffère dès le début du roman et des adaptations dumasienne. Moniz condense l'action romanesque en rappelant dans la scène d'exposition qu'Edmundo est promu et surtout qu'il a probablement vu l'empereur, rencontre qui peut le compromettre gravement. Dans cette même scène, Caderousse apprend à Danglars que Dantès va épouser Mercédès et que Fernando est jaloux. Ainsi, le dramaturge annonce rapidement la menace qui pèse sur le nouveau capitaine du *Pharaon*. Suite à cela, l'acte I s'ouvre aussitôt au moment de la maladie de Faria. La didascalie indique «14 annos depois»⁸¹⁸. Nous avons là une grande ellipse, l'auteur supprime tous les épisodes qui montrent le tourment de Dantès pendant cette période: l'arrestation le jour de ses noces, l'interrogatoire et les premières années d'incarcération. Cette souffrance est uniquement évoquée à travers un monologue d'Edmundo:

⁸¹⁷ MONIZ, José António, *O Conde de Monte-Christo*, op. cit., p. 84.

⁸¹⁸ *Idem*, I.

Edmundo. – Quantos dias ! Quantos annos, sem a menor esperança ! Sem uma noticia d'aquelles a quem ameí !... Se este pobre companheiro de infortunio não tivesse procurado evadir-se abrindo uma passagem subterranea, nem ao menos teria uma pessoa a quem confiase as minhas maguas !...⁸¹⁹

Seules ces exclamations d'Edmundo résument le martyr qu'il vit depuis son arrestation, il y a de cela quatorze ans. L'incarcération du héros est de ce fait condensée, la pièce ne représente que le dernier jour d'emprisonnement d'Edmundo. En effet, Faria est souffrant et rapidement mourant, mais Dantès lui dit de garder espoir. Après quoi, l'abbé rappelle pourquoi les geôliers le prennent pour un fou. Sur quoi, il se désole d'être si près du but et de ne pouvoir l'atteindre, car il sent que sa fin est proche sans savoir qui l'a fait jeter au château d'If, contrairement à Dantès. C'est une façon de revenir sur l'épisode où Faria fait la lumière sur les raisons qui ont amené l'incarcération d'Edmundo. Faria remémore les faits à son compagnon de prison, ce qui permet à l'auteur de montrer, comme dans le roman, que, pendant son emprisonnement au château d'If, Dantès comprend qui lui en voulait. Après cela, vient le nouvel accès, Faria devient très vite de plus en plus faible, ce qui le conduit à dévoiler à Edmundo les secrets du trésor. Tous ces événements qui marquent l'incarcération du héros sont condensés dans une seule et même scène.

Nous pouvons, par ailleurs, mentionner un autre moment où l'action apparaît condensée dans *O Conde de Monte-Christo*. En effet, après l'épisode du diamant que Busoni offre à Caderousse, l'adaptation portugaise fait immédiatement entrer en scène le joaillier Joannès. Par rapport au roman cela constitue une réduction de dix-sept chapitres qui s'étend de la consultation des registres de prisons par Dantès jusqu'à la vendetta de Bertuccio contre Villefort à la maison d'Auteuil⁸²⁰. Dans le roman-source, nous apprenons les faits après l'arrestation de Bertuccio. Ce dernier raconte alors à l'abbé Busoni la vente du diamant de Caderousse à Joannès et l'assassinat de celui-ci. Ce récit de Bertuccio est mis en scène dans l'adaptation portugaise (III, 5^e tableau, scènes 4 à 7), nous passons en conséquence du décrit au vu. D'autre part, si nous

⁸¹⁹ *Idem*, I, 2^e tab., sc. 1.

⁸²⁰ Le dramaturge portugais revient postérieurement sur certains de ces épisodes.

comparons avec la deuxième partie de *Monte-Cristo*, nous remarquons que Moniz supprime la scène des douaniers et simplifie le début de la scène suivante : Caderousse ne quitte pas l'auberge, c'est Joannès qui s'y présente directement. Cette réduction est une nécessité puisque Moniz ne présente pas une adaptation du roman-source en quatre parties, contrairement à Dumas père.

Par la suite, lors de la petite réunion entre amis qu'organise Albert afin de présenter le Comte de Monte-Cristo, qui n'est pas encore là, le jeune Morcef fait allusion à son mariage avec Eugénie Danglars. Cependant, Beauchamp émet des réserves quant à la réalisation de ce mariage à cause de l'arrivée d'André Cavalcanti (IV, 6^e tableau, scène 1). Ainsi, Moniz condense l'action en faisant d'une part référence aux projets de mariage entre Eugénie et Albert et d'autre part en annonçant en même temps la remise en cause de cette union.

D'un autre côté, juste après le déjeuner avec Albert de Morcef et la rencontre avec le comte de Morcef, Danglars fait son apparition (IV, 6^e tableau, scène 5). Le dramaturge condense l'action dans la mesure où le banquier fait immédiatement allusion aux revers financiers qu'il a soufferts dernièrement. Cela permet d'accélérer la chute de Danglars qui est d'autant plus proche. De la même manière, Moniz condense l'épisode du duel entre Albert et Monte-Cristo. Les détails du duel entre Edmundo et Alberto sont fixés le soir même du bal (V, 7^e tableau, scène 13), contrairement à ce qui se passe dans l'hypotexte romanesque où les détails sont réglés chez Monte-Cristo. De même, le renoncement d'Albert a lieu le même jour dans la scène suivante (V, 7^e tableau, scène 14), et non le lendemain au bois de Vincennes comme dans le roman-source et l'adaptation *Le comte de Morcef*. De plus, les déclarations du jeune Morcef sont publiques, elles se font devant tous les convives du bal, le comte de Morcef inclus. Le revirement du jeune homme est alors bien plus humiliant pour Fernando qui se sent doublement trahi. Le comte de Morcef provoque de suite Monte-Cristo en duel, mais le duel ne se réalise pas, car après quelques échanges verbaux, la révélation de l'identité du héros a lieu : Monte-Cristo révèle qu'il est Edmond Dantès. Même ce moment de reconnaissance est condensé, étant donné qu'il a lieu en présence de Villefort, bien que ce dernier ne soit pas encore totalement déchu. Pourtant, la divulgation de la vraie identité de Monte-Cristo semble nécessaire à ce moment de l'action, car Edmundo délègue à Bertucio l'accomplissement de sa vengeance contre Villefort.

Subséquemment, sa vengeance est consommée, rien ne justifie qu'il cache son véritable nom au magistrat.

Par conséquent, nous pouvons remarquer que la vengeance de Monte-Cristo n'est pas consommée après avoir fréquenté ses ennemis pendant plusieurs mois, comme dans l'hypotexte dumasien. Dans la pièce de Moniz, elle a lieu le jour du bal, c'est-à-dire le lendemain du déjeuner organisé par Alberto, le lendemain de son arrivée à Paris. Le resserrement de l'action est à son comble. Tout se passe très rapidement, cela ôte une certaine vraisemblance aux actions de Monte-Cristo. En effet, les événements succèdent trop précipitamment pour que le comte ait le temps de préparer son complot. En réalité, il semble que lorsque Monte-Cristo arrive à Paris tout est déjà prêt, il ne prend pas le temps de gagner la confiance de ses ennemis pour mieux les faire tomber. Tout se concentre donc dans l'épisode du bal (V, 7^e tableau, scènes 6 à 14). Le bal devient un moment clé du drame parce qu'Edmundo se retrouve face à face avec ses trois ennemis, Danglars, Villefort et Morcef, ainsi qu'avec son ancienne fiancée Mercédès (V, 7^e tableau, scène 6). En outre, c'est là que Danglars annonce ses projets de mariage pour sa fille avec Cavalcanti. C'est aussi le moment où toutes les vérités sont révélées : la trahison de Fernando (V, 7^e tableau, scène 8), le complot contre Dantès et finalement sa vraie identité. Edmundo est vengé. Nous tenons à remarquer qu'Alberto surprend la conversation entre Mercedes et Edmundo. Il comprend toute la perfidie de son père contre Dantès sur le coup (V, 7^e tableau, scène 10), cela permet de condenser l'action : Moniz peut supprimer la scène où Mercédès raconte la vérité à son fils.

Dans la suite logique des condensations, la réduction des dialogues se fait également sentir. La réaction de Dantès, lorsqu'il apprend qu'il est en 1829 et qu'il a donc vécu quatorze ans en captivité, peut être mise en parallèle avec le roman-source. L'hypotexte romanesque décrit la réaction de Dantès assez brièvement. Le héros repense à Mercédès et renouvelle son projet de vengeance contre Danglars, Fernand et Villefort. Pourtant, l'adaptation française, *Monte-Cristo* (deuxième partie), s'attarde sur les sentiments et les pensées du personnage. En effet, cette deuxième partie présente un très long monologue. Parallèlement, l'adaptation de Moniz présente un court monologue. Il s'agit ici d'un exemple de condensation du texte. Cela semble naturel, étant donné que le drame transpose toute l'épopée du *Comte de Monte-Cristo*. Le monologue reprend malgré tout quelques points du drame français, à savoir : la

promesse de vengeance contre les trois ennemis d'Edmundo, l'espoir de retrouver le trésor et son entrée dans la grotte sur l'île de Monte-Cristo.

3.1.2. Fidélité aux sources dumasiennes

Face aux coupures que l'adaptateur est forcé d'opérer, nous pouvons à présent nous concentrer sur le degré de fidélité de l'hypertexte portugais. L'adaptation de Moniz est fidèle au roman-source sur certains points, pour d'autres elle suit les adaptations dumasiennes. Nous pouvons à ce sujet citer quelques exemples. En effet, *O Conde de Monte-Christo* se révèle fidèle au roman et non au drame dans l'épisode de l'assassinat de Joannès. Dans l'adaptation portugaise, Caderousse tue Joannès avec un couteau, tout comme dans l'hypotexte romanesque, alors que dans le drame de Dumas père c'est une hache qui est utilisée. De plus, l'assassinat de Joannès marque la fin d'un acte (le troisième) tout comme dans *Monte-Cristo* (deuxième partie) où le crime clôt également le troisième acte. Il semble que Moniz aime reprendre les fins d'actes des adaptations dumasiennes du *Comte de Monte-Cristo*.

Dans la scène concernant l'explication sur la piteuse apparence d'Edmundo, la pièce de Moniz choisit la réponse du drame français, comme nous l'avons déjà mentionné : le héros prétend comme dans *Monte-Cristo* (deuxième partie) ne pas se raser ni se couper les cheveux depuis trois ans. D'autres cas peuvent être mentionnés où l'hypertexte portugais est fidèle aux hypotextes de Dumas père, telles que le respect de certaines dates. La durée du deuil de Mercédès après la disparition de Dantès est unanime. Mercédès épouse Fernand dix-huit mois après l'emprisonnement et la disparition de Dantès. Ce laps de temps est le même dans le roman, l'adaptation française mais aussi dans l'adaptation portugaise. Néanmoins, lorsque Dantès demande à Jacopo quel jour sont-ils, le personnage lui répond : le 28 février 1829⁸²¹, or la date qui apparaît dans l'adaptation française diffère, c'est le 3 mars 1829 qui est annoncé. C'est cette dernière date que choisit Moniz. D'ailleurs, dans le roman, le bâtiment des contrebandiers se rend à Livourne, alors que dans le drame dumasien il se dirige vers Bastia. C'est cette seconde destination qu'adopte à son tour le drame portugais.

⁸²¹ Cf. DUMAS, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, op. cit., chap. XXI, p. 265.

La fidélité de Moniz aux œuvres-sources transparaît également dans la traduction de certains passages dialogués, du roman et plus généralement des adaptations françaises⁸²². L'auteur lusophone semble plus fidèle aux adaptations dumasienne plutôt qu'au roman. Toutefois, dans *O Conde de Monte-Christo*, Moniz ne se contente pas de condenser l'action et de paraître fidèle aux hypotextes ; le dramaturge introduit effectivement différentes innovations dans sa pièce.

3.1.3. *O Conde de Monte-Christo* et les innovations de Moniz

Le degré de fidélité de l'adaptation portugaise semble réduit, si nous observons les différentes innovations que le dramaturge introduit dans sa pièce. En fait, Moniz apporte plusieurs nouveautés dans son adaptation, telles que des changements de lieux, de noms, entre autres. Face à ces modifications, nous avons déjà pu observer que le dramaturge ajoute parfois une note pour souligner qu'il s'éloigne des hypotextes et pour accentuer le côté novateur du drame, mais cette attitude n'est pas systématique.

Ainsi, nous assistons à certains changements de lieux. Certains tableaux jouissent de quelques innovations, comme notamment le premier tableau. La taverne à Marseille gagne un jardin. Or rien de tel ne surgit dans les hypotextes français. Nous l'avons vu, cette nouveauté permet de resserrer l'action en un même lieu. Le but ultime de cette addition est donc la condensation. Par ailleurs, le dramaturge portugais entame un nouveau tableau lorsqu'Edmundo est jeté à la mer. La tempête marque la fin du deuxième tableau et la mer agitée marque le début du troisième tableau, alors que dans la pièce de Dumas père toute cette mutation scénique marque la fin de la première partie de *Monte-Cristo*. Un autre changement de lieu concerne l'effraction que Caderousse projette de faire chez Monte-Cristo. Celle-ci a lieu à la maison d'Auteuil, tandis que dans le roman-source la scène se passe à Paris⁸²³, comme l'annonce ce billet envoyé au comte : «M. de Monte-Cristo est prévenu que cette nuit même un homme s'introduira dans sa maison des Champs-Élysées [...]»⁸²⁴. L'épisode présent dans le drame portugais diffère foncièrement de celui que le roman nous raconte. La scène est supprimée dans

⁸²² Cf. ci-dessous la question de la traduction : *O Conde de Monte-Christo : traduction des adaptations dumasienne*, pp. 326-328.

⁸²³ L'incident apparaît dans l'adaptation dumasienne dans *Villefort* (quatrième partie de *Monte-Cristo*) et il a bien lieu à Paris.

⁸²⁴ DUMAS, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, op. cit., chap. LXXXIII, p. 340.

l'adaptation de Moniz. La péripétie n'a pas lieu sous les yeux du spectateur, elle est racontée par Bertucio⁸²⁵. Nous découvrons que Caderousse ne se retrouve pas face à face avec Dantès, la reconnaissance n'a pas lieu. Pour pallier cette lacune, l'auteur lusophone introduit un portrait de l'abbé Busoni. À sa vue, Caderousse est terrifié, Cavalcanti se croyant découvert blesse son complice. La substitution de la reconnaissance de la véritable identité de Dantès par le tableau de l'abbé Busoni ne permet pas de faire la lumière sur les réelles intentions de Dantès dans cette scène. Cette absence ôte partiellement le sens de l'épisode-source. Il est cependant intéressant de constater que Moniz introduit une note afin de souligner que cette scène est une innovation : «Todas estas situações são inventadas por mim, e nem o proprio romance as contém»⁸²⁶. Est-ce une marque pour affirmer son génie ? Il semble clair que Moniz souhaite mettre l'accent sur l'originalité de sa pièce à travers ces notes informatives⁸²⁷. Pourtant, bien que les choses n'apparaissent pas en ces termes dans les œuvres dumasienne, nous ne pouvons pas parler pour cet exemple de nouveauté ou de création réellement originale. Il s'agit plutôt d'un cas de réagencement séquentiel des épisodes en vue des condensations, de lieux, de personnages et d'action, qui permettent de faire entrer le roman dumasien dans le carcan théâtral. La distanciation de l'épisode permet de le soustraire à l'intrigue vue sur scène et de n'en faire qu'un épisode annexe relaté brièvement.

D'un autre côté, nous pouvons relever des différences quantitatives. Dans le roman et la seconde adaptation de Dumas père (*Monte-Cristo*, deuxième partie), Joannès achète le diamant pour quarante-cinq mille francs, alors que dans *O Conde de Monte-Christo* le bijoutier n'offre que quarante mille francs à Caderousse et sa femme.

Dans l'œuvre portugaise, nous rencontrons aussi l'intromission de chœurs qui animent certaines scènes. Dans cette perspective musicale, les indications scéniques incluent des détails concernant la musique que doit jouer l'orchestre : «*Tremulo em*

⁸²⁵ Dans le roman, la scène est racontée directement par le narrateur ce qui donne l'impression d'assister à la scène mentalement. En outre, la transposition à la scène d'un roman engendre habituellement le passage du décrit au vu. C'est ce qui se produit pour cet épisode dans l'adaptation dumasienne, mais ici, le dramaturge portugais préfère raconter la scène par le biais du récit de Bertucio. Tout comme dans la lecture romanesque, cette scène se présente sous forme de «spectacle de l'esprit», pour reprendre l'expression de Jacqueline Viswanathan-Delord (Cf. WISWANATHAN-DELORD, Jacqueline, *op. cit.*).

⁸²⁶ MONIZ, José António, *O Conde de Monte-Christo*, *op. cit.*, p. 73.

⁸²⁷ Toutefois, nous savons que l'auteur ne met pas en évidence toutes les additions qu'il insère dans l'adaptation.

surdina na orchestra.»⁸²⁸, ou bien plus loin dans la même scène, à la fin du deuxième tableau, lorsqu'Edmundo, se faisant passé pour le cadavre de Faria, est jeté à l'eau du haut du château d'If: «*Orchestra forte*»⁸²⁹. Dans les adaptations de Dumas, cette composante n'est pas livrée au lecteur, une seule référence à la musique est faite dans une didascalie. Cette allusion à la musique apparaît à la fin du deuxième acte dans *Le Comte de Morcef*, mettant en scène l'assassinat de Joannès et la mort de la Carconte⁸³⁰.

L'action n'échappe pas, elle non plus, à l'introduction d'innovations. Nous en discernons dès la deuxième scène du premier acte. Mercedes explique à Fernando que son cœur appartient à Edmundo pour toujours, ce qui désole le catalan. Ce qui est nouveau est le fait que cette conversation, privée dans le roman, soit ici épiée et entendue par Danglars et Caderousse. Parmi les nouveautés, certaines sont de simples altérations mineures dans la trame fictionnelle. De fait, dans l'œuvre dumasienne, Dantès pense que les morts du château d'If sont enterrés au cimetière, il ne découvre que sur le coup que le cimetière est en réalité la mer Méditerranée. En effet, les prisonniers qui décèdent à la prison sont jetés à la mer dans un sac du haut du château. Dans l'adaptation portugaise, ce n'est pas le cas. Edmundo sait déjà ce qui l'attend et il se demande s'il réussira à remonter à la surface :

Edmundo – [...] Precipitado vivo no fundo do mar, conseguirei romper os laços que me prenderem! Morrerei lutando em pleno mar. Na hora derradeira verei brilhar no firmamento a luz da liberdade! [...] Meu Deus!... terei eu tempo?... Valei-me senhor na hora extrema!⁸³¹

Bien que ce changement permette de condenser l'action, il retire l'élément de surprise présent dans l'œuvre-source. En contrepartie, il augmente l'angoisse du personnage qui craint de périr en mer, faute de pouvoir se libérer à temps et remonter à la surface. Ultérieurement, une autre modification émerge : dans le roman et l'adaptation dumasienne, Albert de Morcef présente le comte de Monte-Cristo lors d'un

⁸²⁸ *Idem*, I, 2^e tab., sc. 6.

⁸²⁹ *Ibidem*, I, 2^e tab., sc. 6.

⁸³⁰ «Ils [Caderousse et la Carconte] montent, sur une musique sourde, ouvrent la porte ; on entend un cri, le bruit de lutte, un coup de pistolet ; la Carconte reparait sanglante et tombe sur l'escalier». Cf. DUMAS (père), Alexandre, MAQUET, Auguste, *Monte-Cristo* (Deuxième partie), in *Théâtre Complet, op. cit.*, II, 2^e tab., sc. 9.

⁸³¹ MONIZ, José António, *O Conde de Monte-Christo, op. cit.*, I, 2^e tab., sc. 6.

déjeuner chez lui, mais dans le drame de Moniz la scène se passe chez Monte-Cristo (IV, 6^e tableau, scènes 1 à 3). L'heure du rendez-vous reste la même : dix heures et demie. Cependant, la fin d'une réplique d'Alberto révèle que la première présentation a eu lieu la veille : «Alberto. – Chegou acompanhado pelo amigo que lhes apresentei hontem»⁸³². C'est aussi chez lui qu'Edmundo reçoit Danglars (IV, 6^e tableau, scène 5), alors que dans le roman le comte se rend chez le banquier. Ces changements condensent les lieux, certes, mais l'auteur aurait pu maintenir le lieu-source, c'est-à-dire chez les Morcef et y faire venir Danglars. En plaçant comme cela ces scènes chez le comte, nous avons l'impression que les ennemis d'Edmundo vont malgré eux se jeter dans le guet-apens. La donne est légèrement différente, Edmundo se retrouve en position de force, puisque Danglars et les amis d'Alberto se rendent chez un inconnu. Plus loin, le drame portugais introduit un nouvel élément : Edmundo a un complice qui connaît la vraie identité du héros et ses intentions. Il s'agit de son serviteur Bertucio. Ce dernier semble au courant des projets de vengeance d'Edmundo :

Bertucio – A Providencia protege-nos, sr. Conde. E' ella propria que nos envia os nossos inimigos.

Edmundo – Que queres dizer.

Bertucio – Acabo de saber que o Procurador Villefort chegou a Paris e vae amanhã ao baile do conde de Morcef.⁸³³

Ces répliques laissent entrevoir que Bertucio est au courant des intentions de son maître. C'est une originalité. En effet, dans l'œuvre dumasienne Monte-Cristo ne confie ses projets à personne, les domestiques obéissent sans poser de questions et sans être mis dans la confiance. De cette manière, Bertucio sait qui est en réalité le comte de Monte-Cristo, il sait que c'est le naufragé qu'il a recueilli. Dans l'hypotexte, cette identification n'a jamais lieu. D'autre part, Bertucio réclame le droit de se venger de Villefort, après avoir rappelé au comte ses motivations. Edmundo accepte et lui permet de l'accompagner au bal chez les Morcef en tant que major d'homme, ce qui constitue une autre innovation dans le drame de Moniz⁸³⁴.

⁸³² *Idem*, IV, 6^e tab., sc. 2.

⁸³³ *Ibidem*, IV, 6^e tab., sc. 3.

⁸³⁴ Cf. La configuration actantielle des œuvres, **Annexe 66**, p. 625.

Parallèlement, certaines additions sont plus singulières. En effet, M. Morel se rend à Paris, chez Monte-Cristo parce qu'il sait que Danglars y est. Il est accompagné de sa fille et il supplie le banquier de lui accorder un crédit. C'est dans cette scène nouvelle que l'on apprend la ruineuse situation financière de l'armateur. Danglars refuse ; Morel est désespéré, Julia essaie en vain de lui redonner espoir. En conséquence, cette scène nouvelle permet de faire référence à une situation évoquée dans le roman, à savoir la situation financière de Morel. En réalité, cette scène est un exemple du décrit au vu empreint de nouveauté, car dans l'hypotexte Morel se rend bien à Paris chez Danglars pour lui demander de l'aide. Cet épisode est raconté rapidement par Morel qui souligne seulement le refus de son ancien comptable. La réelle nouveauté réside dans le fait que sa fille l'accompagne dans cette entreprise. Cette scène est immédiatement suivie de l'épisode du délai accordé à Morel. Cet événement connaît une simplification et une addition. D'abord, Dantès ne se cache pas sous le masque du commis anglais, il se présente directement comme le comte de Monte-Cristo, ensuite il brûle les billets de reconnaissance de dette, ce qui étonne Morel (IV, 6^e tableau, scène 8, la scène marque la fin du quatrième acte). Le comte se justifie en disant que la parole de l'armateur lui suffit. C'est une addition qui permet d'insister sur la valeur de la parole de Morel.

Par ailleurs, nous pouvons indiquer un autre détail innovateur dans la pièce portugaise au sujet du bal organisé chez le comte et la comtesse de Morcef. Ce bal est donné en l'honneur de Monte-Cristo, ce privilège accordé au comte est nouveau. Cet élément secondaire rend la chute des ennemis du héros plus pathétique. Effectivement, Edmundo se rend pour la première fois chez le comte et la comtesse de Morcef qui donnent un bal en son honneur, or l'invité d'honneur fait déchoir les amphitryons et quelques invités. L'humiliation est complète et publique. Une autre innovation à noter tient au fait que c'est Edmundo qui révèle l'identité d'Haydée à Mercédès (V, 7^e tableau, scène 7). Ce petit changement permet de supprimer toute l'entrevue entre Albert et la jeune princesse. Cette fin de scène de l'hypertexte portugais fait aussi référence à la femme aimée par Monte-Cristo autrefois. Le comte avoue haïr ceux qui l'ont éloigné de cette femme :

Mercedes (*muito emocionada*) – E perdoðu-lhe tudo quanto ella lhe fez
soffrer ?

Edmundo – A ella... perdoei.

Mercedes – A ella... somente ? Odeia todos que o separaram da mulher que amava.

Edmundo – Todos.⁸³⁵

Pourtant dans le roman-source il se défend de leur en vouloir⁸³⁶ :

– Et lui avez-vous pardonné ce qu'elle vous a fait souffrir ?

– À elle, oui.

– Mais à elle seulement ; vous haïssez toujours ceux qui vous ont séparé d'elle ?

– Moi, pas du tout, pourquoi les haïrais-je ?⁸³⁷

Dans l'œuvre de Moniz, Edmundo ne dissimule pas sa haine, il est moins réservé, moins mystérieux. Ce changement peut être perçu comme l'annonce de la vengeance imminente du héros. Un autre ajout est décelé au dernier acte (V, 7^e tableau, scène 10) au cours du bal chez les Morcef. Edmundo montre à Mercedes la lettre que Danglars a rédigée et que Fernand a remise aux autorités compétentes plusieurs années auparavant. Cet épisode est contraire à ce qu'il advient dans l'œuvre-source où Villefort brûle la lettre compromettante lors de l'interrogatoire de Dantès. Elle sert de preuve ici dans cette scène. Toutefois, ce changement semble quelque peu invraisemblable, car la lettre est plus compromettante pour Villefort que pour Dantès. La version-source respecte donc davantage la vraisemblance.

Une autre altération à signaler a trait au mariage d'Eugénie Danglars. Le banquier envisage le mariage de sa fille avec Cavalcanti comme une issue pour le sauver de la ruine : «Danglars – [...] André Cavalcanti, o protegido do conde Monte-Christo, millionario como elle, é o genro que me convém. E' o homem que póde salvar-me da ruina»⁸³⁸. Dans le roman-source, cette union est perçue comme une bonne affaire pour s'enrichir encore plus, Danglars ne se doute pas encore que la faillite est proche.

⁸³⁵ *Ibidem*, V, 7^e tab., sc. 7.

⁸³⁶ Il en est de même dans *Le Comte de Morcef*, (Troisième partie de *Monte-Cristo*), in *Théâtre Complet*, *op. cit.*, II, 3^e tableau, sc. 3.

⁸³⁷ DUMAS (père), Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, *op. cit.*, p. 157.

⁸³⁸ MONIZ, José António, *O Conde de Monte-Christo*, *op. cit.*, V, 7^e tab., sc. 8.

Enfin, la fin de l'adaptation portugaise situe le dernier tableau chez la famille Morel à Marseille deux mois après le bal chez les Morcef. Ce tableau nous permet de savoir que Danglars a pris la fuite, afin de ne pas faire face à la faillite qui le menaçait, et que le comte de Monte-Cristo a disparu (V, 8^e tableau, scène 1). Dans l'hypotexte Monte-Cristo ne disparaît pas complètement, il part en voyage avec Maximilien qui croit Valentine décédée. Le dénouement contient aussi plusieurs autres différences par rapport à son hypotexte romanesque. Lorsque Julie reçoit la lettre lui demandant de se rendre rue de Meilhan, la jeune femme est seulement en compagnie d'Emmanuel, tandis que, dans le drame de Moniz, Maximilien est également présent (V, 8^e tableau, scène 3). En outre, la lettre n'est pas signée, contrairement aux textes-sources où la lettre est de Simbad le Marin. Dans le drame portugais la présence de cet autre visage de Dantès n'est pas nécessaire parce que la scène, où le commis anglais recommande à Julie de lui promettre d'exécuter, le moment venu, ce qu'un nommé Simbad le Marin lui dira, n'apparaît pas dans *O Conde de Monte-Christo*. L'absence de signature est donc justifiable. De plus, l'intrigue est modifiée notamment à travers la scène du pardon de Danglars par Morel. Moniz en souligne la nouveauté dans une note : «*Outra scena de que não ha o menor indicio, nem mesmo no romance. Mais uma armadilha, em que o accrescentador se deixou cahir. – Era fatal ! Gato escondido...*»⁸³⁹. De cette manière, Danglars réapparaît à Marseille, il se présente dans un état misérable chez Morel (V, 8^e tableau, scène 4). Il prétend venir expier ses crimes : «*Sou um homem que expia na terra o castigo dos seus crimes*»⁸⁴⁰. Il raconte également le scandale dont Cavalcanti est à l'origine et ce qui lui est arrivé à Rome : il a été capturé par des bandits qui l'ont presque laissé mourir de faim. Il demande pardon à Morel comme il l'a promis à Vampa, selon ses dires. L'adaptation de Moniz réutilise la scène de reconnaissance entre Dantès et Danglars. En effet, Edmundo révèle à Danglars sa vraie identité. Face à cette révélation Danglars sombre dans la folie. L'auteur introduit à nouveau une note pour justifier cette addition:

⁸³⁹ *Idem*, p. 79.

⁸⁴⁰ *Ibidem*, V, 8^e tab., sc. 8.

Entre os muitos disparates, que commetti na urdidura do drama, avulta este de que nem Dumas, nem o diabo se lembraria. Necessitando de dar qualquer sahida ao malvado Danglars, fil-o enloquecer !

Mais um dos innumerados laços em que cahiu o sr. Firmino Pereira, ao apossar-se do meu trabalho. O diabo, se tem uma capa com que cobre...

No romance é Villefort quem enloquece, e por motivo muito diverso.⁸⁴¹

Nous comprenons à travers cette citation que le dramaturge ne semble pas complètement satisfait de l'issue choisie pour Danglars. Toutefois, la scène de la reconnaissance implique un dénouement pour le personnage. L'auteur a préféré la folie plutôt que le simple pardon présent dans *Le Comte de Monte-Cristo*. Au final, Edmundo revendique son identité et il ne laisse pas ses bienfaits dans l'ombre⁸⁴². Il se montre habillé en marin sous les yeux de Morel, auprès duquel il se présente comme étant le capitaine du *Pharaon* de la maison Morel⁸⁴³. L'armateur le remercie véhément. Ce retour d'Edmundo génère l'incrédulité générale. Le dénouement diffère entièrement, car dans l'hypotexte le rétablissement de la maison Morel a lieu plusieurs années avant l'accomplissement de la vengeance de Dantès. Dans l'adaptation portugaise, nous constatons que le héros prône sa bonne action. Sa réapparition en tant qu'Edmundo lors de la réhabilitation de la maison Morel et du retour du *Pharaon* permet de remettre les choses en ordre. La pièce se termine, par conséquent, sur une note positive. Le dramaturge inverse les faits, puisque dans l'hypotexte Monte-Cristo se consacre d'abord à faire le bien, puis il se consacre à sa vengeance. Dans le drame de Moniz, c'est le contraire : Edmundo déploie d'abord toute son énergie à se venger de ses ennemis et ce n'est qu'après qu'il récompense ceux qui l'ont soutenu. La pièce de Moniz se distancie nettement de sa source, du fait que dans les hypotextes Morel n'a jamais la preuve que Dantès l'ait sauvé de la ruine. La reconnaissance n'a jamais lieu parce que Dantès ne peut pas encore révéler son identité : il doit d'abord se venger. L'ordre des choses étant

⁸⁴¹ *Ibidem*, V, 8^e tab., sc. 5.

⁸⁴² Cf. Configuration actantielle, **Annexe 66**, p. 625.

⁸⁴³ Comme dans le genre mélodramatique, ce dénouement permet à la victime de reprendre son identité véritable. Dans le roman-source, la reconnaissance n'est pas publique puisque le Comte de Monte-Cristo ne révèle son identité qu'à quelques personnages, dont Mercédès, Maximilien, Julie, Emmanuel, Danglars, Fernand, Caderousse et Villefort. Albert découvre l'identité de Dantès à travers sa mère qui lui raconte toute la vérité.

inversé dans l'adaptation portugaise, la rencontre entre l'armateur et son fidèle employé est rendue possible.

3.2. *O Conde de Monte-Christo* : traduction des adaptations dumasienne

Dans l'adaptation d'un roman étranger nous passons nécessairement par la traduction, traduction des noms de personnages ou adaptation à la couleur locale. C'est ainsi que certains noms sont traduits comme Edmond qui devient Edmundo, ou encore Mercédès, Fernand, Albert, Maximilien, Gaetano, Benedetto, Emmanuel, Julie, Pamphile, Jacopo, Andrea Cavalcanti qui se transforment respectivement en Mercedes, Fernando, Alberto, Maximiliano, Caetano, Benedicto, Manuel, Julia, Pamphilia, Jacob et André Cavalcanti. D'autres noms adoptent plus substantiellement les couleurs locales, telle que La Carconte qui devient Gertrudes Caderousse. Caderousse devient alors un patronyme. Ce patronyme permet d'associer immédiatement le personnage féminin à Caderousse. Nous devinons aisément que c'est sa femme, ce qui se confirme au troisième acte, lors de la première apparition sur scène du personnage. Moniz rajoute entre parenthèses, après le nom Gertrudes, «A Carconte»⁸⁴⁴. Cette indication révèle la préoccupation de l'auteur qui souhaite rappeler que son personnage représente la Carconte de l'œuvre dumasienne.

D'autre part, l'exercice de la traduction implique comme celui de l'adaptation une comparaison du degré de fidélité avec l'œuvre de départ. L'étude de la pièce de Moniz démontre que le dramaturge n'utilise pas seulement le roman-source de Dumas père, il se sert également des adaptations que l'auteur polygraphe français a tirées de son roman pour élaborer l'adaptation portugaise. En conséquence, nous remarquons que certains passages du drame de Moniz se révèlent être des traductions fidèles des adaptations dumasienne. Incontestablement, Moniz préfère traduire un passage de *Monte-Cristo* (deuxième partie) plutôt que de reprendre la version romanesque, lors de l'épisode de l'abandon de Dantès sur l'île de Monte-Cristo⁸⁴⁵. En effet, les contrebandiers sont pressés de regagner leur embarcation et comme Edmundo ne revient pas, ils le laissent

⁸⁴⁴ *Ibidem*, III.

⁸⁴⁵ DUMAS (père), Alexandre, MAQUET, Auguste, *Monte-Cristo (2^e partie)*, in *Théâtre complet*, op. cit., I, 1^{er} tab., sc. 4 ; et MONIZ, José Antonio, *O Conde de Monte-Christo*, op. cit., II, 4^e tab., sc. 4.

sur l'île⁸⁴⁶. Après cela, l'adaptation de Moniz continue de suivre la transposition française en introduisant un chant marin. Toutefois, la chanson de la pièce portugaise diffère. C'est un original d'Azevedo Coutinho. Juste après, les contrebandiers disparaissent et Edmundo apparaît rayonnant parce qu'il a trouvé le trésor en exclamant : «Edmundo – O abbade fallou verdade ! É meu o thesouro !... [...] Ah !... A mim ! a mim a vingança !... A mim o imperio do mundo !»⁸⁴⁷. Nous pouvons remarquer qu'aucune phrase du héros au discours direct n'apparaît dans le roman, le narrateur décrit seulement l'euphorie du personnage. Par contre, cette réplique rappelle celle que Dantès profère dans la pièce de Dumas père : «Dantès. Faria avait dit vrai ! À moi le trésor des Spada ! à moi le monde !...»⁸⁴⁸. Cet épisode met fin au deuxième acte de la version portugaise. Il est intéressant de constater que le même épisode clôt l'acte I de la deuxième partie de *Monte-Cristo*. De ce fait, cette fin d'acte de Moniz est bien une traduction de la fin du premier acte de ladite pièce dumasienne.

D'un autre côté, certains noms de lieux sont traduits comme l'auberge du Pont du Gard qui devient «da Ponte do Gard» (III, 5^e tableau, scène 2)⁸⁴⁹, tout comme certains noms que nous avons déjà évoqués.

D'autre part, nous pouvons aussi faire référence, à titre d'exemple, à l'épisode du diamant à l'auberge de Caderousse (III, 5^e tableau, scène 2) qui traduit fidèlement la scène de l'adaptation française (*Monte-Cristo*, deuxième partie, II, 2^e tableau, scène 2). Seules quelques phrases sont écourtées. Là encore, le drame de Moniz suit le drame de Dumas père et non le roman. Dans le roman-source c'est Caderousse qui révèle les détails de la trahison de Danglars et Fernand alors que dans l'adaptation c'est l'abbé Busoni qui fait le récit du complot pendant que Caderousse gémit et confirme tout. Cependant, le drame de Moniz supprime le récit du crime de Bertuccio qui croit avoir assassiné Villefort, épisode ultérieur dans le roman et raconté par le narrateur.

Ainsi, la reprise fidèle de plusieurs passages des adaptations dumasienne du *Comte de Monte-Cristo* atténue l'exercice de transmodalisation générique que Moniz proclame dans son drame. Ces reprises font du drame portugais une traduction fidèle des

⁸⁴⁶ Dans le roman, Dantès feint une chute qui le blesse et l'oblige à rester immobile. Il convainc alors les contrebandiers de le laisser là quelques jours, le temps qu'il se remette de sa chute.

⁸⁴⁷ *Idem*, I, 4^e tab., sc. 4.

⁸⁴⁸ DUMAS (père), Alexandre, MAQUET, Auguste, *Monte-Cristo (2^e partie)*, in *Théâtre complet, op. cit.*, I, 1^{er} tab., sc. 4.

⁸⁴⁹ Dans *Monte-Christo* «segunda noute», *op. cit.*, le traducteur ne traduit pas ce toponyme, il conserve l'expression française.

adaptations françaises, du moins des passages repris et non une adaptation directe et exclusive du roman de Dumas.

3.3. La pièce de Firmino Pereira

Dès la note de l'auteur au début de l'ouvrage, la pièce de Firmino Pereira est mentionnée. En outre, Moniz parsème son drame de notes faisant référence aux modifications ou aux additions que Pereira a opérées dans sa pièce. Nous considérons donc opportun d'inclure cette version *frauduleuse* dans notre étude. Ainsi, à travers les pistes laissées par Moniz nous essaierons de mieux comprendre si la pièce de Firmino est une fraude ou bien l'adaptation de l'adaptation.

Selon Moniz, Pereira est clairement coupable de contrefaçon :

Vi representar o drama no dia 5 de março. E' efectivamente o meu com córos intercalados. As poucas diferenças que encontrei vão em notas acompanhando o texto, e declaro que não auctorisei uma só modificação no original.⁸⁵⁰

L'intégration, dans des notes, des différences entre les deux drames permet à Moniz de réaffirmer, à travers la publication de son drame, le texte dont il est réellement l'auteur et, de ce fait, de se distancer de la version de Firmino Pereira. Ces notes soulignent constamment la supériorité de la pièce de Moniz et dénigrent les changements apportés par Pereira. Par ailleurs, en appendice, l'auteur a fait éditer des extraits de journaux pour intensifier le caractère frauduleux de l'œuvre de Firmino Pereira. Ce dernier tient plusieurs discours. Il avoue s'être approprié le texte⁸⁵¹, de l'avoir extrait d'un drame de Dumas père⁸⁵², puis de l'avoir traduit et adapté⁸⁵³. Face à cela, Moniz expose sa consternation en faisant remarquer que son drame est original :

⁸⁵⁰ MONIZ, José António, *O Conde de Monte-Christo*, op. cit., p. 5.

⁸⁵¹ «Os quadros da peça foram por mim escriptos... Dada a plena liberdade que a cada um assiste de se apropriar de qualquer peça, que caiu no domínio publico...», cité dans l'appendice de la pièce de théâtre. Cf. *Idem*, p. 85.

⁸⁵² «O drama é extrahido de outro de Dumas mais breve.», cité dans l'appendice de la pièce de théâtre. Cf. *Ibidem*, p. 85.

⁸⁵³ «... o *Monte-Christo*, que eu traduzi e adaptei para o nosso theatro.», cité dans l'appendice de la pièce de théâtre. Cf. *Ibidem*, p. 86.

«Este drama não é traduzido. Não existe em outra lingua em egualdade de circunstancias. Disse-o já a imprensa brasileira, affirmo-o eu novamente, e toda a gente o póde verificar»⁸⁵⁴. Il est vrai que l'adaptation que Moniz fait du roman de Dumas est nouvelle mais pas complètement originale, car elle dépend d'un roman-source et d'adaptations-sources, ce qui en fait, en réalité, une adaptation-traduction libre.

D'un autre côté, la perception que nous avons de la pièce de Firmino Pereira est réduite puisque nous n'avons pas retrouvé la trace de ce texte et que les seuls indices que nous ayons sont les critiques d'un auteur lésé. Une comparaison totalement objective des deux textes est donc impossible. Cette comparaison a pourtant été réclamée par Moniz :

Convidei o sr. Firmino Pereira cavalheirosamente que submettessemos os dois manuscriptos a uma arbitragem, se não queria proceder como inglez. S. ex.^a aceitou gostoso; mas em seguida adoeceu, como Lord Salisbury, e até hoje estou esperando a resposta de s. ex.^a, que nem sequer disse se aceitava como competente o nome do arbitro proposto por mim, o exm^o sr. Antonio Ennes, nome bem conhecido nas letras portuguezas.⁸⁵⁵

Cette démarche confère au discours de Moniz une plus grande fiabilité et le refus de Pereira ne fait qu'augmenter le doute qui pèse sur sa pièce. D'autre part, l'étude du paratexte, évoquant la contrefaçon de Pereira, montre que ce dramaturge conserve presque tout dans l'adaptation de Moniz. Il maintient notamment l'addition des chœurs et il en inclut d'autres, comme par exemple au troisième acte. En effet, il semble que Firmino Pereira utilise le même chœur de contrebandiers et de femmes de la fin de l'acte II : «Aqui foi accrescentado um *córo* dos mesmos contrabandistas do acto antecedente, acompanhados de mulheres. Não ocorreu ao accrescentador que eram decorridos anos depois do acto antecedente»⁸⁵⁶. Nous pouvons constater que Moniz n'hésite pas à rappeler l'erreur commise par l'imitateur : Pereira n'a pas pensé au fait que l'épisode de l'auberge de Caderousse ait lieu plusieurs années après la découverte du trésor des Spada par Dantès. Il faut effectivement connaître l'œuvre de Dumas père

⁸⁵⁴ *Ibidem*, p. 87.

⁸⁵⁵ *Ibidem*, p. 5.

⁸⁵⁶ *Ibidem*, p. 38.

pour savoir que des années séparent les deux scènes. Nous pouvons en outre remarquer que Moniz n'introduit aucune information à ce sujet, comme il le fait au début du premier acte en indiquant «14 annos depois», (I, deuxième tableau). Ce non-dit sous-entend et surtout oblige la connaissance du roman de la part du public, ou bien ce lapsus de l'auteur est une omission délibérée. Dans ce cas, le public et même Firmino Pereira n'ont aucune manière de savoir que les deux scènes sont éloignées dans le temps. Cela peut fausser la compréhension de la pièce⁸⁵⁷.

Plus loin à la fin du troisième acte, après que Caderousse ait assassiné Joannès, Firmino Pereira fait apparaître l'abbé Busoni. Pereira réitère l'erreur du metteur en scène de Rio de Janeiro. Moniz critique sévèrement ce choix en la qualifiant de «disparatada idéa»⁸⁵⁸. L'apparition de l'abbé Busoni en cette fin d'acte constitue une addition quelque peu étrange, nous ne comprenons pas le sens de ce retour furtif de l'abbé car la chute de Caderousse n'est qu'ultérieure.

Pereira établit également quelques changements dans les dialogues, comme par exemple lors du déjeuner chez Edmundo (à la fin du quatrième acte). Firmino Pereira rajoute quelques répliques de cordialité entre Morel et Monte-Cristo : «← Quando quizerem não façam cerimonia ; nós cá estamos, etc. – Muito obrigado. – Não há de quê, etc.»⁸⁵⁹. Moniz condamne à nouveau cette modification qui est plutôt superflue, anodine. En revanche, la fin de la scène connaît un changement plus substantiel. Le dramaturge altère la fin de la scène en introduisant sur scène Haydée. Le personnage fait son apparition à la demande des convives d'Edmundo, à savoir Albert et ses amis, qui ont déjeuné sans leur amphitryon. Moniz souligne le caractère grossier du comportement des convives, qui réclament la présence de la jeune femme, en citant ces quelques répliques :

– Ah ! *seu* Monte-Christo maganão ! Quem é uma *pequena* encantadora que o amigo tem cá em sua casa ? – É a minha escrava, canta muito bem. Querem

⁸⁵⁷ Nous tenons à souligner que l'adaptation de Dumas, *Monte-Cristo* (deuxième partie), ne fait aucune allusion au temps qui s'est écoulé entre les péripéties de la fin du premier acte et celles du second acte, c'est-à-dire entre la découverte du trésor et la visite de Busoni chez Caderousse à l'auberge du Pont-du-Gard.

⁸⁵⁸ MONIZ, José António, *O Conde de Monte-Christo*, op. cit., p. 50.

⁸⁵⁹ *Idem*, p. 60.

ouvir? – Venha de lá. – O’ menina vem cá. Canta aqui para estas senhores. E entra a *odalisca* que estava alli atraz da porta... e canta!⁸⁶⁰

Ces quelques répliques retranscrites par Moniz laissent entrevoir le caractère des personnages. Ces derniers s’avèrent moins distingués que les convives du roman et du drame de Moniz. Dans l’hypotexte, Monte-Cristo adore Haydée presque comme une déesse. Elle déclenche la même admiration chez Albert de Morcef. Quant au drame de Moniz, le personnage est à peine cité. Par conséquent, cette addition de Pereira s’éloigne nettement des œuvres-sources et fait perdre à Albert, Beauchamp et Chateaubrun un peu de leur noblesse, ils ne respectent pas la bienséance que leur condition sociale exige en société. Subséquemment, à la fin du septième tableau, Moniz fait référence à une autre innovation dans la version de Pereira qui lui semble également peut judicieuse :

A maneira porque está urdido este quadro VII e o seu antecedente constituia um verdadeiro *truc*, para outrem que quizesse inculcar-se seu autor. O sr. Firmino Pereira, que não leu o romance nem os dramas franceses, cahiu na *ratoeira*. N’este lance accrescentou-se qualquer coisa, que destroe o effeito final.⁸⁶¹

Moniz indique l’intromission de quelque chose à la fin du septième tableau, sans préciser concrètement de quoi il s’agit. D’après la note de l’adaptateur nous comprenons seulement que cette innovation n’est pas favorable au climax du dénouement. Cette critique laisse entendre la méconnaissance de l’œuvre-source de la part de Firmino Pereira. Dans ce dernier tableau, Pereira remplace aussi la bourse, que Julie va chercher pour sauver son père, par un sac énorme. Moniz insiste sur cette ineptie, dans une note que voici:

Esta bolsa deve conter sómente 2 papeis e o anel. E’ a tal sacca enorme, que o accrescentador imaginou. Entendeu que uma *quitação* consistia n’uma

⁸⁶⁰ *Ibidem*, p. 60.

⁸⁶¹ *Ibidem*, p. 76.

somma real tracada em *patacos* antigos, a calcular pelo volume. Não me consta que os credores, quando perdoam uma divida, mandem além d'isso nova somma ao devedor. Os meus, infelizmente, nunca tiveram tal idéa.⁸⁶²

Si l'on suit le roman-source, la bourse ne contient pas une abondante somme d'argent. Toutefois, cet argent peut être considéré comme un don qu'Edmundo fait à Morel, au même titre qu'il offre une bague de valeur pour la dote de Julia. Finalement, l'auteur de la contrefaçon clôt la pièce avec un chant que Moniz trouve déplacé : «Cauda final accrescentada pelo sr. Firmino Pereira : – Sobe a parede do F. e apparece um pedaço de navio encostado ao caes. Os marinheiros de copo em punho, entôam uma canção bachica. Já é *melomania*... [...]»⁸⁶³. Le vocabulaire choisi par Moniz porte à croire que la scène finale ressemble étrangement à un épisode de déboire où les marins apparaissent grisés. Pourtant, il ne faut pas oublier le sentiment d'amertume qu'éprouve l'adaptateur qui se laisse probablement guider par son mécontentement face à l'emprunt frauduleux. Le fait que les marins arrivent un verre à la main et en chantant peut représenter leur joie. Le chant et cette atmosphère de fête peuvent symboliser le bonheur qui règne au dénouement : Edmundo est de retour à bord du *Pharaon*, Morel est sauvé du déshonneur que lui aurait causé la faillite.

Ainsi, la pièce de Pereira semble être très proche de l'adaptation de Moniz. Les quelques transformations apportées ne diminuent en rien le caractère frauduleux de l'œuvre qui ne peut pas alors être considérée comme l'adaptation de l'adaptation. La proximité entre les deux textes est trop évidente, trop grande. Parallèlement, les notes critiques de Moniz sont révélatrices. L'adaptateur prétend mettre l'accent sur la supériorité de son drame vis-à-vis de la contrefaçon de Firmino Pereira.

Au final, l'adaptation de Moniz n'est pas entièrement une transposition du *Comte de Monte-Cristo* de Dumas père. En effet, la pièce du dramaturge portugais se rapproche plus à bien des égards des adaptations dumasiennes. Par conséquent, ce drame peut être considéré comme une adaptation libre, car l'auteur opère plusieurs additions et plusieurs changements. En même temps, le drame peut être perçu comme une adaptation hybride, étant donné que de nombreux passages n'adaptent pas directement le roman, ils se

⁸⁶² *Ibidem*, p. 82.

⁸⁶³ *Ibidem*, p. 84.

contentent de présenter une traduction fidèle de différentes scènes des adaptations qu'a faites Dumas père de son roman. Bien que Moniz annonce une pièce tirée du roman de Dumas, nous rencontrons beaucoup de similitudes avec les adaptations dumasiennes. Certaines répliques sont mêmes traduites fidèlement. En conséquence, la pièce de Moniz est dans bien des aspects une traduction fidèle des adaptations françaises de Dumas père. Ainsi, la pièce est à mi-chemin entre la traduction fidèle des quatre adaptations de Dumas et l'adaptation libre du roman, voire même des adaptations françaises.

Enfin, les traductions portugaises d'adaptations françaises souffrent, si l'on peut dire, une transmutation dissimulée, parce qu'elles cessent souvent d'être présentées comme des adaptations de romans français. La plupart des pièces n'y fait aucune mention, ce qui fait d'elles des pièces originales pour un public moins attentif et surtout moins connaisseur des romans français et de ses respectives transpositions au théâtre. Parallèlement, les collections éditant des pièces françaises contribuent à divulguer le théâtre français au XIXe siècle au Portugal, même si l'auteur français n'est pas toujours mentionné, ni l'origine romanesque. Tout le phénomène de l'adaptation si développé en France passe presque inaperçu au Portugal. En effet, comme nous l'avons vu, l'adaptation directe de romans français à la scène portugaise par des dramaturges portugais est très restreinte. De plus, quand l'auteur français est omis, la *pseudo-originalité* des pièces s'accroît. Si, d'un côté, le répertoire français domine le champ théâtral portugais, de l'autre, l'omission de l'hypotexte-source contribue au développement du répertoire portugais. Ces pièces apparaissent alors dans le répertoire des scènes lisboètes du XIXe siècle presque comme des *œuvres nationalisées*.

Conclusion

Au terme de cette recherche, nous souhaitons mettre en évidence le caractère complexe de l'adaptation au sein de la dramaturgie franco-portugaise du XIXe siècle. En effet, l'étude des multiples rouages de la transposition scénique et culturelle du roman au théâtre nous permet de percevoir plus clairement la dimension pluridisciplinaire d'un tel phénomène. En outre, l'adaptation de romans à la scène marque l'apogée de l'hybridisme. À travers l'élaboration des répertoires français et portugais des adaptations issues d'un hypotexte français, nous avons essayé de mettre en lumière la place qu'occupent les adaptations au XIXe siècle dans les deux pays, mais aussi les différents types d'adaptation qu'elles illustrent.

Ainsi, pour ce qui est de la question générique, l'adaptation est le fruit de la théâtralisation du roman et de la romanisation du drame. Par ailleurs, elle devient rapidement un moyen d'accéder à la gloire et à la rentabilité financière. Or, ce genre d'œuvres hybrides est parfois controversé, car il est encore perçu comme de la littérature industrielle, voire mineure. Pourtant, la réception hautement chaleureuse du public de l'époque suffit pour redorer le blason de cet exercice transmodalisateur. L'adaptation de romans à la scène, surtout le roman-feuilleton, marque tout le XIXe siècle. Elle en vient à dominer le champ théâtral au même titre que le roman-feuilleton domine le champ romanesque. Les deux vont de pairs, se complètent, s'influencent, se contaminent réciproquement. Il s'instaure alors une relation d'interdépendance vis-à-vis de l'hypotexte romanesque, source de gloire et d'argent. C'est pourquoi la majeure partie des romanciers est tentée d'adapter ses romans à la scène ou de les voir adaptés par d'autres, tandis que la majeure partie des dramaturges recourt aux textes romanesques comme muse inspiratrice intarissable. Toutefois, tous les adaptateurs ne jouissent pas de la même chance de Dumas père, auteur polygraphe qui transpose plus d'une trentaine de romans à la scène. Effectivement, bien des tentatives se révèlent infructueuses comme celles des Goncourt ou de Zola qui se voient obligés de déléguer l'exercice de transmodalisation générique à d'autres. La collaboration devient, de ce fait, *nécessaire* pour certains, elle permet aux romanciers de profiter de l'expérience dramatique des *adaptateurs professionnels*. En contrepartie, les *adaptateurs professionnels* bénéficient souvent de la renommée des romanciers ou de leurs œuvres romanesques, célébrité qui favorise le succès théâtral de l'œuvre dramatique. Quant à la technique en soi, il est clair que la condensation sous toutes ses formes est le mot-clé de la transposition générique du roman à la scène. L'intrigue romanesque doit rentrer dans

le moule dramatique, il en ressort une œuvre hybride, teintée du genre romanesque de départ et du genre dramatique d'arrivée, qui ne souhaite qu'une chose : combler les attentes du public.

D'un autre côté, la typologie des adaptations théâtrales françaises permet d'apprécier le degré d'interdépendance entre un texte-source et son hypertexte. En réalité, les *adaptations fidèles* s'inscrivent dans la lignée du roman-source, tandis que l'*adaptation partielle* peut se distancier plus nettement de l'hypotexte. Cette proximité en arrive à être mal menée, car lorsque l'adaptateur et l'auteur du roman-source ne sont pas la même personne, l'adaptateur peut être accusé de contrefaçon et la critique regrette parfois le manque de sens créatif. Paradoxalement, les *adaptations libres*, ou les *adaptations pastichées* ou même l'*adaptation de l'adaptation* sont parfois taxées de trahir le texte-source. En conséquence, il semble que la critique soit plus friande d'adaptations fidèles de la main d'auteurs polygraphes ou d'adaptation fidèles issues de collaborations fructueuses, faute de quoi la critique préfère une œuvre théâtrale originale. De cette manière, les adaptations les plus prisées viennent notamment de la main de Dumas père, de Pixérécourt ou encore de la *collaboration effective* entre Jules Verne et Adolphe d'Ennery.

Face à cela, le phénomène de l'adaptation fait son entrée dans le panorama culturel et littéraire portugais dans les années 1830, grâce à l'arrivée d'Émile Doux et sa troupe. L'étude du répertoire des adaptations représentées sur les scènes lisboètes au XIXe siècle permet de voir que les adaptations françaises font rapidement fureur sur les scènes lisboètes, même si le public n'a souvent pas conscience du caractère hypertextuel de la pièce de théâtre. D'autre part, nous remarquons que bien des adaptations sont représentées en français, entre 1822 et 1896, du fait que plus de quinze compagnies françaises passent par le Portugal. Après le départ d'Émile Doux, les traductions de ces adaptations montent en ascension. En outre, parmi la typologie élaborée, nous remarquons que la préférence des traducteurs-adaptateurs lusophones est attribuée à la traduction fidèle de l'adaptation française. Effectivement, l'exercice de transposition générique s'opère généralement en France, les théâtres lisboètes n'ont plus qu'à représenter les adaptations telles quelles ou bien les traduire. Par ce biais, la dramaturgie portugaise se retrouve teintée par le théâtre français, y compris par les adaptations françaises. Le phénomène de transculturalité est révélateur des mutations qui résultent

de l'importation, voire de l'appropriation du modèle français. En fait, le théâtre français apparaît comme culture hégémonique, qui conquiert rapidement une place de prédilection dans le champ théâtral et culturel portugais, et cela au détriment du théâtre national qui continue dans une situation de crise profonde. Parallèlement, la pièce *A Sobrinha do Marquês* de Garrett est traduite en français et jouée par la compagnie française sous le titre *La Nièce de Pombal*, elle est représentée une seule fois et ce fut au Théâtre National D. Maria II⁸⁶⁴. Cet exemple reflète l'hégémonie de la culture française. Ce n'est plus seulement le répertoire français qui est traduit, on en vient à traduire une pièce portugaise sur le territoire national et de plus représentée sur la scène du Théâtre National D. Maria II, la salle de spectacle créée pour défendre le théâtre dit *national*. La dramaturgie française passe donc du statut de littérature importée à celle de littérature canonique et finalement elle accède au statut de modèle nationalisé, à travers le processus d'appropriation immanent à la transculturation.

Malgré tout, ce phénomène si ardent au XIXe siècle dans la dramaturgie franco-portugaise n'a pas connu une longue postérité, du fait même que les textes sont rapidement tombés en désuétude, à tel point que ces répertoires sont méconnus, voire même inconnus du grand public des XXe et XXIe siècles. Ce sont les romans-sources qui ont perduré, c'est par eux que les *auteurs polygraphes* sont connus de nos jours. Quant aux adaptateurs, seules leurs œuvres originales subsistent dans les mémoires, ou bien les adaptations dont on a oublié qu'elles sont le fruit de la transmodalisation générique de romans aujourd'hui tombés en désuétude. Si les adaptations théâtrales du XIXe siècle refont timidement surface de nos jours, c'est grâce à l'intérêt nouveau que lui vouent la critique et les études littéraires. Toutefois, l'exercice de transposition générique n'a pas disparu, il a simplement évolué. L'adaptation conserve pour point de départ le genre romanesque, c'est le genre d'arrivée qui diffère : ce n'est plus la scène théâtrale mais le cinéma. Avec l'essor du septième art, l'adaptation à la scène de romans se fait plus rare. Dès lors, le cinéma a pris la place qu'occupait le genre dramatique dans la pratique de l'adaptation. Pourtant, un tel changement générique oblige à une constante : le passage du récit au dialogue, avec les informations scéniques nécessaires, du roman au scénario, tout comme dans du roman au théâtre. À ce propos, Jean-Claude

⁸⁶⁴ Information recueillie dans: VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de, *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, op. cit., p. 116.

Yon compare le caractère industriel et international du théâtre français du XIXe siècle avec le cinéma américain : «La comparaison s'impose avec l'industrie cinématographique hollywoodienne au XXe siècle»⁸⁶⁵. Nous pouvons remarquer qu'il ne s'agit pas seulement d'une comparaison, il s'agit plutôt d'une transfiguration du genre d'arrivée. Néanmoins, nous pouvons remarquer que ces dernières décennies sont, malgré tout, marquées par un retour de l'adaptation du genre romanesque au théâtre, aussi bien en France qu'au Portugal. Les romans-sources sont souvent français, parmi les plus prisés nous retrouvons, par exemple, Zola et Maupassant⁸⁶⁶.

Finalement, nous pouvons comparer l'art de la transposition générique du roman au théâtre à l'analogie qu'établit Raymond Queneau entre un oignon et un chef-d'œuvre :

Un chef d'œuvre est aussi comparable à un bulbe dont les uns se contentent d'enlever la pelure superficielle tandis que d'autres, moins nombreux, l'épluchent pellicule par pellicule : bref un chef d'œuvre est comparable à un oignon.⁸⁶⁷

En effet, le passage d'un genre à un autre implique la décomposition du roman-source, qui est *épluché pellicule par pellicule*, pour en faire quelque chose de neuf, et cela que l'adaptation soit fidèle ou pas. Il y a appropriation de l'hypotexte, le degré de création varie alors en fonction du type d'adaptation choisie. Cet hybridisme met en pratique le dialogue des arts et des cultures dans toute son ampleur, car l'adaptation de romans à la scène dans la dramaturgie franco-portugaise au XIXe siècle met en relation le genre romanesque et le genre dramatique, mais également la musique, la danse, les nouvelles techniques spectaculaires caractéristiques du XIXe siècle, à travers la mise en scène de ces adaptations.

Enfin, nous pouvons terminer notre étude sur une définition binaire de l'adaptation de romans à la scène, d'un pays à l'autre, dans la mesure où cette transposition est à la fois transgénérique et transculturelle. Il en résulte alors non seulement un genre hybride, mais aussi une culture hybride. L'adaptation théâtrale dans la dramaturgie franco-

⁸⁶⁵ YON, Jean-Claude, «Introduction», in YON, Jean-Claude, *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, op. cit., p. 8.

⁸⁶⁶ Il s'agit en effet de nouvelles adaptations, dont, par exemple, *Thérèse Raquin* créée par Philippe Faure (1992), puis par Norberto Barroca (2002), ou bien *La Maison Tellier* de Jean-Pierre Hané (2000).

⁸⁶⁷ QUENEAU, Raymond, *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973, p. 141.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

portugaise du XIXe siècle permet, dans sa double acception, le dialogue des genres mais aussi des cultures.

Bibliographie

1. Corpus d'étude

ABREU, Manuel Fernandes, *A Mulher de fogo*, Lisbonne, Angariadora de Trabalhos Typographicos, «Bibliotheca do archivo dramático», 1884.

ALEXIS, Paul, *La Fin de Lucie Pellegrin*, Paris, Charpentier, 1880.

ASSUNÇÃO, Tomás Lino, *Os Rantzau*, ms. 071.03, 1901 [TNDMII⁸⁶⁸, Lisbonne].

Atar Gull, Lisbonne, Typographia de G. Martins, «Archivo Theatral», 1841.

BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Garnier, 1950.

_____, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Livre de Poche, «Classiques», 1995.

BARRIÈRE, Théodore, BEAUPLAN, Arthur de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Michel Lévy Frères, «Théâtre contemporain illustré», 1856.

BORGES, Carlos (trad.), *O Processo Lerouge*, ms. COD. 12076 [Bibliothèque Nationale, Lisbonne].

BUSNACH, William, *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola, L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille*, Paris, Charpentier, 1884.

CLARETIE, Jules, *Prince Zilah*, Paris, E. Dentu Éditeur, 1884.

CONCEIÇÃO, Pedro José, *O Judeu Errante*, Porto, Imprensa Popular, 1868.

CORREIA, E. Nascimento (trad.), *A Dama das camélias*, Lisbonne, Livraria Popular de Francisco Franco, «Bibliotheca dramática popular», s. d.

CRÉMIEUX, Hector, *O Abade Constantino*, trad. de Pinheiro Chagas, ms. COD. 12062 [Bibliothèque Nationale, Lisbonne].

⁸⁶⁸ TNDMII: Théâtre National D. Maria II.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

D. João de Maraña, *ou a Queda de um Anjo*, Lisbonne, Typographia Carvalhense, «Arquivo Theatral», 1840, t. 3.

DEFORGES, CLAIRVILLE, *Le Comte de Montéfiasco ou la Répétition générale d'un drame en 30 actes et 100 tableaux*, Paris, Lacombe, 1847.

DIDEROT, Denis, *Le Père de famille : comédie en 5 actes et en prose ; avec un Discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1759.

DUCRAY-DUMINIL, François-Guillaume, *Coelina ou L'Enfant du mystère*, Paris, Le Prieur, 1798, t. I.

DUMAS (père), Alexandre, *Le Capitaine Paul*, Paris, Calmann-Lévy, s. d.

_____, *D'Artagnan ou a mocidade dos mosqueteiros*, ms. 04008, 1909 [TNDMII, Lisbonne].

_____, *Monte-Cristo «primeira noute»*, ms. 035-04 [TNDMII, Lisbonne].

_____, *Monte-Cristo «segunda noute»*, ms. 035.05 [TNDMII, Lisbonne].

_____, *Le Prisonnier de la Bastille, fin des Mousquetaires*, Paris, Michel Lévy et Frères, s. d.

_____, *La Reine Margot*, Verviers, Géant, «Bibliothèque Marabout», s. d.

_____, *O Capitão Paulo*, Lisbonne, Typographia Carvalhense, «Arquivo Theatral», 1848, vol. 6.

_____, *O Conde de Monte-Cristo: romance histórico*, Lisbonne, Typographia Lisbonense, 1849.

_____, *O Conde de Monte-Cristo*, Lisbonne, Imprensa Nevesiana, 1849-1850.

_____, *O Capitão Paulo*, Lisbonne, Typographia de G. M. Martins, «Arquivo Theatral», 1858.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

_____, *O Conde de Monte-Cristo: romance histórico*, Lisbonne, Typographia Rollandiana, 1862.

_____, *Os Couteiros*, ms. 028.06, 1865 [TNDMII, Lisbonne].

_____, *O Capitão Paulo*, ms COD. 11778, 1867 [Bibliothèque Nationale, Lisbonne].

_____, *O Conde de Monte-Cristo*, Lisbonne, Rolland e Semiond, 1871.

_____, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Garnier, 1956.

_____, *La Jeunesse des Mousquetaire*, suivi de *Les Mousquetaires*, Paris, La Table Ronde 1994.

_____, *Le Vicomte de Bragelonne*, Paris, Gallimard, «folio classique», 1997.

_____, *Les Trois Mousquetaires*, Paris, Gallimard, «folio classique», 2001.

_____, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, Paris, Gallimard, 2005.

_____, *Lorenzino*, Paris, Imprimerie Dondey-Dupré, 1842.

_____, MAQUET, Auguste, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, drame en cinq actes et douze tableaux, in *Théâtre complet XI*, Paris, Michel Lévy Frères, 1874.

_____, *Le Comte de Morcef* (Troisième partie de *Monte-Cristo*), in *Théâtre Complet*, Paris, Michel Lévy Frères, 1874, t. XIII.

_____, *La Reine Margot*, in *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, Frères, 1874, t. X.

_____, *Villefort* (quatrième partie de *Monte-Cristo*), in *Théâtre Complet*, Paris, Michel Lévy Frères, 1874, t. XIII.

_____, *Monte-Cristo* (1^{ère} partie), in *Théâtre complet*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, t. XII.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

_____, *Monte-Cristo (2^e partie)*, in *Théâtre complet*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, t. XII.

DUMAS (fils), Alexandre, *La Dame aux camélias*, Paris, Gallimard, 1974.

GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier, 1876.

GONCOURT, Jules et Edmond, *Renée Mauperin*, Paris, Charpentier, 1864.

_____, *Germinie Lacerteux*, s. l., Belenus, «Classique», 2008.

GRANGÉ, Eugène, BERNARD, Victor, *Le Lys dans la vallée, comédie en trois actes*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868.

HUGO, Victor, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951.

JOUHAUD, Auguste, *L'Île de Monte-Christo*, Paris, Marchant, 1847.

LACERDA, César, *As Mulheres de mármore*, Porto, Typographia António José da Silva Teixeira, 1873.

Lisbeth ou a Filha do Lavrador, Lisbonne, Typographia Carvalhense, «Arquivo Theatral», 1843, vol. 6.

MAGALHÃES, Affonso (trad.), *As Duas orphãs*, Lisbonne, Livraria Popular de Francisco Franco, «Bibliotheca dramática popular», 189-.

MENDES LEAL, José da Silva, *Os Homens de mármore*, Lisbonne, Typographia do Panorama, 1862.

MONIZ, José António (trad.), *Paulo e Virgínia*, ms. COD. 7890, 1882 [Bibliothèque Nationale, Lisbonne].

_____, *A Casta Suzanna*, ms. COD. 7882 [Bibliothèque Nationale, Lisbonne].

_____, *O Conde de Monte-Christo*, Lisbonne, Typ. do Comércio de Portugal, 1890.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

PALMEIRIM, Luís Augusto (trad.), *O Marquez de la Seiglière*, s. l., Pub. da Livraria Campos Junior, s. d.

PIXERÉCOURT, René-Charles Guilbert de, *La Citerne. Théâtre de René-Charles Guilbert de Pixierécourt*, Paris, J. N. Barba, s. d., t. 4.

_____, *Coelina ou L'Enfant du mystère*, Paris, J. N. Barba, 1800.

_____, *Le Mont Sauvage*, Paris, J. N. Barba, 1821.

_____, *Les Natchez, ou la tribu du serpent*, Paris, Quoy, 1827.

PONSON DU TERRAIL, *La Juive du Château-Trompette*, Paris, Jules Rouff & Cie, s.d.

RODRIGUES DA COSTA, João Carlos, *O Marquês de Villemer*, ms., 1869 [Institut Jorge Faria, Coimbra].

SANTOS, José Carlos dos (trad.), *Joanna que ri e Joanna que chora*, ms. 022.06, 1860 [TNDMII, Lisbonne].

SARMENTO, Alfredo (trad.), *Paulo e Virgínia*, Lisbonne, Diogo Seromêno, «Theatro contemporâneo», 1881.

SERPA PIMENTEL, António de, *Dalila*, Lisbonne, Typographia do Panorama, 1856.

SUE, Eugène, *Le Juif errant*, Paris, Administration de Librairie, 1852.

SUE, Eugène, DINAUX, Prosper Parfait, *Os Mistérios de Paris*, ms. 035.07, 1849 [TNDMII, Lisbonne].

VERNE, Jules, *De la Terre à la Lune*, Paris, Hachette, 1919.

_____, *Les Enfants du capitaine Grant*, Paris, Librairie Générale Française, 2004.

_____, *Kéraban-le-têtu*, deuxième partie, Paris, J. Hetzel, «Bibliothèque d'Éducation et de Récréation», 1883.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

- _____, *Michel Strogoff*, Paris, Le Livre de Poche, 2008.
- _____, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Pocket, 1999.
- _____, *Le Tour du monde en 80 jours*, Genève, Crémille S. A., 1989.
- _____, *Les Enfants du capitaine Grant*, Paris, Librairie Générale Française, 2004.
- _____, ENNERY, Adolphe d', *Le Tour du monde en 80 jours*, in *Les Voyages au théâtre*, Paris, J. Hetzel, 1881.
- _____, *Les Enfants du Capitaine Grant*, in *Les Voyages au théâtre*, Paris, J. Hetzel, 1881.
- _____, *Os Filhos do Capitão Grant*, trad. de José António Moniz, ms. 7896, 1885 [Bibliothèque Nationale, Lisbonne].
- _____, *Os Filhos do Capitão Grant*, trad. de José António Moniz, Lisbonne, Imprensa Democratica, «Theatro escolhido», 1890.
- ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, Paris, Gallimard, «folio classique», 1978.
- _____, *La Curée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.
- _____, *Thérèse Raquin*, Paris, Gallimard, 2001.
- _____, *Thérèse Raquin*, drame en quatre actes, Paris, Charpentier, 1873.

2. Dictionnaires et ouvrages généraux

- BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisbonne, Universidade Aberta, 1991.
- BASTOS, Sousa, *Dicionário de teatro português*, Lisbonne, Imprensa Libanio da Silva, 1994.
- BERTRAND, Dominique, *et alii, Le Théâtre. Cours, Documents, Dissertation*, Paris, Bréal, «Grand Amphi Littérature», 1996.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, «Lettres sup», 2005.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995.

COUPRIE, Alain, COUPRIE, Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Nathan/VUEF, «Lettres Sup», 2001.

_____, *Le Théâtre. Texte, Dramaturgie, Histoire*, Paris, Nathan/ VUEF, 2003.

CRUZ, Duarte Ivo, *Introdução à História do Teatro Português*, Lisbonne, Guimarães Editores, 1983.

DAVID, Martine, *Le Théâtre*, Paris, Belin, «Sujets», 1995.

DELVAU, Alfred, *Le Dictionnaire de la langue verte*, Paris, Flammarion, 1883.

GAUTIER, Théophile, *L'histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel, 1859, t. 5.

JARRETY, Michel, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie générale française, 2001.

LAROUSSE, *Deuxième supplément au Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Imprimerie du Grand dictionnaire universel, 1890, p. 67.

LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, «Quadrige», 1980.

LITTRÉ, É., *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873, t. A-C.

MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, «fac littérature», 1992.

Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles, théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Armand Colin, «fac Arts du spectacle», 2005.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

_____, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.

PICCHIO, Luciana Stegagno, *História do Teatro Português*, Lisbonne, Portugália Editora, 1969.

RAIMOND, Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, «Cursus», 2002.

REBELLO, Luiz Francisco, *O Teatro romântico (1838-1869)*, Lisbonne, Instituto de cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação e Ciência, «Biblioteca Breve», 1980.

_____, *Três Espelhos. Uma visão panorâmica do teatro português do Liberalismo à ditadura (1820-1926)*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, «Temas portugueses», 2010.

REIS, Carlos (dir.), *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo*, Lisbonne, Publicações Alfa, 2001, vol. 5.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, «Lettres Sup», 1996.

RIBEIRO, Maria Aparecida, *História Crítica da Literatura Portuguesa. Realismo e Naturalismo*, Lisbonne, Verbo, 2000, vol. VI.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan / VUEF, «Lettres Sup», 2002.

VIALA, Alain, *Histoire du Théâtre*, Paris, PUF, 2010.

3. Études théoriques

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, Lisbonne, Almedina, 2011.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, «classique», 1990.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

BAKHTINE, Mikhaïl, *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1970.

_____, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BENESSAIEH, Afef, «Multiculturalisme dense ou violence massive: Quatre scénarios possibles», in *Revue électronique de Littérature Française : RELIEF*, vol. 5, n° 2, 2011, 59-74.

BIASI, Pierre-Marc de, *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions «Biblis», 2011.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

_____, «Le marché des biens symboliques», in *L'année sociologique*, n° 22, 1971, 49-126.

CAILHAVA DE L'ESTENDOUX, Jean-François, *De l'Art de la Comédie*, Paris, F.-A. Didot Aîné, 1772, t. III.

DIRKX, Paul, *Sociologie de la Littérature*, Paris, Armand Colin / VUEF, 2000.

DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula, le rôle du lecteur*, Paris, Garnier & Fasquelle, 1985.

EVEN-ZOHAR, Itamar, «Polysystem Studies», in *Poetics Today, International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, n°1, 1990.

FARCY, Gérard-Denis, «L'Adaptation dans tous ses états», in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 96, nov. 1993, 387-414.

FONT, Mauricio A., QUIROZ, Alfonso W. (dir.), *Cuban Counterpoints. The Legacy of Fernando Ortiz*, Maryland, Lexington Books, 2005.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

GANS-GUINOUNE, Anne-Marie, TOONDER, Jeannette, «Introduction : Parcours de la transculturalité à travers quelques régions francophones du monde», in *Revue électronique de Littérature Française : RELIEF*, vol. 5, n° 2, 2011. 1-3.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

_____, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, «Poétique», 1979.

_____, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, «Points Essais», 1982.

GRÉSILLON, Almuth, «La critique génétique, aujourd'hui et demain», *Item* [en ligne], <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174>.

_____, MERVANT-ROUYX, Marie-Madeleine, BUDOR, Dominique (dir.), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

HOLDEN, Jonathan, *The Fate of American Poetry*, Georgia, The University of Georgia Press, 1991.

HORACE, *Art Poétique*, in *Les Œuvres d'Horace*, Paris, Hachette, 1860.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la Réception*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Idées», 1978.

_____, *A Literatura como provocação*, Lisbonne, Passagens, 1993.

LAMBERT, «Production, tradition et importation : une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction», in *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 7.2, 1980, 246-252.

_____, «Les Relations littéraires internationales comme problème de réception», in *Sensus Communis. Contemporary Trends Comparative Literature*, eds. P. Borner, J. Riesz and B. Scholz, Tübingen, G. Narr, 1986, 49-63.

LEAL DE MATOS, Maria Vitalina, *Introdução aos Estudos Literários*, Lisbonne, Verbo, 2001.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

LEFEVERE, André, *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London & New York, Routledge, 1992

LUKÁCS, Georges, *Le Roman historique*, Paris, Payot & Rivages, 2000.

_____, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2005.

ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del Tabaco y el azúcar*, Caracas, Maria H. Gonzalez de Salcedo y Biblioteca Ayacucho, 1987.

PETIJEAN, André, «Emprunt et Réécriture: Réflexions à partir de *L'Art de la Comédie* de J.-F. Cailhava de L'Estendoux», in *Pratiques*, n°105/106, juin 2000, 183-200.

PRATT, Mary Louise, «Arts of the Contact Zone», in *Profession*, New York, The Modern Language Association of America, 1991, 33-40.

_____, *Imperial Eyes. Travel writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 1992.

RIFFATERRE, Michel, «Contraintes intertextuelles», in LE CALVEZ, Éric, CANOVA-GREEN, Marie-Claude (dir.), *Texte(s) et Intertexte(s)*, Amsterdam, Rodopi, 1997, 35-53.

THOMASSEAU, Jean-Marie, «Différents états du texte théâtral», in *L'écriture théâtrale*, n° 41, mars 1984, 99-121.

TURGEON, Laurent, *Patrimoines métissés: Contextes coloniaux et postcoloniaux*, Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2003.

UBERSFELD, Anne, *Le drame romantique*, Paris, Belin, «Lettres Sup», 1993.

_____, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, «Lettres Sup», 1996.

_____, *Lire le Théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, «Lettres Sup», 1996.

_____, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, «Lettres Sup», 1996.

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, «Espaces Humains», 2000.

ZIMA, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, «Connaissances des langues», 1985.

4. Études critiques

ARSAC, Louis, *Le théâtre français au XIXe siècle*, Paris, Ellipses, 1996.

BALBI, Adrien, *Essai Statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve, et suivi d'un coup d'œil sur l'état actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les deux portugais des deux hémisphères*, Paris, Rey et Gravier Libraires, 1822, vol. 2.

BALZAC, Honoré de, *Lettres à Madame Hanska, 1832-1844*, Paris, Robert Laffont, 1990.

BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Armand Colin, «Lettres Sup», 2005.

_____, CABANÈS, Jean-Louis, *Le Roman au XIXe siècle. L'Explosion du genre*, Paris, Bréal, «Amphi Lettres», 2001.

BERGERAT, Émile, «Préface» au *Théâtre de Émile Bergerat*, Paris, P. Ollendorff, 1899.

BONY, Jacques, *Lire le Romantisme*, Paris, Nathan/HER, «Lettres Sup», 2001.

BRAGA, Teófilo, *As Modernas ideias na literatura portuguesa*, Porto, Livraria Internacional Ernesto Chardon, 1892.

BRUNET, Brigitte, *Le théâtre de Boulevard*, Paris, Nathan, «Lettres Sup», 2004.

CABANÈS, Jean-Louis, DUFIEF, Anne-Simone, *Le Roman au théâtre. Adaptations théâtrales au XIXe siècle*, *Ritm*, Université de Paris X, 2005, n°33.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

CASTILHO, António Feliciano de, *Teatro de Molière*, Lisbonne, Academia Real das Ciências, 1870.

CHARDIN, Philippe, et alii, *La tentation théâtrale des romanciers*, Paris, Sedes/VUEF, «Questions de littérature», 2002.

DAUDET, Alphonse, *Pages inédites de critique dramatique (1874-1880)*, Paris, E. Flammarion, 1923.

DESFONTAINES, abbé, *L'esprit de l'abbé Desfontaines ou Réflexions sur différents genres de Science et de Littérature*, Paris, Duschesne, 1757.

DUFIEF, Anne-Simone, *Le théâtre au XIXe siècle : du romantisme au symbolisme*, Rosny, Bréal, 2001.

DUMAS (père), Alexandre, Préface au *Père prodigue*, *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy Frères, 1968, t. III.

DUMAS (fils), Alexandre, Préface au *Théâtre complet*, *Théâtre des autres*, Paris, Calmann-Lévy Éditeur, 1894.

_____, Préface au *Le Fils Naturel*, *Théâtre Complet III*, Paris, Calmann-Lévy, 1899.

DURAND-LE GUERN, Isabelle, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin, «128 Série Lettres», 2008.

FRANÇA, José-Augusto, «Duas notas sobre Alexandre Dumas em Portugal», in RÊGO, Manuela, SCHOPP, Claude, CASTELO BRANCO, Miguel, *Antes das playstations: 200 anos de romance de aventuras em Portugal*, Lisbonne, Biblioteca Nacional, 2003, 63-70.

GAUTIER, Théophile, *L'histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel, 1859, t. 5.

GENGEMBRE, Gérard, *Le Romantisme*, Paris, Ellipses, «Thèmes et Études», 2008.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

GEOFFROY, Julien-Louis, *Manuel dramatique à l'usage des auteurs, et des acteurs et nécessaire aux gens du monde qui aiment les idées toutes trouvées, et les jugements tout faits*, Paris, Painparré, 1822.

GOETHE, Johann W. von, SCHILLER, Friedrich, *Correspondance entre Goethe et Schiller*, trad. De Mme la Baronne de Carlowitz, annotée par René Taillander, Paris, Charpentier, 1863, t. I.

GONCOURT, Jules et Edmond, *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire 1851-1861*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1888, 1^{er} vol.

_____, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire 1851-1863*, Paris, Fasquelle, 1959, p. 685.

_____, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1989, t. I.

HARTOG, Willie Gustave, *Guilbert de Pixérécourt: sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*, Paris, H. Champion, 1913.

HÉDELIN, François (abbé d'Aubignac), *La Pratique du théâtre*, Amsterdam, Jean Frédéric Bernard, 1715, t. I.

HERMANN, Joseph, «Dumas fils et Paul de Kock», in *Revue D'art Dramatique tome III janvier-mars 1898*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, 446-450.

HESSE-WEBE, Armelle, *De l'adaptation théâtrale : pour une approche sémiotique et didactique*, Université de Paul Verlaine-Metz, 2010.

_____, «L'adaptation théâtrale d'hier à aujourd'hui, pour une approche historique», in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Dramatica, Theater, Fil, Media*, n° 2, octobre 2012, 3-22.

_____, PETITJEAN, André, «Pour une problématisation sémiologique de l'adaptation», in *Écho des études romanes*, Institut d'études romanes de la Faculté de Lettres de l'Université de Bohême du Sud, České Budějovice, 2011, vol. VII, n° 2, 5-22.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

HUGO, Abel, MALITOURNE, Armand, ADER, Joseph, *Traité du mélodrame*, Paris, Delaunay Pélicier et Plancher, 1817.

HUGO, Victor, «Préface» aux *Rayons et les Ombres*, Paris, Delloye Libraire, 1840.

_____, «Sur Walter Scott, à propos de *Quentin Durward*», in *Œuvres complètes de Victor Hugo, Philosophies I, 1819-1834, Littérature et Philosophie mêlées*, Paris, J. Hetzel & A. Quantin, 1882, 245-257.

_____, «Lettres de l'exil 1852-1870», in *Correspondance 1836-1882*, Paris, Calmann-Lévy, 1898.

_____, HUGO, Victor, «Préface de *Cromwell*», in *Œuvres complètes. Drame. Cromwell*, Paris, Vve Alexandre Houssiaux, 1864.

JUBINVILLE, Yves, «Trajectoire du romanesque: la scène sous le charme du roman (Diderot, Stanislavski, Pirandello)», in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 33, 2003, 46-60.

_____, RIENDEAU, Pascal, «Théâtre/Roman : rencontres du livre et de la scène. Présentation», in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 33, 2003, 9-12.

KILLEN, Alice Mary, *Le roman terrifiant ou le Roman Noir de Walpone à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Paris, Champion, 1924.

KRAKOVITCH, Odile, «Les romantiques et la censure au théâtre», in *Romantisme*, n° 38, 1982, 33-46.

_____, «La mise en pièce des théâtres : la censure des spectacles au XIXe siècle», in VIGIER, Philippe (dir.), *Maintien de l'ordre et polices en France et en Europe au XIXe siècle*, Paris, Créaphis, 1987, 287-300.

_____, «Une seule et même répression pour le théâtre et la presse au XIXe siècle ?», in BARA, Olivier, THÉRENTY, Marie-Eve, *Presse et scène au 19^e*

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

siècle, colloque international organisé à l'Université de Montpellier III en juin 2010, [en ligne] www.medias19.org/index.php?id=2498.

LABELLE, Véronique, «Le théâtre dans le roman : les éléments de mis en place d'un mystère», in *Post-Scriptum ORG*, Automne 2008, n°8, [en ligne] www.post-scriptum.org/alpha/articles/2008_8_labelle.pdf.

LACROIX, Paul (Bibliophile Jacob), Préface à «L'histoire et le roman historique», in *Romans relatifs à l'Histoire de France aux XVe et XVIe siècles*, A. Desrez, 1838.

_____, «Notice sur *Coelina*», in PIXERÉCOURT, René-Charles Guilbert de, *Théâtre choisi*, Paris, Tresse Libraire-éditeur, 1841, t. I.

LAFON, Dominique, «Fascination réciproque», in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 33, 2003, 5-6.

LEDUR, Dominique, «Réflexion sur l'adaptation théâtrale», in *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, 1992, n°2, 28-56.

LECHEVALIER, Agathe, «Roman historique, roman dramatique : étude de la fonction générique de la théâtralité dans le roman historique romantique», in DÉRUELLE, Aude, TASSEL, Alain (dir.), *Problèmes du roman historique. Narratologie*, Paris, L'Harmattan, n°7, 45-56.

LEMAÎTRE, Jules, *Impressions de théâtre, quatrième série*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1890.

_____, *Impressions de théâtre, sixième série*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1898.

_____, *Impressions de théâtre, huitième série*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1895.

LYON-CAEN, Charles, DELALAIN, Paul, *Lois françaises et étrangères sur la propriété littéraire et artistique : suivies des conventions internationales conclues par*

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

la France pour la protection des œuvres littéraires et d'art, Paris, F. Pichon éditeur, 1889, t. II.

MARTIN-GUAY, Julie, *L'Assommoir de Zola : du roman à la pièce de théâtre*, Mémoire défendu à l'Université de McGill, Montréal, 2004.

Le Mélodrame, *Revue Europe*, novembre-décembre 1987, n° 703-704.

MENDES LEAL, «Parecer sobre a tradução de *Tartuffo* de Castilho», in CASTILHO, António Feliciano de, *Teatro de Molière. Primeira tentativa. Tartufo, comédia vertida livremente e acomodada ao portuguez, seguida de um parecer pelo ILL.mo Ex.mo Sr. José da Silva Mendes Leal*, Lisbonne, Academia Real das Ciências, 1870.

MIGUET-OLLANGIER, Marie (études réunies par), *Le théâtre des romanciers*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1996.

MONTCLAIR, Florent (dir.), *L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, Besançon, Presses du Centre UNESCO de Besançon, 1998.

MUSSET, Alfred de, «Au Lecteur», in *Un Spectacle dans un fauteuil*, Paris, E. Rentuel, 1833.

NAUGRETTE, Florence, *Le Théâtre romantique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

PEYRE, H., *Qu'est-ce que le romantisme?*, Paris, PUF, 1979.

PIXERÉCOURT, René-Charles Guilbert de, «Dernières réflexion sur le mélodrame», in *Théâtre choisi*, Nancy, Chez L'Auteur Cour d'Orléans, 1843, t. 4.

_____, «Le Mélodrame», in *Paris ou le Livre des cent-et-un*, Paris, Ed. Ladvocat, 1832, t. 6, 288-319.

PLANA, Muriel, «Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIIIe et XIXe siècles», in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 33, 2003, 31-45.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

_____, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004.

QUEFFÉLEC, Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 1989.

QUEIRÓS, Eça de, «O teatro em 1871», in *Obras*, Porto, Lello & Irmão, s. d., vol. III, 1125-1130.

QUENEAU, Raymond, *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973.

RACINE, Jean, «1^{ère} et 2^{nde} préfaces» à *Andromaque*, Paris, Librairie Hachette, «Auteurs Classiques», s. d.

RAMOND, Catherine, *Le Roman et théâtre au XVIIIe siècle, le dialogue des genres*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012.

RENOUARD, Augustin-Charles, *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature les sciences et les beaux-arts*, vol. 2, Paris, Paul Renouard, 1839.

RICKERT, Blandine, «Thérèse Raquin : Observations sur la structure dramatique du roman», in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 55, 1981, 42-51.

ROOTERING, Marie-Pierre, *Les Adaptations théâtrales de romans français au XIXe siècle*, Université de Paris III, 2007.

SANTOS, Ana Clara, «Réception et diffusion du Naturalisme au Théâtre : la présence d'Émile Zola au Portugal», *Revue Excavatio, Émile Zola and Naturalism, International Review for Multidisciplinary Approaches and Comparative Studies to Emile Zola and his time, Naturalism, Naturalist Writers and Artists around the World*, vol. XVII, n°1-2, 2002, 211-226.

_____, «La Fortune de Racine au Portugal: traduction et mise en scène», in BROOKS, William (éd.), *Seventeenth-Century French Studies*, 2005, vol. 27, 209-219.

_____ (coord.), *Relações Literárias Franco-Peninsulares*, Universidade do Algarve/Edições Colibri, 2005.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

_____, «La pratique de la traduction théâtrale ou les voies de la création dramaturgique sur la scène portugaise au XIXe siècle», in CICCIA, Marie-Noëlle, HEYRAUD, Ludovic, MAFFRE, Claude, *Traduction et lusophonie. Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2007, 185-203.

_____, «La fortune de Corneille au Portugal ou les répercussions de la querelle du *Cid*», in *Papers on French Seventeenth Century Literature / Biblio 17*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, 267-277.

_____, «Das colecções de teatro estrangeiro em Portugal (séc. XVIII-XIX)», in MINGOCHO, Maria Teresa Delgado, GIL, Maria de Fátima, CASTENDO, Maria Esmeralda (coord.), *Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Centro de Investigação em Estudos Germanísticos e Edições MinervaCoimbra, 2011, 1201-1212.

_____, «A colecção *Arquivo teatral* ou a importação do repertório teatral parisiense», in CARVALHO, Manuela, PASQUALE, Daniela Di (org.), *Depois do Labirinto. Teatro e Tradução*, Lisbonne, Nova Vega, «Outras Obras», 2012, 75-98.

_____, «Contributos para a história da reforma do teatro nacional», in PETROV, Petar, SOUSA, Pedro Quintino de, SAMARTIM, Roberto López-Iglésias, FEIJÓ, Elias, J. Torres (éds.), *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. Da Idade Média ao século XIX*, Santiago de Compostela, Associação Internacional de Lusitanistas / Através Editora, 2012, 231-248.

_____, VASCONCELOS, Ana Isabel, *Repertório Teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*, Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

_____, *Repertório Teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*, Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2011.

SGARD, Jean, BERNARD-GRIFFITHS, Simone, *Mélodrames et romans noirs 1750-1890*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

SIVETIDOU, Aphrodite, LITSARDAKI, Maria (dir.), *Roman et Théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, Paris, Garnier, 2010.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1996.

THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le Mélodrame sur les Scènes parisiennes de Coelina à l'Auberge des Adrets*, Lille, Service de reproduction des Thèses, 1976.

_____, *Le Mélodrame*, Paris, Puf, 1985.

UBERSFELD, Anne, «Les Misérables, Théâtre-roman», in ROSA, Guy, UBERSFELD, Anne, *Lire les Misérables*, Paris, Librairie José Corti, 1985, 175-190.

VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de, *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisbonne, IPM, Museu Nacional do Teatro, 2003.

VERNE, Jules, «Lettre à Pierre-Jules Hetzel, 3 décembre 1883», in *Archives Hetzel correspondance 1863-1886* [BNF, NAF (17004)].

VISWANATHAN-DELORD, Jacqueline, *Spectacles de l'esprit: Du Roman Dramatique au Roman-théâtre*, Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2000.

VIVEIROS, Geneviève de, «*Les romans mis en pièces*»: étude sur la pratique de l'adaptation théâtrale à la fin du XIXe siècle. Le cas d'Émile Zola (1873-1902), Thèse de doctorat défendue à l'Université de Toronto, 2009.

WARD, Sophie, «Melodrama and the Gothic with particular reference to *Victor, ou L'Enfant de la Forêt, La Caverne de Souabe, Léon, ou le Château de Montenero and le Château des Apennins, ou, le Fantôme vivant.*», in http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/french/marandet/matters/melodrama_and_the_gothic.pdf.

YON, Jean-Claude, *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau monde, 2008.

ZOLA, Émile, «Préface», *Thérèse Raquin, drame en 4 actes*, Paris, Charpentier, 1873.

_____, *Le roman expérimental*, Paris, G. Charpentier, 1881.

_____, «Préface» à *L'Assommoir*, in BUSNACH, William, *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola, L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille*, Paris, Charpentier, 1884.

_____, «Préface» à *Nana*, in BUSNACH, William, *Trois pièces tirées des romans et précédées chacune d'une préface d'Émile Zola, L'Assommoir, Nana, Pot-Bouille*, Paris, Charpentier, 1884.

_____, *Le Naturalisme au théâtre*, Bruxelles, Complexe, 2003.

5. Presse et Revues du XIXe siècle

Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatique, Exercice 1866-1869, Paris, Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1869, tome I.

Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, exercice 1869-1872, Paris, Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1872, t. II.

Atalaya dos Theatros, 28 juin 1838, n°1.

L'Avenir national, 11 mars 1873.

Le Bien public, le 30 avril 1877.

Le Charivari, 6 février 1848.

«La Collaboration au théâtre», in *Le Gaulois*, 21 avril 1894.

«La Collaboration au théâtre», in *Le Gaulois*, 24 avril 1894.

«La Collaboration au théâtre», in *Le Gaulois*, 25 avril 1894.

«La Collaboration au théâtre», in *Le Gaulois*, 26 avril 1894.

«Courrier des Théâtres», *La Presse*, 16 mars 1894.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

DARCOURS, Charles, «Courrier des théâtres», *Le Figaro*, 12 janvier 1881.

DAUDET, Alphonse, «Chronique dramatique», *Le Journal officiel*, 20 avril 1874.

DAUDET, Alphonse, «De la collaboration», *Le Journal officiel*, 31 août 1874.

Diário do Governo, 29 septembre 1836.

Diário do Governo, 3 novembre 1845.

O Elenco, 1 de Junho 1839.

O Entre-Acto, n° 3, de 22 Maio de 1837.

FÉNÉON, Félix, *Le Chat noir*, 31 octobre 1891.

FÉVAL, Paul, «Le Besoin de parler», in *Le Figaro*, 13 mai 1866.

_____, «Mon Dernier mot», in *Le Figaro*, 24 mai 1866.

Le Figaro, 16 mars 1894.

FOURCAUD, «Le Théâtre», *La Vie moderne*, 19 novembre 1881.

GAUTIER, Théophile, «Théâtres», in *La Presse*, 7 avril 1851.

Jornal do Conservatório, 15 mars 1840, n° 15.

JOUVIN, B. «Théâtres», *Le Figaro*, 1^{er} septembre 1864.

LE SENNE, Camille, «Premières représentations», in *Le Siècle*, 16 mars 1894.

MATHAREL, Charles, «Revue des Théâtres», in *Le Siècle*, 30 juin 1845.

_____, «Théâtres», in *Le Siècle*, 12 avril 1847.

_____, «Théâtres. Théâtre-Historique», in *Le Siècle*, 7 février 1848.

_____, «Revue des Théâtres», in *Le Siècle*, 28 mai 1849.

_____, «Revue des théâtres», in *Le Siècle*, 12 mai 1851.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

_____, «Revue des Théâtres», in *Le Siècle*, 20 juin 1853.

Memórias do Conservatório Real de Lisboa, 1843.

«*Les Mystères de Paris* au théâtre», *La Revue des deux mondes*, T. 5, mars 1844.

O Nacional, 30 décembre 1835.

NOËL, Édouard, STOULLIG, Edmond, *Les Annales du Théâtre et de la Musique. 1894*, Paris, Charpentier, 1895.

PESSARD, Hector, «Les Premières», *Le Gaulois*, 16 mars 1894.

Platea, 1875.

«Premières représentations», *Le Figaro*, 12 fév. 1897.

La Presse, 3 février 1879.

SAINT-VICTOR, Paul de, «Théâtres», in *La Presse*, 1^{er} avril 1861.

SAINTE-BEUVE, «De la Littérature industrielle», in *Revue des Deux Mondes*, septembre 1839, t. XIX, 4^e série, pp. 675-691.

SARCEY, Francisque, «Chronique théâtrale», in *Le Temps*, 31 août 1868.

Le Siècle, 16 mars 1894.

«La Soirée Théâtrale», *Le Figaro*, 12 janvier 1881.

«Soirée théâtrale», in *Le Figaro*, 16 mars 1894.

«Théâtre. Drame et comédie», in *La Nouvelle Revue*, mars-avril 1894.

«Théâtres», *Le Figaro*, 17 février 1861.

VITU, Auguste, «Premières représentations», *Le Figaro*, 12 février 1887.

Le Voltaire, 3 février 1880.

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

ZOLA, Émile, in *Figaro*, 7 février 1881.

Index des auteurs cités

A

Abreu, 270, 283
Ajalbert, 264
Alexis, 44, 54, 88
Almeida, 240, 245, 248, 249, 251, 253,
257, 259, 260, 261, 267, 335, 356
Ancelot, 127, 230, 269
Anicet-Bourgeois, 55, 58
Arago, 189
Aristote, 8, 14, 35, 36, 67, 98
Arlincourt, 51, 75, 76, 128, 160, 194
Arnaud, 118
Arnosso, 267
Arnould, 36, 38
Artois, 265
Aubignac, 92, 351
Augier, 127, 269

B

Baiardo, 270, 288
Balzac, 3, 40, 41, 46, 51, 54, 69, 94, 95,
103, 127, 145, 159, 160, 184, 190,
226, 227, 276, 278
Barrière, 54, 60, 127, 170, 178, 182,
212, 222, 289
Bastos, 254
Bayard, 265, 269
Beaumarchais, 111, 204, 227
Beauplan, 127, 178, 182, 212, 222
Beauvallet, 152
Belot, 42, 54, 95, 270, 283
Bergerat, 40, 349
Bernard, 92, 147, 195, 205, 227, 263,
269, 276, 278, 287, 351
Biester, 267
Blavet, 156, 157, 234, 235, 236
Bodel, 36
Boileau, 239
Borges, 267, 277, 283
Bourget, 95
Braga, 253, 254, 270, 282
Brás Martins, 250, 270, 283
Brazier, 265
Brieux, 264

Busnach, 55, 58, 61, 128, 158, 172, 197,
212, 222

C

Cabral, 239
Cabrol, 280
Cadol, 264
Caignez, 265
Caldeira, 267
Câmara, 254, 267
Carmontelle, 38
Carmouche, 265
Carré, 127
Castelo Branco, 267
Castilho, 244, 270, 274, 275, 287, 353
Chateaubriand, 128
Clairville, 125, 175, 230
Claretie, 42, 61, 62, 186
Comberrouse, 127
Conceição, 289
Corneille, 37, 238, 239, 246, 257, 290,
355
Correia, 267, 289
Cortambert, 95
Costa, 270, 282, 289
Costa Braga, 270
Cottin, 94
Crébillon, 38, 64, 257
Crémieux, 276
Curel, 264

D

Daudet, 40, 41, 45, 54, 60, 190, 191,
200, 213
Dautin, 54
Deforges, 125, 175, 230
Delavigne, 243
Desfontaines, 39, 350
Diderot, 9, 38, 44, 52, 63, 64, 65, 67,
83, 86, 96, 99, 108, 115, 124, 130,
134, 135, 352
Dinaux, 276
Dinis, 267
Dionysos, 29

Doux, 244, 246, 258, 259, 260, 261,
262, 263, 264, 269, 334
Ducange, 260, 261, 265, 269, 277, 288
Duchet, 31
Ducray-Duminil, 39, 43, 116, 118, 179,
222
Dumas fils, 46, 57, 59, 61, 102, 109,
160, 209, 269, 270, 277, 289, 351
Dumas père, v, 33, 34, 51, 53, 57, 68,
80, 88, 103, 110, 119, 121, 127, 131,
140, 157, 179, 188, 189, 192, 200,
209, 214, 227, 233, 234, 247, 261,
265, 270, 277, 289, 333, 334
Dumersan, 265
Dupeuty, 265, 269
Duport, 265

E

Elzéar, 128
Enes, 255
Ennery, 55, 57, 61, 62, 129, 174, 187,
194, 200, 222, 270, 289, 334
Eschyle, 35
Euripide, 35

F

Farrobo, 270
Fénéon, 160
Ferreira, 270, 276, 286
Feuillet, 270
Féval, 58, 95
Feyo, 254
Fouquier, 127

G

Garrett, 240, 245, 246, 247, 248, 249,
251, 257, 259, 260, 261, 262, 267,
287, 335, 356
Gastineau, 128, 158, 170, 197
Gautier, 81, 85, 90, 102, 217
Gelb, 267
Goethe, 66, 350
Góis, 267
Goncourt, 31, 43, 44, 45, 46, 50, 81, 88,
89, 107, 136, 142, 152, 161, 194,
233, 351
Goubaux, 270

Grangé, 195, 227, 276, 278, 287
Gréban, 36
Grétry, 38
Gusmão, 239, 265

H

Halévy, 61, 63, 205
Hegel, 68
Herculano, 240, 265, 266, 267
Homère, 8, 35
Horace, 9, 37, 116, 347
Hugo, 29, 33, 34, 67, 69, 70, 91, 96, 97,
100, 101, 103, 107, 128, 132, 189,
253, 258, 260, 265, 270, 351

J

Jauc, 282
Jodelle, 36
Jouhaud, 123, 125, 175, 227, 228, 229

K

Kock, 53, 118, 209, 230, 351

L

La Brière, 271
Lacerda, 254, 289
Laclos, 63
Lacroix, 100, 208
Lafayette, 63
Launay, 40, 200
Lauzanne de Varoussel, 265
Legouré, 262
Lemaître, 61, 62, 156, 159, 161, 177
Lesclide, 128
Lessing, 66
Lima Felner, 270
Loureiro, 247
Lusitano, 239

M

Magalhães, 277, 289
Malheiro Dias, 267
Maquet, 57, 127, 156, 189, 214, 218,
221, 222, 223, 234, 235, 297, 300
Marivaux, 30, 64, 71, 137
Martins, 267, 270, 277, 338, 339

Mary, 4, 18, 19, 21, 95, 117, 348, 352
Masson, 190
Mazères, 265
Meilhac, 62, 63
Mélesville, 265
Mendes Leal, 243, 244, 270, 275, 287,
289, 353
Mercadet, 36
Mesquita, 255, 296
Meurice, 60
Michel, 9, 12, 36, 42, 47, 52, 71, 81, 84,
103, 119, 146, 157, 163, 179, 181,
182, 256, 338, 339, 340, 341, 343,
344, 345, 348, 350
Moinaux, 264
Molière, 37, 41, 209, 239, 244, 257,
265, 274, 275, 287, 288, 349, 353
Moniz, xiii, xiv, 270, 276, 278, 282,
283, 286, 287, 289, 293, 296, 303,
304, 305, 306, 307, 308, 309, 310,
311, 312, 313, 314, 315, 316, 318,
319, 321, 322, 323, 324, 325, 326,
327, 328, 329, 330, 343
Murger, 95
Musset, 120, 121

N

Nerval, 34
Nodier, 116, 139, 192
Nus, 54

O

Ohnet, 53, 54

P

Palmeirim, 276
Paula, 290
Pereira, xiv, 303, 322, 326, 327, 328,
329, 330
Perrault, 38
Pinheiro Chagas, 276, 338
Pinto, 252, 254, 255, 267, 270
Pixerécourt, 39, 42, 43, 55, 73, 74, 116,
118, 123, 128, 131, 132, 139, 169,
179, 180, 192, 194, 199, 200, 207,
208, 222, 265, 270, 334, 342, 351
Plutarque, 36

Ponson du Terrail, 73, 85, 86, 203
Prévost, 87
Pyat, 95

Q

Queirós, 252, 253, 254, 267
Quental, 254

R

Racine, 37, 238, 239, 257, 289, 355
Radcliffe, 116, 117, 118, 352
Ranc, 127
Renard, 264
Renouard, 205, 354

S

Sade, 37
Sainte-Beuve, 9, 47, 48, 255, 256, 359
Saint-Hilaire, 269
Saintine, 190, 265
Saint-Réal, 37
Sand, 51, 59, 289
Sandeau, 127, 269, 271, 282
Santos, 275, 276, 288, 342
Sardou, 58, 61, 62, 258
Sarmiento, 275, 288
Scarron, 37
Schiller, 37, 66, 246, 350
Scott, 30, 73, 96, 351
Scribe, 5, 62, 63, 116, 139, 192, 246,
258, 259, 260, 262, 265, 269, 270,
280, 287
Sedaine, 38
Sénèque, 35, 37
Serpa, 270, 283, 284, 285, 286, 293
Serpa Pimentel, 270, 283, 284, 285,
286, 293
Simões, 254
Sophocle, 35
Sousa, 239, 240
Staël, 29
Stendhal, 69
Sue, 49, 51, 53, 72, 73, 75, 85, 86, 270,
276, 277, 289

T

Tabarant, 159, 160

*Du roman au théâtre: adaptations théâtrales dans la dramaturgie franco-portugaise
au XIXe siècle*

Talassi, 263, 270
Théaulon, 265
Tutilon, 35

U

Urfée, 37

V

Vermond, 189
Verne, 49, 55, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82,
83, 88, 124, 129, 139, 146, 163, 165,
174, 192, 194, 212, 222, 270, 289,
334
Victoria, 282

Vigny, 71, 127
Villeneuve, 269
Virgile, 36, 37
Voltaire, 38, 57, 257, 354, 360

W

Walpone, 116, 117, 352

Z

Zola, 3, 4, 31, 42, 43, 45, 47, 51, 52, 54,
55, 56, 57, 58, 61, 80, 106, 113, 128,
137, 139, 143, 158, 164, 172, 179,
190, 192, 197, 210, 222, 253, 254,
258, 265, 333, 338, 353, 355, 357