

Germinie Lacerteux et la traduction du temps

Sally Filippini

Introduction

En 1864, Edmond et Jules de Goncourt publièrent le roman *Germinie Lacerteux*, un ouvrage qui jeta les bases du mouvement naturaliste en littérature. Comme ils prévoyaient que le roman aurait certainement suscité le scandale chez les lecteurs à cause des thématiques traitées et de son esthétique, les écrivains sentirent le devoir d'expliquer leurs intentions au public :

Vivant au XIX^e siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle « les basses classes » n'avait pas droit au Roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir (De Goncourt 1864: VI).

Germinie Lacerteux vise donc à offrir une analyse et une description de l'univers humble et chaotique des classes modestes de Paris. L'histoire du roman s'inspire de la vie de la domestique des Goncourt, Rose Malingre, qui est décédée dans des circonstances mystérieuses. Après son enterrement, les Goncourt ont découvert que leur bonne conduisait une vie dépravée dont ils décidèrent de tirer un roman. Les faits qui y sont présentés proviennent ainsi de la réalité, bien qu'elle ait été modifiée pour des exigences de création narrative.

La protagoniste du roman, Germinie, est une bonne au service d'une femme âgée aristocrate, Mademoiselle de Varandeuil. La fille a un air grossier, mais en même temps attractif: « de cette femme laide, s'échappait une âpre et

mystérieuse séduction » (De Goncourt 1864: 53). Le roman lui concède aussi un caractère « promis[e] à la passion par tout son cœur, par tout son corps, et accusant dans toute sa personne la vocation du tempérament » (*ibidem*: 48). L'aspect contradictoire des traits caractérisant son personnage engendre l'un des éléments qui intriguent le plus le public et qui s'adaptent ensuite le mieux pour la scène. Germinie tombe toujours amoureuse d'hommes qui profitent de sa gentillesse – notamment Jupillon et Gautruche – et elle dépense tout son argent pour eux, en sacrifiant sa santé et son avenir. Après avoir traversé des moments difficiles, économiquement autant que psychologiquement, Germinie tombe malade et meurt sans que Mademoiselle de Varendeuil découvre sa double vie.

Le personnage de Germinie s'inscrit dans le groupe des personnages emblématiques du mouvement naturaliste, non seulement parce qu'il est le protagoniste d'une « œuvre charnière » (Cabanès 1997: 233) qui marque le passage vers un nouveau mouvement littéraire, mais aussi parce que Germinie est une fille ordinaire, dominée par une passion extrême qui rend son personnage remarquablement intense: « on aurait dit que la passion qui circulait en elle renouvelait et transformait son tempérament lymphatique » (Goncourt 1864: 71). Pourtant, cette qualité du personnage ne sert qu'à constituer « une sorte de fil conducteur » (Cabanès 1997: 183) dans le portrait que les Goncourt entendent effectuer de la classe populaire. En effet, au lieu d'être un roman *sur* l'histoire de Germinie, l'ouvrage vise à peindre la vie des basses classes parisiennes et « le personnage sert à rendre vraisemblables ces tranches de vie, ces tableaux auxquels on peut donner un titre » (*ibidem*). Au

cours de la représentation du panorama social parisien, les Goncourt analysent leur protagoniste en remarquant les aspects les plus laids et grossiers de sa personnalité avec le but d'exposer les vices et les plaisirs du peuple parisien. L'enquête sociologique est ainsi conduite du particulier au général, engendrant la méthode d'enquête du roman naturaliste adoptée aussi par Émile Zola. Après la mort de Jules en 1870, Edmond de Goncourt a poursuivi la carrière d'écrivain et de dramaturge qu'il avait commencée avec son frère. En effet, outre leurs romans, les frères Goncourt s'étaient aussi dévoués à l'écriture de pièces de théâtre, comme *Henriette Maréchal*, jouée à la Comédie Française le 5 décembre 1865. C'est seulement en 1888, après les nombreuses suggestions de son ami Paul Porel, directeur du théâtre l'Odéon, qu'Edmond de Goncourt rédigea et publia l'adaptation pour la scène de *Germinie Lacerteux*, mise en scène pour la première fois au mois de décembre 1888, à l'Odéon. Malgré les efforts de Porel et des brillants comédiens, comme la vedette M^{me} Réjane, pour attirer un grand public et la bienveillance de la critique, en général la mise en scène fut considérée un insuccès et les représentations ne durèrent pas longtemps. À la soirée de la première, Goncourt, qui craignait un échec, écrivit dans son *Journal* que la pièce n'avait probablement été jouée jusqu'à la fin que grâce à M^{me} Réjane, qui avait « le don de se faire entendre et de se faire applaudir » (1894: 315). Toutefois, les jours suivants, l'actrice avoua que « si elle [avait] un succès, elle le [devait] à la prose qui [était] sous son jeu, sous sa parole » (*ibidem*: 318).

Au cours de la création de la pièce de *Germinie Lacerteux*, Goncourt a changé complètement d'opinion sur la production dramatique. En effet, dans la préface de l'édition de *Henriette Maréchal* de 1879, il écrivait: « dans le roman, je le confesse, je suis un réaliste convaincu ; mais au théâtre, pas le moins du monde » (1888: 158). Cependant, *Germinie Lacerteux, pièce en dix tableaux*, représentait sa tentative de réaliser un théâtre de type naturaliste. Puisque « on ne pouvait pas créer un théâtre absolument vrai » (1888: IV), Goncourt soutenait qu'il était possible de « fabriquer un théâtre plus rapproché du livre, un théâtre pouvant être considéré comme la vraie adaptation du roman au théâtre » (*ibidem*). C'est pourquoi le dramaturge décida d'organiser la pièce en tableaux, au lieu d'employer les actes

classiques, puisque pour lui ils représentaient « la combinaison scénique la plus besoigneuse de convention » (*ibidem*). Ce choix esthétique semble bien correspondre à ce qu'Anne Ubersfeld avance lorsqu'elle définit le tableau au théâtre, le décrivant comme « une action faite pour produire des constructions scéniques orientées vers le *visuel* » (1996: 93). Ce type de représentation reflète l'idéal de mise en scène du roman de *Germinie Lacerteux* tel que défini par son auteur, qui visait une présentation plus visuelle des éléments de la vie parisienne narrativisés dans son œuvre en prose, sous la forme « de portraits, d'anecdotes, de saynètes, de scènes » (Cabanès 1997: 183). De manière presque cinématographique, le tableau permet de donner « un morceau de l'action dans toute sa brièveté » (Goncourt 1888: V) à travers des changements de décor rapides qui, par conséquent, contextualisent l'action.

L'aspect sur lequel Goncourt dirigea surtout son attention pour la rédaction de la pièce concerne la représentation du temps théâtral. Tandis que dans le roman le narrateur peut distinguer les moments du récit ainsi que les modes narratifs et les points de vue ; au théâtre, la mise en scène « se situe par rapport à un *ici-maintenant* » (Ubersfeld 1996: 159) des personnages et des spectateurs. Cette caractéristique rend plus difficile l'adaptation du style narratif à l'écriture dramatique. D'ailleurs, l'écriture dramaturgique « n'est jamais subjective » (*ibidem*), puisque les discours expriment toujours les voix des personnages et l'auteur est présent seulement dans les didascalies qui contextualisent la situation des personnages. Pour cela, malgré l'introduction des tableaux, Goncourt devait aussi réinterpréter la structure et le contenu des discours des personnages afin de raconter l'histoire de Germinie en gardant une illusion de vraisemblance de la quotidienneté des personnages. Si d'un côté les tableaux permettent à la pièce de se dérouler dans un temps réel et présent pour les personnages, et par conséquent de faire semblant que les actions ont lieu dans l'immédiateté, d'un autre côté de nombreuses problématiques surgissent lorsque les personnages sont obligés de résumer ce qui se passe hors scène à travers des dialogues parfois artificiels et peu spontanés. Cela engendre un conflit dans la modalité de représentation, en créant des contradictions qui laissent émerger un écart entre la théorie des tableaux de Goncourt et son application sur scène. Puisque l'écrivain ne

réussit pas à se séparer de la modalité narrative, la représentation du temps du roman dans l'adaptation théâtrale engendre une temporalité atypique et paradoxale. Le but de cet article est donc de retrouver les raisons qui produisent un tel effet sur le temps de la pièce et d'enquêter sur la manière dont il a été possible de le réaliser. Avant tout, seront exposés les avantages de l'adaptation en tableaux du point de vue des idées naturalistes, qui finalement permettent à Goncourt d'achever de manière théorique la forme idéale du théâtre naturaliste. Ensuite, sera interrogé le double effet de la structuration de la pièce en tableaux, notamment l'engendrement de discours trop artificiels pour combler les lacunes de l'intrigue et l'étrange perception du temps par les lecteurs et le public. Après avoir considéré et analysé les aspects relatifs au temps et à la temporalité provoqués par la structuration de la pièce en tableaux, la conclusion discutera des résultats en offrant aussi un panorama général sur la réussite des intentions dramatiques de Goncourt.

L'adaptation en tableaux

Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, Zola a souvent remarqué la nécessité de renouveler le théâtre, constat apparaissant dans des articles recueillis par lui-même dans le volume *Le Naturalisme au théâtre*. Considéré le chef de file du mouvement naturaliste et ami de Goncourt, Zola insistait sur le fait qu'« il semble impossible que le mouvement d'enquête et d'analyse qui est le mouvement même du dix-neuvième siècle, ait révolutionné toutes les sciences et tous les arts, en laissant à part et comme isolé l'art dramatique » (Zola 1895: 10). En effet, si le roman naturaliste a rencontré le succès dès sa parution, malgré la critique le définissant comme une « littérature putride¹ », le théâtre naturaliste n'existait pas encore. Zola lui-même avait fait plusieurs tentatives, par exemple avec l'adaptation de l'un de ses romans les plus célèbres, *Thérèse Raquin*, mais en général, celles-ci étaient échouées et semblaient présager l'impossibilité d'un théâtre naturaliste. D'ailleurs, aucun dramaturge ne semblait particulièrement impliqué dans la bataille naturaliste au théâtre. Il était possible de trouver quelques exceptions, comme *Les Corbeaux* de Henri Becque, mais ces pièces s'approchaient du naturalisme seulement

à travers certains aspects des ouvrages plus théoriques, plus souvent par des thématiques sociales que pour la forme du texte. Un des aspects les plus importants pour la dramaturgie naturaliste, selon Zola, était la reproduction du réel, qui constituait la force narrative du naturalisme en opposition aux théâtres classique et contemporain, basés « sur l'arrangement et sur l'amputation systématique du vrai » (*ibidem*: 18). Comme le roman naturaliste devait « posséder les mécanismes des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles [...], sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même » (Zola 1881: 19), le théâtre naturaliste visait à appliquer les mêmes principes sur la scène. L'avenir du théâtre naturaliste devait renouveler le genre tragique en le transformant dans « un fait se déroulant dans sa réalité et soulevant chez les personnages des passions et des sentiments, dont l'analyse exacte serait le seul intérêt de la pièce. Et cela dans le milieu contemporain, avec le peuple qui nous entoure » (Zola 1895: 23).

Le drame de *Germinie Lacerteux, pièce en dix tableaux* s'inscrit alors, au moins pour ses thématiques sociales et scientifiques, dans l'univers théâtral naturaliste, puisque, comme le roman, il vise à exposer une étude « clinique de l'Amour » (1864: VI) en « amenant dans des milieux invraisemblables des personnages de toutes les classes, de toutes les positions sociales » (1888: IV). En ce qui concerne la forme, le rejet de l'acte, qui représentait pour Goncourt une fermeture et un compactage de l'action dramatique « dans une sorte de gênante unité » (*ibidem*), marque l'ouverture vers une forme idéale du théâtre naturaliste. En effet, les genres littéraires du réel sont caractérisés par une « hésitations sur les genres » (Becker 1998: 84) de la représentation, puisque leur recherche de la reproduction du réel leur permet d'exploiter plusieurs modalités de représentation et, par conséquent, de rapprocher la dimension narrative de la dimension visuelle. C'est pourquoi le système des tableaux choisi par Goncourt exprime l'ambiguïté de la modalité de représentation du naturalisme, encadrant les actions des personnages dans des brefs contextes spatio-temporels qui permettent au lecteur et au spectateur de conduire l'analyse des personnages indépendamment des indications fournies par le



narrateur. Puisque « tout ce qui est du temps peut être figuré par des éléments spatiaux » (Ubersfeld 1996: 158), les tableaux donnent un rythme aux actions des personnages non seulement par la brièveté de l'action, mais aussi par le changement du décor, qui reproduit un enchaînement et des sauts temporels semblables à ceux rencontrés au cinéma. Les didascalies de l'auteur sont détaillées et soignées de sorte que les tableaux recréent le plus fidèlement possible les images évoquées par le roman, notamment lorsqu'il s'agit d'endroits réellement existants, comme la salle de bal la Boule Noire à Paris. En outre, il est possible de remarquer des similitudes entre les didascalies et les descriptions du roman qui soulignent l'habileté descriptive qui distinguait l'écriture de Goncourt, dont un exemple est justement la présentation de la salle de la Boule Noire dans le troisième tableau de la pièce, reprise au chapitre XVI du roman:

Un coin du bal de la Boule Noire. Aux murs blancs, de grossières copies des Saisons de Prudhon, éclairées par des bras à trois jets de gaz, réfléchés dans des glaces, et aux portes et aux fenêtres, des lambrequins de velours grenat, bordés d'un galon d'or. La rue est prise en dehors de l'orchestre et du rond de la danse ; au milieu, des tables peintes en vert et des bancs de bois faisant le café du bal (1888: 39).

Des lambrequins de velours grenat avec un galon d'or, pendus aux fenêtres, se répétaient économiquement en peinture sous les glaces éclairées d'un bras à trois lumières. Aux murs, dans de grands panneaux blancs, des pastorales de Boucher, cerclées d'un cadre peint, alternaient avec les Saisons de Prudhon, étonnées d'être là ; [...] Une barrière de chêne à hauteur d'appui et qui servait de dossier à une maigre banquette rouge, enfermait la danse. Et contre cette barrière, en dehors, des tables peintes en vert, avec des bancs de bois se serraient sur deux rangs, et entouraient le bal avec un café (1864: 90).

À travers la richesse des détails, le but de Goncourt est de donner une impression d'authenticité et de réalité à la vie des personnages, puisqu'à travers la transparence de l'écriture du réel l'écrivain naturaliste vise à donner un « accès non ambigu au contenu du message » (Zenetti 2011: 5). En effet, la surabondance des détails dans la description des endroits et des objets « où elle n'est justifiée par aucune finalité d'action ou de communication » (Barthes 1968: 85) est employée par les écrivains réalistes et naturalistes afin de donner un « effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes

de la modernité » (*ibidem*: 88). De cette manière, l'écrivain réussit à recréer une impression de réalité authentique dans la lecture du roman et de la pièce et il donne notamment des indications strictes pour la réalisation des décors. Comme il était impossible de créer « un théâtre absolument vrai » (Goncourt 1888: IV), la construction d'un effet de réalité et la ressemblance avec les endroits réels créent par conséquent l'illusion de voir de manière authentique la vie des personnages.

À ce propos, les tableaux et les didascalies donnent un rythme différent à la pièce par rapport au roman, lequel se voit ralenti par de longues descriptions, des analyses introspectives des personnages et des analepses sur le passé des protagonistes. Au contraire, dans la pièce le rythme est scandé par l'enchaînement rapide des tableaux et des scènes. Effectivement, dans le texte théâtral, chaque scène ne dure jamais plus de quelques pages. La visualisation et la contextualisation du tableau permet une immédiateté de l'action, ce pourquoi le rythme de la narration change de celui du roman, produisant un effet presque chaotique, défini comme « un kaléidoscope, une série d'illustrations par le livre » (*L'Intransigeant* 1888: 2) par la presse de l'époque. Bien que l'enchaînement accéléré des scènes et la brièveté des tableaux reprennent idéalement la structure des chapitres du roman, qui sont plutôt courts et nombreux, la pièce se distingue par un nombre plutôt restreint de tableaux. Cela engendre des coupures qui ont parfois l'effet de créer des incongruences et des manques dans l'intrigue que seule la lecture du roman peut compenser.

Le double effet des tableaux

Bien que d'un point de vue formel l'adaptation de l'histoire en tableaux aboutit à la réalisation d'une pièce capable de mettre en scène un *effet de réel* recréé par de brèves scènes de la quotidienneté encadrées dans un contexte précis, le travail sur le temps ne semble pas suffisant pour représenter la psychologie des personnages et le déroulement de l'histoire. Cela engendre des problèmes de communication entre les personnages et, par conséquent, endommage l'image d'authenticité que le dramaturge voulait donner à travers l'emploi des tableaux.

En raison de la brièveté des scènes et du changement

constant d'un endroit à un autre, les personnages sont forcés d'expliquer continuellement où ils se trouvent et ce qui s'est passé hors scène, d'autant plus que dans son adaptation, Goncourt ne rapporte pas tous les détails de la vie de Germinie présents dans le roman. Ce choix est plutôt compréhensible puisque sans cette réduction de certains détails trouvés dans les romans, la pièce se serait révélée trop longue et trop riche en événements pour pouvoir être jouée dans le temps plus restreint de la scène. Il reste que plusieurs coupures des éléments du roman nuisent à la clarté du texte dramatique et, par conséquent, à celle de sa mise en scène. À ce propos, il est nécessaire de spécifier qu'à la première de *Germinie Lacerteux*, pièce en dix tableaux à l'Odéon, Porel avait suggéré de ne pas mettre en scène le prologue et le septième tableau, considérés trop longs puisque le spectacle durait déjà quatre heures. Cependant, les personnages de Mademoiselle de Varandeuil et de Germinie étaient présentés au public sans préambule sur leur passé et leurs liens, notamment avec le personnage de Gautruche, un des amants de Germinie introduit dans le septième tableau et qui est montré dans le tableau suivant sans une contextualisation appropriée, ce qui déstabilisa les spectateurs de l'époque n'ayant pas lu le roman. D'ailleurs, même Jupillon, le premier amant de Germinie, est introduit sur scène de manière ambiguë et n'est identifié que partiellement au cours du quatrième tableau.

Les discours des personnages résumant alors les événements importants et dynamiques qui n'ont pas eu lieu sur scène. D'ailleurs, les discours-résumés ne se situent pas au cœur de l'action, mais immédiatement après ou avant l'événement clé de la scène. De cette manière, le texte théâtral et ses représentations sur scène donnent l'impression que l'action se déroule principalement hors scène et que la fonction des personnages est de donner un aperçu de cette action inaccessible aux spectateurs autrement que par le résumé qu'ils en font.

Par exemple, au lieu de montrer directement le déroulement de l'action, Goncourt décide d'illustrer aux lecteurs et au public la manière dont les personnages ont planifié l'action, comme Jupillon dans le quatrième tableau, scène I. Cette décision pourrait avoir l'intention de dévoiler le comportement opportuniste de Jupillon, qui profite de l'argent de Germinie pour conduire une vie dépravée et aisée. Toutefois, cela ne fait

qu'amplifier la perception du manque d'action puisque toute la scène est construite sur le récit détaillé d'événements qui se sont passés hors scène:

Jupillon

Comment la chose s'est faite, je vais te l'expliquer...Faut te dire que, sans malice aucune, plus d'une fois devant elle, il m'est arrivé de me plaindre de n'être pas à « mes pièces »...de ne pas trouver dans une bourse à un ami, quinze à dix-huit cents francs, pour louer deux chambres au rez-de-chaussée, et monter un petit fonds de ganterie dans ce quartier tout plein d'acheteuses...de gâcheuses de chevreau à cinq francs...et chaque fois que je chantais cet air-là, elle de me demander ci et ça...de vouloir savoir tout ce qui est nécessaire pour s'établir dans mon état... et me faire nommer les outils, les accessoires et indiquer le prix...si bien que très souvent *emmoutardé* par ces questions, je finissais par lui dire: « Qu'est-ce que ça te fait tout ça ? Louvrage m'embête déjà assez pour que tu ne m'en parles encore... » Et donc voilà qu'hier au soir, nous nous dirigeons vers Montmartre...et au lieu de prendre par la rue Frochot, elle prend par la rue Pigalle... « Mais ce n'est pas notre chemin... – Viens toujours », elle me dit, et elle m'amène devant la maison en me montrant ce qui est sur la fenêtre, et où je lis en belles lettres de cuivre : magasin de ganterie (1888: 52)

Il est probable que représenter au théâtre la scène racontée par Jupillon aurait été compliqué pour une question de décors et d'espaces. Toutefois, le discours direct entre Germinie et Jupillon aurait pu illustrer de manière plus directe le rapport entre les deux personnages et créer un certain dynamisme dans le discours. Au contraire, Goncourt favorise et accentue de cette manière les monologues des personnages, qu'on retrouve en général fréquemment dans le roman par rapport au discours direct. Ainsi, les dialogues des personnages deviennent plutôt artificiels en raison du manque de spontanéité de la conversation, qui contraste avec le soin des décors et la précision temporelle des didascalies. Paradoxalement, Goncourt utilise l'attention et le souci du détail des didascalies en les transposant dans la langue de ses personnages, reprenant des morceaux du roman dans la pièce à travers des monologues descriptifs, comme dans la scène IV du sixième tableau, où Germinie fournit à Jupillon l'argent dont il a besoin pour se racheter du service militaire:

Germinie

Voilà. (Alors lâchant les coins du morceau de toile dont l'argent se répand sur la table, et avec un rire douloureux.) Eh oui, des billets de banque rattachés avec des épingles, des vieux louis à l'or verdi, des écus de cent sous tout

noirs...et des pièces de quarante sous et des pièces de dix sous...Oui, de l'argent de la tirelire, de la ceinture de cuir...de l'argent sali par des mains sales...Ah ! il y a de tous les argents, ici ! (*Et après avoir contemplé un moment le tas de billets et d'argent, d'une voix douce et triste.*) Mais ça y est...les 2300 francs pour qu'il se rachète (1888: 88).

—Voilà ! fit-elle.

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

—Ça y est...C'est les deux mille trois cents francs...pour qu'il se rachète...(1864: 145-146)

Le rythme de la pièce, accéléré par l'enchaînement de la succession rapide des tableaux, est pourtant ralenti par les discours des personnages, procédé qui crée un effet étrange chez le lecteur et le spectateur. Un critique écrivit dans *La Lanterne*: « Rarement nous avons assisté à un spectacle aussi étrange » (21 décembre 1888: 2). L'impression d'authenticité à laquelle aspirait Goncourt échoue en raison du manque d'action sur la scène et de la construction des discours repris du roman qui donnent la sensation de lire et d'assister à la lecture d'une version plus brève du roman. La traduction du traitement temporel du roman pour son adaptation dramaturgique, notamment par la division de l'intrigue en tableaux, était censée reproduire le réel de manière encore plus efficace que dans le roman. Cependant, « Goncourt se place d'emblée dans une concurrence entre le roman et le théâtre: la forme dramatique est mise en crise par la prééminence du roman » (Dufief 2006: 83). En général, « pour donner au spectateur l'illusion du réel, les auteurs se plient à une contrainte essentielle: la mise en scène d'une action mimée sur scène » (*ibidem*: 87), mais Goncourt ne réussit pas à renoncer à l'écriture romanesque. Comme le remarque Hutcheon, « Novels contain much information that can be rapidly translated into actions or gesture on stage » (2006: 39), alors que Goncourt ne semble pas profiter pleinement de ce moyen et crée des dialogues fictifs à travers

des descriptions ou des résumés qui seraient plus efficaces s'ils étaient justement traduits en actions dramatiques, d'autant plus qu'il s'agit d'une pièce naturaliste. Même lorsqu'au quatrième tableau l'occasion se présente de mettre en scène un métathéâtre, scène dans laquelle Madame Jupillon planifie le piège contre Germinie avec son fils en décalant le temps de l'action, Goncourt ne réussit pas à obtenir une mimesis efficace de l'action réelle:

Madame Jupillon

Dis donc, bibi, veux-tu que je te joue la comédie de ce soir ?...Ça m'amuse d'avance de voir la tête à la renverse qu'elle va faire...D'abord, c'est entendu, toi, au dessert, tu as une course à faire, et nous restons toutes les deux, moi avec mon air de lui dire : En avant, ma fille, vas-y, fais ta confession, dis-moi tout...et la bonne bête y allant *dar dar* de sa faute avec toi. C'est alors qu'avec un accent pleurard, et comme s'il me prenait une suffocation, il faudra m'entendre lui dire : Oh ! Mon Dieu ! ...Vous !... me raconter des choses comme ça...à moi...à sa mère... en face ! Ah ! faut-il...Mon fils...un enfant...un innocent d'enfant...Vous avez eu le front de me le débaucher...et vous me le dites...Non, ce n'est pas Dieu possible...Moi qui avais une telle confiance...C'est à ne plus pouvoir vivre...Il n'y a donc plus de sûreté en ce monde...Ah ! Mademoiselle, tout de même je n'aurais jamais cru ça de vous...Tenez, ça me fait une révolution...je me connais...je suis capable d'en faire une maladie (1888: 54).

En effet, le métathéâtre est structuré seulement à partir du discours de Madame Jupillon, sans mettre effectivement en scène une action du personnage. Si l'on considère les didascalies des personnages, qui devraient indiquer comment ils agissent, elles demeurent plutôt rares et se consacrent à l'expression de la voix du personnage ou à leur manière de s'interroger au lieu de s'intéresser aux vraies actions. Le discours explicatif – qu'il s'agisse d'un résumé, d'un plan ou d'une description, voire du conte de Mademoiselle de Varandeuil au cinquième tableau – transforme le temps de la scène en le faisant répondre aux exigences du tableau, soit en représentant un long extrait du roman de manière statique, dans un décor stabilisé qui ne permet pas à l'action de se déployer comme dans la vie. D'ailleurs, cela montre aussi un asynchronisme entre les personnages et l'action, puisqu'ils arrivent lorsqu'un événement s'est déjà déroulé ou ils planifient une action à l'avance, laquelle ne sera pas montrée sur scène. Pour ces raisons, le nombre d'événements résumés

ou simplement mentionnés dans un court espace temporel comme celui qu'offre le tableau peut donner l'impression « d'un temps extrêmement long ou au contraire d'une bousculade temporelle » (Ubersfeld 1996: 161). À la lumière de l'analyse des discours et des didascalies des personnages, il est possible d'affirmer que le résultat d'une telle organisation temporelle de la pièce produit un déséquilibre entre le temps représenté par les décors et leur succession rapide, et le temps de l'action vécu par les personnages, qui est décalé ou presque inexistant en raison d'une action non mimée, mais racontée.

Une réussite partielle

Le contraste temporel entre les discours et la forme de la pièce invalide donc l'illusion d'authenticité et de réalité à laquelle aspirait Goncourt lorsqu'il a choisi de traduire la narration de l'intrigue romanesque en une intrigue dramaturgique présentée sous forme de tableaux, chaque tableau offrant « un morceau de l'action dans toute sa brièveté » (1888: V). Non seulement l'action est réduite de manière évidente, comme le remarquent plusieurs critiques de l'époque², mais cela engendre aussi généralement des discours artificiels qui empêchent l'impression de réalité des dialogues entre les personnages. Cependant, dans l'analyse du texte de la pièce, il est également possible de trouver des passages dans lesquels l'écrivain a réussi à satisfaire son ambition. Ces passages ne sont pas tirés du roman, mais créés spécifiquement pour donner une preuve de la réalité et de la spontanéité des lieux représentés à travers les tableaux. Un des exemples de ce type de discours est la conversation entre Glaé et Mélie, deux femmes amoureuses de Jupillon, qui l'attendent à la Boule Noire au cours de la scène V du troisième tableau:

Glaé

Bien sûr, c'en est un qui aura acheté quelque chose à son voisin...à la foire d'Empoigne.

Mélie

Qu'est-ce qui de nous deux s'allonge d'un second ? (*Elle désigne le saladier*) C'est-y moi, c'est-y toi...ç'a été déjà moi.

Glaé

Garçon, garçon ! (*Elle fait signe au garçon d'apporter un autre saladier.*) Ah ! ce n'est pas gentil, ça, Mélie, de m'accuser de n'être pas généreuse.

Mélie

Généreuse, généreuse tout juste... t'est la femme qui,

quand elle a une pomme, en mange la moitié, et met l'autre dans sa poche...Mais le voilà enfin ce Jupillon (1888: 44-45).

Il s'agit de deux personnages populaires qui ont une caractérisation presque shakespearienne. Goncourt s'était inspiré du dramaturge anglais dans la construction de sa pièce, notamment pour la structure des tableaux, et pour la définition de quelques personnages secondaires, tels que Mélie et Glaé. Les deux filles, qui sont à peine mentionnées dans le roman, ont la fonction de représenter une certaine catégorie sociale et d'introduire le personnage de Jupillon sur la scène. Comme le chœur dans les œuvres de Shakespeare, elles servent à l'intrigue en commentant la situation des protagonistes, en même temps qu'elles illustrent au public le milieu social auquel elles appartiennent à travers des discours spontanés. En effet, bien qu'elles aient seulement quelques répliques, Mélie et Glaé contribuent à créer l'atmosphère du bal de la Boule Noire en lui donnant une apparence de mise en scène du « réel » par la représentation d'une possible « tranche de la vie » (Jullien 1992: 13).

Cependant, cela n'est pas suffisant pour garantir une impression d'effet de réel pour toute la pièce. Pour Goncourt, « la représentation de la vie telle qu'elle est, au théâtre, est assurée par l'esthétique du tableau » (De Felici 2001: 1420) ; alors que l'analyse du texte de la pièce et de ses premières représentations, rapportées par les quotidiens et les critiques de l'époque, montre que l'idée révolutionnaire d'un retour au théâtre des tableaux pour servir les principes du naturalisme entre en conflit avec le développement de l'action par les discours. « La forme du drame supposait une action nouée qui se dénoue ; or la succession de tableaux ne permettait pas [au lecteur et] au spectateur de suivre la progression de l'action » (Dufief 2006: 91) puisque rarement elle avait lieu sur scène. En se conformant sur cet aspect au style de l'interprétation traditionnelle, les personnages déclamaient leurs répliques sur la scène sans pourtant accomplir d'actions concrètes. Ces dernières étaient censées être mises en scène afin de montrer *réellement* les personnages en action dans un contexte authentique qui pouvait donner l'illusion de *voir* les événements racontés dans le roman.

La pièce de *Germinie Lacerteux, drame en dix tableaux* représente alors une tentative théorique



pour renouveler le théâtre contemporain en suivant les principes du mouvement naturaliste, à travers la proposition d'une structure de la pièce qui permet de situer les personnages dans un contexte précis dans le temps et dans l'espace, ce qui devrait rendre plus authentique l'illusion de réalité suscitée par la pièce. Toutefois, le rythme rapide de la succession des tableaux entre en contraste avec le temps de l'action de la pièce, lequel est finalement absent puisque les événements sont pour la plupart résumés par les personnages. Cela engendre une perception ralentie du développement de la pièce, qui pourtant se déroule à l'intérieur des tableaux. Cet effet paradoxal s'explique par la modalité de représentation employée par Goncourt: en effet, le théâtre s'appuie sur « the move from imagination to actual ocular perception » (Hutcheon 2006: 40), c'est-à-dire sur une modalité visuelle. Cependant, puisque Goncourt s'attache à vouloir traduire sur la scène l'enquête psychologique du roman, il ne réussit pas à abandonner la modalité narrative de la représentation, beaucoup plus propice à cette enquête. Cette situation engendre comme action visible principale celle des personnages qui racontent leur histoire plutôt que la mise en scène active de cette même histoire.

C'est pourquoi, même en se fondant sur des idées valides et des choix intéressants, « la pièce indique les limites d'un théâtre de l'illusion » (Dufief 2006: 95) qui veut représenter le réel à travers une contextualisation spatio-temporelle, laquelle entre manifestement en opposition avec la modalité de représentation de l'action. Celle-ci déploierait l'intrigue dans une temporalité simultanée plutôt que dans le décalage qu'on vient d'observer chez Goncourt.

Bibliographie

- Barthes, Roland, "L'effet de réel", *Communications*, vol. 11, 1968: 84-89.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1972.
- Becker, Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Dunod, Paris 1998.
- Cabanès, Jean-Louis (éd.), *Les frères Goncourt: art et écriture*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 1997.
- De Felici, Roberta, "Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de

- Goncourt", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 101, 2001/5: 1399-1422.
- De Felici, Roberta, *Gli adattamenti teatrali di Edmon de Goncourt*, Aracne, Roma 2011.
- De Goncourt, Edmond et Jules, *Germinie Lacerteux*, Charpentier, Paris 1864.
- De Goncourt, Edmond et Jules, *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire*, Charpentier, Paris 1894.
- De Goncourt, Edmond et Jules, *Préfaces et manifestes littéraires*, Charpentier, Paris 1888.
- De Goncourt, Edmond, *Germinie Lacerteux, pièce en dix tableaux*, Charpentier, Paris 1888.
- Dufief, Anne-Simone, "Germinie Lacerteux: un laboratoire d'art dramatique", *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n.13, 2006: 77-95.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York 2006.
- Jullien, Jean, *Le Théâtre Vivant*, Charpentier, Paris 1892.
- Pickering, Kenneth, Thompson, Jayne, *Naturalism in theatre, its development and legacy*, Palgrave Macmillan, London 2013.
- States, Bert O., *Great reckonings in little rooms*, University of California, Berkeley and Los Angeles 1985.
- Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Éditions du Seuil, Paris 1996.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le Théâtre*, Belin, Paris 1996.
- Zenetti, Marie-Jeanne, *Transparence, opacité, matité dans l'œuvre de Roland Barthes, du Degré zéro de l'écriture à L'Empire des signes*, « Appareil », n. 7, 2011, <http://journals.openedition.org/appareil/1201>, online (last accessed 19/06/2020).
- Zola, Émile, *Le naturalisme au théâtre, les Théories et les Exemples*, Charpentier, Paris, 1895.
- Zola, Émile, *Le Roman Expérimental*, Charpentier, Paris, 1881.

Notes

- 1 On se réfère à la définition de Farragus donnée sur *Le Figaro* le 23 janvier 1868.
- 2 On se réfère en particulier au quotidien *Le Matin* du 20 décembre 1888.