

CHAPITRE I

Vallès, Renard, Daudet et leurs relations au théâtre

Pour essayer de dégager la place du modèle dramatique dans les œuvres précitées, il nous faudra tenir compte, dans un premier temps, des relations entre le roman et le théâtre qui marquent tout le XIX^{ème} siècle, dans un deuxième temps de l'expérience théâtrale de leurs auteurs, leurs écrits théoriques, leurs rapports en tous genres au théâtre⁶⁷.

1. Roman et théâtre au XIX^{ème} siècle: Une complicité féconde

Nous savons que le théâtre au XIX^{ème} siècle occupe une place d'honneur. Pour réussir, il faut avant tout réussir au théâtre, moyen de se faire un nom et de gagner de l'argent⁶⁸. L'ambition

67. Nous ne prétendons pas épuiser cette question des relations de nos auteurs avec le modèle dramatique, simplement donner schématiquement certains renseignements qui sont susceptibles d'illustrer notre projet initial.

68. «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», in E. Zola, «L'argent dans la littérature», *Le roman expérimental*, Paris, Fasquelle, 1909, p. 180.

de réussite pousse donc l'artiste à devenir auteur dramatique plutôt que romancier. Cependant, si grand nombre de romanciers essayent la forme dramatique, forme prépondérante de la vie artistique et sociale au début du XIX^{ème} siècle, peu rencontrent le succès, le théâtre se tenant difficilement à la hauteur de ses aspirations⁶⁹.

Roman et théâtre sont ainsi au XIX^{ème} siècle en étroite relation; alors que le second rapporte certes plus d'argent, le premier fonctionne «comme 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»⁷⁰, comme en témoigne l'adaptation scénique de plusieurs romans célèbres de l'époque, imposant ainsi des formes d'équivalence entre les deux genres.

Les auteurs naturalistes revendiquent la nécessité de réformer le drame, de le libérer des conventions classiques et romantiques. Zola, en particulier, adapte ses propres romans au théâtre: *Thérèse Raquin* (1873) tirée du roman homonyme (1867) ou *Renée* (1887) tirée du roman *La Curée* (1871). De même il a transformé une pièce en roman: le récit *Madeleine Férat* (1868) est issu de la pièce *Madeleine* (1865). Pour ses adaptations, il collabore avec des hommes de théâtre Hennique, Busnach et Gastineau. Il applique au drame ses théories du milieu et de l'hérédité promouvant une peinture scientifique de la société, sur-

69. Caractéristique à cet égard est la fondation par Emile Zola le 14 avril 1874, avec Flaubert, Daudet, Edmond de Goncourt, Tourgueniev, du "dîner des auteurs sifflés". Pour Balzac, le théâtre est la forme la plus appropriée à la peinture d'une société expirante, de même que Flaubert nous fait part de ses rêves de gloire dans sa correspondance avec Louise Colet. Les frères Goncourt, malgré leurs réflexions péjoratives sur le théâtre, désirent ardemment faire jouer leurs œuvres.

70. J.-M. Thomasseau, «Roman et Théâtre au XIX^{ème} siècle», in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 778.

tout des basses classes, ainsi que l'étude de cas humains. Il aspire à représenter sur scène le monde contemporain à travers la vérité du langage dramatique, ce qui suppose une mise en scène plus naturelle et qui respecte le texte théâtral. Les costumes deviennent plus simples appropriés au statut social des personnages, tandis que les décors reproduisent le plus exactement possible les lieux et les milieux où se déroule l'action. Presque toutes les grandes œuvres naturalistes sont adaptées au théâtre parfois sans aucun succès, se heurtant au public, aux acteurs et directeurs de théâtre qui restent encore fidèles aux règles classiques.

André Antoine (1858-1943), homme de théâtre célèbre de cette époque se trouve au centre de toutes ces préoccupations. Il est l'inventeur de la «mise en scène» moderne. Dans son ouvrage *Causeries sur la mise en scène* (1903), il soutient que cette dernière doit jouer le même rôle que la description dans le roman, alors que le metteur en scène doit tenir le rôle de romancier et s'occuper de l'ensemble de la composition scénique (décor, place des acteurs, costumes, etc.). Il crée en 1887 le Théâtre-Libre et constitue avec Zola, les Goncourt, Henry Becque, Auguste Strindberg et Paul Alexis l'initiateur d'un mouvement européen qui donne au drame moderne la place du grand roman réaliste du XIX^{ème} siècle. Cependant, si le naturalisme échoue au théâtre il ne faut pas oublier qu'assignant au nouveau «metteur en scène» le rôle du romancier, l'écriture théâtrale change, s'orientant vers le roman ou la poésie.

Par ailleurs, il ne faut pas négliger la publication, au XIX^{ème} siècle, de pièces de théâtre avec d'abondantes didascalies susceptibles de faire imaginer au lecteur la mise en scène. Les contraintes matérielles du monde du spectacle qui défient la représentation d'œuvres dramatiques incompatibles avec les règles du théâtre de boulevard conduisent certains romanciers à

écrire des pièces destinées uniquement à la lecture, ce fameux «théâtre dans un fauteuil», ou théâtre intérieur. Tadeusz Kowzan affirme que «les indications scéniques concernant l'apparence physique, les gestes et le comportement des personnages [...] parviennent à leur apogée au cours du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècles, avec des pièces moitié en dialogues, moitié en didascalies»⁷¹, ce qui préconise l'avènement de ce qu'on appelle plus tard roman-théâtre, ou spectacle virtuel. De la même façon le roman du XIX^{ème} siècle, par l'importance accordée à l'interaction de l'espace richement évoqué et du corps du personnage, intègre dans le texte les images visuelles, auditives, matérielles spécifiques au genre dramatique.

2. Vallès, Renard, Daudet face au modèle théâtral

La production littéraire de nos trois romanciers s'inscrit dans une tendance littéraire du XIX^{ème} siècle selon laquelle il faut réussir au théâtre avant tout. Cependant, leurs rapports au théâtre témoignent de la même expérience néfaste vécue par presque tous les grands auteurs du XIX^{ème} siècle fascinés par la scène et y tentant leur chance – séduits par les perspectives de gloire et de fortune – mais ne rencontrant finalement qu'un maigre succès. Alors que certains d'entre eux se tournent vers le théâtre mental (Musset, Byron), d'autres adoptent la forme du roman dramatique. Leur talent de dramaturge enrichira cependant sans aucun doute leurs fictions romanesques, les dotant d'une théâtralité qui n'a pu s'épanouir sur la scène.

Les liens profonds de Jules Vallès avec le théâtre ainsi que son profond désir de remporter un grand succès dramatique apparaissent déjà dans ce chapitre du manuscrit des *Mémoires*

71. Tadeusz Kowzan, «Texte écrit et représentation théâtrale», *Poétique*, 75, Septembre 1988, p. 366.

d'un Révolté, premier titre du *Bachelier*, intitulé «Mémoires d'un jeune homme qui a voulu faire du théâtre»: «Je ne pourrais pour le moment mettre au théâtre que ma mère, mon père et moi... Moi, avec des pantalons fendus - ou avec mon habit de collégien trop grand, - moi qu'on fouette. Est-ce qu'il y aura un acteur assez petit? et qui voudra porter des pantalons fendus? Le pantalon fendu est-il accepté au théâtre? Voudra-t-il aussi se laisser fouetter?»⁷² se demande le héros de Vallès, apprenti dramaturge, se croyant tenu d'écrire des pièces dans le goût romantique et qui remporte cependant un bien maigre succès. En fait ces interrogations à tonalité humoristique, si elles feignent l'autodérision en matière d'aptitude dramatique, ne sont pas sans témoigner d'une certaine hantise de la représentation. En effet, Vallès ne reste pas étranger à son époque subissant aussi l'attraction du théâtre, même si toutes ses tentatives dramaturgiques se soldent par des échecs, qui ne semblent pas pour autant le décourager, nous permettant dès lors de supposer que son esthétique romanesque lui fait retrouver le théâtre, brisant les lois du genre pour s'imposer de nouvelles règles puisées au sein des conventions scéniques. N'oublions pas à ce propos les réactions de la critique lors de la parution de *L'Enfant*: «on lui reproche l'outrance dans la caricature, la férocité dans le grotesque»⁷³. En effet, à l'origine de l'œuvre autobiographique, il y a la conception d'un montage de sketches comiques joués par l'auteur devant ses amis écrivains ou journalistes. Sous forme de «scénarios parlés»⁷⁴, Vallès ébauche ainsi ce qui deviendra *Le testament d'un blagueur* et *L'Enfant*⁷⁵: «Aux dîners du samedi, chez Laveur, Vallès

72. Jules Vallès, *Œuvres II*, p. 1731.

73. Corinne Saminadayar, *L'Enfant de Jules Vallès*, Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 14.

74. *Ibid.*, p. 58

75. Jules Vallès a donné de son enfance trois versions romancées, en 1861, *La Lettre de Junius*, en 1869, *Le Testament d'un blagueur* et en 1879 *L'Enfant*.

racontait les scènes burlesques de son enfance, au grand scandale de Toussenel. Gill et Puissant l'engagèrent à les écrire, et le soir, il me les dictait avec sa verve endiablée. À Londres, plus tard, il refondit entièrement cette autobiographie, il m'en lut plusieurs chapitres dans sa petite chambre de Berners's Street»⁷⁶, rapporte Roger Bellet. Ce goût de l'oralité sera exploité dans *L'Enfant* dont les structures narratives se verront contaminées, comme nous verrons, par l'esthétique dramatique.

Par ailleurs, le projet du récit d'enfance trouve sa source bien avant *L'Enfant* dans les travaux journalistiques de Vallès où il évoque déjà, à la première personne, des souvenirs personnels. La fameuse «Lettre de Junius», publiée dans le *Figaro* en 1861 sous le pseudonyme commun de Junius, et due à des auteurs divers, est un pamphlet, récit déguisé de sa vie⁷⁷. Mais c'est surtout *Le testament d'un blagueur*, ce récit inachevé paru en feuilletons dans *La Parodie* en 1869 qui préconise le futur roman de *L'Enfant*. Ernest Pilou, le blagueur qui raconte son enfance, s'est sans doute suicidé. Dans ses mémoires, présentés par un exécuteur testamentaire, le narrateur incorpore ses souvenirs en mimant la présentation d'un journal. Le discours du narrateur cède donc sa place à celui d'une autre voix. En ce sens Vallès accomplit une révolution: cédant la voix à l'enfant il «donne une solution (parmi d'autres possibles) à l'un des problèmes fondamentaux d'un genre qui se développe pendant cette seconde moitié du XIX^e siècle, le récit d'enfance», dit Philippe Lejeune⁷⁸.

C'est de cette façon que Vallès maintient la distance entre son personnage et lui-même, évite la confession directe, privilégiant le discours oblique. La démarche semi-autobiographique qui relève du dévoilement et du camouflage se calque ainsi sur

76. Jules Vallès, *Œuvres II*, p. 1737.

77. Jules Vallès, *Œuvres I*, p. 1238.

78. Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1980, p. 10.

le modèle théâtral alors que son auteur se fait à la fois metteur en scène, acteur et spectateur de lui-même: «Un roman m'a paru un cadre heureux, où pourraient se jouer à l'aise mes sensations de jadis, mes réflexions d'aujourd'hui, tout moi», avoue-t-il dans une lettre à son ami Arthur Arnould⁷⁹, métamorphosant le cadre romanesque en espace scénique.

L'idée du roman, Vallès la révèle dans sa correspondance avec Hector Malot. N'oublions pas que le communard condamné à mort ne peut pas signer de son vrai nom. Le roman est pour lui la solution qui permettra de faire de la politique tout en dévoilant son moi profond. «Il reste le roman, le roman qui tient de l'histoire et des mémoires, qui mêle *Les Confessions* de Jean-Jacques et *Le Conscrit* de Chatrian, qui peut jeter *David Copperfield* des bancs de l'école sur le chemin de Sheridan, qui s'appelle *Les Mystères de Paris* ou *Les Misérables*», écrit-il à Hector Malot en 1875⁸⁰. Cependant Vallès renonce à ce projet ambitieux, s'orientant vers un roman personnel centré sur l'histoire de son enfance, «mon histoire, mon Dieu - ou presque mon histoire», continue-t-il⁸¹. En fait ce que Vallès désire avec la publication de *L'Enfant* - toujours d'après sa correspondance - c'est être reconnu comme écrivain, conquérir un public et poursuivre un dialogue avec ses lecteurs. Ce goût de l'oralité, avec la participation du destinataire dans la constitution du sens du texte, trouve son origine dans l'expérience journalistique de l'auteur, comme l'affirme Silvia Disegni⁸². L'œuvre, qui paraît d'abord en

79. Cité par Hédia Balafrej, «Jacques par Jules ou l'auto-représentation dans *L'Enfant* », *Les Amis de Jules Vallès*, 19, Décembre 1994, p. 43.

80. Jules Vallès, «Correspondance avec Hector Malot», *Œuvres complètes*, Édition Marie-Claire Bancquart, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1968, Lettre de 1875.

81. *Ibid.*, Lettre du 12 Mars 1876.

82. Silvia Disegni, *Jules Vallès: du journalisme au roman autobiographique*, Préface de Roger Bellet, Paris, L'Harmattan, 1996.

feuilletons dans *Le Siècle*, signée sous le pseudonyme de La Chaussade et dont le titre est *Jacques Vingtras, Les beaux jours de mon enfance*, suscite l'indignation des lecteurs⁸³. Il prépare ensuite l'édition de *Vingtras I* en volume aux éditions Charpentier en 1878. Vallès signe du nom Jean La Rue et le roman s'ouvre sur la dédicace qui ne figurait pas dans le feuilleton du *Siècle*. La deuxième édition du roman en 1881 porte sa signature en même temps que le titre définitif *Jacques Vingtras: L'Enfant*. Il s'agit d'un texte original, hybride, qui combine les traits inhérents au discours romanesque à ceux propres au modèle théâtral proposant en ce sens une révolution de l'écriture.

«La part que tient le théâtre dans l'œuvre de Renard est double: diffuse et localisée, ambiguë et nette à la fois. Deux voies différentes doivent être en effet nettement distinguées au départ, le texte de forme théâtrale et la pièce de théâtre proprement dite»⁸⁴, dit Michel Autrand. En effet, si l'œuvre de Renard témoigne d'une progression constante du dialogue qui assure le passage vers le texte proprement dramatique, auquel concourt par ailleurs un style dépouillé et sec, la plupart de ses pièces sont des adaptations d'œuvres antérieures.

L'intérêt de Renard pour le théâtre ne fut pas moins important que celui de ses contemporains, comme en témoignent ses critiques théâtrales, ses œuvres dramatiques mais encore son *Journal*. Il y puise bénéfique matériel et satisfaction personnelle, bien que ses rapports avec la scène restent très ambigus. Tandis

83. Il ne faut pas oublier que Vallès inscrit son roman contre le modèle rousseauiste et la vogue des récits d'enfance sentimentaux, nostalgiques. C'est ce qu'il reproche à Daudet bien qu'il emprunte au sous-titre du *Petit Chose* le titre de son roman *Histoire d'un enfant*, et que Melle Balandreau nomme Jacques «le petit Chose qu'on fouette» (E, 141).

84. Michel Autrand, *L'humour de Jules Renard*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 235.

qu'à la fin de sa vie «il ne peut se passer du théâtre»⁸⁵, son *Journal* rend compte de son mépris, «le théâtre est l'endroit où je m'ennuie le plus, mais où j'aime le plus à m'ennuyer. Guitry ne peut jamais m'arracher de ma loge»⁸⁶ avoue-t-il, en ajoutant que le théâtre est une affaire d'argent. Si Antoine vit en lui le «sûr et magnifique prolongement des grands réalistes» et le successeur de Becque, lui se moque du naturalisme et de «l'*Ecole du document*»⁸⁷. Or, malgré son refus du théâtre, Renard connaît très bien la production dramatique de son temps, assistant aux spectacles les plus divers. Si, pour lui, faire du théâtre est une trahison à l'écrit, il ne tarde pas à s'y plonger non sans remords pourtant: «*Poil de Carotte* m'a fait croire que j'étais un homme de théâtre, arrêté trois ou quatre heures, et le mal que j'ai eu à repartir pour mon village oublié»⁸⁸, avoue-t-il dans son *Journal*. Renard ne s'est pas soumis cependant à la mode de l'époque, les sujets de ses pièces il les a puisés dans sa vie et son œuvre antérieure, travaillant au nom de la vérité et la perfection. C'est dans ce contexte que s'inscrit ce texte hybride que constitue *Poil de Carotte*, qui confère sa gloire à l'auteur. Il trouve sa source dans un recueil au titre évocateur *Sourires pincés* et dont quelques textes se réfèrent au personnage de Poil de Carotte. Ces textes sont repris et enrichis pour constituer le volume de 1894 intitulé *Poil de Carotte* et publié chez Flammarion. Ce volume comporte 43 récits dont nombreux avaient été prépubliés en revues.

85. Jules Renard, *Œuvres I*, Textes établis, présentés et annotés par Claude Guichard, Paris, Editions Gallimard et Flammarion, Bibl. de la Pléiade, 1970, p. xlvii. Ce sera notre édition de référence dans la suite de ce travail. Les chiffres entre parenthèses, précédés du sigle PC renvoient à la pagination de *Poil de Carotte*.

86. Jules Renard, *Journal*, édition établie par Léon Guichard et Gilbert Signaux, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, p. 722.

87. Jules Renard, *Œuvres I*, p. xvi.

88. Jules Renard, *Journal*, p. 1012.

Renard y ajoute cinq récits pour l'édition définitive de 1902. Selon l'aveu de son auteur, «*Poil de Carotte* est un mauvais livre, incomplet, mal composé, parce qu'il ne m'est venu que par bouffées. [...] *Poil de Carotte*, on pourrait indifféremment le réduire ou le prolonger. *Poil de Carotte* c'est une tournure d'esprit»⁸⁹.

Si le livre paraît à première vue une vengeance contre la mère, il est aussi une protestation contre l'image angélique, idyllique de l'enfance peinte par ses prédécesseurs. «L'enfant, [...] C'est féroce et infernal qu'il faut le voir. [...] L'enfant est un petit animal nécessaire. Un chat est plus humain. Non l'enfant qui fait des mots, mais celui qui enfonce ses griffes dans tout ce qu'il rencontre de tendre. La préoccupation du parent est continue de les lui faire rentrer»⁹⁰ dit Jules Renard. *Poil de Carotte* peut donc être placé dans le prolongement du roman de Vallès, *L'Enfant*⁹¹, écrit en 1874, non seulement dans son souci de défendre l'enfant malheureux, victime de ses oppresseurs, mais aussi dans la peinture de la mère-bourreau. En effet, comme Madame Vingtras qui endosse plusieurs rôles sociaux, Madame Lepic est «comédienne par nature, elle cultivait la mise en scène et le coup de théâtre, mais elle parlait et vivait "faux", et Renard le sentait»⁹² dit Léon Guichard. L'adoption du registre théâtral semblerait dès lors d'un grand secours pour les deux romanciers dans la dénonciation d'un comportement hypocrite, dans la revendication des droits de l'enfant, sans implication personnelle, par le biais de la distance inhérente au théâtre. *Poil de Carotte*

89. *Ibid.*, p. 244.

90. Jules Renard, *Œuvres I*, p. 644.

91. Il ne faudrait pas ici manquer de souligner que lors de la parution de *Poil de Carotte*, certains lecteurs établissent entre les deux enfants «une sorte de filiation; et certains l'avaient rebaptisé "Poil de Vallès"». Comme le note Léon Guichard, on ne peut voir dans *Poil de Carotte* un plagiat de Vallès, c'est «bien une création de Renard», *ibid.*, p. 642.

92. *Ibid.*, p. 638.

fut mis en scène⁹³ et adapté au cinéma; or, « [...], si réussie, si émouvante que puisse être cette adaptation [...] le livre reste plus vrai, plus riche, plus amer et plus authentique. Pour moi, le vrai *Poil de Carotte*, reste celui du récit»⁹⁴ dit Léon Guichard confirmant la capacité du roman à s'imposer comme spectacle virtuel.

Le théâtre s'implique tout autant dans la vie, comme dans l'œuvre d'Alphonse Daudet, même si le dramaturge est moins connu que le conteur ou le romancier. C'est au théâtre que Daudet fait ses débuts littéraires; en collaboration avec Lépine, le chef de cabinet de Morny, il écrit plusieurs pièces, parmi lesquelles *L'Arlésienne* qui connut un échec. Sans se décourager il fera adapter presque tous ses romans à la scène, parfois sans grand succès. Comme ses contemporains, romanciers naturalistes, Daudet retrouvera le théâtre dans ses romans. À partir de 1874 il assure la fonction de chroniqueur théâtral au *Journal Officiel*, remplaçant aussitôt ses chroniques théâtrales par des articles où il rend compte des «spectacles en plein air». En effet, «le folklore et le théâtre sont bien intimement mêlés dans l'imagination de Daudet»⁹⁵ avance Anne-Simone Dufief. Les fêtes provençales, les costumes, les comédiens méridionaux mêlés au monde du spectacle parisien, dont il dénonce souvent la vulgarité, contaminent l'œuvre fictionnelle de Daudet, l'art théâtral provoquant pour lui à la fois admiration et inquiétude.

Grand admirateur de Balzac, Daudet revendique pour lui-même cette faculté d'*hypocrisie*, dans le sens étymologique du mot, de l'auteur de la *Comédie Humaine*, et qui consiste à s'in-

93. *Poil de Carotte*, Comédie en un acte, représentée pour la première fois le 2 mars 1900, au Théâtre Antoine.

94. Jules Renard, *Œuvres II*, p. 670.

95. Anne-Simone Dufief, *op. cit.*, p. 279.

carner dans chacun de ses personnages pour les animer: «Quand j'arrive le matin devant ma table et que je trouve, dans mon cahier, mes personnages rangés en cercle, attendant la vie que je vais insuffler à chacun d'eux, je me fais bien l'effet de ce magicien, ou si tu préfères de cet *hypocrite*, apte à entrer dans tous les tempéraments et les caractères, à évoquer des sentiments et des situations d'après les étincelles de la mémoire»⁹⁶, rapporte son fils. Ce talent de créer des personnages vivants, qui s'imposent à la vue par leurs gestes, leurs attitudes au détriment de leur psychologie, tels les acteurs de théâtre, a été reconnu par Van Gogh qui dit à propos de *Sapho*: «la nature serrée de si près que la figure de la femme est vraiment vivante. Elle respire, on entend sa voix, à la lettre. On oublie qu'on lit»⁹⁷. De surcroît il utilise dans sa fiction toutes les modalités du discours oral et va même jusqu'à mimer la voix de ses personnages: «Lorsqu'il créait mon père *voyait*. Lorsqu'il écrivait il *entendait*. [...] S'il *entendait*, il *parlait* aussi. Il essayait le ton de ses dialogues et l'harmonie de sa description»⁹⁸ dit Léon Daudet.

Conformément au modèle théâtral, Daudet se démultiplie dans ses personnages qui incarnent chacun un aspect de lui-même. Certains épisodes même de son enfance et son adolescence font l'objet de plusieurs versions, de mises en scène différentes exigeant du lecteur une recomposition, une reconstitution. Ecrire sa vie, pour l'auteur méridional, c'est donc la théâtraliser, se mettre en scène, poursuivre sa quête identitaire à travers plusieurs rôles que l'auteur assume, se faisant à la fois acteur et auteur dramatique.

96. *Ibid.*, p. 370.

97. *Ibid.*, p. 371.

98. *Ibid.*, p. 411.

Ce rapport que les auteurs instituent avec eux-mêmes, n'est pas sans convoquer le mythe de Narcisse. Tel Narcisse qui contemple son image, l'écrivain-spectateur se contemple sur scène comme acteur, soumettant ainsi la petite créature qu'il fut, à son propre regard adulte, tout autant qu'au regard du lecteur, qui participe et collabore à cette reconstitution du vécu enfantin. Le mode scénique emprunté ainsi par ce genre de récit serait donc le plus apte à figurer un sujet multiple, qui se distribue tous les rôles et le bénéficie d'être à la fois le spectateur. C'est la possibilité de s'absenter de lui-même tout en restant présent qu'utilise l'auteur du récit d'enfance, la quête identitaire relevant ainsi d'une entreprise ludique et toute théâtrale.

Par conséquent, cette volonté de représentation scénique des émotions les plus intimes, de réhabilitation des tendres souvenirs de la jeunesse qui sous-tend le discours personnel propre au récit d'enfance, exige l'emploi d'un vocabulaire issu directement de la dramaturgie, à savoir des éléments textuels susceptibles de produire le même effet spectaculaire que réussit la représentation théâtrale moyennant les outils dramatiques. En fait les mots, leur agencement, les descriptions doivent inciter le lecteur-spectateur à croire, doivent l'emporter, comme s'il était devant une scène de théâtre, ainsi envoûté par la magie d'un vrai spectacle qui se joue sur la page-plateau transformée dès lors en théâtre factice. Si la force et la richesse du roman sur les autres formes de discours résident dans sa capacité à intégrer et assimiler des éléments extra-génériques, celle du romancier consisterait sans doute dans sa capacité à captiver le lecteur par la force de visualisation d'éléments textuels. Le roman pourrait ainsi s'évaluer à sa force spectaculaire, à ses qualités dramatiques et nullement à ses qualités référentielles. «Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles,

notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre»⁹⁹ dit Maupassant.

Admettant par conséquent que toute création littéraire se définit comme production d'une illusion¹⁰⁰, différents procédés, artifices produisent un «effet de réel», comme celui ressenti par un spectateur devant un spectacle. Si la force d'une œuvre d'art consiste à solliciter tous les sens du récepteur, pourquoi ne pas convenir d'une fusion subtile des genres dans la réalisation de cet effet? Dès lors, en ce qui concerne le récit d'enfance, tandis que le regard du spectateur se limite à la matérialité de la scène, celui du lecteur dépasse la rampe et découvre, par le truchement du jeune protagoniste, un univers autre et inconnu. L'esthétique du roman se modèle ainsi sur la mimésis théâtrale, l'illusion réaliste se confondant à l'illusion scénique et l'auteur au metteur en scène, donnant vie aux personnages-acteurs et partageant avec le lecteur l'illusion romanesque. Le roman puise donc dans l'imitation du réel comme dans la mimésis théâtrale, dévoilant le vrai à travers l'art du faux. Pour Roland Barthes «la scène, le tableau, le plan, le rectangle découpé, voilà la condition qui permet de penser le théâtre; la peinture, le cinéma, la littérature, c'est-à-dire tous les "arts" autres que la musique et que l'on pourrait appeler: arts dioptriques»¹⁰¹. Toutes les représentations artistiques nécessitent en ce sens le soutien de la vue qui n'est qu'illusion. La contestation de «l'effet de réel», la mise à

99. Guy de Maupassant, *Romans*, Édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1987, p. 709.

100. Pour Georges Forestier, l'illusion c'est «susciter un effet de réel tel que le spectateur prenne la fiction pour la mise en scène d'un monde possible et les personnages pour des reproductions humainement acceptables», in Michel Corvin, *op. cit.*, p. 451.

101. Roland Barthes, «Diderot, Brecht, Eisenstein», in *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 87.

l'épreuve de «l'illusion référentielle»¹⁰² valorise ainsi la théâtralité du texte¹⁰³. Associée à la notion de spectacle, la théâtralité, selon la critique contemporaine, est une notion qui revient dans tous les textes et qui prend de plus en plus d'ampleur à partir du roman réaliste du XIX^e siècle¹⁰⁴.

À mi-chemin entre le dramatique et le narratif, fortement ancrés dans cette tendance de leur époque qui privilégie une forme de théâtre destiné à la seule lecture, ces textes hybrides que constituent les récits d'enfance incitent donc le lecteur à imaginer la diégèse comme un spectacle, et fondent leur esthétique sur un mélange subtil d'emprunts aux deux genres. C'est sur ces emprunts, à plusieurs niveaux, que sera consacrée la suite de ce travail.

102. Michael Riffaterre, «L'illusion référentielle», in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. «Points», p. 91-118.

103. Voir à ce propos Henri Mitterand, *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994.

104. «L'élargissement de la notion de théâtre à ce qui n'est pas spécifiquement lui constitue une des voies importantes de la critique actuelle» dit Henri Bonnet in «Théâtre/Voyage ou Gérard de Nerval au Liban», *Revue des sciences humaines*, 167, Juillet-Septembre 1977, p. 321-345.