



HAL
open science

” Le naturalisme bien tempéré: Le Mort de Camille
Lemonnier, roman, tragédie, pantomime ”

Arnaud Rykner

► To cite this version:

Arnaud Rykner. ” Le naturalisme bien tempéré: Le Mort de Camille Lemonnier, roman, tragédie, pantomime ”. Colette Becker et A.-S. Dufief. Relecture des petits naturalistes, Presses de l’université Paris X, pp.257-272, 2000, RITM. halshs-00363289

HAL Id: halshs-00363289

<https://shs.hal.science/halshs-00363289>

Submitted on 8 Sep 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le naturalisme bien tempéré :
***Le Mort* de Camille Lemonnier, roman, tragédie, pantomime**

Arnaud Rykner,
Université de Toulouse-le-Mirail / Institut Universitaire de France

Avec une plume, tout cela est pâle et glacé. Comment la plume pourrait-elle rivaliser avec la pantomime ?

Baudelaire

Cela vient de ce que la vérité peut se montrer et qu'elle ne peut se dire.

Zola

On sait que la plupart des écrivains naturalistes qui se sont essayés au théâtre l'ont largement fait par le biais d'adaptations de leurs propres romans ou de ceux de leurs compagnons de combat¹. Le danger évident et l'ambiguïté d'une telle pratique (fondée sur la réécriture d'un texte antérieur et non sur une approche directe de la réalité évoquée) n'ont échappé à aucun des intéressés² : à vouloir plier un contenu modelé par un genre à une autre forme qui lui préexiste, le risque est toujours de dévoyer les thématiques initiales sans faire évoluer le genre d'arrivée, de perdre le peu de réel que la structure originelle serait parvenue à capter.

La pratique de Camille Lemonnier, le "Zola belge", ne diffère apparemment guère de celle de ses confrères français ; on dirait même qu'il en rajoute dans la multiplication des versions scéniques, et la déperdition que celle-ci peut éventuellement entraîner. C'est sous sa propre plume (associée à celles d'Anatole Bahier et de Jean Dubois) qu'*Un mâle*, le roman paru en 1881 et qui le fit connaître auprès du plus grand nombre, devient en 1888 un drame joué au Théâtre du Parc. La même année, il adapte également *Madame Lupar*, qu'il vient de publier, et qu'Antoine projette de créer avec *La Princesse Maleine* de Maeterlinck (ce qu'il ne fera finalement pas). Pourtant, avec *Le Mort*, paru au début de 1882, il semble aller plus loin encore : il adapte son roman à deux reprises au moins (mimodrame en 1891 et tragédie en

¹ Qu'on pense au premier d'entre eux, Zola, avec *Madeleine*, *Renée*, *Thérèse Raquin*, mais aussi à Céard (*Renée Mauperin*, d'après les Goncourt, *Tout pour l'amour*, d'après *Le Capitaine Burle* de Zola), Hennique (*Jacques Damour*, d'après Zola également), etc.

² Notamment à Zola, encore lui : "J'estime qu'il est toujours dangereux de tirer un drame d'un roman. [...] Vis-à-vis de moi-même j'ai donc commis une vilaine action [...]" (Préface de *Thérèse Raquin*, in *Théâtre I*, Bernouard, 1927, p. I).

1892), voire à trois reprises puisque les cinq actes de 1892 en donnent trois en 1903³.

DECLINAISON D'UN PARADIGME

La succession des adaptations permet en fait à l'écrivain d'exploiter la pluralité des signes à l'œuvre dans le roman. Si le potentiel de départ est à chaque fois menacé par la transposition et le passage à d'autres codes, il est aussi valorisé par les différents déplacements que chaque version nouvelle entraîne. En portant l'accent sur tel ou tel aspect de l'hypotexte, l'hypertexte produit peut mettre en avant certains enjeux de ce dernier et leur donner tout leur poids. La simplicité même de l'action initiale gagne à ces différents éclairages apportés par la scène : la veille de la Toussaint, tandis que les trois frères Baraque somnolent dans la cuisine de leur ferme misérable, arrive leur cousin Heindrik⁴, qui a gagné une forte somme à la loterie. Sous l'œil de Nol, sorte de quasimodo flamand, Balt et Bast étranglent soudain Hein, avant de plonger son corps dans la mare au fumier, qu'ils finissent par combler pour empêcher le cadavre de remonter. Mais "le mort leur joue des tours" : la fosse déborde, le talus qu'ils élèvent crève, les obligeant finalement à construire une remise au dessus du cadavre récalcitrant. Malgré le remords qui les tenaille, Balt, assuré d'être riche grâce à l'argent volé, achète alors la Tonia, femme du tailleur, qui se prostitue à tous vents. Un jour qu'elle vient le voir, elle se laisse tenter par Bast, qui lui propose d'assassiner son frère endormi. Mais celui-ci ouvre les yeux : s'ensuit un véritable carnage, à coup de mains, de couteau et de dents. Tonia, "penchée sur leur agonie" quitte la ferme en courant.

Ecrite et représentée avant la tragédie, la pantomime marqua fortement les spectateurs ; bon nombre de ces derniers en gardèrent la nostalgie lors de la création de la version tragique en trois actes (à l'occasion des festivités en l'honneur de Lemonnier et de son cinquantième livre). En un sens, le retour au cadre relativement traditionnel du genre sérieux peut passer pour une régression, qui

³ La pantomime, conçue en collaboration avec le mime Paul Martinetti, est jouée pour la première fois par ce dernier et son frère, sous la direction de Luc Malpertuis, le 20 avril 1894, sur la scène de l'Alcazar à Bruxelles, avec un accompagnement musical de Léon Du Bois. La tragédie en cinq actes, intitulée *Les Mains*, est créée le 7 avril 1899 au Nouveau Théâtre ; Lemonnier la rédige, selon toute vraisemblance, à partir d'une première version que lui soumet Anatole Bahier, et dont il retient de très nombreuses répliques et le patron d'ensemble (manuscrit conservé à la Maison Camille Lemonnier et qui mériterait une étude de détail). En 1903, les actes I, II et V des *Mains* (voir l'article du *Soir* du 21 fév. 1903) forment un nouveau tout, qui retrouve le titre originel du *Mort*, sous la direction de Darmand et Reding, les 19 et 26 février, 5 et 8 mars ; chaque représentation est précédée d'une conférence d'Edmond Picard sur Lemonnier (voir le dossier ML 4439/13 du Musée de la Littérature).

⁴ Hendrik, dans la tragédie et la pantomime.

contredit la logique interne des œuvres. C'est cette logique, qui n'échappa pas à l'auteur, que paraît vouloir rétablir l'édition de 1911, la seule à présenter conjointement les trois versions : le roman est suivi de la tragédie (cinq actes), puis de la pantomime⁵. Ce qui frappe, à la première lecture, c'est la tendance de chacun des trois textes à se plier aux "lois" du genre qu'il revendique.

On constate ainsi, d'abord, que les deux versions scéniques font disparaître le personnage de Nol, à partir duquel l'ensemble du roman a pourtant été imaginé, si l'on en croit les souvenirs de l'auteur⁶. Un souci de simplification et de concentration l'amène visiblement à se débarrasser de tout ce qui n'est pas immédiatement utile à l'action principale, obéissant ainsi à une pratique traditionnelle au théâtre. Par ailleurs, d'une façon apparemment plus anecdotique mais en fait tout aussi significative, le roman n'avance aucune raison précise – si ce n'est une banale fascination pour l'argent – pour justifier le meurtre du cousin. L'acte n'en paraît que plus bestial et irraisonné :

De minute en minute, tous deux se rapprochaient [de la table], attirés par l'argent. Bast tendait ses mains en avant ; Balt, froid, remuait seulement ses pouces d'un mouvement régulier. Bast étrangement dit :

– Tâtez un peu mon frère, comme il est gras.

Tout d'une fois, comme un ressort, les terribles pouces s'ouvrirent et Balt, ayant levé très haut les deux mains, les abattit au cou du cousin avec une violence extraordinaire, comme un bûcheron qui entame un chêne. (P. 11)

Dans la pantomime, en revanche, l'idée du meurtre est motivée dès le début, tandis qu'Heindrik répand son or sous les yeux des deux frères :

Balt pense : – "Cet argent ferait bien mon affaire. Un vieux paysan comme moi n'épouse pas une belle fille comme Karina sans poignon [*sic*]." (P. 73)

⁵ *Le Mort, roman, tragédie et pantomime*, Paris, La Renaissance du livre, "In Extenso", s. d. [1911], 88 p. Les éditeurs font précéder les trois textes de cet intéressant avertissement : "Chacun pourra ainsi parcourir, à partir du roman où l'analyse rend nécessairement l'action moins violente, en passant par la tragédie, plus intense dans son action restreinte, pour aboutir à la pantomime, la forme d'expression la plus rudimentaire, une suite d'étapes où l'horreur va croissant, si bien qu'il semble à la fin que les gestes seuls soient assez puissants pour la traduire." La pagination des citations du *Mort* renverra toujours à cette édition.

⁶ *Une vie d'écrivain* (1911), Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1994, p. 189-190 (chap. XVIII). Lors d'une promenade aux abords d'une ferme, Lemonnier assiste à une scène étrange : "Une porte battit et une sorte de Quasimodo nabot, les jambes enflées et traînant d'énormes sabots, les cheveux d'une tête d'hydrocéphale collés par de la poix sur des paquets de lentes, se mit à regarder en tous sens dans la cour en imitant la grimace et le gargouillement d'un homme qu'on étrangle." Un deuxième homme chasse soudain le "gnome" et, apercevant l'écrivain, rejoint précipitamment un troisième individu qui l'observe. Repensant peu après aux trois hommes, Lemonnier construit rapidement son intrigue, interprétant le rire et la grimace de l'idiot comme l'imitation d'un crime commis par les deux autres.

Quant à la tragédie elle dédouble les raisons qui laissent présager le crime : au mariage de Balt avec Tonia (p. 45) elle ajoute ainsi dès l'ouverture de la pièce, et avant même l'arrivée du cousin, le désir d'acheter un champ également convoité par un plus riche voisin (p. 42). Du coup, lorsque Heindrik se présente opportunément avec son argent, le sort qui l'attend paraît inévitable.

En fait, l'assassinat est clairement prémédité dans les deux versions scéniques. D'une façon presque démonstrative, l'auteur y prend ainsi le soin de faire cacher par Bast le crucifix de la cheminée. "Serré" dans le buffet, le Christ n'assistera pas au meurtre du malheureux... Autrement dit, le souci de *dramatiser* l'action en faisant pressentir l'événement l'emporte sur l'impulsion bestiale mise en avant par le roman.

De la même façon, une modification spécifique au mimodrame permet à Lemonnier d'aller ostensiblement dans le sens du genre choisi : contrairement au roman et à la tragédie, Tonia, rebaptisée Karina, n'est plus la femme du tailleur mais la fille du meunier ; or, en perdant un mari elle trouve un amoureux en la personne du garçon meunier (qui hérite donc au passage de la profession du cousin des deux autres versions). Si bien que tout semble fait pour reconstituer le couple traditionnel de la pantomime : "enfariné" au sens propre⁷, Pierrot peut aimer Colombine. L'habileté de Lemonnier, qui s'est sans doute au départ contenté de suivre les propositions du mime Martinetti, consiste cependant à brouiller légèrement le code : c'est le garçon meunier au visage de Pierrot qui conservera les faveurs de Karina/Colombine, quand Balt n'obtiendra que le droit d'être un futur cocu (sort habituellement réservé à Pierrot à qui Arlequin arrache systématiquement Colombine⁸) :

Karina, cédant aux supplications paternelles, consent au mariage. Mais tandis qu'en signe d'accord elle abandonne une de ses mains à Balt, elle livre l'autre aux baisers du garçon meunier par delà la haie... "Va ! tu seras toujours mon aimé, l'amant de mon choix." (p. 75)

Il n'en reste pas moins que la disparition du tailleur (dont l'agonie, la mort et l'enterrement occupent plusieurs chapitres du roman et tout l'acte III de la tragédie) paraît bien faite pour mieux fondre l'intrigue initiale dans le moule de la pantomime et de ses stéréotypes.

Quant à la tragédie, c'est au moins sur deux plans tout à fait emblématiques qu'elle s'efforce de plier le roman à ses propres canons. D'une part, la langue qu'elle utilise détonne clairement par rapport à

⁷ Presque cinquante ans avant Lemonnier, Chamfleury avait ainsi "motivé" la blancheur de Pierrot en en faisant le valet d'un meunier (*Pierrot Marquis*, 1847, Premier tableau, "Où peut-on être mieux qu'au sein de la farine ?". Édité par Isabelle Baugé, in *Pantomimes* de Chamfleury, Gautier, Nodier et Anonymes, Cicéro éditeurs, 1995).

⁸ Voir Paul Margueritte, *Nos Tréteaux*, Paris, Dorbon Aîné, 1910, p. 11, et Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, Paris, Librairie Séguier, 1990, chap. III.

celle du roman⁹. Ainsi, lorsque dans ce dernier Heindrik entre chez les frères en s'exclamant : "Il fait pauvre ici, camarades", il dit dans la tragédie : "Amis, il règne ici une odeur de pauvre". Les "camarades" laissent place aux "amis", tandis qu'une odeur se met à "régner"... comme si le genre adopté dictait sa propre langue¹⁰.

De même, autant le roman s'étale complaisamment sur le meurtre lui-même, autant la tragédie reste discrète. Dans l'hypotexte, rien ne nous est épargné de l'horreur du crime :

Heindrik ouvrit démesurément les yeux, laissa pendre hors de sa bouche sa langue devenue dure comme un caillou, commença un mouvement et demeura, les mains en l'air, noircissant à vue d'œil. (P. 11)

Dans la tragédie, rien de tel ; car le meurtre a lieu... hors scène – dans la plus pure tradition classique. Qui plus est le texte qui en rend compte est on ne peut plus laconique :

Bast [à Balt qui a emmené Heindrik dans le réduit] : Il ne faudrait que lui presser un peu la nuque.

Balt : Ah ! (*Cris, lutte*)

Bast, *resté seul sur le seuil du réduit* : Aussi bien l'argent, entre ses mains aurait pu mal tourner. (p. 46)

Difficile de rêver plus sobre oraison funèbre...

On pourrait continuer longuement l'énumération de telles différences. Toutes confirmeraient peu ou prou l'impression, finalement fort banale, que Lemonnier donne d'*adapter* à tout prix (et au sens premier du terme) le contenu du roman aux nouveaux genres choisis. Quitte à en raboter les angles, le livre de 1882 doit rentrer coûte que coûte dans les formes que propose la scène de son temps.

Force est pourtant de reconnaître qu'une comparaison des trois œuvres ne serait guère stimulante si elle devait se réduire à une telle constatation. Et il importe, de fait, de voir que, par-delà leur apparente conformité aux modèles traditionnels, les transpositions scéniques du *Mort* mettent au jour les tensions et les contradictions d'une période où s'affrontent, se confrontent, et paradoxalement se confortent, "naturalisme" et "symbolisme".

⁹ Mais aussi par rapport à celle de la pantomime dont le canevas propose des dialogues (en fait muets...) conformes au caractère populaire qui est le sien : "Un vieux paysan comme moi n'épouse pas une belle fille [...] sans poignon [*sic*]" (p. 73), "Pouah ! quelle odeur !" (p. 74), "Dodo, ma vieille !" (p. 79), etc.

¹⁰ Pour être juste et rendre à chacun son dû, il semblerait, au vu du manuscrit de Bahier (v. *supra* note 1, p. 2), que les "amis" soient de la plume de celui-ci. Mais Lemonnier renchérit visiblement avec le "il règne" qui remplace la proposition initiale d'un "il y a"... Par ailleurs, toutes les tournures populaires présentes dans le manuscrit envoyé par Bahier à Lemonnier ("j'te dis", "à c't'heure", "v'là qu'i revient", "y gn'a donc", etc.) disparaissent dans la version finale.

LE NATURALISME ET SES ENVERS

La richesse du *Mort*, roman, tragédie, pantomime, tient en effet largement à la façon évidente dont il confirme l'existence du "carrefour naturalo-symboliste" dont Jean-Pierre Sarrazac a le premier montré la pertinence dans le théâtre fin-de-siècle¹¹. De façon tout à fait symptomatique, l'œuvre de Lemonnier prend pour objet principal la figure du *revenant*. Or, c'est précisément ce "personnage" ambigu qui hante constamment les scènes de son temps, faisant le lien entre une approche "naturaliste" et une approche "symboliste" du monde. D'Ibsen à Zola, en passant par Maeterlinck, Strindberg et Saint-Pol Roux, morts-vivants, fantômes et revenants s'imposent comme les nouveaux protagonistes d'un drame moderne qui renonce à la vie factice du théâtre bourgeois¹².

Pour caricaturer notre propos, mais le rendre ainsi plus lisible, disons que *Le Mort* sous ses trois versions paraît se situer exactement au point de rencontre entre les œuvres de Zola et celle de Maeterlinck : d'un côté, et comme l'a dit Paul Aron¹³, Lemonnier se situe bien "dans une problématique du travail de l'inconscient, fort proche de celle des *Aveugles* ou de *Intérieur*", voire de *L'Intruse* ; le *Mort*, chassé au dehors, menace sans arrêt l'espace du dedans, qu'il finit par faire chanceler définitivement. D'un autre côté, *Le Mort* regarde clairement vers *Thérèse Raquin*, roman et pièce, profondément marqué par une thématique du corps aliéné.

[...] ils vivaient côte à côte avec le mort ; celui-ci faisait partie de leur vie maintenant, semblable à un hôte intronisé de maugré et dont on se méfie. Ils le redoutaient.

De qui s'agit-il ? des frères Baraque ou de Thérèse et Laurent, assassins de Camille ? Des premiers¹⁴, mais les seconds ne disent pas autre chose :

L'autre habite avec nous [explique Laurent]. Il s'assoit sur ma chaise, se met à table près de moi, se sert des meubles [...] ¹⁵.

¹¹ Outre la contribution de J.-P. Sarrazac au *Théâtre en France*, dirigé par J. de Jomaron (Paris, Armand Colin, 1992), et son essai sur les *Théâtres intimes* (Arles, Actes Sud, 1989), on citera en particulier le volume qu'il a dirigé sur la "Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910" (*Etudes théâtrales* [Louvain], vol. 15/16, 1999, actes du colloque de décembre 1998 à Paris). De nombreux articles de ce collectif explorent les croisements fructueux entre des esthétiques apparemment contradictoires.

¹² Sur ce plan, voir l'essai de Monique Borie : *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997.

¹³ Dans une intéressante communication où il évoque la seule pantomime, et qui m'a mis sur la piste du *Mort* : "Mimodrame et monodrame : deux formes méconnues de la crise du théâtre", in *Etudes théâtrales* [Louvain], vol. 15/16, *op. cit.*, p. 178-191.

¹⁴ *Le Mort*, *op. cit.*, p. 16.

De même, les hallucinations des deux frères¹⁶, qui croient voir le spectre surgir derrière eux ou sa main sortir de la fosse, rappellent celles de Laurent croyant voir le portrait de sa victime sortir de son cadre :

LAURENT, *terrifié, reculant, montrant du doigt le portrait* : Là, là...
Camille... [...] il ne me quitte pas des yeux... Je te dis que ses yeux remuent ! Ils me suivent, ils m'écrasent¹⁷...

En même temps, Zola semble avoir trouvé une solution théâtrale plus "efficace" encore que celle de Lemonnier, en la personne de Mme Raquin. Celle-ci, apprenant que Laurent et Thérèse ont assassiné son fils, est victime d'une attaque. Totalement paralysée (sauf des *yeux*...), elle prend le relais de Camille : la vivante morte succède au mort-vivant. Les mots employés pour la décrire sont on ne peut plus clairs :

Je m'imagine qu'ont l'a enterrée toute vive, et qu'elle est là, au fond d'une fosse, avec un gros tas de terre sur la poitrine, qui l'empêche de crier¹⁸...

Puis, quand Madame Raquin retrouvera l'usage d'une main, Laurent murmurer, comme pourrait le faire Balt ou son frère devant les facéties du cadavre de Hein :

Main vengeresse, main déjà morte qui sort du cercueil, et dont chaque doigt devient une bouche¹⁹...

Cependant, l'ambiguïté des thématiques mises en œuvre dans *Le Mort* ne préjuge pas du positionnement respectif de chacune de ses versions au cœur du carrefour naturalo-symboliste. Autrement dit, derrière l'apparente conformité à des genres spécifiques (roman, tragédie, pantomime), se cache une profonde hésitation, un véritable *tremblement* esthétique, qui tient partiellement à la date de composition de chaque texte, partiellement à ce qui fait l'originalité même du motif initial : si le roman regarde franchement vers le naturalisme, la tragédie tente maladroitement une synthèse que la pantomime semble réussir assez naturellement.

On ne s'attardera pas sur le naturalisme très marqué du roman, dans son projet comme dans l'atmosphère qui lui est propre. Les contemporains de Lemonnier comme les critiques d'aujourd'hui n'ont eu de cesse de souligner la "surenchère" dans "les outrances du

¹⁵ *Thérèse Raquin*, in *Théâtre I*, op. cit., IV, 6, p. 127

¹⁶ V. *Le Mort*, p. 56 et 65 notamment.

¹⁷ *Thérèse Raquin*, III, 5, p. 106-107

¹⁸ *Ibid.*, IV, 1, p. 114.

¹⁹ *Ibid.*, IV, 5, p. 120.

naturalisme”²⁰. Il est plus intéressant sans doute d’insister sur la tragédie, non seulement parce qu’elle est moins connue, mais surtout parce qu’elle semble bien proposée une synthèse ratée, voire quelque peu monstrueuse, et qui n’en est du coup que plus révélatrice. En fait, Lemonnier, tout en y respectant les “lois” du genre, paraît additionner les éléments contradictoires, sans parvenir pour autant à faire évoluer le genre en question. Moment de crise réelle, *Le Mort* dans sa version “tragédie” donne le sentiment de fonctionner comme un véritable *collage* d’éléments disparates.

Ce qui frappe d’abord, c’est l’ancrage du drame dans un espace semblable à ceux chers à Antoine. Le premier acte s’ouvre sur “une pièce basse, noire, enfumée” :

Au fond, vers la droite, un réduit sombre où s’aperçoit un lit. Une porte, à gauche, donne sur la cour de la ferme. Une fenêtre basse près de la porte. Buffet près de la fenêtre. Des fumerons charbonnent dans l’âtre. Une chandelle dans un flambeau de bois, sur la table. (p. 41)

A l’intérieur multipliant les signes de la misère succède, à l’acte II, l’extérieur de la ferme²¹ – comme si s’affichait ainsi une volonté de *faire le tour* d’une réalité paysanne, d’en rendre compte dans sa totalité :

Cour de ferme, entre l’étable et la maison. A gauche, près de l’étable, la fosse aux fumiers. [...] Balt, dans la fosse, tassant la terre et les pailles. (p. 48)

Le public de la création dut-il se plaindre, comme le fit celui de *La Fin du vieux temps* en 1886, des odeurs de “varmine” qui montaient de la scène²² ? On a envie de le croire, tant la réalité décrite semble vouloir imposer sa présence.

L’acte III élargit l’exploration à l’atelier du tailleur, dont l’intérieur nous est donné à voir avec la même précision :

Une chambre basse, peinte à la chaux, en désordre. [...] Des fers à repasser sur le poêle. Devant la fenêtre, l’établi du tailleur. (p. 54)

Ainsi Lemonnier, dans la plus pure tradition du Théâtre Libre, s’attache-t-il à multiplier les indices d’un réel qui paraît d’autant plus

²⁰ René-Pierre Colin, *Zola, renégats et alliés. La République naturaliste*, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 113-114.

²¹ En 1903, “ toute l’action se passe dans le décor divisé en deux, comme au premier acte de la pantomime : l’intérieur de la maison des deux frères d’un côté, le fameux trou à purin de l’autre ” (*La Gazette*, 20 fév. 1903). Le passage de trois à cinq actes s’accompagne d’une synthèse des décors.

²² Pièce de Paul Anthelm, mise en scène par Antoine et qui s’attira entre autres critiques celle de Jules Lemaître dans le *Journal des débats* du 17 août 1896 : “M. Antoine, ayant à nous montrer une grange, avait entassé sur la scène une quantité de bottes de vieux foin avarié et moisi, qui sentait à plein nez la “varmine”, comme on dit en Beauce. [...] Je puis affirmer à Monsieur Antoine que la vérité de la mise en scène n’exigeait point cette pestilence.”...

quotidien qu'il renvoie à une inscription sociale bien définie. Peut-on pour autant retrouver dans la tragédie les "outrances" naturalistes que nous évoquions à propos du roman ? Le résultat scénique est fort ambigu. On est certes saisi par cette tentative de faire rentrer sur le plateau un réel sordide qui en était jusque là banni ; on dirait même que la pièce est parfois tentée d'en rajouter, comme avec l'évocation du bordel fréquenté par Heindrik, dont le roman ne disait mot :

Il y avait des filles dans cette maison. Il y en avait bien cinq. Dieu me damne ! Elles étaient luisantes et rebondies comme des tonnes de saindoux, comme des poupées de kermesse, comme de petites vierges dans les chapelles... Vous en auriez séché d'envie, comme des loups devant la bergerie. (P. 44)

Le motif typiquement naturaliste est étrangement contredit par la façon dont il est introduit : la lourdeur des tournures ("Dieu me damne !"), le recours systématique à la comparaison, qui modalise la vision, tout semble freiner l'innovation thématique par un flagrant traditionalisme formel²³. Mais la contradiction est en fait sensible dès le départ, si l'on prend garde à la façon dont la tragédie décline le paradigme romanesque du Jour des Morts. Dans le roman, c'est le silence qui frappe d'entrée :

Machinalement, Bast et Balt subissaient l'influence de la Toussaint, jour noir pour les campagnes [...] ; et, *muets*, sans raison, ils allongeaient leurs veillées. (p. 10. Nous soulignons)

Dans la tragédie, l'auteur semble se croire obligé de faire parler ses personnages en leur faisant réciter la litanie de leurs ancêtres :

BALT : Mon frère, prions pour les Ames... Ame de Elias Joachim, notre père, soyez sauvée de l'enfer. Je prie pour votre repos éternel. Amen.

BAST : Ame de Anne-Marie Micheline, notre mère, soyez sauvée de l'enfer. Je prie pour votre repos éternel. Amen.

BALT : Ame de Jean-Michel Elias, notre frère...

BAST : Ame de Josèphe-Céleste Micheline, notre sœur...

BALT ET BAST : Soyez sauvées de l'enfer. Nous prions pour votre repos éternel. Amen.

BALT : Il y a une cloche qui sonne plus fort que les autres. Il y a une cloche qui ne cesse pas de sonner. (p. 41)

On a bizarrement le sentiment d'avoir affaire à l'un de ces pastiches maeterlinckiens si fréquents à l'époque... Or Lemonnier multiplie les tournures et les expressions qu'on dirait bâties sur ce canevas :

[...] il vaut mieux nous taire. Les paroles font du vent autour des maisons. Les paroles attirent les Esprits. Il y a toujours quelqu'un qui nous entend au-dessus de nous. [...]

Il ne faut jamais parler de la mort. Elle peut être derrière cette porte. [...]

²³ Rappelons également la transformation, citée plus haut, du "Il fait pauvre ici camarades" du roman, en "Amis, il règne ici une odeur de pauvre."

Qui peut chanter ainsi la nuit des Ames ? (*Le vent souffle avec violence, le bruit des cloches a cessé*). On n'entend plus les cloches, on n'entend plus que cette voix. (p. 42)

Allez ! je vous vois bien. Mes yeux voient jusque dans l'autre vie. (p. 51)

Ne parlons même pas du défilé des marchands, que l'écrivain ajoute dans la tragédie (marchand de toile, marchand de cordes, marchand de vulnérables, et jusqu'au fossoyeur qui rode autour de la maison du crime...). N'évoquons de même qu'en passant la procession des pénitents, lors de l'exécution de "l'homme qui a tué son frère", à l'acte IV. Sans avoir besoin d'insister d'avantage, on voit ce qui contribue au malaise provoqué par la synthèse maladroite que la tragédie paraît tenter. Tout au long de la pièce croît le sentiment d'une inadéquation profonde entre les thématiques importées du roman et le moule scénique dans lequel l'adaptateur les fonde. A l'inverse, que la tragédie ait été écrite avant ou après la pantomime, cette dernière témoigne d'une rencontre heureuse, qui semble offrir naturellement des solutions aux contradictions précédentes.

LA SOLUTION PANTOMIMIQUE

Certes, lorsque Lemonnier décide de tirer de son roman le scénario d'un mimodrame, il cède, pour une part, à la vogue d'un genre que Paul Margueritte avait remis au goût du jour en 1881 (c'est-à-dire, notons-le, l'année même de l'achèvement d'imprimerie du *Mort* dans sa première version). Avec *Pierrot assassin de sa femme*, représenté chez Daudet puis chez Antoine, ou avec le *Pierrot assassin* de Richepin, représenté l'année suivante, la pantomime renoue avec la veine "réaliste" de Champfleury, tout en déplaçant le genre sur un terrain qui va le faire profondément évoluer. On se souvient notamment que c'est précisément le *Pierrot* de Margueritte qui conduit Mallarmé à placer le genre, jusque là considéré comme mineur, quasiment sur le même plan que la poésie :

Le silence, seul luxe après les rimes [...]

La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fautive de présent. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace.²⁴

Ce que note surtout Mallarmé, c'est la capacité de la pantomime, grâce à la concaténation de signes que permet la réduction au visuel, à faire éclater le principe même du "drame" traditionnel, à savoir l'éternel présent de son action, qui exclut toute intrusion du temps dans le

²⁴ *Divagations*, "Mimique", Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1976, p. 203-204. C'est Mallarmé qui souligne.

processus de sa réalisation – un principe dont Lukács rend bien compte dans *La Théorie du roman* :

Dans le drame – et dans l'épopée – le passé n'existe pas ou il est entièrement actuel. Puisque ces deux genres ignorent l'écoulement du temps, il n'est pour eux aucune différence qualitative entre l'expérience vécue du passé et celle du présent ; le temps ne possède aucun pouvoir de métamorphose ; il n'est rien dont il puisse renforcer ou affaiblir la signification.²⁵

Or le mimodrame de Lemonnier contrevient précisément à ce principe, manifestant un accord parfait entre le motif même du *Mort* et la forme que prend celui-ci en 1894.

La thématique du roman s'inscrit en effet directement dans l'ambiguïté fondatrice du théâtre moderne dont la pantomime met à nu les fondements. Au mort qui ne cesse de se manifester et de manifester la *vie* qui l'habite – mettant en évidence la mort qui travaille inversement les vivants que sont supposés être les personnages traditionnels –, le mimodrame donne un corps. Ainsi peut-il surgir, le plus naturellement du monde, sous les traits du mendiant qui demande l'aumône aux deux frères effrayés (acte I), puis sous les traits du clerc, et de nouveau du pauvre (acte II), pour enfin s'imposer sous ceux du brigadier de l'acte III. Les codes de la pantomime autorisent en fait la mise en scène directe d'un postulat qui parcourt l'ensemble du roman : "c'est là que le Mort vit !" (p. 77). Autrement dit, elle rend concrète, presque palpable, cette union du mort et du vif qui traverse toute la réflexion théâtrale de l'époque²⁶.

C'est encore plus évident lorsque l'on s'intéresse à la traduction scénique des forces intérieures qui traversent non plus le corps du revenant mais celui des deux frères. Dans le roman, on pouvait lire :

[...] ses mains travailla[ie]nt sous lui comme celles d'un autre homme entré dans sa peau. [...] Balt, froid, remuait seulement ses pouces d'un mouvement régulier. (P. 11)

Cette description focalisée sur les seules mains des personnages (devenues pour ainsi dire indépendantes de leurs propriétaires), la pantomime la transpose sans peine en une gestuelle exactement équivalente et qui concentre toute l'action :

Les énormes pouces de Balt s'agitent derrière son dos. Une force aveugle le travaille, momentanément encore enchaînée, mais que va décompresser l'astucieux Bast... (p. 73-74)

²⁵ *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, coll. "TEL", p. 125-126.

²⁶ Voir notamment la table ronde "Le vif et la mort", in *Etudes théâtrales*, vol. 15/16, *op. cit.*, p. 149-163.

En tirant du *Mort* un canevas de mimodrame, Lemonnier parvient à la fois à exploiter et à confirmer magistralement la transformation qui s'opère dans le genre avec le *Pierrot* de Paul Margueritte. Comme l'écrit Jean de Palacio :

C'est en étant poupée, marionnette ou pantin que Pierrot a pu constituer cette figure de proue du siècle finissant²⁷.

En un sens, par sa façon de mettre en scène l'aliénation des corps et des consciences, la pantomime s'offrait comme le modèle idéal du théâtre de fantoches rêvé par les dramaturges fin-de-siècle. Elle apportait pour ainsi dire une forme toute faite, capable de rendre compte de la déshumanisation de l'homme, devenu esclave de son passé, de son milieu, de ses instincts, de la société ou du cosmos lui-même. Elle consacrait à sa façon la mort de l'individu libre et conscient, rêvé par l'humanisme de la Renaissance, et qui fut précisément aux fondements de la forme dramatique elle-même²⁸. En même temps, dans la pantomime traditionnelle, l'individu se transforme en Pierrot, c'est-à-dire encore en un *type* codé, et qui fait rire. Or, en osant puiser dans le fonds naturaliste de son roman, Lemonnier parvient à transformer le *type* en *token*, pour reprendre la distinction que Peirce fait à propos des signes linguistiques. Du coup, le code lui-même est perverti, et le rire de la pantomime tend à s'estomper au profit d'une signification tragique dont la forme dramatique usuelle s'avère incapable de rendre compte.

A cet égard, une comparaison entre les dénouements des trois versions est tout à fait éclairante. Dans le roman, Bast incite Tonia à tuer son frère endormi avec un maillet, et il lui montre le geste. Mais Balt ouvre les yeux, et l'empoigne aussitôt, l'entraînant dans une lutte à mort. Dans la tragédie, Bast prend aussi le maillet, mais quand son frère s'en aperçoit, un long dialogue s'engage : Balt exprime les remords que lui a laissés le meurtre du cousin et décide d'aller se livrer. Dans la pantomime, le Mort surgit au milieu des deux frères :

Balt, croyant frapper le Mort, frappe Bast. Le spectre a replongé, puis de nouveau se dresse. Les frères terrifiés, s'imaginant toujours lutter contre l'apparition se portent des coups terribles. Le Mort a disparu. Bast, dans son erreur, étrangle Balt qui a perdu sa force.

En fait, la pantomime permet de faire l'économie du long échange que la tragédie s'impose²⁹, mais elle reste capable d'allier la rapidité du roman et la représentation du remords qui justifiait la fin de la tragédie,

²⁷ *Pierrot fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 137-138.

²⁸ Sur ce plan, voir, bien sûr, Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 1956 (trad. de P. Pavis, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983).

²⁹ Et ce visiblement selon la volonté expresse de Lemonnier qui ne suit pas Bahier dans sa proposition de reprendre pour la tragédie le sobre canevas de la pantomime (v. manuscrit cité plus haut).

mais aussi, en fin de compte, l'ensemble du roman. Autrement dit, le *Mort* pantomimé synthétise parfaitement ce que la tragédie ne fait que diluer et affaiblir : le genre mineur, parce qu'il permet une transgression des codes dominants, semble bien plus adapté que le "grand genre"³⁰. Il permet d'ouvrir la scène à des forces jusqu'ici enfermées entre les pages du livre, ce que Lemonnier résume à sa façon dans ses notes à Edmond Picard :

[...] il s'est trouvé que le drame mimé, avec ses masques nocturnes et muets, correspondait à la condition de l'être impulsif, muré dans ses silences intérieurs³¹.

CONCLUSION : LE LION ET LE RAT

Au bout du compte, les transpositions successives du *Mort* nous suggèrent peut-être l'interrogation suivante : le renouvellement que les naturalistes ont cherché au théâtre, ne l'auraient-ils pas plus largement trouvé dans la pantomime, en suivant la voie ouverte par Lemonnier ?³² Ce qui est sûr, c'est que par sa nature même, par son refus radical (et originel) du verbe, la pantomime bouleverse profondément la sémiotique théâtrale : elle renonce au versant "symbolique" du signe tel que le définit Peirce, c'est-à-dire à la part d'arbitraire par laquelle le langage relie traditionnellement la scène au réel. Elle fait basculer la représentation entièrement du côté de l'"iconique" (rapport par *analogie* et par *ressemblance*) voire de l'"indiciel" (rapport par *contiguïté* et par *inclusion*³³) : le corps du pantomime est toujours dans la continuité de la réalité qu'il donne à voir, même s'il peut tendre à la caricaturer ; il comble l'écart que creuse au contraire nécessairement la parole.

³⁰ On retrouverait ici sans peine les conclusions du collectif T.I.G.R.E. (Texte et Image. Groupe de recherche à l'École normale supérieure) dans son volume *Détournements de modèles*, Editions Universitaires du Sud, 1998. Voir notamment l'introduction de Sylvie Ballestra-Puech, p. 9 : "le genre contaminant se situe toujours au-dessous du genre contaminé dans la hiérarchie de l'époque".

³¹ Notes données en annexe de la réédition d'*Une vie d'écrivain*, *op. cit.*, p. 275.

³² Celui-ci semble en effet plus proche que Hennique et Huysmans de réaliser le programme initial de leur *Pierrot sceptique* – d'abord sous-titré "Pantomime naturaliste" avant que ce dernier mot ne soit biffé à même le manuscrit (v. J. de Palacio, *op. cit.*, bibliographie, n° 5, p. 250). Sans chercher par ailleurs à mesurer l'influence réelle du monodrame de Lemonnier, on ne peut qu'être frappé par le potentiel qui est le sien et dont on pourrait voir, paradoxalement, une concrétisation aussi bien dans certaines pièces de Beckett (sans parler de l'*Amédée* de Ionesco qui reprend un thème semblable) que dans le théâtre de Kantor ("Théâtre de la mort" et de "la réalité du rang le plus bas"). Je pense pour ce dernier à l'incroyable noce de l'acte II du *Mort*, où le fossoyeur armé de son goupillon et accompagné de Madame Tire-Monde, la sage-femme, facilite l'irruption grotesque et inquiétante du revenant.

³³ Voir Charles S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, Seuil, 1978.

Autrement dit, il est au plus près des objectifs naturalistes qui recherchent le contact le plus immédiat avec le réel.

Avec les trois versions du *Mort*, Lemonnier rend donc visible à la fois la crise provoquée par les esthétiques fin-de-siècle et leur transposition sur la scène, et les détours auxquels elles furent contraintes pour permettre les avancées décisives dont elles étaient porteuses. En un sens le “Zola belge” fit avec la pantomime l’expérience que Zola lui-même put faire avec le mélodrame. Comme l’a montré Anne-Françoise Benhamou à propos de *L’Assommoir* :

Si en rapportant ses romans à une structure tragique (*Thérèse Raquin, Renée*) Zola n’a abouti qu’à une impasse théâtrale, il a réussi en les ajoutant à la tradition populaire du mélodrame et du grand spectacle, à faire surgir sur scène un équivalent plus juste de sa poétique propre³⁴.

Une fois de plus, la modernité n’est pas là où on l’attendrait. A trop respecter la hiérarchie des genres, on en oublie la morale de La Fontaine : on a souvent besoin d’un plus petit que soi. Avec *Le Mort*, le rat de la pantomime libère les forces du lion tragique, entravé par le filet de ses propres lois.

³⁴ “Du hasard à la nécessité : *L’Assommoir* au théâtre”, in *Etudes théâtrales*, vol. 15/16, *op. cit.*, p. 28.