



HAL
open science

L'adaptation théâtrale au féminin : une stratégie de contournement (fin XIXe -début XXe s.)

Nathalie Coutelet

► To cite this version:

Nathalie Coutelet. L'adaptation théâtrale au féminin : une stratégie de contournement (fin XIXe -début XXe s.). D'un art à l'autre: adaptations, arrangements, réécritures, Dec 2022, Reims, France. hal-03905733

HAL Id: hal-03905733

<https://hal.science/hal-03905733v1>

Submitted on 19 Dec 2022

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.

Nathalie Coutelet,

L'adaptation théâtrale au féminin : une stratégie de contournement (fin XIX^e-début XX^e s.) ?

Les adaptations de formes romanesques constituent une part importante de la production théâtrale, « le roman sert d'inépuisable réservoir d'intrigues¹ » pour la scène, à partir du second XIX^e s. Les programmations des théâtres comportent ainsi nombre de romans à succès, tels ceux de Balzac ou de Maurice Leblanc². L'adaptation semble garantir que l'engouement créé autour du roman va se poursuivre avec la forme scénique, dans un contexte de forte concurrence entre les établissements et d'industrialisation du théâtre. Les femmes, si elles accèdent davantage, au début du XX^e s., à l'édition de romans, contes, nouvelles et recueils poétiques, connaissent toujours de grandes difficultés pour faire jouer leurs pièces. L'adaptation peut alors constituer une stratégie afin de contourner les obstacles liés aux préjugés envers les autrices.

Dans cette période, plusieurs formes d'adaptation sont en effet repérables ; le cas le plus fréquent est celui d'adaptations féminines d'œuvres masculines ; le cas le plus rare est celui d'adaptations d'œuvres féminines par des hommes ; on trouve enfin des cas d'auto-adaptations, de femmes adaptant elles-mêmes leur œuvre au théâtre. Majoritairement, les textes de ces autrices sont difficiles à trouver, voire n'ont pas été conservés, un phénomène plutôt usuel pour ce qui concerne les écritures féminines. L'étude se consacre donc à la pratique, plutôt qu'aux analyses précises des œuvres.

Adaptations féminines d'œuvres masculines

Nombre d'adaptations d'œuvres masculines créées par des femmes concernent les classiques. Sophie Bovet de Courpon (1851-1934) adapte ainsi la ballade *Der Taucher*, de Schiller (1797) sous le premier titre *La Ballade du Plongeur* (1895, Bodinière³), puis *La Légende du roi de Sicile* (1897, Trocadéro⁴), avec une partition composée par Célanie Carissan⁵. Elle adapte encore *Sakountala*, d'après la légende hindoue de Kalidasa (1896), musique de Samuel Rousseau⁶ et *Un Mariage sous Néron*, « anecdote dramatique en deux actes en vers⁷ », d'après les *Annales* de Tacite (1898, Bodinière), musique d'Henri Eymieu⁸.

¹ Jean-Marie Thomasseau, « Théâtre et roman populaire ou les fils entremêlés de l'écheveau », *Rocambole*, n° 20, 2002, p. 11.

² Henry de Gorsse adapte le roman de Maurice Leblanc, *Arsène Lupin contre Sherlock Holmes* (28 octobre 1910, Châtelet) ; Émile Fabre adapte *César Birotteau*, d'après Balzac (7 octobre 1910, Théâtre Antoine) ; *Vautrin* est adapté par Edmond Guiraud d'après Balzac (10 mai 1922, Comédie-Française), etc.

³ La présentation a lieu lors d'un concert de Célanie Carissan. Voir « Notes mondaines », *Journal des Débats politiques et littéraires*, 8 avril 1895, p. 3.

⁴ Matinée donnée au profit de « l'Œuvre d'assistance par le travail des jeunes gens ». Émile Marsy, « Derrière la toile », *Le XIX^e siècle*, 23 mai 1897.

⁵ Célanie Carissan (1843-1927) est compositrice, notamment de l'opéra-comique *La Jeunesse d'Haydn* (salle Duprez, 1889) ou de *la Fiancée de Gaël*, légende dramatique, sur un livret d'Adrien de Carné (1892).

⁶ Samuel Rousseau (1853-1904), lauréat du grand prix de Rome (1878) avec une cantate, *La Fille de Jephté*, compose l'opéra-comique *Dianora* (1879) ou encore l'opéra *Mérowig* (1892).

⁷ Colin-Maillard, « Propos de coulisses », *Gil Blas*, n° 6705, 28 mars 1898.

⁸ Henry Eymieu (1860-1931) compose une *Valse lente pour piano* (1887), une *Romance sans paroles pour piano* (1890) ou une *Petite Pavane pour piano* (1891).

Outre l'aspect classique, on note que ces trois spectacles sont accompagnés de musique et constituent donc une double adaptation. Pour ces œuvres initialement écrites en allemand, en sanscrit et en latin, Sophie Bovet de Courpon aurait utilisé des traductions⁹, ensuite transposées librement en vers ; les compositeurs se sont basés sur ces adaptations pour créer leurs partitions. Sophie Bovet de Courpon compose elle-même et joue du piano, ce qui explique sans doute son intérêt pour la partie musicale ; elle entre d'ailleurs à la SACEM en 1894¹⁰.

La légende de Kalidasa fait l'objet d'une autre adaptation au même moment, *L'Anneau de Sakountala*, par Ferdinand Hérold, qui a étudié le sanscrit (mise en scène par Lugné-Poë au Théâtre de l'Œuvre). Sophie Bovet de Courpon précède cette création et réalise une adaptation « succincte divisée en trois périodes¹¹ », en vers, pour laquelle l'autrice « tout en rendant avec une fraîcheur exquise les scènes naïves de l'œuvre originale a rompu un peu avec la tradition en animant de son souffle dramatique tous ces personnages orientaux figés par le recul des âges¹² ».

La musique de scène, les chœurs et romances de Samuel Rousseau ont été remarqués, mais le spectacle pâtit sans doute de la concurrence de celui de l'Œuvre, qui attire davantage l'attention de la critique. Le choix de l'autrice de transposer l'œuvre hindoue peut avoir été influencé par l'Ouverture symphonique de *Sakountala* de Goldmark, qu'elle aurait pu entendre, en tant que fervente mélomane, exécutée par le Concert Lamoureux, en 1890¹³. La présence importante des adaptations dans la carrière de Sophie Bovet de Courpon interroge. Principalement connue pour les récitals poétiques donnés à son domicile, l'autrice avait sans doute des ambitions théâtrales, qu'elle a ainsi pu satisfaire. Le fait de recourir à des classiques correspond également à son éducation, imprégnée des œuvres majeures de l'histoire.

De même, Judith Gautier, fille du célèbre Théophile Gautier, a consacré une large part de son œuvre à la traduction et à l'adaptation. Dès 1867, elle publie *Le Livre de Jade*, recueil de poèmes chinois traduits et adaptés par elle ; puis, en 1885, *Les Poèmes de la Libellule*, recueil de poèmes japonais traduits et adaptés à nouveau par elle. Plusieurs études ont montré que ses traductions ne se contentaient pas de transcrire les textes en français, mais transposaient assez librement les œuvres, voire les pastichaient pour certains spécialistes¹⁴. Elle a également créé des adaptations contemporaines pour son Petit Théâtre de marionnettes, installé à son domicile. Elle donne ainsi une version marionnettique du mystère écrit par son père *Une Larme du Diable* (1897), mais aussi *Parsifal*¹⁵, de Wagner (mai 1898). Fervente admiratrice du compositeur, qu'elle a défendu, face aux attaques dont il était victime, Judith Gautier a livré à la presse les difficultés pour elle « d'accorder la traduction exacte avec la musique », les navettes

⁹ Pour *Sakountala*, une traduction d'Antoine-Léonard de Chézy a été faite en 1830 (voir Claudine Le Blanc, « Naissance de la littérature sanscrite en France : la traduction de *Shakountalâ* de Kâlidâsa par Antoine-Léonard de Chézy », dans Christine Lombez (dir.), *Traduire en langue française en 1830*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Traductologie », 2012, p. 93-108). *Der Taucher* a été traduit en français par Gérard de Nerval (*Le Plongeur*, 1830), puis par Xavier Marmier (*Le Plongeur*, 1854). Les *Annales* de Tacite ont bénéficié d'une nouvelle édition revue et corrigée par Charpentier, d'après la traduction de Dureau de la Malle, en 1875.

¹⁰ Voir le site Musée Sacem, pochette de sociétaire de Sophie Bovet de Courpon, 1894, <https://musee.sacem.fr/index.php/Detail/entities/23671>

¹¹ A Biguet, « Échos des théâtres », *Le Radical*, n° 326, 22 novembre 1895.

¹² Lucien Moche, « Théâtres de genre », *La Vie théâtrale*, n° 16, 1^{er} janvier 1896, p. 93.

¹³ Henri Heugel, « Concerts Lamoureux », *Le Ménestrel*, n° 50, 14 décembre 1890, p. 399.

¹⁴ Ferdinand Stocès, « Sur les sources du *Livre de Jade* de Judith Gautier (1845-1917) », *Revue de Littérature comparée*, n° 319, 2006/3, p. 335-350.

¹⁵ La traduction réalisée par Judith Gautier paraît chez Armand Colin en 1893. Au moment de la composition de *Parsifal* par Wagner, elle est très proche de lui et leur correspondance révèle qu'ils échangeaient des idées au sujet de cette création. Voir Guy de Pourtalès, « Les dernières années de Richard Wagner », *La Revue hebdomadaire*, tome 10, 1^{er} octobre 1932, p. 13-36.

régulières avec Wagner pour évaluer sa version française et les interminables discussions autour d'un mot ou d'une expression¹⁶.

Dans ce « Bayreuth lilliputien¹⁷ », c'est la première fois que *Parsifal* est donné en France, devant un public d'invités :

Judith Gautier avait écrit une traduction nouvelle. Durant un an, avec patience, elle avait modelé trente à quarante figurines, avec articulations et ficelles. Plusieurs artistes avaient peint les décors anonymes ; on avait discuté des costumes avec tout le Gotha de l'art contemporain ; les écrivains avaient tenu à cœur de dresser le tréteau ; l'électricien était membre de l'Institut ; quelques princes chantaient dans les chœurs et quelque noble dame qui n'aurait pas osé mettre le pied sur les planches d'un vrai théâtre était venue [...] pour prêter son talent à une poupée de cire¹⁸.

La particularité de ce Petit Théâtre, en effet, réside dans la mainmise complète de Judith Gautier, de l'écriture du texte à la mise en scène, en passant par la création des marionnettes, ce qui est rarissime pour une femme. Son texte sera cependant chanté au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles bien des années plus tard, en 1914¹⁹. Initié comme une forme de théâtre de société, il acquiert un statut de théâtre à côté, réservé à ses abonnés, avec la représentation inédite d'*Une Larme du Diable*, sur une musique de son ami Louis Bénédicte. L'œuvre de Théophile Gautier, « qui était tombée dans l'oubli²⁰ », n'a d'ailleurs pas donné lieu, depuis, à d'autres adaptations, hormis une version radiophonique²¹ en 1950. Ce mystère n'avait jamais été joué, probablement en raison de sa longueur, du nombre de décors et de personnages, qui rendaient toute représentation difficile. Le choix du petit théâtre de marionnettes permet à Judith Gautier de résoudre ces difficultés et le symbolisme des figurines rend parfaitement celui de l'œuvre écrite, emplie de démons, de saintes, d'anges et d'animaux.

Au titre des adaptations de classiques, on peut encore citer M^{me} Jacques Terni, qui transpose le conte d'Andersen *La Princesse et le Porcher* en acte dramatique (1912, Théâtre Réjane). Cette autrice connue pour avoir fait représenter auparavant des « drames violents²² », notamment consacrés au thème de l'hérédité, aborde ainsi un genre très différent, plus léger, qui bénéficie d'une musique de scène « très fantaisiste²³ » d'Henry Février et d'une chorégraphie de Jane Hugard. D'après la critique dramatique, cette pièce aurait « emprunté le fond, les incidents, mais non le dénouement » au conte originel et serait « assez allègrement rimée²⁴ ». Jouée en lever de rideau, avant une comédie en trois actes de Camille Oudinot, mari de M^{me} Jacques Terni, la pièce donne lieu à une polémique sur « l'ordre du spectacle »,

¹⁶ Judith Gautier, « Les grandes et petites querelles de Richard Wagner », *Le Temps*, n° 19214, 12 février 1914, p. 3-4.

¹⁷ Henri de Régnier, cité par Joanna Richardson, *Judith Gautier*, trad. Sara Oudin, Paris, Seghers, coll. « Biographie », 1989, p. 180. Sur le Petit Théâtre de Marionnettes, voir Raphaële Fleury, « Entre divertissement de société et recherche de l'œuvre d'art totale : les marionnettes de Judith Gautier », dans Yvan Daniel, Martine Lavaud (dir.), *Judith Gautier*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2020, p. 223-251.

¹⁸ Henri de Régnier, cité par Joanna Richardson, *Idem*.

¹⁹ Yvan Daniel, Martine Lavaud (dir.), *op. cit.*, p. 10.

²⁰ J.M., « Théâtres à côté », *La Vie théâtrale*, n° 36, 5 juin 1897, p. 354.

²¹ Adaptation de Jean Wilfried Garrett, José Bernhart et René Clair pour le Radio Théâtre.

²² « Théâtres et Concerts », *Le Matin*, n° 9228, 3 juin 1909, p. 4. Elle a déjà fait jouer *La Gosseline* et *Les Bâillonés* au Théâtre des Arts, en 1909.

²³ Régis Gignoux, « Avant le Rideau », *Le Figaro*, n° 263, 19 septembre 1912, p. 4.

²⁴ Paul-Émile Chevalier, « Bulletin théâtral », *Le Ménestrel*, n° 39, 28 septembre 1912, p. 307.

émanant de « chevaliers à la sombre figure ²⁵ », qui estiment que l'épouse a dû céder la meilleure place à son conjoint.

Si les femmes sont bien discriminées en raison de leur genre par les directions de théâtre, ce n'est sans doute pas le cas ici, dans la mesure où il est d'usage de placer la pièce la plus courte en ouverture, puis la pièce la plus longue. La protestation est cependant intéressante pour sonder l'évolution des mœurs en matière d'écriture dramatique et de statut des femmes dans la société. Il est probable que M^{me} Terni a eu recours à cette adaptation pour proposer un lever de rideau, peut-être même à la demande du théâtre ou de son mari, afin de compléter la soirée dramatique, dont le plat principal était *Les Yeux ouverts*. En ce cas, transposer un conte connu, libre de droits, est sans doute une solution efficace et rapide.

L'adaptation est un phénomène isolé dans la carrière de M^{me} Jacques Terni, qui a fait jouer plusieurs pièces dans des théâtres installés. C'est aussi le cas de Jane de la Vaudère, qui transpose à la scène une nouvelle de Zola, *Pour une nuit d'amour* (Grand-Guignol, 1898). L'auteur étant vivant, il a fallu obtenir son autorisation, ce qu'a réussi Jane de la Vaudère, au terme de trois années de correspondance avec Zola²⁶. Il compte parmi les auteurs très souvent adaptés au théâtre, dont certaines transpositions qu'il a lui-même supervisées auprès de William Busnach²⁷. Très intéressée par la théorie des milieux et de l'hérédité, influencée par le naturalisme, Jane de la Vaudère, qui a déjà publié des recueils de poésies et de nouvelles, ainsi que des romans, sollicite l'accord de Zola dès 1895. Elle hésite alors entre *Nantas*, *Le Capitaine Burle*, *Naïs Micoulin* et *Pour une nuit d'amour*. Cette dernière est finalement choisie, l'adaptation terminée en 1896 et le metteur en scène Lugué-Poë doit en donner une représentation. Mais c'est bien finalement Jane de la Vaudère elle-même qui met en scène *Pour une nuit d'amour* au Grand-Guignol, lieu sans doute assez indiqué pour accueillir ce « drame puissant et cruel²⁸ » dans lequel une femme adultère tue son jeune amant et fait disparaître le cadavre par un amoureux transi, qui finit par se suicider à cause des remords. Le choix de cette adaptation d'un maître contemporain de la littérature constitue sans doute une entrée en matière, un moyen de lancer une carrière dramatique, en bénéficiant de l'aura de Zola²⁹.

Jeanne Landre, célèbre romancière, a adapté le roman à succès de Pierre Benoît, *Kœnigsmark* (1918), en collaboration avec le dessinateur Benno Vigny, deux ans seulement après sa publication. Elle avait été la marraine de guerre de Benno Vigny et il avait ensuite sollicité l'autorisation d'illustrer son roman *La Gargouille*. Ce projet n'a pas abouti, mais Jeanne Landre aurait alors eu l'idée de lui proposer une association pour transposer à la scène l'œuvre de Pierre Benoît, qu'elle connaît personnellement³⁰. On sait que « les grands épisodes sont conservés, l'intrigue est fidèlement respectée », mais que certaines modifications ont été faites, pour « corser l'intrigue amoureuse³¹ », platonique dans le roman, charnelle dans la pièce. Pour quelques admirateurs du récit de Pierre Benoît, le drame « se contente de reproduire les quatre ou cinq principaux épisodes en les ramassant de façon plutôt sommaire et sans les exploiter assez, de sorte qu'il paraît assez obscur et quelque peu enfantin³² ».

²⁵ Spleen-le-Jeune, « Répétitions générales », *La Presse*, n° 7352, 21 septembre 1912, p. 2.

²⁶ Voir Geneviève De Viveiros, « Lettres inédites de Jane de la Vaudère à Émile Zola : de la Société des Gens de Lettres à *Pour une nuit d'amour* ! », *Les Cahiers naturalistes*, n° 81, 2007, p. 231-242.

²⁷ *L'Assommoir* (Ambigu, janvier 1879) ; *Nana* (Ambigu, janvier 1881), *Germinal* (Châtelet, 1888).

²⁸ « Le théâtre », *La Presse*, n° 2182, 19 mai 1898, p. 2.

²⁹ Jane de la Vaudère donnera ensuite *Victor Hugo*, grande scène dramatique (Théâtre Victor Hugo, 1904) ; *Le Virage* (Bouffes-Parisiens, 1906) ; *Mademoiselle de Fontanges* (Théâtre Femina, 1909).

³⁰ Maxime Girard, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, n° 324, 22 novembre 1920, p. 3.

³¹ J. Delini, « Les avant-premières. *Kœnigsmark* au Théâtre Antoine », *Comœdia*, n° 2896, 20 novembre 1920, p. 1.

³² Edmond Sée, « Spectacles. Répétition générale au Théâtre Antoine », *L'Œuvre*, n° 1881, 24 novembre 1920.

Jeanne Landre assiste aux répétitions aux côtés du metteur en scène, Firmin Gémier, mais très vite, c'est uniquement le nom de Benno Vigny qui est associé à ce spectacle. Ce dernier exemple illustre parfaitement la façon dont s'est construite l'historiographie, effaçant les noms des autrices et conservant celui des hommes. Pourtant, Jeanne Landre était alors célèbre, alors que Benno Vigny était totalement inconnu.

Adaptations masculines d'œuvres féminines

En effet, alors que les adaptations d'œuvres féminines par des hommes sont extrêmement rares, les romans de Jeanne Landre – grands succès de ventes – ont donné lieu à plusieurs versions scéniques. *Échalote et ses amants*, en particulier, est d'abord adapté par Guy d'Abzac et Henry Rossi en pièce en 4 actes (Bobino, 1918), puis par Léo Marchès (Moulin de Paris, 1937). Francisque Verdellet, auparavant, a adapté un conte de l'autrice, *Le Prix du Péché* (1910). Si l'on peut comprendre que l'engouement créé autour de la série *Échalote* ait pu donner l'idée à des dramaturges de la transposer à la scène, c'est plus inattendu pour le conte *Le Prix du Péché*. On ne sait presque rien sur cette œuvre, sauf que les deux artistes vont ensuite collaborer pour écrire à quatre mains un vaudeville en 1 acte, *Le Pantalon de l'Attaché* (Vincennes, 1913) et que Jeanne Landre avait bien autorisé la transposition de son conte en pièce.

L'autrice est célèbre pour son style montmartrois, émaillé d'argot et pour avoir abordé des thèmes considérés comme hautement audacieux pour une femme, à l'instar de la sexualité et la prostitution. Les noms des personnages – *Échalote*, *La Grande Bringue*, *Messidor* – rendent compte de la fantaisie littéraire de Jeanne Landre, dont le succès sent le soufre, tant les femmes « sont censées se contenter des petits romans domestiques à l'usage des pensionnats³³ ». Le roman, illustré par Widhopf, contient des situations déjà très dramatiques, assez aisément transposables au théâtre, tant le milieu, les protagonistes et leur langage recèlent un potentiel spectaculaire, déjà très présent grâce aux dessins qui émaillent le texte originel. On ne connaît pas les détails de la première adaptation, mais la seconde est conçue par Léo Marchès (livret), Max Regnier (paroles) et René Mercier (musique) comme une opérette. Léo Marchès avait obtenu l'autorisation de Jeanne Landre et tous deux « se réjouissaient de travailler ensemble³⁴ », mais l'autrice est morte avant la première représentation. L'adaptateur a dû « élaguer beaucoup et écarter bien des types magistralement campés par la romancière ; il en a conservé l'essentiel et surtout il en a restitué l'atmosphère³⁵ ». Le succès de ce spectacle tient aux couplets « plein d'esprit », à la musique « bien rythmée et agréable et joyeuse, mais aussi à l'interprétation de Marie Bizet dans le rôle principal, qui « chante, joue et danse très bien³⁶ ». Le Moulin de Paris, ex-Moulin Bleu, est situé à Montmartre, ce qui met peut-être déjà en condition le public pour assister aux péripéties de la petite héroïne montmartroise.

Dans la période étudiée, quasiment aucune autre œuvre féminine n'a fait l'objet d'une adaptation composée par un homme. Cette rareté démontre bien que la question du genre est centrale dans le champ théâtral.

³³ Jeanne Landre, Préface « Au Docteur Félix Terrien », *Échalote et ses amants (Roman de mœurs montmartroises)*, Paris, Louis-Michaud, 1909, p. 8.

³⁴ « Au Moulin de Paris. Échalotte, Montmartroise insouciant, débute ce soir », *Paris-Soir*, 2 mars 1937, rec. fac., BnF, R. Sup 25.

³⁵ A de Montgon, « *Échalote et ses amants*. Une gentille évocation du vieux Montmartre dans une atmosphère de gaieté et de bonne humeur », 3 mars 1937, rec. fac., BnF, R. Sup 25.

³⁶ A.W., « *Échalote* au Moulin de Paris », *Le Figaro*, 3 mars 1937, rec. fac., BnF, R. Sup 25.

Un cas particulier : l'auto-adaptation

Moins fréquente, mais susceptible de résoudre un certain nombre de difficultés pratiques, l'auto-adaptation a été choisie par M^{me} Aurel. Elle a transposé son texte *Pour en finir avec l'amant* (1908), suite de dialogues questionnant l'amour et le couple – thèmes de prédilection de l'autrice – en plusieurs petites pièces : *l'Insociale* tout d'abord (salle du *Journal*, 1909, reprise en 1919), puis *Mère* (salon de M^{me} Aurel, 1923) et *Nus* (salon de M^{me} Aurel, 1926). Le livre a causé un scandale important à sa sortie et a donné lieu à un procès en diffamation, intenté par M^{me} Aurel contre un critique, Joran, qui avait notamment accusé l'autrice « de libertinage et de masochisme³⁷ ». L'hypothèse est celle d'une auto-adaptation réalisée non par volonté délibérée, mais par absence de proposition extérieure. En transposant elle-même un matériau déjà dialogué, M^{me} Aurel prolonge les bénéfices – symboliques – de la publication de son recueil. Le fait d'adapter sa propre œuvre évite aussi les soucis d'une transposition parfois jugée infidèle à l'œuvre originale et même la question des droits. George Sand avait opté pour le même procédé, adaptant elle aussi ses romans à la scène, comme *François le Champi* (1849) ou *Mauprat* (1853)³⁸.

Les deux représentations qui ont eu lieu au domicile personnel de l'autrice relèvent des usages du théâtre de société. M^{me} Aurel tenait salon tous les jeudis et recevait artistes et intellectuels, proposant fréquemment des conférences, concerts ou formes spectaculaires brèves. *L'Insociale* a été la pièce la plus jouée et révèle sans doute ses ambitions dramatiques. Le texte original étant principalement un dialogue, on peut supposer que l'adaptation n'a pas eu à transformer de façon très profonde les répliques et qu'il a surtout été nécessaire de développer la mise en scène : décor, accessoires, mouvements, jeu, etc. Toutefois, M^{me} Aurel n'a publié aucune pièce et n'a rien fait jouer d'autre que les auto-adaptations mentionnées.

Judith Gautier, précédemment évoquée, a également adapté son roman *Les Princesses d'amour* (1900) en pièce (Vaudeville, 1907). Sa pratique de l'adaptation pour les œuvres de son père ou de son ami Wagner a peut-être facilité la transposition de son roman à la scène, d'autant que « le Japon est à la mode » à cette époque et que « la mise en scène a été si parfaitement étudiée que, pendant quelques heures, on a pu se croire transporté à Tokyo³⁹ ». Cette réalisation enchantée a été unanimement saluée, les mauvaises langues prétendant même que le directeur du Vaudeville, Porel, cherchait ainsi à obtenir sa nomination à l'Opéra-Comique. Il aurait choisi l'adaptation de cette œuvre japonisante comme « prétexte à un [...] fastueux déploiement de jolis décors et de brillants costumes⁴⁰ ».

Le texte originel, en effet, recèle un grand potentiel exotique, avec des personnages aux noms évocateurs, « Oiseau-fleur », « Cigogne danseuse⁴¹ » ou « Petit Papillon⁴² », mais aussi des décors et accessoires flattant le goût du japonisme. L'a-t-on pressée d'écrire cette transposition scénique, suite au retentissement du roman, dont le sous-titre est « courtisanes japonaises » ? Est-ce Porel en personne qui a sollicité cette adaptation, vue comme un tremplin vers l'Opéra-Comique ? L'hypothèse est plausible, surtout si l'on considère la notoriété qu'avait alors Judith Gautier. Le roman « charpenté

³⁷ Le Masque de verre, « Échos », *Comœdia*, n° 847, 24 janvier 1910, p. 1.

³⁸ Voir Catherine Masson, « George Sand et l'“auto-adaptation” de ses romans à la scène », dans Brigitte Diaz, Isabelle Hoog-Naginski (dir.), *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Symposia », 2006, p. 71-83.

³⁹ Félix Duquesnel, « Chronique du lundi », *Le Petit Journal*, n° 16103, 28 janvier 1907, p. 1. Les décors sont de Jambon, les costumes de Thomas et la musique de scène d'Edmond Laurens.

⁴⁰ Emmanuel Arène, « Les théâtres », *Le Figaro*, n° 25, 25 janvier 1907, p. 4.

⁴¹ Edmond Stoullig, « Théâtre du Vaudeville », *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1907, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1908, p. 213.

⁴² Max Heller, « M^{me} Judith Gautier et *Princesse d'amour* », *Gil Blas*, n° 9955, 21 janvier 1907.

comme une pièce de théâtre », avec des « épisodes dramatiques, violents, imprévus⁴³ », selon le critique Louis Ernault, a pu favoriser cette seconde vie à la scène.

Conclusion

Ces autrices, majoritairement, ont une pratique artistique multiple, comprenant surtout la poésie, mais aussi parfois la musique – comme Sophie Bovet de Courpon – ou la sculpture – comme Judith Gautier. Elles sont toutes issues de milieux très favorisés, cas usuel pour tous les artistes de l'époque, grâce aux possibilités d'éducation et d'accès à la culture. Cela peut malgré tout expliquer la forte présence d'adaptations d'œuvres classiques, issues de leur culture générale. On remarque également que nombre des spectacles évoqués contiennent de la musique, ce qui correspond au fort développement des œuvres musicales créées par des femmes depuis le XIX^e siècle⁴⁴. L'éducation musicale fait aussi partie de leur formation et la pratique est mieux acceptée pour les femmes que celle du théâtre. De même, une majorité de ces adaptations est en vers, l'écriture poétique étant assez aisément considérée comme particulièrement féminine. Enfin, il s'agit en général de formes brèves, représentatives des difficultés rencontrées par les femmes à faire jouer leurs pièces.

L'adaptation leur a-t-elle permis de contourner les obstacles liés à leur genre ? La réponse est nuancée, car si certaines ont tenté de proposer des adaptations d'œuvres classiques ou célèbres, cela ne leur a pas nécessairement permis de lancer une carrière dramatique. On peut penser à M^{me} Aurel ou à Sophie Bovet de Courpon, cantonnées à des représentations dans un cadre privé de théâtre de société ou dans celui des matinées épisodiques des théâtres à côté. Dans le cas de Jeanne Landre ou Judith Gautier, notoirement connues dans le champ artistique, ces adaptations s'intègrent à leur parcours, parmi d'autres créations. L'adaptation constitue, pour tous les dramaturges de l'époque, hommes ou femmes, une solution de nature à rassurer les directions de théâtre : basée sur un classique ou une œuvre à succès, elle s'apparente à un gage de sécurité et permet à des artistes moins connus de passer les feux de la rampe. Pour les femmes, auxquelles la critique peine à accorder un génie créatif, l'adaptation est une solution acceptable. Cependant, ces autrices ont laissé une œuvre majoritairement poétique et romanesque et sont totalement effacées de l'histoire, pour leurs adaptations comme pour leurs autres créations. Le fait que trois d'entre elles aient reçu la Légion d'honneur⁴⁵ n'a pas contribué à préserver leur mémoire. L'adaptation ne semble donc pas un gage de réussite ou de pérennité pour ces femmes, pas plus qu'une stratégie de contournement efficace.

Nathalie Coutelet, MCF HDR, Université Paris 8, département Théâtre

⁴³ Louis Ernault, « Chronique dramatique », *L'Humanité nouvelle*, 1^{er} janvier 1900, tome I, vol. VI, p. 483.

⁴⁴ Voir Florence Launay, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2006.

⁴⁵ M^{me} Aurel (Chevalier en 1936), Jeanne Landre (Chevalier en 1925) et Judith Gautier (Chevalier en 1910) ont reçu la Légion d'honneur. Archives de la Légion d'honneur, Archives nationales, Peyrefitte-sur-Seine.