

## Du livre à la scène

Pierre Yves Lemieux

---

Numéro 166 (1), 2018

Littérature et scènes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/87925ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

### Citer cet article

Lemieux, P. Y. (2018). Du livre à la scène. *Jeu*, (166), 26–30.

# DU LIVRE À LA SCÈNE

Pierre Yves Lemieux



*Tristan et Yseult*, version de Pierre Yves Lemieux, mis en scène par Alice Ronfard au Théâtre du Nouveau Monde en décembre 2003 et en janvier 2004. Sur la photo : Stéphane Gagnon et Évelyne Rompré. © Yves Renaud

## Adaptation ? S'agit-il vraiment du meilleur terme pour définir le passage d'une œuvre non destinée à la scène à une œuvre jouée ? De la recherche d'équivalences à la totale appropriation, réflexions sur la transcréation.



**Au** départ il y a un roman, à l'arrivée se trouve une pièce. Comment nommer le processus qui a fait naître l'œuvre théâtrale ? L'adaptation, telle que définie dans les dictionnaires, est un mot fourre-tout qui contient beaucoup trop de zones d'ombre. Pour décrire les pièces créées en partant d'œuvres non destinées à la scène, on a usé au fil des ans d'un vocabulaire très imaginaire : réécriture, version scénique, restructuration, montage, réinventé-revisité par, architecture d'histoire, direction du contenu narratif, création pour la scène... Pour moi, l'adaptation est l'art de trouver des équivalences. On adapte une pièce qui se déroule dans un pays en la situant dans un autre. On trouvera des équivalences pour les dialogues, les références, les personnages. Dès qu'on s'éloigne de cette tâche, on entre dans une autre zone créative, qui mériterait d'être définie avec plus de précision. Lorsqu'on me demande de faire d'un roman une pièce, le mot qui me semble le plus juste est : transcréation. Je le tire des arts visuels et le définirai rapidement par « la création d'un artiste à travers la création d'un autre artiste ». Pour comprendre la transcréation, on ira admirer la suave *Mona Lisa* de Botero.

Une toile n'est pas qu'un sujet, tout comme une pièce n'est pas qu'une histoire. D'une même nouvelle, 10 auteurs tireront 10 pièces différentes. Le récit de base restera peut-être le même, mais tout le reste aura été reconstruit : c'est à ce prix qu'une œuvre de lecture devient une œuvre de jeu et d'écoute. Mais bien avant le « comment construire » se pose la question du « pourquoi ». Pourquoi veut-on porter ce roman à la scène ? De quel projet artistique parle-t-on ?

### DIVERTISSEMENT OU DISTRACTION ?

Un divertissement change le regard. Par le rire, les larmes ou l'intellect, il fait tourner la pensée vers autre chose. Une distraction arrête la pensée. Le divertissement est actif, la distraction passive, merci monsieur Brecht ! Le spectateur, à la sortie du théâtre, tente de

définir ce qu'il a vu. Était-ce un intelligent divertissement grand public ou une distraction à but mercantile ? Était-ce un divertissement pour érudits ? La codification, les signes proposés éclairaient-ils vraiment l'œuvre ? Ou n'était-ce qu'une distraction pour précieux et précieuses ridicules qui s'exaltent en rimant « scénique » et « maïeutique » ? Ce spectacle m'a-t-il proposé une recette disneyenne ou celle inspirée d'une autre colonisation artistique étrangère ? Était-il un produit de la mondialisation du théâtre ayant évacué tout artisanat local ? S'il y a technologies, les effets sont-ils porteurs d'idées ou distraction pour public techno ? Bref, le projet artistique est-il une mise en sens ou une mise en vide ? C'est la question à laquelle je dois répondre avant d'accepter de me jeter dans une aventure qui pourra durer des mois et monopolisera ma créativité. Divertissement ou distraction, si j'y plonge, ce sera alors avec lucidité. Cela m'évitera, en cours de route, de faire verser le projet vers un autre but. Tous mes choix d'écriture devront rester fidèles à la mission de départ, qui en est une de transmission. Ils chercheront toujours le sens car, si on reconstruit, c'est pour mieux révéler.

Pour y arriver, je dois affiner ma compréhension de l'œuvre de départ. Je vais donc à la rencontre du romancier. D'abord son travail. Tout ce qu'il a écrit : correspondance, journal intime, articles, récits de voyage, livres de recettes. Tous ses romans précédents mais aussi les suivants. Un auteur écrit parfois tardivement ce qu'il a pensé des années plus tôt, je n'hésiterai donc pas à utiliser des passages d'une œuvre ultérieure. Puis, je cherche ce que les spécialistes ont écrit sur lui et sur son œuvre (essais, thèses, articles). Enfin, je me penche sur sa vie. Qui était-il ? Quel était son état d'esprit au moment de l'écriture ? Que lisait-il ? Quels événements ont pu influencer son travail ? Lorsque Shakespeare a écrit *Roméo et Juliette*, les théâtres de Londres étaient fermés à cause de la peste. La peste est donc devenue le fil conducteur de ma pièce *À propos de Roméo et Juliette*.



On n'aborde pas *Le Bruit et la Fureur* de Faulkner de la même façon que *L'Honneur perdu de Katharina Blum* de Heinrich Böll. On ne termine pas *Cent millions qui tombent* de Feydeau comme on travaille le *Platonov* de Tchekhov. La structure devient définition. Une structure éclatée n'effraie pas le spectateur d'aujourd'hui. Pour casser la linéarité d'un récit romanesque, j'utilise donc tous les outils possibles : ruptures de tons, ellipses, mises en abîme, retours en

arrière, scènes en simultané et toute autre convention que je peux imaginer. La toute première question à laquelle je réponds est évidemment celle du procédé narratif. Si l'histoire du roman est racontée par un narrateur omniscient, sera-t-il présent ? Qui l'incarnera ? J'essaie de plus en plus d'éviter l'adresse directe au public. Il y a toujours une force qui se détache d'une œuvre de départ, la beauté du verbe, le héros, le message, l'intelligence de son mécanisme littéraire, et

c'est cette pulsion qui guidera l'écriture, la construction de ma pièce. Encore une fois, même si ma créativité en traverse une autre, je m'efforce de préserver avant tout ce que je crois être l'esprit du roman.

### UN PEU DE MÉCANIQUE LITTÉRAIRE

Que faire avec les erreurs ? On ne pourrait admettre qu'un auteur contemporain situe l'assassinat de John F. Kennedy en 1987.

*La Belle et la Bête*, création et mise en scène de Michel Lemieux et Victor Pilon, création et texte de Pierre Yves Lemieux (coproduction Théâtre du Nouveau Monde et Lemieux Pilon 4D Art), présentées au TNM en 2011. Sur la photo : Andrée Lachapelle. © Yves Renaud



« Il y a toujours une force qui se détache d'une œuvre de départ, la beauté du verbe, le héros, le message, l'intelligence de son mécanisme littéraire, et c'est cette pulsion qui guidera l'écriture, la construction de ma pièce. »

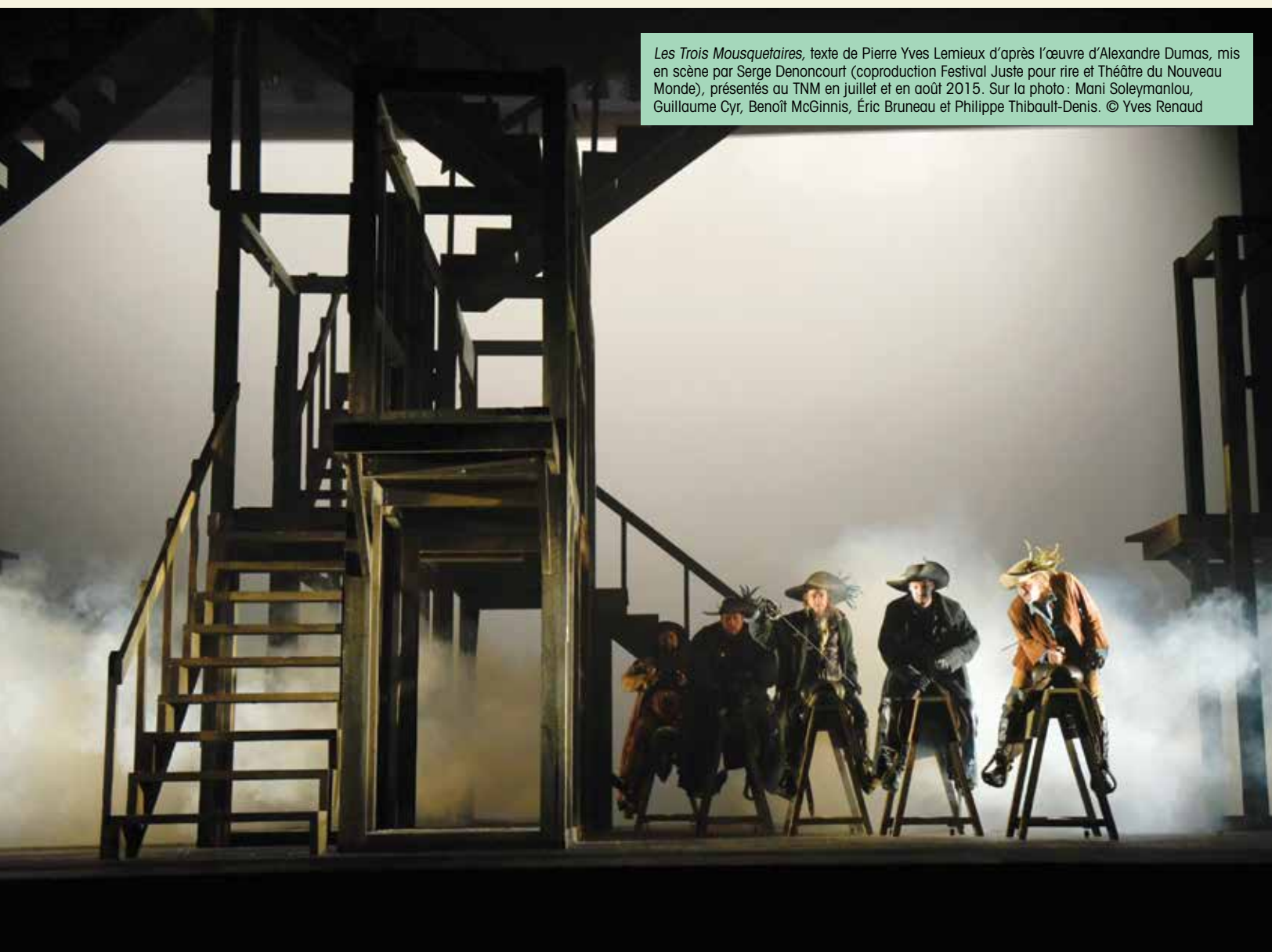
Quand Alexandre Dumas fait fi de la chronologie historique, il faut corriger le tir, bousculer les chapitres, ajouter les dialogues nécessaires. Le dialogue littéraire ne fait pas toujours bon mariage avec le jeu. Il faut user d'une langue limpide, sans anachronisme. Puis-je utiliser le mot *touriste* pour décrire les estivants de Gorki ? Historiquement oui, il date de 1803, mais est-il vraiment approprié pour définir ces gens en villégiature ? Je ne touche pas une ligne

de la merveilleuse poésie d'Anne Hébert, je la porte en triomphe. C'était le but premier de mon travail sur *Clara*. J'admire le rythme de Sabatini, mais je dois peaufiner le style des aristocrates de son *Scaramouche*. S'il est vain de chercher la poésie d'un Cyrano chez les héros des *Trois Mousquetaires*, il faut rendre hommage à l'incroyable sens de l'observation de Dumas, en veillant à la justesse des niveaux de langue. Un Bonacieux n'a pas le verbe d'un Richelieu. J'aime aussi

utiliser le temps présent, il pousse l'acteur vers l'introspection. Le rythme de « Lorsque j'arrivai devant chez lui, il me regarda, c'est alors qu'il se fit tuer » n'est pas celui de « Je suis devant chez lui. Il me regarde. On le tue. »

Par quels types d'actions puis-je rythmer l'interprétation et la représentation ? Dans *Comédie russe (Platonov)*, pour éviter le piège du spleen tchékhovien, je maintiens

*Les Trois Mousquetaires*, texte de Pierre Yves Lemieux d'après l'œuvre d'Alexandre Dumas, mis en scène par Serge Denoncourt (coproduction Festival Juste pour rire et Théâtre du Nouveau Monde), présentés au TNM en juillet et en août 2015. Sur la photo : Mani Soleymanlou, Guillaume Cyr, Benoît McGinnis, Éric Bruneau et Philippe Thibault-Denis. © Yves Renaud



# DROITS D'AUTEUR

Marie-Louise Nadeau

Pour écrire librement en s'inspirant d'une œuvre existante, il faut obtenir les autorisations nécessaires avant de commencer le projet. Partout dans le monde, les lois et les conventions sur le droit d'auteur sont claires : toute utilisation, en tout ou en partie, d'une œuvre, doit être autorisée par le titulaire de droit ou son représentant légal.

Sauf exception, aucune autorisation (donc aucun droit à payer) n'est requise :

- si l'auteur est « élevé dans le domaine public », c'est-à-dire s'il est décédé depuis plus de 50 ans au Canada et depuis plus de 70 ans en Europe ;
- s'il s'agit de l'œuvre originale et qu'aucun autre auteur n'est intervenu.

Par exemple, si l'œuvre de Tchekhov est clairement du domaine public, la traduction de ses nouvelles ne l'est probablement pas. Il faut obtenir l'autorisation pour utiliser la traduction, puisque c'est l'œuvre d'un autre auteur qui donne accès à celle de Tchekhov.

## COMBIEN ÇA VAUT ?

Dans les ententes collectives de l'Association québécoise des auteurs dramatiques, signées avec les associations de producteurs à la commande d'une œuvre, le cachet d'écriture pour ce type de création équivaut à celui d'une pièce de théâtre originale.

Selon l'usage, on accorde entre 10 et 12 % des revenus de la billetterie en droits d'auteur, soit le même pourcentage que pour une pièce originale. Cependant, si le producteur doit payer des droits à plus d'un auteur, il y aura partage du pourcentage. ●

Marie-Louise Nadeau est directrice de la Société québécoise des auteurs dramatiques.

les personnages en situation de jeu (croquet, échecs, courses nocturnes). Le roman historique porte son lot de misogynie, de racisme, d'homophobie. Couper ou bonifier certains passages est-il une forme de censure ? Un spectateur outré n'écoute plus le message de l'auteur. Il se retire du personnage, de la représentation. Même s'il s'agit de considérations « d'une autre époque », je n'hésiterai pas à retrancher ou à bonifier des passages douteux. Et l'inverse. Ce qui ébranlait le spectateur d'autrefois n'a pas forcément le même impact sur le public d'aujourd'hui : pour assurer la noirceur d'un personnage, je n'hésiterai pas à le rendre coupable de crimes plus odieux.

## ET L'AVENIR DU PASSÉ ?

J'ai entendu tant de fois : Peut-on encore présenter les classiques tels qu'ils ont été écrits ? ; Un classique qui n'est plus entendu du public est-il toujours un classique ? ; A-t-il toujours sa place sur nos scènes ? De l'attrait pour les technologies jusqu'à la

disponibilité du public, tout semble nous pousser à tronquer les œuvres du répertoire, à les retravailler, à n'en donner au spectateur qu'une partie. Mais, à tout vouloir ajuster au goût du moment et au confort du public, je me demande s'il n'y a pas risque d'être assis entre deux chaises, de présenter les œuvres de départ sous un faux jour. Il me semble plus honnête de programmer de véritables transcriptions que des classiques *botoxés*. Bien sûr, cela requiert de l'audace. Il en faut tout autant pour proposer au public des appropriations inspirées par un personnage (Oreste pour *La Sirène et le Harpon*) ou par un mythe, comme ce fut le cas pour *Tristan et Yseult* et *La Belle et la Bête*, qui sont de l'ordre de la création. L'audace, c'est offrir l'inconnu et la différence. En dehors de cela, tout est distraction. Molière dans une institution ou Koltès dans l'obscurité d'un hangar, la pulsion du public est la même, il va à la rencontre d'une pièce qu'il aime. Goldoni, Botho Strauss, Feydeau et Duras sont dans le même bateau commercial lorsqu'ils sont proposés à un public qui les

connaît et les réclame. Une transcréation audacieuse éloigne le spectateur de ses certitudes. Elle ne cherche pas à reproduire mais à transmettre une nouvelle vision. La *Mona Lisa* de Botero n'est pas celle de Vinci, mais elle nous renvoie magnifiquement à la grandeur de sa *Joconde*.

Une transcréation ratée est celle qui perd le spectateur. Changer un regard ne veut pas dire faire fuir. Un enseignant talentueux possède sa matière, mais il connaît surtout ses élèves et la façon de leur parler. On pourra toujours dire qu'il est possible de présenter du nô au Festival western de Saint-Tite ou de réciter Goethe pendant un défilé de Victoria's Secret, on discutera alors de la gestion de ses propres attentes, ainsi que de celles du public et des producteurs... À quoi doit s'attendre l'auteur qui décide de transcrire ? À peu de reconnaissance mais à beaucoup de bonheur. Car, si le travail est ardu, il donne la chance de sortir de soi pour aller à la rencontre d'un autre, d'une culture, d'une civilisation ou d'un temps différent de l'humanité. Découvrir, c'est mieux se définir. La transcréation est faite d'apprentissage et de partage. Elle est l'occasion de voguer dans le bonheur constant des mots et des signes, le bonheur de l'émotion et de la pensée. Une pensée en mouvement. ●

Pierre Yves Lemieux est auteur, acteur, conseiller dramaturgique et à la scénarisation. Ses pièces ont été créées par des compagnies de recherche, des théâtres institutionnels et privés. Elles ont été vues au Québec ainsi que dans plusieurs pays, et ont reçu nominations et prix divers.