

## Les entraves nécessaires

Rodrigue Villeneuve

Numéro 96 (3), 2000

Adaptation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25930ac>

[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

Villeneuve, R. (2000). Les entraves nécessaires. *Jeu*, (96), 154–161.

# Les entraves nécessaires

La question est toujours la même : pourquoi aller chercher un texte non théâtral – il s'agit souvent d'un roman ou d'une nouvelle, mais ça peut aussi être de la poésie – et le faire passer à la scène, alors que le répertoire de théâtre est si riche, qu'il y a tant de textes admirables qui attendent et qu'on ne monte jamais (la paresse ou la prudence des directions artistiques !) ? Pourquoi se donner ce mal, quand « le passage à l'acte » va comme de soi pour le texte dialogué ? La théorie, souvent confirmée par notre expérience de lecture, ne dit-elle pas en effet que la théâtralité est précisément cet appel à la représentation qu'on trouve au cœur du texte, sorte de manque qui est aussi une pulsion à laquelle le metteur en scène obéit ? De cet achèvement, le récit de Musil ou de Dostoïevski n'a nul besoin. Il ne lui faut pas de spectateurs pour exister pleinement, un lecteur lui suffit.

## Lire, raconter

La première réponse concerne précisément le lecteur. Adapter, au départ, ce n'est pas transférer avec tout ce que cela suppose de manipulations plus ou moins complexes, c'est seulement vouloir partager une expérience de lecture. Ça n'obéit à aucune autre nécessité que de faire entendre un texte, ce texte-là, avant n'importe quel autre. Au théâtre on peut, à la limite et peut-être est-ce une de ses formes les plus achevées, ne faire que faire entendre un texte. Un acteur, des mots déjà écrits. Cet acte de transmission, ce geste de passeur peuvent à eux seuls justifier la représentation. L'acteur qui lit – on désigne ainsi non pas l'opération concrète mais un rapport particulier avec le texte –, cet acteur fait du spectateur lui aussi un lecteur, apparemment en contradiction avec le mot qui le désigne. Mesguich, dans *l'Éternel éphémère*<sup>1</sup>, a déjà beaucoup insisté là-dessus. Par delà la question de l'adaptation, je partage cette conviction que le texte au théâtre, tout texte, est premier, et qu'il doit y avoir, quelle que soit sa forme, la première place. Adapter, ce n'est donc pas d'abord transformer, c'est transporter un texte d'un lieu à un autre, où il a des chances, momentanément, d'être mieux entendu.

C'est mettre en scène, dira-t-on. Le travail du metteur en scène est en effet souvent défini comme le passage du texte à la scène. Je dirais alors que l'adaptation en est la forme la plus faible, car elle consiste toujours, à des degrés divers, à amener le texte sur la scène, non à le transformer en théâtre en cherchant, comme dit Philippe Adrien, à faire de la réplique une parole<sup>2</sup>. Entendons-nous : cette transformation est un art difficile, et c'est le plus souvent par elle que ce qu'on appelle la vérité advient au

*L'Automne le plus nébuleux de Grisœil*, d'après Musil, spectacle des Têtes Heureuses, mis en scène par Rodrigue Villeneuve en 1995. Sur la photo : Rodrigue Villeneuve (Grisœil).  
Photo : Caroline Tremblay.

1. Daniel Mesguich, *l'Éternel éphémère*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

2. Voir Philippe Adrien, *Instant par instant*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1998, chap. III : « Texte et parole ».



théâtre. Mais il n'est déjà pas question de répliques pour le texte qu'on veut « adapter ». Il y a plutôt quelqu'un qui raconte. La narration est le premier et le principal obstacle à l'assimilation par la scène. Quelque effort qu'on fasse, on l'entendra toujours.

### **Théâtraliser plutôt qu'adapter**

En 1999, les Têtes Heureuses décident de monter *les Frères Karamazov*. Assez rapidement, je choisis de travailler avec l'adaptation de Copeau. La relecture du roman ne cessera par la suite de renforcer cette décision. On peut, avec raison, trouver bien des défauts à cette adaptation : une langue « début de siècle » qui a beaucoup vieilli,

la forme contraignante de la pièce bourgeoise en cinq actes, elle aussi désuète, le sacrifice de pans entiers du chef-d'œuvre de Dostoïevski (l'épisode capital du Grand Inquisiteur, par exemple). Mais il en va, je crois, des adaptations comme des traductions : elles sont toutes mauvaises. Ce qui veut dire aussi qu'elles sont toutes bonnes. Elles ont chacune fait des choix, elles sont chacune des lectures, et selon ce que vous savez déjà vouloir souligner, la forme que vous savez déjà vouloir donner à votre spectacle, l'une vous conviendra mieux que l'autre. Vous la trouverez, ou alors, pourquoi pas, vous ferez votre miel de plusieurs : ce que je n'ai pas hésité à faire pour *Macbeth*, par exemple, m'appuyant au départ sur la vieille traduction de Maeterlinck qui m'apparaissait encore tout à fait jouable. Cette liberté a souvent plus d'avantages que la recherche effrénée de la bonne traduction ou de la bonne adaptation, forcément contemporaine, à laquelle se livrent les compagnies de théâtre.

Ce qui ne m'avait pas empêché de faire moi-même, trois ans auparavant, l'adaptation d'une nouvelle de Musil, *l'Automne le plus nébuleux de Griseil*. Nous abordons peut-être, en rapprochant ces deux exemples, un aspect fondamental de la question de l'adaptation. Il faudrait distinguer deux manières d'adapter. L'une n'en est pas une. C'est plutôt le transfert tel quel – du moins est-ce ainsi que la chose se présente à l'origine – d'un texte à la scène. L'autre, on le verra, est d'abord un travail d'écriture – donner une forme dramatique à un texte non dramatique –, et elle est la seule à vraiment correspondre à ce qu'on entend d'ordinaire par adaptation.

Le premier cas de figure répond très directement à l'envie de *faire entendre* ce dont on vient de parler et qui se trouve pour moi au départ de tout travail d'adaptation. La première et la principale difficulté que l'on rencontre pour ce type de transfert textuel à la scène est la question de la narration. Quel statut donner à l'instance narratrice ? Comment la représenter ? Dans le cas de la nouvelle de Musil, la réponse



Des rôles féminins joués par des hommes : un procédé d'adaptation ? *Les Reines* de Normand Chaurette, mises en scène par Rodrigue Villeneuve (les Têtes Heureuses, 1997). Sur la photo : Réjean Vallée et Stéphane Gagnard. Photo : Caroline Tremblay. *Ulysse au pays sans merveilles* de Richard Desgagné, mis en scène par Pierre Fortin (les Têtes Heureuses, 1984). Sur la photo : Pierre Fortin (Pénélope). Photo : Paul Lowry.

s'est imposée : même si le texte était écrit à la troisième personne, il s'agissait d'un épisode de la vie de Grisœil, et celui-ci pouvait fort bien en faire le récit. Il suffisait d'imaginer par exemple qu'à Vienne, au début des années 1920, dans une immense bibliothèque où il avait l'habitude de travailler, où il faisait humide et froid, où de grandes fenêtres au fond donnaient sur le vide du ciel, un homme se mettait à parler. À qui ? Au public. D'un événement de son passé, en apparence insignifiant. Il se rappelait comment chaque jour, toujours en retard, Eugenio Toronto apparaissait, rayonnant, au déjeuner de la pension Schirmer. Il racontait, tirait sur le fil de sa mémoire avec une précision maniaque, celle qu'il mettait à préparer le thé en même temps qu'il parlait. Cela suffisait ? Façon de parler. Ne fallait-il pas faire apparaître Eugenio et tous les pensionnaires ? Comment figurer certains épisodes de ses amours tristes dans des chambres d'auberges des environs de Vienne ? Que faire de cette partie de cartes irreprésentable et des rues luisantes de pluie ? En somme, comment mon-



trer puisque d'évidence dire ne suffisait pas, la scène n'ayant pas été convoquée pour ça ? Le texte dit, transféré tel quel, oui, mais des corps aussi et forcément des images. Bref une théâtralisation du texte non dramatique de Musil, entraînant avec elle des questions passionnantes de passage d'un niveau formel à un autre, de limites des genres à respecter ou non, de rapports à établir entre la présence physique, si forte et si diffuse, et les mots si exacts, les phrases qui ne sont pas des répliques, toujours guidé par le souci d'être le plus possible à l'écoute de Musil. Fidélité impossible et revendiquée avec force, dont la mise en scène contemporaine offre par ailleurs des exemples fameux (Peter Stein : « [...] j'avais donc besoin de pouvoir respecter de vrais auteurs, qui sont, eux, les véritables créateurs<sup>3</sup>. »).

### Le personnage-récitant

Grisœil correspondait donc à ce que Szondi<sup>4</sup> appelle un « sujet épique ».

C'était un personnage-récitant. Or toutes les révolutions dramaturgiques, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, ont plus ou moins violemment mis en cause l'intégrité psychologique du personnage pour le remplacer par le récitant. Embryonnaire chez Tchekhov, où on a déjà tant de mal à dialoguer, ce nouveau personnage va s'épanouir

3. Peter Stein, *Essayer encore, échouer toujours*, entretiens avec Georges Banu, Bruxelles, Ici-Bas, 1999.

4. Peter Szondi, *Théorie du drame moderne. 1880-1950*, traduction de Patrice Pavis, Lausanne, Éditions de l'Âge d'homme, 1983.

– s'étaler aussi, diraient certains – sous toutes sortes de formes : le verset claudélien, le *song* brechtien, la circonlocution genétienne, les voix parallèles chez Tremblay, jusqu'aux formes extrêmes sous lesquelles, comme autant de limites qui ont semblé à chaque fois indépassables, il apparaît chez Beckett, Bernhard, Müller, Koltès. Notre narrateur et cette première forme d'adaptation, forme faible aurait-on envie de dire, prendraient donc place simplement parmi les variantes de ce que l'analyse dramaturgique contemporaine appelle la *parole-action*.

Précisons tout de même que, si la présence d'un narrateur sur scène ne pose plus de problèmes depuis longtemps, son mode de présence est une question qui, chaque fois, demande à être résolue de façon différente. C'est à cet aspect que s'attache pour l'essentiel le travail d'adaptation dont on parle ici. Le visage du narrateur s'impose parfois, comme dans le cas de la nouvelle de Musil. Mais que faire du narrateur omniscient, qui ne joue aucun rôle dans la fiction, qui n'est qu'une voix que souvent nous assimilons plus ou moins consciemment à celle de l'écrivain ? On sait que Vitez ne prenait pas ça pour une facilité, mais plutôt comme l'exigence de retrouver la voix concrète (rythme, souffle, accent) de celui qui a écrit. Est-ce aussi pour cela, d'une certaine manière, que chaque fois il me semble, du moins au départ, il n'y a pas d'autre solution pour l'adaptateur-metteur en scène, premier énonciateur du spectacle, que de prendre cette voix et d'être le narrateur ? Je n'ai pas résisté à la tentation pour *l'Automne le plus nébuleux*, tellement sans doute était grande l'envie de dire – avec le moins de médiation possible en quelque sorte – le texte de Musil. Il ne m'appartient pas de juger de l'efficacité d'une solution dont on pourrait dire qu'elle restait prudente dans la mesure où l'énonciateur se dissimulait, en partie du moins, derrière un personnage. Peut-être est-ce Kantor qui a donné l'exemple de la meilleure solution, la plus radicale en tout cas, en « dirigeant » jusqu'à sa mort chacune des représentations de *la Classe morte*. Mais on pourrait aussi voir dans cette transparence absolue le comble de l'appropriation, alors que ce que cherche l'adaptateur, dans le sens où on l'entend ici, c'est au contraire de transmettre une écriture en s'effaçant le plus possible.



Les Frères Karamazov de  
Dostoïevski, mis en scène  
par Rodrigue Villeneuve (les  
Têtes Heureuses, 1999). Sur  
la photo : Réjean Vallée,  
Dominique Breton et Louis  
Lemieux. Photo : Caroline  
Tremblay.



## Un autre exemple

Les Têtes Heureuses vont monter, pendant la saison 2000-2001, une adaptation de *Lenz*, une nouvelle de Büchner. « Le 20 janvier, Lenz s'en alla par la montagne. » Le lecteur ne sait rien de celui qui raconte, de celui qui décrit si précisément – il est partout, ce narrateur, et d'abord dans la tête de Lenz – comment le voyageur voit les paysages qu'il traverse et comment progressivement il devient fou, qui rapporte des conversations sur l'art ou sur Dieu et des scènes qui ont la précision lumineuse des tableaux de Friedrich. Il ne sait rien de celui qui, surtout, raconte de telle manière qu'en lisant nous avons la certitude qu'une part de l'énigme du monde est ainsi transmise, *fraternellement*, oserions-nous dire. C'est donner une idée de la puissance de ce texte. C'est justifier, peut-être, la nécessité que l'on peut éprouver d'en être le passeur, pour des centaines de spectateurs. Comment faire ? Encore là qui va parler sur scène ? Une incarnation de Büchner ? Évidemment pas. On n'a pas le choix cependant d'imaginer, ici aussi, des « conditions d'énonciation », et les réponses sont infinies. L'adaptation va donc consister pour l'essentiel à mettre en place un cadre (personnage, espace, situation) qui va permettre au texte de se déployer librement et d'être entendu. Il ne s'agit pas de rêver d'une impossible neutralité, mais de déterminer les limites d'un travail qui ne veut ni représenter un texte, ni en être, encore moins, la « réduction » dramaturgique.

## Les mots en tension avec la matière du théâtre

C'est pour cela qu'on pourrait dire qu'adapter, dans ce cas, c'est moins passer d'une forme textuelle à une autre (du romanesque au théâtral, du narratif au dramatique) que poser un *acte*. C'est déplacer *concrètement* un texte du livre à la scène, un texte qui n'appelle pas celle-ci et qui n'en a nul besoin pour s'actualiser. C'est mettre un texte en rapport avec la *théâtralité*. Jean-Pierre Sarrazac, dans son dernier essai, *Critique du théâtre*, rappelle la définition qu'en donne Barthes : « une sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui

submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur<sup>5</sup> ». On ne parlerait pas ici de submersion mais plutôt d'une mise en tension, d'une expansion, d'un commentaire, bref d'un travail du texte par la matière du théâtre. Il ne s'agit donc pas de prôner, par l'adaptation ainsi entendue, un théâtre radical disant l'impossibilité absolue de figurer le monde, mais seulement de relativiser cette figuration par l'affirmation du texte jamais soumis, de l'ébranler, de la considérer comme toujours provisoire, fragile. Cet effet est d'autant plus sensible que la beauté de l'image scénique est grande. D'ailleurs il est difficile, sinon impossible, d'installer au théâtre un véritable usage poétique de l'image, au sens plein, sans sa confrontation avec les mots.

L'inverse aussi est vrai, c'est-à-dire la confrontation du mot avec l'image, par le biais de leur séparation, surtout là où leur réunion va de soi, comme quand un comédien dit les répliques d'une femme. La dissociation sexuelle du personnage et de l'acteur est un procédé – d'adaptation ? – auquel j'ai eu assez souvent recours (chaque fois pour des raisons différentes et toujours contextuelles, jamais de principe). Pierre Fortin jouant Pénélope dans *Ulysse au pays sans merveilles* de Richard Desgagné, Dorine du *Malade imaginaire* ou trois des *Reines* de Chaurette interprétées par des hommes ont été, chaque fois, des gestes théâtraux qui, en dénaturalisant l'incarnation, ont pris le risque de faire entendre le texte autrement. Et, il me semble, ont permis d'atteindre un autre niveau de vérité. Tout ce qu'a écrit Genet à ce propos demeure juste et éclairant, et met en cause, en posant ainsi la question de l'identité, quelque chose de fondamental du théâtre.

### **Mais adapter, c'est généralement récrire**

L'adaptation dont on parle ici serait donc pratiquement réductible au travail scénique et aurait peu à voir avec ce qu'on désigne d'ordinaire par ce mot. Revenons donc un instant aux *Frères Karamazov*, bel exemple de cette « vraie » manière d'adapter. L'adaptation de Copeau est en effet un travail essentiellement littéraire. C'est un travail de passage d'un genre à l'autre. Et quelle que soit la proximité qu'on croit voir parfois entre le roman et le théâtre dans le cas de certaines œuvres – *les Frères Karamazov* et leurs longs passages dialogués, par exemple –, il n'en reste pas moins qu'il s'agit là d'une véritable assimilation d'un genre par l'autre, entreprise qu'on ne peut s'empêcher de regarder avec un peu de suspicion. Le travail de Copeau vaut, il me semble, par la distance qu'il crée – forcément excessive, forcément violente – et qui empêche que l'on donne tête baissée dans Dostoïevski le prophète écorché de toutes les horreurs du XX<sup>e</sup> siècle, l'incarnation la plus haute de l'âme russe, le maître de spiritualité, l'écrivain de génie affrontant la démesure et les contradictions, qu'elles soient d'ordre psychologique, narratif ou idéologique, bref la matière idéale du metteur en scène inspiré et du comédien organique.

L'arbitraire de certains des choix de Copeau, sa trop grande politesse, l'étroitesse du modèle théâtral qu'il emprunte présentaient, à mes yeux, trois mérites importants : la préservation d'une forme théâtrale héritée de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dont je n'avais pas l'expérience et dont l'efficacité (la rouerie presque) m'a beaucoup intéressé et a sou-

5. Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre*, Belfort, Éditions Circé, 2000, coll. « Penser le théâtre », p. 116.



vent envoûté des spectateurs à mon insu ; l'établissement d'une distance avec l'œuvre originale sans laquelle on ne peut avoir un dialogue soutenu et fécond avec elle ; le choix d'Ivan comme axe principal du drame (choix qui répondait à une part importante de ce qui me touchait dans le roman et que j'avais envie de dire). Dans le cas de l'adaptation, je le répète, la fidélité fortement revendiquée m'effraie toujours un peu et me semble un aveuglement plus grave, et surtout plus dangereux, que le choix d'une « belle infidèle ».

[...] la fidélité fortement revendiquée m'effraie toujours un peu et me semble un aveuglement plus grave, et surtout plus dangereux, que le choix d'une « belle infidèle ».

### **Adapter, c'est surtout maintenir un fossé**

Fassbinder, dont l'intelligence critique est remarquablement éclairante, écrit ceci à propos de l'adaptation cinématographique : « Un film qui se confronte à la littérature et à la langue doit rendre cette confrontation très nette, claire et transparente, et ne peut à aucun moment laisser attribuer une portée générale à ses fantasmes. Il lui faut toujours se faire reconnaître, à chaque phrase, comme une possibilité d'utiliser un art déjà formulé. Ce n'est pas en tentant de restituer la littérature qu'on justifie l'adaptation cinématographique, mais en adoptant sans ambiguïté une attitude de mise en question de la littérature et de la langue, en examinant les messages et les attitudes de l'écrivain, en faisant preuve vis-à-vis de l'œuvre littéraire d'une imagination qui s'avoue personnelle<sup>6</sup>. »

Ce que montre Fassbinder, en rapport avec notre propos, c'est que, quel que soit le type d'adaptation que l'on choisisse, l'important est de ne jamais oublier que le fossé qui existe entre l'œuvre de départ et le théâtre est toujours infranchissable, que la solution empruntée est un compromis fait par passion et que c'est cette imperfection, ce manque, cette fêlure, qui permet seule de mettre en résonance un genre avec l'autre et de donner un sens pleinement théâtral à une entreprise toujours plus ou moins vouée à l'échec.

En même temps que j'écris ces quelques réflexions, j'achève la lecture du roman de W. G. Sebald, *les Anneaux de Saturne*. « Nous ne pouvons nous maintenir sur terre qu'entravés dans les machines inventées par nous », dit le narrateur<sup>7</sup>. Le théâtre est sûrement une des plus prodigieuses de ces machines, l'adaptation une des ses variantes les plus gênantes, et donc les plus utiles. ¶

6. Rainer-Werner Fassbinder, *Les films libèrent la tête. Essais et notes de travail*, Paris, Éditions de l'Arche, 1989, cité dans *Théâtres au cinéma*, n° 10, 1999, p. 138.

7. W. G. Sebald, *les Anneaux de Saturne*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 332.

Professeur de théâtre à l'Université du Québec à Chicoutimi, **Rodrigue Villeneuve** est également metteur en scène et directeur artistique des Têtes Heureuses. Il prépare en ce moment une adaptation théâtrale d'une nouvelle de Büchner, qui sera présentée du 16 novembre au 3 décembre 2000 à Chicoutimi.