

Dans l'outre de Dionysos

Alexandre Lazaridès

Number 53, 1989

Le texte emprunté

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26729ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazaridès, A. (1989). Dans l'outre de Dionysos. *Jeu*, (53), 32–37.

dans l'outre de dionysos

texte, musique, écho

De prime abord, on pourrait croire que le problème fondamental de l'adaptation est celui de la fidélité aux origines, et que la meilleure adaptation est, en principe, celle qui reproduit la plus grande part du texte source, sinon sa totalité. Mais alors, elle ne ferait que le répéter, avec la fidélité imbécile de l'écho... D'entrée de jeu, le problème de l'adaptation est celui d'une essentielle infidélité.

On ne fait que s'entre-gloser, disait Montaigne, à qui Borges semble répondre, dans *Fictions*, qu'on ne répète jamais en réalité et que la copie elle-même, de se trouver dans un autre temps, dans un autre lieu, ne peut jamais coïncider totalement avec l'original. L'adaptation serait une fausse répétition, un écho trompeur qui nous interroge sur son sens. Entre ces conceptions extrêmes s'étend un domaine confus, une sorte de *terra incognita* où l'on retrouve, pêle-mêle, la parodie, le pastiche, le plagiat. Ce qui intrigue, c'est que notre époque, si elle est bien sévère à l'égard du plagiat, lequel n'est en réalité qu'une autre manière de dire les choses, abonde cependant en adaptations. Alors même que nous avons le culte de la création, définie comme commencement absolu, et que nous tenons le pastiche et la parodie, lesquels ont pourtant leurs lettres de noblesse, pour des exercices tout à fait mineurs, l'adaptation du roman à la scène ou à l'écran fait désormais partie de la destinée, chance ou risque, du texte romanesque.

C'est au début du XIX^e siècle qu'on assiste à la naissance de ce phénomène de l'adaptation de l'oeuvre romanesque à la scène, en même temps qu'aux véritables débuts de l'industrialisation, de la production en série, pour répondre à une demande de plus en plus standardisée. Balzac et Dumas ont porté eux-mêmes certains de leurs romans à la scène, avec un bonheur plus ou moins mitigé, mais c'est le domaine de la musique qui peut être considéré comme un modèle, puisque c'est là que le besoin de transcription et de transposition s'est longtemps imposé, par absence de moyens de reproduction et de diffusion sonores. On peut affirmer que tous les grands compositeurs, de Bach à Schoenberg, s'y sont essayés, pour des raisons variées qu'il serait inexact d'attribuer aux limites technologiques. Il semble que le désir de l'expérimentation y ait été pour beaucoup. Quand Liszt transcrivait pour le piano les neuf symphonies de Beethoven ou paraphrasait des opéras célèbres, il satisfaisait à une demande sociale de la part de la bourgeoisie enrichie et assoiffée de standing culturel, en même temps qu'il se donnait à lui-même un cheval de bataille qu'il était seul à pouvoir enfoncher, à cause des difficultés dont il parsemait ses partitions, soit par fidélité à l'oeuvre transcrite, soit par coquetterie jalouse de virtuose. Tout cela a été mis sur le compte d'une technologie absente et dont on pensait qu'elle le resterait longtemps encore. Depuis, les progrès en ce domaine ont été ce que l'on sait, et l'on pouvait croire que le disque et la radio allaient mettre fin à de telles entreprises. Mais il n'en est rien. La transcription reste vivace dans le monde des musiciens et ne semble pas boudée des mélomanes. Bien au contraire, on sait l'engouement dont jouissent les transcriptions en jazz, plus ou moins heureuses, des grandes oeuvres classiques. C'est dire que le phénomène déborde

l'ordre technologique et économique, et que d'autres considérations, plus profondes peut-être, sont en jeu.

adapter ou s'adapter?

Baudelaire, ce grand moderne, avait plus que pressenti les liens qui unissaient le choix d'une forme à l'évolution sociale. Dans sa préface au *Spleen de Paris*, il écrit que «c'est surtout de la fréquentation des villes énormes» et «du croisement de leurs innombrables rapports» que lui était venu le désir d'une prose poétique, «miracle» dont il avait rêvé pour «s'adapter... aux soubresauts de l'âme». Les mystérieuses correspondances qui relient l'individu à son décor social doivent trouver un équivalent artistique et formel. On sait que plusieurs poèmes des *Fleurs du mal* ont été repris en prose, et substantiellement modifiés quant à leur signification, alors même que le contenu ou, si l'on préfère, les thèmes sont apparemment les mêmes ici et là. Ce que Baudelaire nous apprend, c'est, d'une part, que l'adaptation est une question de circulation sociale des idées, d'autre part, qu'on ne peut changer la forme tout en laissant le contenu intact, et que même si ce que l'oeuvre originale et sa transposition disent semble à première vue identique, leur *signification* est en réalité autre. Un siècle plus tard, on dira que le média est le message, nouvelle façon de répéter que fond et forme sont indissolublement liés. C'est pourquoi la comparaison inévitable entre l'oeuvre originale et son adaptation provient d'un malentendu et tourne le plus souvent au désavantage de cette dernière.

En musique comme en littérature, les créateurs ne font pas fi de l'adaptation de leurs oeuvres ou même de celles des autres, et ce n'est certes pas le manque d'inspiration qui a contraint Camus à adapter pour la scène Dostoïevski ou Faulkner. Même si le monde du théâtre pèse souvent de tout son poids social et économique sur de telles décisions, il serait toutefois difficile de les considérer comme entièrement déterminées de l'extérieur. C'est que l'adaptation pose des problèmes de création, de réécriture dirions-nous maintenant, qui ne sont pas sans intérêt. Camus a été un praticien de l'adaptation particulièrement soucieux des caractéristiques du roman et du théâtre, et choisissait des textes qui se prêtaient pour ainsi dire d'eux-mêmes à ce genre d'opération. Il considérait, par exemple, que les personnages dostoïevskiens «n'ont pas seulement la stature des personnages dramatiques, ils en ont la conduite, les explosions, l'allure rapide et déconcertante», et cette caractérisation était pour lui déterminante puisqu'il l'applique aussi à la durée dramatique dont les lois premières seraient «le raccourci, la condensation, l'alternance du raidissement et de l'explosion», alors que «le libre développement et une certaine rêverie sont inséparables de la seconde». Bref, le théâtre doit étonner par d'imprévisibles explosions, là où le roman (français et classique de surcroît, pourrait-on croire) doit faire triompher l'intelligence, c'est-à-dire, selon lui, «une certaine conception de l'homme».

Quoi qu'il en soit de ces distinctions, elles permettent de comprendre une des mutations du roman moderne : il n'y a plus de ces digressions, à la manière de Sade ou de Balzac, pour nous expliquer ce qui tranche sur la «conception de l'homme» convenue. Le roman moderne montre, décrit, mais n'explique pas. L'intelligence est constamment déjouée au premier niveau (il se rattrape peut-être chez les meilleurs par d'autres atouts). Il nous dit : Comprenez qui pourra. Il ne cherche plus à s'adresser à l'intelligence, mais prétend lui aussi nous surprendre en nous montrant des personnages qui ne vivent plus «de bruit et de fureur». L'homme révolté a fait son temps.

de la description

On se souvient de la phrase inaugurale de *l'Être et le Néant* : «La pensée moderne a réalisé un progrès considérable en réduisant l'existant à la série des apparitions qui le manifestent.» Ce que Sartre exprime ici signifie le refus de la profondeur comme indice de l'humain : désormais, nous ne serons que ce que nous montrons. En nous, rien de caché. Même l'inconscient n'a d'autre ambition, si l'on peut dire, que de se manifester, se montrer par nos actes manqués, nos comportements

névrotiques. C'est d'ailleurs la preuve la plus assurée de son existence. Quant aux émotions, au-delà de la multiplicité de leurs manifestations, ne tendent-elles pas toutes à signifier le refus de ce qui vient de surgir? Être en situation veut dire aussi être en représentation, puisque nous ne pouvons être que ce que nous manifestons et rendons visible. Parler de la «scène sociale» doit maintenant être pris à la lettre : nous sommes des acteurs, nous ne sommes que des acteurs.

Le nouveau roman semble avoir emboîté le pas. Dégraissé, réduit à son ossature de gestes, de faits et de paroles, pour bien signifier le vide intérieur, le vide antérieur de notre être. Il a renoncé à l'analyse psychologique et, à des degrés divers, à la description. Le rôle de la description dans le roman contemporain pourrait être considéré comme un antidote de la métaphore, une façon de récuser la complexité avec la profondeur du monde telle qu'elle se trouvait inscrite dans l'anthropomorphisme. On pourrait ici appliquer à l'homme ce que Robbe-Grillet dit d'un marteau, «hors de son usage, il n'a pas de signification». Cet homme décrit, c'est aussi l'homme sans qualités de Musil, l'individu contemporain dont un univers démythifié ne reflète plus l'image et qui n'en a cure. C'est aussi un *homo dramaticus* qui se montre sans se définir, ou qui ne se définit que par ce qu'il fait sur la scène du monde.

Lorsque Breton, dans *Nadja*, remplace par des photographies les descriptions qu'il trouve ennuyeuses, il ne fait que se conformer à la conception courante de la description en tant que mimésis, reproduction du réel. En fait, il transformait le roman en scénario, puisque tout ce que l'image pouvait remplacer pour le commun était écarté. Ces illustrations complémentaires étaient une sorte de



peut-être plus que je ne crois vouloir. Elle me supplie, par ce moyen, de ne rien entreprendre contre elle. Il lui semble qu'elle n'a jamais eu de secret pour moi, bien avant de me connaître. Une courte scène dialoguée, qui se trouve à la fin de « Poisson soluble », et qui paraît être tout ce qu'elle a lu du *Manifeste*, scène à laquelle, d'ailleurs, je n'ai jamais su attribuer de sens précis et dont les personnages me sont aussi étrangers, leur agitation aussi ininterprétable que possible, comme s'ils avaient été apportés et remportés par un flot de sable, lui donne l'impression d'y avoir participé vraiment et même d'y avoir joué le rôle, pour le moins obscur, d'Hélène*. Le lieu, l'atmosphère, les attitudes respectives des acteurs étaient bien ce que j'ai conçu. Elle voudrait me montrer

* Je n'ai connu personnellement aucune femme de ce nom, qui de tout temps m'a ennuyé et paru fade comme de tout temps celui de Sabaige m'a ravi. Pourtant, Marie Sacco, voyageuse, je me disais, qui se dit de cette année, trompée à mon sujet, m'aurait, au début de cette année, que son pseudo était grandement occupé d'être « Hélène », que son pseudo, à quelques temps de là, je me suis si fort intéressé à tout ce qui concernait Hélène Smith? La conclusion à en tirer serait de l'ordre de celle que m'a inspirée précédemment la fiction dans un rêve de deux images très éloignées l'une de l'autre. « Hélène », c'est moi », disait Nadja.

cheval de Troie dans la place forte romanesque. On aurait pu croire que le choix de Breton libérait l'espace pour l'octroyer plus amplement à l'intériorité. L'évolution du genre a montré qu'il n'en était rien, sauf que devenait plus facile l'adaptation du texte romanesque à l'écran ou à la scène. Le texte du *Square* de Marguerite Duras est, à quelques mots près, celui de sa pièce homonyme. Plus près de nous, le *Grand Cahier* d'Agota Kristof est presque entièrement constitué de dialogues chichement entrecoupés de brefs éléments descriptifs, ce qui en fait un texte quasiment dramatique. On pourrait dire de même du roman-scénario d'Alain Robbe-Grillet. Ils ne font que parachever ce que le roman était en train de devenir depuis Flaubert (le discours indirect libre étant, d'une certaine manière, une adaptation de la réalité aux impératifs de l'écriture), à savoir un espace où, selon le mot de Barthes, le sens «rôde» en lieu et place du désir. C'est sans doute cette vacance qui a fait du texte romanesque contemporain une sorte de vide en attente d'une forme dont le cinéma ou le théâtre peuvent le vêtir. L'image est le lieu de repos du signe romanesque condamné à errer depuis qu'il ignore son genre : le structuralisme est passé par là.

le structuralisme et les apparences

En 1896 paraissait le livre de Polti, *les Trente-Six Situations dramatiques* que l'on peut considérer comme l'ancêtre des analyses structurales. Le titre de cet ouvrage dit bien que la répétition est inévitable, compte tenu du nombre limité de situations dramatiques, et qu'il faut se résigner à reprendre, à ressasser, donc, tôt ou tard, à plagier. Mais il dit aussi que tout se joue à partir, non d'une forme, mais d'une structure plus profonde que les apparences humaines et linguistiques des dramaturges. L'analyse des mythes, à laquelle le nom de Lévi-Strauss est maintenant attaché, ne

«Lorsque Breton, dans *Nadja*, remplace par des photographies les descriptions qu'il trouve trop ennuyeuses, il ne fait que se conformer à la conception courante de la description en tant que mimésis, reproduction du réel.» *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. «Le livre de poche», n° 1233.



procède pas autrement, et nous a familiarisés avec cette idée qu'une structure identique et signifiante se retrouve sous des apparences entièrement différentes dans des mythes éloignés dans le temps et l'espace. La forme que ces mythes revêtent, elle, n'est pas tenue pour essentielle, même si elle a sa place dans l'interprétation.

Quant au livre fondateur de Vladimir Propp consacré à l'analyse du conte merveilleux, le nombre de fonctions narratives y apparaît également limité. Le modèle actantiel que Greimas précisera par la suite réduit les personnages à leur faire, à leur «manifestation», pour reprendre le terme de Sartre. En ramenant ainsi à quelques fonctions l'innombrable conduite des personnages romanesques, comme à une syntaxe fondamentale et insoupçonnée à l'instar de l'inconscient lui-même, l'analyse structurale des récits a contribué de façon déterminante au refus de la profondeur chez les personnages romanesques. En réduisant le personnage à une fonction (laquelle peut d'ailleurs être remplie par un objet ou une abstraction quelconque, comme «argent» ou «amour»), le modèle actantiel élaboré par le structuralisme portait un coup fatal à la véridicité et au réalisme du récit. Les romanciers entraînent dans une sorte d'ère du soupçon, puisque, quelle que fût la prodigalité de leur imagination, elle ne pouvait concevoir que des récits à six fonctions, selon la stricte obédience greimasienne. La notion d'intrigue romanesque s'en trouvait gravement atteinte. Balzac en personne aurait-il survécu à la découverte de la structure profonde du *Père Goriot* ou des *Illusions perdues* ?

La notion de point de vue, qui avait été l'objet d'un article cinglant de Sartre contre Mauriac, explique aussi les bouleversements actuels de la technique romanesque. Le point de vue dit «du dehors», en rendant opaque le personnage dont on ne peut finalement rien savoir hormis ce qu'il fait, ce qu'il dit, ce qu'il montre, en fait une proie facile pour l'adaptation, puisque c'est le caractère démonstratif du personnage dramatique qui le distinguait jadis le plus immédiatement du personnage romanesque.

En perdant la foi, le romancier moderne a dû se raccrocher à d'autres illusions. Aux mots, par exemple, ou à l'écriture. De toute manière, il fallait renoncer à «l'exploration des profondeurs» qui faisait le propre de la création romanesque occidentale depuis deux siècles, et dont la transposition dramatique et scénique était au coeur du problème de l'adaptation. Tout ce qui relève du descriptif pouvant être absorbé par le décor et le visuel, l'analyse psychologique semble un surplus que le dialogue ou, plus subtilement, le jeu des comédiens doivent assumer. Tout cela restait dans l'ordre du possible mais exigeait un travail qui tenait davantage de la re-création que de l'adaptation proprement dite. Après le structuralisme, le terrain était suffisamment miné, si l'on peut dire, pour que l'adaptation s'y fraie un chemin plus aisé, d'autant plus qu'une sorte de nouveau réalisme se dessinait depuis les années quarante. Il s'agissait de valoriser les gestes quotidiens, si humbles fussent-ils, pour les incorporer à la culture et arracher ainsi les peuples colonisés à l'oppression de la grande culture occidentale, longtemps considérée comme seule digne de ce nom par les pays ou les classes sociales qui en bénéficiaient comme d'un patrimoine inaliénable et jalousement conservé. Toute révolution devait être aussi une révolution culturelle puisque aussi bien, comme le disait Bielski, «une paire de bottes vaut Shakespeare».

corps polymorphes

Pourquoi alors, se demande Alain Finkielkraut dans *la Défaite de la pensée*, ironiquement peut-on croire, privilégier la culture plutôt que «l'art du tricot, la mastication du bétel ou l'habitude ancestrale de tremper une tartine grasement beurrée dans le café au lait du matin?» Mais les gestes du quotidien, c'est aussi le corps lui-même après des siècles de mépris judéo-chrétien. Il est devenu, pour reprendre l'expression d'un philosophe, une sorte de «manteau d'Arlequin» pour notre modernité. À vrai dire, nous ne savons plus de quel corps nous parlons, quand nous disons «mon

corps», car chacun d'entre nous en a plusieurs, comme autant de manteaux adaptés au temps qu'il fait. Avec cette différence toutefois, par rapport au passé, que nous avons de plus en plus de difficulté à concevoir que nous *sommes* notre corps, corps manipulé par la génétique, par la chirurgie, par la mort, par la mode, par les images, par les autres. Notre corps, nous l'avons, nous ne le sommes pas, ou si peu. Mais sans lui, rien n'est possible. «Il y a passion — dans le sens classique du latin *patis* — lorsqu'il arrive à la substance spirituelle, ou âme, quelque chose à cause du corps», nous disent magnifiquement Luisa Muraro et le Groupe Diotima. La dé-monstration du corps dans le roman contemporain procéderait de cette vision nouvelle des passions. Autrefois présent, il doit maintenant être représenté. La vogue du point de vue «du dehors» dont on attribue couramment la paternité au roman noir américain de l'entre-deux-guerres et dont la définition a été considérablement raffinée par la narratologie moderne, correspond peut-être à la foule solitaire de notre temps, où l'être humain n'est qu'un corps parmi d'autres, à voir, à toucher, à manipuler, objet parmi d'autres. Nous consommons des corps jour après jour, à commencer par le nôtre, anthropophages du sémiotisme exacerbé de la postmodernité.

Alors même que notre époque a développé une sorte de méfiance idéologique à l'égard des apparences, l'habit ne faisant décidément pas le moine, l'art moderne, lui, renouant avec le baroque, se livre corps sans âme au jeu des apparences comme seule réalité fiable, puisqu'il n'y a rien au-delà. De ce paradoxe, les romanciers ont tiré des conséquences, d'où la vogue de certains romans qui auraient été, il y a encore peu de temps, censurés sans recours : *le Boucher*, *l'Impudeur*, *Femme en papier*, pour ne citer que ceux-là, tous trois dus à des plumes d'auteurs. Même l'honorable Pivot leur a consacré une de ses émissions, où l'on pouvait entendre des vocables scatologiques fuser de la bouche de ses non moins honorables invités, et à cause desquels les enfants étaient jadis sévèrement châtiés. De telles oeuvres sont vouées à la description de corps et à de rares dialogues. Ici, le travail transgressif de l'écriture est tellement évident que l'effet d'obscénité est pour ainsi dire latéral, donné de surcroît, même si c'est l'obscénité qui en est à la fois le catalyseur et le prétexte. En cela, le roman semble avoir trouvé un terrain spécifique, sur lequel il ne craint pas la rivalité théâtrale, car quel que soit le caractère libéral de la scène moderne, elle ne peut se livrer aux licences que l'écriture autorise mais qui seraient déplacées, sinon affligeantes, sur scène. Il faudrait le cinéma pour oser cette gageure, mais on voit bien le danger, qui serait d'en faire des oeuvres simplement pornographiques. Ils sont intransposables, si je puis dire. C'est dans ce sens que je comprends l'affirmation de Guy Scarpetta dans *l'Impureté*, à savoir que la contemporanéité d'un roman peut se mesurer à son aptitude à traiter «sans fascination» ce qu'il appelle «un effet *négatif* de perception», entre autres «la dissolution des limites entre le réel et la représentation, l'éclatement de la continuité, l'intrication et la compression des espaces et des temporalités, l'émergence d'une mémoire sans passé». Le mélange généralisé des genres et des arts, une certaine polyvalence aussi caractériseraient, selon le même auteur, la postmodernité depuis Proust, Musil, Joyce. Même idée chez Kundera. Les limites du genre romanesque, déjà incertaines par elles-mêmes, en sont rendues poreuses à l'extrême. Le roman s'est liquéfié et pourrait, à la rigueur, être versé dans n'importe quelle outre. Et celle de Dionysos en vaut bien une autre.

Alexandre Lazaridès*

*Né au Caire, en Égypte, Alexandre Lazaridès a obtenu un doctorat en Études françaises à l'Université de Montréal. Il enseigne actuellement au Cégep du Vieux-Montréal. Il est l'auteur de *Valéry. Pour une poétique du dialogue*, publié aux Presses de l'Université de Montréal, en 1978.