

Jeu

Forme bâtarde ou légitime? L'adaptation, cet obscur objet de théâtre

Irène Sadowska-Guillon

Le texte emprunté
Numéro 53, 1989

URI : id.erudit.org/iderudit/26739ac

[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

Sadowska-Guillon, I. (1989). Forme bâtarde ou légitime? L'adaptation, cet obscur objet de théâtre. *Jeu*, (53), 91–94.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1989

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

forme bâtarde ou légitime? l'adaptation, cet obscur objet de théâtre

L'idée actuelle que l'écrivain doit se conformer aux exigences de la scène est mortelle; c'est l'inverse qui est vrai : la scène doit aller chercher chez les écrivains les tâches qui la maintiendront en vie.

Robert Musil

Contrairement à ce qu'on croit, les auteurs dramatiques ne manquent pas, et leurs manuscrits affluent nombreux chez les directeurs et les metteurs en scène de théâtre. Pourquoi ces derniers boudent-ils — et le phénomène semble de plus en plus fréquent — leurs partenaires naturels, les auteurs de théâtre, préférant aux textes dramatiques prêts-à-jouer l'aventure de l'adaptation pour la scène d'un texte romanesque? Quels sont les enjeux de cette démarche? À quel besoin et à quelles interrogations du théâtre contemporain répond-elle?

L'adaptation de textes romanesques pour le théâtre ne date pas d'aujourd'hui. C'est une démarche fréquente dans la tradition théâtrale : Shakespeare, Molière, Tchekhov et bien d'autres adaptaient non seulement des pièces de théâtre, mais aussi des récits et des nouvelles. Mais si pour eux le roman était pourvoyeur de beaux sujets, l'enjeu de la confrontation du théâtre d'aujourd'hui aux formes écrites non dramatiques est de remettre en question à la fois son identité littéraire et scénique. Dans la situation actuelle d'inflation des textes dramatiques, l'incursion du théâtre sur le terrain du texte romanesque ne peut se justifier en effet que par cette démarche-là. Il s'agirait donc d'aborder au théâtre des «textes-provocations» qui poseraient des énigmes non seulement de sens, mais aussi de mise en scène, et qui feraient éclater les conventions à la fois de l'écriture dramatique et de son traitement scénique. Notre civilisation de l'image, d'une part, a orienté le roman, plus littéraire et plus descriptif avant le cinéma, vers le mode dramatique et, d'autre part, a déstabilisé la forme dramatique classique, les moyens techniques audiovisuels permettant la manipulation du langage, le montage du texte, son traitement séquentiel, etc. Trouvant dans le texte non dramatique des contraintes et une nouvelle problématique technique à résoudre, la mise en scène oblige celui-ci en retour à s'adapter aux paramètres du théâtre : espace, jeu, décor, lumière, durée du spectacle. Dans le passage de l'horizontalité de la lecture à la verticalité de la parole scénique, il y a obligatoirement l'interrogation, l'interprétation et la transformation matérielle du texte : coupure, condensation, agencement, réorganisation, etc.

Jusqu'où la mise en scène peut-elle intervenir dans la mutation de l'écriture romanesque en langage



La Nuit des chats,
d'après le roman
de Jean-Claude Grumberg.
Photo : Claude Bricage.

scénique? Comment ce langage se définit-il aujourd'hui? Sur quelles formes dramatiques nouvelles débouche-t-il?

Quelques-unes des récentes expériences d'adaptation du roman au théâtre ont abouti en effet à des formes scéniques originales, proposant de nouveaux rapports avec le texte. *Le Désespoir tout blanc* de Clarisse Nicoïdsky, adapté par elle-même et mis en scène par Daniel Mesguich, *la Nuit des chats* de Jean-Claude Grumberg, adapté par lui-même en collaboration très soutenue avec Jean-Pierre Vincent, metteur en scène, et Maurice Bénichou, interprète, *Monstre aimé* de Javier Tomeo, mis en scène par Jacques Nichet et adapté par son équipe, Jean-Jacques Préau et Joëlle Gras, et *Nacimiento* de Clarice Lispector, adapté, mis en scène et interprété par Françoise Coupat, illustrent des attitudes et des cas de figure différents, que l'on peut regrouper en deux catégories : 1. adaptation effectuée par l'auteur lui-même en collaboration avec le metteur en scène; 2. adaptation réalisée par le metteur en scène et son équipe.

Qu'est-ce qui amène les romanciers qui, par ailleurs, sont aussi auteurs de théâtre, comme Clarisse Nicoïdsky et Jean-Claude Grumberg, à adapter pour la scène leurs oeuvres romanesques? Dans ces deux cas, l'initiative est venue de la scène. Maurice Bénichou, acteur, s'étant saisi du roman de Jean-Claude Grumberg, *la Nuit des chats*, entraîna l'auteur, avec la complicité de Jean-Pierre Vincent, chargé de la mise en scène, dans l'aventure de l'adaptation scénique de son roman. Une adaptation sur mesure, se construisant par rapport à son interprète et à la mise en scène, Grumberg étant un auteur mais aussi un praticien de théâtre, et sa complicité avec Bénichou et Vincent ne datant pas d'aujourd'hui. Le roman raconte comment le héros, un acteur en chômage, agressé la nuit dans une banlieue parisienne par une bande d'inconnus qui l'ont pris, à cause de sa moustache, pour un émigré turc, obsédé par cet incident, finit par reproduire lui-même sur un jeune, innocent, dans des circonstances semblables, les gestes dont il a été lui-même victime. L'adaptation ramène la matière complexe du roman — ses personnages : milieu de théâtre, la famille du héros, ses amis, ses connaissances, etc., — à une unité de lieu — l'appartement — et d'action, le héros, le locuteur,

enregistrant sur un magnétophone le contexte et la suite de son agression, procédant à une sorte de mise en scène de sa mémoire qui libère et déroule, image après image, les événements. Le jeu avec le magnétophone permettant la superposition de passages du texte, des retours en arrière, la discontinuité du récit, la variation des rythmes, des intensités et des valeurs émotives de la voix, le décalage entre le locuteur et sa parole, le dédoublement et l'objectivation du discours, théâtralisait la situation en faisant à la fois éclater la convention du monologue intérieur.

Nacimiento,
une adaptation
du *Bâtisseur de ruines*
de Clarice Lispector.
Photo : Pierre Alain Riou.



Du fait de son caractère profératoire suggérant déjà une proclamation physique et par son aspect érotique, corporel, l'écriture romanesque de Clarisse Nicoïdsky est foncièrement théâtrale. Si bien que son roman *le Désespoir tout blanc*, écrit sous forme de monologue, aurait pu, avec quelques coupes, passer tel quel, sans aucune modification, au théâtre. Pourtant, considérant d'une part que la chance précisément d'un texte c'est de ne pas être clos et, d'autre part, que la mise en scène doit

élargir son champ d'investigation par rapport à lui, et par conséquent ne doit rien s'interdire, Clarisse Nicoïdsky a laissé à son metteur en scène, Daniel Mesguich, une entière liberté d'intervention sur son texte, se limitant à lui indiquer le fil conducteur et les situations clefs à conserver, étapes du parcours de l'héroïne : le passage de l'église, de la baignoire, du lit, etc. Cet abandon à la démarche scénique supposait, bien entendu, une confiance et une entente totale avec Daniel Mesguich. Celui-ci, suivant sa démarche personnelle, a inséré en contrepoint dans le texte de Clarisse Nicoïdsky des fragments de Shakespeare, mettant ainsi en parallèle avec les grandes scènes shakespeariennes le monde des personnes normales, les scènes de la trahison, de l'inceste, de la mort auxquelles assiste en spectatrice, comme à une suite de gestes et de relations symboliques, l'héroïne, l'idiote du village. Ce montage alterné, en miroir, du texte avec les fragments de Shakespeare lui donne un éclairage nouveau, le met en perspective en fondant en même temps la conception de la mise en scène sur une image renvoyée et un jeu en écho.

Jacques Nichet a souvent débordé, dans son travail scénique, le territoire étroit de l'écrit originellement dramatique en adaptant et en mettant en scène des textes de Flaubert, de Kafka, de Maeterlink, de Diderot et, tout récemment, de Javier Tomeo. Saisi, dans *Monstre aimé* — un face à face de deux hommes, Juan D. et Krüger —, par le rapport évident du roman de Javier Tomeo avec le théâtre (le sens très fort des dialogues, des reparties et du mouvement dramatique), Nichet a exploité sur scène l'étrangeté de cette écriture, son côté enquête policière et son flottement constant entre le réel et la fiction, ainsi que le jeu entre le dit, le silence et la mystification. Chez Tomeo comme chez Kafka ou chez Buñuel, il s'agit d'une réalité sans cesse déstabilisée, trouble, distordue, et c'est cette invention de la déformation du réel qu'il fallait traduire théâtralement. L'enjeu de sa démarche consistait à passer de la théâtralité interne du roman à l'unité

dramatique du spectacle sans rien perdre des particularités formelles de l'univers piégé du roman de Javier Tomeo : flot de paroles couvrant le silence intérieur de l'interrogation constante — que s'imagine l'autre?, qu'est-ce qu'il ne croit pas? —; dialogue à double fond; personnages gigognes, chacun cachant quelqu'un d'autre en lui-même. L'adaptation consistait à ramener la réalité discontinue du roman composé d'éléments hétérogènes à une unité de temps, de situation et de lieu, à savoir la durée réelle d'un entretien d'embauche dans le bureau de chef du personnel et à organiser, tout en gardant la progression du roman, tous les éléments significatifs du récit de façon que l'énigme se déchiffre peu à peu, l'entretien de Juan D. et de Krüger s'articulant sur le mouvement dialectique entre l'affrontement direct et les échappées dans le silence et dans la mémoire. L'adaptation, tout comme le jeu des acteurs fondé sur l'ambivalente monstruosité — banalité, présence —, devait maintenir la mystification constante du spectateur.

La transcription en théâtre de l'écriture romanesque de Clarice Lispector, tissu organique de sensations et d'émotions, signes qui sont plus des gestes que des mots, implique un double mouvement d'intériorisation et d'extériorisation. Expérience qu'a tentée avec succès Françoise Coupat dans une adaptation intitulée *Nacimiento* d'après *le Bâtitseur de ruines* de Clarice Lispector. Un pari a priori insensé, car il s'agit d'une écriture en apparence inadaptable qui ne peut être prise pour ce qui est écrit et qui oblige à être toujours en deçà des mots.

L'adaptation donc devait transcrire non pas le texte ou l'histoire du roman mais sa substance sensible, sa charge émotionnelle, passionnelle, de manière que sur scène, la combinaison des paroles, des regards, des mouvements et des gestes, concoure à soulever l'obscurité de l'oubli et à faire apparaître l'innommable.

L'adaptation exigeait une approche de l'intérieur n'opérant que dans la subjectivité, impliquant un engagement et une fusion totale, organique dans le texte, rendant en même temps toute délégation de mise en scène et d'interprétation impossible. Un théâtre donc fait à partir de sa propre projection dans le texte de Lispector et de l'image d'elle-même que celui-ci a renvoyée à Françoise Coupat. D'où le thème de la naissance (*nacimiento*), fil conducteur et titre du spectacle qui, pris au sens large de la naissance au monde, à autrui, à soi-même et relié aux thèmes de la rencontre, de l'errance et de la quête, prend la dimension d'un parcours initiatique.

Du roman, Françoise Coupat a retenu la rencontre entre deux personnages errants en marge d'une histoire, d'une vie : la femme, l'énigmatique Ermelinda, jeune fille abandonnée cherchant désespérément une présence pour assouvir sa soif de questionnement, et l'homme, Martin, qui marche dans une plaine déserte en tentant de comprendre ce qu'il est et ce qu'il peut devenir. Cette rencontre leur permet de réapprendre le monde. Visant dans son adaptation la recherche non pas du non-dit mais de l'invisible humain, Françoise Coupat rend sensibles l'intériorité et la subjectivité du texte du roman en en transcrivant certains passages dans le langage de l'image, du geste, du son, des regards, en restituant ainsi par ce glissement du sens vers la sensation, la substance même de l'écriture de Lispector.

De la mise en cause de la convention dramatique et des formes théâtrales acquises à l'interrogation de la fonction même et des possibilités signifiantes du langage à l'intérieur de l'image scénique, la recherche engagée par les auteurs et les metteurs en scène, produisant des formes dramatiques nouvelles, repose chaque fois la question du fait théâtral, de son rapport avec le langage et la réalité de l'individu dans le contexte social actuel. Terrain d'expérimentation et de réflexion sur le présent et l'avenir des rapports humains, le théâtre ne doit-il pas d'abord réfléchir sur sa propre évolution?

irène sadowska-guillon*

*Née en Pologne, Irène Sadowska-Guillon réside en France depuis 1972. En 1974, elle a obtenu un doctorat d'État de Lettres Modernes à Paris IV, Sorbonne. Écrivain, journaliste et critique, elle collabore à plusieurs périodiques littéraires et théâtraux, ainsi qu'à des émissions culturelles à France Culture. N.d.l.r.