

## Le théâtre avec ou sans drame

Louise Vigeant

---

Numéro 53, 1989

Le texte emprunté

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26728ac>

[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

Vigeant, L. (1989). Le théâtre avec ou sans drame. *Jeu*, (53), 27–31.

## LE TEXTE EMPRUNTÉ

### le théâtre avec ou sans drame

Guy Dumur affirmait récemment : « Faute de textes, on adapte de plus en plus de romans<sup>1</sup>. » Or, ce qui peut expliquer la multiplication sur nos scènes de spectacles issus de textes non dramatiques n'est sans doute pas si simple.

Les textes nouveaux créés à la scène sont moindres nombreux, il est vrai — en France encore plus qu'au Québec —, et cela peut tenir à de multiples raisons, qui vont de la dévalorisation de l'écriture (qui n'encourage pas beaucoup la création) aux soucis financiers qu'entraîne le choix d'être écrivain (qui hypothèque temps et « santé mentale »), en passant par les modes de production des spectacles (qui ne favorisent pas les jeunes auteurs, « à risque »). Cependant, d'autres raisons que le manque de textes dramatiques peuvent expliquer que certains metteurs en scène puisent ailleurs la matière de leur spectacle.

L'écriture dramatique, telle qu'elle est encore souvent perçue, avec ses contraintes — le drame conventionnel avec sa trame psychologique et ses personnages bien campés, ses dialogues et son découpage —, n'intéresse-t-elle plus autant les metteurs en scène parce qu'ils n'y trouvent plus tout à fait le contenu approprié à leur perception de la réalité? Alors que la pratique théâtrale leur a accordé une plus grande place que jamais dans l'histoire du théâtre (il aura fallu une centaine d'années pour que la mise en scène acquière son indépendance), les metteurs en scène ne trouvent-ils pas aujourd'hui plus de satisfaction dans un travail d'adaptation où s'exercent encore plus directement leur liberté créatrice et, disons-le, leur pouvoir?

Dans un tout autre ordre d'idée que Dumur, Antoine Vitez a déjà proclamé que tout était matière à théâtre (établissant par là tout un programme) et que, dès lors, les distinctions génériques n'étaient plus pertinentes. Le théâtre se lancerait-il donc plutôt dans l'adaptation parce qu'il se découvre, ou s'invente, toutes les habiletés à reprendre, à sa manière, tout discours antérieur?

Dans la foulée d'une interrogation sur le sort du texte dramatique, nous avons voulu chercher à interpréter la présence, sur nos scènes, de spectacles inspirés de sources autres que le texte dramatique. Que représente de singulier, pour nos artisans du théâtre, ce type de travail? Influence-t-il la pratique en général? Le théâtre est-il en voie de « romanisation » ou, inversement, le roman actuel est-il particulièrement théâtral? Quels sont les signes textuels de la théâtralité? C'est pour tâcher de répondre à ces questions, et pour en soulever bien d'autres, à la fois sur les écritures

1. *Le Nouvel Observateur*, n° 1309, du 7 au 13 décembre 1989, p. 34.

dramatiques et romanesques, mais aussi sur l'écriture de mise en scène, que nous avons consulté des praticiens : comédiens, metteurs en scène et auteurs qui ont fait des adaptations de textes — romans, nouvelles, biographies — à la scène.

Nous préférons ne pas présenter la situation comme le résultat d'une carence et la considérer plutôt comme l'occasion d'interroger une certaine pratique spectaculaire dans ce qu'elle représente comme déplacement, recherche, mouvance (entendu dans le sens de «sphère d'influence») afin de voir, sait-on jamais, si nous pouvons saisir là quelques indices des impulsions ou des variations du théâtre qui, comme toutes les pratiques artistiques, cherche à dire, vaillamment parfois, par tous les moyens, par tous les signes possibles, ce monde qui est le nôtre et que nous habitons encore, bien que de manière assez maladroite, en cette fin de siècle.

Si, donc, le phénomène de l'adaptation nous force à nous interroger sur la relève des dramaturges, ce qui n'est ni négligeable, ni inintéressant en soi, il semble que la constatation que nous faisons de la présence importante de ce type de spectacle est aussi (surtout?), une belle occasion d'examiner les rapports du théâtre avec les autres lieux de la création, notamment l'écriture romanesque.

Certes, la question de l'adaptation n'est pas chose nouvelle — même Zola a transcrit des romans en drames —, non plus que celle de l'influence du roman sur le théâtre. À l'époque de Strindberg et de Tchekhov, elle a été décisive, les auteurs dramatiques enviant au roman son acuité psychologique et son option idéologique pour la description sociologique. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où le public était plutôt habitué aux situations artificielles des vaudevilles, le drame est donc devenu, à son tour, psychologique et sociologique.

Aujourd'hui, il serait encore profitable de chercher à mesurer les interférences de ces deux modes d'écriture, dans une sorte d'exercice de transdiscursivité; d'autant plus que bien des écrivains contemporains ont produit des textes appartenant aux deux genres : chez nous, Michel Tremblay et, plus récemment, Marie Laberge et Normand Chaurette; ailleurs, les Gombrowicz, Sartre, Duras, Beckett, Pirandello, Handke, Bernhard, pour ne nommer que ceux-là. Ne serait-ce que intuitivement, les auteurs savent ce qu'implique le choix de code quant aux modalités d'écriture en ce qui concerne le traitement de l'espace et du temps (le théâtre est encore fortement influencé par la règle classique des trois unités : de temps, de lieu et d'action), le développement de l'intrigue (qui sera souvent plus resserrée dans le drame que dans le roman, et où l'on sentira la concurrence des voix, le conflit se consumant dans l'échange de répliques, dans un combat de paroles), le mode de transmission des informations (dialogues dans un cas, narration dans l'autre — les deux peuvent évidemment se retrouver dans l'un comme dans l'autre genre, mais ni dans un même dosage, ni avec tout à fait la même fonction). Malgré de telles distinctions, il existe une certaine «contamination» des deux genres. On décèle en effet, dans l'écriture romanesque actuelle, certaines traces de théâtralité : le regard extérieur, par exemple, qui adopte le point de vue d'un spectateur (chez Marguerite Duras, Peter Handke, Jean-Philippe Toussaint), un découpage en courts tableaux, presque des scènes, qui semble déjà appeler une adaptation cinématographique ou théâtrale (chez Agota Kristof, par exemple), l'effacement de l'explicatif au bénéfice du descriptif ou la présence de personnages presque réduits au statut de rôles. À l'inverse, n'assiste-t-on pas à une certaine «romanisation» du théâtre quand, par exemple, le texte didascalique diminue, parfois au point de disparaître (chez Annie Zadek, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès — ce qui exige du metteur en scène un travail plus que jamais créateur), quand sont insérés des passages oniriques ou des digressions surréalistes (chez Heiner Müller, René-Daniel Dubois, Normand Chaurette), quand s'amenuise le rôle du dialogue au profit du monologue<sup>2</sup> (chez Michel Tremblay, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois)?

Ainsi, si l'adaptation intéresse des metteurs en scène, c'est peut-être qu'ils trouvent que certains écrits sont non seulement «théâtralisables» mais aussi de plus en plus théâtraux. Ou encore, qu'ils perçoivent les procédés théâtraux de manière beaucoup moins limitée qu'auparavant. On constate par exemple que les nouveaux moyens technologiques contribuent, de multiples manières, à relever le défi de la transposition du récit à la scène<sup>3</sup>. La vidéo peut être particulièrement efficace pour la multiplication des lieux, l'apparition de personnages, la présentation d'actions simultanées, ou la superposition de niveaux de lecture. Elle peut suggérer des correspondances connotatives, dissocier le visuel de l'audible, etc. Bref, l'utilisation de diapositives, de la vidéo, voire de la musique électronique, décuple les possibilités de références et de création d'images, ce qui facilite le transfert à la scène de passages narratifs et descriptifs, oniriques et lyriques, ou encore idéologiques. La vidéo permet également un découpage ou un grossissement de l'image introduisant dans le théâtre un procédé d'abord romanesque : le point de vue. Ainsi rend-elle possible les «gros plans sur le sens» (Serge Ouaknine).

Serait-ce un héritage du théâtre épique qui, malgré le déclin du théâtre «engagé», demeure une influence esthétique majeure du théâtre contemporain? Les procédés de théâtralisation dont il a encouragé l'usage ont manifestement fait passer le théâtre de l'ère de l'illusion à celle de l'allusion; le jeu distancié a considérablement modifié la notion de personnage; la narration et le montage — qui ont libéré le propos des exigences de la linéarité et du *suspense* — sont maintenant choses courantes. Et que dire de la place que prennent les monologues, les chœurs, les «songs»? Il n'est donc pas étonnant de retrouver, dans le théâtre actuel, certaines particularités romanesques comme les descriptions d'atmosphère, les réflexions philosophiques, etc.

L'intérêt pour l'action dramatique diminuerait-il? On n'en serait plus au plaisir de créer un conflit dont les spectateurs suivraient avidement les méandres, assurés (rassurés?) de lui trouver un dénouement satisfaisant; les conflits (devrions-nous dire les situations?), aujourd'hui, se présenteraient-ils plutôt sous le signe de l'inexplicable, de l'indéchiffrable? Dans bien des cas, ce que les metteurs en scène disent aller chercher dans les textes non dramatiques, ce n'est pas tellement l'action ou l'histoire, comme on aurait pu le croire (bien que ce soit là manifestement ce qu'il y a de plus «théâtralisable» et qui donne lieu à un discours sur le «retour du narratif»), mais bien autant des sensations, des portraits, des symboles, des images : l'onirisme et la poésie, quoi! D'ailleurs, n'est-ce pas le cas de Gilles Maheu quand il s'inspire, pour *le Rail*, de *l'Hôtel blanc* de D.M. Thomas et de *In the Belly of the Beast* de J.H. Abbott?

Mais en fait, pourquoi veut-on adapter des oeuvres? Parce qu'elles sont là! Parce qu'elles touchent et qu'on voudrait prolonger leur discours, pour leur servir d'écho (ou pour «profiter» de leur popularité?). Les praticiens nous disent que c'est surtout parce qu'ils se trouvent de telles affinités avec elles qu'ils veulent se les approprier, dans le difficile exercice de créer une oeuvre qui soit, à la fois, encore celle d'un autre et la leur propre. L'adaptation constitue ainsi autant un geste de courage que de peur : le courage de redire ce qui a déjà été dit — ce qui situe clairement celui qui emprunte —, et la peur de prendre directement la parole, crainte que l'on contourne en attribuant le discours à quelqu'un d'autre. Somme toute, il s'agit le plus souvent d'un geste de soulignement, pour reprendre à son propre compte certains propos, pour marquer son adhésion et son désir d'entretenir avec eux un réel dialogue. À l'heure de la multiplication des voix et de la dépersonnalisation des discours, il s'agit aussi sûrement d'une stratégie d'appropriation et de recontextualisation de tout le corpus littéraire et culturel.

2. On peut établir un rapport entre un tel amenuisement et la perte de vitesse du dialogue dans notre société qui, bien qu'elle se targue d'être dans l'«ère de la communication», n'en est pas moins au stade de la communication médiatisée, indirecte et dépersonnalisée, avec les conséquences que l'on connaît.

3. Voir le dossier «théâtre et technologies» dans *Jeux* 44.

Et comment les adapte-t-on, ces textes? Parfois avec le souci de réduire au minimum l'écart entre l'oeuvre empruntée et le spectacle théâtral, ce qui est souvent rendu possible par les caractéristiques déjà «théâtrales» de l'écriture à adapter — c'est le cas de *C'est à ton tour*, *Laura Cadieux* (spectacle de Manon Gauthier, d'après le roman de Michel Tremblay) ou du *Grand Cahier* (spectacle du Théâtre de la Nouvelle Lune, d'après le roman d'Agota Kristof). D'autres adaptations représentent un plus grand travail de réécriture, parce qu'ils exigent qu'on fasse des choix dans les événements à montrer, une transposition d'un langage indirect en un style direct, une réorganisation du propos, comme dans *Gil*, du Carrousel, d'après *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué* de Howard Buten. Quand aux adaptations «gestuelles» de certains textes, elles suscitent des images visuelles issues de la lecture et pour l'élaboration desquelles on a procédé à d'importantes opérations de transcodage (l'oeuvre gestuelle véhicule alors ses propres connotations). Les collages aussi sont des adaptations; qu'ils soient faits à partir de textes d'un même auteur (comme Ducharme pour *À quelle heure on meurt?* mis en scène par Martin Faucher ou Mishima pour *le Journal des rêves* mis en spectacle par Michel Forgues), ou d'auteurs divers (comme pour les spectacles de Serge Ouaknine, ou *Madame Louis 14* de Lorraine Pintal), ils nécessitent un travail encore plus important de mise en perspective et de recentrement. Il va sans dire que des spectacles qui «citent» plutôt qu'ils n'adaptent certaines oeuvres antérieures se situent eux aussi dans une sphère de l'adaptation mais, cette fois, la liberté du créateur est maximale par rapport à l'oeuvre de départ (*le Rail*, par exemple).

En interrogeant des praticiens, nous avons voulu découvrir à la fois l'intérêt qu'ils trouvent à adapter des textes et les particularités que représente ce type de travail. Ainsi allions-nous apprendre quelque «secret» à propos de leur méthode de travail et allions-nous pouvoir suivre, pour autant que ce soit possible, le processus de passage d'un texte écrit — donc fixé et durable, linéaire et homogène (du moins dans son signifiant), qui se lit dans l'intimité et le silence — à un spectacle théâtral, dont le propre, au contraire, est d'être éphémère, tabulaire et hétérogène par les multiples signes qu'il déploie (espaces, objets, gestes, etc., qui convoquent tous les sens des spectateurs), ce qui implique bien sûr une stratégie tout autre à l'égard du récepteur, ne serait-ce que parce que celui-ci cesse d'être seul. Nous voulions assister au déplacement du mot vers le corps. De l'intériorité vers l'extériorité.

Alexandre Lazaridès, dans l'analyse qu'il nous propose, soutient que «le problème de l'adaptation est celui d'une essentielle infidélité». Cette affirmation, loin d'être irrévérencieuse, rend justice au travail de création que représente l'adaptation. Peu nombreux sont ceux qui, aujourd'hui, ne voient pas le lien indissoluble entre la forme et le fond, la première créant littéralement le second. Ainsi l'oeuvre théâtrale issue d'un texte non dramatique jouit-elle d'une autonomie réelle. Si elle est adaptation, elle est d'abord lecture, donc interprétation; ce qu'elle propose c'est, avec des signes qui lui sont propres, une «actualisation» des mots de l'auteur, dans le sens très performatif du terme : une production, une invention de sens. Il s'agit d'un travail de traduction qui suppose toujours un déplacement (plus ou moins léger), faisant émerger des connotations particulières à l'univers culturel auquel participe le deuxième système de signes; la traduction est une transposition. De toute manière, il n'y a jamais, dans une oeuvre, un sens latent à dévoiler, mais toujours un sens à produire.

Le travail d'écriture que représente une adaptation exige donc que l'on ait une vision — certes, cette vision est inspirée d'une oeuvre antérieure mais, comme dans tout cas d'intertextualité, n'est-elle pas tout autant le résultat d'une circulation des idées qu'un emprunt?

Ainsi en revenons-nous à la liberté créatrice du metteur en scène. Les praticiens à qui nous avons demandé de participer à cette réflexion, Suzanne Lantagne, Jean Asselin, Michel Forgues, Serge Ouaknine, Lorraine Pintal, bien qu'ils ne soient pas les seuls à avoir fait des adaptations, ont en commun de faire des mises en scène dans ce que l'on appelle habituellement le théâtre expérimental ou de recherche. Faisons d'ailleurs remarquer que l'adaptation de textes non dramatiques est presque

exclusivement le fait du théâtre expérimental, du moins chez nous. On aurait pu interroger aussi Jean-Pierre Ronfard, à la suite de son *Grand Théâtre du monde*, ou Claude Lémieux pour *Joseph et ses frères* d'après Thomas Mann, et l'on se serait retrouvé sûrement devant la même situation : celle de créateurs touchés par des propos, désireux de les faire leurs pour en multiplier les échos, des créateurs provoqués par un défi de mesurer leurs propres moyens d'expression au langage de l'autre qui l'a séduit, fasciné ou interpellé.

Si on a longtemps défini l'action dramatique comme le lieu même de la parole, il n'est pas étonnant de constater que c'est le théâtre du geste et de l'image plutôt que de la parole qui nous offre le plus d'adaptations. Les metteurs en scène trouvent dans des récits, romans ou nouvelles, dans des livres d'histoire ou des biographies (Lorraine Pintal), voire dans *la Bible* (Ouaknine), les inspirations provenant d'événements, de comportements, de mythes, pour un théâtre pulsionnel, émotif, un théâtre misant manifestement sur la connotation, un théâtre où le jeu devient, plus que jamais, une métaphore du texte.

Le texte, bien qu'il soit fait de mots, n'est pas fait que de paroles, et le corps peut tout «dire».

Selon certains, l'adaptation de textes à la scène, à cause de l'élagage qu'elle suppose et l'ancrage des images, réduirait l'oeuvre : «Pauvreté de la scène, en somme au sens de Mallarmé, parce qu'elle réduit à un visage entrevu entre des toiles peintes, à un bras qui se brandit sous le fard et la poudre, l'inépuisable et mouvante diversité suggestive des mots<sup>4</sup>». Aurait-on sacrifié à la primauté du visible, au détriment de l'invisible mieux perceptible par les mots? Nous n'avons certainement pas fini de nous poser la question!

Mais est-il nécessaire de présenter le phénomène en termes de concurrence entre les arts? Sans tomber dans la *nomenclatura*, ne serait-il pas possible de voir dans cette pratique intertextuelle d'emprunts entre discours, avec ses déplacements et ses télescopes, avec son métissage de voix, une autre trace de l'attitude (et non d'une période) postmoderne, qui interroge des certitudes comme le sujet du discours, les limites des genres et la stabilité du sens?

**louise vigeant**

4. Danièle Sallenave, *les Épreuves de l'art*. Actes Sud, 1988, p. 103.