

## Quand Denis Marleau et Didier Bezace se livrent à l'adaptation

Michel Vaïs

---

Numéro 96 (3), 2000

Adaptation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25931ac>

[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

Vaïs, M. (2000). Quand Denis Marleau et Didier Bezace se livrent à l'adaptation. *Jeu*, (96), 162–172.

# Quand Denis Marleau et Didier Bezace se livrent à l'adaptation

Pendant le Carrefour international du théâtre de Québec de 1998, le metteur en scène français Didier Bezace et le Québécois Denis Marleau se sont livrés à une discussion, en public, sur l'adaptation du roman à la scène. Ils avaient en commun notamment le fait d'avoir tous deux adapté des œuvres d'Antonio Tabucchi. Cofondateur du Théâtre de l' Aquarium et actuel directeur du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers (depuis juillet 1997), Bezace avait mis en scène *Pereira prétend* de cet auteur, présenté au Carrefour de 1998. Depuis une dizaine d'années, il dit avoir travaillé davantage sur des textes littéraires que sur des textes dramatiques<sup>1</sup>. Quant à Denis Marleau, directeur du Théâtre UBU, il a adapté les romans *les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa* de Tabucchi et *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard.

L'animatrice Lorraine Hébert commence par rappeler que *Pereira prétend* fait partie d'une trilogie nommée *C'est pas facile*. Bezace précise que cette trilogie, dont l'élaboration a duré deux ans, comprenait aussi un spectacle constitué de deux textes de Bertolt Brecht, *la Noce chez les petits-bourgeois* et cinq séquences de *Grand-peur et misère du troisième Reich*, et un autre spectacle, l'adaptation d'un roman français d'Emmanuel Bove, *le Piège*. Dans cet ensemble, note le metteur en scène et adaptateur, *Pereira prétend* est la partie la plus gaie. Quant au titre général de la trilogie, un titre volontairement modeste et populaire, il indique que l'on n'a pas voulu s'instituer en juges de ceux qui ont vécu la tragédie du fascisme européen, mais plutôt se regarder à travers eux. Il n'est jamais facile d'être présent dans l'Histoire, d'y réagir correctement et de se comporter selon son cœur, en homme ou en femme libre.

Bezace pense que, même s'ils sont grinçants, les trois spectacles de la trilogie sont des comédies. Il s'agissait de voir ce que pouvait être le rapport avec le tragique dans un théâtre contemporain, soit à travers un individu, dans *Pereira...* et dans *le Piège*, soit à travers un groupe, comme chez Brecht. Il s'agissait aussi de s'interroger sur l'Homme face à sa liberté et face à l'Histoire, dans une conscience (ou une inconscience) collective ou individuelle. Dans cette perspective, Tabucchi apporte sa profonde tendresse à l'égard de l'Homme et son humour. Il apporte aussi sa profonde

*Pereira prétend*, roman de Tabucchi adapté à la scène par Didier Bezace. Spectacle du Théâtre de la Commune, présenté au Carrefour de Québec en 1998. Photo : Willy Vainqueur.

1. Voir dans *Jeu* 88 l'article de Marie-Christine Lesage, « Du ludique au poétique », p. 14-19, où il est notamment question de *Pereira prétend*.

connaissance de la relation entre l'Histoire et le privé. On sent en effet dans *Pereira prétend* que l'action résulte d'un mélange chimique entre des raisons privées, autobiographiques, qui proviennent de l'intimité de la personne, et des raisons objectivement historiques, en l'occurrence le fascisme portugais salazariste.

Lorraine Hébert note que, dans *les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa*, si la quête du personnage central n'est pas la même, on trouve des ressemblances avec *Pereira prétend*, car l'action se définit toujours par un mouvement de conscience. Denis Marleau trouve que cela relève de l'écriture propre de Tabucchi. Mais il pense que pour ce qui est des articulations et de la structure des œuvres, on trouve davantage de similitudes entre *Pereira prétend* et *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard, peut-être parce que, dans les deux cas, il s'agissait de transposer sur une scène une

œuvre romanesque fonctionnant à la troisième personne du singulier. Il admire la façon dont Bezace fait voir d'une manière presque littérale ce fonctionnement de l'œuvre de Tabucchi, qui lui fait écrire « *Pereira prétend* », comme Bernhard écrit « *Reger dit* ». Par ailleurs, les deux personnages principaux, Pereira et Reger, ont beaucoup de points en commun : ils sont veufs ; ils habitent des contrées qui sont d'anciennes grandes cultures, l'Autriche et le Portugal ; ils ont un rapport particulier avec le catholicisme, et ainsi de suite. Par contre, le récit des *Trois Derniers Jours...* est un simulacre, une fiction que Tabucchi a inventée de toutes pièces sur la mort de Pessoa. C'est plutôt une « citation terminale » qu'un acte vital, comme Marleau l'a ressenti dans *Pereira prétend*.

### De certaines difficultés

D'emblée, Didier Bezace précise avoir hérité d'une « culture de compagnie », dans la mesure où le Théâtre de l'Aquarium, où il a fait ses premiers pas, produisait ses propres textes plutôt que de monter du répertoire. Cela a donné naissance à au moins un auteur, lui-même, qui est d'ailleurs toujours le directeur de la compagnie. Mais pour lui qui ne se dit pas auteur, ce cheminement à travers les œuvres littéraires, cette manière d'approprier – ou de rater – des auteurs qui n'ont pas demandé à faire du théâtre, qui peuvent être heureux ou pas de se retrouver sur une scène, tout cela tient au fait que





*Les Trois Derniers Jours*  
de Fernando Pessoa, de  
Tabucchi, adaptés et mis  
en scène par Denis Marleau  
(Théâtre UBU, 1997).

Sur la photo : Paul Savoie  
et Daniel Parent. Photo :  
Josée Lambert.

l'Aquarium a toujours cherché à créer des formes. Il ne pense pas que l'on invente des choses radicalement nouvelles en travaillant sur la littérature, seulement, comme le texte littéraire n'est pas fait pour les formes dramatiques, et que parfois il y résiste de manière têtue, l'adaptateur est forcé d'inventer des choses qui croisent le théâtre, qui parfois le rejoignent ou s'en éloignent un peu. Cela donne des spectacles qui ne sont jamais vraiment dans le moule.

Parfois, cependant, Bezace reconnaît avoir inventé, à partir de textes littéraires, des spectacles ayant de vraies qualités de classicisme théâtral. Mais cela ne peut jamais être prévu d'avance. C'est par un travail empirique que, tout à coup, on arrive à quelque chose ayant l'air d'avoir été créé pour le théâtre. À son avis, cela n'est pas le cas pour *Pereira prétend*. Ce spectacle a des qualités théâtrales et, en même temps, de gros défauts de théâtre. Or, les uns sont aussi intéressants que les autres !

Denis Marleau intervient pour dire que, dans ce travail, il a été très frappé par l'invention de la convention. À son avis, Bezace a affirmé dans ce spectacle que le théâtre est un lieu de convention. Et les conventions semblent être renouvelées du fait que l'on travaille sur une adaptation. Par exemple, on impose au spectateur le fait que tous les personnages masculins, hormis Pereira, sont joués par un seul acteur.

Bezace approuve cette interprétation, mais il ajoute que, parfois, ces conventions ne sont pas nouvelles. Il est relativement courant de voir un acteur jouer plusieurs personnages. Il s'agit donc peut-être seulement de l'impression d'une réinvention.

Marleau trouve que cela a l'avantage de nous ramener à une littérature plus grande par rapport au roman. On a l'impression d'entendre démonter – et démontrer – l'œuvre romanesque. Bezace estime que, de toute façon, en matière d'adaptation de textes littéraires au théâtre, il n'existe ni méthode ni encore moins de recettes. Avec le temps, on acquiert une expérience de patience et de non-découragement, mais chaque roman est un animal particulier qui réagit à sa manière au plateau. Il ne faut donc pas espérer, parce que l'on a domestiqué l'animal précédent, pouvoir dompter le suivant de la même manière. À son avis, le roman de Tabucchi est un casse-tête théâtral, car il n'est pas construit sur des valeurs d'emblée productives théâtralement. Il faut donc se frayer un chemin à travers l'œuvre. On ne monte jamais un livre ; l'adaptateur fabrique son propre voyage à l'intérieur du livre qu'il a décidé d'appriivoiser, de kidnapper ou de s'approprier.

Pourtant, avec l'expérience, on doit bien découvrir certains principes qui nous guident dans les étapes du travail. Ainsi, puisque nous sommes au théâtre, comment faire pour qu'il y ait action ?

Selon Bezace, tant qu'il est en bonne santé, le metteur en scène, le comédien ou le dramaturge intègre presque instinctivement certaines vertus théâtrales. Il y a des choses qu'en tant qu'acteur ou metteur en scène on ne peut pas supporter théâtralement. Cette espèce de conscience intégrée de la qualité théâtrale et de sa confrontation avec l'objet littéraire fait en sorte que théâtre et littérature s'appriivoisent. Ils ne s'harmonisent jamais tout à fait, mais ils arrivent à fabriquer ensemble quelque chose qui a plus ou moins l'air d'être du théâtre. Or, quand on relit des pièces de différents styles, comme du Ghelderode par exemple, ou du théâtre rhétorique, les vertus théâtrales ne sont pas si évidentes. Il n'y a donc pas davantage de difficultés à monter un roman qu'une pièce de Shakespeare, laquelle répond certes à des conventions théâtrales reconnues, mais qui semblent parfois bien étranges et compliquées à rendre.

### **À la recherche d'une forme pauvre**

La difficulté des textes n'est pas le problème, dit Bezace. L'intérêt de la chose – et sa limite – est de fabriquer des spectacles qui doivent être du théâtre, qui doivent entretenir avec le public un rapport théâtral, mais qui, en même temps, le déstabilisent dans sa représentation imaginaire du théâtre. Le pari de *Pereira prétend* consistait à faire admettre la convention d'un spectacle où un homme reste assis à ne rien faire.

Lorraine Hébert demande tout de même quelles étapes permettent de trouver la convention, entre la dramaturgie présente dans le roman et l'épreuve du plateau.

Bezace n'a écrit qu'une seule fois une adaptation avant de monter sur le plateau. C'était pour son premier travail, à partir de la correspondance d'Héloïse et Abélard. Mais après quelques lectures sur table et huit jours sur scène, le synopsis a été mis au rancart, et le groupe est reparti de zéro. Depuis, il s'est bien gardé de recommencer. Avec ses comédiens, il s'engage directement sur le plateau à partir de quelques principes dramaturgiques permettant de pressentir l'œuvre à rendre. Il précise qu'une autre étape a précédé la mise en scène de *Pereira prétend* car, le texte devant faire

partie d'une trilogie – et la compagnie n'ayant eu les moyens de monter que les deux premiers spectacles dans un premier temps –, il a d'abord fait l'objet d'une lecture mise en espace. Et il était entendu que tous les comédiens faisant partie du projet *C'est pas facile* participeraient à cette lecture. Le roman a donc été adapté pour douze acteurs, et le personnage de Pereira portait presque tout le texte. Cette lecture a remporté un énorme succès, sans doute parce qu'elle dégagait quelque chose d'un théâtre potentiel, et à cause du charme du roman. À un point tel que Bezace ne voyait pas comment basculer de cette lecture, qui avait déjà conquis le public, vers un spectacle en bonne et due forme. La lecture spectacle aurait pu, avec ses qualités propres, être présentée telle quelle pendant assez longtemps. Un peu intimidés, voire paralysés par cette forme, Bezace et ses interprètes ont d'abord compté sur leurs intuitions en essayant, par principe, de s'éloigner de la lecture. Naturellement, on a essayé de monter le spectacle avec moins d'acteurs, car les contraintes économiques jouent toujours un rôle dans les décisions, qu'il s'agisse d'une adaptation ou pas.

Constatant qu'il y avait toujours chez Tabucchi – et même dans *Pereira prétend*, qui constitue une rupture dans son œuvre – un dédoublement, ainsi que de nombreuses dualités (vieillesse-jeunesse, père-fils, immobilisme-action), Bezace a vite acquis la conviction que, dans une adaptation avec peu d'interprètes, il lui faudrait baser le spectacle sur un duo. Sans doute aussi parce qu'il cherchait une sorte de clownerie beckettienne, mais cette image a disparu en cours de route. La présence féminine, épisodique, est venue s'inscrire là-dedans de façon à ce qu'une même comédienne joue à la fois la femme endeuillée et les autres, oscillant entre la tentation du passé, à la manière de Pereira, et la séduction du futur. Cela a donc donné trois interprètes, en plus des équipes dramaturgique, scénographique, etc., et le groupe a revisité tout le roman, de la première à la dernière page. Le premier enchaînement a duré sept à huit heures. Il a donc fallu trouver comment construire une logique théâtrale à l'intérieur de ce cheminement, en donnant un certain point de vue sur le livre, qui n'est pas faux mais qui n'est pas tout le livre.

Denis Marleau a beaucoup apprécié de voir que, dans le spectacle, quelqu'un raconte l'histoire de Pereira à l'acteur qui joue Pereira ! C'est là à son avis une grande trouvaille, et qui fonctionne bien du début à la fin. Bezace pense que c'est une impression évanescence, dans la mesure où parfois on raconte à Pereira son histoire, mais parfois on la raconte à sa place parce qu'il ne veut pas la raconter. Et il lui arrivait, en tant que metteur en scène, de ne pas savoir vraiment si les acteurs devaient jouer l'une ou l'autre chose. Or ce genre de théâtre narratif rejoint un des aspects les plus vrais du livre de Tabucchi. La contradiction entre passé et futur, entre volonté d'agir et immobilisme, on peut la faire revivre aux spectateurs dans la manière dont les deux acteurs pratiquent la narration. On retrouve alors le lien affectif profond qui se noue entre Pereira et le personnage de Monteiro Rossi, et qui fait que, malgré cette grande distance entre eux, ils sont un moment ensemble ; c'est ce qui permet à Pereira de renaître d'une certaine manière quand l'autre meurt.

Pour revenir à l'idée du point de vue partiel sur le livre, Bezace note que, si un livre dégage des sens dans plusieurs directions, cela masque parfois une structure un peu radicale ou obsessionnelle, que le théâtre peut prendre en charge. Un roman qui se

limiterait à cela serait de la pauvre littérature, mais le théâtre a besoin de pauvreté. Au théâtre, on ne peut pas raconter plusieurs choses à la fois, on ne peut en raconter qu'une. C'est dans la manière dont elle dégage des sens et dont elle s'ouvre que quelque chose de théâtral se produit.

Le travail sur *Maîtres anciens* a-t-il ressemblé à cela ? Denis Marleau rappelle que l'un des enjeux était de faire voir la double temporalité, les espaces-temps qui se chevauchaient dans le roman. Pour lui, l'enjeu principal concernait le personnage de Atzbacher, qui a trois fonctions : il est le narrateur, celui qui attend Reger et celui qui écoute Reger. L'idée lui est donc venue de dédoubler les personnages, d'avoir deux Reger pour faire jouer parallèlement les deux situations : celle de Reger qui observe le tableau du Tintoret en même temps qu'il raconte dans le passé ses conversations avec Atzbacher. Ce dédoublement permettait, de façon très simple, de faire jouer le roman qui, en fait, se déplie en une seule phrase de deux cents pages et, donc, de jouer sur l'aspect plus musical de l'œuvre. Car il faut noter que chez Bernhard, à la différence de Tabucchi, il existe une langue très musicale de ressassement et de répétitions. C'est donc un travail d'orchestration qu'il a fallu faire au préalable. Parfois, il a même déplacé certaines répliques, car les personnages s'amusaient à répéter ce que l'autre dit, ce qui amenait un jeu de reprises *ad infinitum*.

### Fabriquer une machine à raconter

L'équipe de scénographie participe-t-elle assez tôt à l'élaboration du spectacle ? Pour Bezace comme pour Marleau, la réponse est non. Le premier avoue d'ailleurs que faire intervenir la conception scénographique le plus tard possible n'arrange évidemment pas la production. Il conçoit bien qu'une adaptation commence à exister au

Pour son adaptation de *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard (Théâtre UBU, 1997), Denis Marleau a dédoublé les personnages.

Sur la photo : les deux Atzbacher, joués par Henri Chassé et Pierre Lebeau.  
Photo : Josée Lambert.



théâtre quand on a refermé le livre pour ne plus y revenir, mais aussi quand tout à coup un lieu s'impose. Mais à moins de se lancer dans une reconstitution tatillonne que le roman pourrait décrire, Bezace a tendance à partir du vide de manière à se laisser le maximum de champ possible, et le plus longtemps possible.



Marleau renchérit : c'est un peu de la même façon que cela s'est produit pour *Maîtres anciens*. Claude Goyette arrivait avec des maquettes qui figuraient toujours un décor carré, alors que son travail de mise en scène s'organisait autour du cercle...

Selon Bezace, le modèle idéal voudrait que toute l'équipe, y compris les techniciens, s'engage presque en même temps dans toute la fabrication du spectacle, car un mouvement de rideau ou une action de machinerie est susceptible de concourir à l'adaptation du roman dès lors que le théâtre s'en empare. Il faut donc essayer de tendre vers ce mode de production, qui est très onéreux. Par ailleurs, pour les deux spectacles dont il est ici question, nous sommes dans un théâtre où l'on raconte au public, donc l'univers scénique mis en place en est forcément un de fabrication de ce qu'on raconte aux gens. Il ne s'agit pas de réaliser un lieu figuratif, dans lequel on enfermerait des personnages, mais une machine à jouer et à raconter. Au sujet de *Pereira prétend*, Bezace voulait à la fois qu'on y voie une estrade et le Portugal, qu'il y fasse chaud mais sans se lancer dans une reconstitution, et ainsi de suite, en avançant à tâtons autour de la matérialité théâtrale.



L'animatrice note l'effet extraordinaire produit par l'inclinaison du plateau au moment où Pereira marche car, par ailleurs, lorsqu'il est assis au centre de la scène, on ressent un grand immobilisme accompagné d'une énorme activité intérieure. Bezace souligne que, quand Pereira se lève, c'est un événement ! Il dit pourtant avoir renoncé à quelque chose d'important et d'émouvant dans le roman, soit la réelle grosseur du personnage. Pereira est un homme lourd, et lourd de chair. Quand on connaît Lisbonne, particulièrement le Barrio Alto, et que l'on pèse cent kilos, chaque pas demande un effort énorme. Il a renoncé à insister sur la taille du personnage – même s'il aurait été intéressant de « fabriquer » cette lourdeur –, peut-être parce que cela s'apparentait plus à un travail sur la marionnette. Cependant, cette lourdeur est devenue mentale. De plus, Pereira porte des chaussures qui font du bruit, si bien que chacun de ses pas est entendu sur le plateau, contrairement aux pas des autres personnages.

Qu'en est-il du travail sur les objets, comme la citronnade qu'il boit, ou l'omelette qu'il mange, qui rendent le personnage très charnel ? Bezace rappelle que c'est là un des aspects de ce formidable roman : Tabucchi ne peut jamais clore un chapitre sans passer au restaurant, ou donner une recette. C'est son humour à lui. Marleau rappelle que l'on retrouve cela dans tous ses romans, et que ce sont toujours des recettes italiennes, comme celle du homard sué des *Trois Derniers Jours...*

Il y a aussi les repas que Pereira se prépare : dans le roman, il se coupe du jambon pour mettre dans ses pâtes ; dans le spectacle, il mange des petits beignets. Dans une version antérieure du spectacle, les deux personnages se retrouvaient constamment avec un petit plateau repas dans les mains. On sentait que les personnages inventaient certains aspects de la narration pour pouvoir se retrouver tous les deux en train de manger sur scène devant le public. Cela était d'ailleurs très fidèle à Tabucchi. Quant aux sardines que l'on fait griller sur la scène, dans *Pereira prétend*, Bezace s'avouait un peu frustré le soir de la première, car à cause de la climatisation dans la salle du Capitole, on ne les avait pas beaucoup senties. Mais il a assuré que le deuxième soir, ce serait différent. Comme quoi l'odeur fait partie de la dramaturgie. Il y a dans ce roman un mélange de grande fatigue et de petite sensualité. Lorraine Hébert admire l'incroyable humanité que cela donne aux personnages. C'est la raison aussi de la pause qui est ménagée pendant le spectacle, et qui permet aux spectateurs de boire un apéritif. (À Avignon, on pouvait aussi manger des sardines, dit Bezace.)

À la demande de Marleau, Bezace répond que la traduction française du roman n'a pas été retravaillée, même si, comme dans *les Trois Derniers Jours...* (où des passages ont été traduits), certains doutes pesaient quant à des contresens ou des facilités. Ce fut une simple question de temps, car il ne s'est rendu compte de la longueur du spectacle qu'au cours de l'élaboration. Au début, toutes les tentatives de ramasser l'action pour obtenir une durée d'environ une heure trente – en pensant au public – ont été vaines, car quand on coupait, on se rendait compte que le roman n'existait plus. Il a donc fallu accepter, avec beaucoup d'inquiétude, l'idée de longueur. Or cela était inattendu, vu que la lecture du roman prend à peine une heure quarante. Mais, tout à coup, il s'est retrouvé avec un fleuve, sans action. Au point où il s'est dit que, plutôt qu'un spectacle, il était en train de fabriquer une ballade et que, si le public pouvait être charmé au point d'entrer dans cette langueur, ce serait gagné.

*Pereira prétend*, dans l'adaptation et la mise en scène de Didier Bezace. Spectacle du Théâtre de la Commune, présenté au Carrefour international de théâtre de Québec en 1998. Photo : Willy Vainqueur.

Dans la salle, Brigitte Haentjens demande si l'air ludique que dégagent les deux spectacles est un effet du pouvoir, du contrôle que permet l'adaptation. Cette méditation sur la mort et ce regard amusé viennent-ils du roman ou de l'adaptateur ? Bezace répond que si l'on se lance dans un tel pari au théâtre, c'est que l'on est amoureux du livre et de choses qui nous touchent dedans, telles que la gravité de Tabucchi associée à sa malice. Intuitivement, il a donc essayé de retrouver cela sur le plateau. Marleau ajoute que, lorsqu'il s'attaque à une œuvre romanesque, l'acteur ne l'aborde pas du point de vue du personnage mais du narrateur.

### **L'acteur producteur de jeu**

Lorraine Hébert demande si l'acteur peut se sentir nié ou dépossédé de certains de ses talents naturels du fait qu'il se trouve non pas à jouer un personnage, mais à la recherche de celui-ci. Didier Bezace explique que, pour les acteurs, jouer dans une adaptation représente une école de patience, de modestie et de confiance. Il y a un temps de ce travail qui, pour eux, est extrêmement difficile, car on ne s'intéresse pas tant à l'acteur interprète qu'au producteur de jeu. On a peu d'égards pour le narcissisme normal et naturel que l'acteur doit éprouver à l'égard de lui-même et de son travail. En l'occurrence, dans *Pereira prétend*, les acteurs avaient déjà travaillé avec lui et savaient qu'il y aurait quelque chose au bout de leurs efforts patients. Par ailleurs, les personnages n'étant pas construits, à la limite, ils peuvent disparaître ! Dans certaines adaptations qu'il a faites, Bezace n'était pas du tout certain jusqu'à la fin que des personnages pourtant travaillés et portés par des interprètes n'allaient pas tout simplement disparaître.

Denis Marleau dit que cela va au-delà du processus d'identification. On est là dans un processus de construction et, parfois, de déconstruction. Il faut démonter l'œuvre pour voir comment elle fonctionne, puis la remonter sur le plateau, où elle prend d'autres dimensions. Bezace estime qu'une des solutions à ce problème est de dégager l'acteur du souci du résultat. Face à l'angoisse légitime que l'acteur éprouve devant le temps qui passe, il faut lui dire que, même si des scènes entières disparaissent, ce n'est pas grave : on jouera ce que l'on a mis en place, et la première n'est qu'un filage qui fera suite à un autre filage le lendemain. Il faut arriver à dédramatiser la représentation en se disant qu'on est dans un travail d'essai, qui se prolonge, tout en gardant à l'esprit le fait que le public doit toujours pouvoir se l'approprier et en éprouver du plaisir. Jamais aucun de ces spectacles n'est véritablement abouti et fini. Si les acteurs ont assez de confiance pour se placer dans cette perspective, ils arriveront à jouer et à attendre qu'un grand nombre de représentations aient eu lieu avant d'effectuer un retour sur eux-mêmes qu'ils n'ont pas eu le temps de faire auparavant.

L'animatrice trouve que l'on exige de ces acteurs un travail très intérieur. Bezace précise qu'on leur donne une grande responsabilité. Ils doivent se débrouiller avec eux-mêmes dans ce voyage vers l'inconnu. Marleau dit que normalement le réflexe de l'acteur confronté à une œuvre est d'abord de lire le texte de son personnage ; or là, il ne peut pas : il est obligé de lire tout le roman. Il doit ensuite imaginer comment, éventuellement, il pourra s'inscrire dedans. Puis, probablement, en cours de route, il se mettra à douter en se demandant si le metteur en scène conservera tous les aspects de son personnage. Il faut donc une complicité extraordinaire entre les deux



*Les Trois Derniers Jours*  
de Fernando Pessoa, de  
Tabucchi, adaptés et mis  
en scène par Denis Marleau  
(Théâtre UBU, 1997). Sur la  
photo : Paul Savoie. Photo :  
Richard-Max Tremblay.

ment au public. Cette absence de quatrième mur est paradoxale, car l'œuvre a l'air figolée dans les menus détails. Bezace explique que cela n'est pas vraiment paradoxal, dans la mesure où un romancier s'adresse toujours à son lecteur. Le théâtre rejoint ainsi la tradition de l'adresse par laquelle l'écrivain dit : « On vous raconte une histoire. » C'est une pratique très présente dans ses spectacles, qui est aussi liée au théâtre narratif. Il note dans *Pereira...* une chose qui lui plaît beaucoup même si certains l'ont critiquée : l'un des deux protagonistes est très ouvert au public – car il n'a pas de raison d'être là si ce n'est pour raconter ce que l'autre ne dira jamais –, mais l'acteur qui joue *Pereira* n'a pas de rapport avec le public. Il a un rapport avec un lointain dans la salle, qui n'est jamais que son propre voyage mental. Il prend la parole à la fin, parce qu'il n'y a plus personne d'autre pour le faire, et c'est un moment émouvant, plus ou moins réussi selon les représentations, que de voir ce personnage qui n'a pas vu vraiment le public, tout d'un coup être obligé de retrouver un lien concret et matériel avec lui.

L'animatrice trouve à la fois audacieux et très libre ce genre de spectacles, si on les compare à ceux que l'on a l'habitude de voir. Les adaptateurs se mettent en péril dans leur travail, entraînent avec eux des concepteurs qu'ils déstabilisent, proposent au

personnes. Cela dit, il y a toujours des différences. Ce que Paul Savoie a vécu avec le personnage de Pessoa était assez particulier, dans la mesure où il devait jouer toute la partition, bien que sur des modes différents. D'une part sur le lit, en train de converser avec lui-même, d'autre part dans des enregistrements – qu'il a fallu refaire à un certain moment, car la partition enregistrée posait à l'acteur des problèmes de rythme intenable. Paul Savoie ne pouvait plus tenir la tension entre les deux parties de lui-même incarnant Pessoa sur scène. Il est vrai, ajoute Marleau, que ce sont là des défis qu'un personnage conventionnel ne pose pas.

Lorraine Hébert remarque que l'immobilité du personnage central, surtout dans le cas de Pessoa, fait peut-être illusion car, en réalité, la posture ne doit pas être confortable pour l'acteur. Par ailleurs, elle constate qu'il y a souvent un jeu qui s'adresse directe-

public des choses nouvelles, et tout cela a l'air de marcher ! Bezace rappelle que le théâtre est toujours une aventure à risque dont l'objet est de séduire, même avec un texte classique. Oui, mais Lorraine Hébert insiste : vous ne répondez pas à une commande quand vous faites une adaptation. L'enjeu n'est pas le même. Cela n'est donc possible que si l'on jouit de sa propre structure de création. Bezace aime bien, pourtant, travailler aussi à la commande, car à son avis il n'y a pas d'acte de création sans contraintes, et la commande peut en être une, à condition de trouver la manière de se l'approprier. Il faut être à la fois très sérieux et un peu irresponsable !

Dans la salle, Yves Jubinville demande si le metteur en scène qui réalise des adaptations sent parfois limitée sa capacité d'invention, car on invente un langage et on développe des procédés au point où, peut-être, on sent que l'on a fini d'explorer le passage du roman à la scène. Marleau répond qu'au contraire les enjeux sont chaque fois différents. Dans *les Trois Derniers Jours...*, il n'y a pas eu à proprement parler d'adaptation, car il a suivi le récit de façon littérale. Le problème pour lui était de le mettre en espace, donc de trouver des solutions imaginaires, créatrices, pour faire voir le fantôme. Il a dû aborder la représentation de ce spectacle d'un point de vue radicalement différent de celui de *Maîtres anciens*. C'est donc le recours à une certaine technicité qui lui a permis de trouver une solution poétique qui lui semblait répondre à l'imaginaire de Tabucchi.

Jubinville : Avez-vous été tenté de reprendre des solutions auxquelles vous aviez déjà recouru dans le passé ? Marleau répond que oui ; quand des solutions sont bonnes et qu'elles marchent, il n'a pas d'objection. De toute façon, il n'y a pas mille solutions, et on n'invente pas la roue à chaque fois. Son souci, dans les deux spectacles, a été de restituer une certaine idée de l'œuvre qui s'est développée en cours de processus, mais cette idée s'appuie sur une écriture, un langage, des structures, des idées récurrentes, sur une façon d'écrire le poème. Pour sa part, Bezace estime que le travail d'un metteur en scène est aussi l'invention d'une esthétique ; celle-ci lui appartient et fait en sorte que l'on peut reconnaître ses spectacles. En accord avec Marleau, il estime qu'il faut « rester fidèle à ce que l'on cherche qui pourrait le mieux servir le théâtre que l'on pourrait faire » avec une œuvre. Mais ce qui le trouble le plus, dans le travail d'adaptation, c'est qu'il y a toujours au moins deux autres hypothèses qu'il aurait pu mettre en œuvre. Il est toujours déroutant et difficile de devoir en choisir une seule, sans être sûr que c'est la bonne ! Cela fait réfléchir à la nature du théâtre : le roman contient plusieurs théâtres, mais le théâtre ne contient même pas tout un roman. **]**

[...] le roman  
contient plusieurs  
théâtres, mais le  
théâtre ne contient  
même pas tout  
un roman.

---