

L'adaptation de récits, laboratoire de la mise en scène contemporaine

History of violence, d'après le récit d'Édouard Louis, adaptation et mise en scène de Thomas Ostermeier, Florian Borchmeyer et Édouard Louis

Le marteau et la faucille, d'après la nouvelle de Don Delillo, traduction de Marianne Véron, adaptation et mise en scène de Julien Gosselin

Hervé Guay

Numéro 272, été 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93934ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Guay, H. (2020). Compte rendu de [L'adaptation de récits, laboratoire de la mise en scène contemporaine / *History of violence*, d'après le récit d'Édouard Louis, adaptation et mise en scène de Thomas Ostermeier, Florian Borchmeyer et Édouard Louis / *Le marteau et la faucille*, d'après la nouvelle de Don Delillo, traduction de Marianne Véron, adaptation et mise en scène de Julien Gosselin]. *Spirale*, (272), 105–108.

L'ADAPTATION DE RÉCITS, LABORATOIRE DE LA MISE EN SCÈNE CONTEMPORAINE

HISTORY OF VIOLENCE

D'APRÈS LE RÉCIT D'ÉDOUARD
LOUIS, ADAPTATION ET
MISE EN SCÈNE DE THOMAS
OSTERMEIER, FLORIAN
BORCHMEYER ET ÉDOUARD LOUIS

LE MARTEAU ET LA FAUCILLE

D'APRÈS LA NOUVELLE DE
DON DELILLO, TRADUCTION DE
MARIANNE VÉRON, ADAPTATION
ET MISE EN SCÈNE DE JULIEN
GOSSELIN

«Et donc, quelques heures après ce que la copie de la plainte que je garde pliée en quatre dans un tiroir appelle la tentative d'homicide, je suis sorti de chez moi et j'ai descendu l'escalier. / J'ai traversé la rue sous la pluie pour aller laver mes draps à quatre-vingt-dix degrés à la laverie, en bas, à moins d'une cinquantaine de mètres de mon immeuble [...]». Si l'on compare le début du récit d'Édouard Louis, *Histoire de la violence*, à celui de l'adaptation qu'en a tirée le metteur en scène allemand Thomas Ostermeier – adaptation qui s'ouvre sur une scène digne de l'émission policière américaine CSI où une équipe de la police française s'évertue à trouver toute trace d'ADN et à photographier le moindre recoin de l'appartement du jeune homme victime d'agression de la part de son amant de passage –, on ne peut que constater l'écart considérable existant entre ce récit et sa mise en spectacle.

L'adaptation théâtrale de la nouvelle *Le marteau et la faucille*, par le metteur en scène français Julien Gosselin, ne tranche pas autant avec le texte de Don DeLillo, puisque bien des phrases sont reprises intégralement. Il n'en demeure pas moins que, pour broser ce portrait crépusculaire d'un *trader* méditant sur un système économique dont il a profité sans vergogne avant de se trouver derrière les barreaux, il faut transformer ce récit en parole sensible et la doter d'un écrin, d'une lumière et d'un rythme susceptibles d'en extraire la dramaturgie.

En fait, c'est la question de l'inventivité du signataire de l'adaptation et de sa capacité à la faire correspondre aux moyens dont dispose la scène actuelle que posent ces deux pièces. Or, le travail d'Ostermeier et de Gosselin, ainsi que celui de nombreux metteurs en scène, donne à penser qu'on assiste aujourd'hui – et même depuis un certain temps – à un véritable renouvellement formel qui s'exprime, entre autres, dans ces deux spectacles.



DE LA DRAMATURGIE À LA MÉDIATURGIE

L'hypothèse que je voudrais soulever à l'aide de quelques exemples supplémentaires tirés de *History of Violence* et du *Marteau et la faucille*, c'est qu'il ne s'agit pas là d'une simple question d'écriture dramatique, mais d'une transition de la part de certains metteurs en scène d'une adaptation purement dramatique à une adaptation qui relève davantage, à mon sens, de la médiaturgie.

J'emprunte le terme à Bonnie Marranca (2010) qui, dans *Journal of Performance and Art*, remet en cause l'utilisation du mot « dramaturgie » et insiste sur le fait qu'une écriture dépend toujours d'un média particulier, la scène n'étant pas la seule destination du drame. En témoigne amplement le cinéma qui, au fil des ans, a transposé tant de pièces à l'écran. Mais j'en conclus surtout qu'il est possible au sein d'une même œuvre d'écrire pour plus d'un média à la fois, pour peu que l'on considère la scène comme

P-106 HISTORY OF VIOLENCE

Laurenz Laufenberg
et Renato Schuch

Photo—Teddy Wolff

un hypermédia comme le fait Chiel Kattenbelt. Par hypermédia, ce dernier entend une forme artistique qui fait appel à plusieurs médias. Dans cette perspective, toute mise en scène en appelant au caractère hypermédiatique de la scène, au lieu d'opter pour une adaptation dramatique d'un récit donné, aurait, par conséquent, tendance à favoriser l'instauration d'une adaptation de type médiaturgique. On peut distinguer deux manifestations médiaturgiques particulièrement fréquentes : ou bien le média privilégié est placé au centre du travail de mise en scène, ou bien on oscille entre diverses pistes médiatiques au cours de la représentation, les deux manifestations n'étant pas sans modifier en profondeur le travail d'adaptation.

DU PRIMAT DU SON À L'OSCILLATION HYPERMÉDIATIQUE

Le marteau et la faucille s'inscrit, à mon sens, dans la première tendance. Non seulement la scénographie confiée à Hubert Colas n'est pas sans faire songer à un studio de radio, mais le texte retenu l'est en fonction du dispositif sonore qui marie voix microdiffusée et musique électroacoustique. L'installation confère ainsi un caractère épique au parcours de Jerald Bradway qui esquisse du fond de sa prison un portrait caustique du capitalisme financier. La nature même du texte conservé dans cette adaptation – son caractère narratif n'est nullement altéré – est conditionnée par la tentative d'un théâtre radiophonique en direct qu'orchestre Gosselin et que livre Joseph Drouet au microphone, à l'Usine C, dans un phrasé étourdissant. L'accent mis ici sur la dimension sonore, voire opératique, n'éclipse aucunement la présence d'autres médias, mais ceux-ci, écran sur lequel est projeté le visage du protagoniste et petit théâtre d'ombres créé par l'étrange studio dont il diffuse, s'avèrent en quelque sorte subordonnés à ce primat de l'enchevêtrement de la voix de Drouet et de la musique de Guillaume Bachelé et Maxence Vandeveld. Ce tressage d'une littérature affirmée et d'ondes sonores nous atteignant par vagues concentriques dote cette courte nouvelle d'une ampleur que ne laisse pas prédire sa longueur, mais qui convient particulièrement bien aux réflexions introspectives de ce spéculateur boursier d'une lucidité d'autant plus éclatante qu'il chute de haut.

Inversement, dans sa mise en scène d'*Histoire de la violence*, telle que j'ai pu y assister au St. Ann's Warehouse de Brooklyn, Thomas Ostermeier me semble faire de la scène un lieu polyvalent, transformable, à même d'être, tour à tour, prestement sollicité par divers médias : caméra, appareil photographique, microphone, écran en fond de scène, dialogues dramatiques, chorégraphie, etc. Tous ces moyens sont mobilisés pour raconter l'agression d'un jeune homme par l'inconnu qu'il a fait monter dans son appartement, alors qu'il rentrait des fêtes de Noël passées entre amis. Là encore, cette oscillation entre divers médias infléchit l'adaptation du récit d'Édouard Louis pour en faire un creuset dans lequel s'entrechoquent des discours de toutes sortes, bien qu'ils ne coïncident pas parfaitement les uns avec les autres, ce qui donne l'impression au spectateur d'un réel particulièrement difficile à saisir. Ce que Louis obtenait en mêlant l'écriture au « je » et le discours indirect, notamment celui de sa sœur et des policiers qui interprètent sans cesse sa propre version des faits, le directeur actuel de la Schaubühne de Berlin l'articule différemment, notamment en confiant aux acteurs de ce drame différents outils d'enregistrement du réel qui participent à sa déformation et à son grossissement. Par exemple, l'acteur jouant Louis s'adresse parfois directement au public à l'aide d'un microphone, de manière à faire valoir bruyamment son point de vue. Ostermeier joue lui-même de l'emmêlement des

temporalités en superposant jeu théâtral et jeu pour la caméra, passé et présent, spécialement dans les scènes cruciales de la rencontre entre l'agresseur et la victime en même temps que se déroule l'intense ballet physique de Reda (Renato Schuch) et Louis (Laurenz Laufenberg). Ce pas de deux est d'autant plus saisissant qu'avant de dégénérer en étranglement et en viol, il est porté par un désir réciproque. De multiples pistes médiatiques, comme autant de perspectives, structurent donc cette médiaturgie et son écriture presque de scène en scène, des *flashes* de l'étrange équipe forensique à l'enregistrement de la déposition de Louis auprès des policiers, en passant par l'alternance de la chorégraphie des corps dans la chambre du crime et des visages en gros plan sur le mur du fond qui ferme l'espace scénique modifiable à souhait de Nina Wetzel.

DES RÉCITS À EXPLORER

Le recours de plus en plus fréquent au matériau narratif dans le théâtre contemporain, conjugué à l'omniprésence d'un ensemble de technologies aussi performantes qu'accessibles, fait de ce corpus un laboratoire particulièrement fécond pour les metteurs en scène actuels. Plusieurs, comme Gosselin par exemple, ont remplacé le répertoire théâtral par l'immense réservoir que constituent les récits de toutes sortes. Si ce matériau littéraire est considérablement chamboulé par la manière dont ces récits sont travaillés à la scène, que ce soit par leur oralisation, leur segmentation, ou encore grâce à la dimension médiatique soulignée de diverses façons par la mise en spectacle de l'écriture, c'est loin d'être le seul aspect qui façonne autrement l'esthétique scénique. En effet, le jeu théâtral et la scénographie sortent aussi transformés par l'exercice comme l'illustrent les deux exemples cités.

Une adaptation comme celle du *Marteau et la faucille* en appelle effectivement à une incarnation vocale virtuose qui se double d'une présence corporelle pour ainsi dire en creux, presque fantomatique. Cette dimension spectrale vient de ce que le corps est plongé dans des ténèbres rougeâtres, pendant que le visage, dissocié de ses membres, est projeté en gros plan au-dessus du personnage. Au même moment, nous parvient, presque d'outre-tombe, une voix non seulement feutrée mais enrobée d'une texture musicale recherchée. À cela s'ajoute la composition, à l'aide du microphone, de masques vocaux, entre autres des fillettes du prisonnier, à laquelle s'adonne

l'interprète, tout à fait dans la lignée de Marie Brassard. La transformation du jeu se manifeste différemment dans la mise en scène d'Ostermeier qui oblige les acteurs à adapter constamment leur manière de jouer au média précis qui les capte ainsi qu'aux divers lieux recréés sur scène qui servent de cadre à leur action. Tour à tour, on passe des nuances du regard saisies par la caméra, aux adresses au public érucées devant un micro sur pied, sans oublier la pantomime de l'équipe forensique du début et de la fin, qui offre des airs de famille avec le ballet triadique du Bauhaus.

Ainsi, en raison de la malléabilité et de la spécificité de nombreuses technologies actuelles auxquelles elles recourent, ces adaptations renouvellent l'esthétique contemporaine à cause de la précision technique et rythmique qu'elles exigent en matière de prestation scénique. Défi que la mise en scène permet de faire éprouver avec force au spectateur, particulièrement quand différentes exigences actoriales sont simultanément exhibées, que le plateau invite alors à comparer. Ceci est particulièrement bien exploité dans *History of Violence*, alors que deux comédiens (Alina Stiegler et Christoph Gawenda) se voient confiés la quasi-totalité des rôles de soutien, dont ils s'acquittent avec polyvalence.

Ces nouvelles adaptations ouvrent ainsi un nouvel espace entre récit et drame, mobilisant, comme *Le marteau et la faucille* ou *Histoire de la violence*, aussi bien le caractère hypermédiatique de la scène que des habiletés plus ou moins techniques requises des acteurs, deux dimensions de la représentation qui intéressent les metteurs en scène au moins depuis Erwin Piscator. La puissance esthétique de telles adaptations est décuplée tant par la manière dont l'écriture médiaturgique peut s'en saisir que par la polyvalence médiatique que procure la scène à présent, ce qui se reflète assurément, et souvent avec ingéniosité, dans le jeu des comédiens appelés à naviguer dans cet entre-deux.