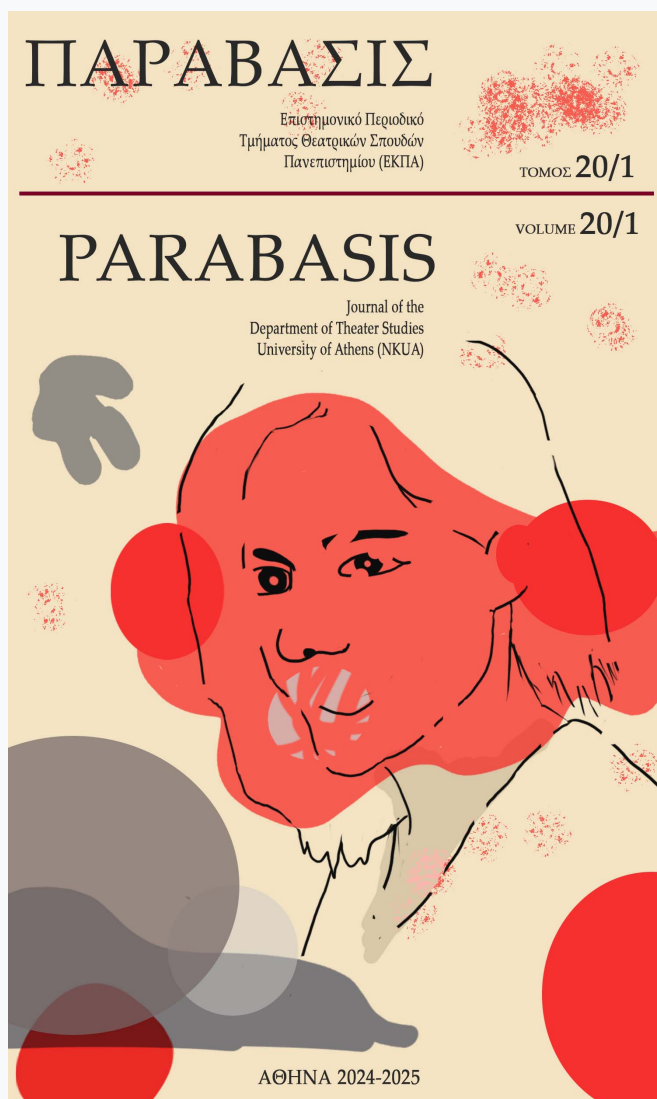


ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS

Vol 20, No 1 (2025)

Italian Theatre in the 21st Century (Special Issue)



DU ROMAN AU THÉÂTRE : RÉFLEXIONS PRATIQUES ET THÉORIQUES SUR L'ADAPTATION

Patrice Pavis

doi: [10.12681//.43027](https://doi.org/10.12681//.43027)

To cite this article:

Pavis, P. (2025). DU ROMAN AU THÉÂTRE : RÉFLEXIONS PRATIQUES ET THÉORIQUES SUR L'ADAPTATION . ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS, 20(1), 194–218. <https://doi.org/10.12681//.43027>

qui avait lancé cette pique : « Ah, ça vous fait rire, vous les menuisiers ? Eh bien à partir de demain, vous allez me construire des étagères sur toute la longueur, la largeur et la hauteur de ce bâtiment. Et vous allez m'en fabriquer des cases de vide! On y posera toutes les affaires de Monsieur Mee et tous ses livres. Voilà votre travail pour les prochaines années et s'il n'y a pas assez de cases, vous serez virés». Depuis cette mise au point énergique, tout le personnel parla avec respect de la salle, de la bibliothèque, du Centre d'études poétiques « Erasmus ». C'est tout juste si les employés ne se signaient pas, en passant devant la loge, avant de traverser l'immense hall, pour rejoindre leur poste de travail.

J'étais donc devenu portier de ces entrepôts à perte de vue, et notamment de l'Erasmus. A ce titre, j'étais responsable de la réception des produits livrés au Familistère et des articles quittant ensuite l'entrepôt, de manière plus ou moins légale. Les clients, des grossistes et quelques petits détaillants, mais parfois aussi quelques particuliers qui avaient réussi à s'infiltrer avec de faux papiers, avaient accès à tous les bâtiments pour faire leurs achats. Ils faisaient un tour dans les magasins du dépôt et notaient leurs commandes. Il arrivait, toutefois, qu'ils repartissent avec quelques menus objets dans les poches, parfois dans la culotte ou sous leur chapeau, pensant sans doute qu'on n'irait pas les y déloger. Je m'en rendais compte la plupart du temps, même s'ils me prenaient pour un idiot et niaient tout emprunt. Le nombre de vols s'envolait. Avec un camarade serrurier, habile mais analphabète, qui avait une grande expérience des systèmes d'alarme, au point d'avoir toujours une longueur d'avance sur les policiers et autres contrôleurs, nous avons installé une barrière électronique, une nouveauté pour l'époque. Mais le serrurier était malin, et surtout avide ; il voulait que nous nous partagions ce qui cherchait à sortir incognito : un saucisson, un camembert, un litre de calvados. Il m'avait même proposé de nous partager l'amende en liquide que nous forcerions les indéclicats à verser avant d'être libérés. Mais j'avais beau être un imbécile heureux, ou pour cette raison même, j'étais honnête et si j'étais involontairement imbécile, je voulais au moins être honnête par choix. Et puis, je ne voulais pas risquer de perdre ma place à l'Erasmus pour une boîte de sardine dans une doublure de manteau ou deux poivrons dans la culotte. Je proposais donc à l'analphabète de rendre la marchandise sans signaler le larcin aux vigiles de l'établissement. En plus, nous donnerions au resquilleur un livre de poésie qu'il devrait obligatoirement nous retourner sous une semaine, après l'avoir lu. Et il devrait en plus, dans la mesure de ses moyens, y joindre un second livre de son choix, mais dans le domaine de la poésie. Les deux ouvrages retrouveraient ainsi nos étagères en construction. La plupart de nos visiteurs s'enthousiasmait pour cette idée. Ils ramenaient presque toujours le livre emprunté, parfois le lendemain, accompagné d'un second volume, souvent plus intéressant ou précieux que le premier. Il arrivait qu'ils débarquassent avec l'entière collection des Petits Classique Larousse piquée à leurs enfants. Mais le serrurier et moi, nous avions des principes, quoique différents, et nous n'acceptons pas la collection Larousse, car notre but n'était pas de piller la bibliothèque, déjà maigrichonne, des petits écoliers pantinois.

Au bout de quelques semaines, le vol d'articles alimentaires avait

surtout le matin.¹ J'attendais patiemment que les docteurs de toutes les facultés, après m'avoir enlevé les tuyaux du nez et de la bouche, me remettent les idées en place.²

Voix off de Mee, face au public :

HOMME 1 (médecin) : On va bientôt vous enlever tous ces tuyaux.

HOMME 2 (médecin) : Qu'est-ce qui vous est arrivé ?³

MONSIEUR MEE : J'ai eu un accident de voiture.

H1 : Où ça ?

MEE : À la tête.

H1 : Mais où ça vous est arrivé ?

MEE : En Corée.

H2 ; Qu'est-ce que vous étiez allé faire en Corée ?

MEE : Je sais plus. Un voyage d'étudiant, je crois. L'accident a détruit notre voiture et m'a remis le compteur à zéro, et tous mes souvenirs.

H1 : Et vous ?

MEE, *au public comme en confidence* : De retour en France, je suis resté plus d'un an dans cet hôpital équipé de machines du dernier cri et d'une hôtellerie tout à fait correcte.⁴ Les médecins ne pouvaient plus faire grand-chose de moi. Ils n'ont pas eu d'autre remède que de me suggérer de noircir du papier, de raconter le peu de choses qui me passait par la tête. Et donc d'écrire des sortes de mémoires.⁵ Les psychiatres

¹ J'ai choisi de ne pas tout transposer en dialogues, car le bénéfice d'une scène dialoguée ne vaut pas le plaisir d'un discours par le narrateur, où l'on perçoit mieux le style et la sous-texte de l'auteur. Donc ici la solution n'est pas de dramatiser un discours un peu obsessionnel et souvent long. La voix off, qui peut être celle de M. Mee, mais pas nécessairement, restitue l'idée d'un long récit épique, paraissant objectif, presque officiel, comme enregistré pour la postérité. L'usage exclusif des dialogues dramatiques risque toujours d'éliminer la perspective du narrateur et sa caractérisation très spéciale. La voix off semble commenter le discours de Mee, alors que l'on perçoit le personnage, lequel pourrait certes parler de lui-même, mais ici acquiert un statut de narrateur, comme dans l'ensemble du roman. Notes de l'adaptation : L'allusion à la Corée, surnommée « le pays du matin calme », est enlevée sans dommage, car elle ne serait comprise que par les spécialistes de la Corée. L'adaptation implique (souvent, mais pas nécessairement) de ne garder que ce qui est fonctionnel dans le récit.

² J'ai choisi de ne pas tout transposer en dialogues, car le bénéfice d'une scène dialoguée ne vaut pas le plaisir d'un discours par le narrateur, où l'on perçoit mieux le style et la sous-texte de l'auteur. Donc ici la solution n'est pas de dramatiser un discours un peu obsessionnel et souvent long. La voix off, qui peut être celle de M. Mee, mais pas nécessairement, restitue l'idée d'un long récit épique, paraissant objectif, presque officiel, comme enregistré pour la postérité. L'usage exclusif des dialogues dramatiques risque toujours d'éliminer la perspective du narrateur et sa caractérisation très spéciale. La voix off semble commenter le discours de Mee, alors que l'on perçoit le personnage, lequel pourrait certes parler de lui-même, mais ici acquiert un statut de narrateur, comme dans l'ensemble du roman.

³ L'utilisation de deux acteurs à tout faire jouant de nombreux rôles en fonction des besoins signale d'entrée que la représentation envisagée n'est pas mimétique ou réaliste, mais qu'elle se prête à toutes les conventions de jeu. Mee raconte très sérieusement son histoire, mais il saute allègrement d'un épisode de sa jeunesse (son accident) à ses cinquante années comme portier-bibliothécaire.

⁴ Les détails du rapatriement sont laissés de côté, même s'ils pourraient être utiles plus tard, pour comprendre la réalité de la situation du moment...

⁵ Le point de vue (la focalisation) de l'histoire racontée dans le roman doit nécessairement être pris en compte dans l'adaptation. Dans ce roman, le narrateur, M. Mee, « adopte le point de vue d'un personnage « le narrateur en dit autant que le personnage en sait » (Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau*

~ 202 ~

Sonnerie du détecteur d'objet. H1 et H2 ressortent les nombreux objets de leurs vêtements, les alignent vers l'avant. M. Mee donne à chacun un livre.

MEE, au public. Pendant son discours, H1 et H2 peuvent jouer, sans paroles, les modalités de ce va-et-vient de livres : Je proposais donc aux indécents de rendre la marchandise sans signaler le larcin aux vigiles de l'établissement. En plus, nous donnerions au resquilleur un livre de poésie qu'il devrait obligatoirement nous retourner sous une semaine, après l'avoir obligatoirement lu. Et il devrait de plus, dans la mesure de ses moyens, y joindre un second livre de son choix, mais dans le domaine de la poésie. Les deux ouvrages retrouveraient ainsi nos étagères en construction. La plupart de nos visiteurs s'enthousiasmait pour cette idée. Ils ramenaient presque toujours le livre emprunté, parfois le lendemain, accompagné d'un second volume, souvent plus intéressant ou précieux que le premier. Il arrivait qu'ils débarquassent avec l'entière collection des Petits Classique Larousse piquée à leurs enfants. Mais le serrurier et moi, nous avons des principes, quoique différents, et nous n'acceptons pas la collection Larousse, car notre but n'était pas de piller la bibliothèque, déjà maigrichonne, des petits écoliers pantinois.

Voix off, celle de MEE : Au bout de quelques semaines, le vol d'articles alimentaires avait presque cessé, à cause de la barrière électronique, qui ne rigolait pas. En revanche, le nombre des livres offerts à la bibliothèque ne cessait d'augmenter, car l'habitude s'était conservée d'emprunter un livre et d'en rapporter deux. L'expansion de la bibliothèque était phénoménale : une progression presque géométrique. Le public et les clients doublaient la mise et les livres se multipliaient comme des petits pains. Les menuisiers, inquiets de cette progression, mettaient les bouchées doubles. Même le Grand Patron était impressionné par ce taux de croissance miraculeux.¹⁰

Voix off :

H1 : Le Grand Patron s'était mis, lui aussi, à lire les poètes, quoiqu'il n'y fût pas forcé par la barrière électronique.

H2 : Il prit l'habitude d'ouvrir son conseil d'administration par la lecture très affirmée d'un poème de son choix, souvent une élégie ou un hymne à la joie.

Court extrait de l'Hymne à la joie de Beethoven d'après l'Ode à la joie de Schiller.

MEE, au public : Mais en fin de banquet, c'est à mon tour d'émouvoir un auditoire déjà passablement éméché. J'ai tenu à garder ma blouse en grosse toile grise de manutentionnaire ou d'institut des années 50. Au début, tout le monde ricane, quand je me mets à déclamer des poèmes romantiques comme *La mort du loup* de Vigny. Mais quand j'arrive à la conclusion, s'installe un silence religieux, inattendu chez les

¹⁰ Je me suis demandé si je devrais également adapter les dialogues du roman au style de dialogues dramatiques ou scéniques, en considérant qu'ils possèdent un statut différent lorsqu'ils sont dits sur une scène et par des acteurs. Ils doivent par exemple être plus brefs, rapides, nerveux. Sauf exception, j'ai donc décidé de garder l'exacte formulation du roman, ne craignant ni le ton littéraire, voire poétique et recherché, du roman, ni la distance anti-dramatique du roman, lequel est soumis à des rythmes plus lents. En même temps, et peut-être contradictoirement, l'usage de la voix off me permet de maintenir une certaine tension dramatique entre de longues répliques trop qui risquent souvent de lasser le spectateur.

H1 et H2 continuent à errer sur la scène. Ils déposent d'innombrables livres sur MEE, comme sur un bûcher. Puis ils quittent la scène, chacun avec deux livres sous le bras.¹²

Poème toi-même Adapter, mode d'emploi. Théorie

1. Adapter, qu'est-ce à dire ?

Le terme d'adaptation vient du latin « adaptare » : ajuster, approprier, appliquer, mettre en accord. Au dix-septième siècle, on trouve le mot d'« adaptation » dans le sens d'adapter une phrase à quelqu'un ou à quelque chose. A partir du dix-neuvième siècle, 'adapter' s'applique aux œuvres dont on change la forme, sans (normalement) changer le contenu, au sens contemporain de la notion d'adaptation. L'adaptation devient la « transformation (d'une œuvre) pour l'adapter à une forme nouvelle ».¹³ Il est bon de se souvenir de cette idée d'ajuster, de retravailler, voire de réécrire, un texte en accord avec les besoins du moment, car le contexte historique change sans cesse. La notion d'adaptation désigne autant le processus d'adapter que le résultat final, qu'il s'agisse d'un texte, d'un média ou d'une œuvre d'art. La variété des adaptations semble infinie. On adapte par exemple :

- Un genre littéraire en un autre : un roman en un texte dramatique ou une représentation théâtrale, une mise en scène. C'est ce cas de figure qui nous occupera ici en priorité (roman > pièce > mise en scène).
- Un média dans un autre : un texte dramatique en un montage radiophonique, un scénario en un film, un film en un livre (ciné-roman), etc. La typologie de l'adaptation est inépuisable.

2. Adapter : formes et méthodes ?

L'adaptation s'effectue sous des formes et selon des méthodes très diverses :

- La dramatisation consiste à transformer un texte (ainsi le récit dans un roman ou une étude historique) en une forme dramatique, dialoguée la plupart du temps, avec des personnages engagés dans des interactions directes, rapides,

¹² Ce jeu de scène n'est pas directement issu du texte, mais il se justifie par l'envie de résumer par quelques actions muettes qui récapitulent le chapitre sans bavardage inutile. Évidemment, ceci relève plus de la mise scène implicite et subreptice que d'une adaptation textuelle stricto sensu, moins intrusive. L'important me semble être de s'en tenir à la méthode ici adoptée : rester dans la narration et la perspective de Mee, tout en aérant son texte par des scènes dialoguées, lesquelles livrent nécessairement un commentaire final sur tout le chapitre. Ce commentaire visuel et décalé constitue un des plaisirs de la lecture, de l'adaptation et bientôt aussi de la mise en scène.

¹³Alain Rey (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris 2012.

liée".¹⁵

Il y a bien d'autres manières d'adapter. Ce sont souvent des variations des formes ou des genres littéraires qui ont connu leur heure de gloire : imitation, travestissement, parodie, paraphrase, pastiche, etc. A la présente typologie, il faudrait adjoindre une étude historique de ces cas de figure, à la fois dans le contexte historique et dans l'actualité récente. Décrire mieux le contexte et des matériaux adaptés, tout en précisant l'identité des différents types d'adaptateur.

3. Adapter, mais quoi ?

L'adaptation touche autant la forme que le fond. Car ce n'est pas seulement le fond (la fable, le récit, les idées) qui est adaptable, c'est aussi la forme, qu'elle soit linguistique, prosodique, rythmique ou stylistique. Parfois forme et fond sont tellement transformés qu'il en résulte une œuvre presque nouvelle. Le débat sur l'adaptation continue à opposer l'adaptation « fidèle » à la réécriture complète, qui n'avoue que du bout des lèvres s'être « inspirée » de...!

Il faudrait pouvoir établir ce qui peut et devrait être adapté. Mais quels éléments prendre en compte et comment les transférer dans l'adaptation ? Est-ce la suite des motifs ? Celle des thèmes, des épisodes ou la chaîne dynamique des actions ? Le point de vue de l'auteur, puis du narrateur, de l'œuvre-source se maintient-il à l'identique dans le texte-cible ? Comment des notions intangibles comme l'atmosphère, le ton, l'ironie, l'humour et l'esprit passent-elles d'une rive à l'autre ? Le climat de l'univers romanesque, le sous-texte d'une expression ou d'une scène ambiguë seront-ils perçus par le nouveau lecteur ou le spectateur ?

4. Adapter, mais comment ?

L'œuvre à adapter est (presque) toujours polysémique. Mais l'adaptateur n'est pas un « innocent » ! Il sait bien qu'il lui faudra faire sans cesse des choix herméneutiques. Il choisit donc de comprendre à sa manière. Il se surprend à chercher, parfois à trouver, des interprétations inattendues. Dans un roman, il y a souvent un narrateur, distinct de l'auteur. Ce narrateur organise la « prise de perspective du lecteur ». Cette « prise de perspective », c'est « le fait que par identification simulatrice, le lecteur construit l'histoire en adoptant une perspective subjective spécifique, en général (mais pas toujours) celle du ou des protagoniste(s) ». ¹⁶

Outre la prise de perspective et la focalisation, quelles sont les composantes du récit dont l'adaptation doit tenir compte ?

- La gestion du temps : dans le roman, le temps est « parlé », et non manifesté concrètement. Dans l'adaptation scénique, le temps est physiquement ressenti, très différemment du temps romanesque. Le roman a tout son temps pour raconter du point de vue du narrateur et des différents personnages : le temps

¹⁵ Anne Françoise Benhamou, « Adaptation », Michel Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, Paris 1995, p. 14.

¹⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Les troubles du récit*, Éditions Marchaisse, Vincennes 2020, p. 31.

partagent presque matériellement le temps et l'espace ».¹⁸

6. Adapter ou interpréter ?

On pense souvent qu'adapter une œuvre, c'est la réécrire sans la réinterpréter, c'est la réduire en volume tout en gardant ses proportions d'origine et sa signification profonde et essentielle. C'est là peut-être la conception traditionnelle et universelle de l'acte d'adapter, quels que soient les pays et leurs traditions culturelles. Cette conception doit cependant être nuancée, voire, sur certains points, contestée. On aurait presque envie d'inverser l'hypothèse de départ : l'avantage d'« adapter », c'est de pouvoir réinterpréter l'œuvre, autant adoptée qu'adaptée, c'est de l'enrichir en découvrant ou inventant des aspects insoupçonnés. Mais c'est aussi se placer d'entrée du point de vue du récepteur : le metteur en scène ou de l'artiste. Car ceux-ci adoptent et adaptent leurs matériaux et leurs idées en fonction de leur création artistique. Leurs lectures, leurs citations, leur montage doivent à présent servir leur nouveau projet. L'adaptation en libre-service est pour eux une source d'inspiration et de signification pour leur vision personnelle. Et leur projet est en même temps destiné à un public toujours lui aussi à l'affût de nouvelles propositions, d'idées surprenantes, de perspectives revitalisantes.

Pour une théorie générale de l'adaptation

Proto-narrative ↔ 2. Writing ↔ 3. Translating ↔ 4. Story (récit) and narration (minimal narrative) ↔ 5. Dramatic text (or: other type of narrative, ex.: a novel) ↔ 6. Reading (individual or collective) ↔ 7. Dramaturgical analysis ↔ 8. Cognitive approach ↔ 9. Adaptation ↔ 10. Mise en scène (performance) ↔ 11. Performance analysis ↔ 12. Theatre criticism.

Les notions ci-dessus mentionnées forment une chaîne, plus ou moins chronologique, des problèmes théoriques et des étapes que nous abordons nécessairement au cours de l'élaboration et de l'étude d'une adaptation ou d'une mise en scène, depuis la conception du texte jusqu'à sa mise en scène, son analyse et la critique du spectacle. Passons en revue ces différentes étapes.

1. Le proto-narratif

La proto-narrativité désigne, selon Jean-Marie Schaeffer, « une forme spécifique d'organisation ou de traitement des représentations mentales.¹⁹ « Proto » désigne

¹⁸ Jean Michel Déprats, « Traduction », Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p. 900.

¹⁹ Schaeffer, *Les troubles du récit*, p. 46.

la période immédiatement antérieure à la notion qui lui fait suite, ici le narratif, le récit. C'est ce qui, dans l'esprit humain, précède l'organisation narrative. La première question qui se pose est donc : sur quoi, dans la tête du locuteur ou de l'auteur, se fonde le récit qu'ils créent, à quel type de mémoire « autobiographique » ou « épisodique », à forte dimension narrative ont-ils recours ? Ces questions se posent dans tout récit, qu'il soit autobiographique ou inventé de toutes pièces.

2. L'écriture

L'envie de raconter quelque chose, fictionnelle ou réelle, et les techniques pour y parvenir, tout ceci se heurte vite aux mots qu'il faut trouver pour exprimer ces mots (à travers le récit et/ou par les personnages) et pour les rendre accessibles au lecteur. Mais comment se produit cette mise en mots, cette verbalisation ? Au-delà des structures sémantiques de la langue utilisée, du vocabulaire disponible, des niveaux de langage, comment se crée le texte, et selon quel mode : fictionnel ? objectif et descriptif ? Sur quel ton : sérieux, ironique, etc. ? Toutes les options sont sur la table de l'écrivain.

Ce sujet parlant, ou cet écrivain en devenir, commence et ébauche son récit en se référant nécessairement à des actions, à des souvenirs et donc à une mémoire, à sa mémoire, antérieure à son récit. Ses souvenirs et cette mémoire sont liés à une cette proto-narrativité, à cet ensemble de tous types de souvenirs et de récits. La proto-narrativité englobe la mémoire épisodique, somme de petits événements et de souvenirs, plus ou moins précis, pourtant à 'forte narrativité'. Elle constitue un modèle narratif comme dans la narratologie classique, celle d'un Vladimir Propp, par exemple. Elle est « une structure fonctionnelle narrative forte ».²⁰ Cette mémoire épisodique, à forte dimension narrative, englobe et comprend la mémoire autobiographique, laquelle, éminemment plastique, est une mémoire constituée des éléments marquants de la mémoire épisodique. La mémoire autobiographique constitue partiellement l'identité du sujet. L'écriture s'invente à partir de ces deux principaux types de mémoire : épisodique et autobiographique. Pour le sujet humain, comme ensuite pour le lecteur, il s'agira donc de relier ces deux formes de mémoire et de composer le récit qui s'en dégage peu à peu.

3. La traduction

Sans entrer dans les détails du processus de la traduction, notons simplement que la traduction d'un texte à adapter ou à jouer ajoute une étape délicate pour sa compréhension, car le texte traduit déplace le sens et les nuances de l'original. La traduction, même celle qui se croit fidèle à l'original, est toujours une interprétation du texte-source. Mais, comme le montre J.-M. Déprats, la traduction n'est pas une adaptation « qui est toujours transformation et restructuration. (...) Adapter, c'est écrire une autre pièce, se substituer à l'auteur. Traduire, c'est transcrire toute une pièce dans l'ordre, sans ajout ni omission, sans coupures,

²⁰ *Ibid*, p. 51.

choisi de le suivre dans la même direction, ou bien s'ils cherchent à aller leur propre chemin.

Comment lisons-nous, adaptons-nous un texte ? En prenant l'exemple du prologue de *Poème-toi-même*, examinons comment nous relier les amorces des différents paragraphes : (ainsi/ mais/ je suis resté/c'est ainsi/depuis/J'étais donc/au bout de quelques semaines/en fin de banquet/hélas, mes collègues).

On observe que ces expressions constituent un enchaînement à la fois temporel et logique des actes. Ces « éléments à raconter peuvent être saisis en tant qu'espaces mentaux ».²⁹ Ces différentes expressions d'action, ces nouveaux sujets et ces espace-temps, s'enchaînent à la fois selon une narration chronologique et selon une logique atemporelle, une intentionnalité et une causalité cognitive évidentes.

6. Lecture

Pour le théâtre, il faudrait distinguer lecture individuelle et lecture 'dramaturgique' collective au cours du travail à la table de l'équipe théâtrale. Lire un texte dramatique implique d'imaginer les situations dramatiques, la mise en situation des énonciateurs : quels personnages, quels lieux, quelle époque, sur quel ton ?

7. Analyse dramaturgique

L'analyse dramaturgique éclaire la construction dramatique, l'émergence et la résolution des conflits. On distingue d'autre part la lecture « horizontale »: qui suit les enchaînements de la fable, des épisodes du récit) et la lecture « verticale », lorsque s'interrompt le flot événementiel et se dessinent les associations des signes scéniques. Michel Vinaver proposait une lecture au ralenti, où l'on s'arrête sur chaque réplique, en examinant chaque situation de départ et d'arrivée, ainsi que toutes les informations, les événements, les actions ; puis une lecture « à vitesse normale qui « vérifie, complète, corrige les résultats de l'œuvre entière ».³⁰

a. Fonction narrative

Les actions d'une séquence du texte romanesque peuvent être aisément formalisées dans ce que Propp nommait les « fonctions narratives du personnage », cette « action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification, dans le déroulement de l'intrigue ».³¹

b. Modèle actantiel

Le célèbre schéma (ou modèle) actantiel mis au point par A. G. Greimas, avec ses

²⁹ Gilles Fauconnier – Mark Turner, *The Way we Think: Conceptual blending and the minds hidden complexities*, Basic Books, New York 2002, p. 104.

³⁰ Michel Vinaver, « Méthode d'approche du texte théâtral », *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes Sud, Paris 1993, p. 260.

³¹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Points, Paris 1965, p. 31.

six actants (sujet/objet, adjuvant/opposant, destinataire/destinataire) constitue un modèle particulièrement bien adapté à l'analyse du récit ou du théâtre classique.

On peut également avoir recours à un autre modèle, attentif à la dynamique de l'analyse en séquences. Tout l'arc tendu du récit est alors subdivisé en cinq séquences fondamentales, caractérisé par cinq fonctions narratives. Ainsi dans le prologue (pp. 3-4) du roman *Poème toi-même* :

c. Fonctions narratives et catégories fondamentales du récit :

1. Proposition d'une tâche ↔ je suis soigné à l'hôpital.
2. Qualification ↔ car j'ai eu un accident.
3. Affirmation ↔ mais je suis bien soigné, car mon état reste stationnaire.
4. Confirmation ↔ et en plus j'obtiens une pension d'invalidité.
5. Glorification ↔ finalement, je suis nommé portier et bibliothécaire d'un entrepôt de fruits, légumes et livres.

Ce modèle des cinq fonctions est autant une chronologie du récit qu'une suite de propositions logiques qui s'enchaînent. Ce qui nous ramène à la distinction, mais aussi à la convergence de deux types de récit et de mémoire : le récit/la mémoire comme ordre chronologique et le récit « dans une définition formelle (dans l'idéal a-temporel) ».³²

d. Prise de perspective et rôle de la mémoire

Après ces réflexions sur le récit, l'histoire et son « intrigue », il convient d'observer comment le lecteur co-construit ce récit, dans quelle perspective et selon quelle « prise de perspective » : « le fait que, par identification simulatrice, le lecteur construit l'histoire en adoptant une perspective subjective spécifique, en général (mais pas toujours) celle du ou des protagoniste(s). Cette prise de perspective permet de comprendre l'importance de la mobilisation de la mémoire personnelle et de l'engagement affectif du lecteur dans la compréhension du récit ».³³

Prenons l'exemple du prologue de *Poème toi-même* : le lecteur commence à s'identifier au narrateur dès que celui-ci mentionne son accident et raconte sa vie, en consignait ses souvenirs après l'accident dans « des sortes de mémoires » (p. 6). Mee nous résume en quelques phrases les dernières cinquante années de son existence. Le lecteur prend l'accidenté en pitié. Mee est prêt à révéler son histoire, à travers cet étrange narrateur. Au début, le protagoniste-narrateur et l'auteur du récit ne semblent faire qu'un. Mais est-ce vraiment l'autobiographie d'un certain Mee? C'est plutôt une autobiographie fictive du narrateur, car on comprend vite que l'auteur a donné la parole à son personnage-narrateur, M. Mee. Cette « prise de perspective » est immédiatement sensible dans le dispositif narratif. Mee, le narrateur, se situe dans un récit homodiégétique. Dans ce type de récit, le narrateur n'est pas un simple témoin, il est le protagoniste de l'histoire. Son récit est auto-diégétique». Ce type de narrateur auto-diégétique est le protagoniste de

³² Schaeffer, *Les troubles du récit*, p. 10.

³³ *Ibid*, p. 31.

l'histoire qu'il raconte. Ce narrateur d'un récit auto-diégétique est, comme disent Käte Hamburger et Jean-Marie Schaeffer, dans la *feintise*, dans la dissimulation. Il fait partie de la fiction qu'il évoque. Il y a feintise lorsqu' « un narrateur homodiégétique fictif feint de faire des “énoncés de réalité” ».³⁴

L'adaptation, ou ensuite la mise en scène, peut certes changer cette perspective auto-diégétique, en créant par exemple des dialogues 'réalistes' entre des personnages. Mais les dialogues perdent alors leur lien avec le point de vue du narrateur, et tout effet de mise à distance ironique.

Dans le cas de l'adaptation d'un roman vers le théâtre ou vers tout autre genre, littéraire ou médiatique, on conçoit l'importance de maintenir et de transposer ce système du narrateur homodiégétique. Faute de quoi, le système de l'ironie distante mais fragile de l'auteur envers son narrateur, ne fonctionne plus.

8. Retour sur l'analyse cognitive

Toutes ces formalisations narratologiques (ou dramaturgiques) de la narratologie classique du récit ont certes quelque chose d'un peu mécanique. Mais ces analyses de la narrativité classique ne sont pas en contradiction avec la formalisation et l'abstraction cognitive. En effet, le scénario typique d'un récit, d'une histoire, d'une plaisanterie n'est peut-être pas si éloigné de l'abstraction cognitive et de sa manière de raconter sans cesse des histoires, une manière proche de notre manière habituelle de penser. Ainsi l'approche cognitive nous fait comprendre que la diversité des récits et des modes narratifs n'empêche pas, et même encourage et complète, les analyses concrètes de la narratologie classique.

La tâche n'est pas aisée pour qui veut systématiquement suivre toutes les étapes du processus d'adaptation d'un texte jusqu'à son écriture, son analyse dramaturgique et sa mise en scène. Ce processus s'articule comme une suite de narrativisations, selon trois niveaux de mémorisation que distingue clairement l'analyse cognitive. Passons une dernière fois en revue ces étapes que la théorie cognitive nous aide à parcourir plus facilement :

1) En premier lieu, la mémoire épisodique et autobiographique du sujet pensant et de l'auteur : elle fournit des matériaux pour le texte à écrire et à comprendre, pour sa mise en récit, dans la tête du sujet et de l'auteur en devenir. Il s'agit, selon Schaeffer, « du fond originaire de sa pensée, de la structuration proto-narrative de la mémoire personnelle (épisodique et autobiographique), de la planification (et imagination) d'action, de la pensée causale “naïve” » et de l'activité onirique (mais la liste n'est pas close) ».³⁵

2) En second lieu, la mémoire du sujet relative à la base textuelle produit quelques « contenus propositionnels » (l'assemblage syntaxique des mots lexicaux et l'attribution d'un prédicat à un sujet. Par exemple : Paul (sujet) mange une pomme – prédicat). Dans un texte ou sur la scène, tel personnage poursuit tel objectif ou telle quête. A cela s'ajoute la force illocutoire d'une phrase ou d'un

³⁴ Jean-Marie Schaeffer – Oswald Ducrot, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris 1995, p. 726.

³⁵ Schaeffer, *Les troubles du récit*, p. 15.

passage du texte, laquelle indique la direction de l'adresse : vers qui, sur quel ton et dans quel but. Cette force illocutoire est sensible dans le texte et, plus encore, sur la scène. La question est alors de déterminer quels effets sont produits sur les interlocuteurs et sur tous les éléments de la situation dramatique ou de la mise en scène.

3) En troisième lieu, la mémoire produit des modèles situationnels, dont les mémorisations sont conservées plus longuement, mais de manière encore imprécise et fragmentaire.

9. Adaptation

Toute adaptation –et pas seulement l'adaptation littéraire, dramaturgique ou scénique– doit savoir fournir au lecteur ou au spectateur quelques indices pour faire comprendre comment le personnage va se comporter, sans qu'il faille tout expliquer, comme le ferait un commentaire ajouté pour « aider » par le lecteur ou le spectateur. L'adaptateur, comme le lecteur, doit « savoir lire entre les lignes ».

On ne saurait faire un portrait-robot de l'adaptateur ou de l'adaptatrice. Son travail n'est jamais une simple translation d'un texte à l'autre, comme on transporte un objet ou une personne d'un lieu à l'autre. Les ajouts, les réécritures ne sont pas interdites en soi, même si l'adaptateur consciencieux (universitaire, souvent...) se sent parfois « en faute » devant trop de modifications. Car les modifications sont souvent nécessaires et utiles, en veillant bien, lors de ces ajustements, à ne point trahir ou dévier les intentions et finalités supposées de l'auteur, à préserver ce que l'on appelle, de façon nécessairement vague et indéterminée, l'« esprit » du texte. Mais, nous rappelle Bernard Martin, «il ne saurait en aucune manière y avoir, pour adapter un texte non destiné à la scène, de recettes "dramaturgiques" préétablies, dûment recensées et étiquetées... ».³⁶

10. Mise en scène

Avec la réalisation concrète de la mise en scène, nous sommes arrivés au terme de cette chaîne d'opérations de la création théâtrale. Je me bornerai à esquisser quelques grandes tendances de la mise en scène au cours des dernières décennies, particulièrement dans son rapport à l'adaptation. D'où la tentation et la tentative de comparer les grandes tendances esthétiques, au cours des dernières décennies, de l'ADAPTATION, elle-même prise en sandwich entre TRADUCTION et REPRESENTATION (théâtrale) :

³⁶ Bernard Martin, « Adaptation : une adoption », *Cahiers Octave Mirbeau* 23, Société Octave Mirbeau, Angers 2016, p. 203.

~ 215 ~

TRADUCTION	ADAPTATION	REPRESENTATION
	Années 1950	
traduction mot à mot, ou très libre	citer le texte, le plus possible : ex. les dialogues	lecture fidèle peu inventive lecture et non relecture de la pièce
	Années 60	
reprise exacte des classiques dans les traductions existantes	crainte de "trahir" les textes classiques	relecture critique des classiques (Brecht, Brook) mises en scène « d'auteur » (ex : Planchon, Chéreau)
	Années 70	
adaptation plus que traduction fidèle	fin d'une théorie des genres littéraires spécifiques	'dé-lecture' déconstruction lire et délire
	Années 80	
retraduire	rôle du lecteur actif esthétique de la réception	métalecture dialogisme (Bakhtine)
	Années 90	
réécriture, intertextualité	<i>Nachdichtung</i> (transposition) <i>Überschreibung</i> (réécriture) non spécificité des genres littéraires (rom, poésie)	tout type d'écritures utilisées
	Années 2000-2020	
traduction automatique? entre œuvre	Réécriture; plus de distinction "originale"	mise en scène intermédiaire

11. Conclusion générale

Nous laisserons de côté les deux dernières étapes *performance analysis* et *theatre criticism* qui demanderaient un traitement particulier et détaillé. Quelques mots pour résumer et conclure : en quoi la pratique de l'adaptation nous aide-t-elle à redéfinir ou à préciser la théorie de la mise en scène ? Dans l'adaptation, on doit sans cesse vérifier si la méthode choisie pour adapter nous aide à repenser le sens du texte, nous en éloigne ou au contraire nous fait découvrir des aspects auxquels nous n'avions pas songé. De même, différents choix de mise en scène, dans des situations scéniques différentes, donneront non seulement des résultats divergents, plus ou moins pertinents, intéressants, probants, sans qu'on ne sache

THE AUTHOR

Patrice Pavis has been Professor at the Université de Paris 3 et Paris 8, as well as at the University of Kent, at different German Universities and at the Korea National University of the Arts. Honorary fellow of the University of London, Professor Honoris Causa at the Universities of Bratislava, Sofia, Targu-Mures.

Last publications: *Contemporary Mise en Scène*, Routledge, 2013; *Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, Routledge, 2016; *Performing Korea*, Palgrave 2016; *Let's embrace in the Cherry Orchard*, (Theatre), Universidad Autonoma de Chihuahua, 2014; *A Visit to the Hospital*, (Theatre) 2017; *Dictionnaire du théâtre*, 4th edition, Armand Colin, 2019; *Poème toi-même*, Novel (2021).