

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>

PATRICE PAVIS

**DU ROMAN AU THÉÂTRE :
RÉFLEXIONS PRATIQUES ET THÉORIQUES SUR L'ADAPTATION****Une mise au point sur l'adaptation, en particulier celle d'un texte
(le roman *Poème toi-même*) à une représentation scénique****Prologue de l'adaptation - Poème toi-même**

A vrai dire, avant mon accident, la poésie n'avait jamais été mon fort. Pour autant que je me souviene, j'étais du genre borné, précis mais sinistre comme un matheux. Quand je me suis réveillé d'un état comateux, les médecins s'étaient empressés de dire : « Vous revenez de loin ». Ils voulaient sûrement dire : « vous auriez pu y rester ». Je ne sais pas où, mais, je suppose, là d'où l'on ne revient pas vivant. Ou peut-être faisaient-ils allusion au lieu éloigné de mon accident de voiture : la lointaine Corée. Bref, dans mon lit d'hôpital, j'étais désorienté, mais étrangement calme, surtout le matin. J'attendais patiemment que les docteurs de toutes les facultés, après m'avoir enlevé tous les tuyaux du nez et de la bouche, me remettent les idées en place. Je ne voyais pas double, je parlais double. Je me sentais comme obligé de me répéter, de dire deux fois la même chose, comme pour être sûr d'être bien reçu du monde extérieur.

Mais comment en suis-je arrivé là ? On m'a raconté que lorsque j'étais étudiant, j'avais fait un voyage d'études en Corée. Ça peut se comprendre. Mais pourquoi la Corée ? J'avais obtenu une bourse pour voyager dans un pays étranger de mon choix. J'avais choisi la Corée parce que c'était le pays le plus lointain à l'est sur nos cartes. J'avais décidé de partager ma bourse avec mon meilleur copain. J'imagine que nous avons loué une voiture pour faire le tour du pays et peut-être aussi le tour de la question des filles de Corée. Prises entre la Chine et le Japon, les Coréennes, d'une beauté légendaire, sont quasi géographiquement condamnées à être encore plus belles que leurs consœurs à l'Est et à l'Ouest. Je n'ai pas de souvenir clair de cet épisode fâcheux, car l'accident a non seulement détruit notre voiture, remis le compteur à zéro, mais effacé presque complètement les souvenirs, les images et peut-être aussi les bêtises de ma jeunesse. Manière radicale d'effacer l'ardoise. Du même coup, mes années d'enfance et d'adolescence ont disparu à jamais.

Je ne sais pas non plus comment je me suis retrouvé dans un hôpital parisien. On m'a expliqué, beaucoup plus tard, que, malgré ma grande taille (1, 92m, déchaussé), l'ambassade de France avait réussi à me rapatrier dans la valise diplomatique, évitant ainsi les formalités de douane, toujours délicates.

Je suis resté plus d'un an dans cet hôpital équipé de machines du dernier cri et d'une hôtellerie tout à fait correcte. Les médecins ne pouvaient plus faire grand-chose de moi. Ils n'eurent plus 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. La mauvaise nouvelle, c'était que les médecins et les psychiatres ne faisaient aucun progrès avec moi. La bonne nouvelle est qu'ils ont fini par perdre patience et qu'ils ont suggéré de m'accorder une pension d'invalidité permanente, étant donné mes facultés réduites et mon évidente inaptitude au travail, notamment intellectuel. Ce certificat d'invalidité fut mon sauf-conduit durant toute ma carrière de portier. Cette carte d'invalidité universelle permanente était comme un CDI, un contrat à durée indéterminée, qui me mettait à l'abri du besoin.

Mon rapatriement avait été possible grâce au président de l'amicale franco-coréenne, qui était aussi le président de la chambre de commerce, le propriétaire et le grand patron de la chaîne des Familistère, celui de Reims et celui de Pantin. Je ne sais pas pourquoi mais ce Monsieur très gentil m'avait pris en affection, car il venait souvent me rendre visite à l'hôpital, puis à la clinique psychiatrique. Quand il a été clair qu'on ne pourrait plus rien faire de propre avec moi, et qu'on me renvoyait dans mes foyers, il m'a proposé de travailler pour lui comme portier-concierge au grand Familistère de Pantin. Ma loge était assez petite, mais elle ouvrait sur une série d'énormes bâtiments d'environ 100 mètres de long et 60 mètres de large. Le premier de ces bâtiments comprenait ma loge et un hall vide, un espace énorme où on aurait pu loger un terrain de football, ou un hippodrome, ou une piste pour voitures de course, enfin si on avait voulu. Il fallait trois minutes pour le traverser et accéder aux autres hangars adjacents. Portier et concierge, ça faisait double emploi, mais aussi double salaire. Sans loyer à payer, sans frais de nourriture puisque je pouvais prendre mes repas à la cantine de l'entreprise, je ne pouvais pas me plaindre. Je pouvais même me faire livrer mes repas dans la loge, si j'avais des fournisseurs à recevoir ou si je ne voulais pas interrompre ma lecture du moment.

C'est ainsi que je me suis installé dans les locaux du Familistère et que j'y suis resté cinquante ans. On a baptisé mon entrepôt « Erasmus », à la suite d'un incident lors de l'inauguration de mon dock, mon space, mon loft si vous préférez. Lors d'une petite cérémonie d'inauguration de l'entrepôt rénové, Grand Patron (ainsi que tous le nomment) m'a présenté au personnel des entrepôts. Il m'a d'abord souhaité tout le bonheur possible dans cet espace confiné de la loge et dans l'immense espace vide de l'entrepôt attenant, puis il m'a offert un petit livre d'un certain Erasmus, ou Érasme, en citant un passage de son Eloge de la Folie pour toute l'assemblée : « Y a-t-il, par les Dieux immortels ! Espèce plus heureuse que ces gens qu'on traite vulgairement de toqués, de timbrés ou d'innocents, de très beaux surnoms à mon avis ? ». Beaucoup d'innocents heureux se sont reconnus dans cette définition, à en juger par les rires généreux qui fusèrent. Au milieu desquels on entendit ces mots, qui d'ailleurs ne m'ont ni surpris, ni choqué : « On peut dire qu'il a une sacrée case de vide, celui-là ! ». Toute l'assemblée a redoublé de rire, sauf moi et Grand Patron. Celui-ci s'est fâché tout rouge contre le menuisier

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 indécents 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

malheureusement 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 doubleraient 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. Il s'était mis, lui aussi, à lire les poètes, quoiqu'il n'y fût pas forcé par la barrière électronique. Il était le partenaire français de Sanlesoung, un conglomérat (Chaebol) qui produit des appareils de communication en tous genres et des médicaments pour calmer toutes sortes de troubles liés à l'attention, la dépression, et même le « mâle-être », comme il aimait à dire. Avec son fils, Petit Patron, il se rendait régulièrement en Corée pour prendre la température de Sanlesoung et de ses partenaires de business.

Notre grand Patron fit de rapides progrès et il me demandait des conseils de lecture et comment mettre le bon ton pour fasciner son auditoire. 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. Il avait, m'avait-il dit, beaucoup de respect pour ma maîtrise de la récitation, de la déclamation et de l'à-propos du choix des textes pour telle ou telle audience.

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 buveurs. Je place alors mes conclusions :

« Hélas ! ai-je pensé, malgré ce grand nom d'Homme Que j'ai honte de nous, débiles que nous sommes ! Comment on doit quitter la vie et tous ses maux, C'est vous qui le savez, sublimes animaux ! A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse, Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse (...) ».

Si le public n'est pas encore en larmes, j'en rajoute une couche. Je termine sur l'exhortation du poète à lutter puis mourir. Cette conclusion 10 unit tout le public des buveurs, le transforme en un groupe de frères et sœurs réunis en un chœur de pleureuses.

« Gémir, pleurer, prier est également lâche. Fais énergiquement ta longue et lourde tâche Dans la voie où le Sort a voulu t'appeler. Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler ».

Sans aller jusqu'à mourir sans parler, les convives éméchés communient dans l'émotion. Certains font immédiatement une donation au fond de secours à la poésie. Pour le Grand Patron, je suis bien plus qu'un portier-poète, je suis un porte-parole, je suis celui qui ouvre nos vies aux voies de la poésie, je donne ma voix aux

~ 198 ~

plus grands poètes.

Hélas, mes collègues sont plus réservés. Ils se moquent gentiment de moi : « Tu es », me disent-ils, « notre Popo », « notre Poète de l'entrepôt », ou bien : « Tu es notre Po, notre Potin, notre Popotin, notre Poète de Pantin ». Je ne sais pas quel sobriquet je préfère. Mais en tout cas, ils me voient tous comme leur Poète, et c'est l'essentiel.

Les clients sont eux toujours aimables avec moi, surtout depuis qu'ils constatent la croissance de la bibliothèque et la prolifération des étagères. Quand ils traversent ma loge, ils ont toujours pour moi un mot gentil ou un petit volume de poésie. Ils passent et repassent, et quand ils se sont bien perdus dans le dédale des entrepôts, je pars à leur recherche et je les conduis à leur destination : cassoulet ou vins fins, peu m'importe. Quand ils lancent un signal de détresse, ils sont toujours surpris que je les retrouve du premier coup ou que je les guide à travers le labyrinthe des rayonnages des livres ou des conserves. Ils comprennent alors qu'il est aussi difficile de retrouver un livre qu'une boîte de conserve dans un dépôt du Familistère. Je les ramène à la sortie. Parfois, ils veulent me donner la pièce. Grand seigneur, je leur dis : « Merci, ce n'est pas la peine. Ramenez-moi plutôt un petit livre, un petit livre de poésie, si vous revenez un jour, et si vous réussissez à vous en sortir ». Ils trouvent ça drôle, mais ils ne sont pas rassurés pour autant. La prochaine fois, ils ne manquent jamais d'offrir à la bibliothèque un recueil de sonnets, des œuvres complètes, un guide de la pensée poétique. « Tiens, pensent-ils, on va lui donner ça au gardien, autant que ça serve. Si ça peut lui faire plaisir ! ». Mais ils sont encore intimidés par le style poétique, parce que, au beau milieu de la conversation, il m'arrive de glisser, consciemment ou non, une ou deux strophes de nos auteurs classiques. Ça n'a pas toujours à voir avec la situation du moment, mais le beau langage les impressionne et finit par leur plaire. Les plus fûtés trouvent finalement toujours un rapport avec les problèmes d'approvisionnement ou de pandémie et ils me sont reconnaissants pour cette délicate attention poétique.

ADAPTATION

Personnages :
MONSIEUR MEE
HOMME 1
HOMME 2

À vrai dire, avant mon accident, la poésie n'avait jamais été mon fort. Pour autant que je me souviens, j'étais du genre borné, précis mais sinistre comme un matheux. Dans mon lit d'hôpital, j'étais désorienté, mais étrangement calme,

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*

~ 200 ~

ont fini par m'accorder une pension d'invalidité permanente.

H2 : Tenez, mon brave, cette carte d'invalidité permanente vous mettra à l'abri du besoin.⁶

Voix off de Mee, face au public, on n'entend pas ses paroles sortir de sa bouche, mais ses lèvres bougent :

Peu après, un Monsieur très gentil et grand patron du familistère de Pantin et Reims, qui m'avait pris en affection, m'a proposé de travailler pour lui comme portier-concierge au grand Familistère de Pantin.⁷ Portier et concierge, ça faisait double emploi, mais aussi double salaire. Sans loyer à payer, sans frais de nourriture puisque je pouvais prendre mes repas à la cantine de l'entreprise, je ne pouvais pas me plaindre. Je pouvais même me faire livrer mes repas dans la loge, si j'avais des fournisseurs à recevoir ou si je ne voulais pas interrompre ma lecture du moment. C'est ainsi que je me suis installé dans les locaux du Familistère et que j'y suis resté cinquante ans. On a baptisé mon entrepôt « Erasmus », à la suite d'un incident lors de l'inauguration de mon espace vital.

M. MEE : Lors d'une petite cérémonie d'inauguration de l'entrepôt rénové, Grand Patron m'a présenté au personnel des entrepôts.⁸ Il m'a d'abord souhaité tout le bonheur possible dans cet espace confiné de la loge et dans l'immense entrepôt attenant, puis il m'a offert un petit livre d'un certain Erasmus, ou Érasme, en citant un passage de son *Éloge de la Folie* :

dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, 1995, p. 719). Tout est décrit depuis sa perspective, d'où, probablement, ses réflexions parfois décousues, assez monomaniaques sur la poésie. Mee est celui qui nous communique tout ce qu'il perçoit. Il est à la fois celui qui parle, le narrateur, et celui qui regarde, l'observateur. Autant dire qu'on ne lui échappe pas ! Dans cette adaptation dramatique, la parole du narrateur est partagée entre le personnage de Mee et sa voix en off, lorsque son discours est plus général et philosophique que personnel et spécifique.

⁶ Dans ce passage du roman, la narration de tous ces événements est très rapide, elle se contente des détails indispensables, facilement compréhensibles – ainsi l'interrogatoire des médecins. La mise en dialogue accentue le caractère sommaire de la présentation et le dialogue renforce ce style télégraphique, suggérant la rapidité de l'échange entre Mee et les médecins. La scène est expédiée par un « tenez, mon brave », marquant une supériorité de classe, ce qui n'était pas sensible dans le roman. On le voit : un mot déplacé risque toujours d'induire une signification non prévue par le roman.

⁷ Je dois alléger et simplifier les explications en ne gardant que les indices nécessaires à la compréhension de la suite. En même temps, le sous-texte ne doit pas être trop effacé, le ton ironique doit rester perceptible comme dans le roman. Je laisse de côté par exemple l'allusion au souvenir de l'accident « enfin, si on avait voulu », espérant tout de même que le non-dit, le refoulé de la pensée de Mee, sera perçu par le lecteur. J'élimine également les détails des « rois minutes pour traverser ».

⁸ Je reviens ici au personnage de Mee joué par l'acteur, car nous ne sommes plus dans le résumé de ses dernières cinquante années, et nous passons à l'anecdote de la « petite cérémonie », jouée en « live ». Mee semble la revivre et il nous la livre directement, en présence du Grand Patron, d'où l'occasion d'un dialogue bref mais animé. Je mets ce passage en voix off, car il semble prononcé par un narrateur quelque peu distancié ou comme s'il s'agissait d'un souvenir, dont M. Mee est lui-même privé (dit-il).

~ 201 ~

GRAND PATRON, *joué par H1, changement à vue* :⁹ « Y a-t-il, par les Dieux immortels ! Espèce plus heureuse que ces gens qu'on traite vulgairement de toqués, de timbrés ou d'innocents, de très beaux surnoms à mon avis ? »

H2 : « On peut dire qu'il a une sacrée case de vide, celui-là ! ».

MEE, *au public* : Toute l'assemblée a redoublé de rire, sauf moi et Grand Patron. Celui-ci s'est fâché tout rouge contre le menuisier qui avait lancé cette pique :

H1, *jouant Grand Patron* : 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 ! Et s'il n'y a pas assez de cases, vous serez virés.

En voix off : Depuis cette mise au point énergique, tout le personnel parle 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.

Ce que font H1 et H2, passant et repassant devant M. Mee.

MEE, *vers le public* : 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.

H1 : Nous les employés, à côté des clients, des grossistes et quelques petits détaillants, mais parfois aussi quelques particuliers qui avaient réussi à s'infiltrer avec de faux papiers, on avait accès à tous les bâtiments pour faire nos achats.

On voit H1 et H2 'casant' maladroitement des « objets » sur eux : saucissons, poivrons, bouteilles, etc.

H2 : On faisait un tour dans les magasins du dépôt et il arrivait, avouons-le, qu'on reparte avec quelques menus objets dans les poches, parfois dans la culotte ou sous le chapeau, pensant sans doute qu'on n'irait pas les y déloger.

MEE, *en confidence au public, pendant cette séquence* : 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 indécents à verser avant d'être libérés. Mais j'avais beau être un imbécile heureux, ou pour cette raison même, j'étais quand même 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.

⁹ L'intervention du personnage du Grand Patron semble s'imposer ici, étant donné le côté 'théâtral' de la situation et l'importance de présenter physiquement ce personnage, même si cela se fait par l'un des deux acteurs jouant toutes sortes de rôle. Les changements à vue se font à travers un détail vestimentaire perceptible « en direct ».

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.

~ 203 ~

buveurs. Je place alors mes conclusions :

Fort bruit de fond, fin de banquet bien arrosé. Rapidement au cours de la récitation du poème, le silence devient sépulcral.

Voix off : « Hélas ! ai-je pensé, malgré ce grand nom d'Homme
Que j'ai honte de nous, débiles que nous sommes !
Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,
C'est vous qui le savez, sublimes animaux !
A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse. (...) »

MEE : Si le public n'est pas encore en larmes, j'en rajoute une couche. Je termine sur l'exhortation du poète à lutter puis mourir. Cette conclusion unit tout le public des buveurs, le transforme en un groupe de frères et sœurs réunis en un chœur de pleureuses.

Voix off de Mee :¹¹ « Gémir, pleurer, prier est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche.
Dans la voie où le Sort a voulu t'appeler.
Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler ».

Mee, *au public* : Sans aller jusqu'à mourir sans parler, les convives éméchés communient dans l'émotion. Certains font immédiatement une donation au fond de secours à la poésie. Pour le grand patron, je suis bien plus qu'un portier-poète, je suis un porte-parole, je suis celui qui ouvre nos vies aux voies de la poésie, je donne ma voix aux plus grands poètes.

Après le banquet, Les clients sont eux toujours aimables avec moi, surtout depuis qu'ils constatent la croissance de la bibliothèque et la prolifération des étagères. Quand ils traversent ma loge, ils ont toujours pour moi un mot gentil ou un petit volume de poésie. Ils passent et repassent, et quand ils se sont bien perdus dans le dédale des entrepôts, je pars à leur recherche et je les ramène à la sortie et à la liberté. Parfois, ils veulent me donner la pièce. Grand seigneur, je leur dis : « Merci, ce n'est pas la peine. Ramenez-moi plutôt un petit livre, un petit livre de poésie, si vous revenez un jour, et si vous réussissez à vous en sortir ». Ils trouvent ça drôle, mais ils ne sont pas rassurés pour autant.

H1 et H2 errent dans l'espace scénique.

MEE : Quand je les raccompagne, il m'arrive de glisser, consciemment ou non, une ou deux strophes de nos auteurs classiques. Ça n'a pas toujours à voir avec la situation du moment, mais le beau langage les impressionne et finit par leur plaire. Les plus fûtés trouvent finalement toujours un rapport avec les problèmes d'approvisionnement ou de pandémie et ils me sont reconnaissants pour cette délicate attention poétique.

¹¹ Sur un ton très emphatique d'une récitation à l'ancienne par un « acteur » un peu cabotin dans les grandes circonstances, comme ici pour séduire un public déjà aviné mais toujours novice. Suggestion de mise en scène : H1 et H2, convives éméchés, vont dans le public (un bref instant) pour recueillir les oboles du public.

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.

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

rythmées. Cette notion ne doit pas être confondue avec le phénomène de l'épisation :

- L'épisation (« Episierung ») : ce néologisme allemand décrit le passage du texte dramatique au théâtre (comme pour le théâtre épique de Brecht). Il désigne également l'utilisation dans le texte dramatique de passages épiques : roman, poésie ou document historique. L'acteur et le personnage introduisent sur scène des passages narrés, et non pas joués.

- Le remaniement de l'œuvre par l'adaptateur, ce que les Allemands nomment une « ré-élaboration », un « re-travail », une « édition revue et corrigée » (Bearbeitung), ou dans la terminologie actuelle, une « sur-écriture » (Überschreibung) ou une « réécriture » (Neuschreibung) consiste en un ré-arrangement de l'œuvre elle-même. On modifie l'ordre des fragments, on les regroupe, on les disjoint, on élimine les passages jugés peu pertinents, on les dispose dans un ordre conforme à un nouveau projet, une nouvelle interprétation, à une future mise en scène.

- La transposition (historique, géographique ou culturelle) situe l'œuvre adaptée dans un nouvel environnement, à une époque plus récente ou contemporaine, dans un nouveau milieu culturel. Elle n'hésite pas à remanier le texte originel pour le tailler aux exigences de la transposition culturelle ou historique. On parle notamment de transposition lorsque l'adaptation s'inspire d'un conte ou d'un mythe. Souvent la transposition ne suffit pas à 'récupérer' un texte classique, très éloigné et étranger au lecteur ou spectateur contemporain. Il faut alors non seulement le transposer, mais, après l'avoir ré-interprété et retraduit, le réécrire complètement. Autant écrire un nouveau texte !

- La réécriture est souvent nécessaire pour comprendre et faire comprendre un texte, que ce soit une légende chinoise, un récit inca ou un mythe grec. Même la traduction actualisée dans une langue et un langage contemporain n'y suffit pas : la réécriture s'accompagne d'une transmutation qui touche tous les composants de la matière langagière : vers, rythme, scansion, métaphore, distribution de la parole." Jean-Pierre Siméon décrit ainsi sa réécriture de *Philoctète* : « Un texte de Sophocle qui n'est pas de Sophocle mais qui n'eût pas existé sans lui ».¹⁴

- La modernisation est un changement de contexte historique, une mise au goût du jour, une modification des noms propres, une mise aux normes d'un langage familier ou grossier à la mode. La modernisation ne se voit pas toujours comme une intervention véritable et parfois radicale sur l'œuvre adaptée, mais elle transforme souvent radicalement l'identité de l'œuvre. Cette réinterprétation du texte est donc une forme d'adaptation. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il est souvent difficile de distinguer traduction et adaptation. "On appelle aussi adaptation la traduction d'une œuvre dramatique, surtout quand elle vise, au-delà d'une fidélité purement littéraire, à retrouver, ici et maintenant, l'efficacité théâtrale du texte original. Que celui-ci pose des problèmes spécifiques (versification, dialecte, archaïsmes), et il devient impossible de départager traduction et adaptation. Écriture, traduction et adaptation ont aujourd'hui partie

¹⁴ Programme de la mise en scène par C. Schiaretti du *Philoctète* de J. P. Siméon, 2008.

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 Francoise 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.

s'étale, « time spreading ». Dans la mise en scène, le temps est éprouvé avec et par les actions scéniques : le temps file, « time flying ».

- Dialogues et descriptions : dans ses « Réflexions sur l'adaptation du roman », Gustave Flaubert nous met en garde : « Dans un roman, il y a des descriptions et très souvent des dialogues. Quand on adapte un roman pour la scène, il faut éviter un piège. Ce piège serait fatal : il faut se garder d'extraire purement et simplement les dialogues en négligeant les descriptions (...) ». Ces mots de Flaubert, que cite M. Corvin dans son bel article, touchent un point essentiel : « Adapter n'est pas un jeu formel qui consisterait à passer du continuum du récit au discontinu du dialogue ».¹⁷

La tendance actuelle de l'adaptation théâtrale à partir d'un roman ou de tout type de texte écrit n'est plus d'utiliser le plus de dialogues possibles (empruntés à l'original ou inventés) afin de donner au spectateur l'impression d'assister à des échanges dramatiques ris sur le vif. L'idée est de conserver, voire de souligner, la tonalité, le phrasé et la littérarité de l'œuvre-source.

5. Adapter, dans quel ordre ?

Quelles sont les principales tâches de l'adaptateur, et dans quel ordre les aborde-t-il ? Il n'y a pas de recettes magiques, ni de méthodes ou de théories universelles : pas plus qu'il n'y en a pour l'interprétation des textes et pour la (ré)écriture d'un texte. Demandons-nous simplement ce que l'analyse d'un texte à adapter, puis l'adaptation elle-même, nous incitent à interroger :

- Comment la fable (le récit, l'histoire) du texte-source est-elle organisée ? Comment cette fable se transforme-t-elle et s'organise-t-elle dans le processus d'adaptation ?

- Comment le système des interactions des personnages se trouve-t-il modifié (explicité, simplifié, complexifié) dans l'adaptation, dans la dramatisation et finalement dans la mise en scène.

- Comment la tension narrative du matériau adapté est-elle perceptible, puis comment se traduit-elle (ou non) dans la forme dramatique de l'adaptation textuelle, puis, dans la mise en scène, en actons scéniques, visuelles, sonores, rythmiques, (la source à adapter), etc. ?

- Comment à la fois regarder vers l'arrière (la source à adapter) et vers l'avant (la future mise en scène) ? La notion d'adaptation brouille toutes les catégories. Ce n'est pas, ou plus, une traduction ; ce n'est pas encore une mise en scène. Mais l'adaptation n'est rien si elle ne regarde pas en même temps vers l'arrière et vers la mise en scène à venir. Ce phénomène est comparable à celui de la traduction d'un texte (dramatique ou non) pour la mise en scène : « Le texte de théâtre appelle un *dire*, il est animé par une respiration, une scansion, un rythme et sa traduction exige une langue orale et non livresque, rapide et vive. (...) Au théâtre les mots sont des gestes. Non seulement ils prennent naissance dans des corps mais ils en

¹⁷ Michel Corvin, « L'adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable », *Pratiques* 119-120 (2003), p. 153.

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.

développements, interversions de scène, refonte des personnages, changements de répliques ».²¹ Il faut cependant remarquer que la traduction doit s'adapter à la langue cible, en suivre les règles et les manières de penser.

4. Proto-narrativité, narration, récit

La mise au point sur la mémoire et sur l'écriture nous aide à bien distinguer ces trois notions de la narratologie classique, mais aussi à élargir cette perspective à une narratologie cognitive. Jean-Marie Schaeffer définit trois notions différentes :

- La proto-narrativité : « une forme spécifique d'organisation ou de traitement des représentations mentales ».²²

- La narration : « Les productions narratives dans le cadre de la communication quotidienne interindividuelle ».²³

- Le récit (« story ») est un terme réservé aux « productions narratives relevant de « l'art de raconter », c'est-à-dire aux narrations publiques dans lesquelles, au-delà du contenu du récit, l'exécution devient elle-même un enjeu central ».²⁴ Pour le roman, le théâtre, la littérature en général, l'« exécution », la manière de dire, le style doivent être préservés dans la traduction comme dans l'adaptation et si possible également dans la mise en scène et son interprétation.

5. Texte dramatique et intentionnalité

Le récit marche sur ses deux jambes :

1. La définition formelle, cognitive, « dans l'idéal atemporel »,²⁵ « cherche à déterminer les conditions nécessaires et suffisantes qui font que quelque chose est un récit. Elle aboutit ainsi en général à la notion d'un 'récit minimal', qui serait composé de trois moments : un équilibre de départ, une rupture de cet équilibre, et enfin l'instauration d'un nouvel équilibre (ou la restauration de l'équilibre initial) ».²⁶

2. La « définition historico-inductive »²⁷ se fonde sur la connaissance chronologique des épisodes et de leur progression temporelle. Une double démarche que Fragonara décrit en ces termes : « La nécessité de mettre de l'ordre dans un ensemble d'événements signifie d'abord établir un ordre chronologique (spatio-temporel), et logique (autrement dit causal), qui structurent l'ensemble dans une suite ordonnée et cohérente ».²⁸

La notion d'intentionnalité du récit nous aide à comprendre où l'auteur voulait (probablement) en venir, et si l'adaptateur, puis le metteur en scène, ont

²¹ Déprats, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p. 686.

²² Schaeffer, *Les troubles du récit*, p. 46.

²³ *Ibid*, p. 46.

²⁴ *Ibid*, p. 47.

²⁵ *Ibid*, p. 10.

²⁶ *Ibid*.

²⁷ *Ibid*.

²⁸ Aurora Fragonara, *La pratique de l'adaptation : approche sémio-linguistique et cognitive*, Thèse, Université de Lorraine 2016, p. 14.

~ 211 ~

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 relions 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 longtemps, 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

~ 216 ~

jamais à coup sûr quelle est la meilleure option. Ainsi la traduction, l'adaptation, la dramatisation et la mise en scène peuvent-elles enrichir le texte et sa lecture, ou, au moins, rendre le texte accessible de plusieurs manières.

Au cours de ce processus de la création de l'adaptation et sa mise en scène comme ultime but de cette odyssée, nous avons rencontré, à chacune de ces étapes, les artisans de cette fabrication de l'œuvre théâtrale. Remercions-les avec reconnaissance pour ces « douze travaux d'Hercule » : 1. le rêveur songeur, 2. l'écrivain, 3. le traducteur, 4. l'analyste du récit, 5. l'auteur et ses 6. lecteurs, 7. le dramaturge, 8. le cognitiviste vérificateur, 9. l'adaptateur, 10. le metteur en scène, 11. l'analyste des spectacles, 12. le critique. Chacun de ces travaux est nécessaire. Il repose sur les étapes précédentes, mais a besoin de l'épreuve suivante, comme pour justifier son existence.

12. En résumé

- (1) Le rêveur cherche ses mots pour exister.
- (2) L'écrivain peine à les retrouver.
- (3) Le traducteur hésite sur le bon mot et le bon sens.
- (4) L'analyste du récit se raconte des histoires, sans parfois savoir quelle est la bonne.
- (5)(6) L'auteur dramatique pense à ce qu'en diront les lecteurs.
- (7) Le « dramaturge » aux ordres du metteur en scène, taille dans la chair du texte à adapter, puis à consommer.
- (8) Le cognitiviste vérifie « scientifiquement » les activités cognitives : perception, mémoire, langage, raisonnement, etc.
- (9) L'adaptateur profite de ses collègues précédents pour trouver une solution adaptée aux nouveaux lecteurs.
- (10) Le metteur en scène fait les derniers réglages avant la présentation.
- (11) L'analyste des spectacles se demande (souvent) où le metteur en scène voulait en venir.
- (12) Le critique se met à la place du public pour juger des résultats. Il écrit sur le peu de choses dont il se souvient. Et le cycle recommence !

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

ΑΠΟ ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΠΡΑΚΤΙΚΟΙ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΑΣΜΟΙ ΓΙΑ ΤΗ ΔΙΑΣΚΕΥΗ

Στην παρούσα μελέτη καταπιάνομαι με το ζήτημα της διασκευής χρησιμοποιώντας τη δική μου διασκευή του πρώτου κεφαλαίου του μυθιστορημάτος μου με τίτλο *Poème toi-même* (2021). Στις υποσημειώσεις εξηγώ τις βασικές επιλογές που έπρεπε να κάνω και τους λόγους για τις οποίες τις κάνω. Ακολουθώντας, περιγράφω τις ιδέες μου για τη θεατρική διασκευή (κείμενο και παράσταση) και, τέλος, επιχειρώ να σκιαγραφήσω μια γενική θεωρία της θεατρικής διασκευής.



ABSTRACT

FROM NOVEL TO THEATRE: PRACTICAL AND THEORETICAL REFLECTIONS ON ADAPTATION

To deal with the question of adaptation, I use my own adaptation of the first chapter of my novel, *Poème toi-même* (2021) explaining in footnotes the main choices I had to make and why. I then describe my ideas on adaptation for the theatre (text and performance), and finally attempt to sketch a general theory of adaptation for the stage.



Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

Ο Patrice Pavis έχει διατελέσει Καθηγητής στα Πανεπιστήμια Paris 3 και Paris 8, στο Πανεπιστήμιο του Kent, σε διάφορα Πανεπιστήμια της Γερμανίας και στο Korea National University of the Arts (Εθνικό Πανεπιστήμιο Τεχνών της Κορέας). Είναι Επίτιμος ερευνητής του Πανεπιστημίου του Λονδίνου και επίτιμος καθηγητής στα Πανεπιστήμια της Μπρατισλάβα, της Σόφιας και του Targu-Mures.

Οι τελευταίες του δημοσιεύσεις είναι: *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*, (θεατρικό έργο), Universidad Autonoma de Chihuahua, 2014· *A Visit to the Hospital*, (θεατρικό έργο) 2017· *Dictionnaire du théâtre*, 4th edition, Armand Colin, 2019· *Poème toi-même*, μυθιστόρημα (2021).

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).