

Formes perverses, VOIX *OB-scènes* dans LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN (Sade, Sacher-Masoch, CRÉBILLON FILS)*

Alexandra Moreira
da Silva
Universidade do Porto

RÉSUMÉ:

Pendant les années 70, la réécriture et/ou l'adaptation sont souvent l'œuvre du metteur en scène qui intègre cette pratique dans le projet plus ample de "l'écriture scénique". Il n'en reste pas moins vrai que les auteurs de théâtre – et cela surtout à partir des années 80 – dont les projets témoignent d'une volonté d'expérimentation sur les formes et sur le langage, se consacrent de plus en plus à la réécriture et/ou l'adaptation de matériaux aussi divers que le roman, le journal, le texte philosophique voire le texte scientifique. À partir de l'analyse des adaptations théâtrales des romans de Sade, de Sacher-Masoch et de Crébillon Fils, ce travail propose une réflexion sur le rapport entre le geste de réécriture et /ou d'adaptation en tant qu'espace privilégié de nombreux débordements et contaminations – du texte par la scène et de la scène par le texte – et le caractère hybride des écritures contemporaines.

RESUMO:

Nos anos 70, o trabalho de *reescrita* e de *adaptação* de textos não teatrais é muitas vezes obra do encenador e por isso mesmo integrado num projecto mais amplo – o da "escrita cénica". Nas duas últimas décadas do século XX, assistimos a um reinvestimento dos próprios autores de teatro em práticas experimentais que visam *reescrever* e/ou *adaptar* materiais tão diversos quanto o romance, o diário, o texto filosófico, ou mesmo o texto científico. A partir da análise das adaptações teatrais dos romances de Sade, de Sacher-Masoch e de Crébillon Fils, este trabalho propõe uma reflexão sobre o gesto de *reescrita* e/ou de *adaptação* enquanto espaço privilegiado de numerosos transbordamentos e contaminações – do texto pela cena e da cena pelo texto – e sobre a sua contribuição decisiva para o carácter híbrido da escrita dramática contemporânea.

MOTS-CLÉ:

dramaturgie, théâtre,
littérature, adaptation,
réécriture

>>

PALAVRAS-CHAVE:

dramaturgia, teatro,
literatura, adaptação,
reescrita

C'est ce qui a déjà du théâtre dans la voix, même si ça ne ressemble pas à une pièce de théâtre, qui tient et qui porte le théâtre.

Henri Meschonnic

I – Introduction

58>59 Dans cet article, je me propose d'analyser deux *formes perverses* d'aborder le texte dans le théâtre contemporain, à savoir l'adaptation et la réécriture, et d'écouter attentivement quelques *voix ob-scènes* : celles du Marquis de Sade, de Léopold von Sacher-Masoch et de Crébillon Fils. En effet, je m'intéresserai ici à des textes qui, n'étant pas écrits pour le théâtre – il s'agit de trois romans qui ont été adaptés ou qui sont à l'origine d'une réécriture pour la scène – nous permettent néanmoins de parler de cette théâtralité qui, pour reprendre une expression d'Henri Meschonnic, "couve dans le langage, qui est en lui sans que nous le sachions" (2001: 17).

Force est de constater que la transposition d'une œuvre, d'un genre dans un autre présuppose une transformation, parfois radicale, de la structure discursive lors du passage à un dispositif d'énonciation complètement différent. En effet, l'adaptation du roman pour la scène implique non seulement la transposition du discours romanesque en dialogues, mais surtout en actions scéniques. Un tel geste de création poétique donne souvent lieu chez le dramaturge à une nouvelle distribution de la parole où, comme l'expliquent Céline Hersant et Catherine Naugrette, "coexistent les contraires, où tout est placé sous le signe de la polyphonie – Bakhtine en a montré les principaux traits: goût pour le mélange, la pluralité, l'hétérogénéité, le renversement des genres et des voix" (2005: 185). Ainsi, le concept de rhapsodie ou de pulsion rhapsodique dans l'écriture théâtrale, initié par Jean-Pierre Sarrazac dans les années 1980, nous semble incontournable pour un essai de théorisation de l'adaptation

théâtrale. La rhapsodisation de la forme dramatique exprime l'hybridation des modes (dramatique, épique, lyrique, argumentatif...) à l'œuvre dans les écritures contemporaines. Ce "débordement sans fin" (Sarrazac, 2000: 25) touche aussi les personnages – constamment décomposés et recomposés, ils subissent l'action d'un processus tératologique qui fonde "une dialectique nouvelle de la figure et de la créature" (Sarrazac, 1999: 78) –, touche l'écrit, qui est continuellement envahi par l'oralité, le tragique, le comique, le grotesque et le pathétique qui sont secoués et s'interpénètrent: en bref, tous les lieux de l'écriture théâtrale deviennent des lieux instables, inquiets. C'est la forme canonique même du drame ou, dans les mots de Jean-Pierre Sarrazac, "la forme régulière, léguée par les traditions aristotélicienne et néo-aristotélicienne du Bel animal et de la Belle nature" (2000: 25) qui se trouve débordée.

>>

Ce débordement est à l'origine des formes kaléidoscopiques et prismatiques du "texte-tissu" dont les textures rythmiques explorent les notions de temps et d'espace et où "une action détendue" est à l'œuvre. C'est donc à la "monstruosité de la forme", à la "forme monstrante, révélatrice" (Nancy, 2002: 56) que nous avons désormais affaire. À l'évidence, si l'éclatement des genres est à l'origine de cette monstruosité, de cette monstration de la forme, le croisement des arts a joué un rôle décisif dans la mutation lente mais profonde des écritures dramatiques modernes et contemporaines. Nous dirions même que, pour ce qui est de l'adaptation et/ou de la réécriture, l'intervention des arts tels que la peinture, la musique, le cinéma, la vidéo ou la danse est peut-être ce qui a le plus activé la pulsion rhapsodique – "pulsion d'irrégularité", dans les mots de Jean-Pierre Sarrazac – fomentatrice et responsable de la réinvention du drame. Comme le note l'auteur, la multiplication des expériences ne peut manquer de fragiliser la forme dramatique, "on pourrait dire qu'elle est toujours au bord de l'évanouissement, du collapsus", et qu'elle est donc de plus en plus difficile à identifier. Néanmoins, son errance, ses transformations successives ne sont pas synonyme de

“disparition”. Je soutiendrai donc, avec Jean-Pierre Sarrazac, que “le renouvellement, la vitalité de la forme dramatique sont à ce prix. Au prix d’une permanente déterritorialisation.” (Sarrazac, 2007). À ce titre, je dirai que le geste d’adaptation et/ou de réécriture s’inscrit non seulement dans cette dynamique de la déterritorialisation de la forme dramatique, de son renouvellement, mais aussi dans un “théâtre des possibles” (Sarrazac, 2000), ouvert, en permanente mutation.

II – Adaptation et réécriture

Avant de poursuivre, deux précisions s’imposent: tout d’abord, ce que j’appellerai *les gestes d’adaptation et de réécriture* pourraient effectivement être perçus comme des *gestes pervers*: bien qu’écrits pour la scène, les textes produits par ces gestes bénéficient d’une liberté qui leur permet d’ignorer toute contrainte, toute frontière qui conférerait une identité stable à “la pièce de théâtre”. À cela, j’ajouterais que non seulement ces gestes sont *pervers* mais aussi qu’ils pervertissent, ils dénaturent et altèrent les objets sur lesquels ils agissent: un roman, un journal, un traité philosophique voire un texte scientifique. Deuxième précision: les voix de Sade, de Sacher-Masoch et de Crébillon Fils sont forcément *ob-scènes*, c’est-à-dire, “à coté, hors de la scène”. Bien que parfois ils aient écrit du théâtre (Sade a écrit une vingtaine de pièces et Sacher-Masoch en a signé six), ils ne pouvaient certainement pas imaginer que leurs romans seraient un jour *pervertis* pour et par la scène.

À l’évidence, l’adaptation et la réécriture ne sont pas des pratiques récentes. Elles sont, notamment – et cela depuis des siècles – deux des multiples façons de dialoguer avec les classiques, de les interpeller, de les mettre en résonance.

Pour ce qui est de l’adaptation et/ou de la réécriture du roman pour la scène, de 1879 à 1888, Zola, qui n’hésitait pas à affirmer que “[l]e théâtre était toujours en retard par rapport au

reste de la littérature" (Zola, 1891), et dont le modèle d'écriture théâtrale était étroitement subordonné à sa conception et à sa pratique du roman, "'transforme' en drames à tableaux *l'Assommoir*, *Nana*, *Pot-bouille*, *Le Ventre de Paris*, et *Germinal*" (Roubine, 1990: 100). Indiscutablement, cela devient une pratique courante dans tout le théâtre du XXe siècle. Comme l'explique George Banu (2009: 114,115) "c'est surtout le roman russe" – *Les Possédés* de Dostoïevski et *Le Maître et Marguerite* de Bougakov restent les romans les plus souvent adaptés – "qui attire et semble intéresser plus particulièrement les gens de théâtre russes [Youri Lioubimov, Lev Dodine, Piotr Fomenko], polonais [Khrystian Lupa, qui a fondé son travail au théâtre sur cette approche et qui a adapté non seulement Dostoïevski ou Boulgakov mais aussi Thomas Bernhard], (...) allemands" [Franck Castorf] ou lituaniens [Eimuntas Nekrosius qui, en septembre 2009, présentera le spectacle "Les Idiots", à partir de *L'Idiot* de Dostoïevski, au Teatro Nacional São João, à Porto). Aussi, le théâtre trouverait dans ces "œuvres de référence (...) qui fondent une culture et témoignent d'une identité" non seulement des "caractères nets" mais aussi "un fort enracinement historique qui s'accompagne de réflexions et de visions." En effet, l'adaptation du roman est devenue une pratique extrêmement exigeante dans le théâtre contemporain: il ne suffit pas d'en extraire les dialogues et de les proposer aux interprètes, il faut également réussir à "retrouver les principes d'écriture avec tout ce qu'elle comporte comme mobilité et changements de registres afin de pouvoir conserver et restituer sur scène la matière épique" (*idem*: 117).

Mais les scènes contemporaines nous proposent de plus en plus d'autres approches du texte romanesque – très différentes de cette approche chorale et panoramique – où l'intime et le détail sont mis en avant. L'une des pratiques les plus courantes est, dans l'expression de George Banu "la *monologisation*" (*ibidem*: 118) de certains épisodes romanesques (le monologue du Grand Inquisiteur des *Frères Karamazov* de Dostoïevski ou celui de Moly Bloom d'*Ulysse* de Joyce ont fait l'objet de différentes mises en

>>

scène et/ou lectures). Nous pouvons également citer le recours "à la scène emblématique", comme l'a fait Piotr Fomenko qui, en 2002, a porté à la scène le roman *Guerre et paix* de Tolstoï en se concentrant sur son ouverture.

La réécriture dans le théâtre contemporain est souvent une pratique liée à ce que j'appellerai le "geste d'écriture transversale" (ces auteurs qui sont aussi metteurs en scènes – ou qui le deviennent – comme Jean-Luc Lagarce, Heiner Müller, Lars Norén, Joël Pommerat et bien d'autres, et se consacrent à différents types d'écritures (textuelle, scénique, de plateau...). Il me semble que ces auteurs se posent moins la question de la "fidélité au texte" que celle de "l'infidélité des mots",¹ ils se consacrent plus facilement à des interprétations *palimpsestueuses*² des textes, qu'à leur commentaire – geste possible et commun chez les metteurs en scène³. Autrement dit, il n'est pas rare que le "geste d'écriture" devienne "geste de réécriture, de *transposition*".⁴ Étant lui-même auteur, le metteur en scène se propose de faire un exercice d'hypertextualité. Le principe de l'infidélité des mots (de l'Autre – l'auteur) lui permet de "franchir ce mur du respect de l'œuvre" (Pommerat, 2007: 22) et de créer un hypertexte qui, à l'évidence, se greffera sur l'hypotexte: "le metteur en scène commence un jour, et c'est normal, à avoir envie, comme je l'ai eu, de réécrire en grattant le manuscrit, en réécrivant par-dessus, ce qui est la définition exacte du palimpseste" (*ibidem*: 23).

La pratique de la *transposition* – pour Gérard Genette, la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles – est, du point de vue historique et esthétique, l'une des ressources fondamentales du théâtre, depuis Eschyle jusqu'à Heiner Müller en passant par Corneille, Racine, Shakespeare, Brecht ou Valle-Inclán. Rêvant de formes plus originales et novatrices, les auteurs contemporains n'hésitent pas à pratiquer ce *jeu* qui, d'après l'auteur de *Palimpsestes*, n'est jamais *innocent*: "en ce sens, qu'il traite et utilise un objet d'une manière imprévue, non programmée, et donc 'indue' – le vrai jeu comporte toujours une part de perversion" (Genette, 1982: 557). À l'évidence, si le

metteur en scène "commentateur" procède par "annexion" d'un texte ou d'une œuvre qu'il met en scène, l'auteur-metteur en scène procède souvent par "greffage" d'un texte ou d'une œuvre qu'il (ré)écrit et met en scène. C'est la fonction même du texte qui est ainsi questionnée, non seulement dans le théâtre, mais aussi dans la société contemporaine. En réalité, plus qu'un souci d'actualisation ou de pertinence d'un certain texte (classique) dans le monde contemporain, le geste de réécriture correspond à une véritable et profonde réflexion sur la forme et le sens des écritures dramatiques contemporaines. "Réécrire" veut dire écrire autrement, réinventer, recréer une forme, une structure, un langage, une "architecture".

>>

Si les textes issus d'un processus de réécriture ont (presque) toujours été publiés, pour ce qui est des adaptations, leur existence concrète en livre, et donc en dehors de la scène, est un phénomène assez récent. Les Solitaires Intempestifs ont créé récemment une collection d'adaptations de textes pour le théâtre ("Adaptations théâtrales"). À ma connaissance, il s'agit de la seule collection d'adaptations théâtrales, bien que d'autres adaptations aient été également publiées, d'une manière plus isolée, chez d'autres éditeurs. La publication est, nous le savons, une reconnaissance. Peut-être que finalement ces "pratiques perverses", ces "actes-parasites", dans l'expression de Krystian Lupa, ne constituent pas un danger voire un attentat à la littérature et au théâtre contemporains, bien au contraire.

III – Sade et Sacher-Masoch: les adaptations de Christine Letailleur

Et pourtant, si je m'éloigne de plus en plus de cette idée "d'attentat à la littérature et au théâtre contemporains", il n'est pas moins vrai que lorsqu'on évoque les adaptations pour la scène des romans de Sade et de Sacher-Masoch (et peut-être même celles des œuvres de Crébillon Fils ou de Laclos), un autre type

"d'attentat" pourrait éventuellement venir à l'esprit de certains lecteurs et/ou spectateurs, à savoir l'attentat à la pudeur. Néanmoins, l'obscénité – comme le théâtre – n'est pas forcément où l'on pourrait l'attendre. C'est bien cela que Christine Letailleur, metteur en scène et auteur des adaptations pour la scène de *La philosophie dans le boudoir* de Sade (2007), et de *La Vénus à la fourrure* (2008) de Sacher-Masoch, a mis en œuvre avec beaucoup de justesse dans ses deux derniers spectacles⁵. En effet, le travail de Christine Letailleur met en évidence deux questions majeures du théâtre contemporain: non seulement elle porte en avant la théâtralité de la parole et son efficacité au théâtre, mais elle creuse, tout en le questionnant, le rapport du théâtre à la mimésis. Force est de constater que Christine Letailleur, "amoureuse de la langue du divin Marquis" (2007 : 10), agit en vrai *rhapsode*:

(...) on connaît le goût de Sade pour les longues dissertations et démonstrations, pour les répétitions, les postures qui se font et se défont à n'en plus finir. Il faut donc trancher, couper, tailler dans les blocs de mots, travailler le texte au corps, le désosser, le désarticuler, choisir certains passages et pas d'autres, faire se frotter, se confronter tel extrait à tel autre, isoler telle ou telle phrase... Ramasser, compresser et désencombrer, clarifier pour faire entendre et résonner le texte malgré tout, coûte que coûte, pour donner à voir la singularité d'une pensée, sa complexité, sa richesse. (Sade /Letailleur, 2007: 10)

Les adaptations de Christine Letailleur nous proposent un *théâtre imaginaire* qui, me semble-t-il, traverse toute l'œuvre de Sade ainsi que celle de Sacher-Masoch. Autrement dit, Letailleur a voulu mettre en évidence un langage qui comporte une forte théâtralisation. Or, cette théâtralisation, qui est de l'ordre du rythme, de la prosodie, de l'organisation même du discours, présuppose des pratiques scéniques dont l'objectif est très clairement de *donner à entendre* plutôt que de *donner à voir*: "Épurer, pour le plaisir de faire entendre la langue (...) avec ses phrases, ses adverbes, ses superlatifs, ses expressions imagées,

ses outrances langagières, ses mots savants, obscènes, ses points d'exclamation, ses points-virgules, même."(*ibidem*). Tout passe donc par la voix: "une voix c'est du corps hors du corps. Deux voix qui se répondent c'est un peu du corps à corps" (Meschonnic, 1987: 28). Pour Christine Letailleur il s'agit de "travailler le texte au corps", de rendre la parole vive et jubilatoire et surtout de "nommer ce qui ne doit pas être vu". Cette stratégie qui, à l'évidence, est à la base d'un théâtre imaginaire, est déjà présente dans le texte sadien. Letailleur ne fait que la mettre en évidence. Pour cela, l'adaptatrice et metteur en scène crée des corps pour les voix de certaines didascalies, elle a introduit deux personnages – les valets – qui n'existent pas dans le texte de Sade et qui *donnent à entendre ce qui ne doit pas être vu*:

>>

VALET 1. – Madame de Saint-Ange baise Dolmancé sur la bouche, lubriquement. Eugénie se livre à Dolmancé. Il la baise ardemment, langue en bouche. Madame de Saint-Ange baise Eugénie de la même manière, langue en bouche. Dolmancé les tient dans ses bras, les langote toutes deux, et toutes deux se langotent et le langotent. (2007: 27)

Par ailleurs, leurs interventions fonctionnent également comme commentaires de l'action suggérée, tout en mettant en évidence l'humour du "divin Marquis":

DOLMANCÉ. – Allons au poste, Eugénie, au poste!

VALETS 1 et 2. – Ça va faire mal! Ça va faire mal! (2007: 50)

De ce traité d'éducation érotique sous la forme du dialogue, Christine Letailleur a gardé la forme vivante, faite de relances, de rebondissements, de retournements qui permettent d'agiter les idées. Cette agitation permanente de la parole – et donc des idées – n'est pas sans rapport avec l'agitation des corps, la dépense des corps, dont il est question dans le texte de Sade et dans le spectacle de Christine Letailleur. Stanislas Nordey parle d'un "spectacle athlétique". Et pour cause. Le dispositif scénique qui permet de

donner à entendre plutôt que de *donner à voir* se trouve être tout simplement un rideau. Un rideau rouge – dispositif théâtral par excellence – que les valets ouvrent et ferment en fonction de ce que le public doit ou ne doit pas voir, que les acteurs explorent en permanence et autour duquel les corps sont toujours en action. En effet, si perversion il y a, elle est là, dans ce dispositif, dans ces moments où les personnages jouent au caché-montré tout en évoquant le voyeurisme sadien. Du reste, les seuls personnages *pervers* sont ceux qui manipulent le rideau: les valets. Ce sont eux qui *donnent à voir* ou à *entendre*, qui contrôlent le rapport scène / salle et créent la mise à distance où se joue la créativité et la surprise. Par ailleurs, étant eux-mêmes voyeurs, ils incitent le public au voyeurisme, alors qu'ils le privent d'assister à l'action. Enfin, ce sont leurs commentaires et leurs gestes qui guident les spectateurs à travers ce *théâtre imaginaire*.

C'est avec la même justesse qu'en 2008 Christine Letailleur adapte au théâtre *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch. En effet, Letailleur s'éloigne des clichés qui définissent une perversion sexuelle liant souffrance et jouissance, pour mettre en évidence les pouvoirs et la beauté d'une parole désirée et désirante, toujours entre la suggestion et le dévoilement.⁶ Du reste, la parole est la source même de ce jeu de masques intime qui s'installe entre les deux personnages, Wanda et Séverin. "Chez Sacher-Masoch, explique Letailleur, (...) les mots [ont] le pouvoir de faire naître et advenir un bonheur, un plaisir futur." (2008: 12). Une fois de plus, l'adaptatrice et metteur en scène ne cherche pas à *reproduire le visible* mais à *rendre visible*. Qu'il s'agisse du rêve masochiste ou de la structure de l'œuvre (mise en abyme, dialogues, travestissements, déguisements, masques, jeux de rôles, mises en scène, coup de théâtre...) pour Letailleur, l'important, c'est de mettre en lumière la théâtralité du langage tout en conservant sa sève littéraire, sa densité, sa dimension onirique et poétique: "Le théâtre, précise Henri Meschonnic, montre autre chose que ce qu'on voit, il montre ce qu'on imagine qu'on voit. Donc il montre ce qu'on ne voit pas. (...) Ce n'est pas la voix qui est dans le théâtre, c'est le théâtre qui est

dans la voix” (1987: 39). De plus, le resserrement de l’action (concentrée autour du couple Wanda/Séverin) permet de creuser le “bégaïement de la langue” (Deleuze, 1993: 72) ou, dans l’expression de Pascal Quignard, son “balbutiement” (1969) à l’œuvre dans le roman de Sacher-Masoch:

WANDA. – Agenouille-toi, là, près de ma pantoufle.
Il s’agenouille. Elle lui caresse la tête, la lumière tombe doucement.
Mes pieds sont gelés... ils me font si mal... réchauffe-les. Baise-les. Embrasse-moi comme un serpent avec ta langue. Es-tu heureux?
SÉVERIN. – Infiniment.
WANDA. – Tu veux que je te...
SÉVERIN. – Oui...
WANDA. – Déshabille-toi. Je te veux nu comme un ver de terre.
(2008: 64-65)

>>

Cette parole *liminaire* (Quignard 1969: 148) est la matière même du phantasme, elle crée l’espace du désir, de l’action du désir. Dans la mise en scène de Christine Letailleur, l’action devient le plus souvent une image sur un plateau épuré, où la beauté figée des corps remplace l’irrésistible transgression de la parole:

Wanda est allongée, Séverin la recouvre d’une fourrure sombre. Il s’allonge à ses côtés. Les corps sont dans la même position, cependant à une certaine distance l’un de l’autre. Ils ne bougent pas.
(2008: 45)

IV – Crébillon Fils / Lagarce: adaptation et réécriture

L’inquiétude lagarcienne à l’égard du narratif, ainsi que le goût de l’auteur pour les romans d’apprentissage et la littérature du XVIII^e siècle⁷ sont très certainement à l’origine de l’adaptation de *Les égarements du cœur et de l’esprit* de Crébillon Fils. Le spectacle, créé le 23 novembre 1984, à l’Espace Planoise de Besançon⁸, a connu un véritable succès public et critique – comme d’ailleurs ce fut le cas

précédemment avec l'adaptation de *Phèdre*, de Racine, seconde mise en scène professionnelle de Jean-Luc Lagarce⁹. Dans les deux adaptations / mises en scène, Lagarce met côte à côte deux figures parlantes: "Phèdre" et "Enone" (*Phèdre*)¹⁰, "Lui" et "Elle" (*Les égarements du cœur et de l'esprit*) dans une structure elliptique où l'implicite joue un rôle non négligeable. Force est de constater que cette stratégie discursive deviendrait l'une des caractéristiques majeures de l'écriture lagarcienne. Par ailleurs, comme le notent Marie-Aude Hemmerlé et Céline Hersant, "Lagarce s'oriente (...) très vite vers la récupération et la transposition des modèles romanesques tout en travaillant à l'imbrication de l'épique (le récit) et du dramatique (le dialogue)" (2008: 176). En effet, dans *Les égarements du cœur et de l'esprit (précisions)*, les deux figures parlantes ("Lui" et "Elle" – "M. de Meilcour" et "Mme de Lursay" dans le roman de Crébillon Fils) sortent parfois d'elles-mêmes pour s'énoncer à la troisième personne:

LUI. – À force de dissenter, nous perdîmes le fond de la question, et je la terminerai en lui baisant la main...

ELLE. – Elle la lui tendit en l'assurant pourtant qu'elle prendrait à l'avenir des précautions contre lui. Pourquoi avoir (demanda-t-elle avec une douceur extrême) passé de beaucoup de respect, même d'un respect trop timide, à une familiarité désobligeante?

Vous voyez ce qui m'arrive? (2007: 47)

À l'évidence, chez Lagarce, l'adaptation théâtrale est le moyen par excellence de préserver le modèle romanesque et d'introduire une distance *perverse* entre le nouveau texte (écrit pour le théâtre) et son modèle (la prose de Crébillon Fils). Autrement dit, la romanisation du dialogue théâtral permet à l'auteur de créer une forme dramatique, tout en préservant la pâte romanesque: "la scène devient récit" (Cambours 2007: 11). Du reste, ce procédé deviendra systématique dans les pièces de Jean-Luc Lagarce. Par ailleurs, Lagarce met en œuvre une très efficace décontextualisation de la fiction romanesque qui lui permet de se concentrer sur le langage:

"Le sujet le plus important, c'est la langue, affirmait Lagarce, (...) L'histoire racontée ne m'intéresse pas beaucoup, en revanche, la façon dont elle est raconté me passionne"¹¹. Du langage de Crébillon Fils, Lagarce gardera surtout le phrasé et la syntaxe; néanmoins, comme l'a très justement noté Patrice Béghain (2007: 7), la prose parfois un peu abstraite de Crébillon Fils gagnera et en densité et en sensualité dans l'adaptation de Jean-Luc Lagarce, l'écriture textuelle se double d'une écriture de la chair: "LUI. – Je cessais un instant de baiser sa main, pour la regarder. Je trouvais dans ses yeux une expression dont j'étais si saisi sans la bien connaître... ils étaient si vifs, si touchants, j'y lisais tant d'amour (...)" (Crébillon Fils /Lagarce, 2007: 41).

>>

Plus qu'un souci d'actualisation, les adaptations de Jean-Luc Lagarce mettent au jour le désir de s'approprier un langage, de le réécrire pour des voix, pour des corps, pour une respiration, d'y introduire quelques *précisions* formelles, afin de mieux avancer dans sa propre écriture.

En guise de conclusion, je dirai que les gestes de réécriture et d'adaptation – qui, à l'évidence induisent l'hétérogénéité, la fragmentation, la pluralité, font appel au montage et au démontage, à la composition et à la décomposition: à la rhapsodie – sont en fait beaucoup moins *pervers* qu'on ne le croit; peut-être essayent-ils de *pervertir*, mais je ne suis pas sûre qu'ils y arrivent. À la limite, c'est le geste de réécriture et d'adaptation qui est perversi et par le roman et par la scène car, plus qu'une structure, la forme devient un espace d'indécision, de doute que le poète-rhapsode explore avec minutie et en toute liberté. Et pourtant, bien que libre, bien qu'il ait envie de faire *autre chose*, l'auteur cherche à créer un texte et un spectacle *justes* par rapport au roman et à la scène. J'ai dit *juste*, pas *fidèle*, car je suis persuadée que nous sommes tous plus au moins infidèles. C'est pourquoi, comme le dit Henri Meschonnic, "même après la sortie des acteurs c'est autrement et en nous que le spectacle continue." <<

NOTES

* Cette communication a été écrite au sein du projet "Interidentidades", de l'Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté de Lettres de Porto, une I&D subventionnée par Fundação para a Ciência e Tecnologia, dans le cadre du "Programa Operacional Ciência e Inovação (POCI 2010), Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500)".

[1] "Les mots étant des objets flottants, infidèles, prêts à se fondre dans des significations parfois contradictoires. Partant de ce constat, comment accepter alors de n'être que l'auteur des mots et de laisser le metteur en scène devenir l'auteur du sens?" (Pommerat 2007: 20, 21).

[2] L'adjectif *palimpsestueuse* est de Philippe Lejeune, cité par Gérard Genette (Genette 1982: 557).

[3] A ce propos voir "L'ère de la mise en scène: gestes et (dis)continuités" (Moreira da Silva 2007: 25, 50).

[4] Sur la question de l'*hypertextualité* et en particulier sur la *transposition* et les pratiques *transpositionnelles*, voir Genette 1982: 291.

[5] "La philosophie dans le boudoir" d'après D.A.F. Sade, adaptation, scénographie et mise en scène de Christine Letailleur, spectacle créé le 23 janvier 2007 au Théâtre National de Bretagne, à Rennes, avec Stanislas Nordey, Valérie Lang, Philippe Cherdel, Charline Grand, Guy Prévost, Bruno Pesenti et Stéphanie Cosserat.

"La Vénus à la fourrure" d'après L. Von Sacher-Masoch, adaptation, scénographie et mise en scène de Christine Letailleur, spectacle créé le 11 novembre 2008 au Théâtre National de Bretagne, à Rennes, avec Philippe Chardel, Maëlle Bellec, Andrzej Deskur, Valérie Lang, Dimitri Koundourakis.

[6] "De Sacher-Masoch, qu'a-t-on retenu? Un nom commun, le masochisme, forgé sur un nom propre, afin d'exprimer une perversion sexuelle. Ainsi donc la maladie immortalisa l'homme et occulta le poète" (Sacher-Masoch/Letailleur 2008: 7).

[7] En effet, Jean-Luc Lagarce est familier d'un certain nombre d'auteurs du XVIIIe siècle (Rousseau, Goethe, Marivaux...) et surtout de Sade. En 1980, il s'inscrit en doctorat avec pour sujet "L'esprit de système dans la philosophie de Sade".

[8] Mise en scène de Jean-Luc Lagarce avec Mireille Herbstmeyer et François Berreur (production Théâtre de la Roulotte).

[9] "Phèdre", d'après Jean Racine, adaptation et mise en scène de Jean-Luc Lagarce avec Ghislaine Lenoir, Marie-Odile Cuenet et la voix de Michel Vitold. Le spectacle a été créé à l'Espace Planoise de Besançon, le 16 novembre 1982. Le 28 janvier 1985, Jean-Luc Lagarce écrivait dans son journal: "L'article de [Colette] Godard sur *Phèdre*, l'article dans *Autrement* et l'autre article de Godard encore sur Crébillon émurent la profession" (2007: 124).

[10] Dans sa critique, Colette Godard écrivait: "Deux femmes en robe blanche et du sable. Deux femmes isolées, perdues, éperdument accrochées l'une à l'autre, et le sable qui inlassablement se répand, et qu'elles piétinent sans fin. La tragédie de Racine toute entière livrée à la seule respiration de Phèdre et Œnone. Phèdre et son double" (Lagarce 2002: 7).

[11] Jean-Luc Lagarce, *Entretien avec Jean-Michel Potiron* (inédit).

BIBLIOGRAPHIE ∨

Banu, Georges (2009), *Miniatures théoriques, écrits*, Arles, Actes Sud.

Béghain, Patrice (2007) "Préface", in *Les égarements du cœur et de l'esprit (précisions)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

Cambours, François (2007), "Des égarements à ravir", in *Les égarements du cœur et de l'esprit (précisions)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

Crébillon Fils (1985), *Les égarements du corps et de l'esprit*, Paris, Flammarion.

Crébillon Fils / Lagarce (2007), *Les égarements du cœur et de l'esprit (précisions)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

>>

Deleuze, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Points essais, n. 257.

Hemmerlé, A., Hersant, C. (2008) "Crébillon/Lagarce: «précisions»", in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Colloque de Paris III, Sorbonne Nouvelle, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

Hersant, C., Naugrette, C., (2005) " Rhapsodie", *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belfort, Circé.

Lagarce (2002), *Traces Incertaines, mises en scène de Jean-Luc Lagarce, 1981-1995*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

-- (2007), *Journal 1977-1990*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

Meschonnic, Henri (1987), "Le Théâtre dans la voix", in *Licorne*, n. 41, Poitiers, Université de Poitiers.

-- (2001), "Le théâtre comme voyage de la voix", in *Académie expérimentale des théâtres 1990-2001*, Monum, Éditions du patrimoine, Paris: 15-23.

Moreira da Silva, Alexandra (2007), *La question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*, Thèse de doctorat, Porto.

Nancy, Jean-Luc (2002), "Y a-t-il encore du monde?", *artpress*, n.281, juillet-août, Paris.

Pommerat, Joël (2007), *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, n.26.

Quignard, Pascal (1969), *L'être du balbutiement*, Essai, sur Sacher-Masoch, Paris, Mercure de France.

Roubine, Jean-Jacques (1990), *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris, Bordas.

Sacher-Masoch (2008), *La Vénus à la fourrure*, trad. Ledos de Beaufort, Paris, Le Cercle Poche.

Sacher-Masoch /Letailleur (2008), *La Vénus à la fourrure ou les confessions d'un suprasensuel*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

Sade (2007), *La philosophie dans le boudoir*, Paris, Flammarion.

Sade /Laetailleur (2008), *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

Sarrazac, Jean-Pierre (1999), *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé.

-- (2000), *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé.

-- (2007), "La reprise (réponse au postdramatique)", *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, *Études Théâtrales*, Bruxelles, Université catholique de Louvain /Université Paris III.

Zola, Émile (1891), "M. Émile Zola", in Jules Huret (1999), *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti: 189-194.