

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA THÉÂTRALITÉ DANS *UNE ADORATION* : DU ROMAN AU THÉÂTRE,
DE NANCY HUSTON À LORRAINE PINTAL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
DIANE BEAULIEU

AVRIL 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier deux femmes exceptionnelles, Lauraine et Marie, sans lesquelles ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Elles se sont occupées de mon fils Alexandre pendant que je rédigeais et m'ont surtout offert un appui moral indéfectible. Merci aussi à ce fiston souriant qui a entretenu ma détermination tout au long de ce projet.

Je remercie aussi ma directrice de recherche, Lucie Robert, pour sa grande rigueur, son esprit critique et ses conseils éclairés. Un merci tout spécial à mon amoureux qui, grâce à son humour et à ses nombreux encouragements, a rendu possible l'achèvement de cette maîtrise.

Merci enfin à Geneviève et Anne dont l'humour et le soutien m'ont été indispensables.

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose de mieux comprendre la théâtralité en procédant à une étude comparative de deux œuvres : le roman *Une adoration* (2003) de Nancy Huston et son adaptation au théâtre par Lorraine Pintal, *Une adoration* (2006). Le roman de Huston se distingue en faisant une large place au théâtre et l'adaptation de Pintal peut certes miser sur cette théâtralité en la portant à la scène. En se penchant sur la théâtralité du roman et de l'adaptation, nous cherchons à saisir comment celle-ci peut fonctionner à l'intérieur de deux genres distincts. C'est dans une perspective socio-sémiotique que ces textes sont étudiés afin de faire ressortir l'identité formelle propre à chacun, en tenant compte de l'évolution des genres et de leur contamination réciproque.

Le mémoire présente d'abord une réflexion portant sur la théâtralité, qui vise à désigner des paramètres qui peuvent sembler insaisissables, car ils varient grandement selon les cultures, les époques, les pratiques. Si le dialogue, la *mimesis*, l'action dramatique et l'oralité sont des éléments traditionnellement associés au théâtre, il faut voir comment ceux-ci infiltrent la trame narrative de Huston et comment ils se retrouvent, par la suite, dans l'adaptation de Pintal. Les deux œuvres sont étudiées séparément, afin d'accorder à chacune une analyse détaillée qui permettra de mettre au jour la théâtralité qui les caractérise. Ces créatrices que sont Huston et Pintal jouent avec les frontières des genres, laissant le dramatique et le narratif se combiner d'une façon singulière. Toutefois, si le roman de Huston peut rêver de théâtre et le décrire au point d'aspirer à une réalisation tangible dans un espace concret, il reste délivré des véritables contraintes scéniques qui définissent l'adaptation de Pintal.

Au terme de l'étude, nous sommes à même de constater que la théâtralité a évolué et que les paramètres autrefois fondateurs du genre se sont transformés pour mieux permettre au théâtre de se renouveler. Ainsi, alors que Huston s'appuie sur des éléments traditionnels et plus formellement reconnaissables du théâtre, Pintal s'en détourne, d'une certaine manière, pour remettre en valeur les procédés romanesques. Elle exploite la contamination des registres dramatique et narratif déjà présente chez Huston, mais cherche surtout à transposer la narration, plus à même de relever les défis de la scène contemporaine.

Mots-clés : XX^e siècle, théâtralité, narrativité, adaptation, contemporain, roman, théâtre, Nancy Huston, Lorraine Pintal.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA THÉÂTRALITÉ, DU THÉÂTRE AU ROMAN.....	9
1.1 La théâtralité de la représentation et du texte	11
1.1.1 La théâtralité de la représentation	12
1.1.2 La théâtralité du texte.....	17
1.1.3 La contamination des genres	23
1.1.4 L'adaptation de roman au théâtre.....	26
1.2 La théâtralité dans <i>Une adoration</i>	29
1.2.1 La typographie dramatique.....	30
1.2.2 Le thème du théâtre dans le roman.....	35
CHAPITRE II	
<i>UNE ADORATION</i> : LE ROMAN DE HUSTON.....	47
2.1. L'action dramatique.....	48
2.1.1 Les témoins	49
2.1.2 La figure du juge	52
2.2 Le déroulement du procès.....	56
2.2.1 L'organisation des rapports de force	59
2.3 Les dialogues romanesque et théâtral	64
2.3.1 La place du récit dans le dialogue	69
2.3.2 L'oralité.....	73
CHAPITRE III	
<i>UNE ADORATION</i> : L'ADAPTATION DE PINTAL	80

3.1 L'espace et le temps.....	82
3.2 L'espace : du roman au théâtre	85
3.2.1 Cosmo : un personnage de chair	90
3.2.2 Mise en scène des procédés de distanciation.....	92
3.3 Le temps : du roman au théâtre.....	98
3.3.1 Le temps déconstruit	102
3.3.2 L'espace et le temps simultanés	107
CONCLUSION	112
BIBLIOGRAPHIE	118

INTRODUCTION

En octobre 2002, Lorraine Pintal, la directrice du Théâtre du Nouveau Monde, envisage de porter à la scène *Dolce Agonia* de Nancy Huston. La romancière lui propose alors son tout nouveau roman, *Une adoration*. Selon Huston, cette dernière œuvre serait plus appropriée pour une adaptation théâtrale, car le récit se penche sur la vie d'un acteur célèbre, Cosmo. « Quoi de mieux pour le théâtre, que l'histoire d'un acteur, mort, assassiné et de l'enquête folle, insensée pour trouver l'auteur du crime ?¹ » Pintal se laisse séduire par la vie de ce séducteur adulé : « Les personnages sont surprenants, la situation dramatique, remplie de rebondissements, certains dialogues sont parfaitement maîtrisés.² » Le 12 avril 2005, le dernier roman de Huston est créé au TNM, dans une adaptation et une mise en scène de Pintal. À la suite de ce spectacle, plusieurs critiques soulignent la théâtralité du roman. « La singularité du plus récent roman de Nancy Huston et, par le fait même, de sa version théâtrale, découle de nombreux éléments : structure polyphonique (plusieurs voix racontent l'histoire), déconstruction temporelle, allers-retours du ludique et du tragique, suspense, personnages mystérieux [...]³ ». Ce lien entre le théâtre et le roman n'avait pourtant pas été remarqué lors de la publication du livre. Autant dire que la production scénique a permis de mettre en évidence certaines caractéristiques théâtrales déjà présentes dans le texte original. Marie Labrecque, journaliste au *Devoir*, fait justement remarquer dans sa critique de la pièce que, de toutes les œuvres de Huston, *Une adoration* est sans doute la plus propice à la représentation : « Il y a quelque chose de pirandellien dans cette histoire qui entrelace les

¹ Lorraine Pintal, « Journal de bord de *Une adoration* d'après le roman de Nancy Huston », *programme du spectacle Une adoration de Nancy Huston*, adaptation et mise en scène de Lorraine Pintal, Théâtre du Nouveau Monde, Montréal, 12 avril-7 mai 2005, p. 1.

² *Ibid.*, p. 2.

³ Ève Dumas, « *Une adoration*, fruit de la passion », *La Presse*, cahier « Arts et spectacle », 9 avril 2005, p. 8.

voix des vivants et des morts, des personnages et de l'auteur, tous venus témoigner de leur vision de Cosmo.⁴ »

En effet, Huston a écrit son roman après une première immersion dans l'univers du théâtre. Avant de créer le personnage de l'acteur Cosmo, Huston a travaillé sur un projet théâtral à partir de l'une de ses œuvres, soit *La Virevolte*. Elle a été approchée par la metteuse en scène, Valérie Grail, qui a eu un véritable coup de cœur pour ce roman. Celle-ci a l'habitude de porter à la scène des œuvres non dramatiques et elle dit partager avec Huston « [s]on goût pour les entrelacs et les chocs des formes littéraires [...] »⁵. Les deux femmes ont travaillé ensemble dès le départ et, de cette étroite collaboration, est né *Angela et Marina*. Les deux fillettes de *La Virevolte* sont devenues adultes et leur histoire se trouve transposée à la scène. Ce nouveau récit devient donc un mélange poétique de dialogues, musiques diverses et théâtre dans le théâtre. Huston précise :

Je conçois *Angela et Marina* non comme une adaptation de mon roman *La Virevolte*, mais comme un de ses prolongements possibles (il y en a eu et il y en aura sûrement d'autres) ; le projet, tel que nous le concevons avec Valérie Grail me paraît riche en possibilités d'exploration théâtrale et musicale.⁶

Huston était favorable à l'idée de retravailler des personnages qu'elle avait déjà créés précédemment et elle était prête à le faire dans des conditions d'écriture autre. On se doit de souligner cette attirance pour le théâtre que Huston confirme :

Écrire pour le théâtre est pour moi un vieux rêve ; j'ai moi-même fait du théâtre à New York avant de venir m'installer à Paris et mon écriture romanesque est traversée depuis le début par « du théâtral » : écoute des voix, des rythmes, omniprésence de la musique, du mouvement, préoccupation avec la vivacité et la vérité des personnages plutôt qu'avec une éloquence purement littéraire.⁷

⁴ Marie Labrecque, « De belles scènes qui ne convainquent pas », *Le Devoir*, 18 avril 2005, p. B8.

⁵ « Angela et Marina », In Théâtre du Soleil, en ligne, s.d., « <http://www.theatre-du-soleil.fr/invites/angela-marina2.shtml> », consulté le 20 janvier 2008.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

Marta Dvorák note d'ailleurs le penchant de l'écrivaine pour l'exploration textuelle : « Nancy Huston a toujours osé franchir les frontières génériques, linguistiques, narratologiques.⁸ » Huston a écrit onze romans, dont plusieurs ont reçu des prix littéraires internationaux. Toutefois, elle se consacre aussi à d'autres genres littéraires : nouvelles, livres pour enfants, traductions, scénarios pour le cinéma, essais. Son œuvre a reçu une couverture critique importante à travers le monde et, considérant qu'il s'agit d'une auteure contemporaine, il existe déjà plusieurs ouvrages sérieux qui lui sont consacrés. Une dizaine de mémoires ont été réalisés depuis 1996. Mentionnons également l'ouvrage que nous avons cité plus haut, soit *Vision/Division, l'œuvre de Nancy Huston*, issu d'un colloque international ayant eu lieu en 2001 au Centre d'études canadiennes Paris III-Sorbonne Nouvelle, en collaboration avec l'Université Brock. Les chercheurs de différents pays ont abordé les thèmes suivants : l'identité et l'altérité, la vie et la création, la musique et la littérature. Le roman, *Une adoration*, en revanche, n'a pas encore fait l'objet d'aucune étude de fond.

Dans *Une adoration*, il est clair que l'ascendant de Huston pour « du théâtral », comme elle le mentionne elle-même, se trouve renforcé par une pratique réelle de l'écriture dramatique et par une véritable expérience de la scène. Les personnages, comme au théâtre, se parlent les uns les autres ; ils dialoguent entre eux. Leur manière de s'exprimer est moins littéraire que « parlée », c'est-à-dire que cette langue écrite par Huston semble aspirer à une énonciation à voix haute. D'ailleurs, la potentialité auditive du texte se trouve réalisée pleinement grâce à la mise en scène de Pintal. Projeté sur la scène, le récit subit des transformations. De plus, l'écriture visuellement parlante de Huston rappelle le travail sur la spatialité, un élément incontournable de toute expérience théâtrale. Si Huston se sent indéniablement attirée par le théâtre, elle hésite toutefois à se lancer pleinement dans l'écriture dramatique :

Mes romans travaillent énormément avec les voix. Ce sont elles qui me guident dans l'écriture. Cela apparaîtrait donc logique que j'écrive des pièces. Mais je crois que j'aurais beaucoup de mal avec la notion d'espace au théâtre. J'aime beaucoup la

⁸ Marta Dvorak et Jane Koustas (dir.publi.), *Vision/Division, l'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. ix.

liberté du roman, qui peut partir dans toutes les directions. Bref, je suis désireuse d'écrire pour le théâtre, mais je ne me sens pas encore prête.⁹

Autrement dit, Huston rêve de théâtre. Toutefois, elle souligne le fait qu'il y a une grande différence entre s'inspirer de l'art dramatique pour écrire une narration et écrire directement pour le théâtre. Elle parle d'une distinction au niveau de l'espace et avance aussi que la liberté n'est pas la même. Il s'agit de pistes de réflexion que nous aurons à creuser, mais, dans l'immédiat, le commentaire de Huston nous permet d'introduire le problème qui a motivé la rédaction du présent mémoire : est-ce qu'il y a des différences entre la théâtralité du roman et celle du théâtre ? Ainsi la question de la relation entre le roman et le théâtre sera l'axe central de la recherche et de l'analyse. Autrement dit, nous allons chercher à savoir, à partir d'une double mise en forme, soit le texte de Huston et l'adaptation de Pintal, ce qu'est la théâtralité. En nous penchant sur une double théâtralité, pas toujours identique, nous pourrions mieux cerner ce qui est propre au roman et ce qui est propre au théâtre. Nous voudrions arriver à comprendre une théâtralité plus fondamentale que celle de la scène uniquement.

Le fait de nous baser sur des œuvres qui reposent sur la même fiction nous aide à en comparer les modalités de présentation. L'analyse approfondie de chacune des deux œuvres permettra de montrer les ressemblances entre les deux et de mieux comprendre de quelles natures sont les modifications engendrées par l'adaptation de Pintal. Nous allons puiser à même la version écrite de l'adaptation de Pintal pour illustrer des éléments qui seraient constitutifs de la théâtralité. Ce mémoire se propose donc d'expliquer et d'analyser la théâtralité du roman de Huston et la théâtralité de l'adaptation de Pintal, en insistant sur l'évolution du théâtre comme genre. L'originalité de ce mémoire repose donc sur le lien proposé entre l'œuvre de Huston et le théâtre, un aspect qui n'a jamais été traité. Nous espérons également que cette réflexion à partir du théâtral apporte une contribution aux recherches sur la théâtralité, puisqu'elle aborde la question à travers la relation entre le roman et le théâtre.

⁹ Ève Dumas, « Nancy Huston, romancière et spectatrice », *La Presse*, 14 avril 2005, p. ACTUEL7.

Ce mémoire cherche à mieux comprendre la contamination des genres spécifique à la contemporanéité. Si le roman de Huston soulève des questions sur l'imbrication du narratif et du dramatique, le travail de Pintal se situe également dans cette expérimentation des frontières des genres. L'adaptation des romans au théâtre constitue une pratique fondamentale qui s'inscrit dans ce mouvement de réinvention propre à la modernité culturelle et qui permet de trouver de nouvelles manières de rendre compte du monde d'aujourd'hui. Le roman *Une adoration* de Huston, où le théâtre est mis à l'avant-plan par l'intermédiaire de son personnage principal, un comédien, semble reposer sur une dynamique dramatique, qui se retrouve autant sur le plan du contenu que de la forme. Huston joue avec les frontières des genres en associant drame et récit. Marie-Pascale Huglo parle de la hantise du récit contemporain en ce qui concerne la question du savoir raconter : « Le retour du récit propre à la littérature contemporaine implique un < enchevêtrement > anachronique, souvent ludique, de divers modes narratifs, discursifs, perceptifs.¹⁰ » Jean-Pierre Sarrazac, Jean-Pierre Ryngaert et Hans-Thies Lehmann, entre autres, constatent aussi un intérêt accru pour les opérations de brouillage, de perturbation des normes, d'exploration des frontières. Ce questionnement autour des critères du genre oblige à un certain retour sur les catégories de texte afin de mieux saisir la nature de l'adaptation effectuée et d'essayer d'expliquer cet attrait pour les limites.

Le roman *Une adoration* donne à entendre les voix des proches de Cosmo. Leurs témoignages se superposent pour créer autant de fragments imbriquant passé, présent et futur. Les personnages s'interrogent sur la meilleure manière de transmettre leur vision de Cosmo et ils ne s'entendent pas sur celle-ci. Que se passe-t-il alors avec le narrateur propre au récit traditionnel ? Nous voulons savoir ce qu'implique, du point de vue de l'énonciation, cette prise en charge de la parole par les différents protagonistes. Si le récit ne transite plus par un « médiateur », qu'advient-il de la vérité de l'histoire ? L'écriture fragmentée de Huston témoigne-t-elle de son refus d'imposer une vision du monde unique ? S'agit-il d'une stratégie

¹⁰ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*. Coll. « Perspectives ». Villeneuve d'Ascq (France), Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 38.

textuelle adoptée pour proposer une vision du monde hétérogène et non totalisante ? Dans son dernier essai, *L'espèce fabulatrice*, Huston présente sa conception du roman et montre l'importance de porter un regard critique sur le monde et ses fictions :

De façon générale, le but de l'art romanesque n'est pas de faire plus fort que la réalité, de la battre au jeu de l'incroyable. Car rien ne peut battre la réalité humaine. Ses délires. Son ingéniosité stupéfiante, dans la cruauté comme dans la grâce. Ce que l'art romanesque peut faire, en revanche, c'est nous donner *un autre point de vue* sur ces réalités. Nous aider à les mettre à distance, à les décortiquer, à en voir les ficelles, à en critiquer les fictions sous-jacentes.¹¹

Cette mise à distance de la fiction constitue aussi un changement important pour tout le théâtre du XX^e siècle. Brecht et Artaud expriment de manière plus radicale cette nécessité de remettre en question le rapport mimétique du théâtre au réel. Avant eux, Pirandello, au début du XX^e siècle, met l'accent sur le côté illusoire de la réalité et fait entrer le drame dans la modernité en multipliant les points de vue contradictoires. Aussi, le parallèle tracé par Labrecque entre Huston et Pirandello n'est-il pas innocent puisqu'il met l'accent sur la crise de la *mimesis*, qui est fondamentale pour comprendre l'évolution du théâtre. Pirandello met en scène l'incapacité des personnages de jouer leur propre drame, car leur vision de celui-ci diffère. La parole ne peut donner une image fidèle de la réalité, car les personnages présentent des points de vue opposés. En multipliant les voix des personnages et en les laissant débattre entre eux de certains épisodes de la vie de Cosmo, Huston semble suivre les traces de Pirandello. Se pourrait-il que le théâtre permette à Huston une mise à distance de sa propre fiction ? En instaurant le doute, les voix divergentes semblent empêcher le récit de conclure. Nous devons nous pencher sur l'impact de ce choix formel, car il constitue un aspect fondamental de l'analyse.

Notre mémoire s'inscrit dans une perspective socio-sémiotique, qui s'interroge sur les formes et les fondements de l'écriture. Le théâtre et le roman ont beaucoup évolué tout au long du XX^e siècle ; ils se sont contaminés mutuellement. Quelle est au juste la nature des

¹¹ Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, Coll. « Un endroit où aller », Paris, Actes Sud/Leméac, 2008, p. 185.

emprunts effectués ? Quels éléments peuvent se transposer d'un genre à l'autre et à quelles conditions ? Autrement dit, comment ces paramètres apparaissent-ils dans une autre forme ? Pour répondre à ces questions, il faut examiner ce qui fonde historiquement chacun des genres et essayer de comprendre leur évolution. Les références convoquées dans ce mémoire proviennent autant d'ouvrages portant sur la dramaturgie classique et contemporaine que sur la narrativité contemporaine. Partir de la théâtralité nous permet d'essayer de saisir les éléments plus conventionnels du genre dramatique pour voir comment ceux-ci se manifestent chez Huston, puis chez Pintal. Et, c'est le faire sans négliger pour autant les procédés romanesques traditionnels, car les deux sont inextricablement liés.

L'analyse plus détaillée se penchera donc, dans un premier temps, sur l'évolution de la théâtralité pour voir comment les conventions ont été ébranlées tout au long du XX^e siècle, ce qui permet de voir plus clairement quels éléments ont été contestés. Nous voulons arriver à discerner les paramètres fondateurs de ce genre qui peuvent être empruntés par le roman. Par la suite, nous allons voir lesquels de ces éléments peuvent être repérés dans *Une adoration*. Ensuite, nous allons dresser des parallèles avec l'adaptation de Pintal pour voir ce qui rapproche les deux œuvres et ce qui les distingue. Ces premières tentatives de caractérisation de la théâtralité du roman et du théâtre seront par la suite développées plus amplement dans les chapitres qui suivront. L'analyse du roman de Huston, développée dans le deuxième chapitre, se concentrera sur l'action dramatique, les dialogues et l'oralité. Nous allons étudier la manière dont l'écriture dramatique coexiste avec la prose romanesque. Enfin, le troisième et dernier chapitre se consacrera à l'adaptation de Pintal. Nous allons voir comment les éléments théâtraux qui ont transformé la trame narrative s'inscrivent concrètement dans l'espace, mais aussi comment la narration modifie le rapport à la scène. Nous verrons comment le temps déconstruit favorise un nouveau rapport au réel.

En somme, nous allons voir ce que signifie la théâtralité aujourd'hui et essayer de mieux comprendre les nouvelles dynamiques dramatiques et narratives à l'œuvre dans l'écriture contemporaine. Notre réflexion sur la théâtralité nous oblige à interroger l'adaptation comme pratique incontournable de la scène contemporaine et ainsi à mieux comprendre l'apport de la narration dans les formes théâtrales actuelles. Nous allons repérer, dans *Une adoration*, les différents emprunts au genre théâtral et examiner comment ceux-ci infiltrent la narration.

Bref, il s'agira de montrer que Huston tente de renouveler le roman contemporain en s'inspirant d'éléments perturbateurs et étrangers propres au théâtre. Mentionnons toutefois que ce théâtre rêvé par la romancière est nécessairement différent de celui qui compose la pièce dramatique. Ce théâtre n'est pas moins intéressant parce que confiné dans un roman. Au contraire, il permet d'expérimenter autrement et le récit littéraire et le théâtre. Et nous allons réfléchir, avec Pintal, à la transposition des éléments romanesques au théâtre (le personnage du narrateur, le récit) et voir s'ils permettent de concevoir la réalité autrement. L'adaptation et la mise en scène de Pintal, même s'il ne s'agit que d'une proposition de lecture de Huston, aident certainement à représenter des éléments fondateurs de la théâtralité, du moins, c'est ce que nous voudrions prouver.

CHAPITRE 1

LA THÉÂTRALITÉ, DU THÉÂTRE AU ROMAN

Il n'y a pas une seule définition possible de la théâtralité, mais bien plusieurs façons de la penser. Parce qu'elle est peu définie lexicalement et qu'elle est étymologiquement peu claire, on peut la croire abstraite et insaisissable. Pourtant, entre ses différentes manifestations, il est possible de reconnaître certains paramètres communs et de percevoir une certaine permanence. Tenter de définir la théâtralité, c'est essayer de voir en quoi le théâtre se distingue des autres genres et même des autres formes d'art. Le projet est ambitieux puisqu'il faut alors s'intéresser aux différentes variations historiques, sociologiques et esthétiques du théâtre. Déjà au XIX^e siècle, plusieurs auteurs (Hugo, Flaubert, Zola) rêvent d'un théâtre libéré des règles propres à l'esthétique classique. Toutefois, selon Peter Szondi¹², les auteurs dramatiques de cette époque restent pris, du point de vue de la forme, avec ces mêmes règles, alors que le contenu de ce qu'ils proposent les conteste. Musset et son *Lorenzaccio* s'attaquent directement aux règles des trois unités. Sa pièce est composée de trente-six scènes qui pourraient certainement se dérouler sur trois soirées, une soixantaine de décors et plusieurs actions simultanées. D'ailleurs, la pièce n'est montée que tardivement et, selon Anne Ubersfeld, « dans une version terriblement manipulée¹³ ». Le théâtre selon Musset, selon Hugo et bien d'autres, a besoin d'être réformé. Cette transformation se fait progressivement au XX^e siècle, bien qu'elle ait commencé au XIX^e siècle, préparée par les différentes batailles livrées par les romantiques et les symbolistes. L'une des principales conséquences de cette réforme concerne le texte. Il perd la place centrale qu'il occupait jadis.

¹² Voir à ce sujet Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006 [1983], p. 64.

¹³ Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993, p. 66 ; cité dans Nadine Desrochers, *Le récit dans le théâtre contemporain*, Ottawa, Université d'Ottawa, 2001, p. 39.

Deux changements importants, survenus au cours du XX^e siècle, expliquent ce bouleversement. Le premier concerne l'avènement du metteur en scène moderne. Celui-ci prend de plus en plus d'importance et réclame plus d'autonomie. À la fin du XIX^e siècle, il est déjà considéré comme l'auteur du spectacle. Le deuxième changement, corollaire du premier, porte sur l'émancipation de la scène par rapport au texte dramatique. La scène appelle un art indépendant. La scène et ses éléments constitutifs (éclairage, musique, décor, costume, jeu de l'acteur) peuvent servir de point de départ à la production du spectacle, indépendamment du texte. Comme le texte n'est plus au centre de la production théâtrale, les scènes contemporaines cherchent à explorer le langage scénique. Des metteurs en scène, pensons à Craig, Meyerhold et Artaud, pour ne nommer que ceux-là, cherchent à créer à partir de leur propre conception de la scène et du théâtre. Le texte devient alors un prétexte pour mieux explorer le langage de la scène et pour trouver de nouvelles façons de relier les divers éléments scéniques entre eux.

À partir du moment où l'on peut « faire théâtre de tout¹⁴ », pour reprendre l'expression d'Antoine Vitez, il est normal de s'interroger sur ce qui fait la spécificité de l'acte théâtral. Si le théâtre n'a plus besoin du texte pour exister et si celui-ci peut s'immiscer dans d'autres pratiques, telles la danse ou le cirque, qu'est-ce qui distingue le théâtre ? Nous allons donc voir où en sont les recherches à ce sujet et proposer des paramètres qui permettent de mieux comprendre la théâtralité. Nous voulons arriver à saisir ce que ce terme peut bien vouloir dire aujourd'hui, alors même que la théâtralité semble avoir déserté les textes du théâtre contemporain. Nous avons donc divisé le présent chapitre en deux grandes sections. La première fera état des recherches sur la théâtralité de la représentation et du texte et questionnera les liens entre théâtre et roman après un bref survol socio-historique de l'évolution de ces deux genres majeurs. Après avoir déterminé les éléments traditionnellement constitutifs de la théâtralité, nous allons examiner comment ceux-ci peuvent exister dans un roman. Puis, nous allons comparer leur fonctionnement avec l'adaptation de Lorraine Pintal. Ainsi, la deuxième section analysera d'abord le roman de

¹⁴ Antoine Vitez, *Le théâtre des Idées*, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, 1991 ; cité dans Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 50.

Nancy Huston en regard de la typographie dramatique, puisque la polyphonie a un impact considérable sur la narration. Du point de vue formel, nous passerons à une analyse thématique du théâtre. Comment le thème du théâtre apparaît-il dans les deux versions ? Au terme de cette analyse, nous comprendrons mieux la place que le théâtre occupe dans le roman *Une adoration* et nous verrons comment il se distingue, sur le plan graphique et sur le plan thématique, de l'adaptation de Pintal.

1.1 La théâtralité de la représentation et du texte

Patrice Pavis remet en question la notion de théâtralité dans son ouvrage *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, paru en 2007. Dans un chapitre intitulé *La théâtralité en Avignon*, il dénonce le flou entourant cette notion et il s'interroge sur la pertinence de l'utiliser encore aujourd'hui pour parler du théâtre. Pavis dénonce même « [l']acharnement théorique de la recherche théâtrale sur la notion de théâtralité.¹⁵ » Il prend position en établissant d'emblée que, pour lui, la théâtralité est synonyme de mise en scène. Elle concerne la représentation théâtrale. Par ailleurs, il pose la question de la spécificité du théâtre. S'il refuse de reconnaître au genre théâtral une essence particulière, il admet que les textes dramatiques contiennent une part théâtrale unique que rien ne saurait remplacer :

Certes, il faut s'intéresser à ce que le texte dramatique porte d'éléments théâtraux, « directement » utilisables sur la scène ; bien sûr, le théâtre est une pratique scénique, il privilégie la théâtralité aux dépens de la littérature et il y a dans les textes dramatiques écrits pour la scène une dimension directement transférable : celle d'un jeu dans l'espace et dans le temps, d'une parole qui aspire à l'énonciation.¹⁶

Pavis pose d'emblée les questions qui ont orienté nos propres recherches. Il permet d'introduire les deux sillons que nous allons creuser plus avant, soit la théâtralité tournée vers la représentation et la théâtralité qui serait inhérente à certains textes dramatiques. Dans un premier temps, nous allons donc tenter de mieux définir les éléments qui seraient constitutifs

¹⁵ Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, 4^e éd. rev. et augm., Villeneuve-d'Ascq (France), Septentrion, 2007, p. 268.

¹⁶ *Ibid.*, p. 267.

de la représentation, au sens où le résume bien Jean-Marie Piemme dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* : « Au sens plus restreint, la théâtralité désigne le caractère représentatif des seuls éléments scéniques à l'exclusion du texte.¹⁷ » Dans un deuxième temps, nous allons interroger les particularités du texte dramatique afin de voir s'il existe bien des caractéristiques qui favorisent leur passage à la scène, même si celles-ci ont été mises à mal tout au long du XX^e siècle.

1.1.1 La théâtralité de la représentation

Roland Barthes est le premier à avoir posé directement la question : « qu'est-ce que la théâtralité ?¹⁸ » et à y avoir répondu sans détour : « C'est le théâtre moins le texte.¹⁹ », c'est-à-dire l'ensemble des composantes scéniques qui donnent à voir et à entendre le langage dramatique lors d'un spectacle. En situant le théâtre par rapport à la représentation, Barthes fait référence « à cette épaisseur de signes et de sensations qui s'édifient sur la scène à partir de l'argument écrit.²⁰ » Pour lui, la théâtralité est bien dans le texte de départ, mais elle puise sa source dans les éléments proprement scéniques. Elle est donc reliée à la corporéité de l'acteur, à celui qui permet à la fiction de naître grâce à sa voix, sa gestuelle et sa simple présence en scène. Parce que les mots de l'auteur dramatique sont prononcés par un être de chair, le dialogue théâtral s'oppose à une littérature qui serait seulement écrite. Barthes se tourne résolument vers une esthétique de la représentation. Il rééquilibre le rapport du texte à la scène. Dans les années 1950, Bernard Dort, critique de théâtre, propose aussi une définition de la théâtralité qui met en parallèle le texte et sa dimension proprement scénique. Pour Dort, en effet, le texte est toujours aussi important, mais il doit être appréhendé en fonction de son devenir scénique :

¹⁷ Jean-Marie Piemme, « Théâtralité », In *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la dir. de Michel Corvin, Paris, Larousse, 2003, p. 1615.

¹⁸ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 41.

¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

Une autre transformation, plus large et plus profonde est en train d'affecter le théâtre. L'avènement du metteur en scène et la prise en compte de la représentation comme lieu même de la signification (non comme traduction ou décoration d'un texte) n'en ont, sans doute, constitué qu'une première phase. Constatons aujourd'hui une émancipation progressive des éléments de la représentation et voyons-y un changement de structure de celle-ci : le renoncement à une unité organique prescrite *a priori* et la reconnaissance du fait théâtral en tant que polyphonie signifiante.²¹

À partir du moment où le théâtre, jusque-là inféodé à la littérature, prend ses distances avec le texte, il perd ses jalons, c'est-à-dire qu'il n'est plus subordonné uniquement aux éléments qui, traditionnellement, garantissaient la théâtralité de la production scénique. Le texte n'est plus l'unique source de la théâtralité, ce qui était principalement le cas à l'époque où primait le texte. Les éléments non textuels de la représentation prennent alors une importance considérable. La scène contemporaine expérimente les diverses possibilités qui s'offrent à elle et le metteur en scène orchestre les différents systèmes de signes (le décor, l'éclairage, la musique). Selon Jean-Pierre Sarrazac, plusieurs metteurs en scène veulent ainsi mettre fin au « textocentrisme²² », à cette trop grande importance accordée au texte dans le théâtre occidental. Certains metteurs en scène n'écoutent que leur désir d'exploration scénique et en oublient le texte. Le théâtre postmoderne propose de s'attarder davantage aux sonorités, à la présence en scène des corps, au mariage spécial de la musique et de la lumière. Selon Hans-Thies Lehmann : « Dans les formes théâtrales postdramatiques, le texte quand (et si) il est transposé sur la scène, ne devient désormais qu'un élément entre autres, dans une totalité et dans un complexe gestuel, musical, visuel.²³ » Le théâtre *postdramatique* désigne selon Lehmann les productions qui, depuis les années 1970, apportent une réponse « à la communication sociale transformée, aux conditions des technologies de l'information généralisées.²⁴ » Bien que cette expression corresponde à un vaste domaine de création, il est possible d'en donner quelques caractéristiques : « discontinuité, hétérogénéité, non-textualité,

²¹ Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988, p. 178.

²² Voir à ce sujet Jean-Pierre Sarrazac, « L'invention de la « théâtralité », *Esprit*, n° 1, janv. 1997.

²³ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche Éditeur, 2002, p. 66.

²⁴ *Ibid.*, p. 29.

pluralisme, subversion, multilocalisation, perversion, l'acteur comme sujet et figure centrale, déformation, texte rabaissé à un matériau de base, déconstruction [...] anti-mimétique, réfractaire à l'interprétation.²⁵ »

Pour Josette Féral, Evreinov aurait été le premier à donner une définition de la théâtralité en 1922. Celui-ci affirme que la théâtralité repose essentiellement sur l'acteur et sur son désir de transformer ce qui l'entoure. Le théâtre est le seul à mettre en scène un être de chair qui joue à inventer des mondes. Il est la condition d'émergence de ceux-ci et constitue donc un élément indispensable à la production de la théâtralité. Définie ainsi, la théâtralité parle du théâtre dans son ensemble en respectant ses multiples variations à travers le temps et les différentes cultures. D'Evreinov, Féral retient trois modalités définitoires à la théâtralité, soit l'acteur, la fiction et le jeu. Féral développe ensuite sa propre définition de la théâtralité en mettant l'accent sur ce qui lie les trois modalités, c'est-à-dire d'abord et avant tout l'espace de jeu :

Quant à l'espace, il nous est apparu comme porteur de théâtralité parce que le sujet y a perçu des relations, une mise en scène du spéculaire. Cette importance de l'espace semble fondamentale pour toute théâtralité dans la mesure où le passage du littéraire au théâtral est toujours, et prioritairement, un travail spatial.²⁶

Pour que l'espace soit signifiant, peu importe où il se situe géographiquement, il faut que le corps de l'acteur soit mis en scène et regardé par quelqu'un d'autre. Autrement dit, il faut que l'intention de théâtre soit manifeste pour que le spectateur sache que ce qu'il regarde relève bien du *spectaculaire*. Il s'agit d'un processus dynamique qui implique un regardant et un regardé et Féral accorde autant d'importance à celui qui performe qu'à celui qui regarde. Ainsi, toujours selon Féral, la théâtralité n'est donc pas une donnée empirique, que l'on peut repérer à coup sûr : « Elle est une *mise en place du sujet* par rapport au monde et par rapport

²⁵ *Ibid.*, p. 32.

²⁶ Josette Féral, « La théâtralité », *Poétique*, Paris, Seuil, no 75, 1988, p. 349.

à son imaginaire. C'est cette mise en place des structures de l'imaginaire fondées sur la présence de l'espace de l'autre qui autorise le théâtre.²⁷ »

Féral poursuit sa réflexion sur la théâtralité en questionnant son rapport au réel. Elle mentionne que pour certains praticiens du théâtre, la notion de théâtralité comporte des connotations péjoratives. Elle désigne alors une attitude extérieure exagérée ne correspondant pas à sentiment vrai. Féral parle de Stanislavski, pour qui la théâtralité est ce qui éloigne le spectateur de l'essence du théâtre. Pour lui, le spectateur dans la salle doit oublier où il se trouve. La vérité de la pièce dépend alors du jeu réaliste de l'acteur et de la mise en scène, sensée reproduire la vie avec authenticité. En ce sens, la théâtralité apparaît comme ce qui sonne faux, ce qui introduit de l'extériorité ou de l'outrance dans les comportements. Meyerhold s'oppose à cette vision et conçoit la scène comme un lieu d'expérimentation où le spectateur est amené à ne jamais oublier qu'il est au théâtre. La théâtralité est alors perçue comme distincte de la vie et du réel. La position de Stanislavski correspond certainement, selon Féral, à un moment de l'histoire où l'on recherchait le naturel au théâtre alors que celle de Meyerhold est liée aux changements que nous avons mentionnés concernant l'autonomisation de la scène et l'avènement du metteur en scène moderne. « L'idée qu'il semble important de retenir ici dans la pensée de Meyerhold et qui éclaire la notion de théâtralité est celle d'un acte d'*ostension* porté par l'acteur (montrer au spectateur qu'il est au théâtre) et qui désigne le théâtre comme tel et non le réel.²⁸ »

Pour Sarrazac aussi, la théâtralité existe d'abord dans le regard critique du spectateur face à ce qui lui est présenté. Il associe l'avènement de cet observateur lucide à la dramaturgie de Pirandello qui invite le spectateur à s'intéresser au simulacre, puis à Brecht, qui refuse que le spectateur se soumette à l'illusion. Brecht souhaite un spectateur critique, toujours conscient de l'illusion qui lui est proposée. Cela suppose un jeu dramatique toujours aussi vrai, mais qui se dénonce lui-même comme mensonge. En d'autres mots, il s'agit toujours de montrer une fable au public, mais en lui rappelant toujours où il se trouve, c'est-

²⁷ *Ibid.*, p. 351.

²⁸ *Ibid.*, p. 356.

à-dire dans une salle, au théâtre, en train de regarder une fiction. Pour que le spectateur reste toujours conscient de la fiction représentée, il faut dénoncer l'artificialité de la scène ou, du moins, ne pas essayer de la cacher. Plus tard, dans les années 1970, la fable est déconstruite, fragmentée, scrutée à la loupe par les comédiens. Il s'agit toujours de détruire l'illusion en revenant sur ce qui a été montré, sur la manière dont le spectacle est mis en représentation. Selon Sarrazac, l'art théâtral du XX^e siècle subit alors une transformation profonde. Et ce tournant est directement lié à ce moment où les spectateurs sont amenés à se glisser en coulisse, « à s'intéresser non point à l'événement du spectacle mais à l'avènement, au cœur de la représentation, du théâtre même – de ce qu'on appelle *théâtralité*...²⁹ »

La théâtralité contemporaine repose plus que jamais sur le jeu de l'acteur et sur une nouvelle relation entre la scène et la salle. Ce qui se passe sur la scène, l'interaction entre les différentes composantes du spectacle, devient alors décisif dans la production du sens. Le texte duquel émergeait traditionnellement la représentation ne devient plus qu'un élément signifiant parmi d'autres. L'arrivée du metteur en scène et son influence grandissante ont permis à la dramaturgie d'élargir ses registres et d'explorer les diverses possibilités scéniques offertes par le décor, l'éclairage, la musique, le corps du comédien, sa voix, etc. Les paramètres étroits qui définissaient le genre théâtral depuis Aristote, mais surtout depuis les doctrines établies par le classicisme et que ni le XVIII^e siècle ni le XIX^e siècle n'ont réussi à ébranler, se trouvent fortement remis en question par plusieurs théoriciens et praticiens du XX^e siècle. Les mutations souhaitées par les nouveaux metteurs en scène vont permettre à la parole théâtrale de se libérer et de s'ouvrir à de nouveaux modes d'énonciation et à des temporalités variées. Si plusieurs praticiens se détournent du texte dramatique, celui-ci est toujours bien vivant et, s'il traverse une crise marquante, c'est pour mieux se redéfinir et être réinventé. La dramaturgie contemporaine est appelée à changer de manière fondamentale lorsque la *mimesis* ne constitue plus un élément incontournable du théâtre. Déjà Pirandello et Brecht proposaient une fable qui n'était pas que mimétique et qui suggérait donc un nouveau rapport au réel. Puisque le texte de théâtre n'a plus à tenter de reproduire le plus fidèlement possible la réalité, il devient alors envisageable de se tourner vers d'autres formes, peut-être

²⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *loc. cit.*, p. 61.

plus adéquates pour témoigner d'une nouvelle vision du monde. Le théâtre *postdramatique*, pour reprendre l'expression de Lehmann, se détourne alors des paramètres attribués traditionnellement à ce genre. Quels sont ces paramètres ? La prochaine section va se pencher sur le texte dramatique, qui était, depuis Aristote, porteur de la théâtralité. Nous allons déterminer les éléments qui seraient constitutifs de la théâtralité pour ensuite voir comment ceux-ci peuvent se retrouver dans le roman de Huston. Est-ce qu'ils fonctionnent de la même manière que dans un texte de théâtre ? La comparaison avec l'adaptation de Pintal devrait nous permettre de répondre à cette question.

1.1.2 La théâtralité du texte

Est-ce que la théâtralité n'existe que par et pour la représentation ? Est-ce que certains textes ne supportent pas mieux que d'autres le passage à la scène ? En d'autres mots, est-ce qu'il n'y a pas une théâtralité qui relèverait tout de même du texte et donc d'une écriture particulière ? Plusieurs critiques se sont penchés sur cette dernière question pour mieux affirmer qu'il fallait reconnaître aux œuvres dramatiques une spécificité. L'écriture dramatique contiendrait en germe son devenir scénique. Anne Ubersfeld analyse les textes dramatiques en fonction de la représentation, car, pour elle, l'œuvre théâtrale est faite pour être représentée: « Notre présupposé de départ est qu'il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de < représentativité > [...] une spécificité que nous aurons à cerner ; et que l'adaptation d'un texte poétique ou romanesque à la scène est contrainte de donner à ce texte.³⁰ » Selon Ubersfeld, il est possible d'analyser le texte de théâtre en mettant en relief certaines caractéristiques qui lui seraient propres. L'un de ses traits distinctifs concerne sa composition. Le texte dramatique contient deux parties distinctes, mais indissociables, le dialogue et les didascalies, le rapport entre les deux pouvant varier selon les époques. Il peut être utile de rappeler que, depuis la période classique, ou, selon Szondi, depuis la Renaissance, le dialogue s'est imposé, pour la première fois de l'histoire du théâtre, comme la seule composante de la texture dramatique. Pour ce qui est des didascalies, elles ont pour fonction, entre autres, d'indiquer les noms des personnages, leurs gestes et leurs actions. Le dialogue et les didascalies existent sur la scène à travers des personnages incarnés par des

³⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 58.

êtres humains. Le comédien est l'unité de base de toute activité théâtrale. Le texte est transmis au public grâce au souffle, à la voix et à la présence de l'acteur. Ubersfeld parle du double destinataire de la parole théâtrale. Nous retrouvons donc l'importance accordée au corps de l'acteur et à l'espace scénique, déjà soulignée par Barthes et Féral. Ubersfeld insiste aussi sur le temps, qui déterminerait le rapport à la fiction représentée. « L'écriture théâtrale est une écriture au présent. Tout ce qui sera signe du temps est donc par nature compris dans un rapport au présent [...] »³¹ Il n'est pas inutile de rappeler que, depuis Aristote, le théâtre est défini comme la représentation en gestes d'une action humaine. En ce sens, le présent dont parle Ubersfeld se rapporte à une intrigue essentiellement mimétique, qui semble se dérouler dans le même temps que la représentation. L'action représentée semble donc se produire en temps réel pour le spectateur, ce qui se déroule sur la scène arrivant pour la première fois. Traditionnellement donc, l'action et le temps sont directement reliés.

Véronique Sternberg poursuit dans le même sens, reliant aussi le temps à l'action, puisque, pour elle, la théâtralité du texte correspond à une certaine tension dramatique. « La théâtralité de l'œuvre dramatique est donc le résultat d'un travail sur le temps et l'effet, travail concrétisé par une écriture qui seule le rend perceptible. »³² Cette écriture est basée sur une certaine gestion des conflits, reliée à la durée du texte. En ce sens, la théâtralité consiste en un travail sur le temps, basé sur le maintien de l'illusion et sur la catharsis. L'auteur dramatique doit garder l'attention du spectateur et, pour cela, il doit créer une tension qui culminera en une finale inattendue. Déjà, chez Aristote, le théâtre reposait sur cette suite logique, qui va de l'exposition du conflit aux diverses péripéties jusqu'à l'ultime dénouement. « L'action est donc l'élément transformateur et dynamique qui permet de passer logiquement et temporellement d'une situation à l'autre. »³³ L'action repose ainsi sur la résolution des conflits qui opposent les personnages entre eux et le temps devient ainsi

³¹ *Ibid.*, p. 198.

³² Véronique Sternberg, « Théâtre et théâtralité », In *Théâtralité et genres littéraires : Actes du colloque international sur la lecture littéraire (Reims, 1994)*, sous la dir. de Anne Larue, Poitiers, Publications de La Licorne, 1996, p. 61.

³³ Patrice Pavis, « Action », In *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 8.

étrangement présent et prenant. Loin d'être l'apanage des seuls ouvrages dramatiques, la théâtralité d'un texte serait donc, selon Muriel Plana, « le désir de théâtre qui s'y exprime, la trace d'un appel au jeu et à la mise en scène.³⁴ » Plana parle aussi de qualités dramatiques liées à l'action, aux situations de crise et au dialogue. Ainsi, il y aurait une théâtralité du texte à la fois indépendante et constitutive de la représentation. Toutefois, cette inscription des composantes de la représentation dans le texte, qu'elle soit explicite ou implicite, est ce qui distinguerait le dramatique du narratif.

Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Corvin, nous avons vu que Piemme rattachait d'abord la théâtralité aux éléments scéniques de la représentation. Il précise que « la théâtralité se localise dans toutes les composantes de l'activité théâtrale et, en premier lieu, le texte.³⁵ » Ainsi, selon Piemme, il faut reconnaître une certaine théâtralité à un texte dramatique, car il se présente sous une forme dialoguée et, en cela, il s'oppose au roman ou à la poésie. Il met en scène des enjeux dramatiques *visibles*. Toutefois, le dialogue n'est pas pour autant le gage de la théâtralité ni l'enjeu, d'ailleurs. Il existe des textes modernes, dialogués, qui sont pourtant dépourvus de la théâtralité au sens que nous venons d'accorder à ce mot. Il faut donc ajouter que la théâtralité concerne aussi une certaine forme d'écriture. Il y a des textes dialogués qui contiennent une théâtralité langagière. Il doit y avoir un travail particulier sur la représentation du discours pour que le texte dégage cette théâtralité : « En effet, le discours, par la forme de son écriture, peut lui-même être une forme de représentation de la langue. Le vers racinien par exemple ou la langue claudélienne sont dans ces cas-là.³⁶ » Piemme précise que ces préoccupations langagières peuvent se retrouver dans d'autres genres littéraires. Plusieurs metteurs en scène contemporains, depuis les années 1970, se tournent donc vers des textes non dramatiques. Ces textes seraient plus à même de répondre aux nouvelles exigences de la scène. Autrement dit, les œuvres qui appartiennent au genre dramatique ne constituent plus nécessairement la meilleure base de travail pour la

³⁴ Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Bréal éditions, 2004, p. 24.

³⁵ Jean-Marie Piemme, *art. cit.*, p. 1614.

³⁶ *Ibid.*, p. 1614.

scène. Le texte n'étant plus qu'un matériau parmi d'autres, il ne représente plus le support unique sur lequel s'appuyait la production. Certains metteurs en scène trouvent un défi dans des textes qui ne relèvent pas du domaine théâtral, dans ce qui résiste justement à la représentation. Ceux-ci convoquent les forces de l'imaginaire et ils font peut-être mieux appel aux autres langages artistiques, à leur interaction, qui ouvre les possibilités de la scène. La théâtralité repose alors sur les différentes ressources de l'espace scénique, en refusant la soumission au texte seul. Il reste que, traditionnellement, alors que le texte était au centre du système scénique, certains éléments semblaient provoquer la théâtralité : le dialogue supposé immédiat, des personnages en action dans un espace donné, un rapport mimétique à la réalité, le temps décliné au présent, un travail particulier sur le langage. Chaque élément pris séparément n'épuise pas l'idée de théâtralité. Toutefois, ils peuvent être considérés comme autant d'indices de ce qui constituait autrefois une pièce de théâtre. Une pratique scénique éclatée va contribuer à bouleverser ces paramètres jugés désormais trop étroits.

Jean-Pierre Ryngaert relie le déclin de la place de l'auteur contemporain face à la mise en scène à la perte de repères en matière de textes dramatiques. La liberté de la scène revendiquée par certains metteurs en scène influence les nouvelles écritures : « Puisque tout est permis, les auteurs peuvent aussi s'autoriser à rêver les formes les plus originales et les plus novatrices, les conventions scéniques du passé ayant explosé et n'exerçant plus leur dictature.³⁷ » Il faut se pencher sur la crise que traverse le drame au XX^e siècle pour comprendre ce bris des conventions proposé par certains auteurs. Ainsi, Sarrazac et ses collaborateurs de la revue *Études théâtrales* (2001) parlent volontiers de la crise de l'action, des personnages, du dialogue et de la *mimesis*. Toutefois, ils sont convaincus que le drame, depuis quelques années, se redéfinit grâce à diverses opérations de montage, de collage, de rhapsodie, celle-ci désignant un :

kaléidoscope des modes dramatique, épique, lyrique, retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique, assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant une mosaïque d'une écriture en montage dynamique, percée

³⁷ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 50.

d'une voix narratrice et questionnante, dédoublement d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire).³⁸

L'écriture théâtrale est désormais inspirée par le mode narratif et, pour comprendre cette influence, il faut revenir sur cette grave crise que traverse le drame, dont les fondements sont ébranlés dès la fin du XIX^e siècle. Szondi constate les premiers changements chez les auteurs dramatiques naturalistes. Déjà, il n'est que peu question, chez Tchekhov, et un peu plus tard chez Strindberg et Maeterlinck, de relations interpersonnelles, l'action progressant moins par le dialogue que par le non-dit. Les personnages se parlent encore, mais restent immobiles et passifs. Ils s'expriment le plus souvent à travers le monologue, plutôt que de dialoguer comme ils le faisaient traditionnellement. Quand la pièce commence, l'action est déjà accomplie. Les personnages restent pris à l'intérieur de ce drame antérieur et leur présent est conditionné par lui. Le présent de l'intrigue est donc soumis à ce passé dans lequel les personnages sont figés. En ce sens, il n'est pas surprenant que plusieurs auteurs contemporains privilégient la forme de l'enquête et du procès, car ces dernières permettent d'évoquer les récits du passé.

Les écritures contemporaines, bien qu'elles soient fort diversifiées et qu'elles empruntent différentes avenues selon les dramaturges, vont accentuer ce qui était déjà à l'œuvre chez les auteurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Ainsi, l'action unique vers laquelle tout converge, favorisant une succession logique d'événements, éclate tout au long du XX^e siècle en une série de micro-actions, pas nécessairement liées à une causalité discernable. La multiplication des fragments, de ces moments surpris de la vie des protagonistes, devient la nouvelle norme. La volonté d'agir du personnage faiblit et bientôt celui-ci traverse une véritable crise identitaire. Tous les éléments qui normalement le constituent, sa cohérence psychologique et son appartenance à un milieu social ou familial, se trouvent évacués ou dérangés. Il devient un anti-héros, anonyme, parfois juste une voix, désignée par une lettre ou une fonction sociale. Il n'a plus d'épaisseur. Il lui est de plus en plus difficile d'entrer en communication avec autrui. Le dialogue se transforme donc en

³⁸ Jean-Pierre Sarrazac *et al.*, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Nouv. éd. rév. et augm., Belval, Circé, 2005, p. 184.

monologue, qui peut prendre la forme d'une anecdote, d'une historiette ou d'un court récit. Le personnage se confie moins à l'autre qu'à lui-même ou aux spectateurs. Ainsi, la narrativité prend le relais du conflit dramatique : « [m]arquant le refus du système d'échanges dialogués, ce recours à la narrativité se solde par un échec de la communication, le récit de Soi ne trouvant aucun destinataire.³⁹ »

Dans *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, plusieurs chercheurs confirment la place du témoignage dans la dramaturgie contemporaine d'ici et d'ailleurs, dont Yves Jubinville : « Confession, aveu, récit de vie, déposition, telles sont les tonalités multiples que revêt le témoignage d'une pièce à l'autre et parfois à l'intérieur d'une même œuvre.⁴⁰ » Il y a donc un *retour* à la narration, puisque le théâtre antique utilisait déjà le récit épique. Dans la tragédie antique, le chœur ou le messager commentent l'action et racontent une partie des événements passés. Plusieurs analystes constatent que la narration devient à nouveau un principe organisateur de la représentation, car il permet de lier les différents langages artistiques convoqués par la scène. Aussi, le fait que plusieurs créateurs se tournent vers le roman pour le porter à la scène, cherchant donc une dimension plus littéraire que dramatique, confirme cet attrait pour la narration dans le théâtre contemporain récent. Celui-ci est maintenant libéré des conventions et il propose aujourd'hui des structures éclatées, favorisant la contamination des registres. Si le dialogue existe toujours, il se laisse envahir par le monologue. L'action est souvent remplacée par le récit qui revient sur un événement ancien. Le personnage s'effrite aussi et devient de plus en plus anonyme. Le théâtre se déforme. La nouvelle réalité dramaturgique repose sur une théâtralité qui se tourne résolument du côté de la représentation. Les ressources de la scénographie sont plus essentielles que jamais pour permettre les effets choraux, la simultanéité, les lieux multiples, bref, une nouvelle façon de concevoir la réalité.

³⁹ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives. T. 2 de La narrativité contemporaine au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 12.

⁴⁰ Yves Jubinville, « La vie en reste », In *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives. T. 2 de La narrativité contemporaine au Québec*, sous la dir. de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 43.

1.1.3 La contamination des genres

Cette réflexion autour de la théâtralité nous pousse donc à questionner plus avant la relation que le théâtre entretient avec la narrativité. Nous allons donc nous interroger sur ces deux genres que sont le théâtre et le roman. Nous allons nous pencher brièvement sur leur évolution historique, sur leur identité spécifique et sur leur influence mutuelle. On sait que le roman constitue le genre littéraire hégémonique du XX^e siècle. C'est le genre le plus lu, le plus édité, le plus vendu. Il constitue selon Mikhaïl Bakhtine, un genre ouvert, moins rigide que le théâtre : « [...] la < romanisation > de la littérature ne signifie pas l'application aux autres genres de canons d'un genre qui n'est pas le leur. Car le roman ne possède pas de canon ! Par sa nature même il est a-canonique. Il est tout en souplesse.⁴¹ » Le caractère indéfini du roman l'oppose aux autres genres et explique sa capacité d'emprunt non seulement au théâtre, mais aussi au cinéma, à la poésie, à internet, à la musique, etc. Le roman intègre alors, à l'intérieur même du récit, une scène de cinéma ou encore il reproduit une partition musicale. Ce serait la forme littéraire qui, dans ses multiples modifications historiques, aurait été soumise aux règles les moins contraignantes. Le roman n'a pas de forme canonique, alors qu'il existait des règles rigoureuses pour le théâtre et cette différence entre les deux genres constitue un aspect fondamental de cette réflexion sur la théâtralité. Le roman, en accueillant le théâtre, lui permet de se libérer de certaines conventions. Selon Anne Larue, qui s'est aussi penchée sur la théâtralité, cette littérature qui rêve des planches semble traduire « une tentation d'évasion par rapport aux normes établies d'un genre⁴² ». Les romans qui s'inspirent du théâtre présentent ainsi une forme hybride. Le théâtre qu'il présente n'est pas tout à fait théâtre. Lucie Robert confirme : « Le roman offre ici l'avantage de présenter

⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 472; cité dans Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Bréal éditions, 2004, p. 27-28.

⁴² Anne Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, Publications de la Licorne, 1996, p. 14.

une vision plus libre du théâtre. Il n'est pas destiné à la scène, ni contraint par les règles du théâtre [...]»⁴³

Dans la mesure où il aspire au théâtre, le roman moderne (celui de Dostoïevski, Joyce et Kafka, par exemple) s'ouvre aussi à l'expérimentation. Il s'affranchit alors des traditions romanesques et il détourne les attentes reliées aux règles du genre. Car le roman, même s'il est *a-canonique*, pour reprendre l'expression de Bakhtine, repose néanmoins sur une longue tradition. On considère souvent *Don Quichotte* de Cervantès comme le premier vrai roman. Cette œuvre de Cervantès est construite comme une suite d'épisodes s'appuyant sur la technique de la péripétie et sur un discours romanesque homogène. Ainsi, l'auteur espagnol a contribué à établir le modèle du roman réaliste dès le XVII^e siècle. Toutefois, selon Plana, il faut attendre le XIX^e siècle pour qu'une véritable norme romanesque s'impose. Certains éléments de construction peuvent définir le roman réaliste et naturaliste : « la description, la narration à la troisième personne, les temps utilisés dans le récit, passé simple et imparfait, la durée. »⁴⁴ Jusqu'au XX^e siècle, ce modèle narratif domine. La vérité est dictée et maîtrisée par une seule voix, celle du narrateur omniscient. Il ne fait aucun doute pour Plana que les romans modernes de Dostoïevski, Joyce et Kafka tendent vers le théâtre, dans la mesure où la polyphonie y est préférée à la narration traditionnelle. Entrés dans l'ère du soupçon, pour reprendre les mots de Nathalie Sarraute, les nouveaux romans ne peuvent se contraindre à montrer une réalité signifiante et cohérente. La polyphonie permet le déploiement des altérités et semble mieux correspondre à la fragilité du récit. Elle remplace le narrateur omniscient qui a perdu la maîtrise de l'histoire.

La polyphonie emprunte souvent la forme d'un dialogue. Or, selon Sternberg, « la présence de dialogues dans un genre non dramatique conduit souvent à reconnaître à l'œuvre concernée un caractère théâtral. »⁴⁵ La prépondérance du dialogue, dans un genre qui se veut

⁴³ Lucie Robert, « Fragments d'une histoire méconnue. Le théâtre vu par les auteurs dramatiques », In *Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne*, sous la dir. de Denis St-Jacques et E.D. Blodgett, Québec, Éditions Nota Bene, 2003, p. 204.

⁴⁴ Muriel Plana, *op.cit.*, p. 28.

⁴⁵ Véronique Sternberg, *op.cit.*, p. 52.

narratif, rappelle certainement le théâtre, mais pas nécessairement non plus. Si la mise en abyme d'une pièce ou d'un long extrait et la présentation des signes extérieurs de la forme dramatique peuvent indiquer une conception théâtralisée du roman - et nous verrons que c'est déjà le cas dans *Une adoration* de Huston -, il faut aussi retenir les autres éléments mentionnés précédemment : l'action, la *mimesis*, le temps présent, le travail sur le langage. Dans le théâtre plus traditionnel, l'intrigue est souvent concentrée autour d'une action unique, faite d'une succession de scènes conflictuelles. Le texte doit appeler cet espace qui permet le déploiement des rapports physiques, le plus souvent problématiques, entre des êtres vivants. L'art du théâtre est le seul qui permet une rencontre réelle et directe, quoique éphémère, entre le comédien, le texte et le spectateur. Or, pour plusieurs romanciers contemporains, la rencontre perturbatrice avec des éléments empruntés au théâtre classique, en ce qu'elle permet la confrontation des discours, aide à mieux raconter le monde d'aujourd'hui. La théâtralité peut certes paraître séduisante pour des romanciers qui ne croient plus en la vérité du récit. Elle permet de mettre au jour ce qui est normalement caché aux lecteurs, de montrer les failles de la fable et l'artificialité du procédé narratif. Le récit qui se veut réel se dénonce comme construction fictive. Par le fait même, il oblige à s'interroger sur ce qui est vrai et ce qui est faux. Il laisse ainsi le doute gagner la fable.

Déjà, à la fin du XIX^e siècle, plusieurs romanciers célèbres ont souhaité écrire pour le théâtre. On connaît les tentations théâtrales de ces romanciers⁴⁶ qui se sont surtout soldées par des échecs. Flaubert et Proust, pour ne nommer que ces auteurs, avaient peut-être une conception trop « littéraire » du texte de théâtre. Autrement dit, ils se sont révélés incapables de concevoir le théâtre comme un art physique et concret. Mais ce désir de théâtre a influencé leur écriture et contribué à cette intrusion du dramatique dans la prose narrative du XX^e siècle. Selon Plana, il faut associer la théâtralisation du roman à la romanisation du théâtre. Ce mélange des genres constitue bien une pratique fondamentale de la contemporanéité. Nous avons déjà mentionné l'existence d'un courant important du théâtre contemporain qui porte à la scène l'univers de différents romanciers. Toujours selon Plana, cette pratique est à

⁴⁶ Voir à ce sujet Philippe Chardin (dir. publ.), *La tentation théâtrale des romanciers*, Paris, Sedes, 2002.

relier à « l'affaiblissement des genres », une expression qu'elle emprunte à Ryngaert. Aujourd'hui, on remarque chez Beckett, chez Duras et chez bien d'autres auteurs, une interaction entre le drame et le récit, une influence réciproque. La prose narrative inspire de nouvelles formes dramatiques alors que le théâtre permet de renouveler le roman. Les écrivains actuels, romanciers comme auteurs dramatiques, semblent mus par une même interrogation : « comment raconter ? » L'adaptation des textes non dramatiques au théâtre est aussi une façon de s'interroger sur la bonne manière de transmettre une histoire aujourd'hui. Cette pratique qui déconstruit les principes aristotéliens nous pousse à nous questionner sur le transfert des modalités narratives à la scène. Autrement dit, qu'est-ce qu'il advient du récit une fois que celui-ci est pris en charge par un spectacle ?

1.1.4 L'adaptation de roman au théâtre

L'adaptation des romans au théâtre n'est pas une pratique nouvelle. Les adaptations romanesques pour la scène existaient bien avant le XVIII^e siècle, mais constituaient alors une pratique marginale. Au XIX^e siècle, plusieurs romanciers célèbres adaptent eux-mêmes leurs œuvres, souvent pour des raisons financières, le théâtre étant alors un genre important et populaire. Le roman, considéré jadis comme un genre bâtard, commence à avoir des admirateurs sérieux et, transposé au théâtre, il attire une nouvelle foule : les amateurs de romans gothiques le retrouvent sous la forme du mélodrame. « Si elle est encore honteuse sur le plan esthétique – Duval ou Hugo la déplorent tout en s'y adonnant – l'adaptation se multiplie à tel point qu'elle se substitue presque à l'écriture de pièces originales pendant la période révolutionnaire.⁴⁷ » Selon Plana, tout au long du XX^e siècle, le roman n'a cessé d'inspirer la scène : la fréquence des adaptations montre l'intérêt que suscite toujours cette pratique. Mais pourquoi porter à la scène un roman plutôt qu'un texte dramatique ? Elle évoque le faible intérêt des directeurs de théâtre pour les productions contemporaines. Elle suggère aussi que l'univers ambitieux des romanciers offre des défis intéressants pour la mise en scène. Bien sûr, il existe plusieurs façons de porter un roman à la scène. Alors que les auteurs du XIX^e siècle se contentaient, le plus souvent, de dramatiser le roman et de le

⁴⁷ Muriel Plana, « Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles », *L'annuaire théâtral*, printemps 2003, p. 40.

réorganiser en dialogues, plusieurs productions du XX^e siècle s'approprient des œuvres réputées au point où celles-ci deviennent méconnaissables. La scène contemporaine est en quête d'images et de fragments et préfère les opérations de montage-collage et de déconstruction-reconstruction.

En quoi consiste au juste la transposition d'un genre dans un autre ? Nous retranscrivons la définition de l'adaptation telle que proposée par Plana : « L'adaptation sera donc un *travail consistant à rendre une œuvre adéquate à un espace de présentation différent de celui dans et pour lequel elle a été apparemment conçue.*⁴⁸ » Elle souligne qu'il doit y avoir une certaine permanence de l'œuvre initiale dans l'adaptation et que le processus de création implique nécessairement des modifications qui toucheront à son contenu, à sa forme et à sa structure. Elle parle donc d'un jeu entre l'œuvre initiale et l'œuvre adaptée. Et ce jeu peut prendre différentes formes. Une première forme concerne l'adaptation qui se veut en tout point conforme à son modèle d'origine. Cette forme d'adaptation cherche donc à retransmettre le plus fidèlement possible le contenu (la fable) d'une œuvre. Il s'agit alors de prendre le moins de liberté possible dans le transfert vers le nouvel espace de présentation. Une deuxième forme d'adaptation cherche à respecter le texte d'origine tout en voulant moderniser un élément essentiel de l'œuvre. Plana parle alors d'adaptation-transposition qui, le plus souvent, cherche à rendre plus actuelle l'histoire racontée. Enfin, il existe un troisième modèle d'adaptation où il peut être question d'un travail sur le langage dans une volonté de moderniser l'œuvre, de la rendre plus accessible. Annie Brisset analyse la situation particulière du Québec en ce qui concerne la traduction des textes étrangers et montre qu'il s'agit le plus souvent d'adaptation, en particulier dans les années 1970 : « Le génie de l'auteur consiste à transcender celui de l'auteur étranger.[...] L'original est traité comme s'il n'avait jamais eu d'existence propre en dehors de cette régénérescence par la transposition

⁴⁸ C'est Muriel Plana qui souligne. Voir *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Bréal éditions, 2004, p. 32.

québécoise dont le mérite consiste en ceci que la pièce peut désormais passer pour une œuvre locale.⁴⁹ »

Pavis souligne les écarts variables au niveau de la fable dans le transfert d'un genre à l'autre. Selon lui, l'adaptation implique toujours une transformation radicale de l'énonciation : le roman doit être transposé en dialogues et en actions scéniques propres à la représentation (gestes, images, musique, etc.). Toutefois, si l'adaptation a longtemps opté pour la forme dramatique classique, celle dont parle Pavis, elle prend aujourd'hui les traits non théâtraux du texte original (narration, fragmentation) : « Le matériau romanesque stimule l'inventivité scénique.⁵⁰ » Enfin, il existe de nombreuses adaptations contemporaines qui ne conservent du texte d'origine que quelques bribes afin de mieux expérimenter le langage de la scène :

Ces pratiques traitent différemment le texte d'origine : soit on n'entend plus un texte qui est entièrement remplacé par l'action et l'image scéniques ; soit on entend des fragments dans leur forme narrative ; soit un récitant (conteur-narrateur) acteur dit le roman tandis qu'au même moment, sur le théâtre, une action scénique se développe, qui lui est le plus souvent liée métaphoriquement, mais qui peut la doubler, l'explicitier ou la contredire.⁵¹

La pratique qui consiste à adapter des romans au théâtre va de pair avec ce mouvement du théâtre contemporain qui remet en question les impératifs aristotéliens du théâtre, en ce sens qu'il s'agit bien de trouver de nouvelles façons de lier le texte et la scène. Or, il semble que la parole romanesque, en faisant exploser le dialogue en « tirade-récit » et en brisant le lien logique entre intrigue et temporalité, a permis de moduler autrement la parole au théâtre et que ces nouvelles modalités énonciatives correspondent mieux à une vision éclatée du monde contemporain. Les emprunts à d'autres esthétiques ont aidé les dramaturges à s'approprier des procédés traditionnellement étrangers au théâtre pour mieux l'enrichir et lui

⁴⁹ Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction théâtre et altérité au Québec : (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule, 1990, p.62.

⁵⁰ Anne-Françoise Benhamou, « Adaptation », In *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la dir. de Michel Corvin, Paris, Larousse, 2003, p. 26.

⁵¹ Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, p. 35.

permettre de varier sa parole. L'écriture dramaturgique contemporaine s'inspire du fragment, d'une relation espace-temps éclatée, de l'imagerie scénique et de la réflexivité pour mieux signifier un rapport complexe à la réalité. Pascal Riendeau, un critique québécois qui s'est penché sur la dramaturgie postmoderne, abonde en ce sens. Il refuse de fixer une frontière temporelle fixe à propos de la littérature postmoderne et préfère parler d'une attitude culturelle particulière dont les aspects les plus déterminants sont : « une critique de la vérité logocentrique, une incrédulいたé face aux grands récits unificateurs ou encore une remise en question fondamentale des formes littéraires.⁵² » Pour lui, la volonté d'ébranler les grands genres littéraires est au cœur de la production de plusieurs textes postmodernes. « Au regard du postmoderne, la question n'est évidemment plus de savoir si tel texte est bien un roman ou une pièce de théâtre [...] mais bien dans quelle mesure les caractéristiques d'un genre ou d'un hypoggenre permettent à un auteur d'explorer les limites traditionnelles de ce genre.⁵³ »

1.2 La théâtralité dans *Une adoration*

On a vu que certains éléments pouvaient être rattachés à la théâtralité traditionnelle : les dialogues, l'action, la *mimesis*, le temps présent, la spatialité, l'échange entre la scène et la salle. Comment ces éléments se retrouvent-ils dans le roman de Huston ? *Une adoration* semble contaminé par une forme dramatique et cet emprunt est d'abord visible au plan graphique. Toutefois, nous venons de voir que le roman inspiré du théâtre n'est pas tout à fait théâtre. Qu'en est-il chez Huston ? Comment arrive-t-elle à faire dialoguer des personnages comme au théâtre tout en conservant une forme plus typiquement romanesque ? De même, la pratique de l'adaptation du roman au théâtre suppose, même minimalement, un certain nombre d'opérations qui favorisent le transfert d'un genre à l'autre. Comment Pintal transpose-t-elle une prose narrative en matériel scénique ? Enfin, comment ce brouillage des genres s'organise-t-il chez Huston et chez Pintal ?

⁵² Pascal Riendeau, *La cohérence fautive l'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 31.

⁵³ *Ibid.*, p. 43.

Nous avons vu aussi que, souvent, les romanciers modernes empruntaient au théâtre sa pluralité de voix, du moins, c'est cette caractéristique qui semble d'abord ressortir, puisqu'elle a une incidence directe sur la manière dont l'histoire est racontée. Or, la structure polyphonique d'*Une adoration*, immédiatement perceptible par le lecteur, paraît tout indiquée pour une adaptation. Nous allons voir l'effet causé par cet emprunt sur la trame narrative et sur la vérité du récit. Aussi, si la présentation formelle semble rapprocher les œuvres de Huston et de Pintal, y a-t-il tout de même des distinctions à établir entre les deux ? En d'autres mots, qu'est-ce qui distingue la théâtralité du roman et la théâtralité de l'adaptation ? Enfin, du point de vue graphique, nous allons passer au plan thématique pour voir comment la forme suppose un certain rapport au raconté. Comment le théâtre est-il exposé dans *Une adoration* et que devient-il lorsqu'il se trouve transposé sur la scène ? Le personnage de Cosmo est au cœur de ce questionnement et nous devons nous pencher sur les visions différentes de Huston et de Pintal concernant ce dieu terrestre.

1.2.1 La typographie dramatique

Pour Aristote, le récit est le fait du poète qui parle en son nom propre alors que le théâtre est le fait de l'imitation et de l'action. « La tragédie est donc l'imitation d'une action noble [...] c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration.⁵⁴ » Ainsi, à partir de Aristote, on peut dire que la définition traditionnelle du théâtre commande, au nom de la *mimesis*, de s'éloigner de la narration pour favoriser l'action liée au dialogue dramatique. Aussi, est-il surprenant d'ouvrir le roman de Huston et de découvrir, dès la première page, une typographie qui évoque le personnage « agissant » propre à l'univers du théâtre. D'emblée donc, le personnage de la Romancière s'adresse directement au lecteur : « LA ROMANCIÈRE (*au lecteur*)⁵⁵ ». Le lecteur n'est certes pas habitué à se faire interpeller ainsi dès les premières pages d'un roman, même si l'histoire du roman est constituée d'œuvres qui se sont libérées des modèles romanesques traditionnels grâce au

⁵⁴ Aristote. *Poétique*, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 92.

⁵⁵ Nancy Huston, *Une adoration*, Paris, Actes Sud/Leméac, 2003, p. 11. Pour alléger la lecture, j'indiquerai dorénavant simplement le numéro de page précédé du sigle *A* lorsque je référerai au roman *Une adoration* (2003).

théâtre⁵⁶. Le lecteur peut ainsi être dérouté de tomber sur une graphie qui constitue un rappel du théâtre, un jeu avec celui-ci. Déjà, il y a détournement d'une certaine convention d'écriture propre au roman traditionnel.

En effet, on reconnaît généralement un texte de théâtre à sa disposition typographique particulière. Le nom du personnage, en caractère gras ou en italique, à gauche ou au centre, est indiqué, suivi des didascalies, aussi imprimées dans un caractère différent, puis le discours du protagoniste est présenté. Les didascalies sont là pour rendre présent à la lecture ce qui devrait apparaître visuellement ou auditivement à la représentation. Le but premier de ces indications scéniques est de permettre aux lecteurs de bien concevoir le spectacle dans son ensemble. Traditionnellement, elles indiquent selon Ubersfeld « les conditions d'exercice de la parole.⁵⁷ » Elles peuvent aider à comprendre la situation dans laquelle se trouvent les personnages. Aussi, selon les auteurs, elles indiquent les motivations profondes des protagonistes, leur intention, le lieu où se déroule le dialogue, le rythme particulier d'une réplique. Le descriptif domine dans les didascalies. Selon Jacqueline Viswanathan-Delord, il est possible de comparer l'instance d'énonciation des didascalies au narrateur omniscient de certains romans dont le rôle est de décrire l'univers des personnages.

Au premier abord, le roman de Huston semble emprunter au théâtre sa typographie particulière. Le nom du personnage est en caractère gras détaché du reste du texte par un espace blanc. Puis, le discours du personnage est donné. C'est un seul mot, une phrase ou un paragraphe. La parole du personnage peut aussi s'étendre sur plusieurs pages. Puis, un autre nom apparaît et une autre réplique, suivant le principe d'alternance de la parole. Cette présentation est respectée tout au long du roman. Cette mise en place particulière du texte délègue l'énonciation, et plus largement, l'action, aux différents personnages. La Romancière fait partie des personnages, c'est-à-dire que son nom apparaît en caractère gras et que son discours suit, comme celui des autres. Dans un texte dramatique traditionnel, nous avons déjà

⁵⁶ Diderot avec *Jacques le Fataliste* au XVIII^e siècle en serait le précurseur. Voir à ce sujet Denis Diderot, *Jacques le Fataliste*, Paris, Bordas, 1993 [1796], 93 p.

⁵⁷ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 230.

dit que l'énonciateur n'est tout simplement pas là, puisqu'il cède la parole aux personnages. Un procédé de mise en abyme permet donc de mettre en scène le personnage de la Romancière. « C'est tout simple : le fait que plusieurs voix s'expriment, et non pas une seule, permet de varier les points de vue. Il n'y a pas une seule vérité dans cette histoire, mais autant que de personnages et, j'ajouterais, de lecteurs.⁵⁸ » Le personnage de la Romancière cède son autorité à tous, même si ce n'est qu'une illusion. Car, contrairement au narrateur omniscient qui distribue à sa guise les discours de ses personnages, dans ce récit polyphonique, les protagonistes s'arrachent la parole, le personnage de la Romancière devant aussi se battre pour participer à cette joute oratoire. *Une adoration* donne ainsi à entendre plusieurs voix narratives. Les personnages se sont réunis dans ce tribunal improvisé pour faire éclater la vérité entourant l'assassinat de Cosmo, l'acteur célèbre. Ils sont venus témoigner et raconter leur relation particulière avec lui. Ils redonnent vie à plusieurs épisodes de son passé, nous entraînent parfois vers le futur et nous transmettent ainsi leur vision de cette histoire.

Le récit s'ouvre donc sur une réflexion entourant la bonne façon de raconter cette histoire. Les témoins ne s'entendent ni sur l'ordre des événements à présenter au lecteur ni sur la pertinence de certains épisodes. Qui est le mieux placé pour narrer tel moment marquant de la vie de Cosmo ? Aucun des personnages ne se trouve entièrement satisfait de ce récit en construction. Malgré cela, les témoignages continuent de se succéder jusqu'à ce que survienne un aveu inattendu. Ce récit non linéaire, chaotique en apparence, se dénoue avec la confession de la meurtrière, l'insoupçonnée Elke. La vérité éclate et pourtant le doute subsiste. Au lecteur de se faire sa propre idée sur ce qui s'est réellement passé. Toutefois, il lui faut accepter ce constat : la réalité n'existe qu'à travers cette mosaïque de témoignages contradictoires, flous et nécessairement subjectifs, comme si le monde

⁵⁸ Lorraine Pintal, « Journal de bord de *Une adoration* d'après le roman de Nancy Huston », *programme du spectacle Une adoration de Nancy Huston*, adaptation et mise en scène de Lorraine Pintal, Théâtre du nouveau monde, Montréal, 12 avril-7 mai 2005, p. 5.

d'aujourd'hui ne pouvait plus être appréhendé directement et qu'il fallait multiplier les voix pour en rendre compte⁵⁹.

Huston se détourne d'une conception canonique du récit et elle le fait principalement à l'aide de la théâtralité. Celle-ci introduit des éléments perturbateurs dans la narration et brouille ainsi les frontières entre les genres. « Nous savons, en effet, que c'est en détournant des éléments d'un système et en les convoquant dans un autre que l'imagination créatrice élabore des formes nouvelles.⁶⁰ » Huston se dissocie d'une vision du monde ordonnée et totalisante et s'interroge sur la bonne manière de raconter une histoire aujourd'hui : « [...] comme si raconter ne pouvait se faire sans soulever la question de savoir *comment* raconter.⁶¹ » Il nous est seulement révélé que cette « audition », cette invitation à venir entendre les différents témoins, est une initiative de la Romancière. C'est elle qui convie le lecteur à ce procès singulier. Au premier abord, le dialogue qui s'instaure se déroule entre les nombreux personnages. Ils s'échangent la parole et semblent véritablement indépendants. Ils s'expriment chacun selon son caractère, prennent la parole quand bon leur semble et racontent ce qu'ils veulent. Ils ont leur propre opinion. Ils peuvent s'opposer à un témoignage ou encore s'indigner devant certaines révélations. Ils choisissent de se livrer ou décident au contraire de garder pour eux certains détails. Or, c'est bien le propre des personnages de théâtre d'être, en quelque sorte, détachés de leur auteur. Selon Gérard Genette, « [...] pour reprendre les termes même de Platon, dans le mode narratif, le poète parle en son propre nom, dans le mode dramatique, ce sont les personnages eux-mêmes, ou plus exactement le poète déguisé en autant de personnages.⁶² »

⁵⁹ C'est Luigi Pirandello qui le premier a utilisé ce procédé en mettant en scène l'impossibilité de représenter un drame à cause des différents points de vue des personnages. Voir *Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Gallimard, 1977 [1921].

⁶⁰ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *op. cit.*, p. 289.

⁶¹ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, France, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 83.

⁶² Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 90.

Une adoration manifeste son appartenance au mode dramatique de manière formelle. La polyphonie se remarque d'abord dans la typographie et cet emprunt engendre des conséquences au niveau de l'organisation interne de la parole et de l'énonciation. Autrement dit, le fait que les personnages parlent et agissent en leur nom a certainement une incidence sur l'agencement du récit. Car, en apparence, le mode narratif traditionnel semble avoir cédé sa place au mode dramatique. Il n'y a pas de narrateur omniscient qui parle en son nom propre pour raconter une histoire avec des personnages. Ce n'est pas non plus une narration homodiégétique, puisque l'histoire ne nous est pas rapportée par un seul témoin ou héros des événements, un narrateur présent comme personnage dans l'histoire. Dans *Une adoration*, les différents protagonistes existent d'abord de manière autonome sur la page, où leur nom est détaché de leur discours comme au théâtre, à l'aide d'une graphie particulière. En ce sens, le texte se présente comme un texte de théâtre. Mais qu'advient-il lorsque l'on compare la présentation graphique d'un roman qui s'inspire du mode dramatique avec une œuvre qui doit composer véritablement avec les exigences de la scène ?

Le 12 avril 2005, Pinal adapte et met en scène le roman de Huston au Théâtre du Nouveau Monde. Dans le programme du spectacle, elle s'adresse au public : « Il est toujours périlleux d'adapter la forme romanesque au théâtre. Vous êtes sans doute des lecteurs avertis et l'acte de lire étant un processus solitaire qui vous permet de créer vos propres mondes, il fallait relever le défi de hisser la pièce au niveau de votre imagination.⁶³ » Le texte de Pinal respecte la typographie dramatique traditionnelle. Le nom des personnages est en caractère gras, à gauche de la page, puis la réplique des personnages apparaît. Les didascalies sont indiquées en italique et sont, le plus souvent, détachées du reste du texte. Elles se repèrent facilement sur la page et représentent un poids textuel important. Ainsi, les différentes polices de caractère utilisées permettent de distinguer clairement ce qui doit être dit par le comédien de ce qui doit être joué par celui-ci.

Si on compare l'œuvre de Huston avec l'adaptation de Pinal, une différence majeure se révèle au niveau des didascalies et montre la distance entre le roman et la scène. Les

⁶³ Lorraine Pinal, *op.cit.*, p. 1.

didascalies dans le texte de Huston, si elles sont bien présentes dans le texte, ne se détachent pas, visuellement, de la réplique du personnage. Les indications concernant les différents mouvements des personnages ne sont pas mises en évidence comme dans la pièce de théâtre de Pintal. Le roman de Huston s'inspire du théâtre, mais il n'a pas à produire concrètement une représentation : « Si la théâtralité ne prend corps qu'au-delà de l'imaginaire verbal, au moment de la représentation, elle échappe toujours au genre romanesque, elle est ce qu'il ne peut traduire, capter matériellement.⁶⁴ » Ainsi, le statut des didascalies acquiert une tout autre dimension avec Pintal. Les didascalies constituent une pragmatique qui définit les conditions concrètes de l'usage de la parole, de l'espace, de la gestuelle et du décor. Il s'agit d'une distinction fondamentale, en ce sens que le théâtre auquel aspire Huston reste délivré des conditions matérielles de la représentation, alors que celui de Pintal ne peut s'y soustraire.

1.2.2 Le thème du théâtre dans le roman

Une adoration est construit autour d'un personnage plus grand que nature, dont la vie est consacrée au théâtre : Cosmo. Ce n'est que par lui et à travers lui que le théâtre est raconté, vécu, confié aux lecteurs. Alors que, dans le roman de Huston, tous les autres personnages ont droit à une parole directe, Cosmo n'existe qu'à travers le regard des autres, à travers leurs mots. Cosmo ne vient jamais au tribunal confirmer ou infirmer de vive voix les renseignements que tout un chacun donne sur sa vie : le nom de Cosmo, présenté en caractère gras et avec son propre texte, n'apparaît jamais de tout le roman. Il ne prend donc jamais corps, ce qui, somme toute, est ironique, si on considère que le théâtre est l'art par excellence du corporel, celui où la parole se trouve incarnée par le comédien. Pour avoir accès à la carrière de Cosmo et à ses créations, il faut se fier à ceux qui ont vu et entendu ses spectacles : sa famille, ses amis, ses admirateurs, comme ses critiques. Le théâtre est donc abordé dans les multiples souvenirs rapportés par les différents observateurs. Ainsi, on peut dire que si la théâtralité imprègne le roman de Huston, c'est par le récit que la thématique du théâtre est transmise.

⁶⁴ Nathalie Limat-Letellier, « Théâtre/Roman d'Aragon : dualité, duplicité des genres », In *Le théâtre des romanciers*, sous la dir. de Marie Miguet-Ollagnier, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 249.

Nous l'avons vu, l'intrigue du roman tourne autour de la mort de Cosmo et tente de faire la lumière sur son meurtrier. Cosmo absent, les personnages ne discutent pourtant que de lui et, à travers lui, de sa relation au théâtre. Le théâtre est donc omniprésent y compris sur le plan thématique. Les différents personnages parlent essentiellement des mêmes éléments que nous avons abordés précédemment quand nous avons essayé de voir ce qui fait la spécificité du théâtre, c'est-à-dire qu'ils racontent le théâtre de Cosmo et, donc, ils décrivent le corps et la voix du comédien, la *mimesis*, l'échange qui survient entre la scène et la salle. En parlant de leur expérience singulière, ils s'expriment sur le théâtre en général et sur ce qui donne à cet art son unicité. Nous venons de voir que les personnages discutent de théâtre, mais il reste à questionner la manière dont ils livrent leurs observations sur cet art. Comment libèrent-ils leur mémoire ?

Le personnage de l'Expert psychiatre fait partie des privilégiés qui ont assisté aux numéros de Cosmo. Selon lui, l'acteur entretenait une relation particulière avec le langage : « [...] sa parole ne devait pas être séparée de sa voix vive » (A, p. 27). Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Christine Hemmet fait justement remarquer que le théâtre se concrétise grâce à la performance de l'acteur : « Mais peut-être ne faudrait-il pas oublier que la matérialité du théâtre est d'abord et avant tout celle de la voix et du geste, donc tout entière enclose en un acteur, lui-même tout entier mis au service d'une œuvre préécrite.⁶⁵ » Dans le cas de Cosmo, toujours selon l'Expert psychiatre, le travail de l'acteur n'étant jamais enregistré, son art était donc indissociable de sa performance. On ne peut séparer ses créations de leur production corporelle et vocale. Le théâtre de Cosmo, tel qu'il est compris par le psychiatre, est physique, incarné, inextricablement lié à son interprète. Le lecteur n'a pourtant jamais un accès direct aux performances du comédien, puisque celles-ci restent essentiellement racontées et décrites. Néanmoins, ce témoignage met de l'avant l'importance du corps de l'acteur dans la production scénique comme Féral et Barthes l'ont déjà soulignée.

⁶⁵ Christine Hemmet, « Théâtre », In *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la dir. de Michel Corvin, Paris, Larousse, 2003, p. 1613.

Elke et plusieurs autres parlent de la gestuelle spécifique à Cosmo sur la scène. Ils décrivent alors sa manière clownesque de bouger. Ses sketches auraient toujours été très physiques et, selon Elke, Cosmo aurait alors occupé tout l'espace, se transformant, devenant géant : « Sur scène, vous comprenez, il s'était gonflé d'être (littéralement : malgré la sueur abondante, les calories brûlées, il *prenait du poids* entre le début et la fin d'un spectacle) – et là, d'un seul coup, ses personnages le quittaient et il n'était plus que lui-même... » (A, p. 163). Elke fait référence au décalage qu'il y a entre la scène et la vie réelle. Et souvent, comme le rappelle Georges Banu, c'est sur ce décalage que les récits sur le théâtre se penchent : « Parce qu'il se situe dans l'entre-deux du vrai/faux le théâtre devient matériau littéraire. Ni tout à fait fictif, ni entièrement vécu, l'acte théâtral intéresse en raison de cette incertitude jamais tout à fait résolue.⁶⁶ » Cosmo est seul dans la lumière et pourtant il est traversé par une multitude de personnages. Il donne à chacun une partie de lui-même et devient autre. Lorsqu'il quitte l'intensité de la scène, il perd plusieurs identités pour en regagner une seule. La vérité du personnage fabriqué vient le hanter et, bientôt, il en viendra à jouer son propre rôle, celui de l'acteur adulé. Il doit alors jouer l'acteur confiant, alors que son être n'est que déchirure. Huston s'intéresse donc aussi à la faille, au moment où le théâtre entre en collision avec la vie et en révèle les manques et les faussetés. Elle montre le décalage entre l'acteur glorifié sur la scène, au pouvoir éclatant, et l'homme de la vie de tous les jours, humble et soumis aux aléas du quotidien. Huston aborde donc aussi la *mimesis*, à travers Cosmo, en désignant le rôle paradoxal du comédien. Cosmo arrive à créer des personnages qui deviennent réels sur la scène, mais qui n'en demeurent pas moins une construction.

La représentation repose sur un processus dynamique entre un regardant et un regardé. Ainsi, la présence en scène de l'acteur est signifiante à partir du moment où le regard des spectateurs se pose sur lui. Or, cette rencontre entre un acteur et une salle, cette communion spéciale est unique au théâtre. Dans le roman, plusieurs témoins constatent l'impact des numéros de Cosmo sur eux ou sur les autres. Le comédien aurait été très sensible à cet échange et aurait modifié ses spectacles en fonction des réactions de la salle. Il aurait possédé le don de soulever les foules avec ses sketches comiques : « [...] ils se laissaient emporter par

⁶⁶ Georges Banu, « Les romans du théâtre », *Nouvelle Revue française*, juillet-août 1997, p. 214.

une lame de rires qui venait échouer sur la plage dans une écume de halètements... » (*A*, p. 33) ; « Les rires fusent. Ils déferlent sur la scène par vagues, par rafales, et s'effacent aussitôt » ; (*A*, p. 101) « Je ne l'oublierai jamais : les spectateurs riaient aux larmes et moi je n'y comprenais rien, car plus d'un mot sur deux m'était opaque » (*A*, p. 277).

Le théâtre implique la présence de plusieurs personnes en même temps, engagées dans une même histoire. D'ailleurs, Huston distingue le théâtre du roman en soulignant le risque inhérent au premier. Pour elle, le théâtre est un art vivant, qui engage des êtres de chair. Les comédiens s'aventurent, chaque soir, à jouer une fable en trois dimensions. Le corps des comédiens, leurs voix et leurs mouvements, au fond, le spectacle visuel qu'ils offrent donne un sens unique aux mots prononcés. C'est ce que Huston essaie de décrire en offrant les différents témoignages de spectateurs transformés ou simplement touchés par ce qu'ils ont vu. Elke raconte : « Je voulais suivre la manière dont l'humour caustique de Cosmo se propageait ici en vagues successives, se déformant et se diluant, se transmettant et se transformant, *les* transformant, eux, serait-ce de façon infime » (*A*, p. 81). Si Cosmo, le clown, déclenche l'hilarité générale durant ses spectacles, son humour accompagne les gens chez eux et égaie leur foyer. À travers Cosmo, c'est la nécessité du théâtre qui est mise de l'avant par Huston. L'impact positif des numéros de l'acteur est développé tout au long du récit. Des années après la mort de Cosmo, des gens se remémorent certains numéros : « Une semaine plus tard, à Paris pour des affaires, j'ai surpris une conversation entre deux femmes dans le métro. L'une disait en louchant : *Je suis en guerre, moi ? Moi, je suis en guerre ?* et l'autre riait comme une dératée » (*A*, p. 398).

Le théâtre peut aussi transformer les gens en les poussant à réfléchir sur eux-mêmes. Selon Jean Starobinski, qui s'est penché sur la figure du clown à travers les époques, « [l]e clown est le révélateur qui porte la condition humaine à l'amère conscience d'elle-même. [...] il éveillera le spectateur à la connaissance du rôle pitoyable que chacun de nous joue à son insu dans la comédie du monde.⁶⁷ » De nombreux extraits des numéros de Cosmo parlent de ce qu'apporte le théâtre aux individus, laissant entendre que, comme spectateurs, ceux-ci

⁶⁷ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, 1970, p. 105.

sont plus vrais que dans leur propre vie : « [...] on se sent presque mal après, parce qu'on a laissé cet inconnu nous faire rire et jouir comme on ne s'autorise pas à le faire dans la vie réelle, et que vaut notre vie réelle si elle exclut cette intensité-là, si on est plus authentique comme spectateur que comme personne » (A, p. 102). La fiction permet de faire tomber les masques, ce qui est pour le moins paradoxal.

Hana Jechova fait remarquer que, chez certains auteurs, « le théâtre n'est parfois qu'un prétexte ou un décor.⁶⁸ » On peut affirmer que, chez Huston, il occupe une place prépondérante dans le récit. D'abord, comme nous venons de le voir, le théâtre est au cœur de la personnalité de Cosmo. Celui-ci aurait supporté la célébrité et ses inconvénients pour mieux se retrouver sur la scène, car alors il aurait eu le sentiment d'exister enfin. « L'acteur cache sous son triomphe et ses joies feintes une âme désespérée [...] archétype du clown tragique.⁶⁹ » C'est aussi ce qu'affirment les divers témoins. Sa soif d'absolu et sa volonté de « contrer ce que le réel avait d'intolérable » (A, p. 273) font de Cosmo le comédien et la personne qu'il est. Le théâtre fait partie de son identité et l'aide à tisser ses relations avec les autres. C'est parce qu'il prend le temps de jouer avec Fiona, de réinventer pour elle *Jacques et le haricot magique* que la confiance peut s'établir entre les deux. Cosmo se nourrit aussi de sa complicité avec ses proches pour créer ses numéros. C'est à la suite d'une conversation anodine avec Fiona que va naître *Explication du monde à une enfant*. Des morceaux de la vie de tous les jours se retrouvent sur la scène, comme le révèle la Baguette de pain : « Frank m'avait lancée à travers la pièce et, du coup, Cosmo s'était rappelé l'histoire d'Avital – qui, grâce à l'écoute de Elke, est devenue le point de départ d'un nouveau spectacle » (A, p. 244). Pour exister, la fiction doit prendre appui sur la vie et la vie s'inspire parfois de cette même fiction : « Donc : aucune frontière étanche entre < vraie vie > et fiction ; chacune nourrit l'autre et se nourrit de lui.⁷⁰ »

⁶⁸ Hana Jechova, « L'attitude du spectateur. Quelques réflexions sur le motif du théâtre dans la prose », *Revue des sciences humaines*, 1973, p. 188.

⁶⁹ Jean Starobinski, *op.cit.*, p. 82.

⁷⁰ Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, p. 175.

Si le théâtre aide aux rapprochements et s'il puise à même le quotidien, il est aussi source de conflit. Au fond, la haine de Frank à l'égard de Cosmo a beaucoup à voir avec le fait qu'il le soupçonne d'être toujours en représentation. Frank lui en veut de jouer les Don Juan avec sa mère et de s'essayer au rôle du père aimant avec sa sœur. Dans *Les romans du théâtre*, Banu explique en quoi cet art de la scène affecte autant les spectateurs que les acteurs : « Non seulement dedans, dans la salle, mais dehors aussi, la relation d'incertitude affecte les êtres impliqués dans l'acte théâtral et les romans s'engagent dans la chasse de ces signes qui attestent la contamination de l'acteur en tant que sujet par la pratique du jeu.⁷¹ » Pour Frank, Cosmo est un clown dont les intentions à l'égard de sa mère ne peuvent être sérieuses. Il confond volontiers le personnage scénique et l'acteur qui l'interprète.

Enfin, le théâtre est la source du dénouement tragique. C'est du moins le mobile invoqué par Elke. C'est pour le préserver d'une future déchéance corporelle et mentale qui l'empêcherait de pratiquer son art que Elke aurait tué son amant. Affecté par un cancer au cerveau, Cosmo aurait perdu le langage et aussi le contrôle de son corps. Ironie suprême, le comédien serait victime de sa mémoire défaillante et ne pourrait plus compter sur ses bras et sur ses jambes. Il n'y a pas de pire sort pour un artiste de la scène qui dépend entièrement de son instrument de travail. Elke aurait ainsi décidé d'immortaliser l'artiste au sommet de sa gloire.

Nous venons de voir que le thème du théâtre est exploité abondamment dans le roman de Huston puisque parler de Cosmo, c'est aussi et surtout parler de théâtre. À travers les différents souvenirs de plusieurs témoins, le lecteur peut imaginer la vie de Cosmo et se faire une idée de sa personnalité. Cosmo appartient à la mémoire de chacun et il reste ainsi pur discours. La forme du roman ne nous donne accès qu'au paraître, même si tous les personnages croient pouvoir nous montrer l'être, c'est-à-dire qui était Cosmo. Néanmoins, celui-ci demeure inaccessible. Son nom d'ailleurs, celui qu'il s'est choisi lui-même ne désigne-t-il pas « *le Créateur cosmique capable de s'incarner dans n'importe quel élément de sa création, animé ou inanimé* » ? (*A*, p. 231) Un tel être ne saurait exister sous la plume

⁷¹ Georges Banu, *loc. cit.*, p. 217.

autoritaire et unifiée d'un narrateur. La seule connaissance possible de Cosmo passe par une superposition de points de vue parfois contradictoires. Le soin est donc laissé au lecteur de décider si Cosmo était véritablement ce dieu vénéré par plusieurs.

Pourtant, le comédien reste, tout au long du roman, étrangement présent et vivant. Les numéros de Cosmo, dont quelques-uns sont reproduits à travers les témoignages, y contribuent certainement. Ceux-ci nous font même parfois oublier que Cosmo fait partie des souvenirs des autres pour mieux, semble-t-il, le faire revivre. Nous allons voir comment l'usage d'un certain procédé narratif participe à rendre Cosmo soudainement actif. C'est le Cosmophile, le spécialiste de l'œuvre de Cosmo, qui raconte la majorité des numéros, en nous décrivant comment le comédien incarnait ses personnages. Il connaît en détail le contenu des différents spectacles, les dates des tournées, les interviews que Cosmo a accordées. Le Cosmophile devient ainsi le gardien de cette œuvre, éphémère par nature. Il est aussi en possession de l'un des rares enregistrements du travail de Cosmo et c'est lui qui en propose la projection. Son aisance à parler du comédien et sa longue connaissance du sujet montrent qu'il est un expert en la matière. Parce qu'il a toujours suivi sa carrière, il semble avoir une vue d'ensemble sur celle-ci, aussi se dit-il le plus objectif possible quand vient le temps de retransmettre ce qu'il a vu et entendu. Lorsqu'il raconte un numéro, il donne l'impression de le relater sans intention autre que de rester fidèle à la mémoire de Cosmo. Pourtant, au même titre que les autres témoignages, ses souvenirs sont, par essence, partiels et restent empreints de subjectivité. Comment se fait-il alors qu'il nous donne un accès direct à Cosmo ? « [J]e tenais à évoquer devant vous le sketch qu'a fait Cosmo à ce sujet : le vieux pêcheur qui, rencontrant un de ses compères dans le port de Byblos, apprend qu'il est en guerre. Il ne comprend pas. *Je suis en guerre ? Moi, je suis en guerre ?* » (A, p. 229) Le lecteur est amené à passer subtilement de la mise en situation du spectacle par le Cosmophile à l'incarnation du personnage par Cosmo. Le temps du récit passe de l'imparfait et du passé composé au présent, en même temps que la narration passe du *il* au *je*. De cette manière, Cosmo trouve à s'incarner grâce aux mots des autres. Parfois, le Cosmophile donne la description d'un personnage et Cosmo apparaît aussi :

M'est également resté en mémoire ce jeune soldat à la frontière pakistano-chinoise qui, à l'âge de dix-neuf ans, a déjà appris à ne pas sourire, à ne pas broncher, à ne surtout jamais rencontrer le regard de ses semblables... C'était impressionnant,

Votre Honneur, de voir Cosmo devenir ce gamin à la mâchoire figée et aux yeux de glace, de même qu'il devenait chacun de ses personnages... puis, reprenant sa mimique de clown effaré, il s'exclamait : *Ah comme je l'aime, l'espèce humaine, comme elle est attachante !* (A, p. 99)

Le même procédé narratif est utilisé, c'est-à-dire que l'imparfait et le passé composé, les temps propres aux événements antérieurs, sont remplacés par le présent, comme si Cosmo se matérialisait soudain pour dire sa réplique. La longue mise en situation donnée par le Cosmophile, que l'on pourrait très bien comparer à une didascalie, permet de mettre en scène le personnage « agissant » et bientôt « parlant ». En s'attardant à décrire la gestuelle, la voix ou encore l'émotion de Cosmo, le spécialiste montre le personnage tel qu'il apparaît aux spectateurs. Les scènes de théâtre dans le roman semblent appeler une présence physique concrète.

Si nous regardons la thématique du théâtre dans l'adaptation réalisée par Pintal, une première différence se manifeste en ce qui concerne Cosmo. Dans le texte de Pintal, Cosmo parle, agit et joue. Même si cette présence en scène du comédien relève du souvenir, grâce au procédé narratif décrit précédemment et sur lequel nous reviendrons plus en détail au chapitre III, Cosmo devient un personnage de chair et d'os. Il « revit » le temps que dure l'évocation d'un événement passé. Pintal concentre l'intrigue sur ces moments où Cosmo apparaît soudainement, que ce soit à travers un dialogue avec les autres ou à travers un numéro de théâtre. Sur la scène, Cosmo existe véritablement. Ainsi, la relation au théâtre n'est plus racontée comme dans le roman, elle est vécue directement sur la scène. Dans le roman, l'Expert psychiatre tente de faire entendre le grain particulier de sa voix en la décrivant. Elke s'attarde à détailler sa manière de bouger. Au théâtre, Cosmo, présent sur la scène, parlant et agissant, montre lui-même qui il est. La relation entre le comédien et les spectateurs, qui nous parvenait dans le roman à travers un kaléidoscope de témoignages divers, se trouve concentrée dans la relation naissante entre Cosmo, Elke et ses enfants. Le charme du comédien, son pouvoir d'attraction, se déploie sur la scène. L'expérience théâtrale racontée dans le roman par tout un chacun devient beaucoup plus intime à la scène. Le théâtre, tel que constitué par les petits récits de chacun concernant la carrière de Cosmo, ses créations, sa célébrité, son impact sur les gens, est soit raconté directement par Cosmo soit vécu à travers lui. Enfin, le théâtre est représenté par ses numéros. Le numéro présenté par le Cosmophile

dans le roman et intitulé *Une adoration* prend forme sur la scène et fait voir le comédien en action. Ce talent époustouflant, dont tout le monde témoigne, est livré physiquement et oralement alors que Cosmo occupe un véritable espace scénique, soit la scène du Théâtre du Nouveau Monde. La présence tangible de l'acteur interprétant Cosmo, sa voix, sa manière de bouger insufflent un rythme et une signification particulière au texte.

Un seul sketch est donné en totalité dans le roman, c'est-à-dire depuis l'exposition jusqu'au dénouement, avec un déroulement progressif de l'action. Le *Cosmophile* résume d'abord l'histoire du numéro et précise que Cosmo y joue un couple marié : « au début ils ont la quarantaine mais à chaque échange ils vieillissent de quelques années et à la fin ce sont deux voix chevrotantes et affaiblies, à peine audibles. Tour à tour ils énumèrent les atteintes que porte le temps à leur corps et leur esprit » (A, p. 295). Le spécialiste propose de faire entendre ce numéro, puisqu'il a en sa possession l'enregistrement audio : « LE COSMOPHILE Je mets le magnéto en marche, écoutez : c'est la femme qui commence. *M'aimes-tu moins, mon chou, depuis que je porte des lunettes de presbytie ? Ha ha ha ma chérie, non mais tu plaisantes ? Balivernes !* » (A, p. 295) Le numéro de Cosmo se démarque visuellement dans le discours du spécialiste, car il est présenté en caractère italique. La mise en situation donnée par le *Cosmophile* permet d'établir que les deux personnages, la femme et l'homme, sont joués selon le principe d'attribution des répliques au théâtre, soit en alternance. Il doit le préciser, car il ne s'agit pas d'une véritable bande sonore. Si c'était le cas, le fait d'entendre les voix suffiraient à identifier clairement qui parle.

Il est significatif que ce sketch soit transposé en entier dans l'adaptation dans la mesure où il donne son titre au roman, soit *Une adoration*. Celui-ci est important puisqu'il définit Cosmo en tant que comédien et qu'il lui permet de se produire dans le cadre d'un spectacle. Pinal n'a apporté qu'une légère modification au texte original. Alors que, pour Huston, l'alternance des répliques semble aller de soi, Pinal a cru nécessaire de préciser l'identité de chaque interlocuteur : « COSMO, *jouant la femme*. Dis-moi mon chou ! M'aimes-tu moins depuis que je porte des lunettes ? (*Jouant l'homme*.) Hahaha ma beauté, tu plaisantes ?⁷² »

⁷² Lorraine Pinal, *Une adoration, adaptation théâtrale*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 2006, p. 69.

C'est ainsi tout au long du numéro. Ce petit remaniement montre un écart entre le théâtre et le roman que nous avons déjà souligné. Pinal veut que ce solo puisse se comprendre aisément de l'interprète. Elle a ajouté quelques didascalies en conséquence. Elle a conservé la mise en situation du *Cosmophile*, qui devient une didascalie servant d'introduction au numéro. Cette mise en contexte aide l'acteur qui interprète Cosmo à comprendre ce qu'il doit jouer : l'homme et la femme, le corps et la voix des personnages qui vieillissent à chaque nouvelle réplique. Le dialogue est drôle et touchant aussi. Lors du dénouement, on apprend que les deux vieillards sont morts. L'amour partagé par ce couple transcende la mort et reste donc fixé à jamais par ce dialogue, comme l'histoire d'amour de Cosmo et Elke demeure figé dans la mémoire de cette dernière. Les gens qui ont assisté au numéro de Cosmo rient, mais leur rire est empreint de tristesse et d'angoisse, car ils voient leur propre avenir dans ces personnages. Il leur est possible de se moquer de ces êtres de fiction et ce, même s'ils se reconnaissent dans cette mise en scène terrible de la condition humaine.

En choisissant de donner corps à Cosmo, Pinal fixe le personnage. Dans le roman, le soin revenait au lecteur de comprendre Cosmo et de s'en faire une image. Sur la scène, les passages retenus montrent Cosmo sous un certain angle et font de lui ce qu'il est. De dieu insaisissable et merveilleux du roman, Cosmo devient un être humain incarné par un comédien tout aussi humain. Le côté merveilleux, transcendant de Cosmo, qui semble tout voir, tout entendre et qui se transforme de façon fantastique en élément animé ou inanimé, se trouve limité par la *mimesis*. Il n'est pas possible, comme le dit Ubersfeld⁷³, d'échapper totalement à la *mimesis* au théâtre du fait de la réalité corporelle de l'acteur. Cosmo sur la scène est un dieu bien terrestre. Ainsi, l'adaptation de Pinal montre sa vision du personnage, sa perception de son identité. Il en résulte que le portrait de Cosmo est nécessairement plus uniforme et moins contradictoire que dans le roman. Car, peu importe ce que les autres personnages disent et pensent de lui, par sa présence, Cosmo impose son unicité.

L'on voit ainsi que, d'un point de vue formel, le roman de Nancy Huston s'*inspire* du mode dramatique. La polyphonie se remarque d'abord dans la typographie dramatique, alors

⁷³ Voir à ce sujet Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 113.

que le narrateur omniscient cède la parole aux différents personnages. En revanche, l'adaptation de Lorraine Pintal, *recrée* la parole théâtrale. Cette différence affecte la composition du texte. Ainsi, les didascalies qui sont, selon Ubersfeld, indissociables du dialogue ne se présentent pas de la même manière. Leur usage n'est pas le même dans le roman et au théâtre, car le premier peut se contenter de rêver de la scène alors que le second se doit de produire une véritable représentation. De même, la thématique du théâtre est inscrite diversement dans les deux versions. Le roman rappelle plusieurs éléments fondateurs de cet art, tels le corps de l'acteur, la *mimesis*, l'échange dynamique entre la scène et la salle. Le théâtre fait partie de l'identité de Cosmo. Il n'a jamais accès à la parole dans le roman, aussi c'est à travers le récit des spectateurs que sa relation à cet art se révèle. Dans l'adaptation de Pintal, le personnage de Cosmo surgit au théâtre et sa présence affecte le discours sur le théâtre. Alors que le théâtre est essentiellement décrit dans le roman, dans l'adaptation de Pintal, il est représenté par Cosmo, le comédien apparaissant sur la scène en chair et en os. Mais ce faisant, Pintal propose sa propre vision de Cosmo, qui prend les traits de l'acteur qui l'incarne. Il existe sur la scène de façon tangible, parlant et agissant d'une certaine manière. Il devient alors plus qu'un simple objet de discours tel qu'il apparaît dans le roman. Alors qu'il revenait au lecteur d'établir son jugement sur l'acteur, à travers une mosaïque de récits imparfaits et hétérogènes, à la scène, Pintal impose un Cosmo unique, se montrant lui-même tel qu'il est.

Il a été possible d'identifier des paramètres qui semblaient fondateurs d'une certaine théâtralité (le dialogue, l'action, la *mimesis*, l'échange entre la scène et la salle) et certains d'entre eux peuvent se retrouver autant au théâtre que dans d'autres genres littéraires. On a pu voir que, dans le roman *Une adoration*, si certains paramètres sont reconnaissables sur les plans graphique et thématique, ils ne fonctionnent pas tout à fait de la même façon. Le roman, même s'il est tenté par le dialogue et même s'il rêve de théâtre, reste plus littéraire que dramatique. L'adaptation de Pintal peut illustrer matériellement une réalité que le roman doit se contenter de décrire, même s'il peut le faire de façon très convaincante. La théâtralité de l'adaptation de Pintal repose donc bien sur une réalité tangible, concrètement saisissable pour le spectateur : Cosmo en chair et en os vient raconter son histoire. Ainsi, il est possible de dire que la théâtralité du roman peut s'inscrire de manière formelle dans l'œuvre, mais que

cette théâtralité n'est pas soumise aux mêmes contraintes physiques que l'adaptation. L'observation concrète de nos deux versions de *Une adoration* a permis de mettre en évidence ceci : le théâtre est un art qui réalise une fiction dans un espace grâce au corps de l'acteur, ce que Barthes et Féral (entre autres) ont aussi mis de l'avant.

Dans l'analyse qui suit, nous allons approfondir les différences qui apparaissent déjà entre la forme dramatique empruntée par Huston et celle qui est fixée par Pintal. Dans un premier temps, nous allons voir s'il y a d'autres éléments dramatiques repérables et reconnaissables dans le roman. Nous allons montrer que la structure de l'action dramatique emprunte celle du procès. Elle prend la forme du *flashback* qui fait revivre aux protagonistes des scènes du passé en s'inspirant de la *mimesis*. Dans un deuxième temps, nous montrerons que Pintal refuse de transposer les éléments plus facilement transférables à la scène et qu'elle préfère mettre en valeur certains procédés romanesques. Pourquoi Pintal se détourne-t-elle des procédés théâtraux les plus traditionnels ? Elle propose peut-être une nouvelle manière de relier des paramètres plus conventionnels à la scène.

CHAPITRE 2

UNE ADORATION : LE ROMAN DE HUSTON

Le théâtre ayant beaucoup évolué au cours des derniers siècles, il convient de préciser que le dialogue ne constitue pas l'unique critère à considérer quand vient le temps de déterminer le statut d'un texte. Comme le dit Véronique Sternberg, la présence de dialogues dans un texte qui n'est pas spécifiquement dramatique tend à lui donner un côté théâtral. Bien entendu, cette présence du dialogue ne confère pas automatiquement à ce texte un caractère dramatique. Reprendre ici les affirmations de Sternberg, c'est suggérer qu'*Une adoration* se situe entre une énonciation théâtrale et une prose narrative, mais en favorisant légèrement la seconde. Les longs passages dialogués participent certainement à la théâtralité, même s'ils ne constituent qu'un aspect de celle-ci. Nous pouvons dire, de façon générale, que les théoriciens s'entendent à reconnaître un côté théâtral à un certain type de texte qui exploiterait, de manière soutenue, le dialogue. Pour que celui-ci ressorte du texte, il doit se démarquer par la longueur même du discours direct ou encore par sa résurgence dans le récit. Gillian Lane-Mercier qui s'est penchée sur le dialogue dans le roman insiste sur l'importance du dire dans le roman classique et rappelle que, de manière générale, il y a alternance entre la parole directe et la parole narrativisée. Elle précise que si le dialogue ne peut en aucun cas être considéré comme une excroissance structurale, il reste subordonné à la diégèse et en ce sens, il peut paraître accessoire : « Tout d'abord, dans bon nombre d'œuvres romanesques, le dire joue un rôle tout à fait secondaire par rapport au faire non verbal, que ce soit au niveau de l'idéologie textuelle ou, ce qui revient souvent au même, à celui des proportions quantitatives microtextuelles.⁷⁴ » Selon Lane-Mercier, dans le roman classique, la narration l'emporte quantitativement sur le discours parlé.

⁷⁴ Gillian Lane-Mercier, *La parole romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1989, p. 289.

Par ailleurs, il y a, historiquement, mais aussi selon les genres (comédie, tragédie) des différences au point de vue de l'usage des dialogues dans le théâtre. On sait aussi que celui-ci tend aujourd'hui à délaisser le dialogue conventionnel. La forme éclatée du drame contemporain emprunte beaucoup à la narration. Plusieurs travaux récents ont montré à quel point celui-ci est travaillé par le récit :

Malgré l'acharnement de certains créateurs à se débarrasser de toute forme de linéarité, malgré le rejet de la fable traditionnelle, les multiples tentatives de morcellement de l'histoire, d'éclatement de la diégèse et de fragmentation du discours, la scène demeure le lieu privilégié d'éclosion du récit.⁷⁵

Il existe plusieurs façons d'intégrer le récit dans le drame contemporain et les variations sont multiples. En fait, le drame contemporain, selon Jean-Pierre Sarrazac et Jean-Pierre Ryngaert, entre autres, se distingue par ce tissage de matériel hybride. Toutefois, la contamination n'est pas exclusive au théâtre. Le roman ne se gêne pas pour emprunter différents procédés aux autres genres littéraires, que ce soit à la poésie, à l'essai ou au théâtre. Si le théâtre et ses différents motifs s'inscrivent de façon explicite dans le roman *Une adoration*, on peut dire aussi que la théâtralité traverse l'œuvre de façon implicite : la forme même du récit est travaillée par le dramatique. Il nous reste à examiner comment les différents registres s'imbriquent et comment Nancy Huston propose de glisser du dialogue au récit et vice versa. Nous allons voir, plus en détail, comment les diverses modalités d'énonciation de la parole coexistent. Nous allons aborder les principales stratégies textuelles privilégiées par Huston : les récits conflictuels, la fragmentation discursive et l'énonciation dramatique.

2.1. L'action dramatique

Le roman de Huston est structuré par un procès. L'utilisation par les personnages d'un lexique spécifique à l'univers du droit contribue, tout au long du récit, à mettre en place ce tribunal imaginaire : « audience », « témoin clef », « témoignage », « Objection, Votre

⁷⁵ Élisabeth Plourde, « Récit polyphonique, récit protéiforme », In *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la dir. de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 118.

Honneur ! », « déposition », « preuve », « jugement », « greffier », « biffée des minutes », « sous serment », « j'ai juré de dire la vérité », sont autant de mots et expressions employés par les personnages. Le procès fonctionne selon « une organisation et une conduite des débats qui doit permettre à chacune des parties de donner sa lecture de l'affaire.⁷⁶ » Autrement dit, le procès repose sur un litige qui suppose que les parties impliquées ne possèdent pas la même vision des faits. Dans *Une adoration*, un premier procès a eu lieu. Kacim a été jugé coupable du meurtre de Cosmo et il a même purgé sa peine. Il y a un problème cependant : Kacim se déclare innocent. Un deuxième procès se déroule alors visant à découvrir la vérité et à identifier enfin le véritable meurtrier de Cosmo. Il y a donc deux procès et une structure de mise en abyme. C'est pour cette raison que le deuxième procès ne peut être qu'un roman. Le premier aurait été du théâtre. Le second déconstruit le premier procès et raconte à nouveau les faits, car les protagonistes ne s'entendent toujours pas sur la question suivante : qui a tué Cosmo ? Le procès permet de confronter les discours afin de faire jaillir une vérité qu'un juge impartial serait à même de recueillir. « L'action est liée, du moins pour le théâtre *dramatique* (forme fermée), à l'apparition et à la résolution des contradictions et conflits entre les personnages.⁷⁷ » Nous allons voir que la façon dont ce second procès est construit contribue particulièrement à nourrir les conflits entre les personnages.

2.1.1 Les témoins

Le procès s'organise de la manière suivante : il est divisé en treize journées d'audition. Vingt-cinq personnages ont accès à la parole au cours des dépositions : la Romancière, Fiona, Frank, Elke, l'Expert psychiatre, Don Juan, la Biche, Josette, Sandrine, André, le Cosmophile, Latifa, le Cèdre du Liban, le Couteau, la Glycine, Clémentine, Véra, Jonas, Yves, Kacim, la Baguette, Françoise, le Chœur des femmes, la Passerelle. Les personnages se présentent sur une base volontaire. Tous ceux qui sont venus s'expriment à un moment ou à un autre, car ils veulent tous contribuer à éclairer le passé. Ils tiennent à donner leur version des faits. Ils ont le plus souvent joué un rôle dans la destinée de Cosmo. Ils désirent alors

⁷⁶ Christian Biet et Laurence Schifano (dir. publ.), *Représentations du procès : droit, théâtre, littérature, cinéma*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2003, p. 39.

⁷⁷ Patrice Pavis, « Action », In *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 9-10.

apporter, pour reprendre les paroles d'Yves, le frère d'Elke, « un autre son de cloche à cette histoire.⁷⁸ » Leur témoignage peut remplir quelques lignes ou quelques pages. Le plus long témoignage s'étend sur plus de sept pages.

Nous pouvons diviser les témoins en quatre groupes. Le premier est constitué des proches de Cosmo, de sa famille à lui, de ses amis, de ses amantes et de son amant. Ils ont partagé l'intimité du héros et, de ce fait, leurs confessions sont les plus nombreuses et les plus longues. Les témoignages d'Elke et de ses enfants se distinguent dans cet ensemble, par l'importance textuelle de leurs interventions. Elke est un témoin clef dans cette histoire, aussi prend-elle souvent la parole, tout comme ses enfants qui sont impliqués de près dans le drame.

Le deuxième groupe est formé des spécialistes, c'est-à-dire de l'Expert psychiatre et du Cosmophile. Ils viennent présenter, chacun dans leur domaine, leur rapport d'expertise. Ils livrent leur analyse de la personnalité de Cosmo. Ils sont extérieurs au drame, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas vécu avec Cosmo comme les témoins du premier groupe. Cela ne les empêche pas d'avoir une opinion bien arrêtée sur Cosmo, comme en témoigne l'Expert psychiatre : « En d'autres termes, cet homme [Cosmo] ne vivait rien de façon authentique. Il était comme le miroir dans un kaléidoscope : sans couleur propre, installé au centre des récits diaprés des autres, il s'ingéniait à en attraper et à en agencer les reflets » (A, p. 276).

Le troisième groupe est composé de personnages inspirés de la tradition théâtrale canonique : Don Juan et le Chœur des femmes. Personnages secondaires, ils n'interviennent qu'à deux reprises. Le premier à le faire est Don Juan. Le célèbre personnage vient ici défendre sa dignité et s'offusque que Cosmo lui soit comparé. Les tirades de ce réputé séducteur sont loufoques, car le personnage est véritablement choqué de se mesurer à un simple dragueur et il défend, à chaque intervention, ses ambitions à lui : « je lançais un défi à Dieu, je m'en prenais à l'hypocrisie des conventions sociales [...] je suis l'une des

⁷⁸ Nancy Huston, *Une adoration*, Paris, Actes Sud/Leméac, 2003, p. 283. À nouveau, pour ce chapitre, les citations se rapportant à ce texte seront indiquées entre parenthèses, dans le corps du texte.

incarnations les plus marquantes de la liberté individuelle en Occident ! » (4, p. 29) Sa fougue et son indignation profonde apportent une touche de ludisme à son discours. Le Chœur des femmes, quant à lui, constitue un clin d'œil au théâtre antique et une réponse à l'arrogance de Don Juan. Elles défendent Cosmo et parlent de son amour pour toutes les femmes, ce qui le distingue de l'autre séducteur égoïste, selon elles. Dans *Une adoration*, les femmes qui composent le chœur ont été au cœur de l'action, comme le montrent les détails sexuels révélés. Alors que le chœur du théâtre antique commente l'action et garde une certaine distance par rapport à celle-ci, les amantes de Cosmo témoignent de leur expérience avec lui. Les thèmes abordés par ces femmes (la sexualité, la condition féminine), leur préoccupation et le langage employé évoquent un chœur résolument contemporain, qui procure un bref moment d'humour et d'originalité entre deux discours plutôt tendus.

Le dernier groupe est formé d'objets ou d'éléments de la nature : la Biche, le Cèdre du Liban, le Couteau, la Glycine, la Baguette, l'Étang et la Passerelle. Comment expliquer le rôle incongru de ces personnages ? Comme pour tous les autres protagonistes, leur nom apparaît en caractère gras, il y a un espace, qui est suivi de leur discours. Ces objets ou éléments de la nature sont assez nombreux à s'exprimer, aussi ne peut-on les prendre à la légère. Le fait de leur donner la parole remet en question le rapport à la réalité de ce récit. Parce que les objets parlent, ils ne sont pas déterminés par des paramètres référentiels réalistes et ils appartiennent donc au domaine du fantastique. Leur parole brise la convention de vraisemblance établie par les témoignages sérieux des deux premiers groupes et vient rappeler que ce roman est bien une fiction, une création. En effet, pourquoi ne pas imaginer ce que ces divers objets et éléments de la nature ont à dire ? Leurs voix deviennent constitutives de la polyphonie du récit au même titre que celles des autres. Ils ajoutent une note de merveilleux qui n'est pas sans évoquer le ludisme propre au théâtre. Malgré l'effet comique suscité par leur confession, ils ont tous été des témoins privilégiés de la vie de Cosmo et ce qu'ils ont vu et entendu ne porte pas à rire. Certains ont même joué un rôle : simple figurant, comme la Baguette, ou emploi majeur comme le Couteau, l'arme du crime.

Dans le procès qui nous intéresse, les différents témoignages ne se suivent pas selon un ordre linéaire, c'est-à-dire un témoignage à la fois, un après l'autre. Ils s'organisent selon une logique de discussion, voire de débat, où l'on peut parfois s'interrompre et se relancer. Les

protagonistes veulent présenter leurs versions des événements passés, naturellement celles-ci ne concordent pas, aussi doivent-ils se battre pour pouvoir raconter à leur tour. Souvent, un protagoniste, s'emparant de la parole, tente de contredire le témoignage précédent. Le témoin s'oppose donc à ce qui vient d'être dit. Jonas et Sandrine laissent entendre que Elke pourrait très bien mentir concernant la gravité de l'état de santé de Cosmo. Ils doutent de cette tumeur au cerveau dont elle parle. Véra soupçonne Josette d'avoir fait enfermer André pour mieux les séparer, mais Josette assure, document à l'appui, que son mari était véritablement malade. Enfin, Véra nuance le portrait dressé par les autres de son André et parle de lui à sa manière :

Il n'a pas toujours été celui que nous a montré le récit de Clémentine, étouffant de rage, haletant, bégayant, incapable de s'exprimer - ni celui que nous a dépeint Elke, mélancolique et marmonnant, parcouru de tics... Non, l'homme dont je me suis éprise en 1947 était encore un homme plein d'énergie et de finesse, curieux de tout, avide de déchiffrer le monde (A, p. 313).

Une tension dramatique en découle, puisque les témoins ne s'entendent pas sur les faits. Le procès alimente donc la prolifération des récits où chacun accuse l'autre, se défend ou se confesse. Il tourne alors en règlement de compte où plusieurs membres de la famille de Cosmo ou d'Elke en viennent à imputer aux autres les maux qui les accablent. On assiste alors à une sorte de thérapie collective où chacun en profite pour se libérer de récriminations trop longtemps retenues. Devant certaines révélations, les personnages s'indignent et expriment leur dégoût. Ils apprennent, en même temps que les autres, des détails cachés de la vie de leur proche et cela les choque profondément : « C'est écoeurant. C'est révoltant. C'est *de ma mère* qu'il s'agit » (A, p. 144). Ils dénoncent ces petits secrets et refusent souvent d'y croire. Toutefois, ils n'échappent pas pour autant à cet étalage des travers familiaux, ils ne peuvent tout simplement pas s'y soustraire. Ils ne le peuvent pas pour la bonne raison que la seule personne qui pourrait mettre un terme à leur dérapage verbal est absente : le juge n'est pas dans le tribunal avec les autres. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'existe pas, au contraire, son rôle est primordial, mais il est tout simplement ailleurs. Le juge est une construction imaginaire des personnages qui participent, chacun à sa manière, à le faire vivre.

2.1.2 *La figure du juge*

Les témoins s'adressent tous au juge, même si nous venons de voir que celui-ci ne se trouve pas dans le tribunal avec les autres personnages. Chaque protagoniste mentionne le

juge dans sa tirade, que ce soit au début, au milieu ou à la fin de celle-ci, une fois ou plusieurs fois. Toutefois, il peut arriver que le personnage ne nomme pas directement le juge. Dans ce dernier cas, c'est souvent parce que le précédent témoin a interpellé le juge et donc il est toujours clairement établi que la communication se déroule toujours entre lui et le personnage qui parle. Il est important d'étudier la présence du juge, car il influence la parole des autres et contribue à la théâtralité du récit. En s'adressant constamment à lui, les personnages le font exister. En lui prêtant des intentions ou en essayant de deviner ses pensées, ils lui donnent une réalité. Et pourtant, et c'est ce qui est extraordinaire, il est privé de parole. Le nom du juge n'apparaît jamais en caractère gras, avec un discours écrit qui lui serait propre. Il est donc toujours silencieux : « Votre silence, parfois, me terrifie » (A, p. 222). Les personnages semblent néanmoins être en relation directe avec lui. Ils intègrent dans leur discours les questions qu'ils pensent que celui-ci pourrait se poser ou les remarques qu'il pourrait faire. Ainsi, le juge est l'interlocuteur principal autour duquel se construit le discours, car c'est lui seul qu'il importe de convaincre.

Voyons comment un personnage, à l'aide d'un exemple concret, arrive à *faire parler* le juge : « Pardon, je me reprends - Non, non, ça va aller, je vous assure » (A, p. 267). Dans ce court extrait, Elke commence par s'excuser. Elle s'est laissée emporter par l'émotion. Ce qu'elle dit par la suite, son « non », suppose qu'elle répond à la réplique de son interlocuteur, même si celle-ci n'est pas donnée. Sa réponse laisse entendre que le juge est venu vers elle et lui a demandé si tout allait bien et si elle voulait continuer. Son discours satisfait à une question non formulée explicitement. Nous avons choisi cet exemple parmi d'autres, car il éclaire parfaitement comment une parole dirigée vers un magistrat silencieux n'en reste pas moins déterminée par sa place dans un dialogue. Elke n'est pas la seule à s'adresser à cet interlocuteur absent. Tous les personnages conversent avec le Juge et souhaitent établir un dialogue avec lui. Leur volonté est nécessairement vouée à l'échec. Cette communication impossible souligne la solitude de ces êtres incapables d'établir de véritables dialogues entre eux (si ce n'est pour mieux s'injurier ou se contredire), mais qui rêvent d'entrer en communication avec un pur inconnu. On renoue ici avec les thèmes abordés par Cosmo dans ses numéros, c'est-à-dire la détresse humaine, la solitude, l'ironie de la vie.

Nous avons mentionné, au chapitre I, que le personnage de la Romancière, dès la première page, communique avec le lecteur. Voici comment elle lui distribue son rôle, en faisant du lecteur la figure du juge : « les témoins vont converger ici et s'efforcer un à un de vous convaincre, de vous éblouir, de vous mener en bateau [...] alors faites attention c'est important ; vous êtes seul juge... comme toujours. » Puisqu'elle s'adresse au lecteur de façon explicite, le texte commence avec « (*au lecteur*) », il est permis de croire que la Romancière l'associe d'emblée au juge de cette histoire. D'ailleurs, Fiona, le premier témoin, commence sa tirade avec un « Votre Honneur », qui fait directement référence au juge précédemment nommé par la Romancière. Ainsi, le lecteur doit jouer le rôle du juge et il devient donc lui-même un personnage. Il devient la projection fictive d'un lecteur envisagé, d'un magistrat imaginé par les proches de Cosmo. Fiona le vouvoie d'abord, puis elle le tutoie, parce qu'elle trouve qu'il ne mérite pas une telle marque de distinction : « T'es tellement parfait que tout le monde doit ôter son chapeau, se mettre à genoux, Votre Honneur par-ci Votre Honneur par-là ? T'as fait quoi pour mériter le nom *d'honneur* ? Je sais même pas ce qu'il veut dire ce mot » (A, p. 193). Quelle que soit l'image conçue par ceux-ci, le personnage du Juge, nous allons désormais le désigner ainsi, occupe une place privilégiée et sa présence est en permanence mise de l'avant par divers indices textuels tels l'adresse, l'apostrophe, l'interpellation. Au lieu de chercher à faire oublier la présence du lecteur, comme dans la pratique du roman traditionnel, les personnages l'exhibent en multipliant les interpellations. Il n'est donc pas passif, car à travers tous les témoignages, il doit démêler le vrai du faux. Il lui revient à lui et non à l'auteur de rendre le verdict.

Nous avons tenté de décrire le rôle actif du Juge dans ce récit, car cette présence, même si elle n'est que virtuelle, n'est pas sans rappeler une spécificité de la communication théâtrale, soit cet échange entre la scène et la salle. Selon Marjolaine Vallin, « une des conventions théâtrales est la présence des spectateurs inscrites dans le texte : la pièce est jouée pour eux [...] »⁷⁹. La parole théâtrale, de par sa nature, s'adresse toujours au public et l'auteur peut choisir de lui parler plus ou moins directement. Ainsi, alors que le théâtre

⁷⁹ Marjolaine Vallin, *Louis Aragon, la théâtralité de l'œuvre dernière : « Ce théâtre que je fus que je fuis »*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 76.

classique cherche par tous les moyens à cacher ce fait, le drame contemporain l'exhibe. Selon Étienne Souriau, le théâtre c'est traditionnellement « [u]ne petite boîte, en somme, dont un des côtés est enlevé pour qu'on puisse y voir. [...] Là devront se dire toutes les paroles audibles, se faire tous les mouvements qui comptent. Dans cette boîte, tout est positif, valable et complètement matérialisé.⁸⁰ » Autrement dit, les personnages de théâtre échangent comme s'ils étaient seuls entre eux. Les événements qui se déroulent sur la scène semblent se produire pour la première fois. Les spectateurs oublient qu'ils se trouvent au théâtre. Or, nous avons introduit, dans le chapitre I, la révolution apportée par Bertolt Brecht au tournant des années 1950, à la suite de la publication de son *Petit organon pour le théâtre*⁸¹. Nous avons vu que ce metteur en scène et auteur souhaitait instaurer au théâtre une distance critique nécessaire à la prise de conscience du spectateur. La dimension réflexive apportée par Brecht a grandement influencé les pratiques scéniques de la deuxième moitié du XX^e siècle. Cette volonté de détruire l'illusion repose en grande partie sur l'ouverture du quatrième mur. Puisqu'il n'est plus nécessaire de maintenir l'artifice à tout prix, il n'est plus indispensable de cacher la présence du public. « Le véritable dialogue contemporain s'effectue de plus en plus directement entre l'Auteur et le Spectateur.⁸² » L'exemple le plus connu dans le théâtre post-moderne reste, sans doute, *Outrage au public* de Peter Handke⁸³. Les acteurs s'adressent directement à la salle pour mieux annoncer qu'il n'y aura pas de pièce et pas de spectacle. Si le texte de Handke refuse la fable et la mimésis de façon plutôt radicale, plusieurs autres dramaturges explorent, de différentes manières, les failles du théâtre traditionnel et s'attaquent à ses interdits. En donnant un rôle actif au Juge, Huston l'oblige à une réflexion critique où le sens n'est pas donné, mais reste à construire.

⁸⁰ Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, p. 18.

⁸¹ Dans ce manifeste, Brecht exprime sa théorie du théâtre épique et de la distanciation. Ce processus (la distanciation) a beaucoup influencé certains metteurs en scène français. Voir à ce sujet Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre, 1948 [Suivi de] additifs au petit organon, 1954*, Paris, L'Arche, 1978.

⁸² Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 104.

⁸³ Peter Handke, *Outrage au public et autres pièces parlées*, Paris, L'Arche, 1968 [1966], 101 p.

2.2 *Le déroulement du procès*

Par ailleurs, le procès permet de ménager les effets et de doser les révélations. Celles-ci ont souvent pour conséquence de mener vers le passé, mais de façon plus profonde et souvent plus intime. Nous avons déjà mentionné comment l'action dramatique dans la pensée aristotélicienne est associée à une succession logique d'événements allant de l'exposition du conflit à sa résolution. Jusqu'à la résolution de la crise, l'action est ascendante et la tension atteint son paroxysme avec le dénouement. Nous avons déjà établi que dans le roman de Huston, l'action repose sur l'enchaînement chaotique des témoignages, qui se succèdent à un rythme saccadé et haletant. Ainsi, les points de vue se multiplient sur les faits racontés sans logique ni chronologie apparente. Le risque est donc grand de se perdre dans l'éparpillement des interventions. S'il y a une apparence de chaos dans l'enchaînement des témoignages, la romancière, Huston – à ne pas confondre avec le personnage de la Romancière qui fait partie de la mise en scène romanesque – sait très bien ce qu'elle fait. Si le lecteur est laissé dans l'incertitude, il y a tout de même un acte d'autorité qui provient de Huston. Elle maintient la structure grâce à un dosage subtil des confidences qui permet de relancer les débats tout au long du roman et de conserver l'intensité des échanges jusqu'à atteindre un paroxysme avec l'aveu d'Elke. Le dernier quart du livre constitue sans doute la partie la plus théâtrale du roman. Il est composé des accusations formelles des différents personnages, mais surtout de l'aveu de la coupable qui propose, dans un dernier récit, de dénouer l'intrigue.

Nous allons nous attarder sur ce que le personnage de la Romancière appelle « la dernière spirale de l'histoire » (A, p. 326), c'est-à-dire sur les soixante-quinze dernières pages du roman. L'action y atteint un sommet et trouve son dénouement. Les révélations abondent. Ce n'est donc que vers la fin du roman que le Juge apprend que le véritable procès a déjà eu lieu. Kacim a été accusé, puis jugé coupable d'avoir assassiné Cosmo. Il est allé en prison pour son crime. L'affaire a été classée ; justice a été rendue (du moins, en apparence). Kacim clame son innocence. Il se montre assez persuasif pour convaincre les autres. Si Kacim est innocent, quelqu'un d'autre a commis le crime. Plus le moment du récit de la mort de Cosmo approche et plus l'urgence se fait sentir. Tous les témoins sentent que le grand final approche. Ils savent déjà comment l'histoire de Cosmo se termine. Ils pourraient donc être complètement détachés du récit, après tout, ils l'ont déjà vécu. C'est le contraire qui se

produit. Plus ils se rapprochent des dernières heures du drame et plus la tension est vive. Les accusations fusent et les personnages tentent de se défendre avec véhémence, puisque l'heure de vérité semble enfin arriver.

Du passé lointain, les personnages passent aux détails des dernières heures de la vie de Cosmo. La tension atteint son paroxysme avec l'épisode où Frank découvre Cosmo avec un autre homme. Frank laisse entendre que Kacim a bien pu tuer Cosmo par amitié pour lui, même si celui-ci proclame toujours son innocence. Le résumé que Frank fait des dernières heures du comédien le condamne, lui. Kacim, Latifa (sa mère), Fiona et Josette sont tous convaincus de sa culpabilité. Il possède le mobile et les moyens de commettre le crime. La vérité est sur le point d'éclater. Or, on sait que « [d]epuis la nuit des temps, l'attente de l'aveu est le ressort dramatique le plus efficace au théâtre.⁸⁴ » L'aveu tant attendu par Kacim, Latifa, Fiona et Josette est celui de Frank. Leur attente est déjouée par un revirement de situation : c'est Elke, insoupçonnable pour plusieurs, qui confesse son crime. Cette scène constitue la crise et le sommet de l'action dramatique. Elke, « *privée de rêves* » (A, p. 350), tue l'homme de sa vie. Cette révélation est tellement choquante qu'elle entraîne des répercussions physiques : Josette fait une crise d'apoplexie et Latifa s'évanouit. Les diverses réactions des personnages, mais aussi le fait que le roman s'achève avec ce récit final, laissent sous-entendre que celui-ci contient et expose les fondements réels du drame. Il est pourtant permis d'en douter.

Au cours du procès, Elke révèle sa vérité, aussi inattendue qu'imprévisible. Une vérité autre que celle qui a été rendue par la justice et dont les conséquences ne sont pas du tout les mêmes. Elke avoue son crime et explique les motifs ultimes qui l'ont conduite à accomplir un tel geste. Pourtant, aucune sentence n'est prononcée et aucune punition n'est associée à ce crime. Il est intéressant de constater que le procès qui repose sur le véritable système judiciaire n'était qu'une illusion, alors que ce procès fictif semble faire la lumière sur les événements, renversant la relation normalement attendue entre le réel et la fiction. Nous retrouvons encore la thématique principale du récit qui questionne le rapport entre le réel et le

⁸⁴ Christian Biet et Laurence Schifano (dir. publ.), *op.cit.*, p. 41.

fictif, entre le vrai et le faux, sans apporter pourtant de réponse définitive. L'essentiel se trouve ailleurs. Il se situe dans l'étude humaine soumise au Juge. Invité privilégié de l'intimité des protagonistes, le roman expose les défauts du comportement humain à travers une multitude de points de vue. Il n'existe pas de narrateur omniscient qui viendrait imposer son autorité et indiquer où se situe la vérité, aussi le Juge reste-t-il dans l'incertitude. « Le roman, dont les personnages sont des êtres ordinaires, nous incite à nous identifier non à la perfection (toujours culpabilisante), ni, négativement, à la monstruosité (repoussoirs tels que le diable, la sorcière, le criminel), mais à l'ambiguïté, au doute, au désarroi.⁸⁵ »

La Romancière confie à la fin du roman que ce procès est son initiative. Le véritable procès a déjà eu lieu : quelle est donc la nécessité de ce nouveau débat ? Les autres personnages parlent de leur désir de connaître enfin la vérité sur la mort de Cosmo. Pourtant, ils sont tous déjà morts. Le passé ne peut plus les affecter ni les déranger dans leur quotidien. Les protagonistes semblent figés dans le passé et sont incapables, même dans l'au-delà, de s'en libérer. L'idée du procès devient vite une « coquille vide », débarrassée de son objectif naturel puisqu'on ne juge personne. Il ne reste plus qu'une pure représentation sans finalité juridique. Le but poursuivi est de « faire la vérité » dans une espèce de purgation, ce qui n'est pas sans rappeler la catharsis aristotélicienne. Cette « audition » est un prétexte. La Romancière provoque une réunion artificielle des personnages concernés par un drame antérieur. La procédure juridique n'est donc pas le véritable sujet de l'œuvre, mais elle est ce qui permet de s'arrêter sur le jadis et de le rendre à nouveau présent, afin de mieux saisir ce qui est arrivé, ce qui a échappé à la compréhension générale. Elle ouvre une porte sur le passé et permet de revisiter à souhait la vie de Cosmo, de mieux comprendre son rapport à la création, à l'amour, à la famille.

Nous venons de le voir, il existe plusieurs liens évidents entre théâtre et procès. Dès l'origine, si l'on se penche sur l'histoire de la Grèce ancienne, les institutions théâtrales et juridiques étaient rattachées par un vocabulaire commun. La scène, comme le tribunal, forme un lieu de débat et de conflit, régi par des règles rigoureuses. Sarrazac rappelle que, dans la

⁸⁵ Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud/ Leméac, 2008, p. 161.

deuxième moitié du XX^e siècle, plusieurs expériences théâtrales se sont laissées inspirer par la ressemblance entre la scène et le tribunal. Certains spectacles proposent alors une construction fictionnelle se rapprochant de l'enquête policière, alors que d'autres reproduisent avec exactitude des séances de procès historiques. Nadine Desrochers parle aussi du procès comme figure dramaturgique majeure dans le théâtre occidental : « S'il ne fallait retenir qu'une seule tendance du théâtre contemporain, tant au Québec qu'en France, ce serait celle du retour en arrière. De fait, les notions d' < affaiblissement de l'intrigue >, de < théâtre de la parole >, de < théâtre de la mémoire > témoignent toutes de la prépondérance du retour vers le passé.⁸⁶ » Et le procès, comme l'enquête, constitue la forme par excellence de ce retour dans le temps. Enfin, selon Sarrazac, le procès est à associer à la conception brechtienne du théâtre : « Ainsi, lorsque la dramaturgie recourt à l'agencement du procès, c'est, plus que tout, le rapport entre la scène et la salle qui est en question.⁸⁷ » Comme nous l'avons déjà souligné, dans ce roman, c'est la relation entre le Juge et les personnages qui est exposée. Il revient au Juge d'établir le verdict. Le procès offre donc beaucoup de matière, exploitée par Huston, pour nourrir la théâtralité de son récit. Ce qui ne l'empêche pas de personnaliser la forme du procès, afin, sans doute, d'éviter de s'empêtrer dans une représentation trop stricte du protocole juridique. Le fait de proposer une réécriture du procès lui permet d'éviter une mise en œuvre trop lourde des règles et procédures et empêchent que celles-ci aient préséance sur le déroulement de l'intrigue.

2.2.1 *L'organisation des rapports de force*

Si les références à la justice sont claires et si le cadre du procès est suggéré de différentes façons, le protocole usuel n'est pas respecté. Premièrement, parce que les personnages s'adressent directement au Juge. Ils n'ont pas besoin d'avocat pour les représenter, pour rendre compte des faits à leur place. Dans ce tribunal fictif, chacun parle pour soi, en son nom propre. Ainsi, puisque tous les proches de Cosmo s'adressent

⁸⁶ Nadine Desrochers, « Le récit dans le théâtre contemporain », thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2001, p. 72.

⁸⁷ Jean-Pierre Sarrazac *et al.*, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Nouv. éd. rév. et augm., Belval, Circé, 2005, p. 173.

directement au Juge, il existe une certaine familiarité entre eux. Les personnages savent qu'ils doivent lui parler avec respect, mais en même temps, ils le considèrent être une personne comme les autres. Ainsi, son statut d'expert est vite oublié et il devient rapidement une sorte de confesseur. Il semble qu'il soit plus facile de raconter à cet inconnu des souvenirs pénibles ou des choses cachées. Une fois la parole enclenchée, les personnages ne peuvent plus s'arrêter. Ils se livrent sans pudeur. Ainsi, les témoignages semblent toujours être libres, improvisés et non réfléchis. La lourdeur du processus judiciaire est remplacée ici par la spontanéité de la parole vive, qui survient toujours de façon inattendue. Le discours des protagonistes n'a pas été vérifié au préalable par un représentant (ou une représentante) de la loi. Il n'a pas été préparé, avec soin, pour que les personnages puissent paraître en pleine maîtrise d'eux-mêmes devant monsieur (ou madame) le Juge. Il n'y a pas le moindre filtre entre eux et ce qu'ils disent devant cet auditoire : ils confient leurs sentiments, leurs pensées secrètes et leurs rêves. Ils bafouillent parfois, se reprennent, reviennent sur ce qu'ils ont dit et corrigent un mot ou deux.

Le procès permet de pénétrer dans la pièce où le crime a été perpétré : « Qu'est-ce que le procès est censé représenter ? En principe, le réel, celui qui a eu lieu [...]. Le procès est aménagé, mis en scène, pour donner à voir le crime qui a été commis, tel qu'il l'a été. C'est l'objectif de savoir ce qui s'est passé, comment et pourquoi.⁸⁸ » Il s'agit de recréer pour des témoins absents les actes qui ont conduit au crime, de retracer les fils de l'histoire, de leur donner à voir le meurtre. Bref, il s'agit de reconstituer la trame narrative. En principe, le procès doit prouver, hors de tout doute, que la personne suspectée du crime est bien coupable de ce dont on l'accuse. Il y a donc toujours un dénouement clair : une sentence est prononcée. Or, dans ce récit, il n'y a pas de coupable mis en accusation. Ce procès n'étant celui de personne en particulier, tous les personnages sont donc soupçonnés du crime, ils sont tous sur la sellette, tous potentiellement coupables. Cette culpabilité possible a une conséquence grave. Elle pèse sur chacun des discours prononcés. Ainsi, chaque prise de parole comporte un risque : celui d'être condamné par le Juge ou par les autres. Ils ne peuvent compter que sur

⁸⁸ Christian Biet et Laurence Schifano (dir. publ.), *op.cit.*, p. 38.

eux-mêmes pour assurer leur défense. Leur parole est à la fois leur meilleure alliée et leur pire ennemi. En effet, personne ne peut se faire aussi convaincant qu'eux-mêmes. N'ayant pas la distance professionnelle d'un avocat, ils se laissent emporter par les souvenirs et confient des choses qu'ils auraient intérêt à cacher. Réunis pour faire la vérité sur la mort de Cosmo, ils croient y parvenir, grâce aux différents témoignages et aux indices rassemblés par chacun. Leur quête se trouve complexifiée par le fait qu'ils sont à la fois les détectives et les suspects. Au fond, ils sont condamnés à échouer, mais grâce au revirement de situation provoqué par Elke, leurs vaines querelles semblent enfin résolues.

Le déroulement du procès ne suit pas un protocole rigoureux. L'organisation des débats n'a pas été déterminée à l'avance. Les témoignages surviennent au gré des volontés de tout un chacun. Il n'y a pas d'interrogatoire, puis de contre-interrogatoire, pas de présentation formelle des témoins et pas non plus de pièces à conviction présentées selon une logique démonstrative bien précise. Les objets ou les éléments de la nature qui interviennent le font en tant que témoin lorsqu'ils jugent que le moment est venu pour eux de s'exprimer. Ce non-respect de l'organisation juridique laisse croire que ce procès se construit au présent et qu'il est dirigé par les personnages mêmes. Les protagonistes ont pris le contrôle du tribunal. Qu'ils connaissent ou non le protocole judiciaire, aucun représentant légal n'intervient jamais pour les obliger à s'y conformer. Devant une telle assemblée de personnages et devant cette absence de procédure légale, on peut penser que l'anarchie a vite fait de s'installer. Pourtant, ce n'est pas le cas. Le personnage de la Romanière exerce un contrôle minime, mais néanmoins réel, en déterminant qui a le droit à la parole. Elle peut choisir d'exercer son autorité de Romanière et contraindre un témoin importun au silence. Les répliques de la Romanière demeurent quand mêmes rares, ce qui laisse supposer que, malgré son désir d'imposer sa vision de l'histoire, sa parole n'a pas plus de poids que celle des autres. Un autre personnage tente d'orienter le récit et de contrôler son déroulement désordonné. Il ne faut pas en conclure qu'elle devient pour autant le narrateur de l'histoire. Elke tente seulement de dicter certaines règles, mais comme elle ne contrôle pas la réaction des autres, la situation finit par lui échapper. Les tentatives entreprises par Elke pour décider des règles de conduite communes sont intéressantes dans la mesure où elles provoquent des rapports de

force. En se désignant elle-même comme la porte-parole de la Romancière, Elke s'empare de son autorité et fait en sorte que son témoignage domine celui des autres.

Ainsi, à la suite d'un comportement jugé inapproprié, Elke énonce une règle à suivre et les autres, par leur silence, semblent y adhérer. « Chacun et chacune doit essayer d'aller le plus loin possible dans son temps de parole, sans quoi vous [le Juge] allez y perdre votre latin » (*A*, p. 30). Elke encourage les autres à être efficace dans leur temps de parole. Elke veut surtout obliger les autres à écouter son témoignage jusqu'au bout. Ainsi, ce qui est implicite dans ses propos, c'est qu'il est interdit d'interrompre les autres, ce que vient tout justement de faire Frank avec sa mère. Les personnages doivent donc attendre la fin du témoignage d'autrui avant de pouvoir prendre la parole. Elke semble donc posséder l'autorité pour imposer aux autres ses règles à elle. Cette volonté du personnage de prendre le dessus sur les autres alimente les révoltes. Si certains témoins essaient de s'en tenir à ce qui semble avoir été décidé d'un commun accord, le plus souvent, ils s'en écartent. Ces transgressions engendrent de nouveaux conflits qui viennent dynamiser l'enchaînement des micro-récits et ils contribuent à ce que l'action reste toujours intense. Les proches de Cosmo vont donc continuer de s'interrompre les uns les autres et vont tenter, par tous les moyens, de justifier leur comportement déplacé. L'usurpation du pouvoir par Elke entraîne de la résistance de la part des autres et alimente les tensions entre ceux-ci.

Une deuxième règle énoncée par Elke concerne l'ordre dans lequel les faits doivent être évoqués. Pour Elke, il va de soi que les épisodes de la vie de Cosmo doivent être présentés de sa naissance à son assassinat. Il faut que le Juge puisse suivre l'histoire s'il veut être capable de faire la lumière sur ce qui s'est passé. Pour y arriver, les personnages doivent suivre la chronologie. Elke précise à Latifa l'ordre des événements à respecter : « On raconte l'histoire pour le juge. Vous comprenez ? D'abord ceci, ensuite cela » (*A*, p. 211). Or, la chronologie est constamment négligée. Le personnage du Couteau revient sur les détails de l'assassinat alors que le récit de la vie de Cosmo débute à peine. De même, la découverte des lettres cachées de Véra et d'André est faite après la mort de celui-ci. Or, la relation entre les deux aurait dû être révélée bien avant. Pourtant, les témoins, pris en faute de ce non-respect de la chronologie, parviennent toujours à justifier leurs écarts. Leur comportement est frustrant

pour ceux qui veulent raconter l'histoire selon la directive énoncée par Elke. Voici un extrait où Sandrine suggère fortement aux autres de respecter la chronologie des événements :

Je m'excuse Votre Honneur, mais là on fait vraiment n'importe quoi avec l'ordre des événements ; Yves parle d'une réunion familiale qui a eu lieu en 1989, alors qu'en quittant Cosmo avec sa migraine tout à l'heure nous en étions encore en 1976. Je propose qu'on renoue avec la chronologie et que l'on s'y tienne, dorénavant (*A*, p. 291).

Ainsi, la chronologie devient un autre sujet de dispute. Elke utilise cet argument de nombreuses fois pour mieux s'insinuer dans la narration des autres et les contraindre à écouter son histoire. Il est évident que les témoins ont toutes les difficultés à respecter la chronologie, qui n'est au fond qu'une façon parmi d'autres d'aborder la vie de Cosmo. Souvent, le témoin s'accroche à un détail qui vient d'être rapporté par un précédent témoignage. Ce détail lui rappelle un événement passé et le personnage cherche à s'emparer de la parole. Sa seule arme réside dans sa force de persuasion, dans sa capacité à convaincre les autres que son discours est essentiel à la progression de l'histoire. Celui qui prend la parole doit prouver que ses souvenirs sont importants. Malgré la volonté d'Elke de contrôler l'ordre des faits présentés, les digressions temporelles restent constantes.

Tous les éléments énumérés précédemment qui viennent perturber le cours normal de ce procès ne font que renforcer cette impression d'assister à une improvisation dont le thème serait : le procès de Cosmo au Paradis. Nous parlons d'improvisation et ce n'est pas innocent, en ce sens que le théâtre est essentiellement une tentative de faire croire que ce qui se déroule sous les yeux du public est bien réel et que tout cela arrive pour la première fois. Ce procès vise à donner l'illusion que tout se déroule au hasard. Il se construit sous les yeux du Juge ou mieux, à ses oreilles. Les témoins s'adressent à lui directement et ils n'ont pas besoin d'un avocat ou d'un narrateur pour filtrer leur parole. Les entorses à la justice sont constitutives de l'action dramatique. Elles établissent des rapports de force entre les personnages. Elke cherche à contrôler le tribunal, mais elle n'arrive pas à ses fins. Au fond, le débat est toujours actif, puisque ce qui se passe en temps réel, c'est bien ce combat pour la prise de parole. C'est pour venir raconter leurs souvenirs, ce dont ils ont été témoins, ce qu'ils sont les seuls à connaître de Cosmo que les personnages se choquent, se battent et s'injurient. Il s'agit pour eux de prendre part à ce récit en construction et de s'assurer que celui-ci se déroule comme

eux le pensent. Les protagonistes cherchent à imposer leur récit aux autres, mais surtout ils veulent convaincre le Juge qu'ils détiennent la vérité.

La dramatisation de ce récit repose sur des critères internes relatifs à la présence virtuelle du Juge, aux conflits de récit et à une dynamique particulière de l'action. Nous allons donc voir, plus en détail, comment s'articule la parole des personnages, c'est-à-dire comment s'effectue le passage entre les dialogues et les récits et comment Huston maintient la tension entre les deux. Il convient d'abord de décrire la spécificité des dialogues employés dans ce roman, pour mieux voir comment ils transforment des éléments empruntés au théâtre. Nous entendons montrer à quel point le dialogue est essentiel pour lier les longs passages narratifs. Nous avons vu comment le fait de narrer contribue à faire avancer l'action, car de la rivalité entre ces narrations naît le dramatique. Entre les longs témoignages, les personnages cherchent à s'emparer de la parole par tous les moyens. Les différentes règles instaurées lors de ce procès nourrissent les conflits. De même, certains souvenirs contiennent des révélations choquantes qui font rebondir l'action et donnent lieu à des échanges de paroles vifs et emportés. Chaque personnage cherche à imposer « sa » vérité et cela provoque des débats passionnés, le plus souvent dialogués. Le procès permet de mettre en valeur ce conflit de récits. Il n'y a aucune forme qui parvienne mieux que le théâtre à établir cette confrontation d'idées : « Ainsi, chaque personnage a-t-il l'occasion de faire entendre sa voix, c'est-à-dire sa position, ses arguments, ses expériences (ce n'est pas tout à fait la même chose dans le roman, où les interventions du narrateur < forcent > plus la perception du lecteur dans tel ou tel sens).⁸⁹ » Au théâtre, chaque personnage s'explique et expose sa vision des faits, laissant au spectateur le soin de jauger qui remporte véritablement le combat.

2.3 *Les dialogues romanesque et théâtral*

Certains ouvrages dialogués affichent fièrement leur hybridité à l'aide d'un indice générique à la page titre. La mention générique qui apparaît sur la page couverture de *Une adoration* est claire à ce propos : il s'agit bien d'un roman. Huston n'a pas cru bon de préciser par exemple, roman dialogué, roman dramatique ou encore roman/théâtre. Il existe

⁸⁹ Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeurs, 1989, p. 168.

plusieurs œuvres difficiles à classer justement parce qu'elles semblent appartenir à plusieurs genres. Celle de Huston annonce un roman et tient sa promesse. Car, malgré la théâtralité évidente du récit, l'ensemble repose sur un procédé narratif solide. Huston privilégie la fragmentation discursive, où la narration l'emporte largement sur le discours dramatique. Il reste que la théâtralité du roman est plus explicite que dans un autre récit strictement narratif. Nous avons déjà vu que dans la présentation typographique il y a un emprunt, mais aussi un détournement. En ce sens que le lecteur de roman, s'il est peut-être étonné d'une telle entrée en matière proposée par le personnage de la Romancière et d'une telle proposition typographique, renoue vite avec le récit. Nous proposons donc quelques considérations générales sur le dialogue romanesque et le dialogue théâtral. Nous allons voir en quoi leur usage diffère. Nous serons ainsi mieux en mesure de comprendre ce que Huston emprunte au dialogue théâtral et comment elle s'en éloigne.

Plusieurs théoriciens qui se sont penchés sur les dialogues romanesques s'entendent pour dire que ces faits de langage font partie de la matrice constitutive du récit et qu'ils ont donc leur importance. Même s'ils sont quantitativement moins imposants dans le roman qu'au théâtre, ils ne sont pas négligeables pour autant. Les romanciers utilisent souvent les dialogues pour montrer comment s'exprime un personnage. Celui-ci se distingue alors par son langage. C'est-à-dire que le contenu et le style des répliques permettent de caractériser le personnage selon son âge, son lieu de naissance, son éducation, son emploi, son statut social, etc. Ce que le personnage dit constitue autant d'indices utiles au lecteur pour mieux le comprendre. Vivienne G. Mylne croit, quant à elle, qu'il permet d'établir rapidement les relations entre les protagonistes : « En plus de la caractérisation de chaque personnage en tant qu'individu, le dialogue est un moyen très efficace de montrer les rapports entre les personnages.⁹⁰ » Il semble que faire parler directement un personnage permet au romancier de montrer plus clairement son caractère. Aussi, de façon générale, les dialogues sont surtout utilisés pour illustrer des moments clés de l'action. Enfin, selon Philippe Dufour, des romanciers comme Balzac ou Flaubert au XIX^e siècle utilisent les dialogues pour mieux

⁹⁰ Vivienne G. Mylne, *Le dialogue dans le roman français : de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas, 1994, p. 76.

s'interroger sur la langue française. Il s'agit ainsi de mieux définir le personnage grâce à sa manière de parler, mais plus encore de s'attarder sur le fait de dire et sur l'opacité du langage. La langue est complexe et le romancier cherche à décrire ce que le personnage a vraiment voulu dire : « On dirait presque parfois que l'intrigue est un prétexte à faire entendre le langage : il m'est demandé de lire dans la réplique autre chose que ce à quoi, narrativement, elle sert. Le récit, un instant suspendu, en appelle à une réflexion sur les mots.⁹¹ »

À partir de ces considérations, il est possible de voir une première différence entre le dialogue romanesque et le dialogue théâtral, en ce sens que le dialogue romanesque peut être longuement introduit et éventuellement commenté par le narrateur. Celui-ci peut ainsi nuancer les propos et expliciter davantage la pensée du personnage. Le dialogisme selon Mikhaïl Bakhtine n'est ainsi possible que dans la narration. Un seul locuteur est alors responsable de la parole, le narrateur, et en rapportant des propos qui ne sont pas les siens il les fusionne à son propre discours. Il devient difficile alors de savoir à quel point les propos sont cités de manière fidèle. Surtout, ils peuvent avoir été interprétés par l'instance qui les retransmet. En traduisant la pensée secrète d'un personnage ou en interprétant sa conscience, la voix du narrateur se mêle à celle du personnage. En d'autres mots, dans le dialogue romanesque, deux voix, celle du narrateur et celle du personnage, se rattachent au même discours. Au théâtre, il n'y a pas de narrateur au-dessus des répliques par qui transite le langage. Il n'y a donc pas de dialogisme, mais plutôt dialogue, ce qui n'est pas la même chose.

Au théâtre, tout passe par la parole des personnages. Nous ne connaissons d'eux que ce qu'ils disent. Le langage dramatique est écrit en fonction du spectateur. Selon Louise Vigeant, le dialogue lui transmet un très grand nombre de renseignements : « C'est à travers lui que ce dernier apprend ce qui est nécessaire à la compréhension de la tension dramatique : les relations entre les personnages, leurs antécédents, des actions passées qui ont préparé la confrontation à laquelle il assiste, etc.⁹² » Les répliques ont donc à la fois des valeurs

⁹¹ Philippe Dufour, *La pensée romanesque du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 32.

⁹² Louise Vigeant, *op.cit.*, p. 151.

esthétique et explicative. Elles contiennent des indications qui permettent de comprendre l'action en cours et l'agissement des protagonistes. Le dialogue de théâtre a aussi pour fonction de réfléchir à la langue : le niveau de langue et l'accent sont autant de marqueurs socioculturels qui définissent le personnage. Par ailleurs, selon Pierre Larthomas, la situation et l'action sont des éléments essentiels du langage dramatique. Le texte n'a de sens que par rapport à eux. Le dialogue de théâtre parce qu'il est reçu immédiatement par un public doit viser l'efficacité. Le public de théâtre ne peut pas revenir sur ce qu'il a vu et entendu. C'est un privilège réservé au lecteur que de pouvoir faire avancer l'histoire à son propre rythme.

Le temps est donc traité différemment selon le code romanesque ou théâtral. Il est possible de faire une deuxième distinction à partir de là. La parole au théâtre est condamnée à véhiculer des éléments essentiels au bon déroulement de l'action en un temps relativement restreint. Traditionnellement, l'histoire se concentre autour d'une seule action importante, elle se déroule en peu de temps et en peu de lieux. La règle des trois unités chère au théâtre classique n'est plus guère respectée aujourd'hui, mais, selon Vigeant, elle exerce encore une influence. On trouve également, dans le théâtre contemporain, des textes qui se basent sur une action unique ou qui cherchent à maintenir une certaine unité de temps et d'espace. Le plus souvent, ces spectacles semblent emprunter aux critères traditionnels et aristotéliens du théâtre pour mieux les déjouer et proposer des structures spatio-temporelles éclatées et non linéaires. Le romancier, quant à lui, peut prendre le temps d'installer les divers éléments qui composent son intrigue alors que le dramaturge doit se soucier, dès les premiers mots échangés, de capter l'attention du spectateur :

Car le dialogue de théâtre, qui se passe de tuteurs, où l'auteur ne fait pas à tout moment sentir qu'il est là, prêt à donner un coup de main, ce dialogue qui doit se suffire à lui-même et sur lequel tout repose, est plus ramassé, plus tendu et survolté que le dialogue romanesque ; il mobilise davantage toutes les forces du spectateur.⁹³

Enfin, nous avons vu que le dialogue romanesque permet de mieux comprendre le caractère d'un personnage à travers sa manière de s'exprimer. Le romancier peut s'attarder à

⁹³ Jacqueline Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman théâtre*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2000, p. 147.

décrire la manière dont le langage est placé en situation, c'est-à-dire les gestes et les attitudes qui accompagnent le dire. Au théâtre, ces mouvements visibles prennent une tout autre importance. Ils complètent et même parfois remplacent la parole. Les gestes constituent un élément essentiel du langage dramatique, puisqu'ils lui donnent un sens particulier. Et donc, l'union des différents mouvements scéniques (jeux de physionomie, attitudes, déplacements) avec les éléments verbaux constituent l'essence même de ce qui est donné à voir au théâtre. Larthomas rappelle que la représentation théâtrale est bien un spectacle, au sens étymologique du terme. Le spectateur regarde l'acteur dans des conditions particulières. Ce qu'il voit le renseigne immédiatement sur le personnage incarné par l'acteur. Son maquillage, son costume et sa coiffure révèlent de multiples détails sur sa personnalité. Les didascalies sont donc essentielles pour bien comprendre la situation en jeu. Elles sont constitutives du langage dramatique. Elles dictent les conditions nécessaires à cet exercice de la parole. Elles imposent d'emblée un décor précis ou un costume particulier qui s'offre d'un seul coup aux spectateurs. Seul le romancier possède le loisir de faire découvrir son personnage au lecteur, par fragment, en donnant, petit à petit, diverses indications à son sujet. Marie-Claude Hubert résume bien les différences entre les deux :

Il y a la même différence entre le portrait du personnage dramatique et celui du personnage romanesque qu'entre le mode d'approche d'un tableau, où la perception première est immédiate, spatiale, visuelle, où tous les éléments sont perçus presque simultanément, même si par la suite certains sont analysés par l'œil isolément, et la lecture, où la perception est temporelle, progressive, fragmentée et ne peut s'opérer que par l'appréhension d'éléments successifs.⁹⁴

Le roman présente normalement une instance médiatrice entre le lecteur et la fiction, appelée « narrateur » tel que l'a défini Gérard Genette. Le lecteur connaît l'histoire à travers ce « médiateur ». La narration décide, juge, explique, décrit et raconte, mais ne montre jamais et ne laisse jamais le lecteur décider seul. Cette instance médiatrice n'existe pas au théâtre, où l'histoire est plutôt vécue par les personnages et jouée par les comédiens. Les personnages présentent, le plus souvent, des points de vue opposés qui suggèrent une réalité complexe, comme dans *Une adoration*.

⁹⁴ Marie-Claude Hubert, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, p. 10.

2.3.1 La place du récit dans le dialogue

À partir de ces observations générales sur le dialogue, nous allons maintenant tenter de voir comment Huston l'intègre soit entre les récits ou encore à l'intérieur de ceux-ci. Si les personnages se répondent et échangent entre eux, ce dialogue global se trouve fracturé et donne lieu, le plus souvent, à de longs passages narratifs. Les répliques s'étirent sur plusieurs pages et deviennent de véritables monologues, rétablissant ainsi la logique du récit, mais au niveau du personnage. Ainsi, chaque protagoniste témoigne à son tour, mais il doit interrompre les autres pour faire son récit. Voici un exemple d'un échange court et vif qui permet à un témoin de s'emparer de la parole :

VÉRA. Je ne puis me taire plus longtemps.

JOSETTE. Ah non ! Ce n'est pas vrai ! Que fait-elle ici, celle-là ?

VÉRA. J'ai le droit de parler, Votre Honneur, parce que j'ai... bien connu André, le père de Cosmo.

JOSETTE. Bien connu ! Ah, je rêve ! Bien connu...

VÉRA. J'ai des choses importantes à dire, Josette, ne vous en déplaie (*A*, p. 102-103).

Cet extrait montre une confrontation entre deux témoins importants. Ce genre d'échange, fait de répliques courtes, n'est pas rare dans le roman, mais demeure l'exception. Le plus souvent, les personnages partent dans leurs souvenirs et relèguent ainsi au second plan le procès. Il n'existe plus alors que cet épisode du passé, qui peut s'étendre sur plusieurs pages. Ainsi, le système de communication qui s'instaure entre les personnages donne cette impression d'une parole libre, échangée de manière immédiate et spontanée. Cela crée un effet dramatique certain. Ces échanges rapides servent le plus souvent à passer d'un long passage narratif à un autre. Ils permettent de lier les différents témoignages des personnages et permettent d'enchaîner les différents monologues. En fait, Huston maintient toujours cette tension entre la prise de parole qui se déroule au présent et les souvenirs qui affluent. Ces échanges vifs et conflictuels entretiennent une certaine effervescence. Ils dynamisent l'enchaînement des événements racontés. Ils servent à rendre le passé présent en le rendant dramatique.

Les échanges dialogués servent aussi à montrer le tempérament des personnages, leur manière particulière de s'exprimer et leur volonté farouche de le faire. Ces dialogues n'ont pas à tout transmettre de façon immédiate, ils s'ouvrent donc sur nombre de descriptions, de commentaires et de portraits. Les digressions sont nombreuses et plusieurs personnages y succombent. Or, selon Vigeant, il s'agit d'une différence fondamentale entre le roman et le texte dramatique : « Dans le texte dramatique, on ne rencontre généralement pas non plus de ces passages à caractère philosophique que se permet le narrateur romanesque : réflexions, opinions, analyses.⁹⁵ » Les personnages se sont réunis pour se remémorer leur vie avec Cosmo et celle-ci est riche en détail de toutes sortes. Il s'agit d'un luxe de paroles que le théâtre peut rarement se permettre, ce qui donne parfois l'impression que les personnages se parlent davantage à eux-mêmes qu'aux autres. Ce sentiment est certes renforcé par la forme même que le discours emprunte, c'est-à-dire le témoignage. Si la présence des dialogues est marquante chez Huston, on voit que ceux-ci ne sont pas soumis aux mêmes contraintes de longueur, de pertinence et de logique qu'au théâtre. Nous voudrions brièvement ajouter que le fait que Huston ait choisi de faire parler ses personnages selon le mode du témoignage⁹⁶ rapproche ce récit des formes dramaturgiques contemporaines. Selon Ryngaert, les monologues et les témoignages constituent une pratique importante au sein du théâtre contemporain : « Les textes de ce genre se sont pourtant multipliés dans un certain théâtre contemporain devenu plus introspectif où la scène est une sorte de confessionnal plus ou moins impudique.⁹⁷ »

Nous allons maintenant nous pencher sur les dialogues insérés à l'intérieur même du texte des différents protagonistes. On peut donc parler de dialogue à l'intérieur du dialogue général instauré entre les personnages ou, mieux, de théâtre dans le théâtre. Les personnages

⁹⁵ Louise Vigeant, *op.cit.*, p. 150.

⁹⁶ Voir aussi Martine Delvaux qui décrit cette même tendance au témoignage dans le récit contemporain dans *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporaines*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.

⁹⁷ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993 ; cité dans Jacqueline Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman théâtre*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2000, p. 147.

replongent alors dans des scènes importantes de leur passé. Certes, nous avons vu que le roman est structuré par le dramatique, mais le dialogue est perturbé par le récit. La question des dialogues mis en abyme a déjà été traitée au chapitre précédent dans la thématique du théâtre, mais il reste de nombreux dialogues, qui renvoient directement à la forme du témoignage, à la présence du narratif lui-même (chaque personnage portant son propre récit réinvestit la forme narrative). Ainsi, il existe de longs passages dialogués qui se détachent du discours du personnage et qui deviennent ainsi omniprésents. Car, si nous avons longuement décrit les monologues et les dialogues qui appartiennent aux numéros de Cosmo, il convient maintenant de nous attarder sur tous les autres dialogues qui s'insinuent dans les témoignages. Ils constituent le plus souvent des moments marquants de l'action ou ils montrent de façon particulière la relation s'établissant entre Cosmo et son entourage.

Le plus souvent, le dialogue inséré dans un témoignage est d'abord introduit à l'aide du discours indirect, soit avec des marques telles que : « dit-il » ou « ai-je demandé ». Une fois que le cadre de ce discours rapporté a été instauré, ces marques s'effacent pour laisser toute la place à la parole, mais peuvent réapparaître après un long échange. En fait, le plus souvent, les marques du discours indirect se mêlent subtilement au dialogue pour indiquer un ton de voix ou un geste et parfois pour préciser qui parle. Les didascalies sont, en quelque sorte, intégrées au dialogue. Ces scènes sont très physiques. Fiona devient le géant de *Jacques et le haricot magique* et elle essaie d'écraser Cosmo. Celui-ci joue au magicien avec une pomme, grâce à laquelle il transforme Fiona en sorcière : « C'est pas Fiona du tout, c'est une vieille *sorcière* qui est là-dedans ! J'ai éclaté de rire, puis il a retourné la pomme pour la regarder de l'autre côté. Dieu du ciel ! Une *autre* vieille sorcière ! Je suis navré, mademoiselle, mais je ne vous trouve *nulle part* dans cette pomme ! » (A, p. 125) Les différents mouvements des personnages se retrouvent simplement insérés entre les paroles de ceux-ci. Ils ne se détachent pas visuellement du texte, mais ils n'en constituent pas moins des indications importantes pour comprendre la situation en jeu. Ils permettent de voir ce qui se passe pendant que les personnages parlent. Par contre, certains mots ressortent du texte, car ils sont mis en italique. Huston indique donc la manière d'interpréter certaines répliques, en mettant l'accent sur le mot qui doit se distinguer du reste de la phrase. En utilisant un procédé typographique qui

suggère un changement de ton ou de rythme, le texte de Huston semble appeler la voix humaine.

Un deuxième exemple repose sur un moment clé de l'action. L'altercation entre Cosmo et son père produit une déchirure profonde entre les deux. La scène est racontée par Clémentine, anciennement leur voisine. Elle est la narratrice de cette dispute qui survient dans un cimetière. Sous sa pierre tombale, Clémentine, morte, constitue un témoin de premier ordre. Elle retransmet fidèlement les paroles entendues, mais cela ne l'empêche pas de révéler aussi les états d'âme de Cosmo et de s'attarder sur son lien avec le jeune homme et sur son passé à elle. Ainsi, elle rapporte les paroles échangées entre le père et le fils, mais chaque réplique est entourée des commentaires de Clémentine. Ceux-ci peuvent porter aussi bien sur le temps qu'il fait ce jour-là que sur la vie en général. Il y a bien un dialogue fort qui montre un moment de crise. Mais, la tension se trouve diluée dans l'ensemble des détails rapportés par Clémentine. Néanmoins, parce que l'échange entre les deux personnages tourne rapidement à la confrontation, Clémentine expose une scène d'une grande intensité. La montée dramatique repose sur un dialogue vif et chargé d'émotions.

Par ailleurs, il faut préciser que la virulence de ce dialogue est grandement due au fait que Clémentine devient, en quelque sorte, à la fois Cosmo et André. Le récit passe du « il » au « je » et la scène devient d'autant plus prenante que les deux personnages se trouvent soudainement incarnés par Clémentine. Elle commence par se transformer en Cosmo : « Alors il a continué de parler. C'est une sensation incroyable, qu'il a dit, quand les gens dans la salle se mettent à rire... Quand ils commencent à te faire confiance et à te laisser entrer dans leur tête. Je te jure, p'pa ! Parfois, j'ai l'impression que [...] » (A, p. 154). Le glissement est subtil, mais significatif. Clémentine commence la scène en étant extérieure à l'action, puis elle se met à vivre la scène en passant d'un personnage à l'autre. En livrant ce témoignage, Clémentine semble renouer avec l'omniscience du narrateur. Elle livre avec une telle netteté et une telle précision les sentiments de Cosmo et de son père, qu'elle semble capable de voir à l'intérieur d'eux pour mieux livrer leurs pensées et leurs émotions. Il devient facile alors d'oublier que le récit provient toujours d'un témoin particulier et qu'il est donc raconté à travers sa sensibilité, sa vision du monde et des autres.

D'autres types de dialogue sont insérés à l'intérieur de longs témoignages et ils servent à rapporter des propos échangés. Ils sont plutôt courts et ils semblent exploiter les marques du discours direct. Le discours d'autrui est nettement isolé par des guillemets et il est présenté par un verbe introducteur (je dis, elle dit). De ce point de vue, la parole d'autrui est objectivée, puisque qu'elle semble être rapportée telle qu'elle a été prononcée par l'énonciateur. Cette reprise mot à mot des énoncés exprimés par l'autre est plus neutre et plus vivante que le discours indirect. En voici un exemple :

Et moi je dis : Elle est de mauvaise humeur.

Et elle dit : Ah bon ? Il s'est passé quelque chose ?

Et je dis : Je sais pas...

Et elle dit : Tiens, maman panthère va te lécher la tête [...] (A, p. 74).

Nous avons essayé de respecter la typographie de ce texte, car les répliques sont vraiment disposées ainsi en alternance, occupant une ligne chacune. Nous n'avons reproduit que la première partie de ce dialogue, mais il se poursuit exactement de la même façon pendant plusieurs lignes encore. Un verbe introducteur déclaratif (dire) précède les paroles rapportées. Le verbe introducteur reste le même tout au long du dialogue et confère une neutralité au discours rapporté. En effet, le verbe « dire », contrairement à d'autres verbes (déclarer, bafouiller, murmurer, chuchoter), n'influence pas la manière dont le discours est répété. Aussi, une fois l'identité des personnes établie et le principe de la conversation institué, le verbe introducteur aurait très bien pu disparaître au profit d'un simple tiret. Il n'est jamais dissimulé et donc il montre que ce dialogue s'insère dans un témoignage. Le verbe de parole semble faire partie du dialogue, ce qui confirme que nous sommes toujours dans le récit.

2.3.2 L'oralité

Une spécificité de la parole dramatique est son oralité. Destinée à un public, elle est écrite pour être dite à haute voix. Nous allons essayer de mieux comprendre ce qui définit le langage dramatique, car il est évident que le ton employé par Huston est très *parlé*. Nous allons définir les marques de cette oralité et voir en quoi celles-ci sont constitutives des

dialogues. Auparavant, nous allons nous pencher sur la nature complexe du langage dramatique et sur le défi particulier qu'il représente pour le dramaturge. Car, une pièce de théâtre, c'est d'abord un texte écrit destiné à être prononcé. Les paroles doivent s'entendre sans pour autant donner l'impression qu'il s'agit de littérature :

Car enfin, les personnages parlent, « comme si c'était vrai » ; mais il n'est finalement pas vrai qu'ils parlent ; ils semblent parler, mais en réalité récitent, et récitent un texte qui a été écrit pour être récité, étant entendu que cette récitation doit donner l'impression d'être une improvisation, c'est-à-dire le contraire de ce qu'elle est réellement.⁹⁸

Le texte dramatique doit tenter de reproduire la spontanéité de la parole, alors qu'il a été longuement réfléchi, ce qui est paradoxal en soi. Ainsi, ce jaillissement de la parole reste une illusion puisque le discours est organisé et que ses effets sont calculés. Aussi, il y a nécessairement un décalage entre l'oralité propre à une conversation de tous les jours et sa transcription écrite. En fait, selon Pierre Larthomas, il existe des différences fondamentales entre le langage parlé et le langage écrit *pour être dit*. Ces deux langages ne s'insèrent pas de la même façon dans la vie et dans le temps. Leurs conditions d'emploi sont à l'opposé. La langue écrite peut donc trouver certaines équivalences à des procédés oraux, mais il n'y a pas de correspondances exactes entre les deux. L'écrit doit transmettre les paroles, mais il est limité par un certain code typographique : « Ainsi, le réalisme dialogal dérive d'un compromis opéré entre des éléments linguistiques privilégiés, tirés de la vraie parole, et le code des conventions graphiques, esthétiques, culturelles et idéologiques auquel est soumise la production romanesque.⁹⁹ » Il y a donc une manière spécifique de rendre par écrit, à travers certains signes, l'oralité d'un discours. Les théoriciens s'entendent pour dire qu'il reste impossible de retranscrire tel quel un discours oral. Un accent particulier peut être suggéré par une typographie spéciale, mais celle-ci doit quand même demeurer lisible. Le lecteur doit pouvoir reconnaître les mots et la syntaxe doit rester claire. Par conséquent, il n'est pas possible de déformer à loisir le code écrit. Aussi, la typographie du texte n'arrive pas à tout

⁹⁸ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 21.

⁹⁹ Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 37.

transmettre. Et c'est sans parler du fait que l'oral est très « brouillon » : mots inachevés, répétés, structures de phrases retravaillées en cours d'énonciation, etc.

En fait, c'est principalement à l'aide de la ponctuation que le rythme d'une parole peut être reconstruit, même si celle-ci demeure une très mauvaise approximation de la prosodie. Les inflexions du langage peuvent être signifiées à l'aide des points d'exclamation, d'interrogation ou de suspension. Les silences sont suggérés par un espacement dans le texte ou par des points de suspension mis entre parenthèses. L'effet des signes de ponctuation est quand même restreint. Effectivement, tout acte de langage se déroule dans une situation bien précise. Pour comprendre la signification des paroles échangées, il faut tenir compte des conditions qui permettent la tenue de cette même conversation. Ainsi, il y a plusieurs signifiants simultanés dont l'écrit demeure incapable de tenir compte : les regards, les gestes, les intonations, les respirations, c'est-à-dire tout ce qui fait en sorte que le langage envoie un message clair et distinct dans un contexte donné. Les mêmes mots peuvent signifier tout autre chose selon la situation. Bien sûr, il est possible de mettre par écrit un certain nombre de ces éléments signifiants, à l'aide des didascalies notamment, mais il demeure impossible de les prendre tous en compte. Le dramaturge arrête alors son choix sur les éléments qu'il juge essentiels à la mise en place de la communication.

Il existe une autre différence majeure entre l'oral et l'écrit. Le langage oral étant spontané, il comporte son lot d'hésitations, de répétitions, de bégaiements et de silences indésirables. Deux personnes engagées dans une conversation peuvent chercher leurs mots, essayer d'éclaircir leur pensée et ne pas y arriver vraiment. Elles peuvent se tromper d'expression, interrompre l'autre pour mieux revenir sur ce qui a été dit et hésiter devant l'attitude de l'interlocuteur. En d'autres mots, la conversation quotidienne est loin d'être parfaite, grammaticalement et syntaxiquement. Elle est le plus souvent insignifiante et redondante. Les paroles échangées sont le plus souvent banales et les formules employées rarement efficaces comme peuvent l'être les répliques au théâtre. Si l'auteur essaie de reproduire le flot naturel d'une conversation, il garde toujours un souci esthétique et dramaturgique. Par conséquent, même une réplique insignifiante en apparence peut transmettre un renseignement sur le personnage, sur le décor ou sur l'action. L'auteur possède le loisir de choisir avec soin les mots qui servent le mieux son propos, ce qui n'est

pas le cas de la conversation courante. Le langage dramatique constitue une sorte de compromis entre le langage parlé et le langage écrit. En effet, selon Larthomas, il est toujours possible d'étudier l'écart entre le dit et l'écrit. Cet écart peut varier selon les dramaturges : « Mais le théâtre, c'est du langage surpris, le langage est comme placé devant nous pour que nous l'admirions, et nous ne saurions le faire si l'acteur n'était un homme qui parle mieux que nous.¹⁰⁰ »

Nous avons tenu à décrire la spécificité du langage dramatique, car Huston s'en approche beaucoup. On peut dire que la langue de Huston est globalement *parlée* ou *orale*. Cette oralité est évidente, si on considère le champ lexical, le registre familier, la syntaxe oralisée (phrases inachevées et redondances) et les nombreuses exclamations. Nous allons justement examiner, plus en détail, les différentes caractéristiques de l'oral qui transparaissent dans le discours des personnages. Tout d'abord, le champ lexical de l'audition confirme la dimension orale de la parole hustonienne. L'emploi des verbes suivants montre que la langue est considérée comme parlée et sonore : « dire », « entendre », « parler », « écouter », « résonner », « murmurer », « chanter », « enregistrer », « se taire », « crier », « couper la parole ». Certaines expressions ou noms suggèrent aussi que la langue est destinée à se faire entendre : « audition », « voix », « voix de stentor », « boules Quiès », « silence », « pyrotechnie verbale », « la ferme ! », « se boucher les oreilles », « prendre la parole », « couper la parole », « temps de parole », « s'écouter respirer », « laissez-moi parler ! »

Ensuite, nous avons vu comment le dialogue entre les personnages était construit autour de la prise de parole. Ainsi, l'action porte essentiellement sur ce que les personnages révèlent, sur ce qu'ils disent ou sur ce qu'ils ne devraient justement pas dire. Il est clair, et nous l'avons montré plus haut, que les protagonistes sont toujours en communication avec quelqu'un d'autre. Ils s'adressent avant tout au Juge, car c'est lui qu'il importe de convaincre. Il s'établit ainsi un rapport immédiat avec celui que l'on peut parfois insulter, comme se le permet Yves, le frère d'Elke : « Ah là là, c'est pas vrai ! Mais il faut prendre des notes, si

¹⁰⁰ Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 60.

vous avez si mauvaise mémoire ! » (*A*, p. 282) D'autres personnages choisissent plutôt la flatterie, comme Véra : « Maintenant, Votre Honneur, puisque vous êtes un bon juge, un juge extrêmement malin et averti, vous allez me demander comment il se fait que les cent lettres d'André se trouvaient dans son dossier à l'hôpital plutôt que dans un tiroir secret chez moi » (*A*, p. 316). Il existe de nombreuses façons pour questionner le Juge, le solliciter ou l'apostropher. Toutes les manières sont bonnes pour tenter d'entrer en contact avec lui.

Le personnage qui témoigne est aussi conscient de parler devant un auditoire, composé des proches de Cosmo. Ils écoutent et ils participent activement au procès. La présence d'un auditoire détermine certainement la manière dont les personnages livrent leur souvenir. Ils sont parfaitement conscients de devoir transmettre certains renseignements nécessaires pour être bien compris. Cela suppose un certain nombre de variations, de répétitions ou d'accumulations, notamment lorsqu'il s'agit de revenir sur un épisode de la vie de Cosmo qui ne fait pas l'unanimité. Les justifications diverses se multiplient alors. Les réserves exprimées et les commentaires personnels retardent l'exposition des événements. On peut dire que le discours est globalement tendu vers cet auditoire. Et le rapport est immédiat entre le conteur et son public. Les personnages réunis dans le cadre de ce procès se connaissent tous, bien que ce soit à différents degrés. Le langage employé devient vite familier. Les personnages emploient des registres langagiers spécifiques qui les caractérisent : expressions courantes, mots savants, tics de langage, régionalisme, etc. La syntaxe est oralisée. Il y a beaucoup de phrases inachevées, interrogatives et exclamatives. Il y a de nombreux coq-à-l'âne et plusieurs phrases sont tronquées. Les phrases sont ainsi moins longues, moins complexes et utilisent souvent l'implicite. Les redondances sont nombreuses, de même que les retours sur ce que les autres personnages ont pu dire précédemment. Enfin, l'émotion des personnages est souvent indiquée par des hésitations, des silences ou par des paroles haletantes. De plus, en insistant au niveau graphique sur certains mots, Huston semble indiquer une énonciation particulière. Le lecteur ne peut rester indifférent aux passages ou mots en italique, puisqu'ils ressortent du texte immédiatement. C'est une manière de moduler l'énonciation et d'imposer un rythme sur la page. L'écriture de Huston possède indéniablement une dimension orale et sonore ; cette dimension occupe une place fondamentale comme dans le théâtre du XX^e siècle :

Les formes monologuées du théâtre contemporain (V. Novarina, E. Durif ou B.-M. Koltès) font particulièrement entendre - ou voir - cette oralité constitutive de la théâtralité des pièces, mais il est évident que l'oralité participe également des formes dialoguées, par exemple dans le théâtre de la parole qu'écrivent N. Sarraute ou M. Vinaver.¹⁰¹

Nous avons essayé de montrer, dans ce chapitre, comment Huston module le dramatique et le narratif. En utilisant la structure du procès, Huston dramatise l'histoire. Cela lui permet d'exploiter les conflits de récit, de bâtir le personnage fictif du Juge et d'organiser une mise en dialogues qui permet aux différents récits de se succéder. Les dialogues présents dans le roman permettent de relier les souvenirs des différents personnages. Les dialogues sont donc quantitativement importants, mais ils demeurent envahis par la prose narrative. Les courtes répliques échangées entre les personnages se transforment le plus souvent en longs fragments, renouant ainsi avec le récit. Néanmoins, l'oeuvre de Huston repose bien sur une théâtralité plus explicite que dans un roman traditionnel. Cette théâtralité est repérable parce qu'elle repose sur des éléments qui relèvent du théâtre plus conventionnel : l'action dramatique, les dialogues, la *mimesis*, l'oralité. Il faut que le théâtre soit reconnaissable pour se distinguer du roman, aussi Huston s'appuie-t-elle sur des critères qui caractérisent le genre depuis l'Antiquité. Elle joue avec les frontières des genres en introduisant des éléments perturbateurs dans la narration, bousculant ainsi la manière traditionnelle de faire un roman.

Nous avons établi que l'une des différences fondamentales entre le théâtre et le roman réside dans la présence du narrateur qui oriente le point de vue sur l'histoire. Dans *Une adoration*, le théâtre permet justement d'éliminer le « médiateur » de l'histoire en multipliant les voix narratives. La vérité ne semble exister que dans la multiplicité de ces visions constitutives de Cosmo. Il y a ainsi une pluralité de points de vue et c'est justement ce que permet le théâtre dans le roman. On sait que, depuis la fin du XIX^e siècle, le roman moderne cherche à disposer du narrateur qui impose un regard unique. En se débarrassant de cette figure d'autorité, Huston laisse au Lecteur-Juge le soin de décider qui remporte la confrontation des idées. Il lui revient de prononcer le jugement final sur cette histoire.

¹⁰¹ « Oralité », In *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la dir. de Jean-Pierre Sarrazac, p. 145.

Ce procès est une « audition », aussi n'est-il pas surprenant que la langue écrite de Huston semble destinée à être dite à voix haute. Le discours repose sur un registre langagier propre à chaque personnage, une syntaxe oralisée et il contient un certain nombre d'expressions du français parlé moderne. La langue employée par les personnages comporte indéniablement une dimension orale et sonore. La scène s'accommode fort bien de cette oralité, mais il nous reste à étudier d'autres éléments du récit qui eux lui résistent. Dans le prochain chapitre, nous allons passer du langage à sa matérialisation tangible au théâtre. Nous allons nous pencher sur les problèmes de transposition rencontrés par Pintal pour rendre concret cet univers dramatique et narratif.

CHAPITRE 3

UNE ADORATION : L'ADAPTATION DE PINTAL

La pratique des adaptations de roman au théâtre n'est pas nouvelle, nous l'avons vu avec Muriel Plana, qui faisait alors référence aux nombreuses adaptations de roman à la fin du XIX^e siècle. Les deux cas les plus connus sont *La Dame aux camélias* de Dumas fils transposé au théâtre en 1852 et qui remporta un vif succès et *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne adapté en 1874 et tout aussi populaire. Le théâtre, au XIX^e siècle, demeure un genre prestigieux et surtout lucratif pour les auteurs. Nous ne reviendrons pas sur les raisons de l'attrance des romanciers de cette époque pour le théâtre. L'important est de constater que cette pratique perdure, puisque plusieurs critiques constatent que l'adaptation de roman constitue toujours une pratique majeure du théâtre contemporain. Mais que signifie cette transformation d'un texte non dramatique dans les conditions actuelles de production ? Dominique Ledur¹⁰² a interrogé plusieurs metteurs en scène pour mieux comprendre cette tendance. Certains directeurs de théâtre accusent la rareté de pièces dramatiques bien écrites, alors que d'autres soulignent au contraire leur volonté de s'attaquer justement à un texte non théâtral. Pour plusieurs, le mélange des genres reflète mieux les pratiques artistiques propres à aujourd'hui, une opinion que partage Georges Lavaudant : « Dans la production actuelle, une certaine catégorie de textes-frontières m'intéressent particulièrement, des textes qui ne relèvent pas seulement du théâtre mais aussi du roman et du cinéma.¹⁰³ » Le noyau romanesque, irréductible, offre un défi de taille au metteur en scène et aux différents concepteurs qui participent à la création d'une nouvelle œuvre. Ils peuvent s'appuyer sur des moyens technologiques sans précédent dans l'histoire du théâtre : « Ce qui a permis aux metteurs en scène de transformer, dès le début du XX^e siècle, le lieu théâtral, ce sont les

¹⁰² Voir à ce sujet Dominique Ledur, « Réflexion sur l'adaptation théâtrale », *Études théâtrales*, n° 2, 1992, p. 28-56.

¹⁰³ G. Lavaudant, J. Lassalle (entretiens avec) « La mise en scène au présent », In *Pratiques*, n° 24, août 1979, p. 61 ; cité dans Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 29.

innovations techniques lumineuses et sonores. Grâce à *l'utilisation des projecteurs*, l'éclairage peut modeler, avec des variations infinies, l'espace scénique.¹⁰⁴ » Le roman ou la nouvelle permettent peut-être mieux d'exploiter les richesses de la scène, ou du moins, ils n'impliquent pas de mise en scène préalable.

Dans son article, Ledur parle aussi des détracteurs de l'adaptation au théâtre ou au cinéma. Jean-Louis Barrault parle des résistances rencontrées lorsqu'il porte à la scène un roman connu. Pour plusieurs, il s'agit d'un acte de trahison et d'une manière vile de réduire la richesse et la complexité romanesques. Les lecteurs qui se rendent au théâtre sont le plus souvent déçus. Milan Kundera regrette, quant à lui, que la plupart des adaptateurs tentent de vulgariser l'œuvre, de la réécrire pour la rendre accessible au plus grand nombre. Malgré de nombreux jugements négatifs concernant l'adaptation, il reste que celle-ci demeure une pratique importante de la scène contemporaine. Pour Plana, les expériences les plus intéressantes dans le théâtre contemporain concernent moins l'adaptation traditionnelle et cherchent plus à maintenir le caractère narratif du texte : « Le roman, dans tous les cas, exerce une fascination certaine, par sa théâtralité [...] mais aussi par sa difficulté à être mis en scène, en dehors de toute dramatisation (< tout ce travail qui reste à faire >), qui suscite l'inventivité scénique.¹⁰⁵ » Cette forme particulière d'adaptation a inspiré plusieurs metteurs en scène contemporains, notamment Antoine Vitez qui, selon elle, marque un tournant dans l'histoire de l'adaptation théâtrale. En effet, Vitez propose une nouvelle relation du roman et du théâtre basée sur une écriture scénique de type épique et un style de jeu qui associe distanciation et incarnation. Il s'agit alors d'ouvrir le théâtre à tous les possibles : la scène contemporaine s'attaque à tout ce qui n'est pas représentable.

Lorraine Pintal croit aussi que le théâtre doit se frotter à des textes non « prévus » pour la scène. Pintal dit nourrir depuis toujours une affection particulière pour l'œuvre de Nancy

¹⁰⁴ Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Paris, Armand Collin, 1988, p. 139.

¹⁰⁵ Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Bréal éditions, 2004, p. 93.

Huston et elle avoue avoir été séduite par les possibilités scéniques offertes par son roman *Une adoration* :

Tel qu'annoncé par Nancy Huston, je reçois encore tout chaud le manuscrit inédit de *Une adoration* que je lis d'une traite, tombant littéralement sous le charme des personnages, des situations dramatiques fortes et des mises en espace étonnantes qui confèrent à son univers une théâtralité indéniable. La déconstruction temporelle dont elle use avec une maîtrise hors du commun m'apparaît comme un procédé dramatique d'une efficacité redoutable.¹⁰⁶

La metteuse en scène met l'accent sur ces « mises en espaces étonnantes » qui engagent une « déconstruction temporelle ». Pinal voit tout de suite l'importance d'ancrer la fiction dans un lieu concret et elle considère l'espace en relation avec le temps. Nous verrons que les deux sont intrinsèquement reliés lors d'une représentation. La théâtralité peut paraître abstraite lorsqu'elle est traitée de façon uniquement théorique et, analysée telle qu'elle se présente dans un roman, elle reste à bien des égards une profession de foi. Il nous reste à voir comment les éléments que nous avons déjà identifiés, quand ils sont importés d'un autre genre, peuvent réellement investir un espace scénique. Sans revenir en détail sur ce que plusieurs théoriciens pensent de l'espace, il va de soi pour Roland Barthes et Josette Féral, mais pour bien d'autres aussi, que celui-ci est essentiel pour comprendre le mode de communication spécifique au théâtre. Peut-être doit-on réfléchir à ce qu'est la théâtralité quand elle se fait occupation d'un espace réel ? La scène devient essentielle pour assurer la cohérence de l'adaptation qui s'appuie autant sur l'éclairage, la musique et les accessoires que sur le texte. Tout participe alors à cette nouvelle façon de conjuguer l'espace et le temps.

3.1 *L'espace et le temps*

Nous avons déjà mentionné les nombreuses possibilités qui s'offrent au romancier pour faire voyager ses personnages dans des lieux divers en jouant avec le temps comme il le désire. Il peut promener ses personnages d'un endroit à l'autre et les faire revenir aussitôt en

¹⁰⁶ Lorraine Pinal, « Journal de bord de *Une adoration* d'après le roman de Nancy Huston », *programme du spectacle Une adoration de Nancy Huston*, adaptation et mise en scène de Lorraine Pinal, Théâtre du nouveau monde, Montréal, 12 avril-7 mai 2005, p. 10.

quelques lignes. Il lui est aussi possible de jouer avec le temps comme bon lui semble et de le déconstruire à sa guise :

En outre, la liberté qu'a un romancier de rassembler dans une même séquence (parfois en une même phrase) les temps et les espaces les plus éloignés, ne trouve évidemment aucune transposition possible dans un art (le théâtre) où le temps de la fiction doit coïncider avec celui de la représentation, et où la variation des décors est par principe limitée.¹⁰⁷

Le livre est tenu à la linéarité alors que le théâtre appelle un univers tridimensionnel. Effectivement, le théâtre, du grec *theatron*, désigne d'abord un lieu caractéristique, celui où les représentations ont lieu. Dans une salle précise, sur la scène, un espace de jeu est aménagé dans lequel les comédiens évoluent, bougent et manipulent différents accessoires. Selon Louise Vigeant, ce qui distingue le théâtre des autres genres, « c'est d'offrir un discours à plusieurs dimensions : verbale et non verbale, c'est-à-dire visuelle et auditive, parfois même tactile et olfactive. C'est ça, le théâtre. Des corps. Des gestes. Des mots. L'imaginaire. Un rythme, une durée. Et un contact.¹⁰⁸ » Selon Anne Ubersfeld, le texte de théâtre fait toujours référence à une spatialité concrète. Le nombre de personnages et leur nature, les indications de gestes et de mouvements sont autant d'indices qui permettent de mieux saisir cet espace de jeu. Il est possible de déduire les rapports de force entre les personnages par la façon qu'ils ont de l'occuper. Cette matérialisation d'un univers imaginaire ne repose donc pas seulement sur les corps des acteurs bien réels ; elle implique aussi un ensemble de signifiants que le metteur en scène doit orchestrer. Ainsi, alors que tout passe par la narration dans le récit, au théâtre, le discours s'appuie sur une multitude d'éléments scéniques qui viennent prendre en charge différentes composantes de l'histoire. Les didascalies remplacent les longues descriptions romanesques en donnant à voir d'emblée un décor spécifique, un costume bien précis ou un accessoire particulier : « Ce sont les didascalies qui permettent le passage de la linéarité du texte écrit à la polyphonie spectaculaire.¹⁰⁹ » Chacune de ces composantes

¹⁰⁷ Philippe Chardin (dir.publ.), *La tentation théâtrale des romanciers*, Paris, Sedes, 2002, p. 162.

¹⁰⁸ Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeurs, 1989, p. 6.

¹⁰⁹ Maria Myszkorowska, « Diderot et la recherche du drame scénique », In *Le drame du XVIII^e siècle à nos jours*, sous la dir. de Philippe Baron, 2004, p. 218.

scéniques renseigne quant aux personnages qui investissent la scène, que ce soit par rapport à leur nationalité, leur profession ou encore leur classe sociale. Car le théâtre, c'est bien cela : un art du visuel, de la « monstration ». Il donne à voir des personnages vivants en action. Les comédiens performant, accomplissent une histoire qui est reçue par des spectateurs, bien réels eux aussi : « Notons ici la présence d'un élément spatial qui, pour n'être pas proprement scénique, est en rapport direct avec la scène, je veux parler de la présence du public : l'inscription de rapports physiques entre les comédiens ne se fait pas sans l'intervention du public.¹¹⁰ »

Le théâtre fait référence au lieu de la représentation, mais il désigne aussi cet espace imaginaire, celui de l'aventure fictionnelle proposée par l'auteur, le metteur en scène et les comédiens. Les lieux visités ou habités par les protagonistes deviennent réels, apparaissent sur la scène, grâce aux différentes techniques modernes. Malgré l'explosion des moyens technologiques mis à la disposition des créateurs, la scène continue d'imposer certaines limites, que ce soit d'un point de vue strictement budgétaire, logistique ou temporel. Car, la durée de la représentation dépasse rarement trois heures. Bien sûr, il existe des spectacles-fleuves qui excèdent la durée moyenne : la reprise de *Vie et mort du Roi boiteux*, la pièce mythique de Jean-Pierre Ronfard, présentée à l'Espace Libre en août 2009, durait huit heures, incluant sept pauses. On peut citer aussi la pièce *Lipsync* de Robert Lepage prévue au théâtre Denise-Pelletier, en 2010, qui doit durer neuf heures. Chaque fois, l'auteur, comme le metteur en scène et le public savent qu'il y a dérogation à la durée normale de la représentation traditionnelle (elle peut varier selon les lieux et les époques). De manière générale, cependant, le temps d'un spectacle est d'une heure et demie sans entracte et jusqu'à trois heures pour une représentation avec entracte. La fiction dramatique possède donc un caractère temporel spécifique qui constitue une réalité incontournable et décisive de l'art théâtral :

La parole doit porter à l'instant de son énonciation. Cet impératif temporel commande l'architecture de la pièce : une exposition rapide et accrochante, la densité des scènes tant du point de vue de l'information que de l'émotion, une

¹¹⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1993, p. 166.

logique suffisamment rigoureuse pour permettre des ellipses, une progression relativement accélérée de l'action.¹¹¹

Le dramaturge, contrairement au romancier, est soumis à des contraintes de temps. Ainsi, la notion de temps est plus concrète au théâtre, la représentation a une durée bien précise et, nous l'avons vu, déterminante. Celui qui adapte un roman pour la scène doit réorganiser la matière et faire le choix des épisodes. Il doit se plier aux impératifs temporels d'une représentation où la durée est prédéterminée. Toutefois, le temps est aussi plus abstrait au théâtre si on considère la fable représentée. Le passage du temps au théâtre, dans la fiction, est difficilement donné à voir, puisque, comme le dit Ubersfeld, « on ne peut le désigner comme référent, on ne peut pas le montrer, il est par nature hors de la mimesis.¹¹² » Il est néanmoins possible de montrer le temps au théâtre, mais cela passe par des remaniements dans l'espace. Le passage du temps est alors, le plus souvent, marqué par les changements de scène, les entrées et les sorties des personnages, ou par l'éclairage, quand il n'est pas directement pris en charge par le discours même. Les coupures temporelles associées aux changements de scène sont essentielles lors d'une adaptation pour assurer la cohésion entre les épisodes du roman qui ont été conservés, car « [l]a restructuration romanesque passe inévitablement par des suppressions ; toutefois, il ne faut pas abandonner n'importe quoi, n'importe comment.¹¹³ » On comprend que supprimer des passages du roman, c'est opérer des choix et proposer, par le fait même, une certaine lecture du roman.

3.2 L'espace : du roman au théâtre

La lecture que propose Pinal s'appuie sur la présence des corps dans l'espace. Pour bien saisir ce à quoi nous voulons faire référence, il faut d'emblée parler de deux espaces qui supposent deux modes d'investissement distincts. Il y a, dans un premier temps, le tribunal, où sont réunis l'ensemble des personnages venus témoigner. L'autre espace est, en quelque sorte, multiple, c'est-à-dire qu'il concerne tous les lieux visités par les personnages dans leur

¹¹¹ Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 31.

¹¹² Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 198.

¹¹³ Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 32.

souvenir. Le premier espace donne naissance à tous les autres. Il est essentiel de mentionner que Huston, dans le roman, ne donne strictement aucun détail concernant le lieu, les meubles ou les accessoires participant à ce décor judiciaire. Comme nous l'avons montré au chapitre précédent, le lecteur comprend qu'il s'agit d'un procès grâce à la structure de l'action dramatique, aux témoignages conflictuels, au rôle du Juge et aussi au langage employé par les personnages. Autrement, il n'existe aucune référence concrète, soit aux dimensions de cette salle de tribunal, soit à son agencement particulier. Il n'y a pas même une seule description concernant, par exemple, le box des témoins ou l'emplacement du greffier. Huston ne s'attarde pas non plus à décrire les déplacements des personnages dans ce tribunal. Bien sûr, certains mouvements sont implicites et suggérés par les paroles prononcées par les témoins.

FRANK : [...] *Je le maudis Cosmo*. Oui, le greffier a bien entendu, il peut noter : Cosmo, je le maudis. Ha !

ELKE : Mes enfants sont encore trop jeunes pour comprendre, Votre Honneur. Ils comprendront plus tard, j'ai confiance, je ne m'inquiète pas (*A*, p. 25).

Lors de cet échange, Frank s'adresse d'abord au juge, puis, en mentionnant le greffier, on peut supposer qu'il se tourne vers celui-ci lorsqu'il prononce son nom. Elke se détourne certainement de son fils pour mieux s'adresser au juge. Le lecteur devine les différents mouvements des personnages, mais ceux-ci ne sont pas essentiels à sa compréhension de l'histoire. Le rapport à l'espace dans un roman reste linéaire, il n'a pas à s'appuyer sur de la matière véritable ni sur des rapports physiques visibles. Par contre, il n'en va pas de même au théâtre. Ces préoccupations d'ordre physique sont au cœur même du travail du metteur en scène : « Certes, le texte est aussi un espace mais il est < plane >. Par contre, porté à la scène, il bénéficie des trois dimensions, de la perspective.¹¹⁴ »

Pintal doit montrer les personnages à l'intérieur du tribunal. Elle doit clarifier leur rapport à cet espace. On imagine, en effet, que si Elke peut s'imposer ainsi dans l'histoire de Cosmo, c'est qu'elle se met dans le chemin de ceux qui veulent parler et qu'elle occupe

¹¹⁴ Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 48.

l'espace d'une manière qui la distingue. Pintal doit composer avec une spatialité bien réelle. « Il est indéniable que les conditions spatiales dans lesquelles se déploie le jeu influencent à la fois l'émission du texte spectaculaire et sa réception.¹¹⁵ » Pour Vigeant, l'espace théâtral, parce qu'il constitue ce lieu de production, de combinaison et de perception des différents signes du texte est primordial dans la conception du spectacle. Les mouvements des personnages sont peut-être implicites dans le roman, livrés à l'imagination du lecteur, mais au théâtre, ceux-ci constituent l'essence même de ce qui est donné à voir. Aussi, Pintal s'occupe-t-elle de décrire avec soin les différents déplacements des personnages. Sur la scène, ils occupent un espace concret et doivent exister à l'intérieur de celui-ci. Vigeant mentionne aussi que, souvent, l'univers dramatique d'une pièce peut être envisagé en termes spatiaux : « on peut voir l'histoire comme un déplacement de désirs, comme l'expression du vide de l'existence, comme la prolifération d'obstacles, etc. Cet espace-là, tout comme le lieu de l'action, doit trouver sa représentation, sa projection dans un espace concret [...]»¹¹⁶ ». Les liens qui s'établissent entre les personnages se font par rapport à leur environnement, dans un espace scénique singulier. Pintal a donc dû préciser ce qui est à peine esquissé dans le roman. Ainsi, le silence suggéré par des points de suspension dans le discours romanesque devient, avec Pintal, une didascalie indiquant, par exemple, que le comédien s'avance vers l'autre personnage, en lui coupant la parole. Huston et Pintal n'ont pas le même rapport à la spatialité. L'univers fictif de Huston reste confiné au roman, alors que celui de Pintal se trouve matérialisé lors d'une représentation.

Pour ce qui est du décor, Pintal pouvait se laisser emporter par son imagination, puisque Huston ne donne aucun détail précis concernant le tribunal. Les indications à ce sujet dans l'adaptation restent aussi vagues : « *On découvre un vaste espace dont l'architecture rappelle les anciennes cours de justice.*¹¹⁷ » Il n'existe pas de descriptions tangibles de cette cour de

¹¹⁵ Louise Vigeant, *op.cit.*, p. 34.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 42.

¹¹⁷ Lorraine Pintal, *Une adoration, adaptation théâtrale*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 2006, p. 10. Pour alléger la lecture, j'indiquerai dorénavant simplement le numéro de page précédé du sigle *AT* lorsque je me référerai à l'adaptation théâtrale *Une adoration* (2006).

justice chez Huston, mais Pintal a décidé de lui donner une référence temporelle en utilisant le mot « ancienne ». Pour elle, cela signifie : « Un lieu érodé par le temps, un lieu qui a pris racine dans le sol, un lieu recouvert de cendres, un lieu que traversent les intempéries.¹¹⁸ » Le décor suggère bien une « ancienne » cour de justice, qui évoque un endroit ravagé par le temps. Si la référence doit être claire pour le public, Pintal a néanmoins choisi de ne pas imposer tous les éléments véritablement constitutifs de ce décor. Il y a une table sur laquelle sont déposées les pièces à conviction et quelques chaises, mais ce sont surtout de grands murs gris, austères, qui permettent de suggérer un tribunal, « un espace qui respire l'abandon.¹¹⁹ » L'arrière-scène reste donc le même durant toute la pièce alors que l'espace intérieur se transforme au rythme des différents souvenirs des personnages. Cette métamorphose des lieux est rendue possible justement par « ce vaste espace » abandonné et laissé à peu près vide, qui, grâce aux différents accessoires, peut devenir autre. Il est ainsi possible de passer, en une fraction de seconde, du tribunal à la cuisine d'Elke. La table des pièces à conviction devient alors une simple table de cuisine et, grâce au changement d'éclairage, le spectateur se retrouve ailleurs. Ensuite, les répliques des personnages viennent, le plus souvent, confirmer le changement de lieu: « Ma mère entre donc dans la cuisine ce dimanche matin là et ses yeux brillent encore » (*AT*, p. 26). Ainsi, en quelques répliques, le tribunal est transformé en une banale cuisine. Pintal a choisi de représenter les récits et les témoignages et pas seulement de les faire entendre.

Nous venons de voir que le rapport à la spatialité n'est pas le même pour Pintal et Huston relativement aux épisodes qui se déroulent dans le tribunal. Il faut préciser qu'il en va tout autrement en ce qui concerne les nombreux passages dialogués. Huston porte une attention particulière au discours des personnages, mais elle insiste aussi sur la manière dont les paroles sont échangées, c'est-à-dire qu'elle prend soin de décrire les différents mouvements qui accompagnent ces dialogues : les gestes vers l'autre, les regards, les silences, les reculs. Elle met alors véritablement la parole en situation et accorde une grande

¹¹⁸ Lorraine Pintal, « Journal de bord de *Une adoration* d'après le roman de Nancy Huston », Théâtre du nouveau monde, Montréal, 12 avril-7 mai 2005, p. 14.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

importance à la présence des corps des personnages. Elle s'attarde à détailler ce qui se passe physiquement lorsque les protagonistes se parlent. Certains dialogues s'offrent ainsi comme un spectacle visuel dont la représentation s'accommode fort bien.

Comme le roman passe souvent d'un souvenir à l'autre, Pintal devait trouver la façon de faire succéder les divers lieux sans mobiliser à chaque fois une équipe de techniciens et des matériaux imposants. Nous avons parlé dans les paragraphes précédents de la volonté de Pintal d'envisager le tribunal comme un espace ouvert, facile à convertir. Les scènes sont courtes, et le passage du tribunal, ce lieu public, à tous les autres espaces, qu'il soit aussi public ou privé, se fait à l'aide de transitions souples. Pintal ne se gêne pas pour faire ces transformations à la vue des spectateurs et celles-ci deviennent partie intégrante du spectacle. Nombreux sont les lieux visités : le bistro, la cuisine, la chambre à coucher et le salon d'Elke, la maison de Josette et d'André, la maison de Véra, le cimetière, l'appartement de Frank, le parc, la scène d'un théâtre. Les différentes transitions permettent des coupures temporelles importantes ou des changements d'atmosphère rapides. L'éclairage joue alors un rôle essentiel et Pintal mentionne, tout au long des diverses scènes, les modifications effectuées. Les accessoires sont aussi très importants. Ainsi, la table sur laquelle sont déposées les pièces à conviction devient tantôt un lit, tantôt un bureau. Comme nous l'avons expliqué un peu plus haut, tout concourt à créer le nouveau lieu. Une musique coupe le silence, un éclairage différent suggère une autre atmosphère et les paroles des personnages viennent confirmer le nouvel endroit. Il suffit de presque rien et pourtant le spectateur se retrouve tantôt au cimetière, tantôt dans la chambre à coucher de Fiona.

On peut dire que le parti pris par Pintal de jouer sciemment avec l'espace de jeu et de le transformer devant les spectateurs contribue, en quelque sorte, à *accentuer* la théâtralité déjà présente dans le roman *en exposant* de quoi le théâtre est fait et, par conséquent, elle met en valeur son travail à elle. Autrement dit, jamais le spectateur ne peut perdre de vue le fait qu'il est au théâtre, en train de regarder une fiction. Le tribunal qui semble bien réel au début du spectacle se transforme rapidement en bistrot et il est clair que ce n'est pas un véritable bistrot qui est recréé sur la scène, mais tout suggère ce nouveau lieu. Cela suffit pour faire apparaître un nouveau souvenir qui laisse bientôt la place à un autre et ainsi de suite. Pintal confronte, en quelque sorte, le spectateur en mettant bien en évidence les différents éléments

nécessaires à la métamorphose des lieux. Elle souligne, par sa mise en scène, ce qui est construit et déconstruit en une fraction de seconde. Ainsi, le spectateur voit la mécanique à l'œuvre.

3.2.1 *Cosmo : un personnage de chair*

Il existe une différence fondamentale entre le roman et l'adaptation théâtrale et elle concerne la plus grande liberté prise par Pintal, soit l'incarnation du personnage de Cosmo par un comédien. Dans le roman, Cosmo n'existe qu'à travers le regard de ses proches. La seule connaissance que le lecteur peut avoir de ce personnage lui vient des autres qui le font apparaître selon différentes perspectives : le comédien, l'ami, le conjoint, l'amoureux, le fils, le Don Juan, etc. Ainsi, à travers les multiples témoignages, souvent contradictoires, il revient au lecteur de se faire une idée de sa vie et de sa personnalité. À la fin du roman, il peut poser un jugement sur Cosmo grâce à cette mosaïque de points de vue. Toutefois, le lecteur n'a jamais un accès direct à Cosmo, puisque les propos de celui-ci sont toujours filtrés et rapportés par ses parents et amis. Cosmo ne se manifeste jamais dans le tribunal. Il ne témoigne pas lui-même à son procès et ne prend jamais la parole comme le font tous les autres personnages. Il est l'objet de tous les discours. Contrairement au roman, Pintal a choisi de faire apparaître Cosmo, ou plutôt son fantôme, sur la scène : « *Cosmo se présente comme l'être réel qu'il a été tout en portant les traces de la mort tragique qui fut la sienne. À la vue de ce que l'on devine être le fantôme de Cosmo, Josette s'assoit, livide, alors qu'André, le père de Cosmo, prononce quelques paroles inintelligibles* » (AT, p. 20).

Un tel choix peut se justifier de multiples façons. Nous allons nous attarder sur les deux principales. Premièrement, Cosmo est un comédien. Pintal a choisi de mettre l'acteur à l'avant-plan et de nous présenter sa vision du personnage. Nous avons consacré une partie importante du premier chapitre à la thématique du théâtre, car les références sont quantitativement très importantes dans le roman. Nous avons montré comment la personnalité de Cosmo s'explique par sa passion pour la scène et comment celle-ci contamine sa vie. Pintal exploite ce filon et fait en sorte que soit concrétisé au théâtre cet univers rêvé dans le roman. Elle a conservé, presque tels quels, deux numéros du comédien, soit *Une adoration* et *J'ai perdu quelque chose*. Nous avons déjà mentionné que Pintal avait décidé de garder *Une adoration*, puisque ce numéro résume bien ce qui est au cœur du récit, soit

l'amour éternel entre deux êtres, mais qui n'en repose pas moins sur une illusion. Le numéro montre Cosmo en pleine possession de ses moyens. Il apparaît comme un véritable virtuose de la scène, passant d'un personnage à l'autre à une vitesse incroyable. La fiction est maintenue tout au long du monologue. Le public est transporté, ébloui par la performance de l'acteur. *J'ai perdu quelque chose* offre un contraste saisissant avec ce numéro. Les exigences de la scène et de la salle rattrapent le comédien et finissent par prendre le dessus sur celui-ci. *J'ai perdu quelque chose* consacre la déchéance de Cosmo et révèle un clown tragique désespéré. Le comédien semble avoir perdu l'inspiration et cherche ses mots. Tout au long du monologue, le public ne sait trop si le comédien a réellement oublié son texte ou si cela fait justement partie d'un mauvais numéro. Peu importe au fond, puisque le doute que cette performance fait naître questionne les rapports entre la fiction et la réalité, entre le personnage et le comédien, entre la sphère publique et la vie privée. Ce monologue est dramatiquement intéressant pour deux raisons. D'abord, il expose les failles du personnage : solitude extrême, déchirure identitaire, perte de mémoire. Ensuite, parce qu'il met en scène la théâtralité. Il impose au public une distance, puisque celui-ci est obligé de reconnaître que Cosmo est bien un comédien se livrant à une performance. Il donne ainsi à voir la scission de l'acteur et de son personnage, ce qui normalement n'est jamais visible. Il expose la possibilité, bien réelle, d'une chute et la blessure de l'être qui se donne en représentation.

Deuxièmement, Cosmo est celui dont tout le monde parle, celui qui excite les passions et qui suscite les débats, il est donc la référence principale du roman. On peut donc se demander s'il aurait été possible de construire toute une pièce de théâtre autour d'un personnage absent ? Est-ce que les spectateurs auraient pu se contenter de fantasmer, eux aussi, sur Cosmo sans jamais le voir ? On peut supposer que l'adaptation aurait pu se construire sans jamais faire apparaître cet être que tout le monde adore. Il suffit de penser à la pièce de Beckett, *En attendant Godot*, où les deux personnages principaux parlent de Godot, l'espèrent, sans que jamais celui-ci ne se présente. Toutefois, en ce qui concerne Cosmo, son absence aurait signifié l'abandon de plusieurs dialogues importants, des moments forts de l'action dramatique. Les dialogues conservés par Pintal et reproduits assez fidèlement concernent tous, ou presque, des conversations avec Cosmo : la naissance de la relation amoureuse entre Elke et Cosmo, l'amitié entre Fiona et Cosmo, la dispute entre André et

Cosmo. Ainsi, les épisodes les plus intenses du roman n'auraient pu être transposés à la scène sans changer, de façon fondamentale, le rapport à ce qui est raconté. Effectivement, le ton n'est pas le même si le personnage narre un souvenir ou s'il donne à entendre le discours tel que prononcé à ce moment-là. Dans le premier cas, la mémoire du personnage reconstruit un moment précis de l'histoire, avec un certain recul peut-on penser, alors que dans le deuxième cas, le personnage semble rapporter les paroles échangées comme si celles-ci avaient été figées dans le temps. Par conséquent, la distance face à ce qui a été vécu par le personnage n'est pas la même. Le théâtre se conjugue au présent. Or, s'il est question du passé, celui-ci se trouve actualisé sur la scène, comme revécu par les personnages. Pintal a choisi de conserver les dialogues qui servaient le mieux la scène, soit ceux qui racontaient le passé en mouvement et en action, le rendant le plus vivant possible. Cela suppose la présence en scène de Cosmo. Ainsi, alors qu'il était le point commun de tous les protagonistes dans le roman, il est devenu par le travail de Pintal le personnage central de la pièce. Ce qui veut dire que l'action a été déplacée. Du procès dont la question était de savoir qui a tué Cosmo, il semble que nous soyons passés à l'interrogation suivante : qui est Cosmo ?

La présence de Cosmo, tout au long du roman, est suffisamment forte et prenante pour qu'il puisse occuper la scène tout comme les autres personnages. Autrement dit, les autres donnent suffisamment de détail concernant son physique, son comportement, sa manière d'être, pour que Cosmo puisse envahir la scène et nous éblouir, nous aussi, comme spectateur. Contrairement aux autres protagonistes, il porte les traces de sa mort. Ainsi, alors même que Cosmo, magnifique, joue les scènes de sa vie, le spectateur ne peut jamais oublier qu'il s'agit du passé. Une distance s'établit ainsi, celle de la mort face à la vie même.

3.2.2 *Mise en scène des procédés de distanciation*

Il existe d'autres moyens employés par Pintal pour mettre en valeur sa propre mise en scène. Nous allons décrire les trois principaux procédés de mise en scène utilisés pour briser l'illusion dramatique : l'adresse au public, le jeu des comédiens distancié et incarné, le personnage de l'Auteur. La proposition scénique de Pintal s'inscrit bien dans la mouvance du théâtre postdramatique défini par Sarrazac et Lehmann, même si les deux auteurs ne donnent pas tout à fait la même signification à ce terme. Dans les deux cas, les auteurs insistent pour dire que le théâtre contemporain se détourne de la *mimesis* et cherche de nouvelles manières

de lier le texte et la scène. Nous entendons montrer que Pintal, si elle ne se détourne pas complètement de la *mimesis* et des façons plus traditionnelles de faire du théâtre, n'en propose pas moins de jouer avec les frontières des genres. Elle provoque ainsi une contamination des différents registres, narratif et dramatique, qui fonde la structure de la pièce. Ce faisant, plutôt que de simplement transposer les éléments plus spécifiquement théâtraux, elle entretient le va-et-vient entre les niveaux et produit une mise en scène contemporaine. Elle s'assure que le public garde toujours en tête que la scène représente bien un espace scénique où se joue une situation théâtrale.

Le premier procédé utilisé, le plus évident, réside dans la transposition de l'adresse au lecteur dans le roman à l'interpellation au public dans l'adaptation. Le lecteur est invoqué par le personnage de la Romancière dès les premières pages du roman. Au théâtre, une didascalie précise comment l'interpellation au public doit fonctionner : « *Quand il sera question du juge, les personnages s'adresseront au public qui fait office de juge et de jury* » (AT, p. 11). Les personnages parlent au public et lui font endosser d'emblée le rôle de juge et de jury. Ce n'est pas un personnage en particulier qui vient donner son rôle au public, mais l'ensemble de la distribution qui, en adressant leur réplique à la salle, installe une convention : les spectateurs occupent la place du juge. Au théâtre, il est toujours surprenant que les personnages s'expriment directement au public. Normalement, celui-ci est caché dans l'ombre et il tombe dans l'oubli dès que le rideau se lève. Il semble surprendre ce qui se produit sur la scène pour la première fois : « Cela [le procédé de Pintal] va à l'encontre d'une des lois essentielles de notre théâtre qui veut que le monde de la fiction ne soit pas celui de la vie et que la salle et la scène soient rigoureusement séparées.¹²⁰ » Bien sûr, les chœurs grecs s'adressaient déjà au public. L'aparté est une composante essentielle du théâtre classique et il existe de nombreux exemples dans le théâtre contemporain de moments de décrochage volontaire où les comédiens parlent directement au public pour mieux reprendre, par la suite, l'action en cours. Toutefois, il s'agit le plus souvent de brèves parenthèses. Dans *Une adoration*, le public est interpellé, dès le début, par le personnage de l'Auteur (le personnage

¹²⁰ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 253.

de la Romancière dans le roman) et, par la suite, les autres s'adressent directement à lui. Ils lui parlent, tentent de le convaincre, lui font endosser le rôle de juge. Ils soulignent, par le fait même, l'absence de juge dans le tribunal sur la scène et indiquent sa présence dans la salle. Cela exige une participation plus active du spectateur, puisque le but évident de cet exercice juridique est, bien sûr, de lui faire trouver le coupable. Le spectateur est ainsi juge et jury, puisqu'il est engagé dans la même quête que les personnages visant à découvrir si l'accusé est coupable ou non.

Pintal a beaucoup mis l'accent sur l'intrigue policière dans son adaptation et, en ce sens, elle entretient la tension dramatique plus propre à une définition classique du théâtre. Les pièces à conviction y prennent une importance considérable, car elles deviennent du matériel tangible. Elles constituent des preuves visibles ; les quelques traces restantes du crime. Ces indices sont donc précieux. Les pièces à conviction ponctuent l'action, au fur et à mesure qu'elles sont révélées par les différents protagonistes. Le personnage de l'Auteur manipule ces différents objets avec soin, les range dans un sac en plastique et elle les dépose toujours sur l'unique table. Elle observe le même rituel tout au long de la pièce. Le fait de reproduire toujours ces mêmes gestes, au milieu d'un témoignage par exemple, a pour effet de garantir que l'assassinat demeure toujours au centre des préoccupations de chacun.

Pintal montre le crime commis dès la deuxième scène : « *L'image de Cosmo poignardé apparaît sur le mur arrière du tribunal* » (AT, p. 23). Elle capte l'attention du public avec une image sensationnelle et maintient son intérêt pour le meurtre tout au long de la pièce. Ainsi, à la suite d'une scène où l'un des personnages est fortement soupçonné du meurtre, des projections sur les murs apparaissent et laissent voir la photo du suspect toujours de profil, de face et de dos : « [...] comme ces photos prises au moment de l'arrestation des criminels » (AT, p. 10). Les photos de Frank, Fiona, Kacim et Josette sont projetées à différents moments dans la pièce, lorsque les mobiles possibles du crime sont mis à découvert. Ces photos surgissent au moment où l'action atteint son paroxysme. Elles désignent, temporairement, un coupable et constituent un rappel significatif de la quête en cours. Elles semblent mettre le public au défi de trouver le véritable meurtrier comme dans tout bon roman policier. L'intérêt du spectateur est sans cesse ravivé par les rebondissements de l'intrigue policière : il doit trouver la clef de l'énigme avant que la pièce ne se termine. La mise en scène de Pintal fait en

sorte qu'il ne puisse jamais oublier sa mission et elle s'assure que l'action progresse de manière à atteindre un sommet avec le dénouement.

Un deuxième élément de la mise en scène de Pintal dénonce l'illusion. Les personnages restent toujours en scène, mais en retrait, et ils interviennent à leur tour, comme dans une ronde. Ce procédé provoque deux temps différents : celui du témoignage (la ronde) et celui du temps raconté (tels qu'ils étaient alors). Ils deviennent actifs lorsque le temps est venu pour eux de jouer une situation donnée ou de revivre un souvenir. Ils se trouvent alors à se jouer eux-mêmes lors d'un événement passé. Ils attendent, le plus souvent, un signe du personnage de l'Auteur. Les différents protagonistes peuvent aussi raconter un souvenir et se laisser prendre par celui-ci au point où il devient presque réel :

Mais là, l'inimaginable est en train de se produire, quelque chose dans l'air s'accélère ! Cosmo va apparaître en chair et en os. (*Elke se laisse emporter complètement par le récit au point de croire que Cosmo est encore vivant et qu'il apparaîtra sans crier gare comme le soir de leur première rencontre*) (AT, p. 16).

Il arrive aussi que les personnages interviennent, de leur plein gré, lorsqu'ils trouvent une situation intolérable. Ils regardent ce qui se déroule ailleurs sur la scène et réagissent, en tant que spectateurs, à ce qu'ils voient. Ils hantent la scène et sont prêts à écouter ou à agir. Ils se distinguent des personnages dramatiques traditionnels qui n'ont de réalité que dans la fiction de la pièce. Or, il s'agit bien d'une des caractéristiques du théâtre contemporain, qui se situe selon Lehmann, dans une perspective post-brechtienne : « Il [le théâtre postdramatique] se situe dans l'espace inauguré par la problématique brechtienne de la < présence > du processus de la représentation dans ce qui est représenté (art de la monstration) et par sa demande d'un nouvel < art du spectateur >.¹²¹ » Plus loin, Lehmann précise : « Ce n'est point pourtant l'apparition du < réel > en tant que tel, mais son utilisation autoréflexive qui caractérise l'esthétique du théâtre postdramatique.¹²² » Autrement dit, Pintal montre, une fois de plus, ce qui est normalement caché, c'est-à-dire le comédien qui attend, en coulisse, le signal pour se glisser dans son personnage. Dans *Une adoration*, cela se fait

¹²¹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche Éditeur, 2002, p. 44.

¹²² *Ibid.*, p. 45.

sous les yeux des spectateurs. Les personnages deviennent spectateurs les uns des autres et ils renvoient, en miroir, un reflet de la salle et de son rôle.

Le plus souvent, c'est le personnage de l'Auteur qui décide de l'entrée et de la sortie des personnages. Ce personnage est celui qui subit le plus de modification dans ce passage du narratif au dramatique. En fait, en devenant l'Auteur, plutôt que la Romancière, il devient, en quelque sorte aussi, maître de l'espace. N'en disons pas plus pour l'instant, car nous aurons l'occasion de montrer à quel point son rôle devient essentiel pour la réorganisation spatio-temporelle du récit. Pour l'instant, concentrons-nous plutôt sur les métamorphoses que le personnage de l'Auteur doit réaliser. Il s'agit du troisième procédé de mise en scène qui expose la théâtralité. Il revient à l'Auteur d'avoir à livrer les témoignages de deux éléments de la nature et d'un objet très important : l'Étang, la Glycine et le Couteau. Il faut rappeler que, dans le roman, certains éléments de la nature et quelques objets s'expriment et livrent ainsi leur souvenir de Cosmo. Dans l'adaptation, Pintal a conservé seulement l'Étang, la Glycine et le Couteau. Le défi est de taille. Bien sûr, cette transposition n'est pas possible de façon réaliste à la scène. Un être humain peut difficilement incarner de tels éléments sans paraître ridicule sur la scène. Dans une comédie, on pourrait suggérer le personnage à l'aide d'un costume de couteau, par exemple, et d'un maquillage spécial. Dans un drame, si l'humour est présent (et il est effectivement présent dans ces témoignages), il ne doit pas trop contaminer le sérieux de la parole qui est livrée. Si Huston laissait au lecteur le soin d'imaginer ces éléments de la nature ou objets qui parlent, il revient à Pintal de les montrer.

Pintal a choisi, volontairement, de faire parler deux éléments de la nature et un objet : elle aurait pu tout simplement éliminer leur témoignage. Elle a décidé de jouer avec leur impossible représentation. Pintal n'a pas essayé de rendre réaliste à tout prix ces témoignages, elle a plutôt exhibé le fait qu'ils ne peuvent pas l'être. Le personnage de l'Auteur se transforme trois fois. Ainsi, lorsque l'Auteur se métamorphose en Étang, Pintal lui fait dire : « Et c'est moi qui joue l'étang » (*AT*, p. 146). La metteuse en scène fait annoncer, par la comédienne, sa future transformation. Il s'agit d'un procédé de distanciation puisque le propre du jeu du comédien est normalement de faire oublier qu'il joue un rôle. Lors de la deuxième transformation, l'Auteur attaque le texte en se glissant dans la peau de la Glycine et prononce ces quelques mots, qui ne se trouvent pas dans le roman : « En réalité, je

suis la glycine » (*AT*, p. 23). Pintal s'assure ainsi que les spectateurs ont bien compris. Après tout, ils n'ont jamais entendu une fleur s'exprimer ainsi, et le témoignage de l'Étang est peut-être rendu loin dans leurs esprits. Le « En réalité » est savoureux, puisqu'il vient confirmer l'identité de ce végétal parlant, mais souligne en même temps l'artifice. L'auteur doit nommer le personnage qu'elle est en train d'incarner, c'est donc dire qu'il ne va pas de soi qu'elle est en train de jouer une glycine et donc que l'illusion n'est pas parfaite. Lors du dernier témoignage, celui du Couteau, l'auteur incarne immédiatement l'objet sans avoir à s'identifier en tant que couteau : « Comme dans du beurre, Votre Honneur. Je suis entré dans le corps de Cosmo, traversant la peau de son abdomen sans rencontrer de résistance. » (*AT*, p. 89) La convention a bien été établie par Pintal, avec les deux précédents témoignages, par conséquent, l'Auteur peut se transformer d'emblée sans artifice aucun, c'est-à-dire sans accessoire particulier, déguisement ou maquillage, sans chercher à incarner de façon véridique ce qui ne peut l'être, l'actrice a simplement utilisé sa voix.

De petites nuances apparaissant à travers tout le texte sont significatives de la manière dont Pintal perçoit *Une adoration* au théâtre. Elle désigne « l'aire de jeu centrale » ou encore « l'espace central » plutôt que le tribunal ou la maison de Josette et d'André, faisant référence à la réalité de la scène plutôt qu'au lieu fictif. Nous pouvons relier cette manière de voir l'espace à ce que nous écrivions précédemment au sujet des personnages qui hantent la scène en attendant d'entrer en action. Contrairement aux personnages du théâtre traditionnel, les protagonistes peuvent décrocher de leur rôle et errer dans le tribunal en attendant d'être convoqués. Plus encore, ils ont une volonté propre qui fait en sorte qu'ils peuvent quitter la scène quand bon leur semble ou s'en prendre directement à l'Auteur. Une réplique de Josette illustre ce fait :

Non, cette fois-ci, c'est vous qui allez m'écouter. [...] C'est quand même choquant, Votre Honneur, que l'on soit prête à s'imaginer en étang, en glycine, en tout, sauf en Josette. Et bien, j'en ai assez. Depuis le début de cette audition, c'est moi le dindon de la farce. L'auteur prend soin de donner à tous ses autres personnages un caractère complexe et nuancé, et moi je suis une caricature. Qu'a-t-elle contre sa mère, cette auteur, pour me traiter de la sorte ? (*AT*, p. 80)

Bien sûr, ce procédé n'est pas nouveau. Déjà Pirandello, au début du XX^e siècle, mettait en scène des personnages « qui peuvent bouger et parler tout seuls¹²³ » cherchant à exprimer leur drame à leur manière :

Pourquoi, me dis-je, ne représenterais-je pas ce cas, neuf entre tous, d'un auteur qui se refuse à faire vivre des personnages à lui, nés vivants de son imagination, et celui de ces personnages qui, ayant désormais la vie infuse en eux, ne se résignent pas à demeurer exclus du monde de l'art ?¹²⁴

La mise en abyme utilisée par Pirandello dans sa pièce *Six personnages en quête d'un auteur* cause un certain trouble, du moins, une réflexion sur la réalité et la fiction. Pinal imite Pirandello en montrant le personnage qui se sait être un être de fiction, mais qui ne revendique pas moins la liberté d'expression. Josette fait valoir dans son discours que sa perception de la vérité vaut bien celle de l'Auteur. Josette et tous les autres personnages ne perdent jamais de vue qu'ils sont en train de raconter une histoire. Si, parfois, ils se laissent prendre par un souvenir au point que celui-ci devient soudain bien réel, ils retrouvent toujours le tribunal et se remémorent le but de cet exercice juridique. Ils sont à la fois dans l'action et hors de celle-ci, tout comme le public. Pinal glisse constamment de l'illusion à la rupture de celle-ci, de la *mimesis* au récit.

3.3 Le temps : du roman au théâtre

Nous avons mentionné précédemment comment Pinal arrive à maintenir une tension dramatique grâce à l'intrigue policière. Les rebondissements qui sont liés à la découverte de l'assassin permettent de garder le spectateur captif. Cette gestion des révélations résulte d'un travail sur le temps. Pinal garde l'attention du spectateur jusqu'à la conclusion inéluctable. Le spectateur sait qu'il va être amené à revivre les dernières heures de Cosmo parce que les personnages y font souvent référence. Il partage cette attente angoissée avec les autres protagonistes et il sait que la catastrophe doit se produire. L'action dramatique rend le public sensible au déroulement du temps. Dans *Une adoration*, le temps presse. Il y a toujours chez

¹²³ Voir la préface de Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Gallimard, 1977[1921], p. 15.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 15.

les personnages cette urgence de connaître enfin la vérité et le public est engagé dans cette quête. Cette façon de voir le temps, reliée à l'action dramatique, fait en sorte de maintenir l'illusion. Pourtant, cette tension propre au drame est sans cesse interrompue par une autre conception du temps, une vision non linéaire, chaotique même, de la vie de Cosmo. Dans le roman, de façon certes désordonnée, on passe de sa naissance à son adolescence, puis de ses débuts dans le métier d'acteur à sa consécration. Les personnages retracent ses relations amoureuses, ses diverses conquêtes, sérieuses ou non, jusqu'à la rencontre fatale de Jonas, son dernier amour. Les différents événements de la vie de Cosmo ne sont jamais racontés de manière chronologique. Souvent, pour mieux éclairer un témoignage, le passé lointain de certains personnages principaux peut être évoqué.

L'usage des monologues après l'événement ou en dehors de l'événement exclut les situations trop fortes, diminue ou élimine la part du dramatique. Celui qui raconte peut revivre avec force ce qu'il a vécu, il n'en est pas moins coupé de ce que son passé imposait de plus pathétique. Le montage de plusieurs récits de vie impose un temps théâtral de la mise au point, de la réflexion et de la prise de distance.¹²⁵

Parfois, les personnages se projettent dans l'avenir. Après la mort de Cosmo, la vie des personnes rencontrées continue, leur histoire se poursuit dans le futur. Le passage du temps est rendu apparent dans le roman, car le temps est alors nommé et calculé par les différents protagonistes, qui prennent soin de préciser la date et l'année de l'événement en question. Cela permet au lecteur d'établir des repères temporels et de suivre une certaine chronologie. Le passage à la scène de cette histoire fragmentée ne va pas de soi et nous verrons comment certaines résurgences narratives deviennent alors essentielles.

Nous l'avons vu, il existe des traces de récit dans cette transposition théâtrale. Presque tous les personnages font usage de la narration à un moment ou à un autre. Souvent, le récit permet de remonter dans le temps et d'évoquer un espace autre sans nécessairement avoir à le transposer sur la scène, ce qui représente une économie de temps et de moyens considérable. Le meurtre de Cosmo n'est pas montré, mais bien narré par l'Auteur qui joue alors le rôle du Couteau. Elke poursuit le récit avec son ultime confession. Ces passages narratifs permettent

¹²⁵ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 77.

ainsi de voir le hors-scène, d'imaginer l'assassinat qu'il est toujours délicat de montrer au théâtre. Il s'agit d'une stratégie utilisée de façon régulière dans le théâtre traditionnel, où le récit a pour fonction de relater une partie de la fable impossible à représenter sur la scène, mais nécessaire au présent de l'action. On sait que, depuis, le récit théâtral s'est beaucoup développé au point d'être bien plus « qu'une simple narration d'un événement survenu hors-scène.¹²⁶ » Les dramaturges ont redéfini le récit théâtral au point où celui-ci occupe de plus en plus de place sur la scène et le récit de vie, en particulier, participe à ce renouvellement. Il modifie les données spatio-temporelles, car il s'insère dans le discours en le coupant et en arrêtant le temps de l'histoire et de l'action. Il relate un temps déjà passé en se situant au-delà de l'espace scénique. Le réel est alors réorganisé par le personnage, puisque les faits sont filtrés par sa mémoire. Le temps est ainsi orienté vers la rétrospection : « Le récit de vie au théâtre rompt avec la dramaturgie traditionnelle en ce qu'il recompose par la narration pure, et non plus par un enchaînement organique d'actions, la vie d'un personnage, envisagée dans un cadre temporel très large qui peut aller de sa naissance à sa mort.¹²⁷ » Le récit de vie permet ce passage du passé au présent, c'est-à-dire que c'est en essayant de se remémorer un épisode précis de la vie de Cosmo que les personnages en viennent à le revivre : « il arrive que ce soit le personnage qui suscite les retours du passé et soit comme visité par des souvenirs. Les apparents caprices du dramaturge s'expliquent par la façon dont le personnage est projeté ou semble se projeter dans différents espaces-temps.¹²⁸ »

Au théâtre, le personnage de l'Auteur reste, sans contredit, celui qui rappelle le plus le roman. L'Auteur demeure le narrateur par excellence. Le texte adapté reste donc partiellement « rapporté » par ce personnage : « Pour mener à terme l'adaptation, l'idée d'un guide qui fait avancer l'action, qui précise les enjeux, qui fait le pont entre la situation

¹²⁶ Nadine Desrochers, *Le récit dans le théâtre contemporain*, Ottawa, Université d'Ottawa, 2001, p. 383.

¹²⁷ Jean-Pierre Sarrazac *et al.*, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Nouv. éd. rév. et augm., Belval, Circé, 2005, p. 177.

¹²⁸ Ryngaert, *op.cit.*, p. 94.

dramatique et le public, fait respirer l'œuvre et lui confère une grande liberté.¹²⁹ » À la scène, nous l'avons déjà mentionné, la Romancière devient l'Auteur et son rôle se bonifie. L'Auteur devient metteur en scène, c'est-à-dire que c'est lui (ou elle) qui gère la mise en espace de sa propre histoire. Alors que, dans le roman, il se trouve à égalité avec les autres personnages, sur la scène, il semble contrôler l'espace de jeu. Il observe les autres minutieusement et surveille le déroulement de certaines scènes. De plus, son rôle devient essentiel au théâtre, puisqu'il se charge de lier entre eux les différents épisodes de la vie de Cosmo. Ceux-ci se trouvant plus concentrés à la scène, il donne les renseignements qui permettent de passer d'un souvenir à l'autre sans perdre le spectateur. Le récit sert alors au bon développement séquentiel et logique de la pièce. Il est également chargé des commentaires et des descriptions : « L'art de décrire est plutôt le fait du roman, le théâtre étant un art déictique.¹³⁰ » C'est aussi l'Auteur qui révèle l'intériorité de certains personnages : « Vous savez bien, Josette, que je connais André mieux que vous car il faut bien comprendre ceci, Votre Honneur : la vocation de Cosmo lui venait d'André » (*AT*, p. 32). Il se permet donc de livrer des détails intimes de la vie d'André afin de mieux raconter l'histoire de Cosmo.

Ce personnage prétend ne pas détenir la vérité absolue sur chacun des personnages et, contrairement aux autres, il n'a pas vécu personnellement les événements. Il est donc extérieur au drame. Le fait de narrer ne peut s'ouvrir, dans son cas à lui, sur une scène passée où il aurait eu un rôle à jouer. Il peut inviter les autres, à l'aide d'une mise en situation, à la re-création délibérée d'une scène passée. Ainsi, à l'instar de son équivalent romanesque, il se trouve à présenter l'intrigue et à la conduire à son dénouement à travers une série de scènes - réelles autrefois - rejouées dans le cadre du procès. Tout au long de la représentation, l'Auteur dévoile le tableau général de l'histoire et il devient ainsi le « médiateur » entre cette histoire et le public. Ainsi, même s'il prétend ne pas détenir la vérité sur les autres, il ne guide pas moins la perception que les spectateurs ont des personnages. Nous avons établi, au chapitre II, que l'une des différences majeures entre la manière de raconter dans un roman et au théâtre repose sur cette présence du narrateur. En rétablissant l'autorité de l'Auteur comme

¹²⁹ Lorraine Pintal, *op.cit.*, p. 11.

¹³⁰ Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 46.

narrateur, Pintal choisit de mettre en valeur un procédé qui appartient spécifiquement au roman. Il y a donc bien une opposition entre le récit rapporté par l'un des personnages ou l'Auteur et les scènes jouées par ceux-ci. La nouvelle structure proposée par Pintal repose en grande partie sur une imbrication serrée de la narration et du jeu au point où le passage de l'un à l'autre devient difficilement perceptible.

3.3.1 *Le temps déconstruit*

Dans le roman, le lecteur apprend à la toute fin que les personnages sont déjà tous morts. Il en va de même au théâtre : « Mais oui, je suis morte, Votre Honneur, cela vous surprend ? Ah... mais c'est que ces choses se sont passées il y a très longtemps... Tous, nous sommes morts maintenant... » (*AT*, p. 93). Dans le roman, le lecteur peut conclure que ce procès improvisé se déroulait au Paradis et ce dénouement lui paraît sans doute acceptable. Au théâtre, le spectateur a sous les yeux des êtres de chair, bien vivants, qui s'activent devant lui. Il voit le fantôme de Cosmo, car celui-ci porte les traces de sa mort. Il accepte donc que Cosmo soit ressuscité, le temps de jouer quelques scènes de sa vie passée, et qu'il soit toujours vivant dans les souvenirs des autres. Le spectateur sait aussi que le père de Cosmo, André, s'est suicidé puisque Josette le mentionne d'emblée et que Cosmo précise : « Nous sommes morts tous les deux. Tu m'entends papa ? » (*AT*, p. 37) Cette réplique au théâtre sonne curieusement, dans la mesure où Cosmo, vivant dans le souvenir, parle de façon lucide de sa propre mort. Ce détail dérange, car Cosmo ne peut pas être vivant et mort en même temps. Mais revenons au personnage d'André. Son corps ne porte aucune indication de sa mort. Est-ce qu'il s'agit, comme Cosmo, d'un fantôme ? Pour le spectateur qui ne sait pas encore que tous les personnages sont déjà morts, il ne semble pas y avoir de différence tangible entre les vivants et les morts. Rien dans leur présence physique en scène ne permet de deviner le retournement de situation. En d'autres mots, le fait de voir Cosmo porter des traces de sa mort, mais pas les autres, brouille les pistes et rend la finale ambiguë.

Peut-être que la difficulté de percevoir les personnages comme étant tous déjà morts est-elle reliée au fait que, sur la scène, ceux-ci sont incarnés par des comédiens de chair, ayant un âge bien précis. D'ailleurs, l'âge des protagonistes constitue un problème de taille dans cette adaptation, en ce sens que si, dans le roman, les personnages vieillissent avec Cosmo, sur la scène, ce passage du temps n'est pas du tout évident. Dans le roman, l'âge des personnages

au moment de ce procès improvisé n'est jamais précisé. Il semble que les personnages soient figés dans le temps du souvenir. Leur manière de s'exprimer suggère qu'ils se sont présentés au procès à un certain moment de leur vie, comme si l'essence du personnage correspondait à une tranche d'âge déterminée. Par leur virulence et les expressions utilisées, Frank et Fiona semblent figés à l'adolescence. Elke est plus mature et Josette et André sont plus âgés encore. Pintal propose de retrouver les personnages à l'âge qu'ils avaient peu avant la mort de Cosmo. La vingtaine pour les enfants d'Elke et la quarantaine pour celle-ci. Pintal précise pour Elke : « 36 ans dans le temps présent, mais sans âge dans l'infini du récit » (*AT*, p. 8). C'est une façon de rappeler que le personnage est bien mort, mais que les souvenirs ressuscités font revivre le personnage à un certain âge.

L'histoire de Cosmo se déroule sur une longue période de temps. Le problème qui se pose au théâtre est le suivant : les acteurs restent les mêmes alors que les personnages rajeunissent ou vieillissent au gré des souvenirs. Comment alors faire saisir cette fuite du temps au spectateur ? Pintal met en scène le processus même de remémoration, de sorte que le public ne peut jamais perdre de vue qu'il s'agit d'un souvenir, de la reconstitution d'un événement passé. Les acteurs jouent ainsi des personnages qui se jouent eux-mêmes à différents âges. Pour Elke, le passage du temps est très peu marqué. Il s'écoule peut-être une décennie entre le moment de sa rencontre avec Cosmo et le meurtre de celui-ci. Il est donc plus difficile pour la comédienne de modifier son jeu en conséquence. Par contre, chez ses enfants, le changement d'âge est plus perceptible. Frank et Fiona ont grandi avec Cosmo. Ils ont respectivement 25 et 20 ans dans le temps présent, soit celui du procès. Mais, ils étaient beaucoup plus jeunes lorsque leur mère a fait la connaissance de Cosmo. Frank et Fiona avaient alors respectivement onze et six ans.

Il est toujours délicat au théâtre de présenter des personnages qui vieillissent sur la scène pour des raisons de réalisme. Les artifices de la scène peuvent aider à vieillir le comédien ou le rajeunir : le maquillage ou les accessoires utilisés, une perruque par exemple, permettent tout. Toutefois, on ne peut déguiser la voix. L'âge réel du comédien transparaît toujours d'une manière ou d'une autre et empêche les spectateurs d'y croire réellement. Pintal n'a pas essayé de cacher l'artificialité de ces retours dans le temps. Frank et Fiona, lorsqu'ils rencontrent Cosmo pour la première fois, ne sont encore que des enfants : « Depuis le début

du dialogue, Frank (11 ans) et Fiona (6 ans) reconstituent progressivement la scène de ce fameux matin où Cosmo dort dans le lit de leur mère » (*AT*, p. 25). Il n'y a donc pas de coupure temporelle stricte et nette entre le présent du procès et le passé reconstitué. La transformation des personnages se fait sous les yeux des spectateurs et elle passe beaucoup par les changements de voix et d'intonation. Pinal montre ainsi les personnages dans la vingtaine qui se représentent eux-mêmes enfants. La nuance est importante et mérite d'être soulignée, car le jeu du comédien varie grandement en fonction de ces indications. Les personnages se laissent gagner par le souvenir, ils se métamorphosent petit à petit et leur jeu s'en trouve soudainement amplifié. Cela crée un effet de distance, en ce sens qu'ils ne sont pas réellement en train de vivre la situation, mais ils la surplombent.

Pinal maintient toujours cette distance en installant d'abord la situation, c'est-à-dire en rappelant les circonstances particulières d'un souvenir ou d'une scène, énoncées le plus souvent par l'Auteur ou les personnages eux-mêmes, puis les témoins impliqués actualisent ce passé. Ce passage du temps présent au passé le plus éloigné n'est jamais masqué, mais plutôt mis en évidence. Le processus de remémoration sert la mise en scène et facilite le passage vers des temporalités variées : « Ce mode narratif est souple et il échappe aux obligations du réalisme, puisque n'importe quel fragment du passé, du présent et au besoin du futur s'actualise sur la scène. Beaucoup de textes se situent après un événement majeur qu'a vécu un personnage.¹³¹ » Certains personnages appellent les souvenirs à eux, se laissent gagner tranquillement par des sensations d'autrefois, alors que d'autres dénoncent des événements passés douloureux pour mieux replonger dedans. Ce retour du passé est donc toujours annoncé à l'aide d'un passage narratif.

Traditionnellement, le temps de verbe utilisé par le récit reste le passé : passé simple, passé composé ou plus-que-parfait. Comme l'événement rapporté appartient à un temps antérieur, il est normal que la narration marque ce passage des années. Toutefois, les normes romanesques établies ont été ébranlées tout au long du XX^e siècle et d'autres temporalités ont infiltré le récit. Si le passé reste employé de préférence, d'autres temps peuvent servir pour

¹³¹ Ryngaert, *op.cit.*, p. 95.

créer un effet différent. Le présent, par exemple, permet d'offrir l'illusion de la simultanéité entre la parole et l'action. Pour Desrochers, il s'agit d'un temps privilégié par la dramaturgie contemporaine : « Le récit de souvenirs passés, lorsqu'il est fait au présent [...] semble remplacer une action au moment où elle est narrée, ce qui est faux, bien entendu ; mais le présent confère au récit une intensité que ne lui offre jamais son temps de prédilection, le passé.¹³² » À défaut de « montrer » l'action, ce que fait le théâtre traditionnel, le récit tend vers un « revivre ». Ce faisant, il rapproche l'événement passé au point de créer une illusion de *mimesis*, très près de la représentation d'actions propre à la doctrine aristotélicienne. Voyons comment se fait la transition entre le souvenir raconté et le passé qui devient présent au point d'être revécu, comme c'est le cas dans ce témoignage de Fiona :

FIONA, *apparaissant dans le tribunal*. Quand Frank m'a téléphoné, Ton Honneur, il était complètement hystérique. Il n'arrêtait pas de crier. Je me suis dis : Ca y est ! Il va vraiment le tuer. J'arrivais pas à me sortir cette idée de la tête, j'en ai pas dormi de la nuit, j'étais si bouleversée qu'à six heures du matin, j'ai appelé maman et je lui ai tout raconté. Je lui ai dit que Frank était dans un état proche de la démence, je lui ai décrit l'endroit où ils cachaient le couteau en la suppliant d'y aller sur-le-champ : c'est sur Charles-de-Gaulles entre Apollinaire et Stendhal, tu verras, un vieux garage désaffecté, le couteau est glissé entre deux planches, en arrière, à droite ! Vas-y, maman, va le chercher ! Frank est fou de rage, complètement fou, il faut l'empêcher de faire une bêtise ! Vas-y tout de suite, je t'en supplie, c'est urgent ! (*AT*, p. 88)

Fiona raconte d'abord les événements à l'aide du passé composé et de l'imparfait avant de changer pour le présent et tout cela se fait à l'intérieur d'une dizaine de lignes. Ce changement des temps de verbe est fondamental, car il montre bien comment le passé peut devenir aussi troublant et vivant. Au début du paragraphe, Fiona décrit l'état dans lequel elle se trouvait quand Frank a communiqué avec elle. L'usage du passé composé impose une certaine distance, c'est-à-dire que ce que Fiona raconte s'est déroulé depuis un certain temps déjà. Elle donne les détails importants, mais ne s'attarde pas trop. Puis, à partir du moment où elle décrit l'emplacement du couteau à sa mère, le ton change. Fiona supplie sa mère d'aller le chercher. Le rappel du coup de téléphone de Frank nous transporte de nouveau, à six heures du matin, au moment de cet appel. L'urgence de la situation se déroule bien au présent

¹³² Nadine Desrochers, *op.cit.*, p. 267.

et devient presque mimétique. En décrivant l'endroit où se cache le couteau, Fiona utilise le verbe « c'est » puis un peu plus loin « vas-y ». Fiona utilise l'impératif et la supplication pour faire agir sa mère. Ainsi, en quelques lignes à peine, on passe de Fiona, qui se rappelle la nature de la conversation téléphonique qu'elle a eue avec Frank, à une jeune fille en état de panique, qui appelle sa mère pour lui dire d'aller chercher le couteau sans tarder. Au début, elle décompose l'ensemble de ses actions - elle possède la distance temporelle pour le faire -, alors qu'au milieu du paragraphe, elle se retrouve à nouveau en plein cœur de la situation. En racontant cet épisode crucial, il n'est nul besoin de le représenter sur la scène. Les événements sont à la fois rapportés et vécus par le sujet. « Le présent employé dans la narration est donc à la fois celui du rapprochement et de l'éloignement : il éloigne l'événement parce qu'il substitue un récit à l'action, mais il rapproche du lecteur/spectateur par le caractère immédiat qu'il lui confère.¹³³ »

Lorsque Fiona raconte cet épisode critique, elle se trouve bien au tribunal, comme le précise la didascalie qui introduit son témoignage. Son apparition sur la scène détourne l'attention du spectateur de la scène précédente. Fiona entre dans le tribunal et, pourtant, par ses paroles, elle nous transporte ailleurs. Cela montre bien la puissance du récit à faire exister les choses, les êtres et les événements sans pour autant leur donner une existence scénique. Le cadre juridique est toujours présent, mais le souvenir l'emporte et celui-ci se trouve bientôt remplacé par un autre témoignage. Cette fois-ci, le passage vers une autre temporalité est facilité par un jeu d'éclairages. Les transitions sont donc partie intégrante du spectacle et elles reposent sur les différentes composantes scéniques, soit la musique, l'éclairage, les projections et les accessoires. C'est grâce à ces divers éléments, entremêlés de passages narratifs, qu'il devient possible de relier des épisodes épars de la vie de Cosmo. Au théâtre, les composantes scéniques s'avèrent très importantes, car elles doivent prendre en charge plusieurs éléments significatifs, essentiels à la cohésion du spectacle. Certains épisodes romanesques ou des descriptions peuvent être remplacés par divers moyens scéniques. Par exemple, Pintal a choisi de supprimer textuellement le personnage de Jonas, l'amant de Cosmo, mais elle lui accorde une existence visuelle et sonore. Elle multiplie les courtes

¹³³ *Ibid*, p. 276.

apparitions physiques de Jonas où la musique joue un rôle essentiel. Le personnage n'a jamais accès à la parole au théâtre, contrairement au roman, mais il s'exprime tout de même à travers ses performances instrumentales et grâce à la musicalité produite par son violon. Jonas ne parlant jamais, sa présence en scène est expliquée par le personnage de l'Auteur qui introduit d'abord le nouveau venu. Il aide à préciser son rôle dans l'histoire et le présente en résumant brièvement son histoire personnelle. Puis, la relation du jeune éphèbe et de l'acteur célèbre est entièrement prise en charge par la scène :

Cosmo s'écroule sur la scène. On aperçoit Jonas qui joue la danse tzigane de Ravel. Cosmo est électrisé, tétanisé. Il rit et pleure en même temps. À pas très lents, il se dirige vers Jonas. Il exécute quelques pas de danse, tombe au sol, se relève, fait à nouveau quelques pirouettes puis s'écroule dans les bras de Jonas (AT, p. 83).

3.3.2 L'espace et le temps simultanés

Les scènes 5 et 6 de l'adaptation illustrent comment Pintal se sert des différentes composantes scéniques pour changer rapidement de lieu et faire coexister simultanément deux temporalités différentes. Bien sûr, pour arriver à de telles micro-scènes, certains échanges ne durent que quelques lignes, Pintal a dû réduire énormément la matière romanesque, ce qui a pour effet d'accélérer l'enchaînement des divers temps et lieux. La scène 5 plonge le spectateur dans l'action quand Josette entend un bruit bizarre au sous-sol. Elle craint de descendre et supplie alors l'Auteur de faire quelque chose, car elle s'inquiète pour son mari. Il est important de noter que, dès le début de cette scène, Josette et l'Auteur sont seuls en scène. Elles se dirigent vers la zone où se trouve André pour constater son décès. Voici les indications scéniques qui suivent immédiatement la découverte du cadavre :

L'auteur regarde longuement Josette et actionne la sonnerie du téléphone. Josette la regarde comme si elle ne pouvait en croire ses yeux. Elke et Cosmo se tiennent debout en plein centre du tribunal. La conversation est brève, sans fioritures, et sera entièrement amplifiée (AT, p. 77).

Au téléphone, Elke annonce à Cosmo que son père est mort. Josette réagit à cette parole qui confirme la mort de son mari et Cosmo annonce qu'il va prendre le train de six heures. Les funérailles d'André commencent à la scène 6. Une trappe s'ouvre du sol et Cosmo se penche pour ramasser une poignée de terre qu'il lance aussitôt. C'est cette poignée de terre

symbolique qui permet de créer la cérémonie funéraire, car il n'y a aucun élément de décor ou accessoire autre pour faire deviner le cimetière.

Trois lieux apparaissent en quelques lignes. D'abord, le sous-sol de Josette est suggéré par son discours, car les personnages se trouvent toujours au tribunal : « JOSETTE. Écoutez-moi bien. André est descendu au sous-sol après le repas... » (AT, p. 76) Aucun élément de décor ou accessoire n'est utilisé par Josette pour faire apparaître le sous-sol. Il est simplement désigné dans les didascalies comme étant « la zone » où se trouve André : « *Josette dirige fermement l'auteur vers la zone où se tenait André. Elles découvrent André effondré sur le sol, un fusil à ses côtés* » (AT, p. 77). Il est significatif que Pintal fasse référence à « la zone », un terme général se rapportant à la réalité scénique de la pièce. Il n'y a pas véritablement de sous-sol et les personnages n'ont même pas à faire semblant d'y descendre. Il n'y a pas non plus de changement d'éclairage pour faciliter la transition d'un lieu à l'autre, pour aider le personnage à remonter dans le temps. Non, le changement de lieu, du tribunal à la maison de Josette, n'est pas indiqué de façon matérielle, mais il existe pourtant grâce au discours convaincant de Josette qui doit revivre le suicide de son mari. Cela signifie que le spectateur accepte de ne pas avoir véritablement sous les yeux l'intérieur de la maison de Josette. Il est d'accord avec la convention proposée puisqu'il doit imaginer ce déplacement, du tribunal à la maison de Josette, en fixant exactement le même espace de jeu.

Il accepte également, quelques lignes plus loin, la présence soudaine de Cosmo et d'Elke au centre de la scène, partageant le même espace que Josette et l'Auteur, mais relevant pourtant d'un autre lieu et d'un autre temps. Concrètement, Cosmo et Elke devraient se trouver chez Josette, dans sa maison, puisque ce lieu vient d'être installé par le discours de celle-ci. Mais, la sonnerie du téléphone activée par l'Auteur et le discours des deux protagonistes laissent entendre qu'ils sont ailleurs. On peut supposer, car ce n'est pas précisé, que Cosmo est en tournée à l'extérieur de la ville. S'il doit prendre le train pour rentrer à la maison, comme le texte l'indique, il est clair qu'il n'est pas chez lui. En revanche, Elke est probablement chez elle, puisqu'elle lui annonce la mort de son père au téléphone. Pourtant, Elke et Cosmo sont physiquement proches sur la scène, ils pourraient se toucher. Ainsi, non seulement ne sont-ils pas dans la maison de Josette, mais en plus leur proximité scénique n'a rien à voir avec l'espace fictif suggéré par leur discours et la mise en scène. Or, c'est cela

même la théâtralité contemporaine : arriver à faire croire au public que Cosmo et Elke sont chacun à l'autre bout du pays, en suggérant un appel téléphonique, à l'aide de voix amplifiées et de quelques paroles échangées et ce, même s'ils occupent physiquement le même espace scénique. Cette théâtralité rappelle aux spectateurs qu'ils sont bien au théâtre, que les comédiens font semblant et que tout cela n'est pas vrai.

Par la suite, sans même bouger, Cosmo se retrouve au cimetière pour enterrer son père. L'éclairage, la poignée de terre et l'attitude des personnages participent alors au sens de cette scène et deviennent aussi importants que le texte pour faire comprendre aux spectateurs le nouveau changement de lieu. De tout ce qui précède, il faut retenir la manière particulière dont Pintal divise la scène en différentes zones et, surtout, comment elle utilise ces espaces de jeu, s'inscrivant tout à fait dans un mode de perception contemporain :

Même l'espace de ce théâtre révèle la discontinuité : éclairages et couleurs, signes et objets disparates créent une scène qui ne signifie pas un espace homogène. Souvent, l'espace est compartimenté en « bandes » parallèles à la rampe, de sorte que les actions placées à différentes profondeurs peuvent être lues par le spectateur, soit comme synthétisées, soit - pourrait-on dire - comme « parallélo-grammes ». Il appartient donc au spectateur de considérer les différents personnages sur la scène soit comme liés les uns aux autres en un quelconque rapport, soit simplement présentés en synchronie.¹³⁴

Il est tout aussi instructif de s'arrêter sur le passage du temps dans les scènes 5 et 6. Au départ, dans la maison de Josette, nous sommes au seuil de la mort d'André. La scène est conçue de telle façon que les spectateurs ont l'impression d'assister en direct à ce suicide. Or, il s'agit, bien entendu, d'un retour en arrière, puisque Josette annonce au début de la pièce : « Tais-toi André ! Vu la manière dont tu as choisi de mourir, tu n'as plus qu'un seul droit : celui de te taire » (*AT*, p. 31). André est déjà mort. Le spectateur le sait. Pourtant, il a l'impression d'assister à une première, à l'action originelle. La vivacité du souvenir est provoquée par l'utilisation du temps présent qui rapproche l'événement narré de son énonciation. « Le roman reste l'écriture de la mémoire tandis que le théâtre est une mémoire qui se parle et qui, par le fait de son énonciation scénique, s'insère toujours dans le

¹³⁴ Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 123.

présent.¹³⁵ » À la suite de la mort d'André, il y a, en quelque sorte, coexistence de deux temps simultanés. Elke annonce à Cosmo la mort de son père et Josette réagit. Elle ne peut pas entendre cette conversation téléphonique privée, puisqu'elle se trouve dans sa maison alors que son mari vient tout juste de se donner la mort. Cependant, dans un espace scénique divisé en plusieurs zones, il peut y avoir des interférences. La réaction de Josette confirme qu'elle assiste à cette conversation intime et qu'il y a donc bien un flottement entre le présent et le passé. Josette assiste à cet entretien tout comme les autres personnages deviennent spectateurs des différentes scènes qui surgissent du passé. Les diverses temporalités s'entremêlent donc.

La simultanée se faisant ici dominante représente, dans l'action scénique aussi, l'une des caractéristiques majeures de l'agencement du temps postdramatique. Elle produit de la vitesse. La simultanée d'actes de parole différents produit l'interférence de rythmes-temps divers, elle rend bien compte que le « temps » s'est disloqué et s'avère ici insaisissable entre les espaces-temps hétéronomes.¹³⁶

Nous avons pu constater, dans ce chapitre, les différences qu'il y a du point de vue de l'espace et du temps entre le roman et le théâtre. L'espace dans le roman est soumis au texte qui est forcément linéaire, c'est-à-dire « plane », alors que celui-ci est tridimensionnel au théâtre. La représentation transforme le rapport à la fiction, au corps et au temps. On touche à l'essence même du théâtre, à ce qui est incontournable lorsque l'on parle de cet art : « le théâtre est un événement en direct qui propose une fiction à des spectateurs par le biais de comédiens.¹³⁷ » Il s'agit d'un processus dynamique dans lequel sont engagés des personnages de chair et un public, dans un temps relativement restreint. C'est pourquoi nous avons tenu à compléter notre travail sur la théâtralité à l'aide d'exemples tirés de l'adaptation de Pintal. Bien entendu, celle-ci propose son interprétation du texte de Huston. Il ne s'agit que d'une proposition de lecture, mais qui ne permet pas moins de mieux saisir des éléments

¹³⁵ « Dialogue », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, p. 1418 ; cité dans Pascal Riendeau, « Théâtralisation du romanesque chez Duteurtre, Salvayre et Chevillard », *L'annuaire théâtral*, printemps 2003, p. 68.

¹³⁶ Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 245.

¹³⁷ Louise Vigeant, *op. cit.*, p. 6.

indispensables de la théâtralité contemporaine tels que l'espace éclaté, la temporalité non linéaire, l'importance du langage scénique et la narration.

Pintal se situe dans la lignée de Vitez et cherche, comme plusieurs metteurs en scène contemporains, à représenter ce qui était autrefois réservé au domaine romanesque. À partir du moment où le théâtre n'a plus à se soucier de l'intérêt premier du texte, qu'il se pense plutôt à partir de la représentation, il s'ouvre à tous les possibles. Nous avons vu que les propositions les plus récentes cherchent surtout « un espace d'hybridation des formes, des langages et des disciplines artistiques, un lieu de rencontre où divers matériaux se croisent, s'affrontent, se questionnent et s'associent pour modeler le récit.¹³⁸ » La mise en scène de Pintal se situe tout à fait dans ce courant majeur de la pratique contemporaine. Alors qu'elle aurait pu simplement transposer les éléments plus spécifiquement théâtraux que nous avons identifiés au chapitre II (le procès comme structure dramatique, les conflits de récit, la mise en dialogues), elle choisit de mettre en valeur des procédés romanesques. La narration devient ainsi essentielle pour lier les scènes du passé et le personnage de l'Auteur devient le « médiateur » de l'histoire. Le processus de remémoration, un passage narratif, permet de fouiller le passé des personnages et de rendre les différents souvenirs étrangement actuels, renouant avec la *mimesis*. Pintal ne se détourne pas complètement du théâtre traditionnel : elle entretient les rebondissements propres à l'intrigue policière. Elle fait alterner ces épisodes et des récits qui coupent l'action en relevant d'un temps antérieur. Une telle déformation du temps n'est possible que conjuguée à une certaine utilisation de l'espace scénique. La superposition de temps divers exige un espace scénique ouvert. Le mouvement des corps dans l'espace, les gestes des comédiens, le rythme, les intonations variées, les jeux d'ombre et de lumière, tout participe à cette nouvelle manière de relier le temps et l'espace. En ce sens, comme plusieurs metteurs en scène tout au long du XX^e siècle, Pintal suggère une nouvelle approche du réel au théâtre, fondée sur la contamination des registres narratif et dramatique.

¹³⁸ Élisabeth Plourde, « Récit polyphonique, récit protéiforme », In *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la dir. de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 121.

CONCLUSION

Se pencher sur la théâtralité aujourd'hui, c'est amorcer une réflexion sur la nature du théâtre et essayer de voir comment il se redéfinit au contact des autres formes d'art. La scène contemporaine est le lieu d'expérimentations diverses où les opérations de montage et de collage sont nombreuses et variées. Louise Vigeant résume bien la situation actuelle : « Aujourd'hui, alors que les cloisons entre les arts sont de moins en moins étanches, la définition du théâtre est peut-être moins claire qu'elle ne l'était auparavant, mais le médium a gagné en possibilités expressives ce qu'il a perdu en < pureté > sur le plan du genre.¹³⁹ » Patrice Pavis, quant à lui, pense à la théâtralité comme un moyen de mieux contrôler le sens général et spécifique des différentes pratiques scéniques. Selon lui, ce terme ambigu est toujours utile pour tenter de saisir de quoi le théâtre est fait aujourd'hui et en quoi il se distingue des autres disciplines artistiques. Le spectacle *Nebbia* du Cirque Éloize, présenté au Théâtre du Nouveau Monde en septembre 2008, conjugait un minimum de texte avec beaucoup de musique, de performance et de danse. Est-ce que cette forme hybride correspond toujours à du théâtre ? Il devient de plus en plus difficile de tracer des frontières claires entre ce qui est théâtre et ce qui ne l'est pas. Nous avons voulu mieux comprendre ce qui nourrit les écritures contemporaines en nous penchant sur les possibilités offertes par la contamination des genres.

Les auteurs contemporains, romanciers et dramaturges, cherchent comment raconter leurs histoires et cette quête marque leurs oeuvres. Le rapport au réel s'en trouve transformé et une nouvelle manière de raconter, fictionnelle et réflexive, hante les formes narratives et dramatiques : « La théâtralité n'a plus la prétention de dévoiler le réel, mais de le fracasser et de le briser en mille morceaux, pour que nous puissions au moins en saisir quelques éclats au

¹³⁹ Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeurs, 1989, p. 6.

vol.¹⁴⁰ » Si la théâtralité permet à Nancy Huston de tenter de renouveler le roman traditionnel, elle permet à Lorraine Pintal d'exploiter un langage scénique singulier, inspiré de la pratique contemporaine. Le mélange des genres proposé par ces deux créatrices permet à chacune de jouer avec le dramatique et le narratif, hors des normes, pour mieux explorer les frontières.

La théâtralité semble difficile à saisir, car elle repose sur des paramètres qui varient selon les pratiques culturelles, esthétiques et historiques. Elle est peut-être moins saisissable encore au XX^e siècle, alors qu'elle se détourne des éléments qui, depuis deux millénaires, fondaient le genre. Tout au long de la crise du drame, plusieurs auteurs et metteurs en scène ont remis en question les critères propres à la doctrine aristotélicienne : l'action dramatique, le dialogue, la *mimesis*, le personnage. Ainsi, les paramètres étroits que ni le XVIII^e siècle ni le XIX^e siècle n'avaient réussi à ébranler s'effondrent, en partie, grâce aux révolutions proposées par le metteur en scène moderne. L'importance accordée à la représentation, souvent au détriment du texte, participe au long processus d'affranchissement du théâtre. Le texte n'étant plus le seul maître de la scène, les productions contemporaines explorent les différents mariages possibles entre les composantes de la représentation. Les dramaturges, libérés des conventions, cherchent de nouvelles formes, plus adéquates pour parler de l'individu moderne. L'usage de la narration au théâtre, de plus en plus fréquent, correspond à ce renouvellement des modalités de la parole. Pour plusieurs, la prose narrative semble plus propice pour relever les nouveaux défis scéniques. L'adaptation de roman au théâtre, un mouvement important de la production contemporaine, s'inscrit aussi dans cette filiation. Consacré à la mémoire, le récit modifie les données spatio-temporelles, renonce à l'action pour mieux imposer une parole pléthorique. Contaminé par le roman au point de perdre ses repères, le théâtre se redéfinit. Il se transforme à un point tel qu'il est plus pertinent que jamais de se demander ce qui fait du théâtre un genre unique :

Si la modernité a pu, avec l'essor de la mise en scène, associer la théâtralité à la représentation, la littérature dramatique continue d'être interrogée à la lumière de ce concept. Qu'est-ce qui appelle, dans un texte plutôt que dans un autre, la réalisation

¹⁴⁰ Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, 4^e éd. rev. et augm., Villeneuve-d'Ascq (France), Septentrion, 2007, p. 281.

théâtrale ? Sans doute un langage, une voix de l'écriture, suscitant la parole et le geste.¹⁴¹

L'influence du roman a été déterminante dans l'évolution du théâtre, tout comme celui-ci a permis de libérer la prose narrative. Bien entendu, le roman est un genre plus souple et il a été moins soumis à des règles rigides, comme le théâtre. Pourtant, certaines normes ont fini par s'imposer et par définir le roman : la narration à la troisième personne, l'emploi du passé simple et de l'imparfait, la description, la présence d'un « médiateur » entre l'histoire et le lecteur. Une tradition s'est donc installée pour que certains auteurs cherchent à contourner les règles et proposent une nouvelle manière de raconter. En se tournant vers les autres genres littéraires, il est possible de varier les modalités d'énonciation de la parole et d'intégrer ces nouveaux registres dans la narration. Le brouillage des genres est au cœur de la dynamique d'écriture de la littérature contemporaine.

À partir de ces considérations sur le théâtre et sur le roman, sur leur influence mutuelle et leur évolution historique, il a été possible de situer les œuvres de Huston et de Pintal et d'établir les distinctions les plus évidentes entre les deux. Huston trouve, grâce au théâtre, le moyen de liquider le narrateur en multipliant les voix des personnages. Le lecteur a accès à Cosmo, à sa passion pour le théâtre qui définit sa personnalité, uniquement à travers les autres : le théâtre reste essentiellement raconté. Pintal, en choisissant de mettre en scène Cosmo, impose sa vision du personnage et décide de représenter le théâtre. Il n'est donc plus narré, mais montré directement. Ainsi, si le roman rêve du théâtre et s'en inspire pour renouveler la prose narrative, il reste qu'il n'est pas soumis aux mêmes contraintes. Le théâtre se matérialise concrètement, le temps d'une représentation. En abordant la théâtralité à partir du roman et en confrontant ce théâtre rêvé à une pratique réelle, ce travail a permis de faire ressortir les éléments qui restent incontournables pour le définir : le travail indispensable de l'acteur, la spatialité, la mise en mot et en geste, la concrétisation visuelle, la rencontre dynamique entre la scène et la salle.

¹⁴¹ Jean-Pierre Sarrazac *et al.*, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Nouv. éd. rév. et augm., Belval, Circé, 2005, p. 215.

Les deux œuvres étudiées permettent de parler du roman et du théâtre et de mieux saisir ce qui les caractérise et ce qui les distingue. En mettant en parallèle la théâtralité du roman de Huston et celle de l'adaptation de Pintal, notre analyse montre comment la théâtralité a évolué. Nous avons vu comment le roman exploite une structure dramatique qui emprunte la forme du procès. Il met en scène des récits en conflit, ce qui est à la base de tous les litiges juridiques, puisque les parties impliquées ne s'entendent pas sur les faits. Or, le théâtre est la forme qui montre le mieux ce combat de voix divergentes. Les personnages viennent exposer leur version des événements et laissent au Lecteur-Juge le soin d'établir le verdict. Le lecteur est invité à participer activement à ce débat et devient la projection fictive des autres personnages. Contrairement au roman traditionnel, le sens n'est pas orienté par le « narrateur » de l'histoire, mais confié au jugement de celui qui reçoit les témoignages. Chacun propose sa vision du monde et de Cosmo et la vérité de cette histoire n'existe qu'à travers cette mosaïque de récits fragmentés, contradictoires et forcément subjectifs : « Faute de point de vue idéologique sûr, le récit s'abandonne au doute.¹⁴² » La mémoire de chacun forme autant de relais vers le passé, vers des *flashbacks* qui présentent Cosmo en interaction avec les autres. Le récit conduit au théâtre. Ainsi, la mise en dialogues aide non seulement à relier les longs témoignages en dramatisant le passage de l'un à l'autre mais, en s'introduisant à l'intérieur même de ces longs passages narratifs, elle renoue avec la *mimesis*. Le langage employé lors de ces échanges dialogués, supposé reproduire le naturel de la conversation, est le même que celui qui est utilisé pour raconter les différents récits. La langue de Huston vise à reproduire le flot de la parole quotidienne, avec ses hésitations, ses expressions courantes, ses redondances, ses coq-à-l'âne, etc. La parole coule, sans retenue, montrant une pensée désorganisée et spontanée. Huston donne un aspect « vécu » à la langue et semble guider son énonciation à l'aide d'une graphie particulière, souvent l'italique, qui insiste sur certains mots. Ainsi, le règlement de comptes familial, instauré par le procès, donne lieu à des confessions qui reposent sur l'urgence de dire et qui semblent appeler le souffle et la voix de l'acteur.

¹⁴² Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 103.

Pintal aurait pu choisir de transposer les éléments théâtraux les plus évidents du roman. Elle a plutôt décidé de mettre en valeur les procédés romanesques, ce qui est pour le moins paradoxal dans la mesure où les éléments qui ressortent du roman (l'action dramatique, le rôle du Lecteur-Juge, l'importance de la *mimesis*, la mise en dialogues) offrent l'avantage d'être directement transférables sur la scène, sans trop subir de modifications. Toutefois, au lieu de s'appuyer uniquement sur ces composantes plus traditionnelles du théâtre, Pintal décide de jouer avec d'autres paramètres, plus difficiles à représenter : le récit, le personnage du « narrateur », la structure spatio-temporelle éclatée. Pintal ne propose pas une adaptation complètement éloignée de l'œuvre initiale ; il ne s'agit pas d'un prétexte pour mieux inventer une œuvre qui n'aurait que peu à voir avec *Une adoration* de Huston. L'adaptation de Pintal respecte l'intrigue et maintient la tension dramatique ; elle mise aussi sur le règlement de comptes familial et condense le roman autour d'un drame plus intime. Pintal a choisi de mettre en valeur l'adoration de Cosmo. Pour le faire évoluer en scène, elle exploite les dialogues qui tiennent du « revivre » et qui semblent renouer avec la *mimesis*. Ainsi, elle ne se détourne pas complètement des critères plus traditionnels de la théâtralité.

En adoptant le personnage de l'Auteur, véritable narrateur de l'histoire, qui orchestre les souvenirs et achemine les spectateurs vers le dénouement, Pintal oriente l'histoire et renoue avec le roman. En privilégiant la mise en récit des *flashbacks*, elle accorde, encore une fois, une importance considérable à la narration. Enfin, elle délègue une partie de l'histoire aux différentes composantes scéniques : l'éclairage, la musique, les costumes, les décors jouent un rôle essentiel. Le texte porté à la scène devient un élément signifiant parmi tant d'autres. La mise en scène de Pintal s'inscrit bien dans un courant contemporain qui s'intéresse à des œuvres autres que dramatiques pour mieux explorer le langage de la scène sans négliger pour autant le texte. L'œuvre narrative offre un défi à la scène et plaît justement pour ces éléments qui sont les moins transposables puisqu'ils supposent un nouveau rapport au réel : lieux multiples, ellipses temporelles, vision d'un « médiateur », récit pris en charge par la scénographie. Il existe une nouvelle manière de relier l'espace et le temps sur les scènes contemporaines et celle-ci repose en grande partie sur les différentes composantes scéniques qui rendent possible la simultanéité, le collage et le montage de différents fragments de l'histoire :

Nous sommes passés d'une conception du théâtre héritée du XIX^e siècle où le texte dramatique était au centre de la représentation, à une pratique où les différents systèmes de signes (dont l'espace, l'image, la lumière, l'acteur en mouvement, le son) prennent chacun davantage de poids dans le travail final proposé au spectateur.¹⁴³

La dramaturgie contemporaine se réinvente et cherche à combiner différents langages. Nous avons vu à quel point le roman a influencé le théâtre, en particulier au XIX^e siècle, mais aussi au XX^e siècle et comment, aujourd'hui, celui-ci se laisse transformer par le cinéma, la performance et la danse. Néanmoins, s'il est bien un élément qui le distingue parmi les autres formes d'arts, c'est bien cette rencontre unique entre des comédiens et des spectateurs, comme le souligne Vigeant :

À l'heure où se développent d'une manière effrénée les techniques de médiatisation, l'activité théâtrale, comme art vivant par opposition à un art mécanisé, trouve sa légitimité dans l'expérience de ce contact entre l'artiste et le public, dans l'irremplaçable valeur de l'intimité partagée, dans la qualité énergétique d'un vécu éphémère.¹⁴⁴

Le théâtre présenté dans le roman peut rêver de cette rencontre, la décrire en détail et il peut même aspirer à une énonciation scénique, mais il reste emprisonné dans un récit qui n'a pas à subir les contraintes reliées à la représentation. Les exigences associées à la production scénique restent encore déterminantes aujourd'hui, même si le théâtre s'est détourné des paramètres qui le constituaient jadis et qu'il semble justement libéré de toutes les conventions. Il y a au moins une loi qui n'a pas changé et qui est peut-être plus décisive encore en cette ère des communications éclair : le théâtre doit continuer de captiver le public, le surprendre et s'assurer de son attention tout au long de la représentation. En s'appropriant des procédés traditionnellement étrangers au théâtre, la dramaturgie contemporaine réinvente sa parole et explose en une variété de modalités, trouvant de nouvelles façons d'entretenir l'intérêt de la salle. Le roman procède de la même manière, en intégrant des éléments disparates, empruntés aux autres genres. Le théâtre et le roman, s'inspirant l'un de l'autre, proposent de raconter le monde d'aujourd'hui, insaisissable et mouvant.

¹⁴³ Jean-Pierre Ryngaert, *op.cit.*, p.51.

¹⁴⁴ Louise Vigeant, *op.cit.*, p. 6.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres à l'étude

Huston, Nancy. 2003. *Une adoration*. Coll. « Un endroit où aller ». Paris : Actes Sud/Leméac, 399 p.

Pintal, Lorraine. 2006. *Une adoration, adaptation théâtrale*. Montréal : Actes Sud/Leméac, 94 p.

Essai de Nancy Huston

Huston, Nancy. 2008. *L'espèce fabulatrice*. Coll. « Un endroit où aller ». Paris : Actes Sud/Leméac, 197 p.

Articles et études sur Nancy Huston

Chollet, Mona. 2003. *L'entremêléeuse*. En ligne. <http://www.peripheries.net/article171.html>. Consulté le 10 octobre 2008.

Angela et Marina. En ligne. <http://www.theatre-du-soleil.fr/invites/angela-marina2.shtml>. Consulté le 20 janvier 2008.

Doyon, Frédérique. 2005. « Deux adorations en une ». *Le Devoir* (Montréal), 9 avril, p. E4.

Dumas, Ève. 2005. « *Une adoration*, fruit de la passion ». *La Presse* (Montréal), cahier « Arts et spectacles », 9 avril, p. 8.

Dvorák, Marta, et Jane Koustas (dir. publ.). 2004. *Vision/Division : l'œuvre de Nancy Huston*. Coll. « Internationale d'études canadiennes ». Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 136 p.

Jacques, Hélène. 2005. « Vie, mort et résurrection d'un clown amoureux ». *Jeu*, no 116 (septembre), p. 49-52.

Labrecque, Marie. 2003. « Nancy Huston, l'imagination au pouvoir ». *Voir* (Montréal), vol. 17, no 21, p. 16.

_____. 2005. « De belles scènes qui ne convainquent pas ». *Le Devoir* (Montréal), 18 avril, p. B8.

Patenaude, Judith. 2006. « Le modelage du corps et de l'esprit féminins dans *Histoire d'Omay* (1985) de Nancy Huston : une critique des représentations de genre ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 147 p.

Pépin, Maude. 2005. « Lecture rythmique de *Prodige* de Nancy Huston ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 109 p.

Études sur la théâtralité

Barthes, Roland. 1964. *Essais critiques*. Coll. « Points », no 127. Paris : Seuil, 275 p.

Chapleau, Menez. 2006. « Panorama des théories de la théâtralité ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 242 p.

Chardin, Philippe (dir. publ.). 2002. *La tentation théâtrale des romanciers*. Coll. « Questions de littérature ». Paris : Sedes, 167 p.

Corvin, Michel. 2003. « Théâtralité ». In *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 2^e éd. vol. 2. Paris : Larousse, p. 1614-1616.

Dort, Bernard. 1995 [1982]. *Le spectateur en dialogue : le jeu du théâtre*. Paris : P.O.L., 275 p.

_____. 1988. *La représentation émancipée*. Coll. « Le temps du théâtre ». Arles : Actes Sud, 183 p.

Féral, Josette. 1988. « La théâtralité ». *Poétique*, no 75, p. 347-361.

Féral, Josette, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker (dir. publ.). 1985. *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Coll. « Brèches ». Lasalle (Québec) : Éditions Hurtubise HMH, 271 p.

Gouhier, Henri. 1980. « Théâtralité ». In *Encyclopaedia Universalis*, Paris : Encyclopaedia Universalis, éd. 1980, p. 1056-1058.

Larue, Anne (dir. publ.). 1996. *Théâtralité et genres littéraires*. Coll. « Hors série-Colloques II ». Poitiers : Publications de la Licorne, 334 p.

Pavis, Patrice. 2007. « La théâtralité en Avignon ». Chap. in *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, 4^e éd. rev. et augm. Coll. « Perspectives ». Villeneuve-d'Ascq (France) : Presses universitaires de Septentrion, p. 267-287.

Plana, Muriel. 2004. *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Coll. « Amphi Lettres ». Paris : Bréal éditions, 255 p.

Sarrazac, Jean-Pierre. 1997. « L'invention de la théâtralité ». *Esprit*, no 1, p. 60-73.

Vallin, Marjolaine. 2004. *Louis Aragon, la théâtralité dans l'œuvre dernière : « ce théâtre que je fus que je fais »*. Coll. « Critiques littéraires ». Paris : L'Harmattan, 369 p.

Études sur la dramaturgie classique et contemporaine

- Baron, Philippe. 2004. *Le drame du XVI^e siècle à nos jours*. Coll. « Écritures ». Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 281 p.
- Carlson, Julie. 1988. « A New Stage for Romantic Drama ». *Studies in Romanticism*, vol. XXVII, no 3, p.419-427.
- Desrochers, Nadine. 2001. « Le récit dans le théâtre contemporain ». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 410 p.
- Hébert, Chantal, et Irène Perelli-Contos (dir. publ.). 2004. *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. T. 2 de *La narrativité contemporaine au Québec*. Québec : Presses de l'Université Laval, 311 p.
- Hubert, Marie-Claude. 1988. *Le Théâtre*. Coll. « Cursus ». Paris : Armand Colin, 187 p.
- Hyslop, Gabrielle. 1987. « Researching the Acting of French Melodrama, 1800-1830 ». *Nineteenth Century Theatre*, vol. XV, no 2, p. 85-114.
- Issacharoff, Michael. 1985. *Le spectacle du discours*. Paris : Librairie José Corti, 175 p.
- Jean, André. 1994. « Texte ou prétexte ? ». *Tangence*, no 46 (décembre), p. 72-81.
- Jubinville, Yves. 2003. « Trajectoire du romanesque : la scène sous le charme du roman ». *L'Annuaire théâtral*, no 33, p. 46-59.
- _____. 2003. « L'ombre portée du narrateur : entretien avec Jean-Pierre Sarrazac ». *L'Annuaire théâtral*, no 33, p. 105-112.
- Larthomas, Pierre. 1972. *Le langage dramatique*. Paris : Armand Colin, 478 p.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche Éditeur, 307 p.
- Lesage, Marie-Christine. 1994. « De la peinture à l'écriture dramatique : vers une diffractation du sens ». *Tangence*, no 46 (décembre), p. 82-96.
- L'Hôpital, Madeleine. 1983. « Les comédiens à la campagne de George Sand à Jacques Copeau ». *Revue d'histoire du théâtre*, vol. XXXV, p. 104-109.
- Lowin, Joseph. 1987. « Gautier, les actrices et la rupture du cadre théâtral ». *Revue d'histoire du théâtre*, vol. XXXIX, no 3, p. 326-333.

- Mandel, Oscar. 2001. « Nouveau regard sur Mérimée dramaturge (première partie) ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CI, no 4, p. 1217-1231.
- _____. 2001. « Nouveau regard sur Mérimée dramaturge (deuxième partie) ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CI, no 5, p. 1383-1398.
- Meyer, Michel. 2003. *Le comique et le tragique : Penser le théâtre et son histoire*. Paris : Presses universitaires de France, 350 p.
- Pavis, Patrice. 2002. *Dictionnaire du théâtre*. Éd. rev. et corr. Paris : Armand Colin, 447 p.
- Plana, Muriel. 2003. « Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles », *L'Annuaire théâtral*, no 33, p. 34-45.
- Riendeau, Pascal. 1997. « La cohérence fautive l'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette ». Coll. « Études ». Québec : Nuit blanche éditeur, 163 p.
- Robert, Lucie. 2003. « Fragments d'une histoire méconnue. Le théâtre vu par les auteurs dramatiques ». In *Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne : Actes du colloque Nouvelles tendances en histoire littéraire* (Québec, 24 mai 2001), sous la dir. de Denis Saint-Jacques et E.D. Blodgett, p. 201-215. Coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval », no 29. Québec : Éditions Nota Bene.
- Ryngaert, Jean-Pierre. 1993. *Lire le Théâtre Contemporain*. Coll. « Lettres supérieures ». Paris : Dunod, 202 p.
- _____. 1996. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Coll. « Lettres supérieures ». Paris : Dunod, 168 p.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2005. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Nouv. éd. rev. et augm. Belfort : Les éditions Circé, 253 p.
- Sidnell, Michael J. 1991. « Mode narratif et mode dramatique : réflexions à partir de la pièce *Le Chien* de Jean-Marc Dalpé ». *L'Annuaire théâtral*, no 10, p. 173-187.
- Souriau, Étienne. 1950. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris : Flammarion, 282 p.
- Szondi, Peter. 2006 [1983]. *Théorie du drame moderne*, Paris : Circé, 163 p.
- Ubersfeld, Anne. 1977. *Lire le théâtre*. Paris : Éditions sociales, 309 p.
- Vigeant, Louise. 1989. *La lecture du spectacle théâtral*. Coll. « Synthèse ». Laval : Mondia Éditeurs, 226 p.
- Vinaver, Michel. 1998. *Écrits sur le théâtre I*. Éd. rev. et corr. Paris : L'Arche Éditeur, 322 p.

Études sur la narration

- Audet, René, et Andrée Mercier (dir. publ.). 2004. *La littérature et ses enjeux narratifs*. T. 1 *La narrativité contemporaine au Québec*. Québec : Presses de l'Université Laval, 313 p.
- Banu, Georges. 1997. « Les romans du théâtre ». *Nouvelle Revue française*, nos 534-535 (juillet-août), p. 214-223.
- Boie, Bernhild, et Daniel Ferrer (dir. publ.). 1993. *Genèses du roman contemporain*. Paris : Éditions du CNRS, 210 p.
- Day, James T. 2002. « Theater, Texts and Ambiguity in Gide's *L'Immoraliste* ». *The French Review*, vol. LXXVI, no 2, p. 332-345.
- Descotes, Maurice. 1978. « Les comédiens dans *À la recherche du temps perdu* ». *Revue d'histoire du théâtre*, vol. XXX, p. 168-191.
- Dufour, Philippe. 2004. *La pensée romanesque du langage*. Coll. « Poétique ». Paris : Éditions du Seuil, 319 p.
- Durrer, Sylvie. 1994. *Le dialogue romanesque*. Genève : Droz, 269 p.
- Genette, Gérard. 1979. *Introduction à l'architexte*. Coll. « Poétique ». Paris : Éditions du Seuil, 90 p.
- Huglo, Marie-Pascale. 2007. *Le sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*. Coll. « Perspectives ». Villeneuve d'Ascq (France) : Presses universitaires du Septentrion, 184 p.
- Jechova, Hana. 1973. « L'attitude du spectateur. Quelques réflexions sur le motif du théâtre dans la prose ». *Revue des sciences humaines*, vol. CXLIX, p. 183-203.
- Lane-Mercier, Gillian. 1989. *La parole romanesque*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 366 p.
- Lascar, Alex. 2001. « La courtisane romantique (1830-1850) : solitude et ambiguïté d'un personnage romanesque ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CI, no 4, p. 1193-1215.
- Miguet-Ollagnier, Marie. 1996. *Le théâtre des romanciers*. Coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon ». Série Littéraires, vol. VII. Paris : Les Belles Lettres, 275 p.
- Mylne, Vivienne. 1994. *Le dialogue dans le roman français : de Sorel à Sarraute*. Paris : Universitas, 244 p.

Riendeau, Pascal. 2003. « Théâtralisation du romanesque chez Duteurtre, Salvayre et Chevillard ». *L'Annuaire théâtral*, no 33, p. 61-77.

Viswanathan-Delord, Jacqueline. 2000. *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*. Québec : Presses de l'Université Laval, 266 p.

Autres ouvrages

Barrault, Jean-Louis. 1976. « Le roman adapté au théâtre... ». *Cahiers de la compagnie Madeleine-Renaud-Jean-Louis Barrault*, no 91, p. 27-58.

Biet, Christian, et Laurence Schifano (dir. publ.). 2003. *Représentations du procès. Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma*. Coll. « Représentation », Nanterre : Université Paris X-Nanterre, 483 p.

Cohen, Anne. 1995. « L'adaptation théâtrale des textes de fiction ». *Du théâtre*, no 7, p. 31-37.

Ledur, Dominique. 1992. « Réflexion sur l'adaptation théâtrale ». *Études théâtrales*, no 2, p. 28-56.

Pirandello, Luigi. 1977[1921]. *Six personnages en quête d'auteur*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 142 p.

Schaeffer, Jean-Marie. 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Coll. « Poétique ». Paris : Éditions du Seuil, 185 p.

Starobinski, Jean. 1970. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris : Flammarion, 147 p.