

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ADAPTER DUCHARME POUR LA SCÈNE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

STEPHEN CODERRE

AOÛT 2016

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.10-2015). 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 remercie d'abord ma professeure, Lucie Robert, pour sa patience et son soutien dans mon projet.

Je remercie également le personnel du Centre d'études et de recherche sur le théâtre (CERT) de l'UQAM et de la théâtrothèque de l'Université de Montréal. J'aimerais, plus particulièrement, remercier M. Dominic Poulin, de Théâtre Université de Montréal (TUM), pour m'avoir aidé à trouver de précieux textes et de précieuses traces d'adaptations presque oubliés.

Je remercie également la vie de m'avoir apporté des parents, des amoureuses et des amis qui m'ont donné le soutien dont j'avais besoin pendant l'écriture de mon mémoire. Donc, merci à Denis, Louise, aux trois Annie, à Myriam, à Évelyne et à Kateri.

La rédaction de ce mémoire a été entrecoupée par deux conflits étudiants majeurs. La conscience qu'ils ont éveillée en moi me commande de remercier l'UQAM et le système d'éducation postsecondaire le plus accessible en Amérique du Nord d'exister.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Résumé</i>	III
<i>Introduction</i>	1
Cinq adaptations de Ducharme	7
Les contraintes du genre dramatique	13
Méthodologie	16
<i>Chapitre 1: Réécrire l'œuvre</i>	19
Les méthodes de réécriture	22
Les paramètres susceptibles d'être modifiés par la réécriture	28
Les effets de la réécriture	40
<i>Chapitre 2: Créer l'adaptation</i>	55
Le fonctionnement du signe dramatique	58
La sémiologie théâtrale appliquée à l'adaptation	61
Les catégories de signes scéniques	65
Le rôle des signes scéniques	82
<i>Chapitre 3: Transmettre l'adaptation</i>	94
Le processus de communication d'une adaptation dramatique	96
Les enjeux de la réception du spectateur appliqués à l'adaptation	106
<i>Conclusion</i>	114
<i>Bibliographie</i>	121

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur cinq adaptations théâtrales différentes d'un même roman, *L'hiver de force* de Réjean Ducharme. Trois de ces adaptations sont des productions étudiantes (produites à L'UQAM, à l'Université de Montréal et à l'École Nationale de théâtre) tandis que les deux autres sont des productions professionnelles, écrites par Martin Faucher et Lorraine Pintal. Nous examinons quelles transformations sont rendues possibles par le passage de l'écriture romanesque à une représentation dramatique. Nos observations se basent sur la somme des théories de l'adaptation dramatique telles qu'élaborées, entre autres, par Gérard-Denys Farcy, Dominique Ledur et Linda Hutcheon.

Le processus d'adaptation est exploré en trois étapes qui font l'objet chacune d'un chapitre : la réécriture du texte, la création de l'adaptation, puis sa réception par le spectateur. Le premier chapitre examine comment les contraintes de l'écriture dramatique demandent de réécrire le contenu de la fable et de la reconfigurer. La réécriture peut donner davantage d'autonomie aux voix des personnages, mettre en évidence la narration (à travers la figure d'un auteur rhapsode), ou encore offrir une relecture politique du roman. Le deuxième chapitre analyse comment la création du spectacle crée plusieurs ensembles de « textes » qui, regardés à travers les théories de sémiologie théâtrales d'Ubersfeld et Pierce, font apparaître un réseau de signifiants intermédiaires entre l'univers du roman et celui du spectateur. L'interprétation d'une adaptation dramatique, avec ses liens d'intertextualité avec l'œuvre de départ, crée de nouveaux réseaux de signifiants et enrichie la perception qu'à le spectateur de l'œuvre initiale. Le troisième chapitre montre comment le spectateur termine la création de l'adaptation en l'interprétant. Les théories de la communication de Roman Jakobson montrent comment l'œuvre dramatique cause une distanciation du spectateur propre au théâtre épique tandis que la nature éphémère et instantanée de la représentation théâtrale rend unique les conditions de réception.

En conclusion, nous verrons que les nombreuses transformations qu'implique l'adaptation de *L'hiver de force* pour le théâtre constituent une lecture, une réinterprétation qui va engendrer à son tour d'autres interprétations. Elle permet d'ouvrir le roman à de nouvelles relectures sans jamais lui donner un sens définitif.

Mots clés : Réjean Ducharme, roman, théâtre, adaptation théâtrale, Lorraine Pintal, Martin Faucher, sémiologie théâtrale, Québec.

INTRODUCTION

Pourquoi adapter? Pourquoi réécrire ce qui a déjà été écrit? Plus particulièrement, pourquoi adapter un roman pour le théâtre – et devoir s'attaquer à plusieurs problématiques – malgré l'abondance des textes de théâtre disponibles? Cette question glissante – les motivations des adaptateurs étant aussi diverses que les adaptations – est souvent évoquée, mais ne possède aucune réponse universelle. Pour Annie Cohen, « [c]e qui est beau et réussi au théâtre, c'est quand les portes du texte restent ouvertes, quand on sent que le metteur en scène a retourné le texte dans tous les sens [...] »¹. Pour Irène Sadowska-Guillon, l'adaptation ouvre aussi des portes. « Il s'agirait [...] d'aborder au théâtre des “textes-provocations” qui poseraient des énigmes non seulement de sens, mais aussi de mise en scène, et qui feraient éclater les conventions à la fois de l'écriture dramatique et de son traitement scénique. »² Pour Jean-Louis Barrault, le jeu des acteurs, devient l'occasion de redécouvrir la « poésie » du texte : « Grâce à l'adaptation de ce roman [...] j'espérais avancer dans les fonds [...] de ce que je considérais comme la véritable poésie théâtrale : connaissance du corps, langage de la respiration, conscience de la force du silence »³. L'adaptation d'un roman vers le théâtre est intéressante précisément parce que les différentes façons et raisons possibles pour adapter un roman sont autant de façons différentes de lire une œuvre, de la décroquer, d'explorer les frontières de ses sens.

Le sujet de l'adaptation est d'actualité; la présence d'adaptations sur nos scènes est aujourd'hui monnaie courante. La programmation de la dernière saison théâtrale (2014-2015)

1 Annie Cohen, « L'adaptation théâtrale des textes de fiction », *Du théâtre*, n° 7, 1995, p. 33.

2 Irène Sadowska-Guillon, « Forme bâtarde ou légitime? L'adaptation, cet obscur objet de théâtre », *Jeu : revue de théâtre*, n° 53, 1989, p. 91.

3 Jean-Louis Barrault, « Le roman adapté au théâtre... », *Cahiers de la compagnie Madeleine-Renaud-Jean-Louis Barrault*, n° 91, 1976, p. 34.

de neuf importantes salles de théâtre montréalaises⁴ nous apprend que sept adaptations ont été produites dans la métropole québécoise, sur un total de 64 pièces. Les adaptations ont donc compté pour environ dix pour cent du nombre total des productions. Un examen des archives disponibles sur les sites internet de ces mêmes théâtres nous apprend qu'une proportion semblable d'adaptations a été présentée dans ces mêmes théâtres lors des trois saisons précédentes.

L'adaptation est parfois vue comme une trahison, une réduction, une diminution de l'œuvre originale. Si les comparaisons entre les deux œuvres sont inévitables, il n'est pas toujours utile de juger l'adaptation sous l'angle de ses ressemblances – ou différences – avec le roman duquel elle s'inspire. L'adaptation n'est pas une copie ou une retranscription partielle. Si tel était le cas, l'adaptation relèverait davantage de l'imitation, voire de la parodie. Écrire une adaptation « fidèle » au texte de départ n'est pas nécessairement une bonne chose. « Ce qui peut sembler comme un respect de l'œuvre se révèle parfois plutôt comme un empêchement de lui faire dire les choses autrement⁵. » C'est précisément dans cet *autrement* que réside l'intérêt de l'adaptation. « Après tout, choisir d'adapter une pièce déjà écrite pour un autre médium présente un intérêt dans la mesure où, précisément, elle est *déjà écrite*⁶. » Il ne s'agit pas de reproduire ce qui a déjà été fait.

L'adaptation transforme un texte selon les contraintes et libertés du genre vers lequel elle adapte, et celles du genre dramatique sont nombreuses. L'adaptation s'approprie l'œuvre originale, et l'adaptateur donne un nouveau contexte d'énonciation et un nouveau sens à cette œuvre. Linda Hutcheon affirme que « [...] l'adaptation est une dérivation qui n'est pas une

4 La programmation des théâtres suivants a été prise en compte : Théâtre du Nouveau Monde, théâtre Jean Duceppe, théâtre Denise-Pelletier, théâtre de la Licorne, théâtre de Quat'Sous, Espace Go, théâtre d'Aujourd'hui, théâtre du Rideau vert, Centaur Theatre.

5 Louise Vigeant, « Ducharme revisité : *Le Cid maghané* et *L'hiver de force* », *Jeu*, n° 103 (2), 2002, p. 50.

6 Christiane Lahaie, « Adapter le texte dramatique : de la scène au petit écran » in *L'adaptation dans tous ses états*, Montréal, Éditions Nota Bene, 1999, p. 40.

dérivée – une œuvre qui est seconde sans être secondaire. Elle est son propre objet palimpseste⁷. »

Rares sont les critiques ou historiens s'étant intéressés à l'adaptation. L'adaptation du roman vers le théâtre, en particulier, reste un sujet peu populaire⁸. Plusieurs articles ont fait, par le passé, l'analyse d'une adaptation en particulier, sans jamais s'attarder à l'ensemble des problématiques de l'adaptation. Parmi les ouvrages importants qui compilent de tels articles, notons *Les formes de la réécriture au théâtre*⁹; ce volume regroupe une trentaine d'articles qui s'attardent chacun à une adaptation en particulier. Ces articles sont regroupés autour de certaines thématiques : la restructuration, du « mythe » comme matériel d'écriture, les aspects politiques et le plaisir de reconnaissance. Un autre ouvrage, *La transécriture*¹⁰, propose plusieurs articles sur différentes adaptations cinématographiques. Sa conclusion et son introduction posent un regard intéressant sur les problématiques générales de l'adaptation. Les articles de ces deux recueils ne sont pas inintéressants, mais s'attardent surtout à analyser les différentes réécritures d'une adaptation en particulier, et peu de ces articles traitent d'adaptations de romans pour le théâtre.

Deux autres recueils se sont intéressés aux adaptations dramatiques de romans publiés entre le XVII^e et le XI^e^me siècle; *Le roman au théâtre : Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle*¹¹ ainsi que *Le Roman mis en scène*¹² ont compilé plusieurs analyses d'anciennes

7 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 9. Traduction libre : « [...] an adaptation is a derivation that is not a derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing. »

8 Dans les trente dernières années, la plupart des articles portant sur le sujet de l'adaptation se sont davantage intéressés à l'adaptation du roman vers le cinéma, probablement parce que celles-ci sont devenues fréquentes.

9 Marie-Claude Hubert (dir.), *Les formes de la réécriture au théâtre*, Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence, 2006, 316 p.

10 André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La transécriture*, Québec : Nota Bene. 280 p.

11 Anne-Simone Dufief et Jean-Louis Cabanès (dir.), *Le roman au théâtre : Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle*, Nanterre : Université Paris X, 2005, 280 p.

adaptations. Les articles de ces deux volumes s'attardent plus spécifiquement à l'adaptation de romans pour le théâtre. Toutefois, ceux-ci s'intéressent surtout à la réactualisation des écrits et du langage dans notre époque contemporaine, encore une fois à travers certaines adaptations en particulier, sans toucher en profondeur aux problématiques du processus d'adaptation.

Quelques courts articles, trouvés dans différents recueils, ont attiré notre attention pour leur capacité à souligner certaines contraintes importantes de l'adaptation de romans pour le théâtre. Parmi ceux-ci, nous notons celui de Jean-Louis Barrault¹³, publié dans les cahiers de sa propre compagnie de théâtre. Barrault y décrit quelques problématiques rencontrées lors des créations des nombreuses adaptations qu'a réalisées sa compagnie de théâtre. Cet article témoigne des états d'âme de l'adaptateur face aux défis posés par la mise en scène d'adaptations d'œuvres de Claudel, Nietzsche et Saint-Exupéry. Barrault y parle de son intérêt d'approfondir la connaissance des œuvres, en cherchant par quels moyens scéniques traduire le drame, « l'âme », la force des mots. Nous avons aussi retenu l'article d'Irène Sadowska-Guillon, paru dans la revue *Jeu*¹⁴, qui interroge la légitimité du processus d'adaptation et en explique quelques problématiques, dont celles liées à la sélection d'une interprétation et d'un point de vue. Bien que l'article identifie quelques pistes importantes, celui-ci est toutefois trop court (5 pages) pour fournir un tour d'horizon complet de la question de l'adaptation. En France, le recueil *L'adaptation dans tous ces états*, sous la direction de Yannick Butel et Gerard-Denis Farcy consacre trois articles à l'adaptation du roman vers le théâtre. Plus près de nous, au Québec, *L'adaptation dans tous ses états*¹⁵, un recueil d'articles publié sous la direction d'Andrée Mercier et Esther Pelletier, propose quelques textes qui s'attardent à l'importance de l'étape de la création d'une pièce de théâtre dans le processus de l'adaptation.

12 Catherine Douzou et Frank Greiner, *Le roman mis en scène : actes du colloque organisé à Lille les 20 et 21 mai 2010*, Paris : Classiques Garnier, 2012, 285 p.

13 Jean-Louis Barrault, *loc. cit.*

14 Irène Sadowska-Guillon, « Forme bâtarde ou légitime? L'adaptation, cet obscur objet de théâtre », *Jeu : revue de théâtre*, n° 53, 1989, p. 91-94.

15 Andrée Mercier et Esther Pelletier, *L'adaptation dans tous ses états*, Québec : Nota Bene, 1999, 259 p.

Deux mémoires de maîtrise ont analysé en profondeur certaines adaptations. Le mémoire de Diane Beaulieu, portant sur l'adaptation du roman *Une adoration* de Nancy Huston¹⁶, s'est intéressé aux matrices de théâtralité du roman qui facilitent son adaptation. Louise Ladouceur a écrit un mémoire intitulé « Les paramètres de l'adaptation théâtrale au Québec de 1980 à 1990 »¹⁷. Son mémoire, réalisé dans le cadre d'études en traduction, s'intéresse surtout aux contraintes de réécriture. Elle appuie ses analyses en citant Sadowska-Guillon et Barrault, mais aussi Patrice Pavis, Gerard Genette, et Umberto Eco.

Peu d'ouvrages et articles ont toutefois tenté de cerner *l'ensemble* des problématiques que pose spécifiquement l'adaptation d'un roman pour le théâtre, en allant au-delà des contraintes imposées par la réécriture. Dominique Ledur, dans un numéro d'*Études théâtrales*¹⁸, s'intéresse aux contraintes spécifiques du genre dramatique auxquelles l'adaptation doit se plier; en particulier, elle s'attarde aux contraintes de temporalité et d'espace de jeu. Gérard-Denys Farcy, dans un article paru dans *Poétique*¹⁹, propose une approche sémiotique, basée sur la Quadripartition de Hjemslev, afin d'analyser les transformations de sens causées par l'adaptation transsubstantielle, et s'intéresse aux paramètres affectés par la réécriture de l'œuvre (la diégèse, l'esthétique, le point de vue narratologique). Enfin, récemment, Linda Hutcheon a écrit un ouvrage de référence qui fait la somme des enjeux liés au processus d'adaptations entre différents genres (cinéma, théâtre, jeux vidéo). Ce dernier ouvrage est l'ouvrage le plus complet et le plus à jour que nous ayons trouvé sur le sujet de l'adaptation, car il dégage des définitions et concepts généraux qui peuvent s'appliquer à l'ensemble des types d'adaptation.

16 Diane Beaulieu, « La théâtralité dans *Une adoration* : Du roman au théâtre, de Nancy Huston à Lorraine Pintal », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2010, 123 p.

17 Louise Ladouceur, « Les paramètres de l'adaptation théâtrale au Québec de 1980 à 1990 », Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1991, 121 p.

18 Dominique Ledur, « Réflexion sur l'adaptation théâtrale », *Études théâtrales*, n° 2, 1992, p.28-56.

19 Gérard-Denis Farcy, « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, n° 96, 1993, p. 387-414.

Si nous ne pouvons connaître les raisons qui poussent un adaptateur à adapter un roman pour le théâtre, nous pouvons, en revanche, observer comment une telle adaptation transforme le roman, en lui donnant une nouvelle forme et une nouvelle expressivité. Nous pouvons voir comment elle permet sa transmission dans un processus de communication différent. Ce mémoire sera donc l'occasion pour nous de comprendre comment l'adaptation dramatique va modifier le roman, et de s'interroger sur les moyens propres au genre dramatique qui permettent de « redire » l'œuvre d'une façon autonome. À partir des travaux sur l'adaptation réalisés par Ledur, Farcy et Hutcheon, nous sommes en mesure de constater la présence, dans d'autres adaptations, des différentes méthodes de réécriture. Nous pouvons également, grâce aux témoignages contenus dans les comptes rendus et critiques des spectacles, comprendre comment la diffusion de l'œuvre sous une forme visuelle et auditive influence son interprétation.

Nous observerons ici si les transformations identifiées par les différentes théories de l'adaptation se retrouvent dans un corpus d'adaptation précis. Nous avons choisi de nous pencher sur l'œuvre d'un écrivain québécois, Réjean Ducharme, connu surtout pour ses romans, mais aussi connu pour ses chansons, ses pièces de théâtre et ses scénarios de films. Si l'écrivain a touché à plusieurs genres d'écriture, plusieurs adaptateurs se sont aussi chargés d'adapter ses romans pour le théâtre ou le cinéma. Parmi tous ces romans, un d'eux ressort du lot : *L'hiver de force*²⁰. Adapté pour le théâtre cinq fois²¹, ce roman est de loin l'œuvre la plus adaptée de cet auteur²². Quatre de ces adaptations ont été créées et l'une d'elles a été produite trois fois. Deux de ces productions ont été présentées en Europe. Les textes de trois de ces adaptations (écrites par Martin Faucher, Lorraine Pintal et Claude Faribault) seront analysés

20 Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1984, 273 p. 43. Désormais, les références à cette œuvre seront suivies du sigle *H*, suivi du numéro de page.

21 Une de ces cinq adaptations, réalisée par Martin Faucher, est en fait composée de plusieurs œuvres de Réjean Ducharme, dont *L'hiver de force*.

22 Trois autres romans de Ducharme ont fait l'objet d'adaptations complètes. Martin Faucher a adapté *La Fille de Christophe Colomb* en 1991 pour le Théâtre d'Aujourd'hui (qui produira la pièce en 1994). Mishka Lavigne a composé une adaptation de *Les Fantômes* dans le cadre d'un mémoire-création à l'université d'Ottawa, en 2009. Sylvain Scott a produit une adaptation de *L'océantume* en 2011 pour la compagnie de théâtre *le Clou!*

dans ce mémoire²³. Dans le cas des deux autres adaptations, les quelques informations apportées par les critiques, comptes rendus et programmes des pièces nous permettent de faire quelques points de comparaisons avec les autres versions.

Cinq adaptations de Ducharme

L'hiver de force, paru en 1973, raconte l'histoire d'André et Nicole Ferron, frère et sœur, vivant ensemble dans un appartement du Plateau Mont-Royal, en 1972. Correcteurs à temps partiel, artistes déçus, ils sont amis avec une artiste appelée Lainou, d'environ douze ans leur aînée. Celle-ci désire établir un lien charnel avec André et Nicole, mais ces derniers ne la contactent que lorsqu'ils ont désespérément besoin d'argent ou de support moral. Un ami d'enfance, Roger, leur présente Catherine, dite Petit Pois ou la Toune, de cinq ans leur cadette, pour qui ils vivront un amour maladif. L'instabilité de son humeur et de ses désirs cause de grandes peines chez André et Nicole, et la relation entre les Ferron et Petit Pois deviendra le moteur de l'histoire. Plusieurs personnages secondaires peuplent le reste de cet univers : les artistes amis de Roger et Catherine, des employés de magasin, le père des Ferron, et bien d'autres.

Les Amarantes Parentes

L'année suivant la parution du roman, une première adaptation est réalisée au Module d'art dramatique de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Elle est écrite par Monique Benoît et Lucie Sauvé, qui ont également agi respectivement en tant que comédiennes et metteuses en scène dans la création du spectacle. Sa distribution compte sept acteurs et son équipe technique neuf personnes, en plus des élèves de la classe de Monique Benoît qui ont aidé à la construction des décors. En tout, au moins une vingtaine de personnes ont été

23 Notons qu'un mémoire de maîtrise s'est déjà intéressé aux adaptations de Ducharme. Mishka Lavigne a publié, en 2009, un mémoire-crédation (voir bibliographie) dont l'introduction analyse brièvement quelques thématiques de deux adaptations de Ducharme : celle de Martin Faucher et celle de Lorraine Pintal. Lavigne s'intéresse surtout à l'ensemble des adaptations de Ducharme et à l'interpénétration des genres au sein des œuvres de cet auteur. Notre démarche se distingue d'abord par la sélection de notre corpus; notre mémoire s'en tient à l'analyse des adaptations complètes ou partielles de *L'hiver de force*. Ensuite, nous cherchons d'abord à trouver si les problématiques de ces adaptations correspondent à celles dégagées par la somme des théories récentes de l'adaptation.

impliquées dans cette création. Le programme de cette adaptation ainsi que deux diapositives de la production ont été retrouvés au Centre de Recherches théâtrales (CERT) de l'UQAM. Le texte n'a cependant pas été retrouvé.

Les deux diapositives semblent avoir été prises lors d'une représentation de la pièce. On y voit, sur chacune d'elle, deux acteurs, en plan rapproché. Le décor de la pièce, en arrière-plan, ne peut y être distingué avec précision. Le programme de 14 pages, par contre, recèle plusieurs informations sur le spectacle. Nous y apprenons, entre autres choses, que cette adaptation est divisée en trois actes. L'équipe de production, plus nombreuse que celle des comédiens, compte un chef de production et un régisseur, ce qui suppose que la quantité de travail à coordonner en arrière-scène était importante. Deux personnes ont composé une musique originale pour la pièce, tandis qu'une troisième fut responsable de l'enregistrement et du montage sonore. Une personne est également affectée aux coiffures et aux maquillages. Les décors ont été fabriqués par les élèves de la classe d'une des actrices. Le niveau de spécialisation des tâches de l'équipe technique suggère que les aspects scénographiques ont joué un rôle important dans cette création.

Ce programme recèle encore deux autres informations particulièrement intéressantes; il contient une description du processus d'adaptation écrite par un des comédiens de la distribution, et un mot de la metteuse en scène qui révèle en partie la vision artistique des adaptateurs. On y précise, entre autres, « [qu'il] s'agissait de réaliser une production à la mesure de Nicole et André Ferron : de la fantaisie, bien sûr, mais sans affectation et beaucoup de réalisme [...] »²⁴. » Il s'agit d'une des deux seules adaptations pour laquelle nous connaissons la démarche artistique visée par l'équipe de production. Nous reviendrons plus tard sur les démarches artistiques poursuivies.

24 Lucie Sauvé, programme du spectacle « *Les Amarantes Parentes* », Montréal [s.n.] : Archives du Centre de Recherches Théâtrales (CERT), 1974, p. 9.

Le fonne c'est plate

Cette deuxième adaptation, présentée trois ans après la première (soit en 1977) au Centre d'essai de l'Université de Montréal, a été produite par la troupe des étudiants de l'Université de Montréal, le TUM. Il s'agit d'une version remaniée de l'adaptation précédente. Elle a été réécrite par Michelle Barette et Ginette Beaulieu-Dumais, qui signent également la mise en scène. Aucune copie de cette adaptation n'a pu être retrouvée dans les archives du TUM. Deux critiques ont été rédigées à propos de cette adaptation, l'une parue dans le journal *Le Devoir*²⁵, l'autre dans la revue *Jeu*²⁶. La liste des membres de cette production donnée par la revue *Jeu* nous permet d'apprendre que sept comédiens interprètent douze rôles différents²⁷. Cette adaptation est donc celle qui contient le plus grand nombre de personnages. On y reconnaît le travail de trois personnes de l'équipe technique : deux pour les costumes et le décor et un pour les éclairages et le son. On peut donc supposer que la production technique a davantage accordé d'importance aux costumes, donc à l'apparence des acteurs²⁸, qu'aux sons et aux éclairages, qui sont ici assez simples pour être pris en charge par une seule personne. Les deux articles donnent quelques renseignements sur l'apparence des décors, ainsi que quelques commentaires sur la scénographie et le jeu des acteurs. Elles ont par ailleurs toutes les deux une appréciation différente de cette création; Daoust donne une critique plutôt favorable, tandis que celle de Gruslin est assez négative.

25 Adrien Gruslin, « Une réduction insatisfaisante », *Le Devoir*, Montréal, 30 mars 1977, p. 13.

26 Jean-Paul Daoust, « Le fonne c'est plate », *Jeu : revue de théâtre*, Montréal, n° 5, 1977, p. 135-136.

27 Trois comédiens interprètent plus d'un rôle. Deux amies de la Toune, Reinetta Duhamel et McPherson, sont interprétés par les mêmes acteurs qui jouent les rôles de Roger et de Terry. Un acteur interprète quant à lui quatre rôles : Louis Caron (ami de la Toune), le Képi, le Serveur (rôle inexistant dans le roman) et le Livreur.

28 Nous verrons, dans le deuxième chapitre, que les différents « artifices scéniques » qui peuvent être utilisés se divisent en cinq catégories, dont celle de l'apparence des acteurs et celle de l'apparence de l'espace de jeu. Le nombre de personnes assignées à travailler sur une ou l'autre de ces catégories nous donne des indices quant à l'importance de ces moyens comme façon de « représenter » l'œuvre.

À quelle heure on meurt?

Écrite par Martin Faucher en 1988, cette adaptation a été réalisée à partir de plusieurs œuvres de genres différents. Elle incorpore des extraits de deux pièces de théâtre (*Ha! Ha!*, *Le cid maghané*), de trois chansons (*10 ans*, *Manche de Pelle*, *Fais-toi z'en pas*), et de quatre romans (*Le nez qui voque*, *L'hiver de force*, *L'Avalée des avalés*, *L'Océantume*), tous écrits par Ducharme. Elle incorpore également deux poèmes d'Émile Nelligan. Comparativement aux autres adaptations de *L'hiver de force*, elle n'adapte pas une œuvre en entier, mais fait plutôt la synthèse d'un large corpus.

Une copie du tapuscrit de cette adaptation a été trouvée au centre de documentation du Centre des auteurs dramatiques (CEAD)²⁹. Celle-ci compte 32 pages, parmi lesquelles se retrouvent 27 répliques tirées de *L'hiver de force* (qui occupent, quant à elle, l'espace d'environ trois pages). Cette adaptation comporte le plus petit nombre de personnages (et aussi la plus petite distribution) de toutes les adaptations; elle n'en possède que deux. Identifiés par les noms de « Lui » et « Elle » dans le tapuscrit, ces personnages sont identifiés dans les dialogues, les didascalies et le programme comme étant Chateaugué et Mille Milles, les protagonistes du *Nez qui voque*, roman à partir duquel sont tirés la plupart des extraits. Cependant, leur dialogue incorpore aussi plusieurs répliques d'André et Nicole Ferron, ainsi que de leur amie Petit Pois.

Cette adaptation a été produite trois fois. La première création, présentée en 1988 à la deuxième salle de l'Espace GO, a été mise en scène par l'adaptateur, Martin Faucher. Le programme mentionne le travail de quatre techniciens, soit un scénographe, une éclairagiste, un responsable de la musique et une régisseuse. Cette production fut l'objet d'un dossier de trois articles (dont un de fond) dans la revue *Jeu*.

La deuxième production a été présentée en 1999 et 2001, à Québec, à Montréal et en Europe. Il s'agit d'une coproduction internationale entre le théâtre du Trident et de la

²⁹ Martin Faucher, *À quelle heure on meurt?*, Centre de documentation du Centre des auteurs dramatiques (CEAD), 1988, 33 p. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *MF*, suivi du numéro de page.

compagnie Hendrick Van Der Zee. La mise en scène était réalisée par un français, Guy Alloucherie. Cette production a fait l'objet d'un compte-rendu de la revue *Jeu*. L'équipe technique comptait six personnes : une assistante à la mise en scène, un designer de décor, une compositrice de musique, une costumière, un éclairagiste, et un chorégraphe. Mais surtout, les deux personnages du texte de Faucher ont été interprétés par sept comédiens. « Le metteur en scène a donc décuplé les interprètes: trois comédiens jouaient Mille Mille tandis que quatre comédiennes endossaient le rôle de Chateaugué³⁰. » Le texte n'a pas été modifié, mais la mise en scène a toutefois pris de grandes libertés par rapport au texte; on y a revu la distribution des personnages, modifié l'ordre de présentation des scènes et changé certains lieux où se produit l'action. « Là où, à la création, Faucher avait misé sur l'homogénéité, Alloucherie a opté pour l'éclatement, et ce sur tous les plans: interprétation, costumes, espace³¹. »

La troisième production était signée par la compagnie Théâtre à deux au théâtre Denise-Pelletier en 2013. Toujours en utilisant le texte de Faucher, son metteur en scène, Frédéric Dubois, a aussi opté pour un découpage différent. Le texte est divisé en six parties. Les cinq premières sont interprétées par cinq couples jouant chacun une version différente de Mille Mille et Chateaugué, puis les dix personnages reviennent tous ensemble lors de la dernière scène pour chanter en cœur les trois chansons. Plusieurs médias (*Voir, La Presse, Le Devoir, Jeu, Mon théâtre.qc.ca*) ont publié des critiques de cette production.

L'hiver de force (École Nationale de Théâtre)

En 1983, à l'École nationale de théâtre (Montréal), Claude Faribeault, alors finissant au programme d'écriture théâtrale, écrit une adaptation de *L'hiver de force*³². Nous avons trouvé une copie de cette adaptation dans les archives du groupe Théâtre Université de

30 Louise Vigeant, « Quelle Question! », *Jeu*, n° 96, 2000, p. 78.

31 *Ibid.*

32 Claude Faribeault, *L'hiver de force*, adaptation du roman de Réjean Ducharme. Montréal : [s.n.], Bibliothèque de l'École Nationale de Théâtre du Canada, 1983, 84 p. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *CF*, suivi du numéro de page.

Montréal (TUM). Une copie est également disponible à la bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada (ÉNT). D'après les informations échangées en août 2015 avec M. Simon Barry, bibliothécaire en chef de l'École Nationale de Théâtre, « [c]ette adaptation n'a fait l'objet d'aucune production, exercice public ou lecture. Il s'agissait simplement d'un exercice d'adaptation fait dans le cadre d'un cours du programme d'écriture dramatique³³ ».

Cette version compte quatre personnages : Nicole, André, Petit Pois, et Roger. Elle est divisée en 21 scènes, entre lesquelles il y a presque toujours un noir. À deux moments, l'action se passe simultanément dans deux lieux différents. La fable de l'adaptation suit grosso modo celle du roman, mais contient quatre scènes qui ont été inventées par l'adaptateur. Avec ses 84 pages à doubles interlignes, il s'agit du deuxième plus long texte parmi les trois versions que nous possédons.

L'hiver de force (Théâtre du Nouveau Monde)

Lorraine Pintal a, quant à elle, adapté le roman en 2001 pour le Théâtre du Nouveau Monde (TNM). Cette même production fut reprise l'année suivante, avec la même distribution, au théâtre de l'Odéon à Paris. Le texte de cette adaptation a été publié aux éditions Gallimard, dans la collection «Le manteau d'Arlequin³⁴ ». La production a fait l'objet d'un compte rendu détaillé de la revue *Jeu*³⁵, d'un article de fond de Pascal Caron dans la revue *Voix et images*³⁶, et de plusieurs critiques de journaux (*La Presse*³⁷, *le Devoir*³⁸,

33 Nous citons ici le message que M. Barry nous a acheminé par courriel, le 27 août 2015.

34 Ducharme, André, *L'hiver de force*, adaptation théâtrale de l'œuvre de Réjean Ducharme par Lorraine Pintal, Paris, Gallimard, 2002, 106 p. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *LP*, suivi du numéro de page. Bien que l'adaptation soit bel et bien écrite par Lorraine Pintal, une décision éditoriale attribuée à Réjean Ducharme le titre d'auteur de cette œuvre. Cette ambiguïté est soulignée dans l'article de Pascal Caron que nous citons plus loin. Nous n'allons toutefois pas nous y attarder davantage; plusieurs auteurs, tel Hutcheon et Farcy, ont déjà bien établi l'adaptateur comme seul auteur de l'œuvre adaptée.

35 Louise Vigeant, « Ducharme revisité": *Le cid maghané* et *L'hiver de force* », *Jeu: revue de théâtre*, n° 103 (2), 2002, p. 44-50.

36 Pascal Caron, « *L'hiver de force* de Réjean Ducharme: les enjeux d'une adaptation théâtrale », *Voix et images*, vol. 28, n° 1, (82) 2002, p. 113-125.

*Voir*³⁹). Le dossier de presse distribué lors de sa représentation à l'Odéon de Paris est également disponible sur internet⁴⁰. Tous ces articles contiennent plusieurs photos, dont certaines permettent d'observer en détail l'apparence du décor à différents moments de la pièce. Le dossier de presse contient également un mot de Lorraine Pintal, qui y décrit brièvement la vision artistique de son processus d'adaptation.

Comme *Les Amarantes parentes* et *Le fonne c'est plate*, sa distribution compte sept comédiens, dont un interprète trois rôles. Les articles et comptes rendus nous montrent que la production a utilisé des moyens techniques demandant un important travail de conception et de mise en place (déplacement de murs, projections vidéo sur les murs, sections de plancher mobiles). Les crédits de l'équipe technique indiquent le travail d'un concepteur d'éclairage, d'une conceptrice de décor, d'un concepteur de musique originale, et même d'un chorégraphe. Parmi toutes les adaptations de *L'hiver de force*, cette version est celle qui a impliqué le plus de comédiens et techniciens professionnels. Cette adaptation est également de loin celle pour laquelle nous possédons le plus d'informations, car elle a fait l'objet d'une importante couverture médiatique.

Les contraintes du genre dramatique

L'écriture d'une pièce de théâtre impose certaines contraintes incontournables. En effet, si le roman n'est à peu près régi par aucune contrainte de forme, le genre théâtral, aussi éclaté dans ses formes contemporaines puisse-il être, ne peut se soustraire de quelques codes bien élémentaires. « L'écriture dramatique se caractérise en effet par un fonctionnement spécifique

37 Marie-Christine Blais, « La force de l'hiver », *La Presse*, 22 novembre 2001, p. C5.

38 Hervé Guay, « Un Ducharme "ben" ordinaire », *Le Devoir*, 20 novembre 2001, p. 13.

39 Marie Labrecque, « Vivre sa vie », *Voir*, 22 novembre 2001, en ligne, <<http://voir.ca/scene/2001/11/22/lhiver-de-force-vivre-sa-vie/>>, consulté le 12 juillet 2014.

40 « L'hiver de force », Dossier de presse, Paris, théâtre de l'Odéon, 2002. En ligne : http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/da_import/file_91_dp_hiver.pdf. Consulté le 12 juillet 2015.

que l'adaptation d'un roman à la scène est contrainte de donner à ce nouveau texte⁴¹. » Parmi toutes les contraintes qui régissent l'écriture de la forme dramatique, Ledur en identifie deux comme fondamentales : la durée et le public⁴². Le texte de l'adaptation doit souvent éliminer ou transformer la narration romanesque pour la remplacer par des dialogues courts et « efficaces ». Le public, quant à lui, impose la création d'une œuvre qui se déroulera dans le moment présent, et qui sera vue et entendue

L'œuvre dramatique est avant tout une œuvre de communication orale, immédiate et ponctuelle, déterminée par le lieu et l'époque dans lequel s'inscrit l'acte théâtral. Oral parce que, tout en procédant de l'écriture, l'œuvre dramatique est faite pour être jouée dans une langue qui apparaît spontanée et à laquelle le public peut aisément s'identifier⁴³ ».

Le texte de l'adaptation ne porte pas tout le sens de la pièce en lui seul ; il s'articule avec, par exemple, le jeu des acteurs. Et afin de mieux comprendre comment le texte dramatique doit s'articuler avec la fable de la pièce, celui-ci contient généralement des didascalies, un type d'écriture propre au théâtre, qui agit comme « [...] un canal supplémentaire sous forme d'un mode d'emploi adressé aux professionnels du théâtre (et aux lecteurs) en vue d'une mise en scène [...] »⁴⁴. Ce canal aide les concepteurs du spectacle à définir la forme de la représentation.

L'adaptation d'un texte est loin de se limiter à la réécriture. Entre cette étape et la présentation du spectacle devant un public, le texte dramatique passe à travers les mains de toute une équipe de création, comprenant acteurs, metteurs en scène, scénographes et autres concepteurs, qui sont aussi des destinataires du texte de l'adaptation. Sous leur travail s'effectuera l'étape de la « création » de la pièce. C'est lors de cette étape que sera créé un ensemble d'autres « textes » que doit contenir l'espace de la représentation; décors, costumes,

41 Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 30.

42 *Ibid.*

43 Louise Ladouceur, *op. cit.*, p. 21-22.

44 Michael Isacharoff, « Voix, autorité, didascalies », *Poétique*, n° 96, 1993, p. 463.

son, musique, gestuelles, intonations, déplacements, etc. La création de toutes ces composantes se base sur les dialogues et les didascalies écrites par l'adaptateur, mais dépend aussi du travail créatif de l'équipe de production, menée par le metteur en scène. Le travail de toute cette équipe, d'après Maryse Souchard, peut-être considéré en lui-même comme une adaptation :

« On pourrait proposer d'emblée que toute mise en scène théâtrale est une adaptation, puisqu'elle suppose le passage d'un texte à sa représentation, à une mise en espace, une mise en forme, une mise en action. Il y aurait donc bien deux supports, deux véhicules, le texte et le geste, le premier devant être adapté pour rendre le second possible⁴⁵. »

Une fois le spectacle créé, le processus d'adaptation du roman n'est pas encore tout à fait terminé. Nonobstant tout le travail effectué par l'adaptateur et l'équipe de production, le sens final à donner à tout spectacle théâtral est produit par le spectateur. « Le spectateur est le destinataire, il est à l'autre bout de la chaîne du spectacle, et en dernière analyse c'est en lui et par lui que le spectacle est produit⁴⁶. » Tout ce qu'il aperçoit dans l'espace de la représentation « [...] cesse d'avoir sa seule fonction propre, il devient un signe que l'œil du spectateur interroge dans sa matérialité⁴⁷. » Et au théâtre, les conditions de réception et d'interprétation dépendent du contexte d'énonciation, donc des interrelations entre les nombreux signes scéniques. De plus, l'interprétation de l'adaptation est enrichie par la connaissance de l'œuvre originale; le spectacle entraîne le spectateur à interroger les différences entre les deux versions de l'œuvre⁴⁸. Ces interrelations forment un réseau très complexe de signes enchevêtrés.

45 Maryse Souchard, « La mise en scène symboliste comme adaptation théâtrale », in *L'adaptation dans tous ses états*, André Mercier et Esther Pelletier (dir.). Québec : Nota Bene, p. 59.

46 Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 305.

47 *Idem.*, p. 47.

48 Afin de faire le tour de toutes les transformations propres à l'adaptation du roman pour le théâtre, nous considérerons, dans ce mémoire, que le spectateur connaît la version romanesque de *L'hiver de force*.

Méthodologie

Le processus d'adaptation d'un roman vers le théâtre est un long conflit qui implique plusieurs créateurs qui chacun, à leur tour, apportent leur contribution au processus. Nous le schématisons ici comme un travail à la chaîne :

Écrivain → *Adaptateur* → *Metteur en scène* → *Comédien* → *Spectateur*⁴⁹

Henri Meschonnic décrivait le processus d'adaptation, dans le contexte de la traduction, comme étant un conflit entre un texte de départ et un texte d'arrivée. C'est aussi le point de vue d'André Mercier, qui définit l'adaptation, au sens le plus large du terme, comme :

[...] la transposition d'une œuvre, c'est-à-dire son passage à un autre mode d'expression. Ce processus implique plus exactement l'existence de deux œuvres ou objets, une œuvre de départ et une œuvre d'arrivée qui se présente comme l'adaptation de la première⁵⁰.

Nous aborderons donc l'adaptation comme un conflit entre un texte de départ et un texte d'arrivée, conflit qui suit la chaîne de transformation que nous venons d'identifier. Pour comprendre qui intervient à chacune des étapes de cette chaîne, quel est le rôle de chacun d'eux et quelle est la façon dont ils transforment le roman, nous analyserons le processus d'adaptation en trois grandes étapes, formant autant de chapitres, qui correspondent aux trois étapes de création de l'adaptation; sa réécriture par l'adaptateur, sa création par une équipe de production et son interprétation par le spectateur.

Le premier chapitre se consacre aux problématiques de la réécriture du texte romanesque en un texte dramatique. Il analyse comment *L'hiver de force* doit être réécrit selon les contraintes du genre dramatique. Farcy et Ledur identifient cinq méthodes qui peuvent être utilisées pour réécrire le texte (la retranscription, la suppression, la réécriture, la substitution

49 Ce schéma s'inspire de celui imaginé par Louise Ladouceur (op. cit., p. 29) pour le processus de traduction d'une œuvre; « La traduction fait donc partie d'une chaîne qui nous apparaît comme suit : auteur – interprète – traducteur – spectateur ou auditeur. ».

50 André Mercier et Esther Pelletier, « L'adaptation imaginaire » in *L'adaptation dans tous ses états*, Québec : Nota Bene, 1999, p. 11.

et l'interpolation) et cinq types de paramètres qui peuvent être affectés par la réécriture (la temporalité, les personnages, les lieux, les circonstances et les enjeux). Des exemples d'extraits des adaptations de Faucher, de Pintal et de Faribault, ainsi que les informations contenues dans les comptes-rendus, illustrent la présence de ces changements dans les adaptations de *L'hiver de force*. Nous constatons également qu'elles entraînent des transformations signalées dans d'autres adaptations; ramener la discontinuité du roman à une unité, intensifier le récit, maintenir l'activité narratrice ou encore offrir une relecture politique de l'œuvre.

Le deuxième chapitre explore comment la mise en scène de l'adaptation commande l'utilisation de certains signes scéniques. La mise en scène crée des signes qui peuvent substituer des segments de textes supprimés, réinterpréter les signes du texte de l'adaptation ou encore changer le sens de la fable. En utilisant la classification des signes dramatiques établie par Tadeuz Kowzan, nous pouvons relier ces signes entre eux afin de voir comment leur organisation produit des sens. Le fonctionnement du signe dramatique est expliqué à travers le modèle d'analyse sémiotique d'Ubersfeld (*token/taken*) et de Pierce (objet/représentant/representamen). Ces deux modèles sont ensuite utilisés pour mettre en lumière l'existence d'un réseau de signes qui ne peut exister que dans une adaptation dramatique. Finalement, en utilisant les cinq fonctions du signe dramatique signalées par Louise Vigeant, nous expliquons le rôle que jouent les signes dramatiques dans les différentes adaptations de *L'hiver de force*.

Le dernier chapitre montre comment le processus de communication des adaptations influence la façon dont le spectateur interprète l'œuvre. Nous constaterons qu'une des principales propriétés du spectacle dramatique est qu'il utilise davantage de canaux de communications qu'un roman. Les destinataires et destinataires sont démultipliés. Et, de la même façon que les codes de l'écriture dramatique influencent la réécriture, les codes de la représentation théâtrale influencent la réception du spectacle. Celui-ci permet, par exemple, d'émettre plusieurs signes ou messages simultanément. Il permet aussi au spectateur de percevoir l'œuvre à travers une « distanciation » que le genre dramatique associe au théâtre épique. Enfin, le spectacle possède une relation d'intertextualité avec l'œuvre qui la précède.

Ces procédés uniques au théâtre et à l'adaptation sont autant de façons qui amènent le spectateur à réinterpréter l'œuvre originale.

En conclusion, nous pourrions comprendre comment les nombreuses personnes qui participent au processus d'adaptation rendent possible, par leur travail collectif, une réinterprétation de *L'hiver de force*, permettant d'exposer le roman de Ducharme d'une façon nouvelle, par des moyens propres au genre dramatique. Nous verrons que les adaptations de ce roman deviennent des créations dotées de leurs existences propres.

CHAPITRE 1

RÉÉCRIRE L'ŒUVRE

Le terme adaptation peut désigner à la fois deux choses : le texte de l'adaptation et le spectacle qui est créé à partir de ce texte. Si le terme désigne d'abord et avant tout la deuxième forme, il faut préalablement comprendre comment est réécrit le texte et comment les contraintes de réécriture amorcent la transformation du roman avant même sa création sur scène.

Pour Ledur, le temps constitue une des réalités les plus contraignantes et déterminantes de l'écriture dramatique⁵¹. Le temps de la représentation théâtrale impose le temps présent comme unique temps possible du spectacle. Il impose aussi un rythme au développement de la fable : un dévoilement trop lent aura tendance à diminuer l'attention du spectateur, alors qu'au contraire, un dévoilement trop rapide peut étourdir.

« Pressé par le temps, le dramaturge, l'adaptateur vise l'efficacité immédiate. 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 logique suffisamment rigoureuse pour permettre des ellipses, une progression relativement accélérée de l'action⁵². »

N'oublions pas que les spectateurs, contrairement aux lecteurs qui peuvent contrôler leur temps de lecture, n'ont aucun contrôle sur le temps de la représentation et risquent de « décrocher » si le spectacle ne leur plaît pas.

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

52 *Ibid.*

« [Le lecteur d'un roman] peut, à tout moment, interrompre sa lecture, la reporter, la reprendre, revenir en arrière, lire entre les lignes, sauter des pages... [...] Au théâtre, le temps est compté et le déroulement de la représentation est irréversible. Il faut impliquer très vite le spectateur, gagner sa participation, au risque de le perdre⁵³. »

Également, plus une pièce est longue, plus elle est exigeante à produire; le temps de répétition augmente, tout comme le travail de mise en scène. Le nombre d'éléments techniques à préparer (son, musique, décors, costumes, accessoires) a aussi tendance à augmenter de façon proportionnelle avec la durée du spectacle. Ainsi, ce sont souvent, des contraintes d'ordres techniques et financières qui obligent l'adaptateur à réduire la durée de la représentation. Pensons un instant à ce qui arriverait si on adaptait l'intégralité de *L'hiver de force*; au-delà du fait que le spectacle qui en découlerait durerait environ cinq heures⁵⁴, la tâche serait énorme pour toute l'équipe de production. La forme physique des acteurs serait mise à rude épreuve. Il faudrait représenter sur scène tous les lieux visités par les personnages (du Plateau Mont-Royal à Outremont, en passant par la campagne de Maskinongé) et il faudrait également représenter plus de cinquante personnages. Tout cela entraînerait d'importants coûts de production et demanderait beaucoup d'heures de préparation. Nous pouvons également douter qu'un tel déploiement soit intéressant. Et, bien sûr, un spectacle aussi long mettrait aussi les capacités d'attention des spectateurs à l'épreuve.

Par ailleurs, il n'est pas indispensable de tout reporter le texte de la narration dans l'adaptation. « Le texte peut [...] disparaître en tant que texte et subsister sous une autre forme⁵⁵. » C'est d'ailleurs là un des intérêts de la forme dramatique; avec le jeu de ses acteurs, son décor, ses costumes, sa musique et ses autres « artifices scéniques », elle offre différents moyens visuels et auditifs pour redire le texte romanesque selon des conventions propres à

53 *Idem.*, p. 41.

54 En considérant qu'une page de texte équivaut approximativement à une minute de représentation théâtrale.

55 Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 33.

son genre. « Une bonne adaptation est celle qui opère une translation des *contenus épiques* en contenus *dramatiques*⁵⁶. »

L'adaptation du texte du roman ne consiste donc pas qu'à transposer la parole du narrateur en dialogues; l'adaptateur doit écrire sa pièce en gardant en tête que les voix et les mouvements des acteurs, les sons, la musique, le décor, les accessoires, l'éclairage, vont substituer une grande partie du texte du roman lors de la création de la pièce. Nous reviendrons plus en détail sur ces moyens dans le deuxième chapitre.

L'adaptateur peut toutefois écrire dans son adaptation dramatique des indications qui guideront la création de la pièce : les didascalies. Rares et courtes dans l'adaptation de Faucher, plus élaborées dans les adaptations de Pintal et Faribault, elles peuvent préciser l'apparence d'un objet ou d'une personne, ou encore l'action que l'adaptateur souhaite que le metteur en scène attribue aux personnages ou aux objets. Les didascalies suivantes, par exemple, donnent au lecteur des informations qui ne se retrouveraient pas normalement dans des dialogues. Elles indiquent, par exemple, des émotions, le sens d'une action, ou encore la simultanéité de certaines d'entre elles. En voici quelques exemples, tirés des adaptations de *L'hiver de force* :

Il tombe par terre sur elle, ils se roulent. Elle examine la tête de Mille Milles.
(*MF*, 6)

Elle donne le bonbon avec sa bouche qui éclate dans la bouche de Mille Milles. Ils se regardent tous les deux ravis. (*MF*, 11)

Petit Pois se berce elle-même en riant doucement. Nicole, toujours nue, va se coucher dans le hyde-a-bed pendant qu'André reprend son magnétophone et s'isole pour poursuivre l'enregistrement de leur nouvelle vie. Pendant le récit, Petit Pois disparaîtra progressivement. (*LP*, 31-32)

Petit Pois disparaît. Nicole se referme complètement sur elle-même comme une huître. (*LP*, 57)

⁵⁶ *Idem.*, p. 30.

Roger garde le plus large sourire possible pendant que de leur côté, André, Nicole & Catherine s'essoufflent progressivement. (CF, 11)

Les didascalies ne sont pas cependant la seule façon d'indiquer les actions que doivent poser les personnages; certaines peuvent être suggérées par les dialogues, sans qu'il n'y ait de consignes de la part des didascalies. Par exemple, la réplique suivante suggère que l'acteur qui joue le rôle de Chateaugué doit regarder Mille Milles avec un regard particulier.

LUI : Pourquoi tu me regardes comme ça? Ça va pas bien? (MF, 9)

Les méthodes de réécriture

Pour l'adaptateur, adapter, c'est d'abord condenser l'œuvre. Il faut donc éliminer certains segments et en retranscrire d'autres. Cela cause toutefois le raccord de segments qui ne devaient pas, au départ, s'enchaîner l'un après l'autre. Pour réussir cet arrimage, cinq approches sont possibles : soit les segments sont recollés sans qu'on y apporte aucune modification, soit ils le sont avec de légères modifications, soit l'adaptateur insère entre deux segments une portion de texte qu'il a lui-même composé, soit les segments élidés sont substitués par d'autres éléments⁵⁷.

La réécriture sans aucune modification

En apparence, la plus simple des approches consiste à recoller des extraits de texte sans apporter de modification. Cette méthode est celle qui est utilisée pour la presque totalité de l'adaptation de Faucher. Elle a l'avantage de ne pas déformer les mots de l'auteur, donc d'être « fidèle » à l'écriture du texte de départ.

Cependant, on ne peut pas non plus recoller ensemble n'importe quels extraits. Pour qu'ils puissent s'enchaîner de façon logique et fluide, ceux-ci doivent se ressembler suffisamment, soit par leur thématique, leur sujet ou leur niveau de langue, au risque de mettre en évidence des cassures à l'intérieur du récit. Aussi, comme une pièce de théâtre est

⁵⁷ La substitution est une méthode de réécriture particulièrement intéressante dans le contexte de l'adaptation vers le genre dramatique, car elle consiste ici essentiellement à utiliser plusieurs moyens visuels et sonores pour remplacer le texte écrit. Nous traiterons de cette méthode au prochain chapitre, lorsqu'il sera question de la création du spectacle.

généralement écrite en dialogues, l'adaptateur doit choisir des extraits du roman qui sont déjà écrits sous forme de dialogue ou transformer en monologues certains segments de la narration. L'adaptateur risque ainsi d'ignorer la plupart des paroles du narrateur. Il s'agit là, selon Jean-Louis Barrault, d'un piège bien réel dans lequel risque de tomber l'adaptateur. « Se contenter, pour adapter un roman, de confectionner un découpage qui n'utilise que les passages dialogués, c'est ne retirer que les arêtes du poisson⁵⁸. »

Certains romans sont écrits principalement sous forme de dialogues, ce qui facilite leur adaptation⁵⁹, mais ce n'est pas le cas de *L'hiver de force* (ni du *Nez qui voque*, ni des romans de Ducharme en général); la plupart des pages ne contiennent pas de dialogues. Ne pas tenir compte du contenu de la narration nous obligerait donc à ignorer de grands segments de la fable du *Nez qui voque* et de *L'hiver de force*. C'est précisément ce qui arrive dans l'adaptation de Faucher. Cependant, cela importe peu, car ce dernier ne cherche pas à reproduire la fable originale ni du *Nez qui voque*, ni de *L'hiver de force*, mais plutôt à composer une nouvelle histoire à partir d'extraits de plusieurs œuvres.

Par ailleurs, une réécriture fidèle aux mots du roman ne signifie pas pour autant que les segments réécrits garderont le même sens; si l'adaptateur transforme la fable, les extraits retranscrits se retrouvent dans un nouveau contexte et n'ont donc plus le même sens. C'est ce qui se produit avec les extraits de *L'hiver de force* qui sont intégrés à l'adaptation de Faucher. Dans la scène 5, Mille Milles tente désespérément de fuir ses envies sexuelles naissantes lorsqu'il voit les seins de Chateaugué. Tentant de garder son amitié chaste face à « une ostie de femme » nullement mal à l'aise avec son corps pubère, son personnage emprunte un extrait d'une « entrevue » entre Nicole et Petit Pois, pour appuyer l'idée que l'amitié en elle-même n'est plus toujours suffisante.

58 Jean-Louis Barrault, *loc. cit.*, p. 41.

59 C'est le cas, entre autres, du roman « Une adoration » de Nancy Huston : « 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. » Diane Beaulieu, *op. cit.*, p. 9.

LUI: Qu'est-ce que tu penses de l'amitié? [Nicole, *H*, 26]

ELLE : Moi quelqu'un qui m'aime d'amitié il m'insulte, il m'écœure. S'il est pas capable de m'aimer plus que ça qu'il me laisse tranquille! [Petit Pois, *H*, 26]

Dans la même adaptation, la scène 3, composée principalement à partir de répliques empruntées à *L'hiver de force*, intègre au personnage de Mille Milles des paroles d'André qui causent cette fois-ci un contraste de niveaux de langue. Les mots empruntés d'André, dans une langue dure et familière, contrastent avec ceux de Mille Milles du *Nez qui voque*, qui s'exprime de façon plus poétique.

LUI : Moi je me lève plus! C'est fini! C'est toujours à recommencer! Fuck! Ki manchent da marde!

ELLE : Moi aussi!

LUI : Premier qui se lève! [...] Les mots sont aussi beaux les uns que les autres. Un "u" est-il plus joli qu'un "i", un "i" moins bien tourné qu'un "e"? [*F*, 9]

La réécriture avec de légères modifications

De manière générale, l'adaptateur se permet de modifier légèrement le texte du roman afin de recoller les extraits qu'il utilise. Cela peut être fait dans le but d'uniformiser les temps verbaux, les personnes grammaticales, les thématiques ou le niveau de langue, ou encore pour transformer les paroles du narrateur en dialogues. Comme la plus grande partie du contenu du roman provient du narrateur, cette technique de réécriture est essentielle pour utiliser le contenu de la narration (et ainsi, au passage, éviter le piège dont parlait Barrault).

L'exemple qui suit nous montre comment la modification de quelques mots permet de transformer la parole du narrateur en une réplique de dialogue. Nous y comparons un extrait du roman avec la façon dont il a été réécrit dans les adaptations de Pintal et de Faribault. Dans la version originale, les paroles de Petit Pois sont rapportées en partie par le narrateur et en partie en dialogue. Dans les adaptations, elles sont réécrites entièrement sous forme de dialogues. On remplace la troisième personne et le passé composé, propres à un discours rapporté, par la première personne et le présent. L'extrait de Faribault va encore plus loin en réécrivant les mots de façon à adapter le niveau de langue de Petit Pois à celui qu'elle a dans le reste de son adaptation.

Elle nous a expliqué que la fidélité genre conjugal c'est de l'avarice crasse [...] que c'est du commerce, que c'est une farce d'appeler ça de l'amour [...].
 - Les hommes ont froid. Puis, ce qui est chaud, c'est pas les âmes charitables comme Jésus-Christ, c'est pas les grosses têtes comme Karl Marx, c'est les bons gros culs comme moi. (*H*, 43)

PETIT POIS [...] La fidélité conjugale, très peu pour moi. C'est de l'avarice crasse, c'est du commerce, c'est une farce d'appeler ça de l'amour. Les hommes ont froid. Puis, ce qui est chaud, c'est pas les grosses têtes comme Karl Marx, c'est les bons gros culs comme moi. (*LP*, 61)

CATHERINE:[...] La fidélité, c'est d'avarice crasse, donnant-donnant, chacun pour soi, c'est pas pour moi... [...] Les hommes ont froid, pis c'est qui est chaud, c'est pas les âmes charitables, c'est pas les grosses têtes, c'est les bons gros culs comme moi. (*CF*, 32)

Dans le prochain exemple, nous comparons un extrait du roman avec son adaptation de Pintal. Ici, la modification de quelques mots permet à l'adaptatrice de résumer un épisode de six pages dans une seule réplique. Dans cet épisode, André et Nicole vendent tous leurs derniers biens, en visitant plusieurs marchands. Plutôt que de raconter comment s'est passé chaque vente dans chaque magasin, l'adaptation, en une seule tirade, énumère les endroits visités et les réponses qu'ont offert chaque vendeur à André et Nicole. Les événements, initialement rapportés au passé composé par le narrateur, sont ici racontés au futur, comme si les événements décrits étaient certains d'arriver. Les paroles des marchands – personnages supprimés dans l'adaptation – sont rapportées par Nicole à la troisième personne.

[...] [O]n ferme la belle radio que nous a donné la belle Toune puis on l'enveloppe comme un fœtus dans un sac à ordures Glad pour aller la vendre. [...] On ne sollicitera pas toute la rue Craig voleur par voleur. On est allé tout droit chez l'immonde épouvantable scélérat qui nous a donné \$15 pour notre pick-up. [...] « Five! » décrète-t-il, après avoir regardé si peu le polythène qu'on se demande comment il a fait pour voir ce qu'il y avait dedans. On dit O.K. [...]
 - Là on s'est fait fourrer correct, hein? Wow! [...]

Quand le support de TV Bargains est arrivé, il commençait à faire noir. [...] Quand le coquin, après avoir peloté notre vieille compagne avec un air dégoûté, s'est mis à lambiner, louvoyer, tergiverser, pour voir si on accepterait moins que les \$25 que son boss lui avait dit de nous offrir, on 'y est pas allé de main morte par quatre chemins, on lui a fait carrément sentir quel petit minus habens stupide il était : « T'as pas besoin de te forcer le cul, bonhomme; \$10 ça va faire! »

Ensuite, on a été faire des affaires chez Targa Used Stoves and Ice-Boxes, rue Mont-Royal; ils vendent et achètent des poêles et des frigidaire usagés. Quand tu

viens vendre ils t'aiment moins que quand tu viens acheter ils te montrent leur entrepôt avec un air dégoûté : il est plein, il est comble, le toit bombe.

- Combien vous donnez pour un l'Islet Ultramatic en très bonne condition et un Kelvinator onze pieds cubes en parfait état?

- Nous autres, bonhomme, ce n'est pas ni ci ni ça. C'est 20\$ chaque s'ils ne marchent pas correct. Ça prend un gros camion puis deux bons déménageurs pour transporter ça, faut pas que t'oublies ça dans tes prières, bonhomme. On est prêt à rendre service au monde mais y a des limites à faire des sacrifices.

On a dit O.K. (*H*, 158-164)

« NICOLE [...] : On va vendre notre frigidaire Kelvinator en parfait état et notre poêle Ultramatic en très bonne condition. Chez Ice-boxes et Targa Used Stoves sur la rue Mont-Royal, ils vont nous en donner vingt piasses. On va dire O.K. [...] On a faire venir le suppôt de TV Bargains Illimited; il va peloter notre vieille TV Admiral Cascade. T'as pas besoin de te forcer le cul, bonhomme. Dix piasses, ça va faire! [...] On va aller porter notre pickup Téléfunken au voleur de la rue Craig. Il va nous en donner cinq piasses, l'écoeurant! [...] On va envelopper comme un fœtus la belle radio que nous a donnée la belle Toune pis on va la vendre elle avec. (*jubilatoire*;) Là, on va se faire fourrer correct. WOW! » (*LP*, 60)

Pintal a ici changé l'ordre des événements, les a unis dans une seule tirade, créant une histoire fluide et rapide. En racontant le résultat des actions d'André et Nicole plutôt qu'en les représentant, elle crée une ellipse très efficace, et ce, en ne modifiant que minimalement les mots de Ducharme.

L'interpolation

L'adaptateur peut aussi interpoler dans la fable des dialogues qu'il a composés lui-même. Le segment qu'il ajoute peut servir à résumer de façon synthétique un long segment de texte qui a été supprimé, ou encore à créer une transition entre deux segments jointoyés.

[L'ajout de texte] pourrait sembler en contradiction avec l'exigence d'économie du temps. Mais il ne s'agit d'un paradoxe qu'en apparence. [...] [L]'addition n'est pas généralement une création totale, mais davantage la concrétisation de la lecture qu'a faite l'adaptateur de l'œuvre. Plutôt qu'elle n'allonge la pièce, elle fait la synthèse d'une série d'éléments épars dans le roman⁶⁰.

60 Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 40.

Dans l'exemple suivant, encore tiré de l'adaptation de Pintal, l'ajout de deux phrases permet de joindre deux répliques de Petit Pois, l'une de la page 148 l'autre de la page 169. Le segment ajouté synthétise, en deux petites phrases, les épisodes d'insomnies, de crises et de remises en question racontés dans le roman entre ces deux segments.

PETIT POIS : C'est déprimant! Tout le monde fait de l'angoisse puis prend des pilules, moi avec! [H, 148] Puis ça m'empêche de dormir. Puis quand je me lève, j'ai l'impression que la vie est un long désert et que j'arriverai jamais à le traverser. [Segment ajouté] Dites-moi de sortir, partir, finir... [...] flattez-moi pas, soyez durs. [H, 167] » (LP, 31)

L'ajout de nouveaux segments écrits par l'adaptateur peut aussi être utilisé pour créer pratiquement de toutes pièces des segments de l'histoire qui n'existaient pas du tout dans la version originale. C'est ce que fait Faribault, en écrivant quatre scènes où Roger et Petit Pois se retrouvent seuls. Une telle scène n'aurait pu être racontée dans le roman, où le narrateur interne ignore ce que se disent les autres personnages lorsqu'ils ne sont pas en sa présence. Dans les scènes qu'il crée, Faribault nous présente Roger d'une façon différente que le narrateur; son personnage apparaît faible, fragile, et son cœur se brise sans l'amour de sa maîtresse. Petit Pois, elle, démontre une frustration pour son amant que le roman n'a jamais racontée.

ROGER : J'veux qu'tu viennes à Toronto avec moi.

CATHERINE : J'pas ta plotte, Roger, ça m'tente pas d'parader à côté d'toi pis d'sortir mon cul sur un podium d'amphithéâtre. J'tannée d'être dans une vitrine pour toi. Vas-y t'seul, j't-écœuré!

ROGER : ... j' ... J'peux pas y aller tout seul...

CATHERINE : Remplace-moi. Si ça t'coûte trop cher, mets des jokes cochonnes dans tes discours.

(Roger braille, toujours tourné contre la table.)

ROGER : J'ai 'a chienne d'y aller... tu peux pas savoir... j'angoisse avec ça depuis qu'j'ai pris l'engagement de l'faire... j'sais pas c'qu'y m'a pris... pourquoi j'ai accepté... j'pus capable de rien... Vide...

(Catherine s'approche de lui et le serre par derrière.)

... Catherine... c'est d'toi qu'j'ai besoin...

CATHERINE : Amène-moi, Ougi... amène-moi... pis parle-moi d'toi tout l'temps comme ça... (CF, 54-55)

L'adaptation ne sert pas ici à reformuler ce qui a été dit; elle permet à l'adaptateur d'imaginer une partie de l'histoire que le narrateur ne nous a jamais racontée. Faribault utilise le mauvais caractère de Petit Pois et la fragilité de Roger, telle que racontée dans le roman, pour créer quelque chose de nouveau.

Les paramètres susceptibles d'être modifiés par la réécriture

Pour Gérard-Denys Farcy, les méthodes de réécriture que nous venons d'illustrer ont une incidence sur 6 types de paramètres : les acteurs, les lieux, la temporalité, les circonstances, les enjeux et la fonction de l'épisode dans l'histoire. Nous tenterons d'étudier ces paramètres séparément, en étudiant comment, un à un, ils sont modifiés dans les adaptations de *L'hiver de force*. Nos observations vont cependant devoir régulièrement déborder entre les catégories, car la modification de l'une d'elle entraîne presque toujours la modification d'une autre.

Les acteurs

Les romans contiennent généralement plus de personnages qu'une œuvre dramatique. Si les premiers peuvent en contenir plusieurs sans que cela n'ait d'importantes incidences sur la production de l'œuvre, il en va tout autrement au théâtre. Au-delà des contraintes techniques, le genre dramatique contemporain tend à avoir peu de personnages, car « [l']adaptation théâtrale, plus nettement encore que le roman, suit l'évolution de l'action à travers les personnages principaux, se concentre sur eux, voire privilégie l'histoire du héros⁶¹. »

Techniquement parlant, la réécriture des personnages est celle qui peut avoir le plus d'incidences sur les autres paramètres de la fable. La suppression d'un personnage, par exemple, entraîne presque automatiquement la modification des cinq autres paramètres. Considérons, par exemple, la suppression du père d'André et Nicole dans chacune des cinq adaptations⁶². Dans le roman, les protagonistes devaient aller le visiter afin que celui-ci leur donne « l'extrait de baptême » de Nicole, ceci afin de réclamer un permis de conduire

61 Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 34.

62 Pour les deux adaptations dont nous n'avons pas le texte, les programmes nous permettent de savoir que ce personnage ne s'y trouve pas.

temporaire qui lui permettra de devenir chauffeuse pour Petit Pois. Mais si le personnage du père est supprimé, il n'est plus possible d'obtenir le permis par lui. Il n'y a plus, non plus, de raison pour Nicole et André d'aller à Maskinongé, car la visite au père était l'unique événement qui les amenait à s'y rendre. Ce lieu et l'épisode qui lui était associé sont donc amenés à être aussi supprimés. Ces suppressions raccourcissent le temps de l'histoire. L'adaptateur doit aussi trouver une autre façon par laquelle Nicole et André doivent aller chercher le permis. Les circonstances de l'obtention du permis sont donc possiblement appelées à changer, car il n'est plus nécessaire de faire le voyage en automobile que redoutaient tant André et Nicole⁶³.

En supprimant certains personnages au détriment de d'autres, l'adaptateur transforme la focalisation de l'histoire. La réécriture peut augmenter ou diminuer la proportion dans laquelle un personnage est présent. L'adaptateur peut ainsi mettre davantage d'accent sur les événements vécus par certains personnages. Ces choix, à eux seuls, donnent cinq orientations complètement différentes à chaque adaptation.

Faucher a choisi de ne garder que deux personnages. Toute l'adaptation est réduite à Chateaugué et Mille Milles, qui représentent tantôt les protagonistes du *Nez qui voque*, tantôt ceux de *L'hiver de force*, tantôt d'autres personnages du corpus adapté. Ceux-ci deviennent les seuls porte-paroles possibles pour tous les mots empruntés à plusieurs personnages différents. Dans l'exemple suivant, la réplique de Chateaugué emprunte à la fois des paroles attribuées à Nicole, André, Petit Pois et Bérénice (protagoniste du roman *L'avalée des avalés*).

« ELLE : Comme on est bien ici. Comme c'est blanc! On se croirait à l'intérieur du soleil, de la neige [A, 105, Bérénice]. Ah faudrait passer des semaines ensemble sans manger ni dormir [H, 57, Petit Pois], ne soyons plus inquiets du reste de nos

63 « Parti chercher un extrait de baptême, j'ai comme des prémonitions qu'on va revenir avec trois certificats de décès. » (H, 136) Dans le roman, Petit Pois annule l'idée d'embaucher André et Nicole comme chauffeurs après qu'ils aient accompli plusieurs actions pour obtenir le permis; Nicole a pratiqué sa conduite en voyageant jusqu'à Maskinongé, où elle rencontre son père. Cet épisode est contourné dans les adaptations de Pintal et Faribault en laissant Petit Pois annuler le projet avant même que les protagonistes n'aient eu le temps de trouver une solution au problème du permis de conduire.

jours. Jetons-les; que les pauvres les ramassent [H, 57, André]. Dans quelques mois, déjà, nous pourrons passer notre temps à regarder le bout de nos chaussures sans que ça nous ennuie du tout à la satisfaction de ne pas avoir à lutter pour échapper à quelque féroce angoisse. Être partis pour toujours, mais rester là pour jouir de notre absence; être morts, mais garder nos yeux ouverts pour admirer notre repos [H, 93, André]. Faisons qu'y ait plus rien; quand y aura plus rien on pourra plus dire du mal de rien [H, 14, Nicole]. » (MF, 6)

La figure du couple utilisée par Faucher est également utilisée chez Faribault, ici deux fois plutôt qu'une. Dans cette adaptation, on ajoute un deuxième couple, celui de Petit Pois et de Roger. Cette distribution ne permet pas de mettre en scène les conflits entre les protagonistes et le personnage de Lainou, qui offrait une contrepartie importante au personnage de Petit Pois dans le roman. Pour cette raison, davantage d'attention est accordée aux conflits que vivent André et Nicole avec Petit Pois. Cette dernière prend davantage d'importance, au point où elle apparaît presque aussi souvent que les protagonistes. Ses interventions dirigent les conflits de son couple, alors que Roger est présenté comme un être soumis, faible, dépendant de sa maîtresse. Ce sont aussi les allées et venues de Petit Pois qui font la pluie et le beau temps chez les Ferron. La réécriture des personnages chez Faribault, fait presque de Petit Pois la protagoniste de la fable.

Les trois autres adaptations incluent dans leur distribution, en plus de Petit Pois et de Roger, le personnage de Lainou, dont l'aide, dans le roman, est indispensable à la subsistance d'André et Nicole. Ces trois adaptations sont donc les seules, parmi les cinq, qui peuvent prétendre reprendre fidèlement l'essentiel de la fable du roman. Là où elles diffèrent, c'est dans le choix des personnages secondaires qui tourment autour des Ferron, de Lainou, de Petit Pois et de Roger.

Les Amarantes parentes et *Le fonne c'est plate* choisissent par exemple de mettre en scène les personnages du Képi et du Livreur, deux livreurs différents interprétés, dans ces deux versions, par le même comédien. Ces personnages, qui ne font que des apparitions très brèves, sont absents dans la production de Pintal, sans pour autant supprimer la scène où ces derniers doivent être présents; les fleurs et télégrammes « apparaissent » simplement sur scène, sans qu'un livreur les y apporte.

Le fonne c'est plate ajoute encore trois personnages à la distribution de *Les Amarantes parentes*⁶⁴, soit trois amis artistes qui gravitent autour de La Toune : Reinet Duhamel (interprétée par la même actrice qui joue la barmaid et Terry), McPherson (interprété par le même acteur qui joue Roger) et Louis Caron (interprété par le même acteur qui joue les rôles du livreur et du Képi). Leur présence permet donc de mettre en scène les relations qu'entretient Petit Pois avec ses amis artistes⁶⁵.

Si Pintal a cru bon d'éliminer le personnage du livreur, elle a tout de même décidé d'en garder d'autres qui auraient pu facilement être supprimés étant donné la brièveté de leur apparition et le peu d'incidence qu'ils ont sur la fable. Les personnages de Terry et l'Hôtesse de l'air, par exemple, n'ont aucune réplique; la première ne fait que danser pendant une scène tandis que la deuxième n'est entendue qu'à travers les haut-parleurs⁶⁶. Pourquoi alors avoir choisi de garder ces deux personnages si leur présence n'affecte ni n'influence le cours de la fable et ne dure que quelques minutes, alors que le théâtre contemporain préfère l'économie des personnages?

Inclure davantage de personnages permet à l'adaptation de raconter un plus grand nombre d'éléments de l'histoire originale. Cela peut également permettre aux protagonistes d'être en conflit avec plus de personnages. Cependant, plus une distribution est grande, plus la compagnie doit engager de salaires et plus le temps de répétition nécessaire est grand, ce qui augmente les coûts de production. *Les Amarantes parentes* et *Le fonne c'est plate*, en tant que productions étudiantes, n'avaient pas besoin de payer leurs acteurs; il est dans de tels cas plus facile d'avoir une grande distribution. *À quelle heure on meurt?* était la première production professionnelle de Martin Faucher, qui était alors au tout début de sa carrière; peu connu, il

64 Cette adaptation, rappelons-le, est une version remaniée des *Amarante parentes*.

65 Nous insinuons simplement que ce choix *permet* de mettre en scène les conflits et relation entre Petit Pois et les artistes; il nous est impossible de savoir si ce conflit a bel et bien été mis de l'avant, étant donné que nous n'avons pu voir le texte de cette adaptation.

66 Impossible toutefois de savoir ce qu'elle dit, car aucune réplique ne lui est attribuée. Nous savons seulement qu'elle annonce les départs et les arrivées, puis qu'elle disparaît lorsque André et Nicole quittent l'aéroport avec Petit Pois.

dut se débrouiller avec des moyens modestes. Le résultat n'en est pas moins étonnant. Les deuxième et troisième créations de cette adaptation, jouissant de plus de moyens, ont ensuite toutes opté pour des plus grandes distributions, avec toutefois de jeunes acteurs peu connus ou des finissants du conservatoire de théâtre. Pintal, quant à elle, a eu la chance d'embaucher sept comédiens de renom, et ce, même pour les plus petits rôles; si une telle chose a été possible, c'est d'abord parce que le TNM en avait les moyens.

La temporalité

Adaptation rime souvent avec condensation. Ainsi, la temporalité de la fable est appelée à être fortement modifiée par la nécessité de condenser l'œuvre.

Chez Faucher, les trente-trois pages du tapuscrit forment un texte beaucoup plus court que les mille pages qu'occupe la somme de tous les textes de départ. Faucher a surtout pris ses extraits dans *Le nez qui voque* et *L'hiver de force*. Puis, pour condenser ces œuvres, Faucher passe d'abord la hache dans tous les moments où ses protagonistes sont en relation avec les personnages secondaires, puisqu'il a choisi de placer toute l'attention de sa fable sur les conflits entre les protagonistes.

À l'opposé de Faucher, Pintal supprime d'abord la presque totalité des moments où André et Nicole étaient seuls entre eux. Cette élimination des longs moments d'attente et de rêvasseries partagés à deux nous prive des réflexions que partageaient les protagonistes durant ces moments, mais accélère le rythme de la fable. Les enjeux poursuivis par André et Nicole dans le roman n'ont plus ici la même importance; en passant moins de temps à critiquer les artistes, leur vie et leur ville, on supprime une partie de la critique du milieu culturel québécois des années soixante-dix au profit des relations qu'ont André et Nicole avec les personnages secondaires.

Faribault, quant à lui, mélange les approches de Faucher et de Pintal. Il élimine la grande majorité des moments où André et Nicole sont seuls, mais ceux-ci occupent tout de même environ le quart de la fable⁶⁷. Quatre scènes, nous l'avons déjà dit, présentent Roger et Petit

67 Cinq des vingt-deux scènes n'ont comme seuls personnages qu'André et Nicole.

Pois seuls en scène, ce qui donne beaucoup d'attention à une relation qui n'était même pas présentée dans le roman⁶⁸. La relation entre Petit Pois et les Ferron reste toutefois le moteur de l'adaptation, un peu plus de la moitié (donc la majorité) des scènes y étant consacrée.

La réécriture de l'œuvre transforme la temporalité de deux autres façons. D'abord, elle permet de déplacer le passé de la narration dans le présent de la représentation. Dans un roman, les événements ne se produisent jamais en même temps que le lecteur les lit, alors qu'au théâtre, tout ce qui se passe se situe dans le présent. Le temps de l'histoire est aussi celui de la représentation. C'est surtout par cette transformation que le texte narratif prend la forme de l'écriture dramatique.

Ce qui différencie essentiellement le théâtre du roman c'est la notion de temps. Le roman est un récit, plus ou moins imaginé, qui se déroule soit au passé, soit au présent, soit dans la fiction. Il se conjugue comme le veut l'écrivain. Le théâtre, lui, est la recreation d'une situation qui ne peut se vivre que dans le présent : une représentation⁶⁹.

Ensuite, l'adaptation permet de modifier l'ordre dans lequel sont présentés les extraits. Dans l'adaptation de Faucher, par exemple, les extraits tirés de *L'hiver de force* n'apparaissent pas dans le même ordre qu'ils ne le font dans le roman; ils proviennent, dans l'ordre présenté par Faucher, des pages 57, 93, 14, 52, 101, 102, 115-116, 52, 28, puis 26. Considérant qu'en plus de tout cela, ces extraits sont intercalés entre les extraits du *Nez qui voque*, l'adaptation de Faucher ne peut reproduire d'aucune façon la fable de *L'hiver de force*. Ce changement dans l'ordre des actions permet ici de construire une nouvelle fable. Les réflexions d'André et Nicole, placés dans la bouche de Mille Milles et Chateaugué, donnent une nouvelle finalité à la fable du *Nez qui voque*.

68 André, dans le roman, n'avait fait aucun commentaire, jugement, ni n'avait imaginé d'une quelconque façon à quoi pouvait ressembler la relation entre Petit Pois et Roger. Tout au plus sait-on que Catherine trompe Roger et craint pour lui (*H*, 44) et que Roger est un peu las des comportements de Catherine, « le gothique flamboyant de la femme » (*H*, 127).

69 Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 47.

En effet, ils entendent mettre fin à leurs jours avant de « finir finis », c'est-à-dire de devenir des adultes. Toutefois, et l'éveil de la sexualité n'est pas étranger à ce revirement, la « normalité » finira par les rattraper, et ils adopteront alors les propos des protagonistes de *L'hiver de force*, Nicole et André, les rares personnages adultes de l'auteur⁷⁰.

Le changement de l'ordre des répliques a aussi inspiré d'autres modifications à la temporalité lors de la deuxième production de cette adaptation; l'adaptateur, voyant dans ce découpage une fable fragmentée, a décidé de présenter les scènes de la pièce dans un ordre différent que Faucher. Le résultat, d'après Vigeant, a été aussi intéressant que lors de la création précédente.

Guy Alloucherie s'est même permis de modifier l'ordre des scènes, sans que cela gêne le propos, qui consiste essentiellement à faire sentir une énergie vitale exceptionnelle et une angoisse tout aussi extraordinaire devant ce qui menace la « pureté ». Cette polyphonie a permis au public de goûter la poésie ducharmienne autant que d'être entraîné dans un univers affolant où la quête d'absolu de Mille Milles et de Chateaugué jaillissait de manière puissante⁷¹.

La fable de l'adaptation de Pintal suit de manière plutôt « fidèle » l'ordre des épisodes et les enchaînements de la fable du roman. Le texte est certes quatre fois plus court, mais chaque chapitre a été condensé presque dans les mêmes proportions, soit du deux tiers, à l'exception du premier chapitre, qui n'a été réduit que de moitié⁷². L'adaptation de Pintal ne resserre donc pas l'action davantage sur une partie ou l'autre de l'histoire, mais offre plutôt une synthèse de la fable du roman. Ceci dit, certains extraits n'apparaissent pas dans le même ordre que dans le roman. Dans l'exemple suivant, la modification de l'ordre de certaines répliques permet de condenser de façon logique quatre passages où Petit Pois exprime ses

70 Louise Vigeant, « Quelle question! », *loc. cit.*, p. 79.

71 *Idem.*, p. 80.

72 D'après le nombre de pages de chacune des deux versions.

craintes. Pinal y insère aussi, entre deux phrases, un segment de texte de sa composition pour mieux rassembler les extraits.

PETIT POIS : Des fois, je rêve de sacrer mon camp, de voler en Amazonie inoculer les jivaros contre la typhoïde, de me cacher dans une petite île en Ionie pour plus rien savoir. [Petit Pois, *H*, bas de la p.44], mais si je quittais Ouigi, y ferait tellement d'angoisse que ça m'angoisse moi-même rien que d'y penser! [Narrateur, *H*, haut de la p. 44]

ANDRÉ : Ça se transmet, c'est communicatif l'angoisse. C'est comme la bonne humeur, quoi [*H*, dialogue André, p. 148]

PETIT POIS : C'est déprimant! Tout le monde fait de l'angoisse puis prend des pilules, moi avec! [Petit Pois, *H*, 148] Puis ça m'empêche de dormir. Puis quand je me lève, j'ai l'impression que la vie est un long désert et que j'arriverai jamais à le traverser. [Segment ajouté] Dites-moi de sortir, partir, finir [...] flattez-moi pas, soyez durs. [Petit Pois, *H*, 167]

ANDRÉ : Nous, on est prêts, on est là. On n'a pas peur de nos sentiments pour toi. On connaît nos excès. T'es notre grande amie et on t'aime. [Segment ajouté]

PETIT POIS: Vous avez pas peur de me décevoir, moi qui suis toujours déçue par tout le monde? [Petit Pois, *H*, 167]

Les lieux

Dans l'adaptation de Faucher, le nombre de lieux est considérablement réduit par le fait, encore une fois, que l'adaptation se limite aux deux protagonistes. L'adaptation fait ainsi l'économie de tous les lieux où ils allaient rencontrer d'autres personnages et tous les lieux qui définissaient le contexte spatio-temporel de *L'hiver de force*. Étant donné que cette adaptation ne cherche pas à reproduire la fable des romans, elle n'est pas tenue de reproduire les lieux qu'on y représentait. Faucher est donc libre de créer un nouveau lieu qui s'adapte à la fois aux contraintes de production et synthétise certains lieux issus des romans. Faucher réduit l'histoire pratiquement à un seul lieu⁷³ : la chambre à coucher des protagonistes. Cet endroit unique, où toute l'action se déroule, élimine les défis techniques que peuvent représenter les changements de décor. La chambre rappelle à la fois le lieu principal de *L'hiver de force* (l'appartement d'André et Nicole) et du *Nez qui voque* (l'appartement de Mille Milles, où ce dernier passe le plus clair de son temps avec Chateaugué), mais sans

⁷³ Pendant un bref instant, Mille Milles et Chateaugué sortent « dans la rue », et aperçoivent la robe de mariée. Ils y retourneront une deuxième fois pour voler la robe. Tout le reste de l'action se passe dans la chambre à coucher.

évoquer l'un ou l'autre; on la définit comme « une » chambre et non « la » chambre associée à un personnage, histoire, lieu, époque ou contexte particulier. La forme « indéfinie » de la chambre laisse beaucoup de liberté aux metteurs en scène pour imaginer à quoi peut ressembler ce lieu. Les trois créations de cette adaptation, nous le verrons, ont représenté de façon complètement différente cet endroit.

Dans l'adaptation de Pintal, les lieux sont réduits à trois lieux principaux, soit ceux où résident André et Nicole; leur appartement, celui de Lainou (où les protagonistes vont trouver refuge après avoir été expulsés du leur) et le chalet de Poulette (où Petit Pois héberge André et Nicole à la fin de l'histoire). Deux autres lieux apparaissent très brièvement à l'intérieur même de ces trois décors : le café 79, où André et Nicole rencontrent Roger, et l'aéroport, où ils vont accueillir Petit Pois, juste avant leur départ pour le chalet. L'adaptation ayant supprimé les résidences de Lainou et Petit Pois, Pintal fait donc en sorte que ce soient les personnages secondaires qui se déplacent chez André et Nicole et non le contraire (comme c'était le cas dans le roman). Puisqu'ils n'ont plus à aller ailleurs, l'histoire peut faire l'économie de toutes les circonstances qui amenaient les Ferron à sortir de chez eux. Encore une fois, une économie de temps en découle. Les circonstances des épisodes qui se déroulent dans l'appartement changent aussi; l'appartement, qui était un lieu de refuge et de solitude (jamais personne ne venait les y visiter, sauf Petit Pois, une courte fois), devient un lieu de rencontre.

Faribault réduit le nombre de lieux à six : l'appartement de Nicole et André, la chambre et la cuisine de la maison de Petit Pois et Roger, un restaurant de la rue Mont-Royal, le parc situé devant la maison de Petit Pois et le chalet de Poulette. Contrairement à ce qui se produit dans les adaptations de Pintal et de Faucher, les personnages changent de lieu à chaque changement de scène; le décor d'un lieu est donc appelé à « disparaître » et « réapparaître » plusieurs fois durant la pièce. Cependant, ces décors ne pourraient être déplacés facilement; les didascalies exigent, pour chacun d'eux, la présence de plusieurs meubles et accessoires complexes, dont un lavabo et un grille-pain fonctionnel. Voici quelques exemples de didascalies qui donnent une idée de la complexité qu'aurait le décor de cette adaptation si elle était produite.

Ils suivent Roger et entrent dans la salle du restaurant. Roger choisit la table et ils s'assoient tous les deux en face de lui, Nicole au fond de la banquette et André sur le bord. (CF, 7)

La cuisine contient une table ronde en verre, quatre chaises de métal, le comptoir évier et une bouilloire électrique. (CF, 14)

André est en train de faire le lit qu'il replie dans la position "sofa". Il amasse les traîneries et envoie tout ça au fond du garde-robe. Dans la cuisine, Nicole finit d'essuyer la vaisselle. Elle arrange finalement ce qu'il y a en permanence sur la table. André revient en courant dans la cuisine au moment où elle frotte le toaster. (CF, 16)

Nicole fait chauffer l'eau pour le café et André sort le pain, le beurre et les tranches de fromage Kraft. Il fait partir deux toasts et commence à développer deux tranches de fromage. Nicole vient s'asseoir, déjà plus calme. André s'applique. Elle se relève et ramène les tasses. (CF, 21)

Il n'est pas clair que les détails exigés par les didascalies servent au développement de la fable ou à l'ambiance; ils alourdissent surtout les déplacements des comédiens, complexifient l'exécution de la représentation. Les nombreux changements de lieux, le nombre élevé d'accessoires et le « réalisme » que commandent les didascalies nous amènent à croire qu'une mise en scène de cette adaptation aurait été, techniquement parlant, très complexe à réaliser. Voilà le risque que court une adaptation lorsqu'elle refuse de réécrire les lieux selon les contraintes du genre dramatique.

Les circonstances

Les mots prennent un sens différent selon le contexte dans lequel ils sont dits. Or, en réécrivant l'enchaînement des événements de la fable, l'adaptation redéfinit complètement le contexte d'énonciation et les circonstances de la fable.

En resserrant son adaptation à deux protagonistes, Faucher ne peut transporter les relations qu'avaient André et Nicole avec Petit Pois et Lainou dans le monde de Chateaugué et Mille Milles; l'auteur fait ainsi l'économie des circonstances reliées aux relations avec les personnages secondaires, et, par extension, des enjeux reliés à ces mêmes personnages. En fait, comme les répliques extraites de *L'hiver de force* sont trop peu nombreuses pour reproduire la fable du roman, nous n'y retrouvons plus du tout le contexte qui entourait leurs

paroles. Toutes les circonstances d'énonciation de *L'hiver de force* disparaissent donc. Encore une fois, toute cette réduction des circonstances réduit la durée de l'histoire.

Les circonstances d'énonciations de *À quelle heure on meurt?* sont essentiellement celles du *Nez qui voque*, d'où sont extraites la plupart des répliques. Ce dernier roman est davantage centré sur un thème absent de *L'hiver de force* : la mort. Dans un tel contexte, le désir de « faire le vide » d'André peut être interprété comme un désir de mort. Par exemple, lorsque Mille Milles dit : « Ne soyons plus inquiets du reste de nos jours. Jetons-les; que les pauvres les ramassent. » (*MF*, 6), le verbe « jeter » n'est plus lié à l'intention d'André et Nicole de gaspiller le temps à ne rien faire, mais à l'intention de mourir de Chateaugué et Mille Milles. Plus tard, lorsque Chateaugué enfle sa robe de mariée, cela ne signale plus l'arrivée du moment du suicide (comme c'est le cas dans la fable du *Nez qui voque*); les personnages de l'adaptation sont alors devenus les adultes de *L'hiver de force*, et la robe de mariée signale le passage vers la vie adulte.

Chez Pintal, les circonstances d'énonciation sont surtout modifiées par la présence accrue des personnages secondaires. Alors que, dans le roman, les épisodes où Nicole et André sont seuls occupent près de la moitié de la fable, ceux-ci n'occupent que le tiers de celle de l'adaptation. En proportion avec le roman, les personnages de Lâinou et de Petit Pois sont deux fois plus présents dans l'adaptation et le temps consacré aux enjeux qui leur sont liés occupe aussi une plus grande partie de l'histoire. Au contraire de Faucher, Pintal s'est donc concentrée sur les interactions avec les personnages secondaires, en particulier ceux de Petit Pois et Lâinou. Cela peut donner l'impression que les protagonistes pâlisent au profit des figures secondaires (comme le prétend Hervé Guay dans sa critique du journal *Le Devoir*⁷⁴), ou « [...] que l'objectif est également dirigé vers les trois personnages de femmes mûres et fortes du roman [...] »⁷⁵.

74 « Avec pour résultat que les protagonistes, moins drôles, moins fous, en pâlisent au profit des figures secondaires telles que Lâinou [...] ». Hervé Guay, *loc. cit.*, p. 13.

75 Marie-Christine Blais, *loc. cit.*, C5.

Le changement de contexte historique vient aussi changer la portée des paroles des personnages. L'adaptation de Faribault est écrite en 1983, alors que le Québec ressort d'un douloureux processus référendaire pour sa souveraineté. Ainsi, lorsque Roger se plaint de la difficulté de son engagement politique envers l'indépendance du Québec et vante la vie « immobile » d'André et Nicole, il y a là une résonance avec le choix politique qui s'est fait au Québec trois ans plus tôt.

ROGER : Ah que vous êtes chanceux! Ah que j'vous envie-don des fois d'être restés comme vous êtes! C'est vous, l'peuple québécois! Moi, ya fallu que j'me lance dans l'indépendance pis j'me dmande si j'vas jamais avoir le temps d'm'arrêter pour profiter d'vot' bonheur. (CF, 8)

Pour les mêmes raisons, parler du Parti Québécois (PQ) dans les adaptations les plus récentes n'a pas non plus la même consonance. Lorsqu'en 1971, année où se déroule l'action du roman, un vase portant l'inscription « P.Q. mon Q » fait rire les amis de Petit Pois (H, 107), ou lorsque Petit Pois suggère que Roger pourrait offrir à André et Nicole un emploi au Parti Québécois (H, 282), ce parti n'existe que depuis trois ans et est associé à un mouvement politique marginal, associé aux jeunes⁷⁶. Faribault, de son côté, situe la fable de son adaptation au début des années 80 (période où est écrite l'adaptation)⁷⁷; ainsi, lorsque Roger propose à André et Nicole de travailler au Parti Québécois, il s'agit d'une proposition d'aller travailler pour un parti qui est au pouvoir. Lorsque cette même proposition est faite dans l'adaptation de Pintal, plus de trente ans (et deux référendums) se sont écoulés depuis la

⁷⁶ Le parti québécois a été fondé en 1968 et a présenté ses premiers candidats aux élections provinciales de 1970. La fable de *L'hiver de force* a lieu, quant à elle, au printemps de l'année 1971. En plus de nommer clairement la date du 21 juin 1971 en fin d'histoire (H, 282), le roman fait référence à des endroits, personnalités et médias qui ont réellement existé et marqué le Québec à cette période. On y rapporte, entre autres, le déroulement des séries éliminatoires de la coupe Stanley tel qu'il s'est produit cette année-là, avec les vrais pointages. Le roman fait également référence à la rue Craig (disparue en 1976), des bulletins météo de Raymond Lemay alors dessiné(e)s à la craie, du collègue Sir Georges Williams (devenu l'université Concordia en 1974), du journal Montréal-Matin (fermé en 1978).

⁷⁷ On fait, par exemple, mention d'un « répondeur automatique » (CF, 10), gadget électronique encore tout récent au début des années 80. Le « tandem Trudeau-Pépin-Marchand » devient « le tandem Trudeau-Pépin-Lalonde » (CF, 36) et « Pompidou, Beaudoin et Trudeau » (H, 14) deviennent « Trudeau, Lévesque, Reagan » (CF, 4).

fondation de ce parti, qui est encore une fois au pouvoir, et n'est plus du tout associé à un courant marginal.

Les effets de la réécriture

Lorsque les adaptateurs choisissent une façon de réécrire l'œuvre, leurs choix servent autant à réécrire le roman selon les contraintes du genre dramatique qu'à traduire certains choix esthétiques. Certains de ceux-ci, signalés dans des analyses portant sur d'autres adaptations ou sur le théâtre contemporain, sont observables dans les adaptations de *L'hiver de force*.

Ramener l'adaptation à certaines unités

L'adaptateur doit veiller à ce que la fable originale, une fois réécrite, garde une continuité logique. « L'adaptateur, tout en supprimant, condensant, sélectionnant les moments romanesques, s'impose une rigueur sur le plan syntagmatique. C'est l'enchaînement⁷⁸. » Les choix des extraits ne sont pas le fruit du hasard. « Les condensations définies comme la fusion de plusieurs moments romanesques reposent sur la coïncidence thématique, temporelle ou spatiale de ces épisodes⁷⁹. » Par exemple, Irène Sadowska-Guillon remarquait, en analysant l'adaptation du roman « Monstre aimé » de Javier Tomeo, que « [l']adaptation consistait à ramener la réalité discontinue du roman composée d'éléments hétérogènes à une unité de temps, de situation et de lieu⁸⁰ [...] ». Autrement dit, l'adaptation, en condensant la fable, va garder des éléments qui partagent certaines unités en commun.

Nous le savons, l'espace du texte d'arrivée est plus restreint que celui du texte de départ, en particulier dans une adaptation comme celle de Faucher, qui se base sur un très large corpus. Plutôt que d'adopter plusieurs courts discours sur plusieurs thématiques différentes, À

78 Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 39.

79 *Idem.*, p. 35.

80 Irène Sadowska-Guillon, *loc. cit.*, p. 94.

quelle heure on meurt? opte pour une fable qui se concentre sur un thème, celui de l'enfance, présent dans l'ensemble de l'œuvre de Ducharme.

[Faucher] n'a pas voulu faire l'adaptation de tel ou tel roman ni offrir un kaléidoscope d'extraits. Attiré par un thème récurrent — l'opposition entre l'enfant et l'adulte, le combat de la pureté et de la poésie contre la monotonie et la banalité — et par une figure dominante — celle de la dualité, ou du couple — [...] Martin Faucher a plutôt offert une sorte de synthèse de l'œuvre ducharmienne⁸¹.

Nous disions, plus tôt, que la cure minceure du nombre de personnages pouvait ressembler à une réduction. Mais d'un autre point de vue, la synthèse que propose Faucher permet de regrouper les idées les plus fortes portées par plusieurs personnages de Ducharme afin de créer de nouvelles figures très puissantes. Si cet assemblage fonctionne, c'est, selon Vigeant, que Faucher « [...] a puisé dans la signification globale de l'œuvre et non uniquement dans ce que le narrateur en dit [...] »⁸² et que l'unité des personnages dépasse la simple coïncidence thématique; elle s'étend aux comportements et aux actions des protagonistes.

Or, ce qui aurait pu n'être qu'un collage [...] est vite apparu plutôt comme un montage — où des rapports sont solidement tissés, instaurant de la continuité là où il y avait du discontinu, de l'homogénéité là où il y avait de l'hétérogène⁸³.

Les critiques ne sont pas tout aussi dithyrambiques pour l'adaptation de Pintal. Pour *Le Devoir*, l'uniformisation de l'adaptation donnerait l'impression d'avoir créé une version particulièrement « simpliste » du roman :

[L'adaptation] privilégie essentiellement la limpidité à la touffeur. Progression réglée comme du papier à musique qui crée l'impression un peu surréaliste d'avoir devant soi un récit si évident que nous approchons de ce que pourrait être un

81 Louise Vigeant, « Le Ducharme de Faucher – Des romans au spectacle : un même univers », *Jeu: revue de théâtre*, n°51, 1989, p. 37.

82 *Idem.*, p. 38.

83 *Ibid.*

Réjean Ducharme expliqué aux enfants. [...] Et, malheureusement, les autres éléments du spectacle semblent volontiers s'y subordonner⁸⁴.

L'intensification

Lorsque l'adaptateur condense le roman autour de certains moments clés de la fable, il diminue le temps qu'occupent les extraits où l'intrigue avance moins rapidement. La fable se concentre alors sur les péripéties qui la font le plus progresser. Ces rapprochements entre certains événements permettent ce que Ledur appelle l'intensification, soit une densification de l'action du récit romanesque afin que l'action dramatique possède un dévoilement rapide.

[La condensation] a pour effet la concision, mais se distingue aussi par la densité qu'elle confère au tableau. C'est en effet la substance même de chaque épisode qui est extraite. Or ce double aspect concision/densité est caractéristique de la structure et du langage dramatique⁸⁵.

Chez Pinal, cet effet de l'intensification se constate dans la longue tirade dans laquelle André décrit la vente des derniers objets, que nous avons citée précédemment. Les différentes ventes d'objets se déroulent en rafale, et toute l'action déboule en quelques phrases comme une fatalité, dont l'intensité est soulignée par le déplacement de la phrase finale : « Là on va se faire fourrer correct! Wow! »

L'intensification est aussi causée par l'élimination des moments où André et Nicole tuent le temps à l'intérieur de leur appartement, dans les rues de Montréal et à l'appartement de Lainou. Considérons, par exemple, le 2e acte de l'adaptation de Pinal. Les renversements de l'action s'y enchaînent sans qu'André et Nicole n'aient le temps de résoudre les défis qui leur sont donnés. L'appel de Thérèse Brassard, qui demande à Nicole et André de venir rencontrer Roger, est suivi immédiatement par l'arrivée de Roger, sans qu'ils n'aient à prendre une longue marche jusqu'à son bureau; le décor de la scène se transforme autour d'André et Nicole en quelques secondes, les transportant instantanément au café 79. Plus tard, peu après avoir appris qu'ils allaient devoir apprendre à conduire, Petit Pois annule leur contrat avant

84 Hervé Guay, *loc. cit.*, p. 13.

85 Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 35.

même qu'ils n'aient eu le temps d'aller chercher un permis et d'apprendre à conduire. À la fin de l'acte, André et Nicole n'ont pas le temps de vivre les émotions qu'apporte la disparition graduelle de leurs biens, car ceux-ci disparaissent tous d'un coup, en même temps que Nicole raconte la façon dont ils ont tous été vendus.

L'intensification peut aussi être créée lorsque plusieurs événements ou expressions semblables sont répétés de façon rapprochée. Comme le temps de l'histoire au théâtre coïncide avec le temps présent du spectateur, une occurrence rapprochée d'événements ou d'expressions laisse l'impression à celui-ci que l'événement se produit souvent, ou que l'expression répétée est une marotte des personnages. Faucher, par exemple, utilise autant de fois l'expression « qui manchent da marde! » que dans la version romanesque de *L'hiver de force*, mais dans un texte huit fois plus court. Dans l'adaptation de Pintal, l'interjection « Fuck! » peut se retrouver dans quatre répliques consécutives (LP, 25) plutôt que de n'apparaître qu'à l'occasion.

L'élimination des moments de transition entre les différentes actions peut cependant aussi être néfaste. Dans *Le fonne c'est plate*, Le Devoir rapporte que « [l]es personnages passent d'une action à l'autre, bêtement, sans jeu transitoire⁸⁶ ». L'élimination de segments « plus lents » de la fable ne permet pas non plus à l'adaptation de plonger dans la lenteur des réflexions du narrateur. Il s'agit là d'une conséquence de la condensation des contenus narratifs en contenus dramatiques.

Maintenir l'activité narratrice

Nous avons vu précédemment que, pour écrire les dialogues, l'adaptateur est amené à réécrire les paroles du narrateur avec de légères modifications. Sans transformations, la plupart des longs passages narratifs se transposeraient, dans le genre dramatique, en longs monologues ou en discours adressés au public, dont la forme rappellerait la figure du conteur.

86 Adrien Gruslin, « *le fonne c'est plate* », *loc. cit.*, p. 13.

La présence de traces du narrateur n'est pas problématique en soi⁸⁷, cependant, le personnage du conteur ou du narrateur n'est généralement pas une figure dominante du genre dramatique, qui préfère l'interaction et les dialogues entre personnages. En principe, la distribution du contenu de la narration pourrait permettre de donner davantage d'autonomie à la voix de chaque personnage, et reléguer la voix du narrateur à celle d'un personnage parmi d'autres. Dans les faits, l'adaptation peut tout aussi bien mettre en évidence la voix narratrice originale en l'incarnant dans plusieurs personnages ou dans les didascalies.

La réécriture du roman sous une forme dramatique efface rarement toute trace de narration. « En fait, comme nous le voyons dans toutes les adaptations, la transformation du roman vers le théâtre implique de maintenir une ligne narratrice, mais de la rendre théâtrale en employant des techniques cinématiques⁸⁸. » En voici quelques exemples, à travers quelques didascalies qui expliquent la scène tout en racontant l'histoire à la façon d'un narrateur.

Petit Pois se met à rire d'un rire cristallin. Elle est sous l'effet de substance illicite et de drogues de toutes sortes. Elle aura des comportements inattendus, désormais. (LP, 21)

Chateaugué et Mille Milles sont maintenant des adultes à part entière. La platitude du quotidien les a complètement atteints. Mille Milles chante : (MF, 30)

André panique et veut parler à Nicole mais rien ne sort. Elle lui tape sur l'épaule pour le rassurer. (CF, 40)

La présence du narrateur se remarque, de manière générale, lorsqu'un personnage n'adresse pas sa réplique à un autre personnage, qu'il soit seul ou non sur scène. Les monologues, les adresses au public, les dialogues écrits à la troisième personne et le personnage du conteur sont autant de formes qui peuvent signaler sa présence.

87 Nous verrons bientôt qu'une des incarnations de la figure du conteur (l'auteur rhapsode) peut être recherchée dans l'esthétique de l'adaptation.

88 Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 45. Traduction libre : « In fact, as seen in all adaptations, the transformation from novel to theatre involves maintaining a narrative line but making it theatrical by employing cinematic techniques. »

Fréquemment le narrateur subsiste, chargé d'une description, d'un commentaire, d'une narration. Et dans ses interventions, c'est souvent le passé qui est conservé, alors que le temps du théâtre est par essence le présent puisque tout est représentation hic et nunc⁸⁹.

L'adaptation de Faucher décèle quelques traces de narration qui contrastent par ailleurs fortement avec le reste de la pièce, écrite essentiellement sous forme de dialogues. Mille Mille, à deux occasions, s'installe seul dans un coin et écrit dans son carnet, comme le faisait Mille Mille et André dans les romans. Durant ces segments, Mille Mille lit à voix haute ce qu'il écrit, reprenant alors les paroles de la narration de *Le Nez qui Voque* ou de *L'avalée des avalés*.

L'adaptation de Faucher ne laisse pas de place au narrateur. Toutefois, cette adaptation peut en revanche se targuer de présenter deux segments qui citent directement la voix de Ducharme à travers les paroles de deux chansons qu'il a écrites. Pendant la finale de la pièce, donc, Ducharme vient indirectement jouer le rôle du narrateur parlant à travers les bouches des acteurs, qui chantent à la troisième personne en s'adressant à leur public

L'adaptation *Les amarantes parentes* traite le personnage de Nicole comme un deuxième André qui ne ferait qu'un avec lui : « André et Nicole forment un seul et même personnage, que nous appellerons : AN⁹⁰. » Cette interprétation est partagée par Georges-André Vachon : « Nicole et André sont rigoureusement interchangeables, forment un couple unisexe⁹¹ [...] ». Si la mise en scène de *Les Amarantes parentes* considère André et Nicole comme un seul personnage, le mot de la metteuse en scène annonce toutefois que l'adaptation « [...] définit André comme le seul protagoniste réel, le vrai promoteur des valeurs véhiculées, celui qui donne l'impulsion aux idées poussant la pièce à évoluer vers sa plus réelle acceptation⁹²

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

90 Yves Arnaud, Programme de la pièce *Les amarantes parentes*, *loc. cit.*, p. 5.

91 Vachon, G.-André, « Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe : (fragment d'un Traité du vide) », *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, 1975, p. 365.

92 Yves Arnaud, *loc. cit.*, p. 5.

[...] ». Si Nicole ne fait qu'un avec André et que ce dernier est le vrai protagoniste, nous pouvons nous attendre à ce que Nicole exhibe davantage la parole du narrateur que la sienne. Nous ne pouvons savoir si ce fut réellement le cas dans le texte de cette première adaptation. Cependant, nous savons que c'est le cas dans l'adaptation de Pintal; la plupart des dialogues de Nicole sont construits à partir des paroles du narrateur. Ce fort rapprochement amène parfois Pintal à rendre les paroles des protagonistes interchangeable. Voici, par exemple, une comparaison entre un extrait de la narration du roman et la forme dialoguée que prend cet extrait dans l'adaptation. Nous pouvons y constater que le « nos » du narrateur devient parfois le « mes » de Nicole, mais que le « mes » du même narrateur peut aussi se transformer en un « on » qui attribue l'action aux deux protagonistes.

Baignées d'acides, nos entrailles tordent, sautent, lèvent; nos ventres se vident par nos bouches, nez oreilles. [...] Toute une soirée, hier, elle nous a donné son cœur; toute une soirée, tout à l'heure, elle nous a arraché le nôtre. Qu'est-ce qui s'est passé? Hier, ardente. Aujourd'hui, pas là. » (H, 25) « Elle ne nous a même pas dit au revoir. "Fuck!" Nous ne voulons pas nous endormir dans cet état; [...] on va faire une grosse orgie! [...] [C]'est moi qui vais faire les sandwiches. On va se bourrer. On va manger assez qu'on va fendre! Fuck ma ligne! » (H, 27)

NICOLE : Elle ne nous a même pas dit au revoir. Fuck!

ANDRÉ : FUCK! Qu'est-ce qu'on a pas fait qu'on aurait dû faire? Hier, elle nous donnait son cœur; aujourd'hui, elle nous arrache le nôtre. Hier, ardente, aujourd'hui, pas là.

NICOLE : Je comprends rien, rien à rien. C'est l'asphyxie totale. Mon ventre se vide par ma bouche, mon nez, mes oreilles. Baignées d'acides, mes entrailles se tordent, sautent, se soulèvent. FUCK!

ANDRÉ : Quel échec sentimental! On va faire une grosse orgie. On va se faire des sandwiches avec des tranches de fromage Kraft. On va se bourrer. On va manger assez qu'on va fendre. Fuck ma ligne!

NICOLE : Pas question de me coucher dans cet état. Ça fait trop mal. (LP, 25)

Voici un autre exemple de l'interchangeabilité des protagonistes; dans le roman, André cherche dans *son* Quillet Flammarion et *ils* ne trouvent rien, alors que, dans l'adaptation de Pintal, c'est Nicole qui cherche et qui ne trouve rien.

À la page 404 de mon Quillet Flammarion, les alouettes *grisollent*, les bécasses *croulent*, les geais *cajolent*, les huppes *pupulent*, les perdrix *cacabent*, les ramiers *caracolent*.... [...] / Mais c'est le langage des fleurs qu'on cherche. On veut savoir ce que les oeilletons veulent dire. [...] On ne trouve rien. (H, 67)

NICOLE : Les alouettes grisolent. Les bécasses croulent. Les geais cajolent. Les huppés pupulent. Les perdrix cacabent. Les ramiers caracolent. Et les œilleux? Que font-ils? Je trouve rien. (LP, 39)

Par ailleurs, l'adaptation de Pintal a supprimé la plupart des segments du roman où l'on retrouvait les rares répliques de dialogues de Nicole; l'adaptatrice n'a donc pas le choix de construire ses répliques à partir de la voix du narrateur, ou encore de les inventer. Comme prétendait le faire *Les amarantes parentes*, cette adaptation rapproche davantage le personnage de Nicole du narrateur qu'elle ne l'en éloigne. Les personnages d'André et Nicole se retrouvent ainsi tous deux très près de la narration originale. À plusieurs moments, comme dans l'exemple suivant, les personnages d'André et Nicole reprennent intégralement un extrait de la narration, en distribuant les paroles entre André et Nicole.

Même si c'est un cancer, le mal qu'elle nous a fait, nous guérirons puis nous irons l'accabler de notre santé! Chipie! Intellectuelle de gauche! Poufiasse! Bûcheronne! Avionne! Toune! Reine des Tounes! (H, 28)

ANDRÉ : Même si c'est un cancer, le mal qu'elle nous a fait, nous guérirons puis nous irons l'accabler de notre santé!

NICOLE : Chipie! Intellectuelle de gauche! Poufiasse!

ANDRÉ : Poufiasse! Bûcheronne! Avionne!

NICOLE : Toune! Reine des Tounes! » (LP, 26)

Cette distribution de la parole du narrateur prend souvent la forme d'un appel au public. Dans l'exemple suivant, Les questions du narrateur, écrites à la troisième personne, ne s'adressent à aucun personnage sur scène; elles s'adressent donc à un destinataire indéfini, en l'occurrence, ici, aux spectateurs.

ANDRÉ : Vive la twistesse! Ce n'est pas ni ci ni ça, c'est twisté ou mort! As-tu quelque chose contre ça, donc, épais? T'imagines-tu qu'à force que tu vas dire que tu ne trouves pas la vie de ton goût, ils vont te rendre ton argent et t'en offrir une toute neuve tout autre, tout extra-spéciale tout exprès pour toi, épais?

NICOLE : La vie, ce n'est pas : est-ce que je vais accepter ou est-ce que je vais refuser ci ou ça? Ci et ÇA sont là. C'est là, c'est tout ce que c'est, ça n'a pas plus de sens que ça. Prends-les. Dis oui. Force pas pour rien, ça cassera pas.

ANDRÉ : Quand tu es cocu, il faut que tu sois content, sinon ça se perd, tu le perds, tu te perds. SASPER – TULPER -TUTPER. Guillaume Tell Quell! (LP, 59)

Dans l'extrait suivant, encore tiré de l'adaptation de Pintal, alors que les Ferron attendent devant le téléphone, André décrit à voix haute ses sentiments et ceux de Nicole, à la façon d'un commentateur. Cette forme d'adresse revient régulièrement dans cette adaptation et entrecoupe plusieurs dialogues.

ANDRÉ : Un quart d'heure! C'est long, c'est dur ça craque! Nos freins cèdent, moins dix, moins cinq. Nos quatre oreilles se tendent, forcent vibrent. Nous sommes tout ouïe, ouïe des pieds à la tête. Ça grandit, ça s'amplifie. Toune, notre intention est si forte d'entendre ta voix que nos fibres produisent une sorte d'avant-écho hypnotique [...] (LP, 28)

L'adaptation de Pintal met aussi en valeur la voix du narrateur en laissant le personnage d'André « monologuer » seul dans un enregistreur afin de tenir un journal enregistré. Si l'utilisation de l'enregistreur « justifie » le fait qu'André parle à lui-même, nous sommes néanmoins ici face à un monologue; André s'exprime de la même façon qu'un conteur, sans s'adresser à aucun autre personnage.

ANDRÉ, à son *magnétophone* : La Toune est partie hier. On sait jamais, elle va peut-être revenir plus tôt. Peut-être qu'elle a été saisie en apercevant toute en bas la tour Eiffel et qu'au lieu de prendre sa correspondance pour Nice, elle a viré de bord. La tour Eiffel, quelle manie! Les manies, quel bordel! Quand on dort pas chez Lainou, on marche toute la nuit dans les parcs. (H, 73)

Pour Sarazzac, « [...] ce qui rappelle le plus le roman, c'est peut-être le personnage du conteur, narrateur ou récitant⁹³. » Ce personnage, que nous retrouvons régulièrement à travers Mille Milles, André et Nicole, représente ce que Sarrazac nomme « l'auteur rhapsode » :

Une voix particulière se fait entendre à côté de celles des personnages, réglant les opérations de montage du texte : la voix du rhapsode s'immisçant dans la fiction. Celui qui avait été banni du théâtre par Aristote et Hegel à cause de sa capacité à métisser le drame revient en force dans le drame moderne. En effet, la forme rhapsodique permet à la pièce de

93 Dominique Ledur, *loc. Cit.*, p. 45.

théâtre de s'agencer tel un montage de formes brèves, de différents modes poétiques mis ensemble (épique, lyrique, dramatique)⁹⁴.

Or, c'est précisément ce que constitue une adaptation dramatique d'un roman; un montage de différents extraits, de styles et de genres parfois différents, qui peuvent être unifiés par la présence de l'auteur rhapsode. Le maintien de l'activité narratrice ne sert donc pas qu'à affirmer une certaine esthétique d'écriture; il peut être le « liant » qui unifie les éléments de l'adaptation.

Sarrazac perçoit une montée de la popularité du monologue dans le théâtre contemporain qui servirait à « [...] donner son autonomie à la voix de chacun – y compris à celle de l'auteur rhapsode ; opérer la confrontation dialogique de ces voix singulières. Bref, élargir le théâtre en faisant dialoguer les monologues⁹⁵ ». C'est aussi l'avis de Farcy, pour qui le théâtre contemporain « [...] s'oriente de plus en plus vers des formules limites ou dérogeant aux codes habituels du théâtre : maintenir l'activité narrative telle quelle ou, mieux, exhiber le livre⁹⁶ ». En ce sens, les adaptations comme celle de Pintal s'inscrivent dans une mouvance actuelle qui consiste à mettre en valeur la narration.

Il n'y a pas que les dialogues qui peuvent mettre en évidence la voix du narrateur; les didascalies peuvent également jouer ce rôle. « Tout autrement, le rhapsode peut être aussi hypostasié en didascalies, devenant une voix qui se confie au lecteur, au metteur en scène, à l'acteur, mais aussi au public lorsque la mise en scène en fait une voix sonore⁹⁷ ». L'adaptation de Pintal regorge de tels exemples. Certaines didascalies, dont la suivante, donnent des instructions qui sont pratiquement inutiles pour la mise en scène.

94 Flore Garcin-Marrou, « Le drame émancipé », *Acta fabula*, vol. 13, n° 9, Novembre-Décembre 2012, en ligne, <<http://www.fabula.org/acta/document7404.php>>, consultée le 30 juillet 2014.

95 Jean-Pierre Sarrazac, « Préface », in *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud – Papiers, 2005, p. 16.

96 Gérard-Denis Farcy, *loc. cit.*, p. 388.

97 Flore Garcin-Marrou, *loc. cit.*

L'appartement d'André et Nicole situé au côté nord de l'étage d'une ancienne clinique d'oto-rhino-laryngologie de l'avenue Esplanade, entre les rues Duluth et Mont-Royal. Un hyde-a-bed, une TV Admiral Cascade [...] un pickup Telefunken, [...] Des livres : La Flore laurentienne du frère Marie-Victorin, la grammaire Grevisse, le Petit Larousse, le Quillet Flammarion. (LP, 13)

Comment pourrait-on, dans un décor, représenter que le lieu est au-dessus d'une ancienne clinique? Comment peut-on imaginer que le spectateur regardant la scène puisse reconnaître que les livres placés sur la scène sont La Flore laurentienne et le Quillet Flammarion, en particulier dans une salle aussi immense que celle du TNM? D'autres didascalies de cette adaptation ne contiennent aucune indication de mise en scène ou de description de l'espace scénique. Ces segments racontent ou commentent une partie de l'histoire, de la même façon qu'un narrateur.

Depuis les beaux-arts, c'est leur leitmotiv, leur theme song, la plus belle chanson du monde. (LP, 45)

Elle s'allume une gitane. Elle ne fume que ça depuis qu'elle a été en France; elle fume sans arrêt, une vraie petite machine. (LP, 54)

C'est, dans ses yeux, dans un seul éclair, la peur, la colère, le mépris. Va-t-elle éclater, le griffer, le mordre? (LP, 102)

Ici, les didascalies servent surtout à reprendre la narration du roman. Elles ne s'adressent pas tant aux acteurs et metteurs en scène qu'aux lecteurs. Cette propriété des didascalies peut s'expliquer par le fait que le texte de l'adaptation de Pintal était destiné à être publié, et donc de s'adresser, justement, à des lecteurs.

Offrir une relecture politique de l'œuvre

Lorsque l'adaptateur choisit de supprimer certains segments du roman, il choisit le contenu de l'adaptation. Il prend une position sur ce qui doit être dit et sur ce qui ne doit plus être dit. « Supprimer des épisodes, c'est inévitablement orienter la perspective du spectacle⁹⁸. » Le choix des épisodes nous montre la façon dont l'adaptateur « voit » le roman, ou du moins la façon dont il veut le représenter. « Non seulement [les adaptateurs]

98 Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 33.

interprètent-ils l'œuvre, mais, en le faisant, ils adoptent également une position sur celle-ci⁹⁹. » L'adaptateur choisit une ou des façons parmi tant d'autres possibles de réécrire un texte, et ces choix illustrent la vision, la relecture que fait l'adaptateur de l'œuvre originale.

L'adaptation, parce qu'elle opère un travail de discrimination sur le récit, représente un acte politique aussi bien qu'une lecture. En l'occurrence, elle confond les deux et propose une lecture politique¹⁰⁰.

Plusieurs signes montrent l'existence d'une relecture politique dans les adaptations de Ducharme. Le programme de l'adaptation *Les amarantes parentes*, par exemple, suggère que la fable du roman est une quête de dépossession en réaction à l'oppression d'une société de production de biens, issue du système capitaliste. Cette interprétation semble d'autant plus politique que cette explication cite au passage Karl Marx pour appuyer son interprétation.

Fuir l'aliénation qu'exerce le système économique moderne. Refuser toute notion de propriété et de prestige. Ignorer tout besoin suscité par une société de production qui "appauvrit continuellement l'homme en tant qu'homme"¹⁰¹.

Une critique écrite à propos de *Le fonne c'est plate* rapporte que le spectacle avait une teinte politique. Pour Jean-Paul Daoust, « [...] la politique [y] mange sa claque (n'importe laquelle)¹⁰² ». Nous n'en savons, hélas!, pas davantage.

L'adaptation de Faucher offre, en finale, une critique de la position de Mille Mille, Chateaugué, Nicole et André. La fin est ici beaucoup moins tragique et fataliste que dans les

99 Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 92. Traduction libre. « It is obvious that adapters must have their own personal reasons for deciding first to do an adaptation and then choosing which adapted work and what medium to do it in. They not only interpret that work but in so doing they also take a position on it. »

100 Pascal Caron, *loc. cit.*, p. 115.

101 Yves Arnaud, *loc. cit.*, p. 1.

102 Jean-Paul Daoust, *loc. cit.*, p. 136.

deux romans¹⁰³; au lieu de voir le désespoir l'emporter, des paroles de réconfort offrent le mot de la fin : « Fais-toi z'en pas, tout le monde fait ça ». « C'est pas sérieux », dira finalement Mille Milles, en se débarrassant des pelures d'orange que Chateaugué voulait conserver. Faucher fait passer les « enfants » dans le monde adulte.

La critique du milieu artistique québécois des années 1970 présente dans *L'hiver de force* est, quant à elle, intégrée à l'adaptation de Pintal. Cependant, elle n'est pas replacée dans le même contexte sociohistorique et devient libre de toute association avec une époque particulière. « La transformation, soumise aux exigences de la représentation, montre en retour que la singularité esthétique de *L'hiver de force* ne réside pas dans le témoignage univoque d'une lutte pour l'identité culturelle¹⁰⁴. »

Faribault livre également une relecture politique de l'œuvre en donnant la parole à deux personnages qui expriment une critique des personnages qui n'était pas présente dans le roman.

ROGER : Ok, tu fais pousser des fleurs... Parce que t'as l'temps d't'en occuper, j'suppose? Comment ça s'fait qu'pour tout l'reste tu t'plains qu't'es toujours bourré d'affaires à faire pis d' rendez-vous à t'nir, d'abord? (CF, 14)

CATHERINE : Pis la solidarité? Toi, des jours, t'es vraiment loin d'tes idéaux, j'te dis.

ROGER : Fais-toi pas d'illusions, j'les connais, on allait à la même école à Maskinongé. C'est des ptits hommes qui ont jamais rien fait d'leurs dix doigts. [...] (CF, 24)

Les modifications apportées à la temporalité, aux lieux, aux circonstances ont nécessairement des conséquences sur le contexte d'interprétation. La réinterprétation du texte est donc inévitable. Toutefois, l'étude des modifications entraînées par la réécriture nous a permis de voir que le rôle de l'adaptateur ne se limite pas à la réorganisation le texte selon les

103 Dans *Le Nez qui Voque*, Chateaugué se suicide en portant la robe de mariée et Mille Milles s'en montre indifférent. Dans *L'hiver de force*, André et Nicole décident de s'en retourner à Montréal, seuls, en auto-stop. N'ayant plus d'appartement, plus d'argent, plus de travail, reniés par Lainou et Petit Pois, ils atteignent leur objectif : faire le vide de tout. La victoire est tragique.

104 Pascal Caron, *loc. cit.*, p. 113.

contraintes inhérentes à l'écriture dramatique. Les différentes interventions des adaptateurs de *L'hiver de force* nous montrent en outre que le travail de réécriture relève de choix esthétiques qui contribuent à donner une forme propre à l'œuvre adaptée. L'adaptateur, à la fois un « monteur » et un « compositeur », joue le rôle de l'auteur rhapsode qui nous raconte sa vision du roman.

Monique Benoît et Lucie Sauvé perçoivent André et Nicole comme deux personnes aux prises avec la nature de l'homme socialisé, c'est-à-dire, leur propre nature¹⁰⁵. Elles focalisent sur le combat interne que vit « le » personnage AN avec lui-même.

Les Amarantes Parentes nous fait assister à ce combat subtil entre A.N. et sa nature civilisée. Celui-ci l'emportera, non sans difficulté cependant, en choisissant l'ultime moyen qui marquera le terme de la pièce et le commencement de la réussite : le mutisme absolu¹⁰⁶.

Cet ultime moyen nous est inconnu, car nous ne possédons pas le texte. Cependant, la critique de Jean-Paul Daoust sur la deuxième production de ce texte, *Le fonne c'est plate*, nous laisse croire que ce moyen fut peut-être le suicide.

Frère et soeur, André et Nicole aimeraient bien mourir comme ils sont nés: ensemble ou presque. L'amour c'est le fonne. C'est le reste qui est plate. [...] Tout ce qu'on sait c'est que ce monde n'est pas fait pour les Nicole et André, pis ça: c'est plate¹⁰⁷.

Dans *Le fonne c'est plate*, l'écriture et la mise en scène de Michelle Barrette et Ginette Beaulieu-Dumais ajoute quelques personnages, et déplace l'attention de la fable, selon *Le Devoir*, sur une « [...] recherche d'amour dans sa nudité la plus haute, où seulement [Lainou et Petit Pois] interviendront [...] ¹⁰⁸ ».

105 Yves Arnaud, *loc. cit.*, p. 3.

106 *Idem*, p. 7.

107 Jean-Paul Daoust, *loc. cit.*, p. 136.

108 Adrien Gruslin, *loc. cit.*, p. 13.

Faucher, nous l'avons vu, a choisi de nous parler du thème de l'enfance dans l'ensemble de l'œuvre de Ducharme, et du passage de l'enfant vers le monde adulte. La synthèse qu'il fait offre une conclusion nouvelle sur ce moment de la vie : « l'adulterie » est inévitable et n'est pas si catastrophique.

À travers les yeux de Pintal, les ellipses resserrent la fable autour des moments d'abandon. André et Nicole délaissent tous leurs biens, et leurs amis. Puis, tour à tour, Lainou, Petit Pois et Roger (eux aussi abandonnés en cours d'histoire par leurs partenaires) laissent tomber les Ferron.

Nous avons établi les transformations que peut causer la réécriture du texte, la première de trois étapes du processus de l'adaptation. Le rôle de l'adaptateur se termine ici. La prochaine étape du processus sera réalisée par de nombreux artistes, qui seront guidés et influencés par le travail accompli sur ce texte.

CHAPITRE 2

CRÉER L'ADAPTATION

L'étape de la réécriture que nous venons d'étudier est, à la limite, optionnelle. En effet, pour adapter un roman pour le théâtre, il serait possible de prendre l'intégralité du texte, de le porter sur scène par des acteurs qui l'interpréteraient avec leur voix et leur corps dans un espace de jeu, devant un public, et nous aurions là du théâtre (un théâtre très mauvais et fastidieux, sûrement, mais du théâtre tout de même). À la limite, le théâtre peut même se passer de tout texte (comme c'est le cas avec le mime et le pantomime) ou de didascalies (certains metteurs en scène n'ont d'ailleurs aucune hésitation à les ignorer). Cependant, l'adaptation d'un roman vers le théâtre n'existerait pas sans, au minimum, la création d'un espace de jeu investi par des corps en mouvements, présenté devant un public.

On dit qu'une pièce de théâtre est « créée » (autrement dit, qu'elle existe sous une forme dramatique) lorsque le texte de la pièce devient un spectacle. Grâce au travail de toute une équipe de production (comédiens, metteur en scène, scénographe, etc.), les moyens d'expression essentiels au genre dramatique, tels que la voix et le déplacement des acteurs, prennent forme. Si une partie de ce travail de création peut se référer aux didascalies, lorsqu'il y en a¹⁰⁹, la majorité des éléments du spectacle (décors, voix, costumes, déplacements) doivent être créés à partir de zéro. Le passage d'un mode d'énonciation écrit à un mode visuel et auditif demande beaucoup de travail de création, et ce travail produit des transformations peut-être plus importantes encore que celles apportées par la réécriture.

¹⁰⁹ Nous considérerons dans ce mémoire que les consignes émises par les didascalies ont été respectées par le metteur en scène, considérant que les adaptateurs de *L'hiver de force* ont tous été également metteur en scène de leur propre adaptation, à l'exception de Faribault et de la deuxième production de l'adaptation de Faucher. Cette idée nous apparaît d'autant plus logique que, comme nous le verrons bientôt, le processus de création de l'œuvre dramatique est le prolongement naturel de la réécriture de l'œuvre.

Bien que toute adaptation puisse, autant la traduction vers une autre langue que le travail de réécriture assez avancé de certaines adaptations dramatiques et cinématographiques, modifier de façon plus ou moins importante le contenu narratif de l'œuvre, la forme du discours subit, pour sa part, une transformation autrement plus radicale, puisqu'il y a toujours « passage à un dispositif d'énonciation différent » (Pavis, 1987, 32)¹¹⁰.

Le travail de création s'inscrit ainsi en continuité du processus de réécriture, car il permet de reprendre des extraits du roman qui ont été supprimés lors de la réécriture et de les reporter sous une forme visuelle ou auditive.

[L'adaptation] consiste généralement à transposer la forme du contenu – du contenu narratif surtout – et non celle de l'expression et du discours qui, comme telle, n'est pas adaptée, mais bien remplacée par un autre langage et ses propres modes d'organisation. [...] Adapter un roman [...], ce n'est donc pas tenter de traduire les spécificités énonciatives du texte écrit, c'est tenter, beaucoup plus communément, de remplacer ces spécificités par d'autres, de substituer un spectateur au lecteur¹¹¹.

Les mouvements, les lumières, les sons et autres éléments créés peuvent – et doivent – remplacer une bonne partie du texte qui a été éliminé dans la condensation de l'œuvre. Tout ce qui se voit ou s'entend sur la scène peut remplacer une partie du texte. Cette capacité est d'ailleurs soulignée dans le mot de la metteuse en scène des *Amarantes parentes* :

Tout au long du travail d'adaptation de *L'hiver de force*, nous avons regretté de ne pouvoir intégrer à la pièce toute la richesse du roman. Or, l'occasion nous est donnée maintenant, avec la mise en scène des *Amarantes Parentes* de parfaire ce travail d'adaptation en y ajoutant toute une dimension audiovisuelle. L'objectif premier proposé aux comédiens et à l'équipe technique a donc été de rejoindre le plus parfaitement possible, la vérité physique et émotive des personnages, de recréer la grisaille et le désordre de leur décor quotidien et de retrouver l'ambiance sonore dans laquelle Nicole et André se complaisent¹¹².

110 André Mercier, « L'adaptation imaginaire » in *L'adaptation dans tous ses états*, Montréal : éditions Nota Bene, 1999, p. 16-17.

111 *Ibid.* Mercier parle ici de l'adaptation de romans en films, mais la problématique de transformer un récit en signes visuels et sonores s'applique tout aussi bien à l'adaptation dramatique.

112 Lucie Sauvé, programme du spectacle « *Les amarantes Parentes* », *loc. cit.*, p. 9.

Étant donné la grande complémentarité qui existe entre l'étape de la réécriture et celle de la création, il n'est pas étonnant que les auteurs des adaptations de Ducharme (sauf Faribault¹¹³) aient tous choisi également de mettre en scène le texte qu'ils ont écrit; cela leur permet de mener du début à la fin¹¹⁴ le processus d'adaptation qu'ils ont eux-mêmes amorcé. Par ailleurs, Hutcheon juge que la création d'une pièce de théâtre constitue en elle-même un processus d'adaptation.

Concrètement, chaque représentation d'un texte écrit peut être considérée en théorie comme une adaptation. Le texte écrit ne dit pas nécessairement à l'acteur des détails à propos de ses gestes, expressions et tons de voix à utiliser lorsqu'il convertit les mots sur une page en une performance convaincante (Miller 1986 : 48); c'est au metteur en scène et aux acteurs d'actualiser le texte et de l'interpréter et le recréer, donc, dans un sens, de l'adapter pour la scène¹¹⁵.

Le propre du genre dramatique est d'exhiber, de « montrer » l'œuvre plutôt que de la raconter. Hutcheon décrit donc l'adaptation dramatique comme un passage du « telling » au « showing ». Le théâtre, qui dérive étymologiquement du grec *theatron*, « lieu où l'on regarde », se définit à la base selon une relation regardant-regardé¹¹⁶. C'est la « création » de l'espace de la représentation qui permet cette relation. « Porter un roman à la scène [...] c'est aussi opérer une mise en espace¹¹⁷. » L'espace de jeu est ce qui unit le regardant, le

113 Il est à noter que cet auteur ne pouvait pas, dans sa position d'étudiant au programme d'écriture de l'École Nationale de Théâtre du Canada, mettre en scène la pièce (du moins, pendant la durée de ses études).

114 En fait, presque à la fin. Nous verrons, au chapitre suivant, que la réception du spectateur détermine la forme finale de l'adaptation. Nous comprenons toutefois que l'étape de la création théâtrale est le point le plus avancé de la création dans lequel l'adaptateur peut s'engager avant de laisser son œuvre dans les mains des spectateurs.

115 Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 39. Traduction libre: « In a very real sense, every live staging of a printed play could be theatrically considered an adaptation in its performance. The text of a play does not necessarily tell an actor about such matters as the gestures, expressions, and tones of voice to use in converting words on a page into a convincing performance (Miller 1986 : 48); it is up to the director and actors to actualize the text and to interpret and the recreate it, thereby in a sense adapting it for the stage. »

116 Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 51.

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

spectateur, avec tout ce qui est regardé (les acteurs, le décor, l'éclairage, les accessoires, les vidéos), mais aussi à tout ce qui peut y être entendu (les dialogues, les bruits, la musique).

Plus qu'un simple espace physique, l'espace de la représentation constitue « [...] un ensemble abstrait, celui de tous les signes réels ou virtuels de la représentation¹¹⁸. » Et absolument « [...] tout ce qui est déposé sur scène, fût-ce un élément déposé là par le hasard, devient signifiant par sa seule présence dans l'univers scénique, univers recomposé par le travail artistique de la scène¹¹⁹. » Plusieurs « objets » peuvent ainsi donc devenir des « messages » qui s'adressent au spectateur. Parmi eux, on compte des éléments aussi diversifiés que la parole des acteurs, leurs mimiques, leur maquillage, leur coiffure, leurs costumes, les éclairages, les accessoires, les décors, et le bruitage.

En outre, la scène forme un ensemble de symboles, un icône qui exige, de la part du spectateur, une adhésion à peu près totale. Le décor dont on la pare peut osciller entre un réalisme très « quotidien » (quoique relatif) et la plus pure fantaisie. [...] On peut utiliser la musique d'ambiance (une pratique désormais courante), histoire de créer une gamme théoriquement infinie d'atmosphères, de la plus enjouée à la plus morbide¹²⁰.

Le fonctionnement du signe dramatique

Un des aspects intéressant du théâtre est certainement de placer le spectateur devant un « spectacle vivant », animé par des humains et des objets « réels ». Mais un des codes de base du genre dramatique stipule aussi que tout ce qui est sur scène est jeu, imitation. Le spectateur sait que les objets et personnes qui apparaissent sur scène ne sont pas « réelles »; ils en représentent un autre.

L'objet au théâtre a ceci de particulier qu'à partir du moment où il est perçu comme faisant partie d'un monde théâtral, il perd toute sa crédibilité en tant qu'objet réel. Cet objet a

118 Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 52.

119 *Idem.*, p. 126.

120 Christiane Lahaie, *loc. cit.*, p. 42.

donc la particularité d'être aussi concret, aussi réel que n'importe quel objet dans le monde, mais en même temps, parce qu'il est utilisé pour le théâtre, d'être un objet *dénié*, c'est-à-dire un objet dont la fonction signifiante l'emporte sur la fonction utilitaire¹²¹.

Le message et l'objet auquel il renvoie constituent un tout qu'il est convenu d'appeler un signe. Ferdinand de Saussure définit le signe comme l'union d'un signifiant et d'un signifié. Ubersfeld adapte cette idée pour la scène et appelle ces deux parties *token* et *taken*. Le *token* est un élément (visuel ou sonore¹²²) qu'aperçoit le spectateur dans l'espace de la représentation. Cet élément est mis en place pour imiter, simuler, conceptualiser un élément de l'histoire auquel il fait référence, le *taken*. Le *token* est un simulacre qui n'existe qu'au moment de la représentation, alors que le *taken* existe de façon permanente dans le texte de l'adaptation. Le modèle d'Ubersfeld possède toutefois une faiblesse importante : il ne tient pas compte du fait que le sens du signe peut dépendre du contexte d'interprétation.

On disait que tout discours théâtral, comme tout discours d'ailleurs, n'a de sens que dans son contexte : si l'on peut analyser le signifié d'un discours théâtral, on ne peut lui construire un sens hors de la scène, c'est-à-dire hors du rapport de la parole (linguistique) à la situation extralinguistique¹²³

Cette lacune est corrigée par une autre conception du signe dramatique, issue de la sémiologie peircienne, et décrite par Louise Vigeant¹²⁴. Dans celle-ci, le signe est formé de trois parties : un *representamen* (ce qui est observé sur scène, le *token*, en quelque sorte), un *objet* (à quoi le *representamen* renvoie) et un *interprétant*, un troisième objet qui constitue « [...] la somme des sens qui se raccrochent à un signe dans le contexte précis où on le trouve :

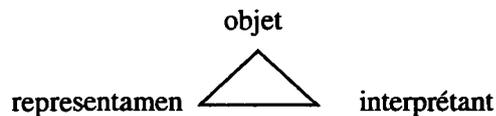
121 Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Montréal : Mondia, 1989, p. 81.

122 Si nous voulions être très précis, nous pourrions dire que le spectacle peut communiquer avec le spectateur à travers n'importe quel de ses cinq sens. Notre but n'est cependant pas ici de traiter des détails de la sémiologie théâtrale; c'est pourquoi nous ne parlerons que des signes « habituels » du théâtre, soit les signes visuels et auditifs.

123 Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 189.

124 Louise Vigeant, *op. cit.*, p. 12.

un sens que lui accorde un code fixe s'il y en a un, et toutes les associations mentales, les pensées qu'il déclenche dans l'esprit du récepteur [...] ¹²⁵ ». Nous pouvons illustrer le signe de Pierce par la représentation suivante :



Appliquons cette situation à un signe d'une représentation dramatique. Le spectateur sait que les *representamen* qu'il a devant lui ne sont pas réellement ce qu'ils sont. Une boîte de carton placée sur scène peut faire office de coffre, d'une cachette, d'un banc, selon la façon dont elle est manipulée ou utilisée. Un interprétant intervient alors pour permettre au spectateur de comprendre à quel objet renvoie le *representamen*; il peut s'agir d'un acteur ou de tout autre objet dans l'espace de la représentation.

Seront donc considérés comme un signe au théâtre : un costume, mais tel qu'il est porté par le comédien et en rapport avec le décor, l'éclairage...; un objet, mais tel qu'il participe à un ensemble plus ou moins grand (une table dressée, par exemple, par opposition à une table nue); un effet d'éclairage, mais tel qu'il vient s'associer à un geste, à une parole ou à un élément du décor; un geste, mais tel qu'il participe à ce qu'on appellera un programme gestuel, etc ¹²⁶.

Le spectateur, capable de percevoir à la fois la voix de l'acteur, ses mouvements et l'objet que ce dernier manipule, construit le sens du signe en assemblant une partie ou la totalité des messages qu'il perçoit. Plus la pièce possède de messages sur la scène, plus le spectateur peut créer des « combinaisons » différentes entre ces signes, et plus il existe de contextes possibles. Considérant que le sens d'un signe scénique dépend de son contexte, il devient alors très difficile de donner un sens « définitif » au signe scénique. Nous verrons en détail au chapitre 3 les rôles que jouent le comédien et l'organisation de l'espace de jeu. Pour le moment, nous analyserons comment ces signes dramatiques ont un mode de fonctionnement différent du signe romanesque, en particulier dans le contexte de l'adaptation.

¹²⁵ *Idem.*, p. 13.

¹²⁶ *Idem.*, p. 14.

La sémiologie théâtrale appliquée à l'adaptation

Le modèle *token/taken* d'Ubersfeld nous permet, lorsque nous l'appliquons à l'adaptation, de faire une découverte intéressante. Dans une adaptation, le *token* peut faire référence à la fois au texte de l'adaptation et au texte du roman. Prenons en exemple le téléviseur qui se trouve dans le décor de la production de *L'hiver de force* au TNM. Le spectateur verra dans ce téléviseur un *token* qui représente le téléviseur de l'adaptation, qui lui-même représente la fameuse télévision du roman¹²⁷. Les deux téléviseurs ne sont pas les mêmes. L'objet placé sur scène, suspendu au plafond, possédant la forme d'un téléviseur des années 1990 ou 2000, n'a pas l'apparence du téléviseur décrit dans le roman, ni la même fonction¹²⁸; il s'agit d'un autre téléviseur, conçu par l'équipe des décors et qui représente la fameuse Admiral Cascode 1957 que décrivait André dans le roman (*H*, 30).

Le *token*, dans une adaptation, fait donc référence à quelque chose qui n'est pas un *taken* au sens où l'entend Ubersfeld; il réfère à un objet qui est à la fois le référé de ce qui est sur scène *et* le référant d'un objet du roman. Cet objet n'a pas non plus les caractéristiques d'un *token*, car sa forme, partiellement fixée dans le texte de l'adaptation, n'est pas éphémère. Cette autre dimension du signe scénique, contenue dans le texte de l'adaptation, serait donc située à mi-chemin entre le roman et sa représentation¹²⁹.

127 La référence au téléviseur du roman est d'autant plus claire que la didascalie indique qu'il est de la même marque que celui du roman, une Admiral Cascode. Cependant, même si l'équipe de production avait placé sur scène une authentique Admiral Cascode ou une imitation en tout point semblable, qui aurait pu reconnaître le modèle exact sur l'immense scène du TNM? La même remarque peut se faire pour la didascalie qui définit le tourne-disque sur scène comme étant « un pickup Telefunken ». Dans ce cas-ci, non seulement la didascalie réfère-t-elle à un objet très précis, mais l'anglicisme *pickup* reprend le niveau de langue utilisé par le narrateur. Il s'agit d'un autre exemple où la didascalie met en évidence la présence narrative, comme nous l'avons vu au chapitre précédent.

128 Alors que le téléviseur du roman n'était que le téléviseur d'André et Nicole, celui du spectacle sert aussi à diffuser des images de Petit Pois, des vidéos qui agrémentent certaines transitions scéniques, ainsi que l'horaire des arrivées et départs d'avions lors de la scène se déroulant à l'aéroport.

129 Pour Claire Gaspard, le sens du signe scénique n'est pas celui du signe romanesque à partir duquel il a été créé. En substituant le support écrit des signes par un support visuel ou auditif, l'adaptation opère « [...] le transfert d'un signifié de son signifiant originel à un nouveau signifiant; et il est inévitable que ce transfert d'un signifiant à un autre affecte le signifié en le modifiant. » Claire

Plus qu'une relation orientée ou même circulaire entre deux textes, l'un initial et l'autre final, l'adaptation finirait donc par recouvrir un troisième terme et un réseau assez complexe de circulation : le texte imaginaire issu de l'adaptation, susceptible à son tour d'être adapté et ainsi de suite¹³⁰.

Dans ce « troisième texte », celui de l'adaptation, se trouve donc un *taken* qui réfère lui-même à un *taken* qui le précède. Étant donné que cet objet constitue une « reprise » (par appropriation) d'un autre, nous donnons à cet objet le nom de *retaken*. Nous le définissons comme l'objet imaginé par le spectateur afin de représenter le *token*. Cette dimension du signe scénique d'une adaptation est à la fois éphémère et non-éphémère; elle est fixée d'une façon approximative par l'adaptateur dans la version textuelle de l'adaptation, mais le spectateur le conçoit de façon éphémère pendant la représentation.

Le *retaken* possède trois propriétés intéressantes :

- Parce qu'il est une reprise et non une répétition, sa forme peut être modifiée par l'adaptateur afin qu'elle devienne plus facile, plus pratique à représenter sur scène. Prenons, par exemple, le journal personnel dans lequel écrit André dans *L'hiver de force*, ou Mille Milles dans *Le nez qui voque*. Ce journal devient un calepin dans l'adaptation de Faucher, qui peut se glisser facilement dans la poche de l'acteur, ou un magnétophone dans l'adaptation de Pintal, qui permet d'utiliser la parole du personnage en lieu de l'écriture du journal.
- Car il possède une forme différente du *taken*, le *retaken* peut mettre en évidence les similitudes et les différences entre l'adaptation et le roman. Prenons à nouveau l'exemple du magnétophone : par leurs fonctions, ils nous font penser au journal personnel d'André et de Mille Milles. Mais au TNM, l'usage du magnétophone

Gaspard, in Gérard-Denys Farcy et al, *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Caen : Presses universitaires de Caen, 2000, p. 11.

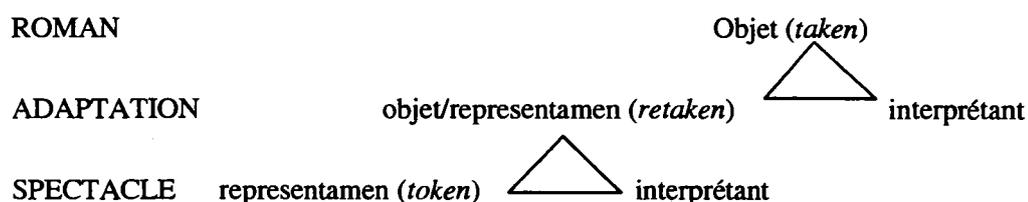
130 André Mercier, *op. cit.*, p. 14.

montre que la représentation théâtrale se différencie du roman en transformant l'écriture en sons.

- Le *retaken* peut représenter plusieurs *taken* à la fois, contrairement au *token* qui n'est associé qu'à un seul *taken*. Ainsi, le lit, dans *À quelle heure on meurt?*, peut faire autant référence au *hide-a-bed* d'André et Nicole qu'au lit de Mille Milles et Chateaugué.

L'existence du *retaken* propose donc au spectateur un ensemble de significations et de liens intertextuels très intéressants pour le spectateur. Tout comme la réécriture permet une relecture politique de l'œuvre, la création d'un troisième réseau de signes permet une relecture de l'expressivité de l'œuvre¹³¹ grâce aux moyens d'expression qu'offrent l'espace de jeu et les acteurs.

Voyons maintenant ce qui arrive lorsqu'on adapte le modèle sémiotique de Pierce à une adaptation dramatique. « L'objet » de Pierce, auquel le representamen fait référence, appartient alors au « troisième » réseau de texte que nous venons d'identifier; il peut alors devenir lui aussi un representamen d'un objet antérieur, issu du roman.



131 Farcy, dans son analyse du signe théâtral, utilise la quadripartition de Hjelmslev comme approche sémiotique et accorde une priorité à l'analyse du plan de l'expressivité, car la substance du plan du contenu, non défini, est amenée à varier selon l'équipe de création du spectacle; chaque équipe peut créer un contenu différent à partir du même texte. « [L]a substance du contenu est volatile en soi [...] et le sens qu'elle accueille est éminemment versatile si l'on en juge par ce que devient le chef-d'oeuvre inépuisable: un tourniquet infini d'interprétations divergentes. » (Gérard-Denis Farcy, *loc. cit.*, p. 397). Cette méthode d'analyse sémiotique, quoique très intéressante, donne plus de détails que nous n'avons de besoin pour analyser la transformation du signe par le processus de l'adaptation; nous n'élaborerons donc pas davantage sur elle.

Nous nous retrouvons donc avec trois plans, comme dans notre adaptation du modèle d'Ubersfeld. Ce schéma nous montre en outre qu'un spectacle dramatique créé à partir d'une adaptation possède deux réseaux d'interprétants. Il y a, d'abord, un réseau qui est issu du spectacle et qui fonctionne selon les codes de la représentation dramatique. Il y a ensuite les interprétants de l'adaptation qui, à travers leurs liens intertextuels avec le roman, viennent enrichir les références de l'adaptation. Ainsi, non seulement le signe dramatique d'une adaptation est dépendant des autres signes afin d'avoir un sens, mais il définit son sens à partir de deux réseaux d'interprétants. La complexité de l'interdépendance entre les signes et leurs réseaux d'interprétants est la principale difficulté dans l'analyse du signe scénique, car la recherche du sens individuel du signe à tendance à nous écarter de « l'ensemble », de l'importance des réseaux d'interprétants en tant que donneurs de sens principaux.

L'extrême difficulté de toute analyse de l'espace [du spectacle] tient au fait que la sémiotique et la sémantique y apparaissent particulièrement liées et que le saut au sémantique (à la recherche du sens) bloque parfois la recherche des rapports sémiotiques entre les ensembles de signes [...] ¹³².

Vigeant, dans son compte rendu de l'adaptation de Faucher, affirme que « [l]e travail d'intertextualité est ici une opération de structuration d'un univers fictif qui sera perçu par tout spectateur comme un monde global ¹³³. » C'est pourquoi, lorsque nous chercherons les sens possibles à donner aux signes des adaptations de Ducharme, nous considérons d'abord que « [l]a tâche d'une sémiotique théâtrale est moins d'isoler les signes que de construire avec eux des ensembles signifiants et de montrer comment ils s'organisent ¹³⁴. » Nous nous efforcerons donc de trouver comment « [...] les signes théâtraux [deviennent] la matérialisation

¹³² Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 110-111.

¹³³ Louise Vigeant, « Le Ducharme de Faucher. », *loc. cit.*, p. 38.

¹³⁴ *Idem.*, p. 21.

d'interprétants, c'est-à-dire des idées, des sens, des émotions, des images, surgis chez le metteur en scène et son équipe pendant le travail de lecture de Ducharme¹³⁵ ».

Si « chaque signe est infiniment traduisible », comme le dit le sémioticien Peirce, il faut toutefois examiner comment Faucher a arrêté son choix sur certains interprétants de certains signes textuels romanesques, dramatiques ou appartenant à la chanson, qu'il a décidé de matérialiser en des signes scéniques¹³⁶.

Les catégories de signes scéniques

Les différents signes théâtraux que les adaptateurs peuvent utiliser pour adapter *L'hiver de force* au théâtre sont plus facilement identifiables si nous les regroupons en catégories de signes.

Il est préférable de partir de ces ensembles textuels déjà constitués que sont sur scène l'espace, l'objet, la division temporelle, le comédien, et c'est à partir de ces ensembles constitués – isolés et désignés avec plus de facilité – que l'on peut se livrer à une analyse par niveau¹³⁷.

Kowzan divise les signes scéniques en cinq catégories : le texte prononcé (les paroles et leur ton, aussi bien dits par un acteur que celles qui ont été enregistrées)¹³⁸, les effets sonores non articulés (musique et bruitage), l'aspect du lieu scénique (décors, accessoires et éclairages), les apparences externes des acteurs (apparence physique, costumes, coiffures et maquillages) et l'expression corporelle (mimiques, gestes et mouvement des acteurs).

135 Louise Vigeant, « Le Ducharme de Faucher », *loc. cit.*, p. 37.

136 *Idem.*, p. 39.

137 *Idem.*, p. 37.

138 Nous n'aborderons pas cette catégorie puisque nous n'avons aucune information sur l'interprétation des voix des personnages dans les adaptations de *L'hiver de force*.

L'espace de la représentation

Nous savons hélas très peu de choses sur l'espace de la représentation des deux premières adaptations. Les deux diapositives que nous possédons des *Amarantes parentes* nous permettent de voir que le fond de la scène est occupé par un mur brun qui possède un cadre de porte, fermé par des rideaux, menant vers l'arrière-scène, ainsi qu'une petite fenêtre. On peut également y apercevoir une petite bibliothèque, une table sur laquelle se trouvent quelques bouteilles et un téléphone. Un tel décor semble suggérer l'intérieur d'un appartement ou d'une maison. Nous y apercevons une quantité d'accessoires comparable à celle utilisée au TNM ou à l'Espace Go, sur une scène toutefois plus petite; ceci donne un aspect chargé à l'espace de jeu.

Nous possédons quelques renseignements sur le décor de *Le fonne c'est plate* grâce au compte rendu de la revue *Jeu*¹³⁹ et à la critique du *Devoir*. Le décor utilise des lits jumeaux probablement en lieu du *hide-a-bed*. L'arrière du décor est occupé par une grande toile de fond sur laquelle est représenté l'ancien écran-test de Radio-Canada, connu au Québec sous le nom de « la face de sauvage ». Les deux articles soulignent l'utilisation de paliers afin de diviser la scène en plusieurs lieux. Nous ignorons quels lieux ont pu être représentés hormis la chambre des protagonistes, mais nous savons tout de même que l'adaptation choisit d'en représenter plus d'un sur la même scène. L'imposante visibilité de la mire de Radio-Canada suggère que la télévision joue rôle important dans la fable; nous sommes confortés dans cet avis par le fait que cette adaptation est la seule à compter, dans sa distribution, trois artistes du showbiz, amis de Petit Pois.

Les didascalies de *À quelle heure on meurt?* sont particulièrement avares de descriptions sur l'apparence du décor et de l'espace de jeu. Elles mentionnent tout au plus que l'endroit représente « une chambre à coucher à Montréal » (*MF*, 1), qu'il y a une robe de mariée à l'arrière, et que Mille Milles et Chateaugué, à un moment, marchent dans la rue. Nous ne tiendrons pas rigueur à Faucher d'avoir écrit peu de détails sur son décor; étant lui-même metteur en scène et producteur de son adaptation, il n'a probablement pas ressenti le besoin

139 Jean-Paul Daoust, *loc. cit.*, p. 136.

d'écrire dans le texte ses idées de scénographie, d'autant plus qu'il n'a probablement jamais eu l'intention de publier son manuscrit. Heureusement pour nous, les comptes rendus, photos et critiques des trois productions de cette adaptation nous permettent d'en savoir davantage. Voici, dans un premier temps, la description qu'a faite Solange Lévesque du décor de la toute première production, réalisée à l'Espace GO :

Cent cinquante petites voitures jouets nous séparent de l'aire de jeu, seules taches de couleur sur le sol noir; elles se dirigent toutes en faisceau vers le centre de la scène, où une boîte blanche instable, une espèce de grand parallélogramme sans fond ni couvercle menace de s'écrouler sur l'unique meuble qu'il contient : un lit. Autour du lit, des livres, quelques affaires. Tout au fond, une robe de mariée suspendue à un cintre, blanche elle aussi comme un fantôme, menaçante d'immobilité¹⁴⁰.

Si l'espace de jeu représente une chambre à coucher, elle ne la représente pas de façon habituelle; son espace est pratiquement vide, sauf pour un lit, les murs de côté ont une inclinaison anormale et menaçante tandis que le mur du fond est inexistant. Les murs et le lit sont blancs, en opposition au vide noir du monde extérieur. « [...] [L]e découpage de l'espace, l'éclairage et le choix des objets mettent en opposition deux espaces dramatiques sur les axes intérieur/extérieur, privé/public, blanc/sombre, vide/plein¹⁴¹ [...] ». Louise Vigeant, dans son observation du décor, accorde une importance particulière à la division du décor en deux ensembles distincts.

Le spectateur fait face à une aire de jeu aménagée de façon à créer deux espaces distincts, de proportion différente: d'une part, une plate-forme centrale, encadrée par des murs latéraux et un plafond, forme une pièce, une espèce de boîte sans fond, toute blanche, à peu près vide — on n'y voit qu'un lit monté sur des piles de livres — ; d'autre part, des corridors

140 Solange Lévesque, « "À quelle heure on meurt?" : au delà du théâtre », *Jeu. Cahiers de théâtre*, n° 51, 1989, p. 44.

141 Louise Vigeant, « Le Ducharme de Faucher », *loc. cit.*, p. 39.

permettant de circuler autour de cette plate-forme, un couloir s'élargissant à l'avant-scène en une bande de quelques pieds, peu éclairée, où s'étaient de nombreuses voitures miniatures¹⁴².

Cette dichotomie entre deux espaces reprend, métaphoriquement, la division entre le monde de l'enfant, caché en sécurité dans l'appartement, et celui de l'adulte, partout autour à l'extérieur, avec ses voitures et sa robe de mariée. Le monde extérieur, comme les murs de l'appartement, menace de s'écrouler sur le refuge des deux enfants.

Dans la deuxième production de l'adaptation de Faucher, l'espace de la représentation n'est pas divisé en deux; « [...] un lieu petit, tordu, tout blanc et dénudé, à la fois refuge et piège [...] » occupe tout l'espace. Il n'y a pas de mur, ni d'autres éléments de décor qui peut définir où se situe l'action. Afin de représenter plusieurs lieux, l'équipe utilise plutôt des accessoires, qui peuvent être facilement pris, déposés, échangés, pour changer de scène ou de lieu, rapidement, simplement, tout en restant dans le même grand espace.

[L'aire de jeu] tenait à la fois du plateau de tournage, de la scène de théâtre et de l'arène de cirque. Objets, meubles, costumes étaient éparpillés partout, attendant d'être choisis, utilisés, lancés, abandonnés. Tout était là : les livres, les cigarettes, les bouteilles de bière, les oranges, « des » robes de mariée, qu'un Mille Milles essayait compulsivement de mettre à Chateaugué¹⁴³.

Dans la première production, la robe de mariée, présente dès le début, constituait une intrigue. Ici, tous les accessoires peuvent en constituer une, car ils sont tous présents sur scène dès le départ. C'est comme si, en quelque sorte, tous les lieux et les scènes se trouvaient tous en même temps dans le même espace, en attente, prêt à apparaître, lorsqu'animés par les comédiens. De plus, la disposition désordonnée des accessoires permet de donner une impression de désordre au grand espace. Le décor représente, en un sens, l'ensemble du monde de Mille Milles et Chateaugué.

142 *Idem*.

143 Louise Vigeant, « Quelle question! », *loc. cit.*, p. 80.

Les articles écrits sur la troisième production de *À quelle heure on meurt?* n'offrent aucun commentaire sur l'apparence de l'espace de jeu. Les photos de cette production nous montrent un décor encore une fois très dépouillé, mais cette fois-ci avec un grand mur de fond et très haut. Sur ce grand mur, tout blanc, se trouve une fenêtre avec des rideaux. Nous avons l'impression d'être à l'intérieur d'un appartement, et la hauteur disproportionnée de la pièce laisse une forte impression de vide. Dans l'unique grande pièce représentée trônent quelques tapis et objets épars, comme dans la deuxième production. Sur les photos, on ne voit aucun lit. Quelques chandelles sont disposées à l'avant-scène. Une autre photo montre une projection vidéo faite sur le mur blanc; celui-ci devient ici littéralement un canevas qui peut être repeint instantanément grâce à des projections.

En somme, les trois scénographies de l'adaptation de Faucher, tout en étant toutes relativement minimalistes, ont aussi l'avantage de pouvoir suggérer facilement plusieurs lieux avec peu de moyens et beaucoup de créativité. Elles se différencient surtout par leur façon d'occuper l'espace. Dans la première, c'est la dichotomie entre deux mondes qui marque l'espace de jeu. Dans la deuxième, ce sont les accessoires qui, lorsqu'ils sont manipulés par le comédien, définissent l'utilisation de l'espace. Dans la troisième, ce sont les projections vidéo qui meublent le décor. Les trois productions utilisent les mêmes accessoires; mais les disposent de façons différentes de manière à créer tantôt l'ordre, tantôt une séparation de l'espace, tantôt le désordre.

Sur les planches du TNM, on a également opté pour un décor dépouillé. Celui-ci prend l'allure d'une « [...] vastitude où quelques objets sont reproduits en quelques exemplaires¹⁴⁴ [...] ». Trois types d'accessoires meublent surtout cet espace : les bouteilles de bière (partout), des réfrigérateurs encastrés (cinq, qui s'alignent sur le mur à cour) et les téléphones (qui s'alignent sur le mur à jardin). Entre les deux, l'espace est pratiquement vide, sauf pour deux fauteuils verts dans lesquels André et Nicole passeront le plus clair de leur temps pendant le premier acte.

144 Marie-Christine Blais, *loc. cit.*, p. C5.

Pour le journal *Voir*, [l']alignement de réfrigérateurs paraît réminescent du pop art¹⁴⁵ ». Les téléphones en bakélite, par leur apparence, nous ramènent aussi dans les années 60 et 70. La multiplicité de ces objets a quelque chose d'anormal, de surréaliste; on ne s'attend pas à en voir autant dans l'appartement de deux jeunes adultes paumés et il est inutile, de toute façon, de posséder autant de frigos et de téléphones¹⁴⁶. Il apparaît rapidement que ces appareils ont une autre utilité; dès la première scène, une des portes de frigo se révèle aussi être une porte d'entrée de l'appartement, par où « apparaissent » Petit Pois, Laïnou ou Roger. Le téléphone est aussi, métaphoriquement, une porte vers Laïnou ou Petit Pois; lorsque ceux-ci ne sont pas « en ville ».

Ici, toute la scène est occupée par le même espace. La scénographie ne crée pas une dichotomie entre plusieurs espaces, mais une unité de lieu. Un seul endroit est représenté à la fois sur la scène, qui se transforme au besoin pour devenir un autre lieu. Dans ce décor, tout met l'accent sur le fait que tout tourne autour d'André et Nicole. Les lieux choisis, comme nous l'avons vu au premier chapitre, resserrent l'attention autour des protagonistes; le monde extérieur vient dans leur espace sans qu'ils n'aient à en sortir. Et grâce aux murs qui se déplacent et à l'éclairage, l'endroit où André et Nicole se trouvent se transforme autour d'eux sans qu'ils n'aient à sortir de scène. « En première partie, alors que les Ferron ne bougent guère de leur antre, toute l'astuce de l'adaptation de Pintal consiste à faire du couple de résistants tranquilles, en retrait du monde, le centre, la plaque tournante (littéralement) du mouvement¹⁴⁷. » En effet, les deux fauteuils verts sur lesquels André et Nicole passent le plus clair de leur temps sont sur une section de plancher qui peut pivoter. « Pour soutenir ce jeu d'oscillations constantes entre réalité et irréalité (réclusion intérieure et invasion par

145 Marie Labrecque, *loc. cit.*

146 Par ailleurs, jamais Nicole et André n'ont eu besoin dans le roman – ni dans l'adaptation – d'utiliser plus d'un frigo ou d'un téléphone.

147 Marie Labrecque, *loc. cit.*

l'extérieur), un dispositif scénique dont l'élément central pivote sur lui-même, suggère ainsi le voyage immobile dans la démesure du vide¹⁴⁸. »

En observant les didascalies de l'adaptation de Pintal, il apparaît que la symbolique de l'hiver et du froid est exploitée à travers la lumière blanche. Ainsi, lorsque Petit Pois apparaît pour la première fois, amorçant le début des tourments des protagonistes, « *La lumière est éblouissante* » (LP, 20). Lorsque celle-ci apparaît à la télévision pour dire une « confession » qui frustrera André et Nicole, « *[l]'appartement est plongé dans une obscurité étrange, déchirée par la blancheur du visage de Petit Pois [...]* » (LP, 39). Lorsque les Ferron décident de se départir de l'ensemble de leurs biens, « *L'éclairage devient d'une blancheur extrême comme si l'hiver venait brusquement d'entrer dans la pièce.* » (LP, 61). En arrivant au chalet de Poulette, Petit Pois décide de tout peindre en blanc et « *[l]'espace devient d'une blancheur extrême* ». (LP, 90). C'est aussi l'hiver lorsque la lettre d'adieu de Petit Pois s'abat sous la forme d'une pluie de pages blanches, comme la neige, sur André et Nicole, avant que ceux-ci annoncent que l'hiver va commencer (LP, 106).

Le décor de Faribault aurait été, s'il avait été produit, le plus élaboré parmi les adaptations dont nous avons le texte. Le nombre de lieux est environ le même que chez Pintal, sauf que, entre chaque scène, l'action se déplace constamment d'une pièce à l'autre. Le décor d'une pièce, par exemple celui de l'appartement d'André et Nicole, ne peut donc pas, après un moment, disparaître pour le restant de la pièce comme c'est le cas chez Pintal. De plus, les didascalies commandent l'utilisation d'un nombre important de meubles et d'accessoires dans chacun de ces lieux. Par exemple, dans la chambre à coucher d'André et Nicole, on retrouve, comme chez Pintal, un fauteuil, une télévision, un tourne-disque, mais aussi deux portes (une donnant sur la salle de bain, l'autre sur la ruelle), un *hide-a-bed*, une table avec deux chaises, un poêle et un frigo (qui sont utilisés dans leur fonction habituelle), un grille-pain (qui doit réellement pouvoir griller des rôties), une armoire et une table avec deux chaises. L'appartement de Roger et Petit Pois comprend quant à lui l'espace d'une cuisine et celui d'une chambre à coucher. La cuisine comporte une table ronde en verre,

148 Lorraine Hébert in « L'hiver de force », Dossier de presse, théâtre de l'Odéon, *loc. cit.*, p. 9.

quatre chaises de métal, un comptoir-évier (duquel l'eau doit couler, car Catherine y remplit sa tasse) et une bouilloire. La chambre de Roger, elle, doit posséder un grand lit et une armoire.

Les changements de décor demandés par Faribault ont une incidence importante sur les messages envoyés aux spectateurs. On tente ici de reproduire très fidèlement l'univers du roman, pas seulement par des décors et des accessoires élaborés, mais en changeant entre ces décors très complexes seize fois durant la pièce. Cela demande certes des moyens techniques importants qui peuvent être impressionnants et spectaculaires à regarder¹⁴⁹, mais cela laisse aussi moins de place à l'imagination. Avec les nombreux noirs et changements de lieux commandés entre chaque scène, les signes propres aux lieux de l'adaptation donnent un côté davantage « cinématique » que dramatique. Par leur fidélité à la fable du roman, ceux-ci n'offrent pas de regard particulier, de critiques ou de métaphores sur l'univers des protagonistes.

Les sons non dits

Les sons non dits englobent la musique et les effets sonores. Ceux-ci peuvent être indiqués par les didascalies ou ajoutés par le metteur en scène pour créer une ambiance. Les sons non dits englobent aussi tout le bruit que peuvent produire les acteurs durant la performance (pas, toussotement, utilisation d'objets). Les moments de silence (inexistants

¹⁴⁹ Une solution à un tel défi pourrait-être, pour une équipe de production qui en possède le budget, de placer plusieurs décors sur un plateau tournant, ou d'utiliser un système de cintres et poulies pour lever et redescendre des sections de murs entre chaque scène. Mais encore, un tel concept pourrait difficilement être appliqué, car ces deux décors doivent, à deux occasions, apparaître simultanément. Il serait plus simple d'utiliser des paliers comme dans la production du TUM, diminuant toutefois l'espace disponible pour représenter chaque lieu. Le décor, tel que commandé par les didascalies de Faribault, est donc difficile à imaginer, même sur une scène de grande dimension comme celle du Monument-National, où jouent les étudiants de l'École Nationale de Théâtre. Un tel déploiement aurait été tout simplement inconcevable sur les planches des scènes des studios de l'UQAM ou du Centre d'essai de l'Université de Montréal, où les dimensions des salles sont relativement modestes. Une telle fidélité à l'oeuvre originale, nous le comprenons bien ici, ne serait pas sans causer quelques maux de tête à l'équipe de production. Il s'agit là d'un bon exemple de problématiques qui peuvent survenir lorsque, comme le disait Vigeant dans une citation précédente, l'adaptation échoue à « dire les choses autrement ».

dans le roman) sont aussi porteurs de sens. « Ce qui ne se dit pas, ce qui est relié au silence, aux impératifs du subconscient appartient justement au cœur de la poétique théâtrale¹⁵⁰. »

La musique occupe une place particulièrement importante au sein du roman *L'hiver de force*; plus de 25 allusions directes à des musiciens, compositeurs, à des chansons (dont les paroles sont parfois citées) s'y retrouvent. Cette importance semble avoir été reconnue et transposée dans chacune des adaptations de *L'hiver de force*, dans lesquelles on retrouve plusieurs références aux mêmes chansons (qui sont parfois interprétées sur scène). De plus, chaque équipe technique a compté dans son équipe un compositeur de musique ou d'effet sonore.

Jean-François Chassay suggère que, dans le roman, « [...] l'ambiguïté du discours ferrougien [peut] entièrement se lire à travers l'utilisation, en apparence fugace, de la chanson¹⁵¹ ». Par exemple, l'audition de *Hymne à la joie* fait dire à André « [...] que les gens qui peuvent écouter ça sans se lancer tête première contre les murs ont une forme morale exceptionnelle [...] » (*H*, 159-160). Cette dernière réplique est reprise chez Faucher, où Mille Milles et Châteaugué, par ailleurs, écoutent également Boris Vian, Les Beatles et Robert Charlebois (*MF*, 10), comme dans la version romanesque. Sur scène, la chanson n'est plus simplement mentionnée dans un texte ; le spectateur peut l'entendre en même temps qu'il entend les dialogues et les autres sons du spectacle. Grâce à cela, il peut être transporté par l'addition des émotions de la chanson et de celles des acteurs.

L'adaptation de Faucher commande l'interprétation de deux chansons de Robert Charlebois dont les paroles ont été écrites par Ducharme. Les paroles de ces chansons s'inscrivent dans la continuité du discours de Mille Milles et Châteaugué, et forment une sorte d'épilogue à l'adaptation. La chanson « Dix ans » parle du temps qui passe, rappelant l'enfance perdue évoquée dans les récits de Ducharme. La chanson « Fais-toi z'en pas »

150 Jean-Louis Barrault, *loc. cit.*, p. 41.

151 Jean-François Chassay, « She loves you – de la musique (avant toute chose) dans *L'hiver de force* », *Voix et images*, vol. 30, n° 3, (90) 2005, p. 137.

rappelle les épisodes de laisser-aller de Nicole et André : « Les sacs de chips écrapoutis / Les paquets vides de cigarettes / Se parler tout seul se dire hostie / Se dire qu'y est temps que ça arrête ». Elle permet aussi de cautionner en quelque sorte l'attitude des protagonistes : « Fais-toi z'en pas tout le monde fait ça ». « Quelques paroles de ces chansons suffisent à faire comprendre l'état psychologique des personnages¹⁵². » Aux mots de la chanson s'ajoute la sensibilité transportée par la musique. Solange Lévesque trouve que l'interprétation de ces chansons est « douce et lancinante¹⁵³. » Vigeant souligne également que les chansons mettent en valeur les rapports d'intertextualités de l'adaptation, car « [...] faisant partie d'un champ discursif plus vaste que la seule littérature, le spectacle qui les intègre fait éclater encore plus son réseau de références¹⁵⁴. » L'utilisation de musique permet donc à l'adaptation du roman d'établir plus de liens avec les références culturelles du roman *et* du spectateur.

Comme Faucher, Pintal fait jouer quelques chansons mentionnées dans le roman : « Le déserteur » et « Fait-moi mal Johnny » de Boris Vian, « Hey Jude » des Beatles et « Release me let me go » de Engelbert Humperdink. Elles ne sont pas cependant reprises dans les mêmes circonstances. L'écoute des chansons de Vian, par exemple, n'est plus accompagnée de l'épisode de l'achat du disque, attendu depuis longtemps, ni de celui du lancer du même disque par la fenêtre. « Fais-moi mal Johnny », avec sa thématique masochiste, est joué alors qu'André déclare vouloir accepter le mal qui l'afflige (« Nous voulons changer du tout au doux, nous rebâtir sereins. [...] Alors allons-y, acceptons tout [...] Faisons-nous fourrer. » ; *LP*, 16). « Le déserteur » joue en fermeture du premier acte, alors qu'André et Nicole se désolent de la perte de Petit Pois, décident de se replier contre le monde, puis décident de tout laisser tomber et de recommencer à zéro (« On s'essuie pis on recommence. À Zéro. » ; *LP*, 41). À défaut d'utiliser la thématique antimilitariste de cette chanson, l'acte de désertion que raconte la chanson fait écho à celle de leur amie Petit Pois, et les accents tristes de la musique accompagnent la peine des personnages. Dans les deux situations que nous venons d'illustrer,

152 Louise Vigeant, « Le Ducharme de Faucher », *loc. cit.*, p. 43.

153 Solange Lévesque, *loc. cit.*, p. 48.

154 Louise Vigeant, *loc. cit.*, p. 43.

l'émotion que transporte les chansons s'additionne à celle traduite par la voix et le jeu des acteurs. Aussi, en utilisant ces chansons dans un contexte différent de celui du roman, on montre que le sens de celles-ci peut correspondre à plus d'un élément de la vie d'André et Nicole.

D'autres chansons surimposent leur message aux événements de la fable afin de l'illustrer et de la renforcer. La chanson « Hey Jude », dont les paroles sont écrites en deux langues dans le roman, est chantée par André et Nicole (l'un chantant la chanson en anglais, l'autre en français) lorsque les protagonistes tentent de reconforter Lainou. La chanson « Release Me Let Me Go » joue en trame de fond alors qu'André, gêné par l'attitude « indécente de Petit Pois », demande à cette dernière de relâcher son étreinte. La chanson reflète et appuie la pensée d'André, mais elle anticipe également la séparation entre Petit Pois et les Ferron qui surviendra quelques instants plus tard. Alors que, dans le roman, ces chansons n'apparaissent qu'au moment de leur mention dans le texte, au théâtre, la chanson joue sans interruption pendant toute la scène; l'émotion qui peut être transportée par la chanson est donc présente plus longuement et de façon plus soutenue.

Dans l'adaptation de Pintal, les didascalies commandent aussi la création d'une musique thème qui doit être entendue lors des entrées en scène de Petit Pois. Ainsi, en entendant la même musique à chaque fois qu'entre un personnage, le spectateur peut être prévenu de son arrivée avant même de le voir entrer en scène. Le thème peut aussi être repris avec différentes interprétations à chaque entrée, pour annoncer l'état d'esprit du personnage.

Ils se jettent à corps perdu sur l'appareil. On entend la musique thème de Petit Pois qui semble porter chacune de ses paroles alourdies par les pilules et la drogue.
(LP, 67)

Hormis les chansons, les effets sonores jouent également un rôle important dans l'adaptation de Pintal. « L'environnement sonore fait entrer à pleine porte, avec ici et là quelques plages de silence et de chansons triées sur volet, les bruits de la ville, de la télévision, de la culture de masse et de conversations téléphoniques¹⁵⁵ ». Ces bruits peuvent

aussi s'ajouter à l'apparence visuelle de l'espace de jeu pour préciser le temps de l'action, l'époque de la fable ou encore la fonction d'un objet. Prenons, par exemple, la voix de René Lecavalier entendue alors que la télévision joue une partie de hockey des Canadiens de Montréal (*P*, 29); elle permet de situer le temps de l'histoire dans une période entre 1952 et 1985, années pendant lesquelles cet animateur présentait l'émission *La soirée du hockey*. Les noms des joueurs annoncés par René Lecavalier peuvent aussi, pour les spectateurs qui s'y connaissent en ce sport, contribuer à situer l'époque où est diffusée cette émission de télévision. De plus, le son contribue à donner du réalisme à cet objet.

De façon générale, nous remarquons que les sons non dits, autant ceux qui collaborent à l'ambiance musicale que ceux qui ajoutent au réalisme et à l'ambiance, ne fonctionnent pas toujours seuls; ils superposent leurs sens à tous les signes visuels de l'espace de jeu. Comme les signes visuels, ils peuvent s'additionner avec les signes d'autres natures. Mais ce qui est unique aux sons non dits, c'est qu'ils transmettent des messages auditifs par une autre codification que la langue écrite ou parlée. Autrement dit, le spectateur peut percevoir plusieurs sons à la fois (dits et non dits) sans qu'ils ne partagent la même codification.

L'expression corporelle des acteurs

Jamais un narrateur ne pourra donner autant de détails sur l'expression d'un corps que peut en observer un spectateur. À chaque instant où on regarde un acteur, le corps de ce dernier nous bombarde de signes. Il y a, bien sûr, les signes qui ont trait à son apparence externe (costumes, maquillage, coiffure) que nous verrons plus loin. Mais les corps des acteurs nous montrent aussi des gestes, des déplacements qui permettent d'exprimer leurs émotions, mais aussi de définir l'espace qu'ils occupent. La possibilité, pour le spectateur, de recevoir autant d'information grâce au corps de l'acteur constitue probablement le plus important atout qu'offre l'adaptation dramatique. Pendant un spectacle, le spectateur n'a plus à imaginer à quoi ressemble l'expression corporelle à partir d'un texte. Il n'y a plus de narrateur pour donner de longues descriptions et métaphores afin de bien faire comprendre l'expression d'un personnage; il suffit de le regarder pour voir son expression corporelle. En une seconde, le spectateur est capable de « lire » bien davantage d'informations sur l'expression du personnage qu'en lisant une page de texte. Beaucoup, beaucoup

d'informations donc, peuvent être données par cette catégorie de signes, qui est parfois si importante que le metteur en scène travaille à l'occasion avec un chorégraphe pour composer certains mouvements¹⁵⁶.

N'ayant assisté à aucune des représentations des adaptations, nous ne pouvons en dire beaucoup sur les signes issus des mouvements des acteurs. Toutefois, deux cas intéressants où des gestes d'acteurs ont eu une signification particulière nous sont rapportés par les comptes rendus. D'abord, à l'ouverture de la création de l'adaptation de Faucher, le spectateur voit Mille Milles, caché derrière le lit, en train de se masturber. Ce geste annonce immédiatement sa difficulté à résister au passage dans le monde des adultes.

En lieu et place du mot, Martin Faucher a choisi le geste. Comme ce geste ouvre le spectacle, l'idée que la sexualité jouera un grand rôle dans l'aventure des personnages n'échappe à personne. Ainsi constitue-t-il, tout comme la robe de mariée, une clé pour l'interprétation de ce qui va s'ensuivre¹⁵⁷.

Caron donne un autre exemple du sens que peut donner l'expression corporelle des acteurs dans l'adaptation de Pintal. Dans celle-ci, le personnage de Petit Pois annonce la sélection de son film à Cannes « [...] juché sur un fauteuil, exhibant ses bottes de fourrure à hauteur d'épaules¹⁵⁸ [...] » alors que dans le roman, « [c]ouchée de tout son long, elle pointe un index menaçant en regardant le ciel avec des yeux écarquillés tout habités de tonnerres et d'éclairs¹⁵⁹ » (H, 185).

156 Les deux dernières créations de *À quelle heure on meurt?* et celle du TNM créditent chacune le travail d'un chorégraphe.

157 Louise Vigeant, « Le Ducharme de Faucher », *loc. cit.*, p. 42.

158 Pascal Caron, *loc. cit.*, p. 117.

159 *Ibid.*

La Toune est ici une déesse véritable qui défie le ciel par son alanguissement pesant, non une battante dressée comiquement devant l'injustice bilatérale. La résistance face au Sud ou à l'Est devint confrontation du parterre au théâtre¹⁶⁰.

Autrement, l'expression corporelle des acteurs permet de redéfinir le rapport d'intimité entre André et Nicole. Dans chaque version, les protagonistes s'embrassent de façon différente. Dans le roman, quoiqu'il soit incertain qu'André et Nicole s'embrassent, deux moments suggèrent que les deux protagonistes ont pu poser leurs lèvres l'une contre l'autre. Dans la première de ces deux occasions, Nicole suce un bonbon creux au Whisky qu'elle tente de pousser de force entre les lèvres d'André; celui-ci refuse. « Le bonbon se rompt, le whisky se répand, barbouille [leurs] mentons, comme des cochons. » (*H*, 117) Ce « baiser forcé » entre frère et sœur ne fonctionne pas. Vers la fin du roman, une scène se termine par une proposition de Nicole d'embrasser André (« Viens, cher, que je te donne un bec », *H*, 262), sans que l'on sache si elle et André s'embrassent réellement. Dans les trois adaptations dont nous avons le texte, cependant, il n'y a pas d'équivoque : le baiser a lieu.

Chez Pintal, la scène du bonbon se produit exactement comme dans le roman et cause la même frustration. À la fin du roman, les rôles sont inversés lors de la scène où le baiser est proposé; c'est André qui invite Nicole à l'embrasser, en reprenant ses mots (« Viens, chère, que je te donne un bec », *LP*, 99). Le baiser se produit ensuite, avec un caractère très intime (« Pour la première fois sans doute de leur existence, ils se donnent un long baiser sur la bouche, puis se regardent, étonnés de l'intimité nouvelle qui vient de se créer entre eux. » *LP*, 99). Chez Faucher, le baiser ne se produit que lors de la scène du bonbon creux au whiskey. Lorsque Nicole pousse le bonbon entre les lèvres d'André, non seulement celui-ci ne résiste pas, mais il l'accepte en s'en disant satisfait (« Là on est heureux », *MF*, 11). Chez Faribault, André et Nicole s'embrassent deux fois plutôt qu'une. La scène du bonbon au whiskey se produit de la même façon que dans le roman; le baiser forcé ne fait que barbouiller leurs mentons (*CF*, 47). Par contre, douze pages plus tôt, André et Nicole regardent leur téléviseur

160 *Ibid.*

et miment la scène romantique du film qu'ils sont en train de regarder, scène qui se termine sur un baiser.

Nicole & André jouent dans le fauteuil la scène de séduction qu'ils voient à la TV. Ils vérifient de temps en temps où est-ce qu'ils devraient en être rendus et achèvent par un long baiser. Puis ils ferment la TV et les lumières. (CF, 30)

Puis, vers la fin de la fable, le baiser que suggère le roman est aussi repris dans l'adaptation de Faribault. Encore une fois, les rôles sont inversés; c'est André qui propose le baiser. Et peut-être, car ils se sont déjà embrassés une fois et presque embrassés une deuxième fois, ce baiser n'entraîne pas une réaction inconfortable de la part de l'un et l'autre comme dans l'adaptation de Pintal. Plutôt, leur expression corporelle semble indiquer qu'ils sont intimes, voire amoureux.

(André passe son bras autour d'elle)
 ANDRÉ : viens, j'vas t'donner un bec.
 (Ils s'embrassent)
 ANDRÉ : Colline, dis-moi qu'tu m'laisseras jamais seul.
 NICOLE : J'te laisserai jamais seul
 ANDRÉ : Si tu meurs avant moi, j'me tue.
 NICOLE : Moi-ssi. Dis-moi-le si ça va pas bien.
 (Ils se serrent l'un contre l'autre.) (CF, 73)

L'expression corporelle des acteurs peut servir à définir l'endroit de l'action. Ainsi, lorsque l'avant-scène du TNM, devant le décor de l'appartement d'André et Nicole, devient « l'endiablé » Café 79, c'est en partie à cause de l'expression du corps d'André et Nicole; « Emportés par le rythme de la musique et un peu pas mal éméchés, ils s'agitent frénétiquement sur ce qui peut sembler être une piste de danse ». La présence d'une actrice interprétant une danseuse « à gogo » contribue aussi à définir l'espace comme celui d'un bar.

L'expression corporelle peut aussi servir à définir le rôle d'un objet. La façon dont Roger et Laïnou entrent naturellement par la porte d'un des réfrigérateurs contribue, avec les bruits de ville qui sortent de « l'intérieur » de l'appareil, à donner à ce réfrigérateur le rôle d'une simple porte donnant vers l'extérieur. Les cinq frigos servent encore de porte à la fin de l'acte deux lorsque Roger, Laïnou et Thérèse Brassard sortent chacun d'une porte de réfrigérateur. Une de ces portes est aussi, durant le premier acte, utilisée pour représenter un « vrai »

réfrigérateur; c'est le geste de Nicole, qui ouvre et observe son intérieur à la recherche de nourriture, qui le définit ainsi.

L'expression corporelle des acteurs, durant toute la durée d'une pièce, en dira beaucoup plus long sur l'expressivité des personnages que ne pourra jamais en dire toute description du narrateur. Elle permet d'exprimer le contenu de plusieurs segments de texte qui ont été effacés durant le processus de réécriture. Mais elle permet surtout de dépasser maintes fois l'expression des personnages telle que décrites dans le roman. La plupart des expressions des acteurs doivent être créées par la mise en scène, laissant à l'équipe de production une marge d'interprétation considérable quant à la façon d'exprimer physiquement les émotions des personnages. Par ailleurs, les signes de cette catégorie n'utilisent pas la codification du langage, mais celle du geste, beaucoup plus universelle. Rappelons-nous, à la base, que le théâtre peut exister sans paroles, mais pas sans gestes.

L'expression corporelle transporte la plus grande partie de l'expressivité de l'œuvre dramatique. Ainsi, la fable racontée sur scène peut raconter deux histoires fort différentes selon le « ton » donné par la mise en scène. Si André et Nicole bougent peu et restent souvent assis, leur discours aura une expression de résignation, de découragement. Si les mêmes personnages bougent, dansent, courent, nous aurons davantage l'impression d'assister à un discours de deux rebelles. L'expression corporelle peut définir les objets et les lieux, mais aussi les relations entre les personnages, comme dans l'adaptation de *Faribault*, bouleversant totalement le type de relation frère sœur qui est représenté.

L'apparence externe des acteurs

L'apparence externe de l'acteur est d'abord un choix de « casting » du metteur en scène, qui désire un acteur d'une certaine apparence pour interpréter un rôle donné. Par la suite, elle est modifiée par les costumes, la coiffure, le maquillage. [...] [L]es maquillages et les costumes tendent à révéler l'intériorité des personnages, de sorte qu'ils semblent parfois exagérés, trop colorés ou trop neutres¹⁶¹. » Dans une moindre mesure, l'apparence externe est

¹⁶¹ Christine Lahaie, « Adapter le texte dramatique au petit écran », in *L'adaptation dans tous ses états*, *loc. cit.*, p. 42.

aussi définie par la luminosité, les couleurs et les ombres que jette l'éclairage de la scène sur les corps des acteurs.

Les photos en noir et blanc de la première production de *À quelle heure on meurt?* montrent les comédiens portant un chandail sobre par-dessus une chemise, l'un avec un pantalon, l'autre avec une jupe, tous de couleur unie. Les comptes rendus de l'adaptation de Faucher ne portent aucune remarque sur les costumes ou l'apparence générale des deux acteurs, sinon pour signaler le fait que Chateaugué revêt, vers la fin de la pièce, une robe de mariée. Par sa blancheur et sa position détachée en dehors du centre de l'action, elle se démarque dans l'espace. Pour Chateaugué, le passage de vêtements sobres à une robe de mariée cause un contraste d'apparence qui souligne le passage vers le monde adulte. La sobriété et la simplicité des autres costumes, quant à elle, renforcent l'idée du peu d'importance qu'accordent les personnages à leur habillement.

LUI : [...] Pourquoi s'achètent-ils des vêtements?

ELLE : Pour ne pas avoir froid?

LUI : Non, pour ne pas avoir froid, il suffit de se tuer. Morts, ils n'auraient pas froid. Ils s'achètent des vêtements pour ne pas mourir de froid. Ils s'achètent des vêtements pour continuer de vivre. Pourquoi vivent-ils? Pour s'acheter des vêtements. (*MF*, 7)

Dans l'adaptation de Pintal, plusieurs costumes différents sont portés par André et Nicole, selon l'endroit où ils se trouvent. Lorsqu'ils végètent à l'intérieur de leur appartement, leurs sous-vêtements peuvent illustrer leur laisser-aller, leur désir de s'enfermer dans la maison. Le port par Nicole d'un sous-vêtement pour homme renforce cette idée et donne une impression de grotesque. Lorsqu'André et Nicole parquent dans leurs sous-vêtements en portant des chapeaux de fêtes, leur allure reflète « le dernier tour de piste de deux clowns vaguement tristes » commandé dans la didascalie (*LP*, 65). Lorsqu'ils sortent à l'extérieur, leurs vêtements sobres, décontractés, en teintes sombres, contrastent avec les robes extravagantes à paillettes que porte Petit Pois; les vêtements de cette dernière sont un rappel constant pour le spectateur – ainsi que pour André et Nicole – des différences de classes sociales qui existent entre eux.

Vers la fin du roman (et de l'adaptation de Pintal), Petit Pois offre une robe de mariée à Nicole et un costume bleu à André, car elle « [...] en avait assez de nous voir habillés en guenilles » (*LP*, 99). Elle enlève le chandail de Nicole, lui dégrafe son soutien-gorge afin de lui enfiler la robe de force. Elle force également André à changer de vêtements. Une fois dans leurs habits distingués et chics, André et Nicole deviennent méconnaissables dans des vêtements qui contrastent si fortement avec la tenue décontractée qu'ils ont porté la plupart du temps.

La coiffure « qui pourrait faire peur aux animaux » que porte Lainou lors d'une de ses entrées en scène est un autre signe relié à l'apparence du corps de l'acteur. « [Lainou] apparaît, les cheveux blonds, mal tondus, mal coiffés. À sa vue, André et Nicole poussent un grand cri. » (*LP*, 74). La laideur de la coiffure donne un look encore plus pitoyable à Lainou, qui s'enfonce alors dans ses déboires (« Toutes mes initiatives se soldent par un échec. », *LP*, 74).

Comme c'est le cas pour les autres signes, les costumes, les coiffures et les maquillages des personnages ont une présence plus longue dans les yeux du spectateur que pour un lecteur; plutôt que de les « voir » qu'au moment de leur mention dans un texte, le spectateur verra ici les « signes » qu'ils émettent pendant tout le temps qu'ils sont sur la scène, et ce, pendant que les acteurs y superposent leurs gestes, leur voix, leurs paroles. Visuellement, ils traduisent également une vision esthétique que ne pourrait émettre un texte.

Le rôle des signes scéniques

Nous avons vu quelques façons dont les signes d'une représentation dramatique fonctionnent dans les adaptations de *L'hiver de force*, ainsi que quelques exemples de sens qu'ils peuvent donner, de façon individuelle. Nous avons vu également quelques exemples de façons dont le signe scénique se différencie du signe romanesque. Il nous reste maintenant à découvrir comment ces mêmes signes, lorsqu'ils sont considérés dans leur ensemble, peuvent remplir certaines fonctions qui vont influencer la façon dont l'adaptation relit l'œuvre originale.

La fonction esthétique

Comme l'adaptation représente le roman sans toutefois reprendre exactement sa forme, le metteur en scène est en mesure d'attribuer au signe théâtral une esthétique qui lui est propre, qui diffère de celle du roman.

Un émetteur choisit un objet non seulement pour ce qu'il réussira à représenter ou à exprimer, mais également pour ce qu'il est matériellement. Selon l'importance accordée à cette fonction esthétique, l'objet jouira d'une plus ou moins grande autonomie par rapport à sa fonction signifiante¹⁶².

Par exemple, on peut choisir de placer une télévision sur scène parce que l'on veut se servir d'une télévision ou parce qu'on veut représenter cet objet. Mais rien n'oblige l'équipe de production de la représenter d'une façon particulière. À la limite, même si la didascalie demande que la télévision soit une « Admiral Cascade », pourquoi ne pas construire ce modèle, mais en taille géante? Pourquoi ne pas la suspendre dans les airs plutôt que de la déposer par terre? Pourquoi ne pas la représenter sous la forme de projection vidéo? L'esthétique peut donner une apparence plus ou moins « réelle » à chaque élément du décor, ou à l'expression corporelle des acteurs (les faire se déplacer au ralenti par exemple). Nous verrons quelques exemples de ces rapprochements dans un instant.

Il importe de se rappeler que la fonction esthétique d'une adaptation dramatique remplit aussi un rôle supplémentaire qu'on ne retrouve pas dans les autres pièces de théâtre; l'esthétique du signe peut également refléter celle du roman. Le désordre de la dernière production de l'adaptation de Faucher, par exemple, peut refléter le désordre de la vie des protagonistes de *L'hiver de force*. Le vide du décor du TNM peut refléter celui de l'appartement décrit dans le roman. L'utilisation de voitures jouets dans la première production de *À quelle heure on meurt?* peut évoquer le monde de l'enfance dans le corpus des romans de Ducharme. Plusieurs esthétiques différentes peuvent être retenues par l'adaptateur, qui en choisit une en fonction de sa propre lecture de roman. Elles peuvent être

162 Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, op. cit., p. 86.

tirées de *L'hiver de force* : les années 1970, le vide, le désordre, la pauvreté des uns et la richesse des autres. Le metteur en scène peut aussi choisir de mettre en valeur les différentes esthétiques qu'il perçoit dans la fable originale, ou encore de s'en détacher, de les réactualiser.

Considérons l'apparence du décor de la première production de Faucher; il parvient à exprimer le concept d'une chambre avec ses murs et son un lit, mais son esthétique « déformée » permet aussi d'évoquer une impression d'étrangeté, d'irrégularité. Les couleurs du décor, des costumes et de l'éclairage, tantôt sombres et tantôt d'une forte luminosité, ne font pas que découper des espaces, indiquer le temps et le lieu; l'opposition sombre/clarté est choisie par Faucher pour s'inscrire dans la continuité de la figure du duo, de l'opposition, de la dualité. Les accessoires tels que la robe de mariée se subordonnent à cette esthétique.

Blanche, éclairée, elle est un rappel esthétique de la lumière de la chambre dont elle ne fait toutefois pas partie. [...] Mais, « en attendant » d'entrer véritablement en jeu, cette robe lance tout de même certaines connotations de beauté, de pureté, de virginité, mais aussi celle de mariage (avec tout le poids du code social) et, bien sûr, de défloration. Elle participe donc à la production et à la diffusion de la thématique¹⁶³.

Certains objets, par leur esthétique, contribuent aussi à l'ambiance. Les nombreuses chandelles allumées à l'avant-scène lors de la lecture des poèmes de Nelligan peuvent donner une ambiance romantique, intime, poétique. Les voitures jouets ont une dimension ludique, car elles sont des jouets. Autrement, la scénographie sobre, épurée, laisse toute la place aux mots de Ducharme, à leur poésie. C'est la force des sons parlés qui est mise ici en valeur.

Les autres productions de l'adaptation de Faucher optent pour une esthétique plus éclatée, plus contemporaine. Au théâtre Denise-Pelletier, on a chargé la scène d'accessoires plutôt que de l'épurer. « On aurait pu élaguer ici et là. Or, cette proposition nous touche justement par ce trop-plein d'expression scénique. Car il rejoint la soif d'absolu des personnages ducharmiens¹⁶⁴. » On a ajouté aussi d'autres chansons de groupes

163 Louise Vigeant, « Le Ducharme de Faucher », *loc. cit.*, p. 41.

164 Luc Boulanger, « À quelle heure on meurt?: jeunesse éternelle », *La Presse*, 18 mars 2013. En ligne : <<http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201303/18/01-4632232-a-quelle-heure-on-meurt-jeunesse-eternelle.php>>. Consulté le 12 juillet 2015.

contemporains, ce qui réactualise la pièce dans notre époque et détache cette production de la version originale. Ces mêmes chansons sont parfois chantées en chœur, accompagnées de danses. Nous ne sommes plus ici dans l'esthétique de la dualité, de l'isolation, présente dans la mise en scène de Faucher; le message de « fais-toi z'en pas, tout le monde fait ça » est représenté par plusieurs duos de caractères différents qui représentent, justement, un microcosme de ce « tout le monde » que chantait Charlebois.

Au TNM, l'esthétique du décor, vaste, étrange et surréaliste, nous donne une tout autre impression de l'appartement que celle décrite par le narrateur du roman. Au lieu de représenter un appartement en désordre où le ménage n'est jamais fait (*H*, 34), le TNM opte plutôt pour un espace de jeu dépouillé, qui représente surtout le vide du monde d'André et Nicole.

« Nicole et André ont été placés dans un univers aseptisé, vaste, froid. À première vue, le décor semblait peu convenir aux personnages que l'on imagine désireux de se reconforter dans un espace renfermé, propice aux secrets et aux chuchotements. Quand bien même cette scénographie laissait deviner le vide de l'existence des personnages et leur propension à se convaincre qu'ils n'ont besoin de rien, ses dimensions - peut-être surtout son « aération » - empêchaient qu'on sente l'effet de huis clos que les amateurs de Réjean Ducharme associent à l'espace où se démènent ses personnages. Leur espace était, au point de départ, si vide, qu'il sera difficile de faire voir la déchéance et la dégradation dans laquelle ils se retrouvent à la fin.

Mais aussi, comme André et Nicole ne bougent pas d'un lieu à l'autre et restent presque toujours sur place, l'esthétisme du décor peut nous donner l'impression qu'ils sont « emprisonnés » dans leur espace de jeu. Selon Caron, ce choix esthétique a été fait pour porter davantage attention à la lutte culturelle que livrent les protagonistes.

[...] [À] partir d'un dépouillement extrême, l'adaptation théâtrale ne peut qu'abandonner du même coup les scènes comme celles des dessins au parc ou de la visite au père. La liberté que le livre même – le fait d'écrire longuement tant de situations désolantes, d'images triviales, de compiler tant de noms propres, de chiffres et de nombres — fait vivre au lecteur, à mille lieues des contraintes vécues

au quotidien dans des situations analogues qu'il reconnaît, disparaît. La scène a porté, sous le signe d'une lutte farouche et constante pour la culture et l'identité menacées, un récit d'incarcération que *L'hiver de force* ne comporte pas¹⁶⁵.

En ce sens, nous voyons que la fonction esthétique permet d'offrir une relecture politique de l'oeuvre, complémentaire à celle de la réécriture du texte. Nous pouvons même affirmer que le choix des esthétiques peut offrir une relecture bien plus importante que ne peut le faire la réécriture. En effet, la voix et le corps des acteurs, l'apparence de l'espace de jeu, l'apparence externe des acteurs et les sons non dits, peuvent transporter beaucoup plus de signes que ne pourront jamais contenir les dialogues. À nouveau, nous pouvons dire qu'il est compréhensible que l'auteur d'une adaptation ait envie de mettre en scène son propre texte, de façon à poursuivre jusqu'au bout une idée d'esthétisme qui naît en lui lors du processus de réécriture, en arrimant le fonctionnement des différents signes scéniques avec ses dialogues, ainsi qu'avec les éléments du roman qu'il désire souligner.

La fonction métalinguistique

Un spectacle dramatique peut prendre la peine de rappeler au spectateur qu'il regarde une fiction. « Il y a fonction métalinguistique chaque fois qu'on fait ainsi un clin d'œil au spectateur, lui disant : "Ceci est du théâtre" ¹⁶⁶. »

De façon générale, nous avons vu que l'esthétique des adaptations de *L'hiver de force*, par leur espace de jeu essentiellement minimaliste et connotatif, ne tente pas de reproduire « fidèlement » le monde réel; leur forme éclatée offre plutôt une métaphore du monde des romans. La forme de l'espace de jeu, donc, peut servir à rappeler au spectateur qu'il est devant un spectacle, une forme « poétisée » de la réalité. Il s'agit là d'un atout que possède l'adaptation dramatique; ayant la possibilité de reprendre l'esthétique de l'oeuvre à sa façon, elle est libre d'adopter une forme qui, selon les codes du théâtre, montrera clairement qu'elle est une imitation, une métaphore.

165 Pascal Caron, *loc. cit.*, p. 9-10.

166 Louise Vigeant, *op. cit.*, p. 87.

Ce rôle de dénégation n'est pas rempli que par les objets matériels; les acteurs peuvent aussi sortir de la « bulle » du spectacle pour entrer dans celle du spectateur. Une telle intervention se produit, par exemple, lorsque les acteurs de la dernière production de *À quelle heure on meurt?* se retrouvent tous ensemble à la fin du spectacle et chantent. Les différents duos de Mille Milles et Chateaugué, qui, en principe, proviennent de « mondes » différents, se retrouvent soudainement tous ensemble, brisant les conventions de lieu et de temps précédemment établies dans la pièce afin d'offrir une finale spectaculaire.

Dans l'adaptation de Pintal, c'est également à la toute fin de la représentation que l'on rejette soudainement la séparation entre le public et la scène. André et Nicole, d'après les didascalies, s'avancent très près des spectateurs. En s'adressant directement au public, tel un narrateur, il porte un commentaire général sur l'aventure qui vient d'être racontée, brisant ainsi le « quatrième mur ».

Puis demain, 21 juin 1971, l'hiver va recommencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole), la saison où on reste enfermé dans sa chambre parce qu'on est si vieux et qu'on a peur d'attraper du mal dehors, ou qu'on sait qu'on ne peut rien attraper du tout dehors, mais ça revient au même. (LP, 106)

Dans les cas que nous venons de mentionner, permettre aux acteurs d'adresser un commentaire final, un mot de la fin, aux spectateurs, n'a toutefois pas le même impact que lorsqu'un narrateur s'adresse à un lecteur; au théâtre, le public a un rapport d'identification avec les personnages qui l'amène à s'interroger sur sa place dans le monde. La fonction métalinguistique, en rappelant au spectateur qu'il regarde un spectacle, permet à ce dernier d'adopter un recul face à ce qu'il voit, afin de mieux le questionner. Nous reviendrons en détail sur les rapports d'identification et de distanciation dans le chapitre suivant.

La fonction ludique

Dans les romans de Ducharme, l'utilisation de mots déformés (« maghanés ») et de jeux de mots donne au langage une fonction ludique. Bien que les mots puissent tout autant avoir une fonction ludique sur scène (pensons, par exemple, aux calembours utilisés par Ducharme dans *Ha! Ha!* et *Ines Pérée et Ina Tendu*), il n'est pas toujours possible de reproduire toutes les formes d'écritures ludiques présentes dans un roman qui est adapté. Par exemple, il est

impossible, sur scène, de voir ou d'entendre la différence entre le mot « magané » et « maghané », que ce soit dans la bouche des acteurs ou dans le son des haut-parleurs. Impossible donc, pour le spectateur, de percevoir la différence entre un homonyme créé par Ducharme et le mot original auquel il correspond. Impossible aussi, pour un adaptateur, de reproduire tel quel l'effet ludique des notes de bas de page ajoutés par Ducharme dans *L'hiver de force* afin d'expliquer, de façon caricaturale, certains mots de joul québécois ou certaines expressions anglaises telles que « le monde ordinaire » (cheap people), « heavy » (grazévisqueux), « Gras et visqueux » (heavy) ou « the shit's gonna hit the fan » (trop vulgaire pour souffrir la traduction).

Au théâtre, le jeu des acteurs, l'utilisation d'objets et la mise en scène peuvent aussi apporter un ludisme. En fait, il s'agit peut-être là d'une des fonctions les plus importantes de l'objet scénique. « Bizarrement, s'il fallait trouver une fonction d'usage à l'objet scénique, ce serait la fonction ludique que l'on nommerait. En effet, l'objet scénique se définit d'abord et avant tout comme un *objet qui sert à jouer*. C'est là son usage pratique¹⁶⁷. »

Ainsi, dans *À quelle heure on meurt?*, le sabre que tend Mille Mille à Chateaugué, bien entendu un faux, a d'abord un caractère ludique lorsqu'il est utilisé dans une scène qui reprend un extrait du *Cid maghané* :

ELLE : Quoi? L'épée qui a fait un grand trou dans la plupart des intestins de mon père et que tu n'as même pas pris la peine d'essuyer? On peut dire que tu n'es pas barré!

LUI : Pitié, mon trésor! Pitié, mon petit lapin!

ELLE : Ôte ton épée de devant ma face et va vite te faire griller jusqu'au sang sous le soleil radieux des plages magnifiques de la Floride! (MF, 4)

La fonction ludique du spectacle est le point fort retenu par Louise Vigeant dans le compte rendu de la deuxième production de *À quelle heure on meurt?* :

Le spectacle, magnifique rencontre entre des artistes québécois et un metteur en scène français, était placé sous le signe du ludique, Guy Alloucherie aimant

167 Louise Vigeant, *op. cit.*, p. 87.

manifestement avoir recours à toutes sortes de moyens spectaculaires, empruntant à la danse comme à l'acrobatie¹⁶⁸.

Faribault, dans la quatrième scène de son adaptation, transforme la platitude des émissions de télévision décrites dans le roman en un jeu ludique d'acteur. Plutôt qu'entendre André médire sur les mauvaises émissions de télévision qu'ils visionnent, le spectateur le voit avec Nicole, afficher des expressions de dégoût, de soulagement et de découragement pendant son visionnement. Il est plus amusant de rire de leur réaction en imaginant ce qu'ils voient que d'entendre simplement André décrire la platitude de ce qu'ils regardent.

Ils se détournent avec frayeur et dégoût en se bouchant les oreilles. Un petit coup d'oeil de temps en temps puis ils reviennent à l'image. (CF, 26)

Ils se regardent un instant, font "oui" en silence et se replongent dans l'image en se tenant serrés fort fort fort l'un contre l'autre. Au bout d'un moment, ils poussent un grand soupir de soulagement. (CF, 28)

Nicole & André jouent dans le fauteuil la scène de séduction qu'ils voient à la TV. Ils vérifient de temps en temps où est-ce qu'ils devraient en être rendus et achèvent par un long baiser. Puis ils ferment la TV et les lumières. (CF, 30)

Encore une fois, du moment que l'on accepte que l'adaptation ne prétend pas reproduire fidèlement ni la réalité de notre monde ni celle du roman, elle se doit de nous offrir une façon curieuse et inspirante de représenter l'œuvre par des signes qui vont stimuler l'esprit des spectateurs,

« [...] le plaisir étant le jeu entre l'ingéniosité de la fabrication des stimulations programmées et la présence d'éléments concrets rares ou difficiles à obtenir. [...] Une sorte de jeu esthétique intervient : rareté des éléments réels, brio dans la fabrication des "à peu près", esthétique conventionnelle du tableau, rapidité du mouvement¹⁶⁹. »

Que dire, à ce titre, des cinq portes des réfrigérateurs qui sont utilisées comme des portes d'entrée d'appartement au TNM? L'esthétique peu conventionnelle de ces objets a également un effet très intrigant que ne possède pas le roman. En fait, tout objet, dans l'adaptation, peut avoir une connotation ludique selon le contexte dans lequel il est placé. Pensons à nouveau

168 Louise Vigeant, « Quelle question! », *loc. cit.*, p. 80.

169 Ubersfeld, *op. cit.*, p. 66-67

aux petites voitures présentes dans la production de l'Espace Go : en plus de connoter le monde de l'adulte et le monde des jouets, leur petite taille crée quelque chose qui amuse le spectateur.

La fonction ludique de l'objet théâtral est évidente aussi quand la mise en scène a recours à des objets miniatures. L'objet, qui apparaît alors presque comme un jouet, figure un objet dans le monde, mais n'est manifestement pas cet objet d'une manière authentique¹⁷⁰.

La fonction spatiale et la fonction représentative

La fonction spatiale et la fonction représentative servent à établir des références entre l'univers fictif de la représentation et l'univers extrathéâtral. Nous les regroupons ici ensemble, car elles commandent des transformations similaires.

Au théâtre, tout est imitation et l'espace n'est jamais ce qu'il est réellement. Pendant une représentation, les planches, praticables, rideaux, et murs peuvent représenter un ou plusieurs espaces. « L'objet » présent sur scène se limite rarement à ne représenter qu'une seule chose. Et lorsque l'espace scénique s'approche davantage d'une métaphore que d'une reproduction « exacte » du monde, l'espace de jeu devient polysémique.

Souvent abstraites, ces constructions géométriques, qui ont l'air de ne « rien dire » à première vue, acquièrent une valeur métaphorique quand elles sont investies par les comédiens. Elles peuvent alors créer l'image d'une démarche psychologique, un paysage mental, ou des rapports de force en présence dans l'action. Ainsi le décor devient non plus décoratif, mais figuratif, voire poétique¹⁷¹.

Le meilleur exemple pour illustrer cette situation est l'utilisation du décor de l'Espace Go pour *À quelle heure on meurt?* Comme nous l'avons déjà indiqué, cet espace crée une dichotomie entre le monde intérieur et le monde extérieur, chacun étant associé à une image mentale propre, à la division entre le monde adulte et celui de l'enfant, entre la protection d'un

170 Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, op. cit., p. 88.

171 *Ibid.*, p. 89.

monde intérieur et la dangerosité du monde extérieur qui menace de s'écrouler sur la chambre.

De façon plus générale, pour représenter un lieu, il ne suffit qu'un signe définisse un espace. Les quatre murs blancs du décor présenté à l'Espace Go, par exemple, délimitent un espace comme s'il s'agissait d'une pièce fermée, même s'il n'y a pas de murs arrière ou avant. Au Centre d'essais de l'Université de Montréal, ce sont les paliers, qui, avec leurs différents niveaux, séparent les lieux. Au TNM, c'est un simple jet d'éclairage, à l'avant du décor de la chambre d'André et Nicole, qui signifie l'espace de la douche¹⁷². Plus loin, dans la même production, un simple rideau est tiré en arrière, sur lequel on projette une image de forêt.

Si les signes de la représentation peuvent définir l'espace, chaque signe, de façon générale, peut avoir une fonction qualificative, nominative, que ce soit pour un acteur, un espace, une circonstance. Vigeant dit que l'objet joue une fonction syntaxique « [...] quand il remplit, dans l'action, un rôle qui ressemble à celui que remplissent certains mots dans des phrases¹⁷³. » Elle donne en exemple l'utilisation d'une couronne dans la représentation de la pièce *Vie et mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard, qui sert à « qualifier » le comédien de roi, un peu à la façon d'un adjectif. Au TNM, les sous-vêtements portés par André et Nicole nous indiquent que nous sommes à l'intérieur et que les personnages flânent et ne sont pas sur le point de sortir.

Si un objet métonymique réussit à convoquer un lieu dramatique, on peut dire que sa fonction syntaxique est celle d'un complément de lieu. Autrement dit, on pose des questions qui permettent de suivre la logique syntaxique d'une phrase, comme : Qui fait l'action? Quelle est l'action? Comment est-elle menée? Où a-t-elle lieu? Et les réponses, au théâtre, sont constituées de personnages, de gestes, de mimiques, d'objets¹⁷⁴!

172 Un effet d'éclairage à l'avant-scène crée l'espace de la douche. (LP, 29)

173 Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, op. cit., p. 98.

174 *Ibid*, p. 99.

La fonction spatiale et la fonction syntaxique sont certes intéressantes pour l'esthétisme et la créativité qu'elles proposent. Mais, dans le cadre de l'adaptation, leur plus grande qualité est d'engager l'imagination du spectateur; au théâtre, les signes indiquent, suggèrent des processus. La production conçoit les détails et l'imagination du spectateur complète les informations que les signes indiquent.

Nous avons vu dans ce chapitre que les signes dramatiques peuvent être considérés comme un autre « texte » qui peut être analysé par une approche sémiotique. Les signes dramatiques, selon la complexité de la mise en scène ou de la scénographie, peuvent transporter beaucoup plus de messages que le texte. Ce sont eux qui, en quelque sorte, doivent prendre la relève de la narration du roman pour transformer la forme romanesque en forme dramatique. Ils peuvent servir à substituer du texte qui a été supprimé dans l'adaptation, mais ils peuvent aussi l'enrichir.

Les plus importants « gains » qu'apportent les signes dramatiques concernent évidemment l'expression corporelle des personnages; les acteurs émettent en continu des signes tout le temps qu'ils sont présents sur scène, et l'émission de ces signes se fait selon le temps de la représentation. Les signes qui ont trait aux lieux ou aux circonstances, de leur côté, font la plupart du temps les frais d'une condensation, qui oblige à créer une mise en scène connotative. La modification du récit romanesque par l'ajout de ces signes connotatifs offre une relecture de l'œuvre, qui peut mettre en valeur une vision esthétique ou politique.

La représentation dramatique transmet l'œuvre de plusieurs façons visuelles et auditives. Les sons, les mots, les gestes choisis pour représenter le roman traduisent la recherche d'une esthétique, d'un contenu particulier afin de mettre en valeur, d'appuyer certains éléments du texte de l'adaptation. Parce que l'adaptation s'exprime avec des signes scéniques qui prennent leur sens dans leur relation réciproque, les sens possibles se multiplient. L'adaptation théâtrale rend l'œuvre plus polysémique en créant de nouveaux rapports de signifiants, signifiés et *représentamen* qui sont propre à une pièce de théâtre issue d'une adaptation. L'intérêt de l'espace de jeu ne réside pas tant dans les moyens esthétiques de la représentation dramatique que dans le fait qu'il peut revêtir plusieurs sens, plusieurs esthétiques. Parce qu'on

le fait imitatif et connotatif, l'ingéniosité de sa conception n'est pas tant dans la qualité de son imitation, mais dans son pouvoir de suggestion. Les trois créations du texte de Faucher nous montrent en outre que le texte de l'adaptation, qui est déjà une interprétation, peut encore laisser place à plusieurs interprétations différentes. Nous pouvons déjà conclure, hors de tout doute, que l'adaptation, loin de « réduire » le roman à une signification ou à une interprétation propre à l'adaptateur, crée un spectacle qui engendre plusieurs interprétations possibles.

CHAPITRE 3

TRANSMETTRE L'ADAPTATION

Une fois complétées les étapes de la réécriture, de la mise en scène et de la production, l'œuvre de départ a pris la forme d'une œuvre dramatique. Malgré cela, et malgré l'importante somme de travail déjà accompli par l'adaptateur et les créateurs de l'adaptation, le processus d'adaptation n'est pas encore tout à fait achevé. Il manque encore, à ce stade, une dernière composante à ajouter pour que nous puissions affirmer que l'œuvre de théâtre est créée : un public. Et c'est ainsi que le privilège de terminer le processus d'adaptation revient au spectateur, qui est au commencement et au cœur de tout projet de représentation théâtrale. « Le spectateur est le destinataire, il est à l'autre bout de la chaîne du spectacle, et en dernière analyse c'est lui et par lui que le spectacle est produit¹⁷⁵. » Tout le travail de l'écrivain, de l'adaptateur, du metteur en scène, du ou des scénographes et des acteurs ne prend sa forme finale qu'à travers ses yeux.

Nous savons déjà comment la réécriture de l'œuvre et sa création ont transformé le roman; il nous reste donc à comprendre comment sa réception par le spectateur va modifier l'adaptation. Il sera impossible de le faire d'un point de vue personnel, étant donné que nous n'avons été spectateurs d'aucune des adaptations de *L'hiver de force*. Dans les circonstances, nous devons nous en remettre au spectateur spécialisé qu'est le critique de théâtre. Heureusement pour nous, certaines adaptations ont fait l'objet de plusieurs articles : deux ont été écrits à propos de *Le Fonne c'est plate (Le Devoir, Jeu)*, trois l'ont été sur la production originale de *À quelle heure on meurt?* (tous par la revue *Jeu*), trois autres sur la troisième production de la même adaptation (*Voir, La Presse, Monthéâtre.qc.ca et Jeu*), et cinq sur l'adaptation du TNM (*La Presse, Le Devoir, Voir, Jeu, Voix et Images*). Il s'agira donc, pour chacune de ces productions, de trouver les différences entre les façons dont les critiques ont perçu le spectacle. Il est en effet étonnant de voir à quel point ces derniers ont pu avoir une

175 Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 305.

interprétation différente des mêmes signes. Voici, par exemple, trois commentaires sur le langage des personnages de l'adaptation de Pintal :

L'adaptation n'est pas sans faille : on sent notamment que la densité et la difficulté du texte épouvantent encore un peu les principaux comédiens¹⁷⁶ [...].

Et la langue éclatante de l'auteur de *L'avalée des avalés* [...] avec ses excès de calembours, trouve une niche naturelle sur scène¹⁷⁷.

[L'adaptation] crée parfois l'impression un peu surréaliste d'avoir devant soi un récit si évident que nous approchons de ce qui pourrait être un Réjean Ducharme expliqué aux enfants¹⁷⁸.

Ces trois critiques ont tous entendu les mêmes mots, la même langue. Pourtant, ils jugent de manière complètement différente ce qu'ils ont entendu; la langue peut être difficile ou enfantine, dense ou naturelle, évidente ou éclatante. Les trois critiques ne relèvent pas non plus les mêmes forces et difficultés de ce langage; les deux premières s'entendent sur son côté élaboré, les deux dernières s'entendent sur la facilité à le comprendre, puis la première et la dernière y reconnaissent tous deux des failles (différentes).

Ces différences d'interprétation ne sont pas étrangères au fait que les signes que doivent décoder le spectateur sont issus de réseaux d'interprétants complexes. Nous avons déjà abordé le fait que plusieurs signes peuvent être émis en même temps, et que le spectateur va additionner une partie ou la totalité de ces signes pour construire un contexte d'interprétation qui lui est propre. Si ces contextes peuvent être si différents d'un spectateur à l'autre,

[c]ela tient au fait que ces ensembles de signes peuvent être construits par le scénographe et reconstruits par le spectateur en fonction de systèmes oppositionnels qui ne sont pas toujours clairs [...] ou que nous ayons, nous spectateurs, une certaine difficulté à désintronner des signes enchevêtrés¹⁷⁹.

Il faut donc considérer que le processus par lequel se transmet les signes va influencer la façon dont celui-ci les perçoit. La représentation d'une pièce de théâtre offre en effet une

176 Marie-Christine Blais, *loc. cit.*

177 Marie Labrecque, *loc. cit.*

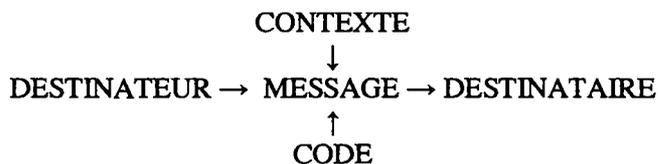
178 Hervé Guay, *loc. cit.*, p. 13.

179 Anne Ubersfeld, *loc. cit.*, p. 110-111.

situation de réception particulière, très différente de celle d'un roman, et cette modification fait aussi, en quelque sorte, partie des particularités du processus d'adaptation dramatique.

Le processus de communication d'une adaptation dramatique

Pour représenter la façon dont la pièce de théâtre est transmise au spectateur, nous considérerons le spectacle comme un processus de communication que nous schématiserons à partir du modèle de la communication de Roman Jakobson¹⁸⁰ :



Appliquons d'abord ce schéma à la diffusion d'une œuvre romanesque, afin de la comparer plus tard à la diffusion d'une œuvre dramatique. Pour un roman, on dira qu'un narrateur (l'émetteur), envoie un texte (le message), écrit dans la langue française (le code) et dont le sens sera donné par l'univers de référence (le contexte) du lecteur (le destinataire).

Dans le cas de la communication d'une adaptation, ce processus de communication se déroule en trois étapes :

1. D'abord, le roman est transmis à un adaptateur, de la même façon dont un lecteur lit un roman, selon les codes de l'écriture.
2. Ensuite, l'adaptateur doit communiquer une adaptation à une équipe de production (metteur en scène, comédiens, scénographes et autres) grâce au texte de l'adaptation dramatique. Cela implique, comme nous l'avons vu au premier chapitre, la réécriture

¹⁸⁰ Nous avons volontairement omis de parler du rôle de la fonction phatique, non pas qu'elle n'ait pas de rôle à jouer au théâtre, mais parce que son utilisation relève davantage du travail de l'auteur de l'adaptation, du metteur en scène et des comédiens qui, par leur travail, donnent au spectacle une esthétique qui vise à garder l'attention du spectateur. D'une part, nous avons déjà abordé ces problématiques dans les chapitres précédents. D'autre part, tenter d'évaluer l'efficacité par laquelle le théâtre peut garder l'attention des spectateurs est un débat autre qui déborde de notre cadre d'analyse.

du texte en dialogues et didascalies, selon le code de l'écriture *dramatique* (dont les contraintes reliées au temps de la représentation et à la présence du spectateur).

3. Finalement, l'adaptation est transmise par tout ce qui se trouve dans l'espace de jeu (en particulier, par les comédiens) vers le spectateur, selon les codes de la représentation d'une pièce de théâtre.

En plus de se distinguer par leurs codes différents, les trois étapes possèdent également des destinateurs, messages, destinataires, et contextes différents. Le spectateur, au théâtre, ne se trouve pas dans les mêmes conditions de réception qu'un lecteur face à un roman. Chacune des parties du processus de la communication devient plurielle; il n'y a pas qu'un seul destinateur ou destinataire, par exemple. Il peut donc se produire, comme nous l'avons déjà mentionné, plusieurs processus de communication simultanément¹⁸¹.

De la même façon que nous ne pouvions prétendre trouver un sens définitif à chaque signe dans le dernier chapitre, nous ne chercherons pas à trouver toutes les interprétations possibles par le spectateur. Il s'agit plutôt de comprendre comment le contexte de la communication d'une adaptation oriente le spectacle vers certaines interprétations possibles. Ce faisant, nous verrons que ce mécanisme multiplie les possibilités d'interprétation par des moyens plus diversifiés que le roman.

Lors de la première étape de la transmission de l'adaptation, qui correspond à la transmission du roman vers l'adaptateur, un seul élément correspond à chaque partie du processus de la communication; un narrateur-destinateur transmet une fable sous une forme écrite, selon les codes très larges du genre romanesque, à un adaptateur-destinateur, dont la réception dépend de ses conditions de lecture. Le schéma s'applique ici de façon simple. Il en va toutefois autrement dans les prochaines étapes.

¹⁸¹ Nous avons d'ailleurs abordé cette problématique brièvement lors du dernier chapitre; tout ce qui est placé sur la scène peut être considéré comme un signe, et tous ces signes peuvent s'exprimer simultanément au spectateur, capable de recevoir plusieurs d'entre eux en même temps.

Lorsque le texte de l'adaptation se transmet à l'équipe de production du spectacle, l'adaptation est encore, à cette étape, un texte, comme le roman. Le rôle du destinataire est repris par l'adaptateur. Le message qu'il crée se distingue par la double nature de son contenu. D'une part, on y retrouve des dialogues qui sont écrits dans le but d'être entendus (et non lus). D'autre part, on y retrouve les didascalies, une forme d'écriture propre au genre dramatique, qui, contrairement aux dialogues, n'est écrite que dans l'intention d'être lue.

[...] [L]e texte dramatique se distingue en outre par la nature mixte de son discours, en ce sens qu'il est habituellement constitué de dialogues accompagnés d'indications scéniques qui fournissent des éléments de sens indispensables à la compréhension des dialogues¹⁸².

Parce qu'elles jouent un rôle essentiel à la compréhension de l'histoire, les didascalies font donc à la fois partie du message et du contexte de la communication. Le contexte de réception, quant à lui, est influencé par l'univers référentiel du lecteur, qui inclut, dans notre cas un élément propre à l'adaptation : la connaissance de l'œuvre romanesque. En comparant les deux versions, le lecteur de l'adaptation peut observer des différences qui décèlent une prise de position de l'adaptateur. Il est possible que le lecteur ait un jugement favorable ou défavorable sur cette prise de position, et que ce jugement influence sa perception du texte. Un acteur pourrait, par exemple, apercevoir des qualités de son personnage, mises en valeur par l'adaptation, qu'il n'avait pas vues auparavant. L'interprétation de l'acteur-lecteur doit toutefois se conformer ultimement à la vision du metteur en scène. Dans les nombreux cas où les adaptations de *L'hiver de force* ont été mises en scène par l'adaptateur, nous pouvons parier qu'il y a eu peu de place à l'interprétation du texte et que la mise en scène a suivi les intentions de l'adaptateur. Une telle fidélité est toutefois moins certaine dans le cas où la mise en scène a été faite par une autre personne, comme ce fut le cas des deux dernières productions de *À quelle heure on meurt?* Nous remarquons d'ailleurs que ces productions ont pris des libertés par rapport à la mise en scène de Faucher, tel que séparer les différentes scènes en différents duos de personnages.

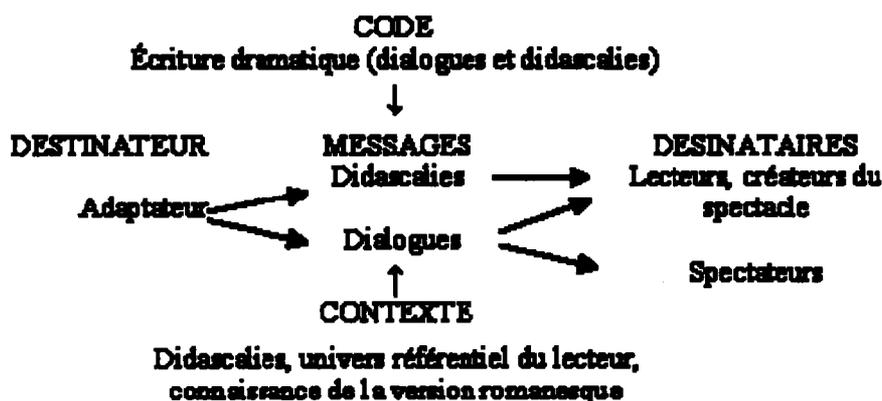
182 Louise Ladouceur, *op. cit.*, p. 30.

Le texte de l'adaptation a la particularité de s'adresser non pas à un, mais à trois types de destinataires. Il peut d'abord s'adresser à un lecteur qui désire simplement lire le texte de l'adaptation, pour l'étudier par exemple. Il s'adresse également et surtout aux personnes qui veulent produire le spectacle. Ceux-ci doivent y trouver, à travers les dialogues et les didascalies, les informations qui les aideront à définir le temps et l'espace de la représentation. Finalement, le texte s'adresse également et ultimement au spectateur, car c'est d'abord et avant tout pour lui que l'adaptateur écrit.

[Le spectateur] est le destinataire qui s'écrit à l'intérieur des textes; c'est pour lui que le metteur en scène réécrit T' à partir de T, comblant ainsi l'écart qui sépare l'univers de référence de l'ancien spectateur de celui du spectateur d'aujourd'hui¹⁸³.

Ces trois types de destinataires ne doivent cependant pas capter les mêmes messages; les didascalies ne sont écrites que pour les lecteurs et les créateurs de la pièce et doivent rester inconnus du public et des personnages. Les dialogues, quant à eux, s'adressent autant à l'équipe de production qu'aux spectateurs.

En somme, nous pouvons illustrer le schéma de la communication de la forme textuelle de l'adaptation sous la forme suivante :



¹⁸³ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 304.

Les lecteurs de l'équipe de création ne peuvent imaginer l'histoire seulement à partir de leur propre univers référentiel de lecteur; le contexte de leur interprétation est dirigé par la présence des didascalies et de leur connaissance de l'œuvre originale. Dans un sens, cela peut « limiter » ou « cadrer » la vision que le lecteur peut avoir de la pièce. Mais dans les faits, cette « contrainte » est loin de restreindre le spectacle à une forme précise. En fait, toute création d'un même texte dramatique n'est jamais identique. Nous en avons un exemple concret dans les différences que nous avons déjà soulignées entre les trois créations de l'adaptation de Faucher; à partir du même texte, trois équipes ont créé des décors différents, un découpage de temps différent et une répartition des rôles différente. Les trois approches créatives ont été louées par la critique. L'influence de l'adaptateur dans le contexte d'interprétation ne limite donc pas la création à une vision particulière : elle l'ouvre à plusieurs possibilités.

Les deux types de destinataires, les spectateurs et les créateurs, bénéficient chacun de la connaissance de l'œuvre antérieure, mais ont deux contextes d'interprétation différents; seuls les créateurs du spectacle ont la connaissance des didascalies. Les spectateurs auront eux-mêmes leur propre contexte d'interprétation, que nous allons maintenant analyser.

Voyons maintenant comment se déroule la transmission de l'œuvre dramatique au spectateur, pendant un spectacle. Ici, les transformations sont encore plus importantes que lors de la transmission de la version écrite de l'adaptation. Chaque pôle du processus de communication est occupé par plus d'une personne; il y a maintenant *plusieurs* destinateurs, *plusieurs* sortes de messages portés par *plusieurs* codes, *plusieurs* éléments de contexte et *plusieurs* destinateurs.

Au théâtre, le point de vue est d'un autre ordre puisque le message émane de plusieurs destinateurs et non d'un seul. Du roman au théâtre, un "déplacement" du point de vue est donc nécessaire et déterminant puisqu'il va influencer la perception de toute la pièce¹⁸⁴.

184 Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 50.

Vigeant identifie trois types de destinataires :

1. L'auteur du texte dramatique [dans notre cas, il s'agit de l'adaptateur].
2. Le metteur en scène, qui décide du jeu et de tous les aspects techniques de la représentation et, par là, propose un biais par lequel le texte sera présenté.
3. Les comédiens, qui sont les émetteurs « visibles » en contact avec les spectateurs (et qui peuvent être responsables, eux aussi, d'une grande partie de la production)¹⁸⁵.

À ces trois destinataires, nous pourrions également ajouter que la parole de Ducharme filtre encore parfois à travers les mots de l'adaptation¹⁸⁶, et agit encore comme un destinataire. Il peut donc y avoir jusqu'à quatre « points de vue », provenant de quatre émetteurs. Ceux-ci ne communiquent pas de façon séparée, mais mélangent leurs voix. Les dialogues portent les mots de Ducharme, mais tels que réécrits par l'adaptateur, qui y ajoute au passage quelques répliques de son cru. Ces paroles se mélangent encore avec l'interprétation que le metteur en scène et les comédiens leur donnent.

D'après Uberseld, le metteur en scène et le comédien agissent comme les voix prédominantes. « On peut dire que théoriquement [le discours d'un spectacle dramatique] a un double émetteur, le metteur en scène E1, et le comédien E2, mais un seul émetteur concret : le comédien¹⁸⁷ [...] ». Selon elle, l'importance du rôle du comédien est due aux fonctions nominative et attributive du jeu des comédiens que nous avons précédemment exploré.

Dans l'univers d'objets qui est celui de la représentation, le rôle du comédien est de marquer l'objet par la parole ou par la gestuelle, de l'isoler, à la limite de le constituer [...] Le comédien ne se contente pas d'énoncer la nature de l'objet (de le nommer) par le geste, il en montre les fonctions¹⁸⁸.

Le comédien est un émetteur aux pouvoirs exceptionnels. La façon dont il communique

185 Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, op. cit., p. 7.

186 Dans le cas des adaptations de *À quelle heure on meurt?* où les paroles des chansons proviennent directement du Ducharme et non d'un narrateur.

187 Anne Ubersfeld, op. cit., p. 188.

188 *Idem.*, p. 147.

l'œuvre constitue une des principales raisons pour laquelle le processus d'adaptation dramatique d'un roman peut s'avérer très intéressant. Il possède trois atouts majeurs.

D'abord, chaque personnage constitue un canal de communication capable de s'exprimer autant de son propre point de vue que de celui d'un autre. Nicole, par exemple, peut autant s'exprimer avec les paroles que Pintal a écrites pour elle qu'en reprenant les paroles du narrateur, comme nous l'avons déjà vu. La voix de Nicole, dès lors, n'est plus portée que par le narrateur. Chez Faribault, le personnage de Roger gagne beaucoup d'autonomie par rapport au narrateur grâce aux quatre scènes inventées par l'adaptateur, tout en reprenant aussi certaines paroles du personnage original. L'intervention de l'adaptateur a donc fait en sorte que la voix du personnage n'est plus transmise qu'à travers le narrateur.

Ensuite, la performance que présente l'acteur durant un spectacle a la particularité d'être unique et éphémère; l'interprétation de la pièce est une lecture qui se produit à chaque fois d'une façon un peu différente, car les acteurs ne sont pas des machines capables de reproduire exactement les mêmes gestes et paroles. Leur performance dépend de leur état d'esprit, mais peut également être influencée par « l'énergie » du public qui voit, à chaque représentation, une œuvre qui ne sera jamais représentée tout à fait de la même façon.

Mais surtout, comme nous l'avons mentionné brièvement au dernier chapitre, le personnage possède une emprise sur le spectateur qui est différente de celle d'un narrateur sur un lecteur. « Le rapport du spectateur au comédien-personnage est un rapport de sympathie, d'identification : si le théâtre est comme la vie, le comédien est comme le spectateur¹⁸⁹. » C'est ce rapport d'identification qu'invoque Solange Lévesque dans le plaisir qu'elle a ressenti en regardant une représentation de *À quelle heure on meurt?*

À cause de Ducharme, bien sûr, mais aussi à cause d'un metteur en scène [...], à cause des acteurs qui ont puisé à ce qu'ils ont de plus pur et de plus nu, j'ai été moi-même appelée dans ma propre enfance [...]. [J]e vibre aux puissantes émotions de l'enfance même, rejointe par ma propre enfance, complètement avec Mille Milles et Bérénice-Chateaugué¹⁹⁰.

189 *Idem.*, p. 59.

190 Solange Lévesque, *loc. cit.*, p. 45-46.

Voyons maintenant ce qui caractérise les messages envoyés au spectateur. Ils constituent ce que Vigeant appelle « le texte spectaculaire¹⁹¹ »; ce sont les différents signes (que Kowzan a regroupé en cinq catégories) qui peuvent être considérés comme des « textes » afin d'être analysés par une approche sémiotique, comme nous l'avons fait au précédent chapitre. Par leurs formes très variées, ils offrent plusieurs façons de représenter de façon visuelle ou auditive le texte de l'œuvre initiale :

[...] le plaisir étant le jeu entre l'ingéniosité de la fabrication des stimulations programmées et la présence d'éléments concrets rares ou difficiles à obtenir. [...] Une sorte de jeu esthétique intervient : rareté des éléments réels, brio dans la fabrication des « à-peu-près », esthétique conventionnelle du tableau, rapidité du mouvement¹⁹².

Au-delà de leur aspect esthétique, les signes d'une adaptation offrent aussi au spectateur le plaisir de reconnaître un univers. Dans une pièce de théâtre « standard », le spectateur y reconnaît des éléments de son monde. Mais lorsque la pièce est le résultat de l'adaptation d'un roman, la reconnaissance d'une œuvre antérieure peut s'ajouter à ce plaisir. C'est ce qu'invoque Vigeant, lors de son compte-rendu de *À quelle heure on meurt?*:

Ainsi peut-on parler d'une rencontre de visions entre celle de Faucher et celles des lecteurs, même si elles peuvent, bien sûr, prendre des colorations différentes. Cette heureuse rencontre suscitait un double plaisir: celui de la reconnaissance d'un univers, d'un souffle, d'une énergie, le plaisir, en somme, de l'intimité retrouvée; et le plaisir d'être ému, ébranlé encore une fois par Ducharme, grâce à de nouveaux moyens, à travers de nouveaux signes¹⁹³.

Les destinataires du spectacle, comme les destinataires et les messages, sont également démultipliés; le dialogue de théâtre s'adresse à la fois aux personnages qui participent au dialogue sur scène (à moins qu'il ne s'agisse d'un monologue, ou d'une œuvre dramatique qui ne compte aucune parole) et aux spectateurs. Un des destinataires est fictif, l'autre est réel. L'acteur prétend d'abord, dans ses répliques, s'adresser à un ou plusieurs autres personnages qui appartiennent au monde fictif de la représentation, comme si aucun spectateur n'était

191 Louise Vigeant, *la lecture du spectacle théâtral*, op. cit., p.13.

192 Anne Ubersfeld, op. cit., p. 66-67.

193 Louise Vigeant, « Le Ducharme de Faucher », loc. cit., p. 36.

présent. Le spectateur n'est là qu'en voyeur, « [...] [il] n'est jamais ou presque jamais l'interlocuteur; il écoute aux portes, tout se passant comme s'il n'était pas là¹⁹⁴. » Il a également la possibilité de voir les actions et réactions de tous les personnages en tout temps et possède donc une vision plus large que n'importe quel destinataire du spectacle. En ce sens, le spectateur s'apparente à un narrateur omniscient absent de l'histoire.

Il n'est, en effet, donné à aucun personnage de posséder le don d'ubiquité. Dans un roman nous aurions immédiatement songé au narrateur omniscient. Au théâtre, seul le spectateur est susceptible de découvrir simultanément plusieurs événements qui se déroulent en même temps¹⁹⁵.

Il s'agit là d'une ouverture très intéressante pour le spectateur par rapport au roman, car le spectateur n'est plus « prisonnier » du point de vue d'un narrateur. Son regard est le sien; chaque spectateur voit quelque chose de différent dans le même spectacle. À ce titre, il va sans dire que les références culturelles du public influencent beaucoup la perception du spectacle. Au théâtre, ces références vont au-delà des mots; elles s'appliquent aussi à la façon de parler et de bouger des personnages. Lorsqu'une adaptation voyage de l'Amérique vers l'Europe, comme ce fut le cas avec la création du TMN et celle du théâtre du Trident, la variation de ces codes sociaux va grandement influencer la perception de certains signes. Pintal donne en exemple le niveau de langue utilisé par le personnage de Laïnou, qui oscille entre le jocal québécois et le « bon français »; cette variation entre les niveaux de langue ne veut pas dire la même chose selon que la pièce soit jouée chez nous ou en France :

Ce personnage grandiloquent et désopilant qui a tant fait rire les Montréalais avec son accent fluctuant entre le québécois trash et l'accent pointu saura-t-il créer le même effet chez les Français? Tout le monde semble en douter, même Lorraine Pintal. « Ici, quand on entend une Québécoise parler avec l'accent français, on voit tout le colonialisme culturel qui a duré jusqu'au milieu des années 1960, déclarait-elle de Montréal, avant son départ pour Paris. Les Français vont peut-être trouver le contraire et dire : mon Dieu qu'elle parle bien quand elle parle français et la trouver drôle quand elle parle québécois avec un fort accent jocalisant¹⁹⁶.

Le code d'une représentation dramatique influence aussi notre interprétation. La

194 Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 50.

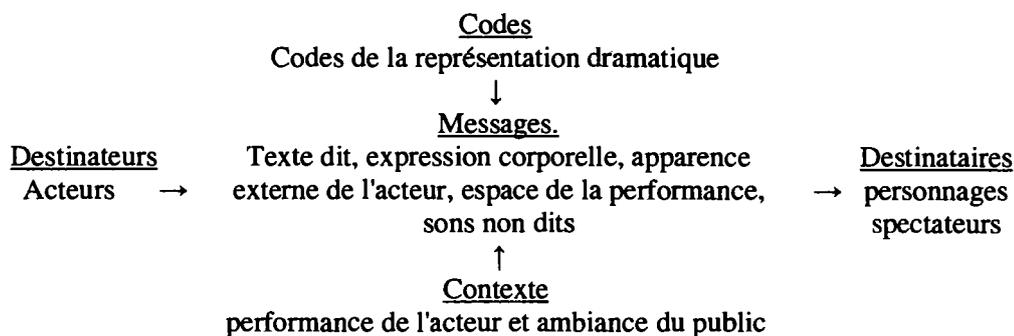
195 *Idem*, p. 38.

196 Ève Dumas, « Le grand soir pour la troupe de *L'hiver de force* », *La Presse*, 7 février 2002, p. C1.

première règle que dicte ce code est que le spectateur doit suspendre son incrédulité¹⁹⁷ ; sur scène, tout ce qui arrive est « vrai » et se produit dans la même dimension que le spectateur, qui regarde en tant que voyeur. L'action n'est pas dans le monde imaginaire que se construit un lecteur de romans, elle est devant lui. Cette proximité permet au spectateur, déjà touché par les mots du roman, d'être touché une deuxième fois par *L'hiver de force*, cette fois-ci, de plus près. À ce premier code s'ajoute celui qui dicte que tout ce qui se produit devant ses yeux est un jeu. Cette impression est d'autant plus renforcée que la plupart des adaptations de *L'hiver de force* présentent des caractéristiques du théâtre épique : mise en valeur de monologue, absence de « réalisme », adresses au public, etc. Nous reviendrons plus en détail dans un instant sur le fonctionnement et les effets de cette codification qui permet au public d'avoir un recul sur l'œuvre que ne peut avoir le lecteur.

Le contexte de la réception a, quant à lui, la particularité d'être hors du contrôle du spectateur. Si le lecteur peut à peu près choisir les conditions dans lesquelles il fait la lecture d'un roman, le spectateur, lui, est plongé dans une ambiance qui dépend non seulement du metteur en scène et des acteurs (dont la performance est unique chaque soir), mais aussi du public dans la salle, qui ne réagit jamais de la même façon à chaque représentation.

En résumé, nous pouvons illustrer le processus de communication du spectacle d'une adaptation théâtrale par le schéma suivant :



¹⁹⁷ Nous adaptons ici l'expression anglaise « suspension of disbelief ».

Les enjeux de la réception du spectateur appliqués à l'adaptation

Le processus de communication d'une œuvre dramatique implique donc un nombre de paramètres beaucoup plus grand et propose ainsi beaucoup plus de chemins et de canaux pour communiquer les mêmes informations. Il n'y a pas qu'une seule façon pour le spectateur de percevoir l'œuvre, et les variations possibles entraînent plusieurs enjeux.

La simultanéité des envois de message

L'œil et l'oreille du spectateur peuvent lire plusieurs messages en même temps. Ainsi, pendant le spectacle, ce dernier reçoit simultanément plusieurs messages de formes très différentes (jeu, costume, décors, musique, éclairage, etc.) par plusieurs destinateurs (acteurs, objets, haut-parleurs, etc.). Pris individuellement, ces messages ne font pas nécessairement de sens en eux-mêmes; ils doivent être interprétés dans le contexte de l'ensemble des signes reçus simultanément.

Le sens d'un signe théâtral ne saurait être ni univoque ni universel antérieurement à son usage scénique ni comporter un sens tout à fait; le sens d'un signe théâtral dépend étroitement de ses interrelations avec les autres signes scéniques¹⁹⁸.

Cette situation est problématique considérant que chaque spectateur ne va pas nécessairement lire tous les signes que la représentation lui envoie. Si le lecteur d'un roman a la possibilité de lire au rythme qui lui convient, le spectateur n'a pas la chance de prendre le temps de lire et d'interpréter à son rythme le spectacle qui se déroule devant lui. Dès lors, chacun d'eux interprète les signes selon un ensemble qui va varier selon ses propres conditions de réception.

Nous avons vu plus tôt que ces conditions de réception sont influencées par plusieurs facteurs, dont certains sont « hors de contrôle » pour le spectateur. D'abord, celui-ci entre au théâtre avec un niveau d'attention (Est-il fatigué? En forme? Distrain dans ses pensées, préoccupé par des soucis de sa vie actuelle?) et un intérêt (Vient-il voir le spectacle pour décrocher de son quotidien? Pour se divertir? Pour accompagner une amie?) qui ne dépend que de lui-même. Mais la façon dont la pièce sera exécutée et la façon dont le public autour

198 Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, op. cit., p. 25.

de lui va réagir va aussi influencer sa perception. Or, au théâtre, chaque représentation d'une même pièce, avec les mêmes acteurs, n'est jamais vraiment la même. Si, un soir, les comédiens livrent une performance fortement inspirée, le spectateur risque d'être davantage « transporté » que si ceux-ci jouent avec peu de conviction. Il peut être également être distrait par des problèmes techniques lors de la représentation, tels qu'un mauvais fonctionnement des éclairages ou des projections vidéos. Une salle remplie de spectateurs réactifs, ou une salle emplie d'un silence lourd, joue aussi sur la réception du spectateur. Les signes à partir desquels le spectateur construit son système de référence dépendent donc de facteurs éphémères.

Pour toutes ces raisons que nous venons d'évoquer, il est impossible de connaître tous les contextes d'interprétations possibles. La présence du spectateur fait en sorte qu'il ne peut exister de réseau d'interprétants fixes. La seule présence du spectateur, dont les conditions de perceptions et d'interprétation sont extrêmement variables, fait en sorte d'élargir, encore une fois, les possibilités interprétatives qu'offre l'adaptation.

Les attentes du spectateur

L'intertextualité entre l'adaptation et le roman fait en sorte que le spectateur, pour le meilleur et pour le pire, se présente devant l'adaptation avec des attentes. Nous pouvons le constater dans chaque article qui traite des adaptations de Faucher et Pintal; chaque « spectateur » y fait état de différentes attentes reliées à l'œuvre originale :

1. [...] [L]e projet apparaissait risqué et qu'au bout du compte il s'est avéré une réussite¹⁹⁹.
2. Une autre manière de rendre compte [...] du travail d'un jeune metteur en scène qui a risqué de porter à la scène des textes dont la plupart sont destinés à la lecture²⁰⁰.
3. J'attendais avec impatience *À quelle heure on meurt?* [...]. Mais cette impatience, je dois le dire, était doublée d'une certaine inquiétude devant ce qui m'apparaissait être une entreprise hasardeuse, et d'une peur, très personnelle, d'être déçue²⁰¹.

199 Jean-François Chassay, *loc. cit.*, p. 52.

200 Solange Lévesque, *loc. cit.*, p. 44.

201 Louise Vigeant, « Le Ducharme de Faucher », *loc. cit.*, p. 36.

4. C'est avec des souvenirs à la fois flous et précis que j'ai assisté à *L'hiver de force* de Réjean Ducharme, roman lu quand j'étais adolescente [...] ²⁰²
5. Toutefois, je me suis surpris à attendre autre chose de ce spectacle ²⁰³.
6. [Les comédiens] n'offrent sans doute pas la prestation à laquelle on se serait attendu d'eux [...] ²⁰⁴.

La différence entre le texte romanesque et sa version dramatique peut être, comme nous l'avons vu, une source de plaisir; « [...] le confort de la familiarité est complété par le plaisir imprévisible de la différence – à la fois pour le créateur et l'audience ²⁰⁵ ». La prise de position de l'adaptation sur l'œuvre originale peut même permettre d'enrichir la vision qu'a le spectateur de *L'hiver de force*; « [c]e qui est intrigant, c'est que, par après, nous en venons souvent à voir l'œuvre qui précède l'adaptation très différemment en comparaison de l'acte de création et d'interprétation de l'adaptateur ²⁰⁶ ». Ce regard nouveau sur les œuvres est souligné dans les articles portant sur les adaptations de Faucher et de Pinal. Les critiques de l'adaptation de Faucher signalent en effet la capacité de l'œuvre adaptée à redécouvrir l'ensemble d'un corpus à travers une habile synthèse.

La lecture de Faucher a donné lieu à son tour à une œuvre, qu'il est intéressant d'examiner dans l'espoir de mieux voir cette interprétation, échange de signes, opération de circulation des sens d'un système à un autre ²⁰⁷.

Voilà quelqu'un qui est entré dans le monde ducharmien, qui s'est plongé dedans et qui, après s'être bien immergé et s'être éloigné suffisamment du rivage pour que ce

202 Marie-Christine Blais, *loc. cit.*

203 Louise Vigeant, « Ducharme revisité », *loc. cit.*, p. 49.

204 Hervé Guay, *loc. cit.*, p. 13.

205 Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 173. Traduction libre : « On an experimental level as well, the conservative comfort of familiarity is countered by the unpredictable pleasure in difference – for both creator and audience. »

206 *Ibid.*, p. 121. Traduction libre : « What is intriguing is that, afterward, we often come to see the prior adapted work very differently as we compare it to the result of the adapter's creative and interpretative act. »

207 Louise Vigeant, « Le Ducharme de Faucher », *loc. cit.*, p. 37.

soit ridicule d'y revenir tout de suite, s'est demandé: «Maintenant, qu'est-ce qu'on fait^{208?}»

Si les critiques de l'adaptation de Pintal ne sont pas unanimes sur la réussite du processus d'adaptation, chacune s'interroge, à différents niveaux, sur la relation que cette adaptation entretient avec l'œuvre originale. Certains ont trouvé l'adaptation trop simpliste, d'autres, trop complexe.

L'adaptation collait de très près au texte romanesque, peut-être même trop à vrai dire²⁰⁹ [...]

L'étonnant de cette adaptation et de cette mise en scène, c'est que la logique de l'histoire demeure encore un peu floue, mais qu'elle provoque une fois de plus les discussions après coup²¹⁰.

Tant de clarté relègue toutefois au second plan la fantaisie et le ludisme d'un roman, portant porté sur les calembours et les coq-à-l'âne²¹¹.

Ces jugements dénotent toutefois que le spectateur a réfléchi sur la place que l'adaptation a ou aurait dû avoir par rapport au roman ce qui amène Marie-Christine Blais de *La Presse* à dire que « [...] malgré quelques longueurs et grâce à des pointes d'humour très réussies, *L'hiver de force* force, justement, la réflexion²¹². »

La distanciation

Certains traits des adaptations de *L'hiver de force* que nous avons observée nous rappellent certaines caractéristiques du théâtre épique. Le dépouillement du décor, davantage connotatif que réaliste, est un de ces traits. Nous avons déjà également remarqué la place importante de l'auteur rhapsode et la présence du narrateur dans les didascalies et dans les dialogues (réflexions, verbes à la troisième personne et au passé, emprunts de la narration dans les didascalies, etc.). Nous avons également souligné la division de la pièce en tableau

208 Jean-François Chassay, « Lettre ouverte à Réjean Ducharme », *loc. cit.*, p. 52.

209 Louise Vigant, « Ducharme revisité », *loc. cit.*, p. 46.

210 Marie-Christine Blais, *loc. cit.*

211 Hervé Guay, *loc. cit.*, p. 13.

212 Marie-Christine Blais, *loc. cit.*

dans l'adaptation de Faucher, en particulier dans les deuxième et troisième créations de *À quelle heure on meurt?*, ainsi que dans l'adaptation de Faribault. À la différence de narrateurs comme André et Mille Mille, qui racontent leur histoire comme s'il s'agissait de la réalité, les acteurs qui racontent *L'hiver de force* interprètent parfois leurs rôles en nous rappelant que ce qui est présenté sur scène est une illusion.

[La forme épique] mettra au point des procédures qui permettent de casser l'illusion théâtrale, de ramener le spectateur à la conscience de soi et au sentiment que ce qui lui est donné à voir n'est pas la réalité, ni même une copie parfaite, mais une « représentation », une image insolite, problématique et dépourvue de « naturel » puisqu'elle avoue sa nature théâtrale²¹³.

Le spectateur, conscient que le spectacle devant lui n'est pas la réalité, est moins préoccupé par la véracité avec laquelle le spectacle imite la réalité; il interroge plutôt son contenu, puis interroge sa position par rapport à l'œuvre présentée. Brecht postule que le théâtre épique permet de se regarder face au spectacle et d'interroger cet univers fictif avec ses valeurs, ses principes. « La lecture de la représentation permet au spectateur aussi bien de rendre compte et de se rendre compte de sa propre position dans le monde (Brecht), que de construire un système de référence utopique²¹⁴. » Mettre en scène *L'hiver de force*, c'est donc amener le lecteur à prendre une distance par rapport à l'œuvre pour mieux l'interroger. Le résultat de cette interrogation peut varier énormément d'une personne à l'autre; d'abord, parce que chaque spectateur possède son propre système de valeurs et ses propres perceptions, mais aussi parce qu'un spectacle épique qui découle d'une adaptation offre une distanciation double. En effet, en tant que processus d'appropriation et de réécriture qui interroge le roman, l'adaptation est déjà en soi un processus de distanciation. L'adaptateur, l'acteur, le metteur en scène sont conscients de reprendre la parole d'un autre, de se l'approprier, de la modifier et d'offrir leur propre lecture du roman. En tant que spectateur de ses propres adaptations, Jean-Louis Barrault parle ainsi de sa propre expérience de distanciation par rapport à son œuvre : « en adaptant ce roman [...], je vois et me vois vivre. Seul, je peux dialoguer [...] avec mon

213 Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris : Bordas, 1990, p. 138-139.

214 Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 327.

double²¹⁵ ». Pour le spectateur qui est conscient de la position qu'a prise l'adaptateur devant l'œuvre, cela permet une double interrogation : il peut autant questionner le spectacle qu'il voit que la prise de position de l'adaptateur.

Ce recul est encore plus intéressant lorsque des années se sont écoulées entre *L'hiver de force* et la représentation de son adaptation. Le spectateur, tout comme le metteur en scène, a ainsi le temps de prendre ses distances avec l'époque et le contexte culturel dans lequel fut écrit ce roman, porteur d'une critique sociale importante des mouvements culturels du Québec au début des années 70. Il est intéressant de voir quel regard Faucher, Pintal et Faribault posent sur cette époque dix, vingt, ou trente ans plus tard. S'il est possible, par exemple, que Vigeant voit dans l'adaptation de Pintal une entreprise qui sert à régler des comptes avec cette période²¹⁶, c'est parce que trente années séparent le temps du roman et celui de la représentation. La distance qui sépare l'écriture du roman de la production du TNM apporte une deuxième forme de distanciation, propre à l'adaptation, qui s'ajoute à celle du théâtre épique.

[L]a production, [...] finalement, pouvait presque se résumer à un portrait d'époque quand elle se laissait glisser vers l'exagération des traits des autres personnages. [...] [M]algré le décor aux connotations esthétiques très actuelles [...] la mise en scène a vraiment ancré le spectacle dans les années 70 et [...], à cause de cela, le spectateur n'a pu s'en dégager lui-même²¹⁷.

Une autre forme de distanciation, propre au processus d'adaptation, se produit encore lorsque les voix des personnages de la pièce de théâtre acquièrent de l'autonomie par rapport au narrateur du roman. Selon Lorraine Hébert, conseillère en dramaturgie, le narrateur, trop complice du lecteur, ne peut rendre compte des paradoxes et contradictions que porte la personnalité des personnages. Lorsqu'ils s'expriment de leur propre voix sur une scène, les personnages peuvent « gagner » de l'autonomie dans leurs messages, être plus distants de leur public et ainsi avoir parfois un plus grand impact sur lui.

215 Jean-Louis Barrault, *loc. cit.*, p. 36.

216 « [O]n se prend à se demander aussi si toute l'entreprise ne sert pas finalement qu'à régler des comptes avec cette période. » Louise Vigeant, « Ducharme revisité », *loc. cit.*, p. 49.

217 *Idem.*, p. 46.

Dans l'adaptation théâtrale de Lorraine Pintal, les personnages de *L'hiver de force* ont gagné en dérision et en force de frappe ce que la narration permet de distiller à petites doses, voire désamorce en faisant du lecteur l'interlocuteur privilégié et complice du narrateur. Dans cette opération de transfuge du roman à la scène, les répliques des personnages se sont enrichies des commentaires « obscènes » du narrateur, et toutes ces greffes contribuent à exaspérer et détricoter à vue leurs nœuds de contradictions²¹⁸.

Le lecteur d'un roman peut certes s'approprier une œuvre romanesque comme un spectateur peut s'approprier un spectacle de théâtre. Mais le spectateur dispose de pouvoirs exceptionnels qui lui sont uniques. À la fois présent et absent lorsque se produit l'histoire, il est un voyeur, il jouit d'une omniscience relative et d'une grande liberté interprétative. Il possède un recul avec l'œuvre de départ, l'histoire qui est présentée devant lui, ainsi qu'avec le contexte original dans lequel fut écrit le roman. Il vit de plus cette relation au sein d'un groupe dont chaque membre peut influencer l'autre. Pour toutes ces raisons, il établit une relation intime et vivante avec l'adaptation. Et cette relation est d'autant plus unique et privilégiée qu'elle est éphémère, car elle ne durera que le temps d'une représentation.

Assister à une représentation de *L'hiver de force* est une expérience vivante, dynamique, qui remet en question. L'expérience amène le spectateur sur de multiples pistes de réflexion. Elle lui offre d'abord, comme tout spectacle dramatique, d'interroger sa position par rapport à l'œuvre ainsi que sa place dans le monde. En plus, en tant qu'adaptation, elle invite aussi le spectateur à se questionner sur la position que prend l'adaptation par rapport au roman. Elle permet de prendre contact une deuxième fois avec une œuvre à travers un lien privilégié, face à de « vrais humains » auxquels les spectateurs possèdent un rapport d'identification.

Les réponses aux questionnements que pourront avoir les spectateurs ne sont pas écrites d'avance; la représentation dramatique diffuse ses images et ses sons dans un réseau de signifiants qu'il peut déconstruire et reconstruire, selon la façon qu'il choisit d'assembler les signes qu'il perçoit. Recevoir une œuvre sous une forme dramatique, donc, c'est ouvrir le nombre de possibilités d'interprétation, et l'ouvrir de tant de façons qu'il est certain que les nombreux changements qui en découleront vont assurément faire de l'œuvre adaptée une

218 Lorraine Hébert, *loc. cit.*, p. 8.

œuvre dotée de son sens propre. Assister à la représentation dramatique d'un roman, c'est aussi s'assurer que notre interprétation personnelle ne sera assurément pas la même que celle de notre voisin de siège, et que nos différences d'opinions sur le spectacle seront, après la représentation, d'excellents points de départ pour s'interroger sur l'œuvre qui vient d'être vue.

CONCLUSION

Tous les créateurs (adaptateurs, comédiens, metteurs en scène, chorégraphes, éclairagistes, scénographes, coiffeurs, maquilleurs, compositeurs de musique, et autres) qui interviennent dans le processus de l'adaptation sont autant d'intervenants qui peuvent creuser les différences entre l'adaptation dramatique et le roman. Pour certains détracteurs des adaptations, il s'agit là que quelque chose de regrettable. Nous jugeons, pour notre part, que ces transformations sont essentielles,

[...] car il semble bien que l'audace, visuelle et sonore, et l'adaptation libre donnent de meilleurs résultats, comme si le fait de chercher davantage du côté des possibilités du [nouveau support] s'avérait rentable. Dans le cas de pièces dont l'esthétisme n'a rien du réalisme, ce choix s'impose pratiquement, puisqu'il permet de réécrire l'œuvre originale de manière à la faire correspondre aux capacités et aux exigences du nouveau support²¹⁹.

L'adaptation est une œuvre indépendante et autonome, avec son propre système de signes. C'est une réplique, sans répétition²²⁰, car (1) elle transcode l'œuvre vers un autre médium (2) elle implique une réinterprétation et (3) elle est reçue, à l'étape de la réception, comme une expérience d'intertextualité. « Il faut voir en outre que cet espace scénographique, en créant des conditions d'énonciation originales, offre une nouvelle lisibilité à l'œuvre de Ducharme²²¹. » Celle-ci implique à la fois la mémoire et le changement, la persistance et la variation²²². L'intertextualité crée « [...] une sorte d'hypertexte, tissé de fragments de textes antérieurs dont la connaissance vient multiplier les références et nourrir le flux sémiotique sans être indispensable pour autant²²³ ». Elle enrichit la connaissance qu'a le spectateur du roman, tout en offrant un spectacle qui sera reçu comme nouveau par tout spectateur. « Ceux qui ne connaissaient pas l'univers ducharmien n'ont pu ressentir le [plaisir ayant à faire avec

219 Christiane Lahaie, *loc. cit.*, p. 55.

220 Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 173.

221 Louise Vigeant, « Ducharme revisité », *loc. cit.*, p. 48.

222 Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 173. Traduction libre : « As adaptation, it evolves both memory and change, persistence and variation »

223 Louise Vigeant, « Ducharme revisité », *loc. cit.*, p. 38.

la mémoire, reliée au souvenir]; par contre, ils ont joui du [plaisir de la force intrinsèque de l'oeuvre]²²⁴. »

L'adaptation transforme le sens de l'œuvre. Tout adaptateur, même s'il désire créer une adaptation dite « fidèle » à l'œuvre originale, peut difficilement y échapper. Mais cette « trahison » de l'œuvre originale, n'en déplaît à certains, est tout à fait souhaitable. « [É]tant donné la différence fondamentale entre le roman et le théâtre, ne faut-il pas admettre que la plus grande fidélité d'une pièce romanesque est de lui être totalement infidèle²²⁵? » Il s'agirait plutôt, selon Claude Autant-Lara, cité par Ledur²²⁶, de réaliser une « bonne trahison », soit une trahison qui opère une translation des contenus épiques en contenus dramatiques. Autrement dit, le texte doit céder sa place aux moyens d'expression propres au théâtre et à leur mode de fonctionnement. « Transposer un roman à la scène, c'est contre toute idée d'un "théâtre mental", le visualiser concrètement, notamment par la mise en espace et le choix d'un langage métaphorique²²⁷. » C'est à travers ses différences – et non ses ressemblances – avec l'œuvre originale que l'adaptation prend son sens. Ainsi, « [p]eut-être devrions-nous concevoir les insuccès d'adaptations non pas en terme de manque de fidélité, mais en terme de manque de créativité et de talent pour rendre le texte unique et autonome²²⁸. » Pourquoi, après tout, devrions-nous adapter une œuvre vers tel ou tel média si ce n'est que pour prendre avantage des possibilités d'expression qu'offrent le nouveau média choisi?

À peine sorti en librairie, *L'hiver de force* inspire Lucie Sauvé et Monique Benoît à traduire le roman sur la scène, afin de « [...] rejoindre le plus fidèlement possible, la vérité physique et émotive des personnages, de recréer la grisaille et le désordre de leur décor quotidien et de retrouver l'ambiance sonore dans laquelle Nicole et André se

224 Louise Vigeant, « Le Ducharme de Faucher », *loc. cit.*, p. 37.

225 Dominique Ledur, *op. cit.*, p. 30.

226 *Ibid.*

227 Dominique Ledur, *loc. cit.*, p. 50.

228 Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 20. Traduction libre : « Perhaps one way to think about unsuccessful adaptations is not in terms of infidelity to a prior text, but in terms of a lack of the creativity and skill to make one's own and thus autonomous ».

complaisent²²⁹ [...] », tout en étant conscientes de créer des « [...] déformations dues aux contingences humaines spatiales et temporelles²³⁰ [...] », car le spectacle de théâtre qui en découle ne fait qu'offrir un « instantané » de ce à quoi peut ressembler *L'hiver de force* à travers la lecture d'une équipe de création.

Cette première lecture paraît intéressante, mais incomplète à deux étudiantes de l'Université de Montréal, Michelle Barrette et Ginette Beaulieu Dumais, qui décident de relire cette première relecture²³¹ afin d'y rajouter des personnages qui avaient été enlevés de la première adaptation. Ces étudiantes créent encore une autre actualisation de *L'hiver de force*. « Comme chez Vian, l'univers s'effrite à mesure que les choses s'évanouissent la quête tire sa magie, sa force de sa surréalité, tout entière contenue et créée par le délire verbal²³². » Cette présentation comporte certes des maladresses de conception et de mise en scène qui nous rappellent que nous sommes au théâtre. Mais pour Jean-Paul Daoust, « [ç]a n'avait pas d'importance. Ça faisait partie, un peu, du fun²³³. » Ce spectacle a tout de même évoqué la reconnaissance de l'univers de Ducharme, et nous a fait voir, dans notre monde, des personnages qui ne peuvent y vivre; « Tout ce qu'on sait c'est que ce monde n'est pas fait pour les Nicole et André, pis ça: c'est plate. Mais que le Centre d'Essai de l'U. De M. nous l'ait dit dans/par un bon spectacle: c'est le fun²³⁴. »

L'adaptation de Faucher a servi à démontrer l'unité des propos des personnages de Ducharme, et à mettre en valeur, en particulier, le thème de l'enfance. Grâce à l'intervention de Faucher qui a entremêlé les destins de plusieurs personnages, le spectateur a le bonheur de découvrir certaines unités entre des œuvres qui n'avaient jamais été écrites pour être rassemblées.

229 Lucie Sauvé, *op. cit.*, p. 9.

230 *Idem.*, p. 10

231 Notons encore ici la démonstration que l'adaptation engendre de nouvelles interprétations plutôt qu'elle ne les limite qu'à une seule.

232 Adrien Gruslin, *loc. cit.*, p. 13.

233 Jean-Paul Daoust, *loc. cit.*, p. 136.

234 *Ibid.*

À cause de Ducharme, bien sûr, mais aussi à cause [du spectacle], j'ai été moi-même appelé dans ma propre enfance, j'ai retrouvé le trouble délicieux qui baigne l'âge de grâce où les manifestations de la sensualité n'ont pas encore de nom, sinon ceux qu'on leur crée, l'âge de cruauté où l'on peut encore apprivoiser la mort et concevoir la vie avec une générosité totale. / Je lis le paragraphe précédent; comme Mille Milles et Chateaugué, j'ai retrouvé le petit recul qui permet de continuer de vivre, qui permet de nommer l'expérience, qui empêche de devenir fou²³⁵.

Le découpage de Faucher, repris dans les yeux de deux autres metteurs en scène, a pris des esthétiques différentes. Guy Alloucherie s'est permis de donner un côté ludique à l'univers qui a tant bouleversé Solange Lévesque. Mais encore une fois, le metteur en scène a choisi une esthétique qui supporte tout aussi bien le texte de Faucher. « [C]e ludique, empreint de désespérance, servait bien ici l'obsession ducharmienne de l'intensité à tout prix. Saisi par la force du spectacle, le public ne pouvait qu'être ébranlé par ce qu'il voyait et entendait²³⁶.

Transportés jusqu'à nos jours, la contestation de Mille Milles et Chateaugué et leur désœuvrement face à la société ont été incarnés par de jeunes acteurs qui ont vécu les manifestations étudiantes de 2012. « Or, ici, le refus de la productivité et de la course vers le succès à tout prix, comme l'idée qu'il est possible de changer le monde apparaissent comme des préludes au printemps érable animé par cette nouvelle génération qui se retrouve sur scène²³⁷. » L'adaptation réussit à utiliser les mots de Ducharme pour traduire une situation contemporaine. Parce que le temps du spectateur n'est pas celui du lecteur, l'adaptation est alors une médiation entre le temps de l'écriture et le temps du spectacle, une sorte de mise à jour, au présent.

Faribault a proposé une adaptation qui aurait, si elle avait été réalisée, profité de la formidable liberté créative que permet l'adaptation afin de raconter une partie de l'histoire qui a été ignorée par le narrateur de *L'hiver de force* : la dynamique de couple entre Roger et Petit Pois.

235 Solange Lévesque, *op. cit.*, p. 48.

236 Louise Vigeant, « quelle question! », *op. cit.*, p. 80.

237 Louise Vigeant, « À quelle heure on meurt? : Comment résister? », *Jeu: revue de théâtre*, 15 mars 2013. En ligne : <<http://www.revuejeu.org/critiques/louise-vigeant/a-quelle-heure-on-meurt-comment-resister>>, consulté le 12 juillet 2015.

Plusieurs choses peuvent être retenues de l'adaptation de Pintal. Par son esthétique contemporaine, éclatée, elle « enferme » André et Nicole dans un lieu et fait tourner le monde autour d'eux. Les moments de solitude s'effacent pour créer une fable plus centrée sur les interrelations entre les personnages secondaires « [...] et c'est là que l'adaptation est intéressante – l'objectif est également dirigé avec intensité sur les trois personnages de femmes fortes et mûres du roman, comme autant de figures maternelles qui tournent autour du couple du roman²³⁸. » Avec cette focalisation différente, le rythme de *L'hiver de force* tantôt s'accélère, tantôt ralenti, pour exprimer, à travers l'esthétisme de son décor et son découpage temporel, « l'esprit » du roman.

Malgré quelques longueurs, l'adaptation dynamique de la metteuse en scène coupe à travers *L'hiver de force* pour garder l'essentiel de la texture primesautière du roman: ses ruptures de ton, son immobilisme mouvant, sa structure éclatée, sa drôlerie qui puise au tragique²³⁹.

L'adaptation d'une œuvre oblige l'adaptateur à prendre des libertés afin de rendre dramatique le contenu narratif. Les dialogues du roman ne pourraient, à eux seuls, raconter la fable sans l'appui du contenu de la narration. Il faut donc réécrire une partie de l'œuvre, mais laquelle? Le texte du roman étant trop long pour un spectacle dramatique, que doit-on couper? Que doit-on garder? L'adaptateur est obligé de faire des choix qui vont créer une œuvre nouvelle. C'est en considérant l'adaptation pour ce qu'elle est, une œuvre secondaire, que l'on peut vraiment saisir tout ce que la nouvelle forme de l'œuvre apporte. La réécriture de l'œuvre va toujours déplaire à certains; elle n'est, après tout, que la lecture d'une personne à un moment qui, inévitablement, risque d'entrer en conflit avec la lecture du roman qu'ont fait d'autres lecteurs ou spectateurs.

Si de toute façon l'adaptation demeure dépréciée et l'adaptateur toujours sur le grill, c'est sans doute que l'adaptation est du côté de la traduction, de l'accommodation, de l'actualisation, de la transposition, et la mutation et de la métamorphose, soit autant de termes qui supposent un déplacement du centre vers la périphérie, une opération

238 Marie-Christine Blais, *loc. cit.*, p. C5.

239 Marie Labrecque, *loc. cit.*

seconde, un mouvement centripète, un abandon de l'origine pour, finalement, un espace second²⁴⁰.

Le spectateur interroge les interrelations entre les signes scéniques de ce nouvel espace pour trouver un sens à ce qu'il voit. Ces interrelations ne sont pas un fruit du hasard. Selon Hutcheon, leur arrangement traduit l'intention narratrice – Sarrazac dirait rhapsodique – de l'adaptateur :

Les histoires [...] ne sont pas constituées que par les moyens matériels de leur transmission (média) ou des règles qui les structurent (genres). Ces moyens et ces règles permettent et dirigent les attentes narratives et communiquent un sens narratif à une personne dans un contexte, et elles sont créées par une personne dans cette intention²⁴¹.

Il se trouve, dans un spectacle de théâtre, une expressivité, une émotivité propre aux interactions humaines. Le signe scénique, plus ou moins organisé par un adaptateur rhapsodique, sert certes à transmettre la fable du roman, mais il doit aussi transmettre, selon Sadowska-Guillon, sa sensibilité.

L'adaptation donc devait transcrire non pas le texte ou l'histoire du roman, mais sa substance sensible, sa charge émotionnelle, passionnelle, de manière que sur scène, la combinaison des paroles, des regards, des mouvements et des gestes, concoure à soulever l'obscurité de l'oubli et à faire apparaître l'innommable²⁴².

Et ainsi, lorsque l'œuvre dépasse les mots, peut-on entrer dans l'émotion. C'est ainsi que Solange Lévesque affirme avoir été dépassée par toutes les transformations de formes qu'elle a reconnues pour être enveloppée complètement par ce que certains appellent « l'esprit d'une œuvre » :

Je ne me trouve plus dans la situation de celui qui, touché, mais conservant un recul prudent face à l'œuvre, peut juger de ses qualités et analyser sa forme ou sa

240 Yannick Butel, « L'ambiguïté critique : Le ou Un? » in *L'adaptation, entre obsolescence et résistance*, loc. cit., p. 85.

241 Traduction libre : « Stories, however, do not consist only of the material means of their transmission (media) or the rules that structure them (genres). Those means and those rules permit and then channel narrative expectations and communicate narrative meaning to someone in some context, and they are created by someone with that intent. Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 26.

242 Irène Sadowska-Guillon, loc. cit., p. 94

structure, je suis en communication complète avec l'esprit de l'œuvre [...] C'est une expérience avec moi-même, très intime, très intense²⁴³.

Adapté au théâtre, *L'hiver de force* amène le spectateur bien au-delà du point de vue du narrateur du roman. Le processus d'adaptation fait de l'œuvre adaptée une sorte de machine qui réfléchit sur la matière qu'elle présente. « L'homme de théâtre est condamné à faire de l'interprétation la force vive de son travail²⁴⁴. » Plus qu'une simple relecture, « [...] c'est la foi humaniste en une forme d'universalité, défroquée par le refus individualiste de croire en une exténuation des possibles. C'est un passage, une passation, un dépassement de l'inspiration tarie grâce au choix de ne pas taire ce qui a déjà été dit²⁴⁵. »

L'adaptation, en tant que conflit entre un texte de départ et un texte d'arrivée, oblige les lecteurs, les créateurs du spectacle et les spectateurs à questionner la relecture du roman qui leur est présentée. Et grâce à ces questionnements, on parvient à créer non pas une dilution ou une réduction, mais une œuvre nouvelle, qui agit comme une aire de lancement pour de multiples possibilités. Car, comme le disait la critique de Marie-Christine Blais, [L'adaptation de] *L'hiver de force* force, justement, la réflexion²⁴⁶.

Elle représente un moment de cette lecture dont la valeur stylistique et les enjeux sociohistoriques engagent plus qu'eux-mêmes: la mémoire des singularités d'une culture complexe, moins frappée d'immobilisme ou de vacuité que traversée de courants contradictoires. Et peut-être sous l'illusion d'immobilité qu'ils provoquent trouvera-t-on la certitude d'une force qui serait aussi une extraordinaire liberté d'invention. »²⁴⁷.

243 Solange Lévesque, *loc. cit.*, p. 46.

244 Annie Cohen, *loc. cit.*, p. 35.

245 Frédéric Maurin, « Adapter Ad Lib » in *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, *loc. cit.*, p. 89.

246 Marie-Christine Blais, *loc. cit.*, p. C5.

247 Pascal Caron, *loc. cit.*, p. 124-125.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres étudiées

DUCHARME, Réjean, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1984, 273 p.

————— *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1967, 274 p.

————— *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1966, 281 p.

FARIBAULT, Claude, *L'hiver de force*, adaptation du roman de Réjean Ducharme. Montréal [s.n.], 1983. 84 p. Bibliothèque de l'École Nationale du Canada (cote FO DF F224hi 1983).

FAUCHER, Martin, *À quelle heure on meurt?*, Centre de documentation du Centre des auteurs dramatiques (CEAD), tapuscrit 1645, 1988, 33 p.

PINTAL, Lorraine, *L'hiver de force*, adaptation théâtrale de l'œuvre de Réjean Ducharme, Paris, Gallimard, 2002, 106 p.

Articles portant sur les adaptations étudiées

[S.A.] « *L'hiver de force* », Dossier de presse, Paris, théâtre de l'Odéon, 2002. En ligne : <http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/da_import/file_91_dp_hiver.pdf>. Consulté le 12 juillet 2015.

[S.A.] « *L'hiver de force* », Bible du spectacle, Paris, théâtre de l'Odéon, 2002. En ligne : <http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/f_archives/0102_BIB_10.pdf>. Consulté le 12 juillet 2015.

ARNAU, Yves et SAUVÉ, Lucie, Programme de la pièce *Les amarantes parentes*, Montréal [s.n.], 1974. Centre de Recherches Théâtrales de l'UQAM (CERT), 16 p.

BATHALON, Daphné, « *À quelle heure on meurt?* », Mon(théâtre).qc.ca, 17 mars 2013. En ligne : <<http://www.montheatre.qc.ca/archives/03-denise-pelletier/2013/fred-heure.html>>. Consulté le 12 juillet 2015.

BLAIS, Marie-Christine, « *La force de l'hiver* », *La Presse*, 22 novembre 2001, p. C5.

BOULANGER, Luc, « À quelle heure on meurt? : jeunesse éternelle », La Presse, 18 mars 2013. En ligne, <<http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201303/18/01-4632232-a-quelle-heure-on-meurt-jeunesse-eternelle.php>>, Consulté le 12 juillet 2015.

CARON, Pascal, « L'hiver de force de Réjean Ducharme: les enjeux d'une adaptation théâtrale », Voix et images, vol. 28, n°1, (82) 2002, p. 113-125.

CHASSAY, Jean-François, « Lettre ouverte à Réjean Ducharme », Jeu: revue de théâtre, n° 51, 1989, p. 49-52.

DUMAS, Éve, « Le grand soir pour la troupe de L'hiver de force », La Presse, 7 février 2002, p. C1.

DAOUST, Jean-Paul, « Le fonne c'est plate », Jeu : revue de théâtre, n° 5, 1977, p. 135-136.

GRUSLIN, Adrien, « Une réduction insatisfaisante », Le Devoir, 30 mars 1977, p. 13.

GUAY Hervé, « Un Ducharme "ben" ordinaire », Le Devoir, 20 novembre 2001, p. 13.

LABRECQUE, Marie, « Vivre sa vie », Voir, 22 novembre 2001, en ligne, <<http://voir.ca/scene/2001/11/22/lhiver-de-force-vivre-sa-vie/>>, consulté le 12 juillet 2014.

LÉVESQUE, Solange, « "À quelle heure on meurt?" : au-delà du théâtre », Jeu: revue de théâtre, n° 51, 1989, p. 44-48.

PÉPIN, Elsa, « À quelle heure on meurt? Les enfants-dieux », Voir, 14 mars 2013, en ligne, <<http://voir.ca/scene/2013/03/14/frederic-dubois-a-quelle-heure-on-meurt-les-enfants-dieux/>>, consulté le 20 juillet 2015.

VIGEANT, Louise, « Ducharme revisité : Le cid maghané et L'hiver de force », Jeu: revue de théâtre, n°103 (2), 2002, p. 44-50.

———— « Le Ducharme de Faucher – Des romans au spectacle : un même univers », Jeu: revue de théâtre, n°51, 1989, p. 35-43.

———— « Quelle question! », Jeu: revue de théâtre, n° 96, 2000, p. 78-80.

———— « À quelle heure on meurt? : comment résister? », Jeu: revue de théâtre, 15 mars 2013, en ligne, <http://www.revuejeu.org/critiques/louise-vigeant/a-quelle-heure-on-meurt-comment-resister>.

Études critiques et théoriques

BARRAULT, Jean-Louis, « Le roman adapté au théâtre... », *Cahiers de la compagnie Madeleine-Renaud-Jean-Louis Barrault*, n° 91, 1976, p. 27-58.

BEAULIEU, Diane, « La théâtralité dans *Une adoration* : Du roman au théâtre, de Nancy Huston à Lorraine Pintal ». Mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, 123 p.

BEAULIEU, Julie, « Marguerite Duras : adaptation, réécriture, intermédialité? », Mémoire de maîtrise en lettres françaises, Montréal, Université de Montréal, 2000, 121 p.

CHASSAY, Jean-François, « She loves you – de la musique (avant toute chose) dans *L'hiver de force* », *Voix et images*, vol. 30, n° 3 (90), 2005, p. 135-144.

COHEN Anne, « L'adaptation théâtrale des textes de fiction », *Du théâtre*, n° 7, 1995, p. 31-37.

FARCY, Gérard-Denis, « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, n° 96, 1993, p. 387-414.

FARCY, Gérard-Denis et Yannick Butel. *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Caen, Presses universitaires de Caen, Coll. « Les documents de la Maison de la recherche en sciences humaines de Caen », 2000, 92 p.

GARCIN-MARROU, Flore. « Le drame émancipé », *Acta fabula*, vol. 13, n° 9, novembre-décembre 2012, en ligne, <<http://www.fabula.org/acta/document7404.php>>, consulté le 30 juillet 2014.

GAUDREULT, André et GROENSTEEN, Thierry [dir.], *La transécriture*, Québec, Nota Bene, 1998, 227 p.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, 232 p.

ISSACHAROFF, Michael, « Voix, autorité, didascalies », *Poétique*, n° 96, 1993, p. 463-474.

KOWZAN, Tadeusz, *Spectacle et signification*, Candiac, Les éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992, p. 294.

LADOUCEUR, Louise, « Les paramètres de l'adaptation théâtrale au Québec de 1980 à 1990 », Mémoire de maîtrise en études françaises, Montréal, Université de Montréal, 1991, 121 p.

LAVIGNE, Mishka, *Le statut de l'intergénérique chez Réjean Ducharme Saint-Vincent-Ferrier: Adaptation théâtrale des Enfantômes*, mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2009, 156 p.

LEDUR, Dominique, « Réflexion sur l'adaptation théâtrale », *Études théâtrales*, n° 2, 1992, p.28-56.

MERCIER, André et PELLETIER, Esther, « L'adaptation imaginaire » in *L'adaptation dans tous ses états*. Québec : Nota Bene, 1999, 260 p.

PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal éditions, 2004, 225 p.

RYNGAERT, Jean Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud – Papiers, 2005, 225 p.

SADOWSKA-GUILLON, Irène, « Forme bâtarde ou légitime? L'adaptation, cet obscur objet de théâtre », *Jeu : revue de théâtre*, n° 53, 1989, p. 91-94

UBERSFELD, Anne, *L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, 352 p..

VACHON, G.-André, « Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe : (fragment d'un Traité du vide) », *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, 1975, p. 365.

VIGEANT, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia éditeur, 1989, 226 p.

VIGEANT, Louise, « Le travail de l'interprétance dans le texte spectaculaire : lecture de *Vie et mort du roi Boiteux* », thèse de doctorat en sémiologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1985, 441 p.