

Floriane Toussaint  
M1 – Arts, esthétique et littératures comparées  
UFR LAC

## Trois adaptations de romans au théâtre

sous la direction de Christophe Triau



Année 2011-2012



En préambule de ce mémoire, je tiens à adresser tous mes remerciements à mon directeur de recherche, Monsieur Christophe Triau, qui m'a permis de mener à bien cette réflexion qui me tenait à cœur, grâce à la richesse et à la densité de nos échanges. Je souhaite aussi remercier Arnaud Maïsetti, pour son soutien sans faille et la pertinence de ses conseils, tout au long de l'année. Enfin, je remercie Monsieur Régis Salado qui me fait l'honneur de lire mon travail et d'assister à ma soutenance, offrant ainsi un point de vue non théâtral à mon travail.

« On peut faire théâtre de tout » disait Antoine Vitez. Cette formule, reprise par de nombreux metteurs en scène, manifeste un désir du théâtre d'élargir son répertoire, un refus de se cantonner uniquement aux œuvres dramatiques. Ce principe, d'abord réservé au théâtre d'avant-garde, est aujourd'hui largement appliqué et illustré par la création contemporaine. Lorsque les metteurs en scène se servent encore d'un texte comme base de travail – ce qui n'est pas systématique –, ils ont désormais pleine liberté, dans le choix mais aussi le traitement de ces textes.

Dès les débuts du théâtre, le roman, quelle que soit la forme sous laquelle il apparaît *in fine* sur scène, est source d'inspiration. La pratique de l'adaptation en particulier relève d'une volonté de voir le roman prendre corps, s'offrir sous une forme nouvelle à la perception du spectateur. Or, contrairement au texte de théâtre, le roman se suffit à lui-même, il est autonome. Sa lecture est un tout grâce à la conjugaison de dialogues, de descriptions et de commentaires. Le metteur en scène peut donc adopter différentes postures par rapport à cette intégrité, en s'y confrontant ou en proposant autre chose à partir d'elle. Le terme d'adaptation englobe ainsi plusieurs types de pratiques que l'on peut distinguer. La plus classique est l'adaptation-dramatisation, qui consiste à réécrire une œuvre non-théâtrale pour la scène<sup>1</sup>. Ce sont les qualités dramatiques de l'œuvre qui sont mises en valeur, à savoir une majorité de dialogues, un nombre restreint de personnage et une situation de crise. L'œuvre est dans ce cas adaptée aux exigences de son format d'accueil. L'adaptation-transposition est également une forme de réécriture du texte d'origine, mais plus libre que la première<sup>2</sup>. Certains éléments permettent d'identifier la source d'origine mais il peut y avoir une modification essentielle par rapport au roman initial. Dans ce cas, l'œuvre est soumise au propos que souhaite tenir l'auteur. Enfin, on trouve des pratiques que l'on appelle adaptation mais où le support textuel n'est pas modifié. Dans ces cas, il ne s'agit plus d'interroger la *théâtralité* du roman, de l'envisager selon ses qualités potentiellement dramatiques dans la perspective d'une réécriture, mais de prendre en charge le texte comme tel. C'est alors la scène qui s'adapte, qui s'assouplit en vue d'accueillir ce matériau nouveau. La nuance par rapport aux deux premières formes se situe au niveau de ce qui est adapté. On peut alors parler de théâtralisation, soit de mise en scène d'un roman *en tant que* roman. Dans cette perspective, quelles que soient les difficultés que présente le roman à la scène, s'il y a un désir de théâtre, une « étincelle » ou un « entêtement amoureux » selon les termes de Didier Bezace<sup>3</sup>, les metteurs en scène

---

<sup>1</sup> Des romans d'Emile Zola comme *Nana*, *L'Assommoir* ou *Germinal* ont été adaptés au théâtre, peu de temps après leur parution.

<sup>2</sup> Ainsi les réécritures théâtrales de Heiner Müller, telles que *Quartett*, inspiré des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos ou *La Mission*, inspiré de la nouvelle d'Anna Seghers, « La Lumière sur le gibet ».

<sup>3</sup> Didier Bezace et le Théâtre de l'Aquarium, *L'Entêtement amoureux, Propos sur l'adaptation d'un texte littéraire au théâtre*.

considèrent que tout texte peut trouver une forme de réalisation sur scène. La réécriture scénique de Jean-Louis Barrault<sup>4</sup>, le théâtre-récit d'Antoine Vitez<sup>5</sup> ou le théâtre-montage de Matthias Langhoff<sup>6</sup> sont autant d'expériences de théâtralisation qui ont par la suite été théorisées. Néanmoins, le recours à ces cas est loin d'être systématique, bien au contraire. Avec le théâtre contemporain, on assiste au développement d'une démarche de plus en plus dramaturgique de la part du metteur en scène, qui entreprend de trouver *dans le texte* les germes de son passage à la scène : il ne prétend pas se référer ou même mettre en place un système théorisé, mais davantage expérimenter dans son spectacle une forme unique d'adaptation par rapport au roman, dans son articulation essentielle entre fond et forme. Cela implique une ingéniosité et une virtuosité scéniques chaque fois renouvelées, pour faire face aux défis posés par le texte romanesque.

L'appréhension des différences entre théâtre et roman, au-delà des nombreuses théories de genres qui vont d'Aristote<sup>7</sup> à Kate Hamburger<sup>8</sup>, en passant par Lessing<sup>9</sup> et Gérard Genette<sup>10</sup>, est instinctive pour tout lecteur-spectateur. Réfléchir à la question de l'adaptation de romans au théâtre amène rapidement à s'interroger sur le traitement de la narration, et en particulier de la figure du narrateur. En effet, alors que le théâtre dramatique représente traditionnellement des faits au présent grâce à des comédiens sur scène, le roman représente plus généralement des faits au passé, la plupart du temps rapportés par un narrateur. Le texte de théâtre est donc caractérisé par une absence de médiateur entre les comédiens et les spectateurs : sur scène, on montre, alors que dans le roman, on raconte. On distingue généralement deux types de posture du narrateur, deux points de vue, mais dont l'enjeu dans la perspective d'une adaptation est le même : il s'agit pour le théâtre de déterminer sa place par rapport aux autres personnages qu'il invoque dans son discours. Soit le narrateur appartient à la diégèse et il utilise la première personne : cette forme romanesque propice à la peinture de la subjectivité, voire même de l'intériorité, par rapport à l'action, défie la scène dans sa préférence pour les situations de crise et les intrigues orientées vers un dénouement. Soit le narrateur a un point de vue surplombant, il utilise la troisième personne et est un intermédiaire entre la réalité et la fiction. Il est dans la posture d'un maître de jeu, qui ordonne les actions mais peut aussi les mettre au second plan par rapport à son commentaire. Cette réflexion sur le traitement du narrateur et de son point de vue, invite également à poser la question de l'adresse. Qu'il appartienne au monde fictionnel qu'il décrit ou qu'il en soit un simple observateur, le narrateur, dans le roman, s'adresse la plupart du temps au lecteur. Si le théâtre a

---

<sup>4</sup> Dans son spectacle *Autour d'une mère* (1935), Jean-Louis Barrault se sert par exemple de l'œuvre de William Faulkner *Tandis que j'agonise* comme source d'inspiration et d'expérimentation.

<sup>5</sup> Le spectacle d'Antoine Vitez *Catherine* (1975), inspiré du roman d'Aragon *Les Cloches de Bâle*, a fondé un nouveau type d'adaptation qui a inspiré de nombreux metteurs en scène par la suite.

<sup>6</sup> Matthias Langhoff s'est notamment inspiré de *La Colonie Pénitentiaire* de Franz Kafka pour son spectacle intitulé *L'Île du Salut* (1996).

<sup>7</sup> *La Poétique*.

<sup>8</sup> *Logique des genres littéraires*.

<sup>9</sup> *Laocoon*.

<sup>10</sup> « Introduction à l'architexte », *Théorie des genres*.

pour destinataire final le spectateur, la relation entre les comédiens et le public est indirecte. La notion de quatrième mur, selon laquelle les artistes joueraient sur scène *comme si c'était vrai* et *comme s'ils n'étaient pas observés* par des spectateurs, est alors remise en jeu. La tentation est grande de vouloir substituer la relation du narrateur au lecteur par une relation de comédiens à spectateurs. Néanmoins, cette communication par-delà la scène correspond plus à la posture du conteur qu'à celle du comédien. Le metteur en scène doit donc assigner une place au narrateur, quel que soit son point de vue, et déterminer le destinataire de sa parole.

Les autres éléments qui différencient le roman et le théâtre, et peuvent poser problème dans la perspective d'une théâtralisation, relèvent en grande partie des notions d'espace et de temps. Alors que la scène, traditionnellement, représente plus aisément une action saisie dans un lieu fixe et au cours d'une durée homogène, le roman est illimité du point de vue spatial et temporel. La scène se retrouve mise en demeure de représenter des périodes de temps plus longues, mais aussi des manipulations de temporalité, telles que les analepses et les prolepses. Du point de vue de l'espace, la scénographie doit trouver les moyens de figurer plusieurs lieux, ou simplement de les désigner. Ces questions mettent en jeu le mode d'appropriation du texte par la scène. Le choix le plus classique, mais le plus difficile à atteindre est celui de l'illustration : le spectacle cherche dans ce cas à donner à voir le roman, à lui donner corps et à reproduire le plus fidèlement possible ses descriptions. Ce mode est largement concurrencé par le cinéma, et son risque est de substituer à l'imaginaire mouvant du lecteur une image figée et incomplète. L'extrême inverse est la simple profération, qui laisse au contraire pleine liberté au spectateur : le texte est sobrement mis en voix, grâce à des comédiens, dans le dénuement le plus pur. Ces deux tendances contradictoires peuvent trouver une résolution dans un mode d'expression parallèle, en décalage avec le texte, ou encore un mode métaphorique, fondé sur la suggestion. Dans ce cas, le spectacle est offert à la perception et à l'imagination du spectateur.

Ces problèmes posés par le roman à la scène semblent en grande partie trouver une résolution dans le théâtre épique de Bertolt Brecht. En réaction aux principes aristotéliens et à l'esthétique naturaliste du XIXe siècle, l'écrivain et metteur en scène allemand en appelle au développement du récit dans la pièce de théâtre. Sa réflexion est motivée par un enjeu politique : il s'agit pour lui de rompre l'illusion dramatique et les effets d'identification et d'empathie qu'elle entraîne, à la faveur d'une posture plus critique du spectateur. Pour ce faire, Brecht cherche à introduire dans le texte et sur la scène des procédés de distanciation<sup>11</sup>. La médiation d'un narrateur, en est un, tout comme l'insertion de descriptions, de chansons, de pancartes ou de citations. En préférant à la continuité du théâtre dramatique les effets de montage, d'interruption et d'hétérogénéité, ce théâtre se désigne lui-même, dans une logique de monstration. Néanmoins, Bertolt Brecht ne prend pas en compte l'adaptation dans

---

<sup>11</sup> Le fameux concept de *Verfremdungseffekt* (parfois traduit par le terme d'étrangéification) notamment introduit dans son *Petit Organon pour le théâtre*.

sa réflexion, contrairement à Erwin Piscator<sup>12</sup> avec qui il a collaboré. Il s'agit pour lui d'introduire du narratif dans le théâtral et de mettre en place une écriture dramatique nouvelle. Si sa pensée a eu un retentissement remarquable sur la pratique théâtrale, la création contemporaine ne s'y réfère plus qu'en partie. Les metteurs en scène dépassent la bipolarisation entre dramatique et épique et mêlent ces deux types de théâtralité : c'est dans ce contexte que s'inscrit notre réflexion sur la pratique de l'adaptation.

La question qui se pose dans le cas de la théâtralisation d'un texte romanesque est donc : avec quoi et comment raconte-t-on au théâtre ? Dans le cas d'une réécriture qui privilégie les dialogues par rapports aux passages descriptifs, ceux-ci sont réinvestis par les différents moyens du théâtre pour faire sens : les comédiens, les costumes, les décors, les sons, les lumières, et, dans le théâtre contemporain en particulier, la musique, la vidéo, la danse ou encore la voix *off*. Autant de solutions que peut apporter la scène pour combler la perte du texte réécrit et dramatisé. Dans le cas d'une théâtralisation, qui fait le choix de reproduire le texte jusque dans sa forme, le traitement du narrateur est encore plus problématique. Même si sa présence est mineure, voire réduite à néant, les passages narratifs, non attribués à un personnage identifié dans le texte, sont à traiter.

Les pratiques d'adaptation dans la création contemporaine sont aussi multiples et variées que les types de textes qu'elle s'approprie. Ainsi, au cours de la saison 2011-2012, de nombreux spectacles auraient pu trouver leur place au sein d'un corpus sur l'adaptation de romans au théâtre. Néanmoins, il est arrivé que la réécriture ne soit pas toujours explicitement assumée ou qu'un texte se trouve confronté à d'autres dans une esthétique de collage. Le corpus de ce mémoire est constitué de trois spectacles dont les points de convergence sont la mise en scène d'un texte unique et le refus clair de modifier ce texte autrement que par des coupes motivées par sa longueur. Le désir des trois metteurs en scène ici réunis est de reprendre le texte jusque dans sa forme, de reproduire sur scène l'atmosphère de l'œuvre, mais aussi le style de l'auteur, au-delà de ses constituants narratifs. Leur spectacle est donc le fruit de recherches dramaturgiques et cherche à donner une forme visuelle et scénique à un roman, autonome dans sa forme. Les nombreuses différences entre les textes d'origine et leur résultat scénique ont permis de préciser les limites de notre champ de recherche, d'aborder plusieurs cas de théâtralisations et d'envisager sous différents angles les problèmes exposés ci-dessus. Le corpus est ainsi constitué d'une nouvelle, « Au cœur des ténèbres » de Joseph Conrad (1899), adapté par Guy Cassiers en décembre 2011 au Théâtre de la Ville sous le titre de *Cœur ténébreux* ; du roman de Virginia Woolf, *Les Vagues* (1931), adapté par Marie-Christine Soma en septembre 2011 au Théâtre national de la Colline ; et du roman contemporain de l'Égyptien Alaa El-Aswany, *Chicago* (2007), adapté par Jean-Louis Martinelli en octobre 2011 au Théâtre des Amandiers, sous le titre *J'aurais voulu être égyptien*.

---

<sup>12</sup> Erwin Piscator a par exemple adapté le roman *Drapeaux* d'Alfons Paquet.

Ce parcours à travers ces trois spectacles permettra de façon plus large de saisir une part de la création contemporaine, soucieuse de mettre la scène à l'épreuve. Alors que l'adaptation-dramatisation s'est rapidement épuisée, dès les années 1970<sup>13</sup>, l'entreprise de théâtre-récit d'Antoine Vitez introduit un autre mode de relation entre théâtre et roman. La pratique de la théâtralisation témoigne alors du rôle de plus en plus important du metteur en scène dans la réalisation d'un spectacle, depuis la fin du XIXe siècle. Il ne s'agit plus pour lui de se soumettre à la lettre d'un texte théâtral mais de s'emparer de toutes sortes de matériaux pour les porter à la scène, dans une logique profondément dramaturgique, suivant un désir de faire sens. Ce questionnement permettra également de rappeler ce qui est constitutif de ces deux arts, à une époque où toutes les limites sont franchies et où la pleine liberté s'exerce dans les deux domaines.

Dans un premier temps, les trois textes seront présentés dans la perspective d'une théâtralisation, avec les enjeux qu'ils posent d'emblée à la scène à travers leurs régimes narratifs et les particularités de leurs formes. Par la suite, nous exposerons les procédés d'adaptation adoptés par les metteurs en scène, en mettant en lumière les solutions dramaturgiques qu'ils apportent aux différents problèmes posés par les textes. Enfin, on se tournera vers le destinataire de ces démarches : le spectateur. Il s'agira alors de montrer en quoi ces mises en scène dépassent la simple mise en voix et en corps de ces textes, grâce à une immersion sensible qui met le spectateur en conditions d'appréhender les enjeux profonds de chacune des œuvres.

---

<sup>13</sup> Entre 1973 et 1975, Antoine Vitez crée trois spectacles inspirés d'œuvres non-théâtrales : *Vendredi ou la Vie sauvage*, d'après le roman de Michel Tournier (1973), *Les Miracles*, d'après l'Évangile selon Saint-Jean (1974), et *Catherine*, d'après *Les Cloches de Bâle* d'Aragon.



# 1. Le matériau d'origine et ses enjeux dans la perspective d'une théâtralisation

Si les œuvres de notre corpus sont toutes écrites sur le mode narratif, elles présentent trois formes de narration originales. Ce qui les différencie tient essentiellement à la place du narrateur par rapport au récit – homodiégétique, hétérodiégétique, voire absent. Depuis *Les Vagues* de Woolf, qui semblent évacuer cette figure, à l'écriture de montage du roman d'Alaa El Aswany, en passant par la nouvelle à une voix de Conrad, les enjeux divergent dans la perspective d'un passage à la scène.

## Virginia Woolf : le narrateur absenté

Virginia Woolf caractérise *Les Vagues* comme « le plus difficile et le plus complexe de tous [ses] livres »<sup>14</sup>. Dans ce roman, d'abord intitulé *Les Ephémères*, six personnages sont dépeints de l'enfance à l'âge adulte au cours de neuf périodes. Le matériau narratif a beau être traditionnel comme le souligne Jean-Louis Chrétien<sup>15</sup>, l'expérimentation de formes narratives nouvelles qui se passent de la médiation d'un narrateur en fait une œuvre profondément originale.

## Le roman de l'avenir

Datée de 1931, l'œuvre de Virginia Woolf, *Les Vagues*, peut se lire comme une mise en application de ses réflexions sur le roman, développées dans des articles et des conférences réunies dans l'ouvrage posthume *L'Art du Roman*. Inspirée par les travaux du philosophe Henri Bergson, l'auteure britannique s'érige contre les principes du roman traditionnel et en appelle à une écriture plus poétique, plus proche des sensations intimes et individuelles qui constituent une grande part de la vie de l'être : « nous oublions que nous passons beaucoup de temps à dormir, rêver, penser, lire, tout seul »<sup>16</sup>. Prenant ses distances avec les ressorts classiques du roman, tels que l'intrigue et les caractères des personnages, Virginia Woolf cherche à reporter l'imprévu du roman sur la présentation des objets selon Marguerite Yourcenar<sup>17</sup>, dans l'adoption de points de vue originaux ou décalés. Ce qu'elle entrevoit pour le roman de l'avenir, c'est une peinture non pas des événements de la vie, des faits extérieurs, mais de l'instantanéité de l'esprit. Ces idées remettent en cause la notion de genre et

---

<sup>14</sup> Virginia Woolf, le 28 mars 1930 in *Journal intégral*, Stock, p. 818.

<sup>15</sup> Jean-Louis Chrétien, « Virginia Woolf et le théâtre des voix intérieures », in *Conscience et roman I : la conscience au grand jour*, p. 205.

<sup>16</sup> Virginia Woolf, « Le pont étroit de l'art », publié dans le *New York Herald Tribune*, 14 août 1927, extrait de *Granit and Rainbow*, et repris dans *L'Art du Roman*, p. 81.

<sup>17</sup> Marguerite Yourcenar, introduction au roman de Virginia Woolf, *Les Vagues*, Livre de Poche, p. 7.

l'appellation même de roman : l'œuvre de demain mêlera poésie et théâtre dans la prose. Ainsi la décrit-elle :

[Le roman] sera écrit en prose, mais dans une prose qui aura beaucoup de caractéristiques de la poésie. Il aura quelque chose de l'exaltation de la poésie, mais beaucoup de la trivialité de la prose. Il sera dramatique et pourtant pas une pièce de théâtre. Il sera lu, non joué. De quel nom le nommer – la question n'a pas grande importance.

[...] il exprimera les sentiments et les idées des personnages avec précision, avec acuité, mais vus sous un angle différent. Il ressemblera à la poésie dans la mesure où il ne donnera pas seulement, ou pas principalement, les relations des gens entre eux et leurs activités communes, comme le roman l'a fait jusqu'à présent, mais les rapports de l'esprit avec les idées générales et son monologue dans la solitude.<sup>18</sup>

Ainsi semblent posées les bases des *Vagues*, dont la rédaction est concomitante à ces réflexions et qu'elle caractérise de « play-poem » ou poème dramatique. D'emblée, on peut remarquer que cette expression, tout comme celle de « dramatic soliloquies » qu'elle emploie pour caractériser les monologues des six personnages<sup>19</sup>, renvoie à un lexique théâtral qui sert notre réflexion. Néanmoins, ce modèle est convoqué par une romancière et ne donne pas, comme on va le voir par la suite, les clés d'une adaptation de son roman.

Dans cette œuvre, Virginia Woolf met à l'épreuve la notion même de narrateur. Majoritairement constitué des monologues de six personnages, le roman est divisé en neuf parties, introduites par des passages typographiquement distincts qui décrivent des paysages. Dans ces pages en italiques en particulier, Virginia Woolf emploie une prose dépersonnalisée qui donne l'illusion d'un œil qui perçoit et d'une âme qui se souvient, mais qu'on ne peut rattacher à un corps ou à un personnage. Comme le souligne Kate Flint dans son introduction à l'œuvre<sup>20</sup>, on n'y discerne aucun point de vue ni aucun commentaire de la part d'un narrateur ou d'un auteur qui pourrait orienter la lecture. Dans ces natures mortes, ces peintures marines, non seulement le langage cherche à englober le monde dans ses contradictions les plus tenaces, mais il tend aussi à une certaine neutralité, qui contraste avec les monologues des six personnages. Ce sentiment d'une présence-absence se retrouve également dans le retour de l'incise inchangée « dit Bernard », à chaque fois qu'un personnage prend la parole. De fait, les monologues de Bernard, Suzanne, Rhoda, Neville, Jinny et Louis sont rapportés au discours direct, mais la voix qui les introduit ne se fait jamais entendre. Cette dépersonnalisation du discours qui encadre les monologues est en partie responsable de la teneur poétique de l'œuvre, que Virginia Woolf appelle « play-poem ».

En plus de structurer l'œuvre et de rythmer l'existence individuelle des six personnages, les peintures marines inscrivent le temps au cœur du roman. En saisissant un même paysage de l'aube au

---

<sup>18</sup> Virginia Woolf, « Le pont étroit de l'art », in *L'Art du Roman*, p. 80-81.

<sup>19</sup> « *Les Vagues* vont se réduire, je crois (j'en suis à la page cent) à une série de soliloques dramatiques », Virginia Woolf, le 28 août 1930, *Journal intégral*, Stock, p. 831.

<sup>20</sup> Kate Flint, introduction à *The Waves* de Virginia Woolf, Penguins Books, p. 9.

crépuscule et du printemps à l'hiver, Virginia Woolf illustre son passage. Maurice Blanchot le voit comme le véritable héros du roman, montré dans sa « nudité métaphysique »<sup>21</sup>, alors même qu'il en est la substance. A sa saisie pure s'ajoute son impact sur la conscience des personnages, présentés dans leur progression de la jeunesse à l'âge mûr. C'est grâce à cette acuité dans la reproduction de la perception du temps à travers l'individu que Virginia Woolf réussit à jeter le lecteur « au plus profond de l'être », selon l'expression de Maurice Blanchot. Ainsi dit-il : « Parmi le carnaval de musique, de parfums, d'images, de réflexions où se disperse l'âme, [Virginia Woolf] désigne l'instant signifiant, parfois le plus vide de tous, presque intime au néant, où justement s'exprime l'âme, où elle dure et s'avoue. »<sup>22</sup> Ainsi, ce que l'auteure interroge à travers ces six figures – qui pourraient être différentes facettes d'un même personnage, comme c'était d'abord son idée –, c'est l'identité.

Outre les passages en italiques, le texte est majoritairement constitué de monologues, successivement attribuables aux différents personnages grâce aux incises déjà citées. Chacune de ces figures, que l'on suit de l'enfance à l'âge adulte, est uniquement perçue à travers son propre discours et celui des autres. Au cœur du roman, se trouve un septième personnage, Perceval, à qui n'est pas donnée la parole mais très présent à travers les monologues des six autres. Sa mort prématurée et la douleur qu'elle suscite permet de donner une commune mesure à ce qui les distingue. Mettant à l'arrière-plan les faits extérieurs de la vie – le mariage de Bernard, les enfants de Suzanne, la réussite de Louis dans le monde des affaires –, Virginia Woolf se concentre sur leur existence spirituelle, leur intériorité et leur mémoire – en un mot, sur leur conscience. Pour les distinguer, l'auteure ne les associe pas à des styles différents, qui seraient révélateurs de leur personnalité. Leurs identités respectives sont manifestées à travers certaines expressions, certaines images intériorisées du monde extérieur, qui reviennent comme des refrains tout au long de leur vie et du roman. Par exemple, Louis remonte à l'Antiquité égyptienne pour s'inscrire dans la continuité de l'Histoire de l'humanité, Jinny se pense à travers son corps, et Suzanne, la jeune Déméter, recherche la fusion avec la nature. Néanmoins, ces individualités sont constamment relativisées par un arrière-plan sans cesse mouvant, celui des vagues éponymes. Ce motif structurant permet à Virginia Woolf de réévaluer la notion de *flux* de conscience, et de penser ses mouvements comme cycliques, répétitifs et fluides. Le roman s'achève ainsi avec une phrase en italique, « Les vagues se brisent sur le rivage »<sup>23</sup>, qui dit l'impassibilité de l'univers face à la mort de Bernard.

---

<sup>21</sup> Maurice Blanchot, « Le Temps et le roman » in *Faux pas*, p.283.

<sup>22</sup> *Idem*, p.283.

<sup>23</sup> Virginia Woolf, *Les Vagues*, Livre de Poche, p. 286.

## Une lecture dramatique des *Vagues*

La présence mineure – voire l’absence – de narrateur invite à rapprocher ce roman du genre théâtral. En effet, à part les peintures marines en italiques et les incises neutres qui introduisent les monologues des différents personnages, le roman de Virginia Woolf n’est fait que de discours rapportés au style direct. Il en résulte que la narration, comme au théâtre, est prise en charge par les personnages eux-mêmes. Chacun d’entre eux est le narrateur de lui-même et des autres, dès lors qu’il se dépeint en situation et qu’il commente et analyse ce qui l’entoure. Les informations formelles telles que les déplacements, les gestes ou les indications de lieux et d’âge, souvent données au détour d’une parenthèse, ne sont ainsi perçues qu’à travers les discours des personnages, mais comme données secondaires, accidentelles. Aucun point de vue englobant ne permet de saisir la scène, d’offrir un regard extérieur et davantage objectif. Ce n’est donc que grâce à l’addition de tous les discours qu’on peut saisir les personnages tous ensemble et prendre de la distance par rapport à leurs points de vue profondément subjectifs. Dans la perspective d’une théâtralisation, on peut même aller jusqu’à considérer les peintures marines et les incises comme des didascalies ou des indications scéniques : les premières poseraient un cadre spatio-temporel alors que les secondes permettraient de distribuer la parole entre les personnages.

Ces éléments amènent Jean-Louis Chrétien à parler de « théâtre de la conscience » dans son article « Virginia Woolf et le théâtre des voix intérieures »<sup>24</sup>. S’interrogeant sur la nature problématique de ce texte et s’appuyant sur les termes employés par Virginia Woolf pour qualifier son œuvre, il cherche à mettre en valeur les éléments qui révèlent sa dimension théâtrale. Selon lui, l’expression de *dramatic soliloquies* de l’auteur, pour désigner les monologues des personnages, « rend compte de la langue très construite, très sonore, très travaillée des *Vagues*, de son caractère respiratoire, du ton déclamatoire, qu’il soit lyrique ou méditatif »<sup>25</sup>. Pour souligner la nature profondément orale des monologues, Jean-Louis Chrétien parle également du « caractère choral » de certaines pages. Cet adjectif emprunté au domaine de la musique renvoie au terme de *récitatif* qui est souvent attribué aux monologues pour les caractériser. Contrairement à l’*aria* qui est chanté et qui marque une pause dans le déroulement de l’action dramatique, le *récitatif* suit les inflexions de la parole ordinaire et sert à faire progresser l’action. Le registre musical est également invoqué pour les passages en italiques, parfois appelés interludes. Le texte est donc pensé sous la forme d’une partition pour six voix, rythmée par des pièces instrumentales. Ce champ lexical met en évidence la teneur poétique du texte, et en particulier son oralité, sa dimension auditive, qui semble faire appel à une mise en voix – première étape vers le théâtre.

---

<sup>24</sup> Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 191-221.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 196.

L'autre indice que relève Jean-Louis Chrétien dans la perspective de sa démonstration est l'unité de ton des monologues. D'un personnage à l'autre, le style est indifférencié : l'identité n'est pas exprimée dans la façon de parler de personnages, mais dans les images qu'ils construisent. J.-L. Chrétien inscrit cette donnée dans la lignée de la tragédie grecque et de celle du Grand Siècle en France, rappelant que la particularisation du langage relève du genre comique. Il ajoute : « l'éventuelle désintégration, voire implosion, des vies et des consciences, ne s'accompagne pas d'une désintégration du langage, qui demeure ferme et pur dans l'effondrement de tout ». Cette intangibilité du langage entre également dans la norme de la tragédie selon lui, car elle permet « de donner à voir dans une puissante clarté les tensions et les déchirements les plus extrêmes de l'humaine existence, qui mettent en péril ce qui paraissait le plus sûr, comme notre identité même »<sup>26</sup>. Cette parole qui règne au cœur de l'œuvre n'est donc pas une parole mimétique, soucieuse de donner un effet de réel, mais plutôt une parole poétique, en prise avec les questions de la destinée et du sens de la vie que Woolf cherche à réintégrer dans le roman<sup>27</sup>. Enfin, Jean-Louis Chrétien emprunte même au registre théâtral le terme de stichomythies pour désigner l'incipit du roman, après la première peinture marine : « un échange vif et précipité de répliques brèves (une ou deux phrases) dans une alternance de voix masculines et féminines »<sup>28</sup>. D'un point de vue purement formel et théorique, on peut donc faire une lecture dramatique de l'œuvre. Cette théâtralité apparente est remise en jeu dans la perspective d'une réelle théâtralisation.

### Les défis posés par *Les Vagues* à la scène

Dans la perspective d'une théâtralisation, la question du temps présente un premier problème : ce sont six vies que représente Virginia Woolf dans le roman, de l'enfance à la vieillesse, à travers neuf séquences. Contrairement à un texte de théâtre répondant à l'exigence classique de l'unité de temps, le roman de Woolf pourrait s'inscrire dans une dramaturgie dite *en tableaux*. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis définit le tableau comme « une unité spatiale d'ambiance », « aux contours imprécis ». Il associe son apparition à celle d'éléments épiques dans le drame : « le dramaturge ne focalise pas sur une crise, il décompose une durée, propose des fragments d'un temps discontinu »<sup>29</sup>. Une telle dramaturgie suppose une progression du temps, saisi en divers endroits. Le spectateur est amené à penser ce temps entre deux périodes, à le mettre en rapport avec ce qui précède, et à la dialectiser. Anne Ubersfeld le formule ainsi : « le temps a marché, les lieux, les êtres ont changé, et le

---

<sup>26</sup> Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 208.

<sup>27</sup> « [La romancière] se posera les vastes problèmes que le poète essaie de résoudre : notre destinée, le sens de la vie », Virginia Woolf in « Les Femmes et le roman », publié dans *The Forum*, mars 1929, extrait de *Granite and Rainbow*, et repris dans *L'Art du Roman*, p. 97-98.

<sup>28</sup> Jean-Louis Chrétien, *Ibid.*, p. 199.

<sup>29</sup> Patrice Pavis, « Tableau » in *Dictionnaire du théâtre*, p. 345.

tableau suivant figure ce changement par des différences visibles avec le précédent »<sup>30</sup>. La rupture et la discontinuité sont donc nécessaires pour montrer cette marche du temps. La mise en scène doit donc inventer des signes pour rendre le temps perceptible, donner à voir le temps écoulé : c'est le premier défi qui lui est posé.

L'autre limite de cette lecture formelle du texte comme matériau théâtral est le fait que les monologues sont *intérieurs*. Bien avant la perspective d'un passage à la scène du texte de Virginia Woolf, *Les Vagues* pose la question du statut des monologues qui le constitue. Jean-Louis Chrétien attribue la cause des appréciations contradictoires de cette œuvre à leur nature ambiguë et indécidable. Il dit ainsi à propos de ce livre, « il y a de grandes difficultés sous l'admirable fluidité de sa forme »<sup>31</sup>. Après avoir remarqué qu'il y a des monologues intérieurs imaginés au sein des monologues, il souligne que ces paroles restent dans l'indétermination : « il n'est jamais dit *comment* elles sont dites, si elles sont proférées ou non, à soi ou aux autres »<sup>32</sup>. Jean-Louis Chrétien en conclue à un théâtre purement mental, faits de monologues intérieurs dans l'acception formelle de l'expression : « la présentation directe des paroles intérieures d'un personnage »<sup>33</sup>. Si Jean-Louis Chrétien emploie comme Virginia Woolf un lexique théâtral pour parler des *Vagues*, contrairement à l'auteur britannique cet emploi est métaphorique. L'apposition oxymorique d'adjectifs tels que « mental » ou « intérieur » aux noms « drame » et « théâtre » en témoigne bien.

Enfin, ces monologues posent également la question de l'adresse. Jean-Louis Chrétien constate qu'elles sont nombreuses dans le monologue, mais les dialogues sont quant à eux presque inexistants. Il appelle « vocatif muet » les adresses que l'on peut trouver, indiquant ainsi qu'il s'agit d'« une communication de pensées, une adresse muette de conscience à conscience, un drame du théâtre mental »<sup>34</sup>. Il en va de même quant aux interactions entre les personnages : elles sont rares et rapportées de façon indirecte par la parole intérieure qui domine. Il en résulte que la maigre action que l'on peut trouver dans le roman – tel le baiser de Jinny à Louis – est uniquement perçue de l'intérieur de six consciences qui se parlent à elles-mêmes, comme en parallèle à elle. Ces questions sont encore complexifiées dans le cadre d'une théâtralisation. Ce « théâtre purement intérieur » comme le désigne J.-L. Chrétien, s'oppose en théorie à un théâtre des corps, présents sur scène et en interaction. Deux écueils sont à éviter dans le passage à la scène de ce texte. D'une part, il faut échapper à la tentation de transformer les monologues en dialogues, en s'appuyant sur leurs points de convergence et en forçant le trait. De l'autre, il faut s'écarter de l'extrême inverse, qui serait de mettre les comédiens en posture de récitation d'un texte. Un double enjeu est donc posé à la scène : esthétique, dans la représentation

---

<sup>30</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 170.

<sup>31</sup> Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 192.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 194.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 197.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 208.

du temps, et herméneutique, dans celle de l'intériorité, en principe privilège du roman. Pour y faire face, Marie-Christine Soma exploite les moyens qu'offre la scène dans leur diversité et leur multiplicité.

## « Au cœur des ténèbres » : le personnage-narrateur

La nouvelle de Conrad « Au cœur des ténèbres » (« Heart of Darkness »), d'abord parue en trois livraisons dans la revue *Blackwood's Magazine*, appartient au recueil *Jeunesse et autres récits* (*Youth, A Narrative and Two Other Stories*). Par la suite, sa renommée, sa relative longueur et sa densité, ont amené à l'isoler du recueil et à la considérer comme un roman autonome. Malgré les particularités de ses moyens narratifs, la puissance visuelle de son style en fait un objet propice à une théâtralisation, qui pose de nouveaux défis à la scène.

### Marlow, personnage et narrateur de son récit

Eprouvant des difficultés dans l'écriture de *La Rescousse* (*The Rescue*), Joseph Conrad invente la figure du narrateur Marlow et s'essaie avec lui à une autre modalité narrative dans « Jeunesse » (« Youth »). Ce recours avait déjà été employé pour *Le Nègre du Narcisse* (*The Nigger of the Narcissus*), mais c'est dans « Au cœur des ténèbres » qu'il culmine. Ce double de lui-même, que l'on retrouve sous le même nom dans plusieurs de ses œuvres, est dans cette nouvelle à la fois narrateur et protagoniste du récit qu'il raconte. Marlow permet à Conrad de tenir à distance sa propre expérience au Congo et de dépasser l'inspiration autobiographique de son projet pour atteindre une dimension symbolique et mythique. Dans sa riche préface à la nouvelle, Jean-Jacques Mayoux le formule en ces termes : « La médiation de Marlow le libère, et permet l'audace exceptionnelle d'une vision noire et perverse »<sup>35</sup>. Jean Deurbeurgue, dans sa notice l'entend dans le même sens :

L'apparition d'un personnage-narrateur, assurément proche de l'auteur par plus d'un trait, sans que l'on puisse cependant les confondre, donne à la conduite du récit une souplesse et une mobilité de ton – supposée traduire les humeurs changeantes du conteur, elles-mêmes fonctions des incidents relatés et des personnages évoqués – que l'écriture prétendument objective, à la troisième personne, ne pouvait guère assumer avec aisance.<sup>36</sup>

Jean Deurbeurgue va plus loin et pose comme nécessaire un relais à ce narrateur interne. En effet, l'histoire de Marlow est enchâssée dans une situation d'énonciation. Un narrateur anonyme, qui introduit le récit, lui donne une conclusion et le ponctue de courtes remarques, le rapporte au discours direct. Si elle est mineure, cette situation place Marlow en position de narrateur d'une histoire qu'il a vécue et qu'il raconte à ses camarades d'un point de vue postérieur. Cette situation d'énonciation inscrit le récit de Marlow dans la tradition des récits de marins, racontés pour faire passer le temps. Ici, les cinq protagonistes qui se trouvent sur le pont de la *Nellie* sur la Tamise, semblables en tous points à ceux de « Jeunesse », attendent la fin de la marée montante. Marlow se saisit de ce prétexte pour

---

<sup>35</sup> Jean-Jacques Mayoux, préface à « Au cœur des ténèbres », Flammarion, p. 53.

<sup>36</sup> Jean Deurbeurgue, notice à « Au cœur des ténèbres », in *Œuvres I*, Pléiade p. 1259-1260.



raconter son périple congolais. Muriel Moutet résume ainsi la situation : « la description des horreurs du colonialisme ne sert jamais qu'à passer le temps, entre deux escapades entre hommes »<sup>37</sup>.

Ces choix narratifs ont de multiples implications sur le récit, en particulier du point de vue de sa chronologie. Pour les explorer, on peut s'appuyer sur l'essai de méthode appliqué à *La Recherche du temps perdu* de Gérard Genette dans « Discours du récit ». En effet, comme le narrateur proustien, Marlow porte un « regard global et synchronique »<sup>38</sup> sur le passé qu'il relate. Partant de cette posture, Genette observe dans un premier temps une multiplication des débuts. Dans « Au cœur des ténèbres », comme le souligne Jakob Lothe<sup>39</sup>, on peut distinguer trois débuts : celui de la narration, pris en charge par le narrateur anonyme, celui du récit de Marlow, et celui de l'action – soit son arrivée à Bruxelles. Par la suite, Genette constate une abondance d'analepses et de prolepses « mais aussi d'autres formes plus complexes et plus subtiles », qui éloignent « à la fois de la chronologie "réelle" et de la temporalité narrative classique »<sup>40</sup>. Si les analepses sont fréquentes, les prolepses sont caractéristiques des récits rapportés par un narrateur homodiégétique. Gérard Genette y voit « des témoignages sur l'intensité du souvenir actuel, qui viennent en quelque sorte authentifier le récit du passé »<sup>41</sup>. La motivation de ces effets de manipulation est bien réaliste selon lui : « Invoquant tour à tour le souci de raconter les choses telles qu'elles ont été "vécues" sur l'instant, et telles qu'elles sont remémorées après coup »<sup>42</sup>. Chez Marlow, la volonté de reproduire au mieux ce vécu est particulièrement sensible à travers l'extrême modalisation de son propos. A plusieurs reprises, il fait part de ses difficultés à rendre compte de son expérience au Congo :

Je me fais l'effet d'essayer de vous raconter un rêve - vaine entreprise, car aucun récit de rêve ne peut communiquer la sensation de rêve, cette mixture d'absurdité, de surprise et d'ahurissement, dans un frisson de révolte scandalisée, cette impression d'être prisonnier de l'invraisemblable qui est l'essence même du rêve...<sup>43</sup>

Genette souligne que « Ce n'est pas [de l'histoire] qu'il s'agit, mais de son "image", de sa *trace* dans la mémoire »<sup>44</sup>. Il y voit là un paradoxe, une troisième voie entre la mimésis et la diégésis, qu'il formule en ces termes : « Extrême médiation, et en même temps, comble de l'immédiateté »<sup>45</sup>. Cette narration est d'autant plus surprenante que le récit de Marlow ne rejoint pas le temps présent de la narration à la fin : il est un pur récit de distraction, fait pour tromper l'attente.

---

<sup>37</sup> Muriel Moutet « Riveter le monde/exorbiter le sens : les nouvelles modalités du récit dans *Heart of Darkness* », in *Joseph Conrad 2. « Heart of Darkness » une leçon de ténèbres*.

<sup>38</sup> Gérard Genette, *Figures III*, p. 77.

<sup>39</sup> Jakob Lothe, « The Problem of Narrative beginnings: Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Francis Coppola's *Apocalypse Now* », in *Joseph Conrad 2. Heart of Darkness : une leçon de ténèbres*.

<sup>40</sup> Gérard Genette, *Ibid.*, p. 89.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 107.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 180.

<sup>43</sup> Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, Folio bilingue, p. 123-125.

<sup>44</sup> Gérard Genette, *Ibid.*, p. 188.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 189.

Ce qu'il faut retenir de l'analyse de Gérard Genette dans la perspective d'une théâtralisation du texte, est que le récit rétrospectif anachronique est « à chaque instant tout entier présent à lui-même dans l'esprit du narrateur ». Celui-ci en perçoit « à la fois tous les lieux et tous les moments entre lesquels il est constamment à même d'établir une multitude de relations "télescopiques" »<sup>46</sup>. La narration est donc la seule *action* en temps réel du roman, tout le reste n'étant que récit, ce qui semble problématique dans la perspective d'un passage à la scène. Une autre conséquence de cette posture rétrospective du narrateur, est le caractère monodramatique de l'œuvre, pour reprendre un terme du lexique théâtral. Alors que Marlow rencontre de nombreux personnages dont les perspectives sur les situations auxquelles il est confronté sont différentes, l'ensemble est rapporté depuis son unique point de vue. Il en résulte que tout est perçu à travers le prisme de son imagination et de ses perceptions, ce qui rend le récit profondément subjectif. Cette caractéristique incontournable de la nouvelle semble également poser problème au moment d'envisager sa théâtralisation. Néanmoins, ce qui peut la motiver est la dimension extraordinairement visuelle du style de Conrad, qu'il place lui-même au cœur de ses recherches stylistiques.

### L'image au cœur de l'écriture de Joseph Conrad

La rédaction d'« Au cœur des ténèbres », on l'a vu, est née de la difficulté de Conrad à écrire *La Rescousse*. L'auteur se désole de ne pas parvenir à « voir ses images » comme le rapporte Jean-Jacques Mayoux. Or, ajoute-t-il, « c'est de l'image qu'il part, c'est l'image qui le soutient »<sup>47</sup>. Cette dimension fondamentale de son style est le plus clairement exprimée dans sa préface au roman *Lord Jim*, initialement inscrit dans le recueil *Jeunesse* avant que son ampleur ne l'en isole. Il y définit de façon exaltée la mission de l'art et de l'artiste. Selon lui, ce dernier doit s'adresser aux sens pour toucher ses lecteurs : « La tâche que je m'efforce d'accomplir consiste, par le seul pouvoir des mots écrits, à vous faire entendre, à vous faire sentir, et avant tout à vous faire voir. Cela et rien d'autre, mais c'est immense ! »<sup>48</sup>. Ce souci du *faire voir* est également formulé quant à la nouvelle qui nous occupe dans la préface au recueil *Jeunesse* :

« Au cœur des ténèbres » est de l'expérience aussi, mais c'est de l'expérience poussée un petit peu (juste un petit peu) au-delà des faits réels de l'affaire, dans l'intention parfaitement légitime, je crois, de la rendre sensible à l'esprit et au cœur des lecteurs. Il ne s'agissait plus là d'une sincérité de coloris. C'était comme un art entièrement différent. Il fallait donner à ce thème sinistre une sombre résonance, une tonalité spécifique, une vibration continue qui, je l'espérais, flotterait dans l'air et se prolongerait dans l'oreille après l'accord final.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 115.

<sup>47</sup> Jean-Jacques Mayoux, *op. cit.*, p. 27-28.

<sup>48</sup> Joseph Conrad, préface à *Lord Jim*, in *Œuvres I*, Pléiade, p. 495.

<sup>49</sup> Joseph Conrad, préface à *Youth and Other Stories*, in *Œuvres II*, Pléiade, p. 5.

Pour susciter cette *vision* du lecteur, Joseph Conrad a recours à un style particulièrement intense, qui transcende le réalisme de ce qui est rapporté. La figure qui est la plus caractéristique de cette nouvelle est l'antithèse matricielle qui oppose la lumière aux ténèbres, ou le noir au blanc. C'est elle qui permet de mettre en valeur les rapports de force qui donnent sa dynamique au récit. La critique souligne également l'importance des oxymores, et plus généralement un emploi presque excessif d'adjectifs qualificatifs<sup>50</sup>. En accolant des termes en apparence incompatibles, ces fortes contradictions ont pour fonction de rendre compte de la réalité insaisissable à laquelle est confronté Marlow. De la même façon, Joseph Conrad prend ses distances avec un style réaliste pour donner la mesure des fantasmes du personnage face à la brousse qui le cerne grâce à des images saisissantes. Ainsi cette personnification de la forêt : « Les lignes droites s'ouvraient devant nous et se refermaient derrière, comme si la forêt avait enjambé l'eau sans se presser pour nous barrer le chemin du retour »<sup>51</sup>. Enfin, l'autre trait distinctif majeur de cette nouvelle est sa dimension symbolique et mythique, mise en place par des équivalences entre différentes temporalités éloignées. Le récit est élevé à un rang supérieur de façon explicite dans l'œuvre, à travers des phrases telles que celle-ci : « La remontée de ce fleuve, c'était comme une remontée aux premiers commencements du monde, au temps où la végétation se déchaînait sur la terre, où les grands arbres étaient rois »<sup>52</sup>.

La puissance visuelle de ces effets de style amène des critiques comme Jean Deurbeurgue ou Jean-Jacques Mayoux à s'interroger sur le genre du texte de Conrad. Le fait qu'il ne s'agisse pas simplement de la transcription en récit d'une réalité les amène à considérer l'œuvre comme un conte. Jean-Jacques Mayoux indique : « Ce n'est pas de suivre une réalité préexistante, mais bien d'en créer une, qu'il s'agit »<sup>53</sup>. Quoiqu'il en soit, ce que révèlent ces traits stylistiques est que les éléments autobiographiques que l'on retrouve dans « Au Cœur des ténèbres » ne sont que des germes, des points de départ pour la création littéraire. Grâce à ce style, Joseph Conrad amplifie son expérience personnelle et parvient à créer une présence. C'est ce qui amène Jean-Jacques Mayoux à le qualifier d'expressionniste :

Non, il n'est pas, lui, impressionniste, mais bien plutôt expressionniste, par la violence et la déformation du surgissement, de l'apparition. Il est, en tout cas, profondément visuel, et ce que nous pourrions appeler un visuel dramatique, avec un sens extraordinaire de la scène à faire, et de la mise en scène [...].<sup>54</sup>

A travers cette métaphore théâtrale, Jean-Jacques Mayoux souligne la dimension profondément visuelle du style de Joseph Conrad, comme si le texte était en attente d'une mise en image. Ce registre

---

<sup>50</sup> Jean-Jacques Mayoux fait référence dans sa préface à l'œuvre de Joseph Conrad à l'étude de Frank Raymond Leavis qui dénonce un « excès d'adjectifs » dans la prose de l'auteur (Flammarion, p. 68).

<sup>51</sup> Joseph Conrad, *op. cit.*, p. 157.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 151.

<sup>53</sup> Jean-Jacques Mayoux, *op. cit.*, p. 59.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 74.

particulièrement fortuit dans le cadre de notre réflexion nous invite à nous interroger sur les enjeux d'un tel texte dans la perspective d'une théâtralisation.

### Les défis posés par « Au cœur des ténèbres » à la scène

La nouvelle de Joseph Conrad répond à deux des exigences classiques du théâtre : l'unité de temps et l'unité de lieu. Cinq hommes sont rassemblés sur le pont d'un bateau, le temps d'un long récit. Cette rigueur spatiotemporelle, propice à une théâtralisation, est contrebalancée par l'absence du troisième terme des règles du théâtre classique : l'unité d'action. De plus, si tant est que l'on considère la remontée du fleuve de Marlow jusqu'à Kurtz comme une action unique – ce qui serait inexact –, le premier problème que pose ce récit est sa dimension *rétrospective*. La position de surplomb du narrateur par rapport à sa propre histoire lui permet de condenser en sa parole la multiplicité des lieux, des temps et des personnages de la nouvelle : il peut ainsi se saisir des longs mois sur lesquels s'est étendue son expérience passée, réunir en sa parole Londres, Bruxelles et le fin fond du Congo, et enfin faire entendre le chef comptable, l'administrateur, ou encore Kurtz. De plus, l'enchâssement de la narration du récit de Marlow contribue à l'inscrire encore plus loin dans le passé. Il en résulte que cette distance condensatrice abolit toute action, l'éloigne encore davantage. Enfin, l'interaction minimale du narrateur avec son auditoire, plutôt que de situer l'action dans l'acte de narration lui-même, réduit la situation à la parole pure, à la rhétorique du narrateur.

L'enjeu dans la perspective d'un passage de ce texte à la scène est donc de dépasser sa simple profération pour mettre en œuvre les qualités visuelles du style de Conrad. L'un des premiers ressorts offerts par la scène est l'incarnation des personnages par des comédiens. Le metteur en scène peut faire le choix de donner corps aux auditeurs de Marlow, ou encore à ses interlocuteurs, inscrivant ainsi sa démarche dans une perspective de réactualisation du passé. Néanmoins, Guy Cassiers, dans *Cœur ténébreux*<sup>55</sup> fait le choix d'évacuer la situation d'énonciation première. Le comédien Josse de Pauw se présente donc comme incarnant Marlow, qui raconte à la première personne son histoire à son auditoire – les spectateurs du Théâtre de la Ville. La première hypothèse écartée, le metteur en scène flamand ne s'en remet pas non plus à la seconde. Tout au long du spectacle, Josse de Pauw est seul en scène.

Ce choix invite à s'interroger. Prendre le parti de porter un roman à la scène grâce à un unique comédien, si cela offre dans un premier temps une solution au problème du traitement du texte narratif, est un pari ambitieux. Le comédien qui entreprend de raconter un récit qui fait intervenir

---

<sup>55</sup> *Cœur ténébreux*, d'après *Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, adaptation de Josse de Pauw et mise en scène de Guy Cassiers au théâtre de la Ville, du 6 au 11 décembre 2011.

plusieurs personnages risque d'être débordé par le texte, par les nombreuses voix qu'il veut faire entendre en plus de son désir de jouer ce qu'il raconte. Ainsi les questions que pose l'adaptation dans le cadre d'un solo sont les suivantes : puisque les passages narratifs sont pris en charge par le comédien, dont le rôle premier est celui de narrateur, comment faire entendre les dialogues ? Comment rendre au roman sa polyphonie ? Comment ne pas soumettre l'ensemble du texte à une instance supérieure qui risque de s'apparenter à celle de l'auteur ? Pour répondre à ces questions, Guy Cassiers semble prendre au pied de la lettre l'injonction de Joseph Conrad de « faire voir », en révélant par l'emploi de moyens technologiques le « visuel dramatique » de la nouvelle.

## *Chicago* : une écriture de montage ?

Le roman d'Alaa El Aswany a d'abord été publié en feuilleton dans le quotidien cairote *Al-Dastour*. En décrivant la vie d'une communauté d'Égyptiens à Chicago, l'auteur dresse les portraits d'une douzaine de personnages, saisis sur une même période de temps dans la ville américaine éponyme. L'originalité de *Chicago* se situe au niveau de ses choix formels, que l'on peut étudier à la lumière de la réflexion de Jean-Pierre Morel sur le montage romanesque.

### Diversité formelle et unité thématique

La première forme du roman est encore perceptible dans sa version finale, à travers son organisation en quarante chapitres, parfois divisés en sous-chapitres. Le passage de l'un à l'autre se fait sur le mode de l'interruption et du suspens, ce qui produit des effets d'enchevêtrement temporels. Chaque chapitre se concentre successivement sur un couple ou un petit groupe de personnages, indépendants les uns des autres. Le roman d'Alaa-El Aswany est en effet caractérisé par la multiplicité de ses intrigues et de ses personnages : on en distingue ainsi une douzaine de récurrents parmi les nombreux figurants qui constituent l'arrière-plan de cette fresque. Toutes ces histoires sont rapportées à la troisième personne, d'un point de vue externe, remarquable par sa neutralité. Seule celle de Nagui, jeune étudiant en histologie à l'université de Chicago, est livrée à la première personne, à travers l'insertion de pages de son journal intime. Ce double régime narratif est typologiquement marqué dans le livre par l'emploi de l'italique.

Outre cette diversité et cette multiplicité, l'unité du roman est spatiale et temporelle. La ville américaine éponyme, et en particulier l'université de l'Illinois, rassemble les principaux protagonistes. De plus, tous les personnages sont saisis sur une même période de temps qui va du moment qui précède l'arrivée de Nagui à Chicago, jusqu'à celui qui suit la visite du Président égyptien aux étudiants de l'université de l'Illinois – point d'orgue du roman. Cet épisode en particulier structure les derniers chapitres en provoquant des points de contact entre les différents protagonistes et en rassemblant la plupart en un même lieu et en un même moment. Néanmoins, certains personnages restent indifférents à cet événement et l'issue de chacune des intrigues est traitée de façon indépendante. L'ensemble des histoires est donc davantage harmonisé par des récurrences thématiques : la confusion entre sphère privée et sphère publique, l'émigration, l'engagement politique, la sexualité et la religion sont autant de motifs qui font entrer en résonance l'histoire des différents personnages.

## Les critères du montage appliqués à *Chicago*

Après avoir distingué les notions de collage et de montage, Jean-Pierre Morel met en place, dans son article « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente »<sup>56</sup>, quatre critères de définition du montage romanesque, à partir des œuvres de John Dos Passos, *Manhattan Transfer* et *USA*. Le premier de ces critères est la « littérisation ». Ce que désigne par là Morel est un jeu sur la mise en page, perceptible par l'emploi répété de marges, de blancs, de retours à la ligne ou de variations typographiques. Selon lui, ces signaux servent à « faire ressortir une composition d'ensemble très concertée »<sup>57</sup>. Cette composition est manifeste à travers un découpage du roman en chapitres et en sections, ou à travers l'insertion de matériaux hétérogènes, reproduits le plus fidèlement possible. Dans le roman d'Alaa El-Aswany, l'effet de mise en page le plus remarquable est l'usage de l'italique pour désigner les extraits du journal intime de Nagui. Ils sont d'autant plus distingués du reste du roman qu'il n'arrive pas une seule fois qu'un chapitre ne s'ouvre avec l'italique : les extraits du journal sont à chaque fois insérés à la suite d'un passage relaté à la troisième personne, et annoncés par un signe typographique. L'autre élément de mise en page notable est le découpage en quarante chapitres, eux-mêmes divisés en sous-chapitres, ce qui implique une numérotation et l'emploi d'astérisques. Enfin, on trouve également des effets d'insertion de citations et de documents. La première version du manifeste qu'écrivent ensemble Nagui, Karam Doss et Graham est reproduite d'un seul bloc au chapitre 26, tout comme les fax qu'échangent le cabinet du ministre de l'Enseignement supérieur égyptien et Karam Doss. Les citations, qu'elles soient extraites du Coran, cité par Danana et Cheïma à plusieurs reprises, ou issues de discours historiques, scientifiques ou populaires, entrent également dans cette logique de collage et d'interruption prosodique.

Le deuxième trait que relève Jean-Pierre Morel est « l'agencement syntagmatique particulier des unités narratives ». Il qualifie ainsi les effets d'interruption, d'ellipse et de fragmentation, particulièrement perceptibles dans l'organisation temporelle du texte. *Chicago* relate plusieurs intrigues, saisies sur une même période de temps et entremêlées les unes aux autres par l'alternance des chapitres. Les critères de discontinuité et de multiliénarité que relève Morel se trouvent bien à l'œuvre dans le roman : le motif de narration privilégié est celui de l'interruption et du suspens. Une grande majorité des chapitres se termine sur un épisode déterminant. C'est le cas dès le chapitre 2, qui s'achève avec l'injonction de Bill Friedman, « Messieurs, ceci est un vote formel. Acceptez-vous l'admission de l'étudiant Nagui Abd el-Samad au programme de magistère d'histologie ? Que ceux qui sont d'accord lèvent la main »<sup>58</sup>. Il faut attendre le chapitre 4 pour apprendre que le vote a été favorable à Nagui. Il arrive que l'information soit retardée par un plus grand nombre de chapitres

---

<sup>56</sup> Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 40.

<sup>58</sup> Alaa El-Aswany, *Chicago*, p. 32.

intermédiaires, ou encore qu'il y ait ellipse et que les conséquences de l'épisode soient apprises de façon détournée ou implicite. La reprise d'une scène là où elle avait été brusquement interrompue produit un sentiment d'enchevêtrement temporel. Au chapitre 5, lors de la réunion de l'Union des étudiants égyptiens d'Amérique, Danana fait référence à Tarek et Cheïma, absents à cause de l'incendie que cette dernière a failli provoquer. Au chapitre 7, on retrouve les deux personnages en question au moment où ils avaient été laissés au chapitre 3, encore sous le choc de la situation d'urgence, ce qui produit un effet de retour en arrière. Ces exemples témoignent d'une manipulation des intrigues et du temps au service d'une lecture dynamique, sans cesse entraînée par la curiosité.

Le troisième élément caractéristique du roman de montage selon Jean-Pierre Morel est « l'usage de plusieurs régimes narratifs concurrents ». Selon lui, quel que soit le régime narratif, il ne faut pas que le lecteur ait le sentiment qu'il y ait une conscience totalisatrice ou, en ses termes, un « donateur unique du récit »<sup>59</sup>. *Chicago* semble tout à fait répondre à ce critère. On distingue un mode de récit à la troisième personne pris en charge par un narrateur, et un mode de discours autobiographique attribué à Nagui. Néanmoins, ces deux régimes narratifs ne sont pas *concurrents*, le journal de Nagui ne représentant qu'une partie mineure du roman. On peut donc se reporter aux autres critères posés par Morel et constater que le narrateur est caractérisé par sa neutralité. Outre les questions de rhétorique du type « Pourquoi Maroua avait-elle accepté de travailler avec Safouat Chaker ? »<sup>60</sup> qui invitent à un développement introspectif, aucune marque d'énonciation n'est perceptible. Les seules traces visibles de la narration se trouvent dans le découpage en chapitre du roman et dans le ménagement concerté du suspense. De plus, le narrateur se concentre successivement et à plusieurs reprises sur les personnages, ce qui permet de confronter différentes perspectives sur une même scène ou un même objet. Au sein d'un même chapitre, la focalisation passe insensiblement d'un personnage à un autre, de la chambre de Chris à la cave de Saleh au chapitre 27. Cette technique permet de ne pas ramener le récit à un narrateur omniscient et de déléguer les commentaires aux personnages. Au chapitre 6, après la visite de son ami Raafat venu lui raconter le départ de sa fille, Saleh médite sur leur conversation. Son point de vue permet de donner des clés de compréhension de l'attitude de Raafat : « De nombreux Egyptiens ont eu des enfants en Amérique et ont su conserver un équilibre entre les deux cultures, tandis que Raafat méprisait sa propre culture, même s'il la portait en même temps à l'intérieur de lui-même, ce qui compliquait tout. »<sup>61</sup>

Enfin, le dernier élément que souligne Morel est « la mise en évidence d'un travail de répétition et de variation à plusieurs niveaux »<sup>62</sup>. Selon lui, les effets de composition du roman de montage

---

<sup>59</sup> Jean-Pierre Morel, *op. cit.*, p. 56.

<sup>60</sup> Alaa El-Aswany, *op.cit.*, p. 411.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 86.

<sup>62</sup> Jean-Pierre Morel, *Ibid.*, p. 61.



permettent de mettre en place une « intelligibilité nouvelle »<sup>63</sup>, à base d'échos, de redondances et d'anaphores. Dans un premier temps, il convient de montrer que la visite du Président égyptien ne constitue pas un nœud dramatique, ce qui est incompatible avec ce trait caractéristique selon Morel. S'il s'agit bien d'un point de rencontre de plusieurs personnages et de plusieurs intrigues, le roman ne s'achève pas au chapitre 36 avec cette visite et ses conséquences, positives ou négatives selon les perspectives. Les quatre derniers chapitres, outre l'arrestation de Nagui et la découverte du suicide de Saleh, donnent l'issue des histoires restées indépendantes à cet épisode et développées entre temps, soit celles de Raafat et de sa fille, de Carol et Graham, et de Tarek et Cheïma. On peut donc prétendre que l'unité du roman se situe au niveau des récurrences thématiques. Des parallèles se créent constamment d'une intrigue à une autre, autour de motifs plus ou moins structurants. Saleh, Nagui et Maroua sont tous trois confrontés à un même fantasme, celui de savoir qui se trouve derrière la porte de chez eux. Pour Nagui et Saleh, l'imagination et la réalité entrent en collision au moment de l'ouvrir. De façon encore plus évidente, les propos que tiennent Nagui et Zeïneb concernant le devoir d'engagement politique des égyptiens sont extrêmement proches, alors que les deux personnages ne se croisent jamais dans la fiction : « Tu as étudié grâce à l'argent du peuple égyptien misérable et tu es devenu médecin. [...] Et maintenant tu veux abandonner l'Égypte et partir pour l'Amérique qui est la cause de tous nos problèmes »<sup>64</sup>, avait dit Zeïneb à Saleh dans le passé (chapitre 9). « L'Égypte vous a éduqué pour qu'un jour vous lui soyez utile, mais vous avez abandonné les malade égyptiens qui avaient besoin de vous, vous les avez laissés mourir là-bas et vous êtes venu travailler ici, au service des Américains qui n'avaient pas besoin de vous »<sup>65</sup>, reproche Nagui à Karam Doss (chapitre 13). Cette composition joue avec la mémoire du lecteur, dans une logique paradigmatique de superposition. Ainsi, l'émigration et l'exil, en particulier l'arrivée à Chicago, et le rapport à la culture d'origine, la confrontation des idéaux politiques de la jeunesse à la rationalité et au défaitisme des plus âgés, et de manière plus générale, la confrontation de l'imagination et de la réalité – vécue comme choc, l'alcool, le sexe et l'argent, la religion et la politique – souvent liées, sont autant de thèmes qui nouent les intrigues entre elles.

### Les défis posés par *Chicago* à la scène

Mis à part le fait que les chapitres sont assimilables à de courtes saynètes, rassemblant un nombre restreint de personnages, le roman d'Alaa El Aswany semble poser plus d'un défi à la scène. Son œuvre est placée sous le signe de la multiplicité : les nombreux personnages dont il confronte les destins, auxquels s'ajoutent les multiples figurants nécessaires à la fresque qu'il s'attache à peindre, ne

---

<sup>63</sup> Jean-Pierre Morel, *op. cit.*, p. 56.

<sup>64</sup> Alaa El-Aswany, *op.cit.*, p. 122.

<sup>65</sup> *Idem*, p. 170.

sont pas réunis par une intrigue commune. Leur rapprochement est le seul fruit d'une unité spatiotemporelle qui ne conduit pas pour autant à un côtoiement systématique. Si certaines rencontres permettent de nouer des histoires entre elles, la plupart des intrigues restent indépendantes les unes des autres. Quant au cadre spatiotemporel, il est relativisé dans la perspective d'une théâtralisation. Le roman saisit les personnages sur une durée qui s'étend sur plusieurs mois, et dans une ville dont les lieux sont inévitablement multiples. De plus, le passé, en particulier la vie antérieure des protagonistes en Egypte avant leur émigration aux Etats-Unis, est invoqué au cours de nombreuses analepses, qui débordent alors le cadre premier.

En plus de ces difficultés, l'un des problèmes majeurs posés par le texte à la scène reste la présence du narrateur. Contrairement aux deux premiers romans étudiés, le récit mêle de façon étroite passages narratifs et dialogues, au point qu'on ne peut les isoler nettement qu'à de rares occasions. Le narrateur prenant en charge le récit de la majorité des histoires des personnages, il est impossible de faire abstraction des passages non dialogués sans avoir recours à la réécriture. Il s'agit donc de trouver quelle place assigner au narrateur par rapport aux personnages, ou de trouver un moyen de réinvestir son propos dans l'action.

L'autonomie relative de chacune des intrigues permet à Jean-Louis Martinelli d'en éliminer certaines, dans une logique de concentration autour de la visite du Président égyptien et la tentative de révolution qui y est initiée par Nagui et Karam Doss. Une fois réduit le nombre de personnages, restent les problèmes de la narration, de l'espace, des transitions et des nombreux personnages. Ces questions sont d'autant plus centrales que Jean-Louis Martinelli place comme enjeu de sa mise en scène « de rendre compte de l'écriture romanesque »<sup>66</sup>, de restituer le roman au-delà de son contenu, jusque dans sa forme, ce qui semble particulièrement pertinent vues les qualités du texte que l'on a relevées. Pour ce faire, Jean-Louis Martinelli s'en remet à une pratique théorisée d'adaptation, fondée sur le montage scénique. S'inspirant des réflexions d'Antoine Vitez sur le théâtre-récit, cette pratique lui permet de s'emparer du roman sans en passer par la réécriture ou la dramatisation de l'œuvre. Comme le montage romanesque, le montage scénique met en valeur sa propre composition, non pas linéaire, mais morcelée et discontinue.

Chacune des œuvres du corpus, on l'a vu, pose des défis différents à la scène en fonction de son régime narratif. L'attention portée à l'aspect formel du roman chez Alaa El-Aswany en fait un objet particulièrement complexe dans la perspective d'une adaptation. Néanmoins, les œuvres de Virginia Woolf et de Joseph Conrad le montrent, la question du narrateur n'est pas la seule à être problématique dans la perspective d'une théâtralisation. Celles de l'espace et du temps sont communes aux trois

---

<sup>66</sup> Jean-Louis Martinelli, Notes de répétition.

œuvres, même si elles se posent différemment dans chacune d'elles. De même, l'intériorité des monologues dans *Les Vagues* ou la dimension rétrospective du récit de Marlow dans « Au cœur des ténèbres » peuvent aussi mettre à l'épreuve la représentation scénique. Loin de renoncer face à ses difficultés, les metteurs en scène s'inspirent du style et des qualités formelles de chacune des œuvres pour les porter à la scène.

## 2. Le procédé de théâtralisation et les solutions apportées par la scène

Les différents enjeux posés par les textes aux metteurs en scène invitent ces derniers à trouver un *procédé* de théâtralisation. Refusant d'avoir recours à la réécriture, ces praticiens se tournent vers la scène pour en faire un lieu d'accueil pour une matière textuelle laissée intacte. En toute logique, c'est moins leurs talents littéraires que leur ingéniosité scénique qui est ici mise en jeu. Qu'il soit théorique ou technique, le procédé auquel ils ont recours et qu'ils développent pour le texte qui les occupe permet de résoudre les problèmes posés par ce dernier.

### Le théâtre-récit de Vitez au service du roman d'Alaa El-Aswany

Face aux difficultés posées par le roman d'Alaa El-Aswany, Jean-Louis Martinelli revendique l'héritage d'Antoine Vitez, et en particulier de ce que ce dernier a appelé le « théâtre-récit ». Cette approche originale du roman, fondée sur un effet de décalage entre le texte et la scène, en plus de faire écho à la structure en montage de *Chicago*, apporte des solutions aux problèmes posés par le roman au théâtre.

« On peut faire théâtre de tout »

Cette formule d'Antoine Vitez déjà citée est caractéristique de sa création théâtrale. Outre les grands classiques qu'il a mis en scène et auxquels il attache une attention particulière, le metteur en scène s'est également servi de textes non dramatiques pour ses spectacles. En 1973, il adapte le roman de Michel Tournier, *Vendredi ou La Vie sauvage*, et en 1974, il s'inspire de l'Évangile selon Saint-Jean pour son spectacle *Les Miracles*. Dans la présentation qu'il en fait pour le programme, il le désigne comme « l'aboutissement d'une série de recherches sur l'idée même de narration au théâtre »<sup>67</sup>. En réalité, c'est en 1975 que ces recherches sont poussées le plus loin, avec *Catherine*, adapté du roman d'Aragon *Les Cloches de Bâles*. Pour désigner ce spectacle, présenté au Festival d'Avignon, Antoine Vitez emploie l'expression de « théâtre-récit », en référence au dernier roman d'Aragon, *Théâtre/Roman*. La notion de récit est en effet centrale dans sa démarche : ce que font les comédiens, c'est *raconter* l'histoire de Catherine Simonidzé, autour de laquelle tout le roman est structuré. L'un des enjeux posés par Antoine Vitez est de jouer « tout » : il termine le texte du programme de présentation avec une série de questions, dont les réponses doivent être trouvées dans le

---

<sup>67</sup> Antoine Vitez, programme du spectacle *Les Miracles*, d'après l'Évangile de saint Jean (1974) reproduit dans *Le Théâtre des idées*, p. 487.

spectacle lui-même : « Comment jouer tout ? le tout ? et pas seulement des personnages, mais aussi des rues, des maisons, la campagne, et les automobiles, la cathédrale de Bâle, la vie ? »<sup>68</sup>

Pour ce faire, il transforme le plateau en laboratoire, en lieu de travail, et ce qu'il présente au public, est une proposition, en continuité directe avec le temps d'exploration qu'ont été les répétitions. Se refusant à pratiquer la réécriture, pour laquelle il exprime un certain mépris<sup>69</sup>, et donc à appeler son travail « adaptation », il procède à un montage du texte d'Aragon, dont les extraits sont fidèlement reproduits. Les comédiens sont à la fois conteurs et interprètes, ils jouent plusieurs rôles et se répartissent entre eux la narration. Seule Nada Strancar se limite à incarner ou raconter un personnage unique et stable, Catherine. A la fiction racontée par les comédiens à partir du texte d'Aragon se superpose la situation d'énonciation des comédiens, indépendante du récit : ils sont autour d'une table et prennent un repas. Les différents comédiens, dont Vitez lui-même, se passent le roman de main en main et entreprennent d'en raconter un épisode, et parfois de le jouer. Les deux niveaux de fiction restent ainsi indépendants l'un de l'autre, sans jamais que ce qu'il se passe sur la scène ne devienne l'illustration de ce qui est dit. Muriel Plana le formule en ces termes : « les deux mondes se superposent, s'imbriquent, se contredisent ou s'harmonisent »<sup>70</sup>. On est à la fois dans du théâtre et dans du récit. Cette ambiguïté est particulièrement perceptible dans l'incertitude identitaire qui entoure les comédiens : ni tout à fait narrateurs, ni tout à fait personnages, ils sont aussi spectateurs les uns des autres.

Muriel Plana décrit ainsi le processus : « le récit n'est pas *adapté* à la scène mais la scène est *adaptée* au récit »<sup>71</sup>. Avec ce spectacle, Vitez poursuit son idéal de « faire théâtre de tout » et remet en cause les distinctions génériques littéraires. Il met en place les fondements d'un nouveau type d'adaptation, source d'inspiration pour les metteurs en scène contemporains.

### Le théâtre-récit de Jean-Louis Martinelli

« Comment rendre compte de l'épaisseur romanesque ? »<sup>72</sup> Cette question que se pose Jean-Louis Martinelli s'inscrit exactement dans la lignée de la réflexion d'Antoine Vitez, pour qui cette ambition est fondamentale dans la perspective d'un passage à la scène : « Mais si on veut porter *un roman* au

---

<sup>68</sup> Antoine Vitez, programme du spectacle *Catherine*, d'après *Les Cloches de Bâle* d'Aragon (1975) reproduit dans *Le Théâtre des idées*, p. 494.

<sup>69</sup> Antoine Vitez déplore « la prolifération des pratiques paresseuses d'adaptations, destinées à satisfaire on ne sait quel goût du public » dans l'éditorial du premier numéro de la revue *L'Art du Théâtre* (Printemps 1985) in *Le Théâtre des idées*, p. 125.

<sup>70</sup> Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, p. 55.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>72</sup> Jean-Louis Martinelli, Notes de répétitions.

théâtre, alors il faut porter la chair romanesque au théâtre, l'épaisseur romanesque »<sup>73</sup>. Jean-Louis Martinelli place comme enjeu de sa mise en scène de rendre compte des « sensations de la lecture »<sup>74</sup>, de restituer le roman au-delà de son contenu, jusque dans sa forme. Pour atteindre son but, il refuse de se prêter à l'exercice de la réécriture. Les seules modifications qui sont apportées au texte d'origine sont liées à une réduction quantitative de la matière romanesque. La structure en montage du roman a permis de mettre de côté des intrigues, telles que celles de Cheïma et Tarek ou de Raafat et Sarah, sans entamer l'unité de l'œuvre. Sans qu'il y ait dramatisation à proprement dit, ces suppressions privilégient les personnages impliqués dans l'épisode central de la visite du Président égyptien.

L'esthétique qu'adopte Jean-Louis Martinelli dans *J'aurais voulu être égyptien*<sup>75</sup> est donc celle d'une répétition : ce à quoi l'on assiste est une séance de travail autour du texte d'Alaa El-Aswany par un groupe d'acteurs. D'un point de vue scénographique, on retrouve sur le large plateau une grande table de répétition, les canapés du hall des Amandiers, des tringles auxquelles sont pendus des costumes, et des miroirs de loges. Le début du spectacle est également révélateur de ce parti-pris : les comédiens arrivent sur scène sans qu'il y ait de passage au noir ou de coupe franche entre l'installation du public et le début de la représentation. Ils montent sur le plateau en habits de ville, discutant entre eux sans que l'on puisse vraiment distinguer ce qu'il se dit, et s'asseyent autour de la grande table. Après cette entrée en matière, Azize Kabouch est le premier à endosser un rôle. Il dit une première phrase qu'il reprend aussitôt, comme pour se mettre en condition. Par la suite, il arrive à plusieurs reprises que les comédiens se saisissent du script du spectacle, soulignant ainsi le procédé. Cette esthétique resurgit parfois au moment où l'on s'y attend le moins : lors de l'affrontement entre Danana et Nagui à l'université, tous deux sont debout sur la table et se parlent avec virulence ; leur débat est interrompu par Mounir Margoum qui reprend Eric Caruso sur sa prononciation de l'arabe, avant que la querelle ne reprenne et que les comédiens ne redeviennent personnages. Pendant un instant, l'intensité dramatique est complètement désamorcée. Le plateau prend ainsi la forme d'un espace d'expérimentation, du sein duquel naît une *proposition* au sens vitézien du terme<sup>76</sup>. C'est comme si on saisissait le spectacle dans une de ses formes antérieures, comme si sa destination finale devait être, plus qu'une simple proposition, une *incarnation*. Martinelli dit : « La répétition se dévoile comme représentation d'elle-même à l'épreuve du roman en chantier »<sup>77</sup>.

---

<sup>73</sup> Antoine Vitez, « Faire théâtre de tout », *Diagraphes* n°8 (avril 1976) in *Le Théâtre des Idées*, p. 204.

<sup>74</sup> Jean-Louis Martinelli, Notes de répétitions.

<sup>75</sup> Jean-Louis Martinelli prend pour titre de son spectacle celui d'un recueil d'Alaa El-Aswany.

<sup>76</sup> « Parler de "proposition" pour désigner le spectacle, c'est alors présenter la forme choisie comme relative et non comme une œuvre se donnant comme absolue, afficher les partis pris en tant que tels, assumés, mais ne constituant pas forcément un *discours* bouclé, une interprétation définitive », Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, p. 789.

<sup>77</sup> Jean-Louis Martinelli, « Journal de répétition » reproduit dans le programme du spectacle.

L'enjeu d'une telle esthétique est que le résultat proposé aux spectateurs n'est pas un spectacle qui met en scène des personnages réunis autour d'une intrigue, mais un objet hybride qui met les acteurs dans une position ambiguë. Ils sont tout à la fois les comédiens qu'ils sont et qui répètent un spectacle, les narrateurs du texte qu'ils racontent au public, les personnages qu'ils incarnent par intermittence à travers les scènes dialoguées, et les spectateurs des uns et des autres. Il y a donc différentes épaisseurs, différentes strates dont les limites sont poreuses. Les comédiens sont présents sur scène pendant la majorité du spectacle, devenant les doubles du public par le regard qu'ils portent sur l'action et par leurs réactions. Leurs interventions ne sont donc pas aussi franches que s'ils surgissaient des coulisses pour interpréter leur rôle. Les frontières sont fluctuantes entre la fiction et le plateau, le comédien et le personnage qu'il va interpréter. Ce choix dit de façon explicite, pendant toute la durée de la séance, le travail de théâtralisation : on se situe entre le roman et le théâtre, entre leurs deux modalités de narration, le raconter et le jouer. Cette tension a une conséquence directe sur leur jeu : ils sont tournés vers le public et s'*adressent* à lui, abattant le quatrième mur et faisant de lui une audience.

Ce que Jean-Louis Martinelli propose donc n'est pas une adaptation au sens classique du terme, qui chercherait à mettre en place une illusion quelconque, mais une mise en voix du roman, une lecture commune et collective d'une œuvre, autour d'une table de répétition. Il en résulte que chaque geste indiqué par le texte narratif, énoncé par le comédien, n'est pas automatiquement incarné – ce qui serait redondant. La plupart du temps dans le spectacle, le texte se substitue à l'action, alors que dans le cas d'une adaptation au sens traditionnel, l'action se substitue au texte. Un tel parti pris esthétique permet de résoudre un certain nombre de problèmes posés par le roman d'Alaa El-Aswany.

### Les solutions dramaturgiques apportées par cette esthétique

Souhaitant reproduire le roman jusque dans son écriture, Martinelli est tout d'abord confronté à la forme du récit, qui implique style indirect et passages descriptifs ou introspectifs, problématiques sur scène. Ces éléments sont reproduits comme tels sur le plateau, de même qu'on y retrouve la distinction entre l'histoire de Nagui, rapportée à la première personne, et celles des autres personnages, relatées à la troisième personne. L'ensemble du texte est ainsi pris en charge par les comédiens et réparti entre eux, selon les personnages qu'il concerne et quelle que soit sa forme. Pour exemple, lors de la première scène entre Maroua et Danana, un passage rétrospectif fait suite au dialogue : le narrateur rapporte les souvenirs de Maroua au sujet de sa rencontre avec Danana, et les tentatives de ce dernier pour les séduire, elle et sa famille. Ce passage, à la troisième personne dans le roman, est énoncé par celle qui incarne Maroua, soit Farida Rahouadj. Les acteurs passent donc de l'incarnation au récit sans transition : ils agissent au nom de leur personnage en tant que comédiens et parlent pour eux en tant que narrateurs.

Une fois résolu le problème de la narration, reste celui des nombreux personnages et des différentes perspectives, qui font la valeur du roman d'Alaa El-Aswany. La présence des cintres lourds de costumes sur scène semble annoncer que l'ensemble des personnages va être incarné grâce à cet artifice. En réalité, seuls neuf personnages le sont, et les costumes servent à distinguer différents moments de la narration. Du roman à la scène, les personnages principaux sont Nagui, le couple Danana-Maroua, le couple Saleh-Chris, Graham, Karam Doss, Wendy Shure et Safouat Chaker. Les personnages secondaires du roman sont pour la majorité restitués par des micros, situés de chaque côté du plateau. Ils permettent de faire entendre les voix de Douna, la prostituée, des parents de Maroua, et du premier amour de Saleh, Zeïneb, contactés par téléphone par les personnages principaux. Dans d'autres tableaux, les micros permettent de donner la réplique du psychiatre de Saleh, de l'amante italienne de Karam Doss et de la vendeuse du Sex-Shop. Cet usage réduit la présence de ces personnages secondaires à des voix : le corps qui les porte n'est pas à prendre en compte. Ainsi les répliques du psychiatre de Saleh lui sont données par Sylvie Milhaud, soit la comédienne qui incarne Chris, sa femme. Les micros servent aussi de voix *off*, lorsque le passage narratif n'est pas pris en charge par le personnage qu'il concerne : la comédienne qui joue Wendy, Marie Denarnaud, suggère que les vêtements que revêt Saleh sont ceux qu'il portait le jour de son arrivée aux Etats-Unis ; le portrait de Safouat Chaker est fait par deux femmes. Dans le premier cas, l'effet produit est une connivence entre les spectateurs et la comédienne face à l'émotion dite à demi-mots de Saleh. Dans le second, la voix *off* théâtralise l'action qui va suivre par un effet d'annonce, à savoir la séduction de Maroua et sa soumission.

Concernant la question de l'espace, on l'a vu, ce qui est représenté sur le plateau est une séance de répétition. Le cadre spatial du roman, la ville de Chicago, est uniquement manifeste à travers les lumières de buildings qui illuminent progressivement le fond du plateau. Pour le reste, les éléments de la scénographie n'entrent pas dans une logique narrative selon laquelle les meubles qui occupent l'avant-scène serviraient à distinguer différents lieux.

Jean-Louis Martinelli aborde ainsi la question des transitions : « La problématique de la "liaison" est au centre ici, puisque le roman est par nature un "mélange" temporel, spatial, narratif, linguistique : narration, dialogue, ellipse, etc. »<sup>78</sup>. Alors que dans le roman Alaa El-Aswany travaille par petites touches, ménageant le suspense et suscitant chez le lecteur le désir de connaître la suite, Martinelli propose des tableaux qui réunissent plusieurs chapitres. Ce choix est motivé par l'exigence de transition au théâtre : en rassemblant plusieurs chapitres en une seule scène, le metteur en scène évite un changement trop répétitif de personnages et concentre l'action en une temporalité plus dense. Ainsi, l'histoire de Chris et de Saleh compte huit passages dans le roman. A la scène, les différentes étapes de

---

<sup>78</sup> Jean-Louis Martinelli, « L'espace de la représentation », échange avec Gilles Taschet.



leur histoire sont ramenées à quatre épisodes. Cette concentration des saynètes entre elles n'enlève rien au caractère entremêlé des chapitres. La pratique du suspens se retrouve à plusieurs reprises par l'enchaînement des scènes. Ainsi, face à l'intrusion de Safouat Chaker chez Nagui, la réaction de ce dernier est différée par plusieurs épisodes indépendants. Les transitions d'une intrigue à une autre se font pour la majorité autour de points d'orgue musicaux. Les comédiens se mettent à chanter depuis leur place, au centre du plateau ou sur les côtés, créant une unité qui transcende la disparité de leurs rôles et de leur histoire, et permettant au couple appelé par le texte à venir prendre place. La musique tient une place importante dans toute la mise en scène, qu'elle soit arabe ou européenne, en *off* ou interprétée par les comédiens. Ces moments de pause introduisent une distance par rapport à la fiction, toutes les barrières entre regardants et regardés, sur scène, étant mises à bas.

Enfin, Jean-Louis Martinelli est soucieux de reproduire un sentiment très particulier à la lecture : celui selon lequel les personnages sont encore dans la pièce quand on referme le roman, ils ont une présence qui va au-delà des mots. En faisant rester les comédiens sur scène et en dévoilant leurs gestes de coulisses, alors qu'ils se maquillent, s'habillent où regardent leurs pairs qui jouent avant de revenir au cœur de l'action à leur tour, c'est ce qui est représenté. La scénographie joue également sur les effets de superposition des épisodes du roman grâce à l'arrière-scène. Séparée de la scène par un voile translucide, elle laisse apercevoir des silhouettes et les maintient au second plan lorsqu'elles prennent la parole. Ainsi, l'idylle que mènent Nagui et Wendy dans la deuxième partie détone avec l'échec des relations entre Maroua et Danana d'une part, et Saleh et Chris d'autre part. Une autre trace du texte écrit qui est à l'origine du spectacle peut se lire dans l'usage du drap blanc qui cache un quart de l'arrière-scène. Dans la deuxième partie du spectacle, sont projetés sur cet écran la lettre qu'a reçue Karam Doss de son ancien professeur de chirurgie et le manifeste rédigé par Nagui. Cette double projection réanime la confrontation entre le français et l'arabe, et entre le texte et la scène.

L'esthétique du théâtre-récit initiée par Antoine Vitez et adoptée par Jean-Louis Martinelli permet donc de rendre compte du roman sur scène sans porter atteinte à sa forme d'origine. En mêlant le jouer et le raconter, un certain nombre de problèmes posés par le matériau d'origine se résout sur scène à chaque séance. Ce choix esthétique, en plus d'apporter des solutions dramaturgiques, n'est pas sans conséquence sur la perception du spectateur, dont l'activité et l'écoute sont mises en jeu.

## La magie des images de Guy Cassiers

Afin résoudre les problèmes posés par le choix d'un solo dans le cadre d'une adaptation, le metteur en scène Guy Cassiers se sert de la vidéo, caractéristique de son esthétique scénique. En plus de rétablir la dimension polyphonique du roman, l'image, en interaction avec l'unique comédien sur scène, contribue à mettre en valeur les qualités formelles de l'œuvre de Joseph Conrad.

### Apports des écrans sur la scène

Le metteur en scène Guy Cassiers est souvent appelé « magicien des images », ou même « virtuose du mariage entre comédien présents sur scène et images projetées en toute liberté sur écran »<sup>79</sup>. De fait, il y a régulièrement recours dans son travail. Grâce aux nouvelles technologies, il développe sur scène un langage plastique qui lui est propre. Caméras, images, vidéos et musique se retrouvent dans plusieurs de ses spectacles entre 1998 et 2002, et culminent dans son cycle Proust en quatre volets. Un autre trait caractéristique de ses mises en scène est son amour pour la littérature, qui se traduit par une préférence pour des textes non dramatiques. Guy Cassiers pratique à de nombreuses reprises l'adaptation, soumettant la scène à la langue écrite qu'il a le souci de mettre en valeur. La dramaturge Marianne Van Kerkhoven rapporte au cours d'une conférence sur le metteur en scène une de ses phrases, qui décrit bien selon elle sa méthode de travail : « En lisant, j'analyse les images que me fournit la lecture »<sup>80</sup>. Inspiré par les mots, le metteur en scène recompose ses images intérieures par la technique et met en situation le texte, pris pour lui-même. Guy Cassiers trouve ainsi dans l'emploi de la vidéo un moyen de s'emparer de textes narratifs, en faisant cohabiter et interagir sur scène les comédiens et les images projetées.

Le texte narratif se distingue du texte dramatique dans la mesure où il ne s'inscrit pas nécessairement dans le présent de la scène. Sa théâtralisation implique donc d'ouvrir la scène à d'autres spatialités et d'autres temporalités, ce que la vidéo permet selon Béatrice Picon-Vallin. Grâce à elle, sur le plateau se retrouvent mis sur un même plan « le passé, le présent (ailleurs) et le futur, le réel et l'imaginaire, le vécu et le fantasmé »<sup>81</sup>. B. Picon-Vallin, dans son article sur l'apport des écrans sur la scène, ajoute que « l'image permet toutes les magies, les glissements, les apparitions. Les possibilités de stratification, de surimpression intensifient encore la coexistence d'espaces et de temps hétérogènes sur la scène ». Par les ouvertures qu'elle rend possibles, l'image permet au comédien de prendre seul en charge un texte, narratif ou dramatique, et de jouer avec lui-même, avec ses « doubles

---

<sup>79</sup> Colette Godard, dossier de presse du Théâtre de la Ville pour *Cœur ténébreux*.

<sup>80</sup> Marianne Van Kerkhoven, « Kaspar », conférence sur l'œuvre de Guy Cassiers.

<sup>81</sup> Béatrice Picon-Valin « Hybridation spatiale, registres de présence » in *Les Ecrans sur la scène : Tentations et résistances de la scène face aux images*, p. 27.

électroniques »<sup>82</sup>. Au cœur de la technologie, le corps bien vivant et en trois dimensions du comédien construit une chorégraphie précise. Béatrice Picon-Vallin va même plus loin et perçoit dans la vidéo un moyen pour le théâtre d'atteindre un niveau supérieur dans la représentation de l'intériorité : « Les moniteurs vidéos ont aussi des fonctions spéculaires, narcissiques, mnésiques, introspectives »<sup>83</sup>. Généralement réservées à l'écriture, ces fonctions trouvent, grâce aux écrans, une forme de réalisation sur scène.

Dans *Cœur ténébreux*, Cassiers emploie la vidéo pour répondre aux questions posées par le choix d'un solo. Si les autres personnages dont les propos sont rapportés dans le roman ne sont pas incarnés à proprement dit, la réplique est donnée à Marlow. Le corps de l'unique comédien est démultiplié grâce à la technique visuelle du metteur en scène, dans des images prises en amont du spectacle ou créées en temps réel. Par cet artifice, Cassiers cherche à faire en sorte que « le spectateur, à la fin du spectacle, n'ait pas l'impression d'avoir assisté à un monologue, et seulement écouté un acteur qui s'adresse directement au public »<sup>84</sup>. En réalité, l'emploi de la vidéo dépasse ce rôle de « solution dramaturgique » et permet de reproduire le texte jusque dans sa forme.

## La polyphonie romanesque rétablie

L'arrivée de Josse de Pauw sur le plateau a les contours d'un one man show : le comédien a un micro fixé sur sa joue qui porte sa voix, il a une bouteille d'eau à la main et ses vêtements sont neutres. La scène sur laquelle il se déplace est relativement étroite, limitant ses déplacements et lui donnant l'air de tourner en rond, de répéter les mêmes gestes. La lumière est encore sans effet et il s'adresse au public : la situation d'énonciation qui introduit le récit de Marlow dans la nouvelle de Conrad est évacuée. Il nous relate sa passion pour les cartes de géographie avec vigueur, décrit le fleuve qui le fascine et accompagne ses paroles de quelques gestes, sans pour autant entrer dans le jeu théâtral. Peu à peu, à mesure que le motif aquatique pénètre et envahit le discours, il prend insensiblement forme et couleur : un mouvement léger d'eau se dessine sur les huit pans amovibles qui constituent le fond de la scène. Celle-ci s'assombrit et l'on pénètre progressivement dans les ténèbres du récit. Arrivé à l'embouchure du fleuve qui marque le point de départ de son périple, un des pans qui constitue le fond se détache des autres et s'avance. Un personnage surgit, comme survenu du fond de la scène. L'illusion est forte, le spectateur peut dire après Marlow : « je le pris d'abord pour une sorte de vision »<sup>85</sup>. En réalité, c'est le même comédien, revêtu d'une élégante tenue coloniale. Filmé en amont du spectacle et projeté en grandeur réelle, cette image dédouble le corps du comédien en se situant au

---

<sup>82</sup> Béatrice Picon-Valin *op. cit.*, p. 29.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>84</sup> Guy Cassiers, « Pénétrer dans l'univers mental d'un personnage », entretien avec David Sanson.

<sup>85</sup> Joseph Conrad, *op. cit.*, p. 85

même niveau que Josse de Pauw. L'identité de certaines attitudes révèle que ce sont bien les mêmes corps qui sont ainsi mis en regard. Le chef comptable donne donc la réplique à Marlow, selon un travail de synchronisation soigné. Après lui, sont figurés sur le même mode l'administrateur, qui apparaît à plusieurs reprises, et la fiancée de Kurtz. Si ce face à face ne se substitue pas à la présence d'un réel comédien – ce qui n'est pas l'objectif de Guy Cassiers – ces figures surgissent et disparaissent selon la progression du récit de Marlow/Josse de Pauw.

Guy Cassiers ne s'en tient pas là. Au niveau du récit autant qu'à celui de la scène, une rupture est consommée après que le narrateur-marin a mis fin à l'attaque des sauvages en ayant fait sonner la corne du vapeur. Les indigènes ont fui et le sang séché sur la vitre de la cabine du bateau. Pour la première fois, le visage du comédien est filmé en direct et projeté en gros plan sur les pans du fond. Alors qu'il se situe côté jardin, de profil, à la limite du plateau, son ombre envahit l'espace de projection. Lors d'une longue prolepse sur ses doutes au sujet de l'état de santé de Kurtz, il dresse son portrait en reprenant tous les éléments qui lui ont été livrés jusque là. Au moment de préciser qu'il « essaie seulement de [se] mettre dans la peau de Monsieur Kurtz, dans l'ombre de Monsieur Kurtz »<sup>86</sup>, Josse de Pauw se tourne vers la caméra qui se trouve en coulisse pour lui faire face. Son image, filmée en temps réel et projetée sur le fond de la scène, se superpose à celle qui se trouve sur un écran latéral dans le champ de la caméra. Le résultat montre son visage en gros plan, sur un fond indistinct vert. Par la suite, lorsque le vapeur arrive au poste, un nouvel interlocuteur est invoqué dans le récit de Marlow. Contrairement aux deux premiers que sont le chef comptable et l'administrateur, le Russe n'a pas été filmé en pied mais en gros plan. Son visage projeté sur l'écran latéral et refilmé par la caméra, répond alors à celui du comédien sur scène. Ce rapprochement permet de jouer différemment avec les images, de modifier l'échelle des deux visages, et d'alterner les superpositions en faisant passer l'un ou l'autre au premier plan. Ce face-à-face annonce la confusion finale entre Kurtz et Marlow.

Cette modification dans le régime de représentation ajoute au désir de voir Kurtz représenté. Dès le début de son périple, tout comme dans la nouvelle, chaque interlocuteur de Marlow lui a parlé de cette figure qui règne au cœur de la brousse. Après la longue remontée du fleuve, rythmée de péripéties, et la discussion avec le Russe qui ménage encore le suspense, Kurtz est aperçu au loin, transporté sur une civière. Le narrateur, au centre de la scène, rapporte que Kurtz lève un bras. Il fait lui-même ce geste et son image, filmée et projetée sur le plateau, le démultiplie, réduit en taille. Cet effet annonce une nouvelle et dernière fois l'identification entre les deux personnages bientôt explicite. Il apparaît enfin une fois embarqué sur le vapeur, allongé sur ce qui sera son lit de mort. Leurs figures

---

<sup>86</sup> *Cœur ténébreux*, texte du spectacle adapté de la nouvelle « Au cœur des ténèbres » par Josse de Pauw pour Guy Cassiers, p. 17.

se confondent totalement : plus aucun élément ne permet de les distinguer, comme si l'un était le parfait reflet de l'autre. Cette confusion entre les deux personnages est la plus totale lorsque Kurtz meurt. C'est le seul moment où le comédien dédouble son visage et sa voix, qu'il dit à la fois ses répliques et celles de son interlocuteur. Josse de Pauw est tourné vers les coulisses côté jardin, là où se trouve la caméra qui le filme en direct et dont l'image est immédiatement projetée. Il incarne successivement Kurtz et le narrateur Marlow. Pour marquer le passage de l'un à l'autre, le comédien tourne la tête vers le public et s'adresse à lui, tandis que l'image du visage de Kurtz se fige. Passant à plusieurs reprises de l'un à l'autre, on perçoit un ralentissement progressif de l'image, décomposée jusqu'au figement final qui dit sa mort, et dont la clarté remarquable annonce la sortie de l'enfer pour Marlow. Suite à ce paroxysme narratif et visuel, on retrouve le premier mode de représentation pour la fiancée de Kurtz, dernière interlocutrice du héros.

### Le texte reproduit jusque dans sa forme

La question de la polyphonie résolue, on peut enfin apprécier les qualités du solo. Dans le cadre d'une adaptation supportée par un unique comédien, il n'est pas nécessaire de ne garder du roman que ses dialogues. Au contraire, ici, ce sont des scènes telles que l'entretien de Marlow avec le médecin qui sont mises de côté pour concentrer la progression du récit vers son objet principal : la rencontre de Marlow et Kurtz. Josse de Pauw parle de « focus » sur ces deux personnages et caractérise l'épisode avec le médecin de « halte de trop » dans le voyage de Marlow, dans la perspective de leur théâtralisation<sup>87</sup>. Il en résulte que le spectacle, dans son déroulement, suit la fluidité du récit. Il n'y a pas de rupture nette qui marque sa progression, contrairement à une adaptation en tableaux ou simplement à un texte organisé chapitres. Cherchant à reproduire cette continuité fondamentale de la nouvelle de Conrad, Josse de Pauw va jusqu'à s'efforcer d'adopter une unité de ton, qu'il s'agisse des dialogues ou des monologues. Ce qu'il met ainsi en valeur est la dimension rétrospective du texte : il n'est pas question de rejouer les dialogues au présent.

Du point de vue de la scénographie, cette continuité se retrouve dans les images mouvantes qui colorent la scène et dans les effets sonores. Projetées sur le fond amovible, ces images ne sont pas illustratives ou mimétiques. Il ne s'agit pas de faire du cinéma au théâtre. Elles sont composées de formes et de couleurs suggestives, qui évoquent l'élément aquatique, la brousse ou le feu. S'il est possible de distinguer l'eau des feuilles vertes, les transitions sont presque insensibles. Une même esthétique de la suggestion caractérise l'univers sonore du spectacle. On distingue des bruits d'eau, des bruissements de feuilles et des insectes, mais qui sont accompagnés de notes et de grésillements. Cette distance prise par rapport à une esthétique réaliste est particulièrement perceptible quand Marlow

---

<sup>87</sup> Josse de Pauw, rencontre organisée par le Théâtre de la Ville le 11 décembre 2011.

évoque le silence impénétrable de la brousse et qu'une certaine densité sonore se superpose à son discours. De manière générale, à aucun moment ces effets visuels et sonores, qui mettent en condition et servent de points de départ à l'imagination du spectateur, ne prennent le dessus sur le jeu du comédien. L'attaque des sauvages en est un bon exemple : les pans qui constituent le fond du plateau bougent en continu d'avant en arrière, des bruits de lances se distinguent dans la masse sonore et de légers éclairs de lumière redoublent une tension manifeste dans le discours par une accélération du rythme. Ce point d'orgue dans la scénographie laisse pourtant la part belle au texte. Ce sont les mots qui dominent par rapport à l'image et les sons. Cette intensité mesurée correspond bien au travail de la mémoire qui atténue les faits et les centre sur le moi.

Le mélange de jeu en temps réel et d'images filmées implique une nouvelle appréhension du rôle du comédien. On se retrouve avec un objet hybride, qui n'est ni tout à fait du théâtre, ni tout à fait du cinéma. Josse de Pauw fait part d'une certaine marge de manœuvre pour jouer avec les images préenregistrées<sup>88</sup>. Même si le comédien n'a plus de prise sur le déroulement des images une fois qu'elles sont lancées, s'il avance ou retarde sa réplique, il peut donner une inflexion différente au discours de son interlocuteur. Il arrive ainsi que les voix se chevauchent : le dialogue alors s'humanise, devient moins robotique ou téléphonique. Dans ce cas, le comédien reprend un rôle de narrateur, tourné vers le public, à l'avant de la scène, et place son interlocuteur au second plan en commentant ce qu'il dit, en l'ignorant ou en le reprenant en écho. L'effet est particulièrement poussé lors du dialogue final entre Marlow et la fiancée de Kurtz. Leurs deux voix se superposent de façon sensible, ce qui est une parfaite version parlée du discours indirect libre : c'est Marlow qui raconte, mais avec les mots et expressions de la fiancée. Leurs deux discours s'interpénètrent au point que la fiancée est rendue présente à travers le discours du narrateur. Cette forme propre au récit, qui « permet au romancier de s'affranchir du modèle théâtral jusque là dominant »<sup>89</sup> est restituée telle quelle sur scène – nouvel indice de la démarche de Guy Cassiers, qui porte un texte à la scène dans ses qualités formelles et non pas seulement dans son contenu. Le statut ambigu du comédien, qui oscille entre son rôle de conteur et le personnage qu'il réincarne dans le présent de la scène, met à l'honneur le texte. Porte-parole de Guy Cassiers, Josse de Pauw rappelle qu'il pratique l'adaptation par amour pour la littérature, pour donner envie de lire les textes<sup>90</sup>.

Ce type d'interaction du comédien avec les images projetées sur scène révèle que celles-ci n'ont pas uniquement été créées dans le but de suppléer à l'absence d'autres comédiens. Non seulement leurs impacts sur la scène et sur le spectateur sont considérables, mais elles sont en plus manipulées et accompagnées d'effets sonores et lumineux importants. La synesthésie ainsi produite immerge le spectateur dans la densité de l'œuvre.

---

<sup>88</sup> Josse de Pauw, rencontre organisée par le Théâtre de la Ville le 11 décembre 2011.

<sup>89</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, p. 1015.

<sup>90</sup> Josse de Pauw, rencontre organisée par le Théâtre de la Ville le 11 décembre 2011.

## La représentation du temps dans *Les Vagues*

Dans le spectacle de Marie-Christine Soma, les interludes qui marquent le passage d'une séquence à une autre dans le roman, ne sont pas reproduits sur la scène. Ces passages, dont on a vu qu'ils n'étaient pas attribuables à un personnage, semblent en effet employés comme des didascalies destinées aux praticiens, tout comme les incises « dit Rhoda » qui ne sont pas prononcées. Cette suppression met en jeu la représentation du passage du temps dans cette théâtralisation, car ce sont ces épisodes en italique qui l'indiquent le plus explicitement dans le texte. Dans sa mise en scène, Marie-Christine Soma n'a pas recours à *un* procédé, mais elle se sert de la multiplicité et de la diversité des ressorts du théâtre pour compenser l'évacuation de ces passages descriptifs.

### Distinguer par la scénographie les différentes périodes de la vie des personnages

Afin de montrer le passage d'une période de vie à une autre, Marie-Christine Soma ne fait pas appel à un procédé fixe tout au long du spectacle. Plusieurs éléments scénographiques signifient sans équivoque aux spectateurs une rupture dans le temps, même si ces indices s'estompent à mesure que les personnages mûrissent puis vieillissent. De la première à la seconde partie, soit de la petite enfance au départ pour le collège et le pensionnat, un changement brusque de tonalité ouvre une nouvelle période. Alors que la comédienne qui incarne Rhoda se situait au milieu du plateau, dans une pénombre colorée par des images mouvantes rouges et bleues, une lumière claire met brutalement fin à sa vision. Les cinq autres comédiens la rejoignent et Bernard prend la parole avec fermeté, renforçant ainsi le contraste avec ce qui précède. De la troisième à la quatrième période, le changement se fait également autour de la parole vaporeuse de Rhoda. Cette fois-ci, une intense musique au volume élevé met fin à son monologue. Cette transition s'accompagne aussi d'un changement remarquable dans la scénographie qui donne son unité à cette période.

Dans le livre comme sur la scène, la quatrième séquence correspond au dîner d'adieu à Perceval, qui réunit les six personnages en un même lieu et dans une temporalité commune. Depuis le début du spectacle, quelques chaises d'écolier présentes aux extrémités du plateau ont été manipulées à diverses fins. Ainsi, dans la deuxième partie, lorsque filles et garçons sont séparés entre le pensionnat et le collège, les six chaises qu'ils amènent au centre de la scène évoquent par leur rapprochement et leur relative régularité le train qui les y emmène. Par la suite, elles indiquent la salle de classe des filles ou la chapelle des garçons selon leur disposition et les éléments contenus dans les monologues des personnages. Le changement de scénographie est le plus flagrant lors du dîner d'adieu à Perceval. Les deux tables jusque là maintenues sur les côtés sont rapprochées, recouvertes d'une nappe et de

bougies, et entourées de chaises tournées vers le public. Le plateau avec son ouverture sur la gauche prend la forme de la porte de la salle de restaurant vers laquelle se tournent les personnages pour voir l'arrivée des uns et des autres. Un autre dîner réunit l'ensemble des personnages dans la huitième partie. Celui-ci ne reprend pas cette disposition mimétique – nouvel indice de l'instabilité de cette mise en scène qui refuse d'employer un unique procédé. Les chaises sont cette fois réparties irrégulièrement sur le plateau, tournées dans toutes les directions, et les personnages restent pour la majorité debout parmi elles.

Enfin, c'est au niveau des comédiens que l'on peut trouver d'autres éléments de distinction d'une période à une autre. De la première à la deuxième séquence, les six comédiens se chaussent. Alors que celui qui incarne Neville se dit isolé du groupe, les cinq autres se retirent de part et d'autres de la scène, sur les chaises qui en longent les limites, pour revêtir leurs chaussures, à la vue des spectateurs. Ce geste qui renvoie à une mythologie édénique de l'enfance annonce pour les personnages une entrée dans le monde adulte. De façon toute aussi explicite, le temps de la pension est indiqué pour les filles par leur coiffure. Séparées des garçons par l'îlot que forment les chaises qu'elles ont ramenées au centre du plateau, elles les rapprochent de façon à pouvoir se tresser l'une l'autre en cercle. Ainsi nattées, elles traversent la deuxième séquence sans plus avoir nécessairement recours aux chaises. Au moment d'annoncer qu'elles quittent le pensionnat, elles défont leur tresse, toutes les trois en même temps. Ces éléments qui indiquent la progression des comédiens vers l'âge mûr se font par la suite plus rares, compensés par un artifice plus grand.

### Marquer la progression vers l'âge mûr

Pour montrer le passage des personnages de l'enfance vers l'âge adulte, Marie-Christine Soma a pris le parti de dédoubler tous les comédiens. Le programme du spectacle associe ainsi deux noms à chaque personnage. Loin d'être simplement substitués les uns aux autres au détour d'un changement de période, c'est une véritable passation qui a lieu des jeunes comédiens aux plus âgés. Après l'annonce de la mort de Perceval, les douze acteurs se retrouvent sur le plateau deux à deux, avant que les plus jeunes ne laissent la place à leurs doubles. Mais dès avant cette scène, des apparitions fantomatiques annoncent cette substitution. Dans la deuxième partie, lorsque Suzanne évoque sa souffrance en pension et décompte le nombre de jours qu'il lui reste à passer là-bas, une voix dont le corps nous est invisible commence la phrase qu'elle reprend ensuite. Dans la troisième partie, Neville adulte vient sur le plateau et prend des mains de Bernard le poème que le premier Neville a donné à ce dernier avant de partir. Les spectateurs sont mis en position de déduction face à ce comédien qu'ils n'ont pas encore vu sur scène. Enfin, le symbole du flambeau passé d'un plus jeune à un plus âgé est quasiment littéral autour du personnage de Bernard. Ce sont les deux comédiens qui incarnent ce



personnage qui mettent en place la scénographie du dîner d'adieu à Perceval. Après avoir disposé les tables et déplié la nappe ensemble, le second Bernard lance au premier les bougies que celui-ci dispose sur la table. Puis, ensemble, ils les allument une à une avant de se retirer. Ces dédoublements plus ou moins fantomatiques annoncent la substitution progressive des premiers par les seconds qui s'étend de la cinquième à la septième partie.

C'est quand Neville apprend que Perceval est mort que Jean-Damien Barbin vient prendre le relais de Jean-Charles Clichet. Tous deux assis en miroir sur des chaises, comme abattus, ils se partagent le monologue du personnage, le premier se retirant progressivement pour laisser la place au second. La réunion des deux comédiennes autour du personnage de Suzanne se fait dans le chant : la voix d'Anne Baudoux se superpose à celle Marion Barché, avant qu'elles ne se rejoignent sur le devant de la scène. Tandis que l'une parle, l'autre continue de chanter la berceuse que le personnage chante à ses enfants, échangeant ces deux rôles à plusieurs reprises. Pour finir, la première comédienne tend à la seconde le mouchoir qu'elle a manipulé depuis le début du spectacle et lui laisse la chaise sur laquelle elle était assise. Par la suite, c'est Jany Gastaldi qui vient remplacer Laure Gunther dans le rôle de Jinny. Elles aussi disent ensemble le monologue du personnage, avant que la seconde ne vienne rejoindre la première en dansant et ne l'enlace par derrière. La passation se fait ici autour du corps de Jinny. Quant à Bernard, Jean-Paul Delore s'empare du carnet que tient Antoine Kahan et le range dans son costume trois pièces après y avoir écrit quelques phrases. Comme le mouchoir de Suzanne, cette substitution se fait autour d'un objet emblématique du personnage. La réunion des deux Louis rappelle également celle des Suzanne, car tous deux se retrouvent dans la récitation des vers d'un poème anglais. Là aussi, les voix précèdent les corps qui finissent par se rejoindre au milieu du plateau pour se faire face. Alexandre Pallu laisse progressivement la place à François Clavier, jusqu'à le laisser réciter seul les vers inlassablement repris. Enfin, Rhoda est la dernière à passer d'un corps à un autre sur scène. Toutes deux traversent latéralement la scène, Valentine Carette se faisant l'ombre de Frédérique Duchêne qui s'apprête à la remplacer. Leurs mouvements parfaitement parallèles redoublent le monologue à deux voix qu'elles prononcent, avant que la plus jeune ne s'efface.

Ces substitutions des comédiens ne sont pas concentrées en une seule séquence. Elles sont entrecoupées de monologues à une seule voix, et ont lieu à des moments significatifs dans la progression des personnages. Il en résulte que seule la huitième partie, celle du second dîner à Hampton Court, laisse la deuxième génération d'acteurs prendre seule en charge les personnages qu'ils incarnent. Néanmoins, de la même façon qu'il est arrivé que la seconde génération soit entrevue de manière plus ou moins distincte dans les premières parties du spectacle, la première n'est pas pour autant reléguée aux coulisses du plateau, et reste visible à l'arrière-plan.

## Rendre le temps perceptible

La présence des doubles des comédiens est relativisée par une scénographie compartimentée. Le plateau du petit théâtre de la Colline est en effet divisé en plusieurs zones distinctes par des parois translucides. Derrière l'avant de la scène, en triangle, relativement étroite et sur laquelle se déroule la majorité du spectacle, se trouvent deux autres espaces, plus ou moins rendus perceptibles aux spectateurs en fonction des jeux de lumières. Ces différents espaces ne communiquent pas tous entre eux, ou du moins uniquement de façon indirecte et invisible pour le spectateur. L'espace sur lequel ouvre la porte de l'avant-scène côté jardin reste dans l'ombre, réduit à un lieu de passage. Seuls le premier et le second plan sont des espaces de jeu pour les comédiens. Cette division du plateau permet d'établir des rapports de simultanéité, celui se situant à l'avant-scène dominant l'autre par sa netteté et la franchise de l'éclairage.

Cette scénographie permet de spatialiser le temps, d'assigner un espace à des temps autres que le présent qui occupe le devant de la scène. Ce qui se situe derrière le premier pan translucide renvoie donc au passé, à l'avenir, ou encore à un temps fantasmé. C'est également un espace qui dit l'immanence, la stabilité ou la superposition de plusieurs temporalités. Dans la première partie, Rhoda évoque ses voiles, ses bateaux faits de pétales blancs qu'elle fait naviguer dans un bassin. En même temps qu'elle en fait mention, son double adulte dispose au sol des petits bateaux blancs en papier qui dessinent le huit de l'infini, référant ainsi à ses difficultés en mathématiques. Tout au long de la représentation, ces petits bateaux ne bougent pas, ils restent là comme une marque de l'enfance, plus ou moins mise en valeur selon les éclairages. Dans la huitième partie du spectacle, une lumière rouge vive qui remplit le deuxième espace souligne leur présence. Cette couleur évoque alors le soin que Rhoda avait de ne choisir que des pétales blancs pour ses bateaux.

Enfin, la durée et la progression du temps sont également rendus perceptibles par la mémoire du spectacle, en particulier construite par les éléments sonores. La bande-son étant très discrète tout au long de la pièce, les quelques effets qui sont parfois employés retentissent particulièrement dans la perception du spectateur. Ainsi, lorsque les deux comédiens qui ont incarné Bernard font ensemble le bilan, « l'addition » de sa vie et de celle de ses amis dans le monologue final, certaines périodes invoquées par la parole sont également rappelées au souvenir du spectateur par les sons. On retrouve ainsi le battement régulier de la basse, présent à plusieurs reprises, et de façon plus significative, les quatre notes qui ont accompagné les deux Suzanne quand elles chantaient ensemble la berceuse destinée à endormir l'enfant. Cette résurgence dans la mémoire du spectateur crée une référence interne au spectacle et l'invite lui aussi à se souvenir de ce qu'il a vu sur scène et que Bernard évoque. Cette reprise du spectacle dans ses grandes lignes révèle que Marie-Christine Soma n'a pas recours à un unique procédé pour théâtraliser le roman de Virginia Woolf. Ce sont tous les moyens offerts par la scène qu'elle exploite. L'effet produit par cette instabilité ou ce renouvellement incessant des moyens

scéniques pour faire entendre l'œuvre est un sentiment d'exploration, tant du point de vue scénique que de celui du spectateur, de ses grandes problématiques, à savoir l'identité et l'intériorité.

Alors que Jean-Louis Martinelli fait appel à un procédé théorisé d'adaptation, le théâtre-récit d'Antoine Vitez, dont l'esthétique en montage fait écho à l'écriture en montage du roman d'Alaa El-Aswany, et que Guy Cassiers met en œuvre sa technologie visuelle, semblant ainsi prendre au pied de la lettre l'injonction de Joseph Conrad de « faire voir », Marie-Christine Soma renonce quant à elle à se servir d'un procédé unique. Afin de s'emparer du roman de Virginia Woolf, elle s'appuie aussi bien sur les comédiens que sur les lumières et les effets sonores. Cette créativité scénique croissante des procédés par rapport aux textes d'origine a des impacts différents sur le spectateur, tant du point de vue du sensible que du point de vue du sens.

### 3. Impacts de ces dramaturgies sur le spectateur

Après avoir mis en valeur la façon dont certains procédés ou moyens scéniques résolvent la plupart des problèmes posés par les textes d'origine, il convient d'envisager maintenant les effets de ces dramaturgies sur le spectateur. Sa perception mise en jeu par un mélange des différents codes théâtraux, c'est à lui qu'il revient de composer avec ce qui résiste encore à la scène. Son activité de centralisation et de recomposition le met alors en position d'éveil et d'interprétation.

#### *J'aurais voulu être égyptien : plaie pour mieux faire retentir*

S'il revendique l'héritage du théâtre-récit, Jean-Louis Martinelli ne prétend pas suivre à la lettre les préceptes d'Antoine Vitez. Plutôt que de tenir à distance le risque de fiction inhérent au théâtre-récit, le metteur en scène laisse le spectateur libre de créditer à son gré, s'attachant davantage à mettre en place les conditions d'écoute d'un discours politique.

#### Théâtre-récit et fiction

« Le Charybde et le Scylla de notre travail, c'est, d'une part, les moments zéro [...] et d'autre part les moments d'incarnation trop poussée »<sup>91</sup>. Au cours d'une discussion avec Danièle Sallenave autour de ses expériences de théâtre-récit, et en particulier de *Catherine*, Antoine Vitez énonce en ces termes les écueils de cette pratique. Partant du principe que tout passage narratif est relatif à un personnage et donc attribuable à un comédien, la pratique de la voix *off* semble à ses yeux aisément contournable. Le risque d'incarnation est en revanche plus grand. Jean-Louis Martinelli en fait également part dans son journal à la date du 19 août 2011, à propos des différentes strates qui composent le jeu des acteurs : « Le passage d'un stade à l'autre est permanent, mouvant, même s'il apparaît évident qu'au fur et à mesure de l'avancée, de la traversée de l'œuvre, chacun des interprètes se charge de l'espace de la fiction, se laisse envahir, jusqu'à avoir des difficultés à en sortir »<sup>92</sup>. Le metteur en scène perçoit donc qu'à mesure que le spectacle progresse, la tentation de l'incarnation se renforce. Malgré cette conscience du danger, on peut constater que certains éléments semblent pousser le spectateur du côté de la fiction.

En tout premier lieu, le choix des acteurs contribue à les assimiler au personnage qu'ils incarnent le plus régulièrement. La troupe ne s'est pas imposée d'elle-même, elle est le fruit d'une composition

---

<sup>91</sup> Antoine Vitez, « Faire théâtre de tout », in *Le Théâtre des Idées*, p. 208.

<sup>92</sup> Journal de J.-L. Martinelli (programme du spectacle), 19 août 2011.

et d'une distribution inévitablement pensée dans la perspective du roman. Par leur âge ou par leur allure, les acteurs répondent aux critères qui caractérisent les personnages d'Alaa El-Aswany. De plus, même quand ils ne jouent pas, les comédiens restent souvent associés au personnage qu'ils incarnent. A plusieurs reprises, ceux qui sont au centre du plateau et jouent désignent ceux qui sont en retrait au moment de faire référence à leur personnage. C'est le cas au tout du début du spectacle, lorsque les membres du conseil du département d'histologie se tournent vers Mounir Margoum qui incarne Nagui, alors qu'ils débattent de sa candidature en son absence. De même, Safouat Chaker pointe du doigt le comédien qui incarne Karam en disant à Danana qu'il faut le surveiller de plus près, alors que le concerné assiste en spectateur à la scène. Ces phénomènes, dus aux frontières indéterminées et labiles de la scène, créent alors des effets d'étrangeté par rapport à l'histoire qui nous est racontée.

L'assimilation des comédiens aux personnages est également accentuée par l'usage des accessoires, littéralement repris du roman. Ainsi, Danana porte sur son front la marque de la prière, Chris revêt une robe rouge pour leur dîner avec Saleh, Graham fume la pipe, et Wendy se déguise en danseuse orientale pour séduire Nagui. La présence sur scène des porte-cintres et les changements de costume, s'ils indiquent à première vue une continuité entre les coulisses et le plateau, contribuent en réalité à illustrer le texte, à lui donner corps et à rapprocher encore davantage les comédiens de leur personnage. Ainsi, alors que l'ensemble des comédiens arrive en tenue de ville sur le plateau au début du spectacle, Mounir Margoum revêt le premier un costume avant de se placer au centre du plateau. Marie Denarnaud souligne alors qu'il semble « prêt ». Cette mention indique que l'on passe à un autre régime par rapport à cette introduction, qui n'est autre que celui de la fiction. Il en résulte que l'action dramatique et la fiction prennent parfois le dessus sur l'exploration scénique, sur le travail de recherche et de composition. Ces choix indiquent les prises de distance de Jean-Louis Martinelli avec le cas unique et pourtant retentissant de théâtre-récit d'Antoine Vitez, *Catherine*.

## L'activité du spectateur

Invité à réfléchir sur les notions de collage et de montage lors d'un colloque du CNRS, Antoine Vitez explique : « c'est le spectateur qui fait le montage, c'est lui qui fait le sens, à cause de cette possibilité qu'il a, cette faculté immense du crédit. Quand nous sommes spectateurs, nous créditons »<sup>93</sup>. Cette faculté du spectateur qui crédite ce qu'il se passe sur scène le fait contribuer à la mise en place de la fiction. La théâtralité a beau être exhibée, le spectateur investit le plateau de son imagination et de son désir de voir une intrigue et des personnages. C'est ce qu'il se passe dans *J'aurais voulu être égyptien*, en particulier du point de vue de l'espace. Alors que la scénographie ne prétend pas reproduire un lieu qui soit réaliste et que les meubles présents sur le plateau rappellent

---

<sup>93</sup> « Antoine Vitez », in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, p. 282.

constamment la théâtralité de ce que l'on voit, le spectateur ne peut s'empêcher de localiser des lieux de la fiction. La table de répétition, du fait qu'elle soit occupée par les comédiens pour deux scènes qui se passent à l'université, y est irrémédiablement associée. De même, l'avant-scène côté jardin est assimilée au salon de Graham et la chambre de Nagui prend forme autour de la chaise qui est apportée au centre du plateau. Ces projections imaginaires vont au-delà du fait que les canapés qui trônent au milieu du plateau et qui pourraient séparer la scène en deux dans sa longueur sont sans cesse franchis, et que le bar est sollicité pour chacun des tableaux : ces déplacements déforment le lieu imaginaire sans pour autant l'anéantir.

Cette lecture presque ligne à ligne du roman, pensée dans la perspective du théâtre-récit, renvoie donc le spectateur à son activité de perception. Ce spectacle invite à penser un nouveau rapport entre les concepts de théâtralité et de fiction. La conscience de la nature théâtrale de ce qui est perçu a beau être continue et aigüe, le spectateur se trouve pris dans la fiction, dans le désir de voir les personnages prendre corps à travers ceux des comédiens et de voir l'espace se constituer autour des meubles neutres. Ce qui est offert sur le plateau est un point de départ à l'imaginaire du spectateur. Danièle Sallenave formule ainsi cette impression, s'adressant à Antoine Vitez : « tu fais appel, et confiance, au pouvoir de représentation du spectateur, à cet imaginaire qui pour moi est mis en branle par le travail *évocatoire*, au sens propre, des voix »<sup>94</sup>. L'imaginaire est d'autant plus sollicité chez Jean-Louis Martinelli que le travail évocatoire ne se limite pas aux voix et aux mots, mais bien aux comédiens, aux costumes, et même à l'espace. Les éléments offerts sur scène déclenchent l'imaginaire du spectateur qui construit avec les comédiens l'univers de la fiction et le complète.

Finalement, c'est comme si le résultat outrepassait le projet d'origine : conscient de s'attaquer à une œuvre difficile à porter à la scène, Jean-Louis Martinelli n'a pas eu la prétention d'aller au-delà de la simple proposition. Néanmoins, les moyens mis en œuvre pour se détourner du travail de réécriture et de dramatisation ont finalement mis en place une illusion de nature originale et contradictoire. Le metteur en scène indique dans son journal : « Le mécanisme d'illusion naîtra de la négation première de l'illusion et pourra être considéré d'ailleurs comme négation de l'illusion de nature mimétique. Plus qu'illusionniste, l'acteur est celui qui agite de l'intérieur et par son propre corps les fantômes des personnages disparus »<sup>95</sup>. Martinelli est donc bien conscient de créer une certaine forme d'illusion, qui prend essentiellement appui sur le corps des comédiens. En réalité, plus que d'illusion il s'agit d'une pulsion incontrôlable du spectateur qui identifie les personnages aux comédiens, immergé dans la fiction plutôt qu'en véritable posture de croyance. Baigné dans la fiction de son plein gré, certains discours aux accents politiques retentissent alors avec plus de force à l'oreille du spectateur.

---

<sup>94</sup> Antoine Vitez, « Faire théâtre de tout », in *Le Théâtre des Idées*, p. 206.

<sup>95</sup> Jean-Louis Martinelli, « Journal de répétition ».

## Renouveler sans cesse l'écoute du spectateur

Les relations entre le dramatique et le narratif, loin d'être clairement définies et distinguées dans le théâtre-récit qu'a théorisé Antoine Vitez, se révèlent chez Jean-Louis Martinelli relativement complexes dans l'ensemble du spectacle. Cela est manifeste à travers une certaine mobilité dans le traitement des passages narratifs. Le jeu des comédiens, plutôt que d'isoler nettement les dialogues par rapport à ces derniers, accroît leur intrication. Le metteur en scène a beau désigner les acteurs comme des narrateurs ou des commentateurs dans son propos, leur posture est davantage celle de l'incarnation, même lorsqu'ils emploient la troisième personne. Dans l'ensemble, le texte est la plupart du temps plus joué que raconté, quelle que soit sa forme. Cela produit un effet de réappropriation des passages narratifs, une réintériorisation des pensées et commentaires des personnages. Cela est encore plus surprenant quant aux incises parfois conservées. Non reléguées au rang de didascalies, il arrive qu'elles soient prononcées dans un même élan que les paroles au discours direct, devenant alors obsolètes. Leur maintien sur scène peut ainsi avoir pour but de souligner l'ironie : s'adressant à Safouat Chaker, la comédienne qui incarne Maroua lui dit « Mes félicitations, lui dit-elle d'une voix enjouée ». L'absence d'enjouement dont il est question révèle le double-jeu qu'elle mène pour piéger son mari.

Cette intrication entre les différents modes du roman se répercute aussi sur la reproduction sur scène des dialogues, notamment avec des personnages secondaires. A plusieurs reprises, les répliques des figurants sont mises à distance par l'emploi d'un micro en bord de scène. Néanmoins, les voix des comédiens sont indissociables de leurs corps, à vue et pris par le jeu pour servir l'intonation. Lorsque Marie Denarnaud incarne Douna derrière le micro côté cour, son corps, bien que très différent de celui du personnage décrit, en adopte l'attitude aguicheuse. Cette incarnation, relativisée par l'absence de face à face entre les deux comédiens, a pour effet d'annoncer l'idylle entre Nagui et Wendy. A *contrario*, il arrive que les interlocuteurs seconds ne soient pas représentés du tout. Zeïneb, invoquée par la voix de Saleh, et Bill Friedman, dont les propos sont rapportés par Chris, n'ont pas de corps sur scène, malgré le nombre important de comédiens. Il en résulte que les conditions du récit sont remises en jeu à chaque nouveau tableau.

Dans ce contexte de mobilité de la parole par rapport à ses conditions de profération, certains passages sont par contraste reçus en toute clarté. Les débats entre Maroua et Danana, ou entre Karam et Nagui, sur la religion ou sur ses relations avec la politique, sont ceux qui retentissent avec le plus de force. Dans ces moments là en particulier, le spectateur n'est pas tenu comme à d'autres moments de redéfinir le statut de la parole : la nature du discours est uniforme et son propos est communiqué sans détours. La dimension politique et engagée de l'œuvre est ainsi mise en valeur, tout comme la démarche de Jean-Louis Martinelli dont le projet a été accéléré par les soulèvements du printemps arabe. Le changement de titre du spectacle par rapport au roman, à la faveur d'un titre plus explicite,

s'inscrit également dans cette lignée<sup>96</sup>. Opposant à la tonalité pessimiste du roman d'Alaa El-Aswany une tonalité ludique sur scène, manifeste par des décalages entre ce qui est énoncé et ce qui a lieu sur scène, Jean-Louis Martinelli n'en garde pas moins la teneur engagée de l'œuvre. Bien au contraire, celle-ci est mise en valeur lors de scènes particulièrement intenses, où paradoxalement l'incarnation est à son comble. Cette souplesse entre les différents registres théâtraux lui est permise par l'esthétique du théâtre-récit qui superpose une situation scénique indifférente à celle du texte romanesque.

---

<sup>96</sup> De *Chicago à J'aurais voulu être égyptien*.



## *Les Vagues* : le règne de la parole poétique

Considéré dans son ensemble, on peut constater que le spectacle de Marie-Christine Soma prend progressivement ses distances avec une relation illustrative au roman de Virginia Woolf. L'exploration scénique des questions d'identité et d'intériorité soulevées par le matériau d'origine amène à accorder une place de plus en plus importante au texte. La parole poétique est alors offerte à la perception du spectateur, dans sa densité et sa pure matérialité.

### Du texte à la scène, l'identité explorée

On l'a vu dans la première partie, l'enjeu profond du texte de Virginia Woolf est celui de l'identité. Mettant au second plan les événements de la vie et les faits extérieurs, l'auteure se concentre sur la vie intérieure et les images du discours pour définir l'être de chacun des personnages. Cette question est totalement remise en jeu dans le cadre d'un passage à la scène. Les personnages, à travers les comédiens, se voient dotés d'un corps, d'un visage, et d'une voix. Leurs costumes, leurs gestes et leurs déplacements entrent également dans une perspective d'identification. Jinny, dont l'imagination est corporelle comme elle le dit, se déplace avec grâce et aisance sur le plateau. Elle incarne le mouvement qui la caractérise et contraste en cela avec l'immobilité de Rhoda et de Louis, personnages situés en marge du monde. De même, les doubles sont rapprochés deux à deux par leurs costumes, en particulier les comédiennes qui incarnent Suzanne. Dans le monologue final, le second Bernard a ôté la veste et le gilet de son costume trois pièces et se retrouve en chemise, comme son double : il rappelle ainsi le désordre et la maladresse, constitutifs du personnage. Les individualités se dessinent aussi à travers les intonations. C'est encore plus flagrant quand la seconde génération d'acteurs prend le relais. Jean-Damin Barbin se distingue de façon nette des autres comédiens par une prononciation très lente et précise, voire précieuse du texte, et Jany Gastaldi chante presque ses monologues. Les identités des personnages résultent très fixées, très différentes les unes des autres. C'est la raison pour laquelle Marie-Christine Soma sème parfois le doute et procède à un floutage dans l'identification entre les personnages et les comédiens, qui a pour but de relativiser l'incarnation de ces consciences.

Alors que le public prend place dans le petit Théâtre de la Colline, les comédiens se trouvent déjà sur scène, dans une lumière indécise. Alexandre Pallu, qui tient le rôle de Louis, se lève et semble sur le point de prendre la parole une fois le public installé. Au lieu de cela, la scène est plongée dans le noir. Dans l'obscurité la plus totale, une première phrase se fait entendre. Le spectateur l'attribue inévitablement à Louis, alors qu'elle est en réalité dite par Bernard. Le doute sur l'identité du premier émetteur s'installe quand plusieurs voix distinctes se font entendre, l'une après l'autre, dans un entremêlement de phrases qui ne forment pas un dialogue. Après cette reprise fidèle du chœur initial de l'œuvre de Virginia Woolf, la lumière revient et l'on retrouve Louis au milieu du plateau, pour son

premier monologue. Cet effet de faux départ du spectacle instaure un décalage entre le texte prononcé et les corps qui l'émettent. Cet écart est par la suite creusé par le dédoublement de tous les comédiens. Lors des longues scènes de passation de la première génération de comédiens à la seconde, on l'a vu, les voix se font écho, se mêlent, au point qu'on peut parfois parler de monologues à deux voix. La parole se passe de l'un à l'autre, dans une fluidité qui caractérise l'ensemble du spectacle.

Dans une même logique, le motif structural de l'œuvre de Virginia Woolf du mouvement continu des vagues est transposé par le mouvement incessant des corps des comédiens. Pendant toute la durée de la séance, nombre de gestes et de déplacements échappent à l'impératif du sens. A six ou même à douze sur l'avant-scène, les comédiens sont réunis par un mouvement continu de reconfiguration, selon des formes plus ou moins géométriques. Des lignes, des cercles et des diagonales sont parfois dessinées avant que l'un d'eux ne rompe la figure et ramène l'instabilité. Pris dans ce mouvement perpétuel, les corps se déplacent d'une partie du plateau à une autre de façon presque insensible. La scène n'est pas cernée par des coulisses desquelles surgissent les personnages au moment où ils vont prendre la parole : bien au contraire, les entrées et sorties sont rares, et les transitions d'un monologue à un autre sont préparées par une mise en place qui précède la parole. Il arrive en effet à plusieurs reprises que le comédien qui s'apprête à parler se lève ou se place au milieu du plateau, parfois bien avant le moment de s'exprimer. Ce mouvement continu tend à dissocier les corps du texte qu'ils émettent. L'incarnation des personnages ainsi relativisée, entre dans la logique de Virginia Woolf d'atténuer la place accordée aux personnages et à l'intrigue dans le roman.

### Un « dîner de monades » : l'adresse en question

Dès sa réception purement littéraire, *Les Vagues* pose problème du fait du statut indéfinissable des monologues qui constituent la majorité du roman. Dans le cadre d'une théâtralisation, la question du *comment* les dire est encore plus aigüe. Le premier risque face à un tel texte est de faire des monologues les dialogues qu'ils ne sont pas. Cette tentation peut être motivée par les entrecroisements récurrents des monologues et les adresses mutuelles des personnages. A ceci peut s'ajouter le désir de donner corps au propos, de l'illustrer sur scène, alors que l'action n'est que secondaire par rapport au discours, et que celui-ci est purement intérieur. Le théâtre étant fait de dialogues et de jeux d'interactions, il est naturel de vouloir tendre vers cela. A l'inverse, une autre tendance pourrait amener les comédiens à se trouver en posture de pure récitation. L'enjeu est donc celui de donner à voir une intériorité qui s'exprime.

Dans l'ensemble du spectacle, les comédiens s'efforcent de ne pas trop interagir, que ce soit physiquement ou par le regard. Ils sont la plus grande partie du temps indépendants les uns des autres, du simple fait que l'action est minimale dans le texte. Sur le plateau, la scène entre Bernard et Neville

dans la troisième partie est la seule qui établisse des rapports physiques francs. Jean-Louis Chrétien constate que ce passage fait coexister deux dialogues entre les personnages, à deux niveaux différents : celui qu'ils échangent dans la réalité, mais dont aucune réplique n'est rapportée, et celui de deux consciences qui communiquent à partir du « déchiffrement de leurs gestes et de leur expression »<sup>97</sup>. On retrouve ce double niveau sur scène. En parallèle de leurs monologues qui se croisent, Bernard empoigne le corps de Neville qu'il place sur une chaise, avant de l'hypnotiser pour « le créer », comme il dit. Néanmoins, ces gestes ne transforment pas le texte en dialogue, ce que l'on voit sur scène ne redouble pas le propos. De façon paradoxale, on peut parler de dialogue lors des scènes de passation autour d'un même personnage d'un comédien à un autre. Cette franchise dans les regards et les gestes renforcent la dimension dialogique des monologues, déjà indiquée par le simple fait que les personnages soient dédoublés. Plus qu'à tout autre, le je s'adresse à lui-même. *A contratrio*, la posture de récitant est modalisée par une certaine confusion entretenue entre les personnages et le public. Lorsque dans son monologue final Bernard s'adresse à un « vous », on hésite sur son assignation entre les trois niveaux créés par cette mise en scène : le niveau fictionnel – un individu avec qui il dîne mais qui n'est pas représenté sur scène –, le niveau scénique – le double du comédien, présent à l'arrière-plan –, ou le niveau théâtral – le public vers lequel le comédien est tourné. L'hésitation entre ces différentes possibilités est volontairement entretenue. Dans l'ensemble, si les comédiens sont la plupart du temps orientés vers le public, on ne peut pas parler d'adresse. Tout au long du spectacle, les comédiens se regardent les uns les autres, se font les spectateurs sur scène de celui qui prend la parole. Mais plutôt que de réagir aux propos qui sont tenus, leur impassibilité maintient le personnage qui s'exprime dans son isolement intérieur, fidèle à celui que cherchait à exprimer Virginia Woolf.

Plus encore, ces deux écueils sont évités dans la mise en scène de Marie-Christine Soma par un rapport toujours changeant entre le texte et l'action. Une fois encore, c'est l'instabilité qui lui permet d'approcher la complexité de l'œuvre. Le jeu des comédiens se situe en effet sur un axe qui va de la parfaite concomitance entre la parole et le geste, à la parole pure. Lorsque Suzanne dit enterrer sa détresse contenue dans son mouchoir, dans la première partie, elle redouble le texte en se tenant à genoux par terre, un mouchoir devant elle. Cette concordance, relativement rare, est concurrencée par un autre rapport, fondé sur le décalage. Après le monologue initial de Louis, Jinny s'approche de lui sans parler et l'embrasse dans le cou. Son commentaire fait suite à ce geste, qui est à l'origine du désespoir de Suzanne. Ce décalage entre particulièrement dans la logique du monologue intérieur, qui se situe en parallèle ou *a posteriori* de l'action qui a lieu. Un autre rapport entre le dire et le faire produit un effet de perturbation du point de vue de la perception : dans la quatrième partie, celle du dîner d'adieu qui réunit l'ensemble des personnages autour de la table, à plusieurs reprises, un personnage commente l'arrivée d'un autre alors même qu'il lui tourne le dos. Louis décrit l'arrivée de Suzanne, puis de Rhoda, le regard tourné vers le public. De même, Suzanne raconte l'effet produit de

---

<sup>97</sup> Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 201.

l'arrivée de Jinny dans la salle sans même la voir. Cet effet souligne la solitude des personnages, mais semble également illustrer le commentaire de Jean-Louis Chrétien à propos de cette scène : « C'est un dîner de monades, spectral et télépathique »<sup>98</sup>. Ce règne croissant de la parole libérée des contraintes physiques des comédiens est à son comble lorsque les paroles disent une attitude ou une émotion qui n'est pas du tout représentée. Dans cette même scène, Louis compare Suzanne à un animal sauvage quand elle entre dans le restaurant. La comédienne qui incarne Suzanne ne manifeste aucun des signes qui l'ont amené à dire cela, elle s'assied simplement à côté de lui. C'est encore plus frappant lorsque le second Neville annonce la mort de Perceval et qu'il dit : « Des sanglots m'étouffent... Je pleure... », alors qu'il ne porte aucun indice d'une telle émotion sur son visage. Le texte ne joue alors plus son rôle de didascalie, au contraire : il se substitue à l'action et à l'incarnation.

### Le texte romanesque « mis en vie »

La scénographie toute en lumière de Marie-Christine Soma<sup>99</sup> permet un dépouillement de la scène, nécessaire face à la multitude des corps qui circulent sur le plateau. Les rares accessoires sont soumis au dispositif lumineux, en charge de créer et de différencier des ambiances. Sur un écran situé de biais par rapport aux spectateurs, des images mouvantes non figuratives sont projetées. On y perçoit des formes et des couleurs, mais leur fonction est purement suggestive. Le texte peut servir à les identifier, ou à leur attribuer une forme. Ainsi, dans la première partie, lorsque Jinny se demande « Qu'est-ce qui met en mouvement les feuilles ? »<sup>100</sup>, avant de découvrir que c'est Louis caché, l'image mouvante est verte. Cela amène à percevoir sur cet écran les feuilles du buisson dont il est question. Cette couleur renvoie également à un premier âge assimilé à la nature et à la pureté. Dans la deuxième partie du spectacle, le collège et le pensionnat sont distingués par deux univers colorés, bleu foncé pour les garçons, rouge pour les filles. La lumière permet d'inscrire l'ensemble du spectacle dans un flux continu et changeant, sans pour autant prendre le dessus sur la parole, au cœur de cette création. De manière générale, le plateau est plongé dans une obscurité rendue irrégulière par des sources ponctuelles de lumière, plus ou moins colorées. La cinquième partie, celle de l'annonce de la mort de Perceval, se distingue donc tout particulièrement du reste du spectacle. Le plateau est alors éclairé de façon neutre et uniforme, ce qui révèle la blancheur de la scénographie. Une même pureté au niveau sonore concentre l'attention des spectateurs sur les personnages qui viennent exprimer leurs sentiments sur cette perte à tour de rôle. La présence sur le plateau de comédiens-spectateurs, tournés vers celui qui s'exprime, contribue également à faire converger les regards. Il s'agit moins de voir

---

<sup>98</sup> Jean-Louis Chrétien, *Ibid.*, p. 211.

<sup>99</sup> Marie-Christine Soma a été créatrice lumière avant d'en venir à la mise en scène par ses collaborations avec Daniel Jeanneteau.

<sup>100</sup> Virginia Woolf, *Les Vagues*, p. 22.

l'immobilité de leurs corps que d'écouter le texte. C'est ici la parole poétique qui est l'unique objet offert à la perception.

Avec ce spectacle, Marie-Christine Soma s'inscrit dans une tendance qui remonte aux années 1990 et qui consiste à faire entendre le texte plutôt que de l'illustrer ou de construire à partir de lui un discours. La scène prend alors la forme d'un lieu où les mots et le langage sont donnés à voir et à entendre, et où la parole devient événement à elle seule. La mise en scène crée les conditions d'écoute du texte, offert dans sa pureté et sa densité, non soumis à une interprétation mais au contraire ouvert dans la multiplicité de ses sens à la perception du spectateur. Les propos de Claude Régy sur son spectacle *Melancholia I* font largement écho à la démarche de Marie-Christine Soma comme on a pu la présenter :

Ce que j'ai fait n'est pas du tout adapter un roman. J'ai essayé, en prenant un texte gorgé d'éléments et qui n'est pas un texte dramatique, de montrer que l'écriture peut créer des images et transmettre des sensations, et donc être théâtre. Il est question à partir d'un fragment de faire voir et entendre toute la matière du livre, celle qui circule dans l'œuvre entière.<sup>101</sup>

En s'écartant progressivement du mode illustratif, la mise en scène de Marie-Christine Soma cherche elle aussi à faire entendre le texte, à le laisser seul invoquer les images qu'il contient et les sensations qu'il peut communiquer. Le floutage que l'on a observé dans l'attribution des monologues et la circulation du texte entre les nombreux comédiens, en relativisant l'incarnation des personnages, entre dans cette perspective. Le roman de Virginia Woolf semble à certains moments être considéré comme un poème : ce qui est offert à la perception du spectateur, c'est sa matérialité sonore et rythmique. Cette posture rejoint la démarche de Virginia Woolf, qui souhaitait mêler théâtre et poésie dans la prose, et qui parle des *Vagues* comme d'un « poème dramatique ».

Pour mettre en valeur cette parole poétique, Marie-Christine Soma ne se concentre pas uniquement sur l'écoute du spectateur. Si le texte est pris comme poème, il n'y a pas de travail de profération ou de déclamation de la part des comédiens. La langue n'est pas célébrée à travers une prononciation précieuse, comme chez Antoine Vitez<sup>102</sup> ou non naturaliste, comme chez Claude Régy<sup>103</sup>. Dans ce spectacle, la matérialité du texte et ses images sont offertes à la perception du spectateur à travers plusieurs sens. L'ouïe est concurrencée par la vue, en particulier manifeste à travers les jeux de lumières et les déplacements des comédiens. Le toucher entre également en compte dans les scènes de passation de la première à la seconde génération : la parole se passe à proprement dit à travers un contact corporel ou en s'incarnant dans un objet. On peut parler, avec Christian Biet et

---

<sup>101</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, p. 40.

<sup>102</sup> Les mises en scène de Racine par Antoine Vitez sont connues pour cela, notamment *Phèdre* (1975).

<sup>103</sup> Ainsi la prononciation très détachée de Laurent Cazanave dans *Brume de Dieu* de Claude Régy (2010).

Christophe Triau de « mise en vie »<sup>104</sup> du texte de Woolf. L'ensemble des moyens théâtraux mobilisés sur la scène de Marie-Christine Soma, dans leur diversité et l'instabilité de leurs relations, sont ainsi mis au service d'une écoute sensible du texte, qui en fait percevoir l'extrême densité.

---

<sup>104</sup> « [...] il ne s'agit plus de réaliser ce que le texte ne peut dire que par des mots mais que les corps et un espace mimétique pourraient combler en les mimant [...]. Au contraire, il est précisément question de faire entendre ces mots, de leur rendre ce que l'imprimé oblitère : que ces mots sont du sens et du discours, mais aussi du son, du rythme, des intensités potentielles, de *l'oralité*, une présence qui est celle de la voix – la mise en vie d'un texte-matériau devant les spectateurs assemblés. » Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre*, p. 797.

## *Cœur ténébreux* : une immersion sensible dans la densité du texte de Joseph Conrad

Les impacts de la vidéo sur la scène et sur le comédien sont nombreux, mais ne se limitent pas à eux. Le traitement particulier des images auquel Guy Cassiers procède, amplifié par les effets sonores et lumineux, conduit à une décomposition de la perception du spectateur, en charge de réunifier l'ensemble. Grâce à cette dialectique sensible, il est ainsi mis sur la voie du sens de l'œuvre adaptée.

### La scène redoublée par la vidéo

Dans le travail de Guy Cassiers, la vidéo ne prétend pas ouvrir sur un monde extérieur, inaccessible au regard du spectateur, ou sur ce qui n'est pas montrable sur scène. Les images qu'il cadre s'ajoutent à celle de la scène, la dédoublent et se superposent à elle. La concurrence s'établit entre image en cours de fabrication et image aboutie, et leurs relations varient entre disjonction, fusion et hiérarchisation. Le premier à subir l'impact de la vidéo sur scène est le comédien. Si la vidéo lui permet de prendre seul en charge un texte polyphonique, elle le contraint à une précision extrême dans son jeu. Sa position sur la scène – en fonction de la caméra qui le filme en temps réel et de l'écran sur lequel son image se superpose –, est déterminante, en témoigne la ligne blanche tracée au sol, semblable à une règle. De même, la synchronisation de ses répliques avec les images préenregistrées est un autre élément qu'il doit constamment prendre en compte. Comme le dit Béatrice Picon-Vallin, « tout doit être calculé au millimètre près et à la seconde près<sup>105</sup> ».

Cette duplication de l'image sur scène a d'autres effets sur le comédien. Elle implique tout d'abord la coexistence de deux échelles. Son corps sur le plateau est relativisé par la pratique du gros plan, permise par la vidéo. De plus, le dispositif met en présence une triple adresse. Josse de Pauw se tourne tantôt vers le public, tantôt vers la caméra, tantôt vers sa propre image. Grâce à la technologie visuelle, dans les deux derniers cas, l'adresse caméra revient par ricochet au centre du plateau, orientée vers le public. Quant à ses déplacements, on peut également parler de doubles coordonnées : celles du plateau et celles de l'écran. Lors des dialogues qui réunissent les deux visages de Marlow et du Russe sur l'écran, l'un filmé en amont, l'autre en direct, ce dernier se positionne par rapport au premier, sur le plan de la profondeur autant que sur celui de largeur. Le face-à-face des deux visages n'est possible qu'en fonction de la position de Josse de Pauw sur la scène, par rapport à la caméra. Ainsi, il doit tantôt se tenir face au public, filmé de profil et tournant le dos à son interlocuteur écranique, tantôt tourner le dos au public, présenter son autre profil à la caméra, tout en regardant son interlocuteur et sa propre image. Cette complexité témoigne de la familiarité du comédien avec le dispositif.

---

<sup>105</sup> Béatrice Picon-Vallin, *op. cit.*, p. 21.

Ce contact entre l'image virtuelle et le comédien bien présent sur scène conduit à une *dématérialisation* du comédien, contaminé par l'image avec laquelle il compose. Frédéric Maurin décrit ainsi ce phénomène :

La vidéo divise le présent en lui-même, elle sépare les corps pour les re-présenter. De la vie en scène à la survie à l'écran, de la vision de la chair à la visibilité de figures désincarnées, s'opère le mouvement d'une "fantomachie" qui prolonge en une logique de la rémanence les autres effets de dématérialisation corporelle<sup>106</sup>.

Filmé en temps réel, la vidéo s'empare du corps du comédien sur scène et le fait passer du régime en trois dimensions à la virtualité de l'image en deux dimensions. Il joue alors sur scène avec des fantômes de lui-même, avec sa propre image, à qui il tourne le dos ou à qui il fait face, se regardant alors jouer. Cette dimension est d'autant plus forte quand la vidéo permet de produire autre chose que des images figuratives. Contrairement à l'image cinématographique qui capte la réalité, l'image scénique n'est pas employée par Guy Cassiers dans une perspective réaliste, de saisie et de reproduction du monde réel. Au contraire, elle ouvre la scène à d'autres réalités. Cette dimension est particulièrement à l'œuvre dans le travail du metteur en scène, tant son travail des images le tient à distance d'une esthétique réaliste. Les fonds créés pour invoquer l'eau, la brousse ou le feu, sans cesse mouvants, *suggèrent* plus qu'ils ne représentent ces éléments. Quant aux interlocuteurs de Marlow, si les projections en pied suppléent bien à l'absence de comédiens en chair et en os, les visages de Marlow, du Russe et de Kurtz projetés sur l'écran dérangent cet ordre. Dans ces derniers cas, la vidéo « fragmente et amplifie, désorganise et fétichise » pour reprendre les termes de Frédéric Maurin. Le gros plan, que l'on retrouve à de multiples reprises dans le spectacle, envahit l'écran, « l'investit tout entier au point de le transformer en visage »<sup>107</sup>. Cette pratique se double d'une perturbation de l'image, non seulement grossie mais aussi floutée. L'image est décomposée en direct, ce qui invite le spectateur à la recomposer.

### Une dialectique entre décomposition et recombinaison

L'impact de la vidéo ne se limite pas à la scène et au comédien. On peut en effet constater avec Béatrice Picon-Vallin que « L'image sème la *perturbation* : elle force sans cesse le spectateur à se poser des questions sur ce qui lui est donné à voir »<sup>108</sup>. Le regard du spectateur est en effet profondément modifié par cette tension entre le corps présent sur scène et les images projetées sur l'écran qui domine cette même scène. C'est d'autant plus vrai dans le travail de Guy Cassiers qu'il ne se contente pas d'introduire l'image sur le plateau. A plusieurs reprises, il parle de son travail en

---

<sup>106</sup> Frédéric Maurin « Usages et usures de l'image : Spéculations sur *Le Marchand de Venise*, vu par Peter Sellars », in *Les Ecrans sur la scène : Tentations et résistances de la scène face aux images*, p. 77-78.

<sup>107</sup> *Idem*, p. 78.

<sup>108</sup> Béatrice Picon-Valin, *op. cit.*, p. 28.



termes de *décomposition*. Cette décomposition qu'il soumet à la perception du spectateur n'est pas seulement le fruit de la vidéo. La dramaturge Marianne Van Kerkhoven introduit la notion de *synesthésie* pour penser son œuvre. Selon elle, le metteur en scène mêle diverses perceptions sensorielles qui ont pour effet d'immerger le spectateur, elle parle d'un théâtre « multisensoriel » : « En rassemblant lumière, couleurs, sons images et textes dans une toile de relations mouvantes, en métamorphose permanente, il crée une sorte de paysage global dans lequel le public est littéralement aspiré »<sup>109</sup>. Cassiers se réapproprie la notion et dit à son tour :

Je déconstruis mes spectacles. Je "défais" l'histoire en répartissant soigneusement les différentes disciplines ou les sens. En montrant activement l'illusion, le mensonge ou la structure même du théâtre par le biais de la déconstruction, j'incite le public à envisager le matériau substantiel.<sup>110</sup>

En effet, son théâtre, et en particulier *Cœur ténébreux*, ne prétend pas déguiser ses moyens de fabrication. Au contraire, ils sont dévoilés et même parfois ostensiblement montrés. Le plaisir qu'il suscite est alors né de la curiosité face à la technologie visuelle, de l'immersion sensorielle qu'elle provoque sur le spectateur, ainsi que de son propre travail de recomposition.

Guy Cassiers formule la nécessité pour le spectateur de se servir des moyens utilisés sur le plateau pour « créer lui-même son spectacle »<sup>111</sup>. Il pense cette relation comme un dialogue entre le spectateur et le spectacle et résume ainsi sa démarche :

Au théâtre, il y a des choses qu'on peut dissocier, abandonner. Décomposer. C'est là où l'imagination du spectateur est primordiale. Une réalité se reconstruit dans l'imagination du spectateur, qui, avec la mosaïque des petites pièces qu'on lui offre et sa propre histoire, a la possibilité de créer quelque chose qui n'est pas là mais peut advenir.<sup>112</sup>

Selon Béatrice Picon-Vallin, la technologie audiovisuelle crée « un dispositif de vision non fusionnelle, disjointe, où le travail de l'imagination trouve de multiples fissures pour s'infiltrer »<sup>113</sup>. C'est en effet par le biais de l'imagination et de son expérience personnelle que le spectateur est en mesure de redonner une unité à l'objet qui est offert à sa perception. Plus loin, elle perçoit ainsi le phénomène : « L'image est construite pour être perçue avec l'acteur qui joue dans l'image, en surimpression, ou qui joue avec elle. » Qu'elle soit préenregistrée ou créée en temps réel l'image montre le spectacle en cours de fabrication ; le spectateur assiste à la création en même temps qu'il en apprécie le résultat. C'est une de ses clés de compréhension principale. Seul son regard permet de

---

<sup>109</sup> Marianne Van Kerkhoven, « Des descriptions au cœur de l'histoire ».

<sup>110</sup> Guy Cassiers « L'œuvre poétique de Guy Cassiers », entretien avec Bart Boone.

<sup>111</sup> Guy Cassiers, « La belle chose, c'est le mensonge », entretien avec Leslie Six, p. 95.

<sup>112</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>113</sup> Béatrice Picon-Valin, *op. cit.*, p. 28.

concilier la complexité de cette double nature. Elle conclut : « Le regard du public est sans cesse sollicité, il doit associer, compléter, comparer, focaliser, contrôler. »<sup>114</sup>

Un certain mouvement peut être perçu du point de vue du spectateur au cours de la représentation de *Cœur ténébreux*. L'avancée dans les ténèbres de la brousse n'est pas uniquement signifiée par le récit et les images mouvantes. Après l'attaque, on l'a vu, un gros plan sur le visage de Josse de Pauw souligne une pause dans le récit et une nouvelle étape dans la progression vers le poste de Kurtz. A partir de là, le regard du spectateur se détache de la scène et se tourne essentiellement vers l'écran que forment les pans mobiles. La proximité que créent les gros plans semble dire le cœur des ténèbres, la profondeur atteinte. L'image, par la lumière qu'elle projette, permet d'assombrir encore le plateau. Pour autant, la dimension théâtrale n'est pas évacuée par ce déportement du regard, au contraire. Ce qui la ramène constamment à l'esprit du spectateur est non seulement la vue du micro, mais surtout le mouvement des pans mobiles, qui déforment les traits du visage, déstructurent l'image, la violentent. Cette instabilité oblige à en revenir au comédien présent sur scène. De façon encore plus forte, il arrive à plusieurs reprises que les images soient moins reconnues que reconstruites par le spectateur, en fonction des éléments de fabrication qui ont lieu sur le plateau. C'est en son regard que les diverses strates de visions qui lui sont présentées convergent. C'est notamment le cas de la mort de Kurtz, durant laquelle le flou atteint son apogée. L'image, filmée en direct et projetée simultanément sur l'écran, est figée lorsque Josse de Pauw détourne son visage de la caméra pour reprendre son rôle de narrateur. Lorsqu'il refait face à la caméra, elle reprend à nouveau vie, pour figurer Kurtz. A chaque mouvement de retour vers la caméra, la superposition est de moins en moins nette, les mouvements sont différés, ce qui contribue à flouter les traits de Kurtz mourant, jusqu'à ce que son visage devienne totalement informe. Au moment où il meurt, Josse de Pauw lève la tête, présente son menton à la caméra et ouvre la bouche : sur l'écran, apparaît une tache sombre sur un fond extrêmement lumineux. Pour saisir la nature de cette image, le spectateur est obligé d'en repasser par la présence du comédien sur scène.

### Une expérience sensible qui met sur la voie du sens

Les divers emplois de la vidéo que l'on a relevés ancrent la démarche de Guy Cassiers dans une perspective profondément herméneutique. Loin d'entrer en concurrence avec le texte, l'image est motivée par une démarche dramaturgique. Choisir de démultiplier un corps unique plutôt que d'incarner sur scène tous les interlocuteurs de Marlow, c'est en effet souligner la valeur mnésique du récit. Si la situation d'énonciation initiale est évacuée, il n'en reste pas moins que le personnage qui s'adresse au public s'inscrit dans une démarche rétrospective – en témoignent les prolepses inchangées

---

<sup>114</sup> Béatrice Picon-Valin, *op. cit.*, p. 29.

du texte d'origine. Les figures que le personnage invoque dans ce récit, grâce aux images qui les font surgir, prennent la forme de fantômes avec qui sont reconstruits les dialogues. Des éléments de costume permettent de distinguer ces interlocuteurs<sup>115</sup>, mais leurs traits et la voix sont les mêmes que ceux du narrateur qui se tient sur scène : c'est comme si le narrateur échouait à leur restituer à un visage ou une voix.

Ce choix souligne également la dimension monodramatique de l'œuvre de Joseph Conrad. L'ensemble du roman est uniquement perçu du point de vue de Marlow, alors même qu'il rencontre plusieurs personnages donc la perspective est différente sur la situation à laquelle il est confronté. Là où on aurait pu trouver des scènes réactualisées par la parole, ces échanges restitués par Marlow seul prennent donc la forme de dialogues avec lui-même, et cette remontée du fleuve, celle d'un voyage intérieur. Le changement de titre<sup>116</sup> par rapport au texte d'origine est symptomatique de cette démarche d'intériorisation : il transpose l'atmosphère extérieure du parcours de Marlow dans son intériorité. L'emploi de la vidéo permet de dégager le plateau, de laisser place au comédien, à sa parole et à aux images qu'il convoque. L'unique élément de scénographie que constitue l'écran sert ainsi d'espace de projection pour les souvenirs et les fantasmes de Marlow, mais également d'espace de projection et de signification pour le spectateur. Immérgé dans cette intériorité par la dimension visuelle et sonore du spectacle, celui-ci se trouve en communion avec le personnage.

C'est donc sans surprise que lorsque l'image de Kurtz apparaît enfin, il n'y ait plus un seul élément distinctif. Son visage se confond complètement avec le comédien qui est sur le plateau, jusque dans son micro présent à l'image alors qu'inutile – les images ayant été filmées en amont du spectacle. Cette présence du micro annonce au contraire leur fusion totale au moment de sa mort. Guy Cassiers souligne par là le fait que Kurtz a hanté toute la première partie du récit, et que son image a grandi dans l'esprit de Marlow alors qu'il accumulait les différents éléments de caractérisation livrés par ses interlocuteurs. Sa figuration est ainsi attendue, aussi bien dans la nouvelle que sur scène. Ce que montre l'image, par l'identité des deux visages, c'est qu'il n'y a pas vraiment de découverte de Kurtz, il est familier, il est l'exact semblable du narrateur, il est l'équivalent d'un « on » universel alors que son marché avec les sauvages qui l'idolâtraient est innommable. Josse de Pauw perçoit ainsi le roman : « Cette histoire est celle d'un voyageur au-dedans de soi. Marlow part en quête de sa vérité, se perd, navigue en sa mémoire, en son imaginaire, se découvre, s'interroge, se refuse, se heurte aux incertitudes... Jusqu'au point culminant de la rencontre avec Kurtz, parce qu'alors, chercheurs et recherchés s'incarnent en la même personne »<sup>117</sup>. Les images de Guy Cassiers, si elles sont

---

<sup>115</sup> Les costumes est le seul élément à être réaliste dans le spectacle. Josse de Pauw, dans la rencontre organisée par le Théâtre de la Ville le 11 décembre 2011, précise que ces images ont été filmées cinq mois avant le début des répétitions pour des raisons financières, mais que s'ils avaient pu les refaire, ils n'auraient pas forcément gardé tous les costumes.

<sup>116</sup> D'« Au cœur des ténèbres » à *Cœur ténébreux*.

<sup>117</sup> Propos de Josse de Pauw reproduit dans le dossier de presse du spectacle, constitué par Colette Godard.

caractéristiques de sa pratique, trouvent donc, ici plus que dans tout autre spectacle, un sens par rapport à l'œuvre adaptée.

L'impact des esthétiques scéniques créées par les trois metteurs en scène sur le spectateur révèlent une articulation relativement étroite entre le sens et le sensible. Jean-Louis Martinelli fait prendre conscience à son spectateur de son désir de voir la fiction prendre corps sur scène, tout en ménageant son écoute pour mettre en valeur la dimension politique du roman et de son spectacle. Marie-Christine Soma, quant à elle, accorde une place croissante à la langue de Virginia Woolf, faisant ainsi pénétrer sensiblement le spectateur dans sa densité poétique. Enfin, Guy Cassiers fait percevoir les enjeux profonds de l'œuvre de Joseph Conrad grâce à l'activité sensible de recomposition du spectateur dans laquelle il l'invite à s'immerger.

Ce parcours à travers trois cas d'adaptation de romans au théâtre, non seulement confirme l'idée d'Antoine Vitez selon laquelle « on peut faire théâtre de tout », mais permet aussi de faire évoluer la réflexion sur la question et de dépasser une logique résumée en termes de questions/réponses ou de problèmes/résolutions. La perspective du spectateur, qui assiste au spectacle et vit une expérience sensible, amène à envisager la façon dont des esthétiques théâtrales nouvelles peuvent naître à *partir* d'un matériau romanesque.

Cette logique de résolution est dans un premier temps désamorcée par les rapports changeants entre les défis posés par le matériau d'origine et les procédés mis en place par les metteurs en scène pour y répondre. En effet, les premières appréhensions des œuvres ne laissent pas présager du traitement qu'il en sera fait sur scène. Ainsi, alors que la question du narrateur, qui semblait la plus problématique dans la perspective d'une théâtralisation, semble être évacuée dans l'œuvre de Virginia Woolf, *Les Vagues*, cette adaptation s'avère la moins évidente de par la diversité des moyens scéniques auxquels elle a recours. Les questions centrales de la perception du temps et de l'intériorité complexifient la tâche de Marie-Christine Soma, qui pose paradoxalement l'instabilité comme procédé d'adaptation pour approcher la densité de l'œuvre. A l'inverse, le roman d'Alaa El-Aswany, qui pouvait apparaître comme le plus complexe à adapter du fait de la multiplicité des intrigues et des personnages, et de la richesse de son cadre spatio-temporel, inspire à Jean-Louis Martinelli, par son écriture en montage, une adaptation fondée sur un montage théâtral. Plutôt que de résoudre la complexité de l'œuvre, le metteur en scène opte pour une esthétique théâtrale également fondée sur la discontinuité et l'hétérogénéité. Le décalage entre ce que l'on voit sur la scène et le texte qui est porté par les comédiens permet ainsi de mettre de côté certains des problèmes posés par le roman pour mettre en valeur sa structure. Seule la nouvelle de Joseph Conrad semble livrer ses clés d'adaptation, dans les déclarations de l'auteur sur ses recherches stylistiques et l'exigence qu'il pose de « faire voir ». On peut même inverser la logique et supposer que la pratique scénique de Guy Cassiers trouve dans l'œuvre de Joseph Conrad une réalisation en particulière cohérence avec le style profondément visuel de l'auteur. De l'exposition des enjeux de chacune des œuvres à l'analyse des solutions trouvées par les metteurs en scène, on assiste donc à une redistribution des hiérarchies, fondées sur le critère de la complexité, des enjeux, puis des procédés.

Cet ordre se modifie encore au moment d'aborder l'impact de ces spectacles sur leur destinataire. Ce qui est alors pris en compte, ce sont les esthétiques créées. Les relations entre le roman et le théâtre ne sont plus envisagées comme conflictuelles, lorsqu'ils sont mis dos à dos, mais plutôt sur le mode de la continuité, voire même du prolongement. Dans nos trois cas, le metteur en scène s'efforce de trouver un équivalent scénique à l'œuvre, en s'appuyant en particulier sur l'expérience du lecteur-spectateur. On peut reprendre une partie de la citation de Claude Régy – « l'écriture peut créer des

images et transmettre des sensations »<sup>118</sup> – et se demander comment les metteurs en scène ont fait théâtre à partir des sensations de l'écriture. L'œuvre n'est plus seulement adaptée, mais les images et les sensations qu'elle suscite sont partagées et communiquées grâce à une esthétique singulière et inspirée par elle. Jean-Louis Martinelli reproduit donc sur scène l'aspect fragmenté de *Chicago* à travers une esthétique de montage, fondée sur la rupture et la discontinuité. Le désir du spectateur de voir naître la fiction est mis à l'épreuve et celui-ci se trouve chargé, comme le lecteur, de rendre lui-même son unité à l'œuvre, grâce aux effets d'écho et de superpositions. A ce plaisir de la fiction se mêle une attention aigüe au propos politique de l'auteur et du metteur en scène, qui résonne avec force dans ce contexte de mobilité de la parole. Chez Marie-Christine Soma, les images et sensations de la lecture passent essentiellement par la parole elle-même. On a mis en valeur une évolution de son statut dans l'ensemble du spectacle, soulignée par une prise de distance progressive avec un mode illustratif. Le verbe s'émancipe et retrouve ainsi sa densité poétique, caractéristique de l'écriture de Virginia Woolf. De la même façon que ce sont moins les itinéraires individuels des personnages que leur mise en forme qui intéresse l'auteur, c'est moins de jouer ce qui est écrit qui importe, que de faire entendre le texte. Sans renoncer aux pouvoirs suggestifs et immersifs de la scène, Marie-Christine Soma reproduit le sentiment à la lecture d'un accès privilégié à la conscience, d'une plongée dans un univers intérieur, caractérisé par sa fluidité. Enfin, en choisissant de n'incarner que le personnage-narrateur Marlow sur scène et de faire apparaître ses interlocuteurs grâce à la vidéo, Guy Cassiers souligne la dimension mnésique et monodramatique de la nouvelle. Obligé de composer avec la fragmentation que sa technique visuelle introduit sur le plateau, le spectateur est sensiblement investi dans le spectacle. Le fond de la scène devient littéralement un espace de projection, aussi bien pour le personnage que pour lui. Dès lors, cette immersion dans l'univers mental de Marlow permet au spectateur d'envisager sa remontée du fleuve comme un voyage intérieur, et ce, par le biais de son expérience sensible. On peut en conclure que chacune des esthétiques mise en place est irriguée par l'œuvre qui a servi de point de départ au spectacle.

Cette étude conjuguant de trois adaptations aura pu mettre en valeur leur démarche profondément dramaturgique : on retrouve sur scène une conjonction étroite entre le sensible et le sens, propre à une telle démarche qui prend aussi bien en compte le texte que la scène. A une œuvre unique de par ses thèmes et ses qualités stylistiques est offerte une mise en scène unique. Dans leur souci d'aborder ces œuvres dans leur complexité, les metteurs en scène s'appuient sur un travail herméneutique pour bâtir leur projet scénique. Dès lors, c'est moins la scène que le spectateur qui est mis à l'épreuve dans cette pratique de l'adaptation. Sa perception perturbée, il est mis en posture active d'écoute et d'attention. La réflexion du metteur en scène sur l'œuvre lui est rendue sensible, et il devient à son tour lecteur des signes conjugués sur scène. Amené à s'interroger sur les choix qui ont été faits, le spectateur est alors en mesure de formuler et entrevoir les enjeux profonds des œuvres adaptées. L'adaptation prend donc

---

<sup>118</sup> Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, p. 40.

la forme d'un nouveau mode d'appréhension de textes romanesques, parfois denses, qui passe non pas par la lecture et l'étude littéraire, mais par l'expérience sensible. La scène ouvre la lecture, impose d'autres images, d'autres rapprochements, et fait naître de nouvelles évidences. Enfin, par l'adaptation, l'œuvre est appréhendée à plusieurs, dans le partage d'une réception commune, en un lieu et un temps déterminés.

De façon plus générale, ces trois cas sont symptomatiques d'une pratique fondamentale de la scène contemporaine, qui en se posant des défis célèbre ses propres pouvoirs. Plus que jamais émancipée des conventions du théâtre classique, la scène est en mesure de représenter ce qui semble réservé à la littérature écrite, mais aussi de se réinventer constamment. En posant de nouveaux enjeux de représentation à la scène, le roman l'invite à dépasser ses propres limites, à mettre en jeu l'ingéniosité de ses praticiens. Loin d'être soumise à l'œuvre qu'elle adapte, la scène part d'elle pour explorer ses nombreuses possibilités et créer de nouvelles esthétiques, propres aux œuvres dont elle s'inspire.

L'autre élément à souligner dans la réflexion sur cette pratique est son impact sur la perception du spectateur, que l'on peut là aussi élargir à l'ensemble de la création contemporaine. Les théâtralités mises en place par les metteurs en scène ne contribuent ni à le mettre en posture de croyance, comme l'illusion du théâtre dramatique, ni à le mettre en posture critique, comme la distanciation du théâtre épique. La relation scène-salle est à envisager selon d'autres termes, ce qu'a tenté de faire Hans-Thies Lehmann dans *Le Théâtre postdramatique*. Christian Biet et Christophe Triau remettent en cause dans leur ouvrage commun le choix du terme postdramatique, démontrant que le phénomène décrit par l'auteur allemand renvoie davantage à « une pratique sociale et esthétique qui a toujours existé dans l'histoire du théâtre »<sup>119</sup>, mais approuvent le dépassement de la bipolarisation entre dramatique et épique. Il s'agit selon eux de repenser les rapports entre présence et distance, entre empathie et étrangeté, et de voir comme ils sont redistribués. Pour rendre compte de cette nouvelle relation, ils emploient l'expression de « perception inquiétée »<sup>120</sup>, mettant ainsi en valeur l'investissement sensible du spectateur. Nos trois cas ont ainsi pu illustrer différentes formes que peut prendre cette inquiétude, ou étrangéification dans l'ordre de la perception. Elle est la plus évidente dans le travail de Guy Cassiers, dont la technique visuelle introduit des rapports complexes entre le corps du comédien et l'image, mais aussi par l'immersion sensible qu'elle produit. L'abandon progressif des procédés dans un premier temps mis en place par Marie-Christine Soma, pour représenter le passage du temps et l'intériorité, provoque quant à lui une sollicitation croissante du spectateur, qui se trouve finalement en mesure de recevoir le texte dans toute sa complexité. Enfin, Jean-Louis Martinelli amène son spectateur à prendre conscience de son désir de fiction, de sa capacité à créditer en expérimentant sur scène un régime chaque fois changeant de la parole, que son destinataire final est obligé de resituer.

---

<sup>119</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, p. 927.

<sup>120</sup> *Idem*, p. 820.

Ces cas ne sont qu'un échantillon des nombreux modes qu'expérimente la scène actuelle pour inquiéter la perception. C'est donc ainsi que Christian Biet et Christophe Triau définissent les enjeux majeurs du théâtre contemporain : « Afficher des présences vivantes sans construire un discours qui les définisse absolument, inquiéter le spectateur dans la perception même qu'il a de ce qu'il voit, exposer les failles et proposer une mise en question de la lisibilité par la matérialité du plateau *via* le corps de l'acteur »<sup>121</sup>.

Dans un dernier temps, nous pouvons cerner les limites de ce travail sur l'adaptation en rappelant que le terme a été pris dans un sens restreint. Les spectacles qui nous ont intéressés avaient pour point commun d'adapter un roman *en tant* que roman, ce que nous avons appelé théâtralisation. Néanmoins, la mention « d'après » qui donne souvent l'indice de cette démarche sur l'affiche d'un spectacle ou dans la brochure d'un théâtre, recouvre des pratiques beaucoup plus larges. Outre la réécriture, peu pratiquée dans le théâtre contemporain, on peut discerner une autre tendance dominante d'adaptation. Elle est caractérisée par la mise en regard, ou en résonance, de plusieurs textes. L'esthétique adoptée est alors celle du montage, du collage, mais surtout de la discontinuité et du choc. Le metteur en scène polonais Krzysztof Warlikowski<sup>122</sup> ou l'Allemand Frank Castorf<sup>123</sup> ont récemment expérimenté cette forme d'adaptation. Le dernier spectacle du second, intitulé *La Dame aux camélias* d'après le roman d'Alexandre Dumas fils et présenté à l'Odéon – Théâtre de l'Europe en janvier 2012, est révélateur de cette pratique. Plutôt que de raconter l'histoire de Marguerite Gauthier et d'Armand Duval, les héros d'Alexandre Dumas fils, Frank Castorf fait dialoguer cette œuvre avec une pièce de théâtre d'Heiner Müller, *La Mission*, et deux écrits de Georges Bataille, *Histoire de l'œil* et *Le Petit*. Cette collision entre des écritures et des univers profondément différents lui permet de mettre l'accent sur des thèmes tels que la liberté, l'aliénation, la révolution et la trahison. Le romantisme du premier matériau est alors déconstruit dans ce dialogue, dont le ton est sombre, virulent et critique.

Il serait intéressant dans un autre travail d'étudier les enjeux profondément différents des types d'adaptation que l'on a pu distinguer. Dans ces montages-adaptations, comme on pourrait les appeler, il ne s'agit pas comme dans une théâtralisation de recréer un univers romanesque, ou de donner au texte un équivalent scénique fondé sur le sensible. En confrontant plusieurs matériaux aux origines diverses, l'objectif de la démarche est de faire parler différemment ces textes, de mettre en valeur certains de leurs aspects au contact les uns des autres. La liberté qui est prise par rapport au matériau d'origine est évidemment bien plus grande, les textes étant morcelés et même entrecoupés de fragments qui leur sont complètement étrangers. Une telle réflexion amènerait à envisager le résultat

---

<sup>121</sup> *Idem*, p. 838.

<sup>122</sup> Par exemple *La Fin*, d'après Bernard-Marie Koltès, Franz Kafka, John Maxwell Coetzee, présenté à l'Odéon – Théâtre de l'Europe, du 4 au 13 février 2011.

<sup>123</sup> Par exemple, *La Dame aux camélias*, à partir du roman d'Alexandre Dumas fils, de *La Mission* de Heiner Müller et de *Histoire de l'œil* de Georges Bataille, présenté à l'Odéon – Théâtre de l'Europe, du 7 janvier au 4 février 2012.



scénique de ces montages textuels, et à se pencher sur leurs esthétiques fragmentées et foisonnantes. Enfin, on pourrait aussi se demander si ce type d'adaptation, du fait qu'il confronte les textes en vue de mettre une de ces dimensions particulière en valeur, n'est pas plus engagé que la théâtralisation, qui elle est plus littéraire.

Ce cas d'adaptation montre que l'allégeance au texte romanesque est loin d'être l'unique posture d'un metteur en scène. Au contraire, la scène est aussi le lieu pour expérimenter d'autres formes d'appréhension des œuvres, fondée sur le sensible et le souvenir de la lecture. Bernard-Marie Koltès a proposé une adaptation des romans de Jerome Davis Salinger, intitulée *Lecture américaine : impressions d'acteurs*. Créé à partir d'improvisations de comédiens, ce projet ne prétend pas adapter l'œuvre entière de l'auteur américain, mais plutôt restituer une « impression de lecture » comme Koltès le dit<sup>124</sup>. Ainsi envisage-t-il le rapport des praticiens au texte : « Totale liberté de l'acteur, et soumission totale à ce qui fait la force et l'existence d'une œuvre qu'on a aimée ». Les relations entre roman et théâtre sont donc multiples et protéiformes, et invitent à une prolongation de la réflexion sur l'adaptation dans le champ théâtral contemporain – une pratique répandue et aux formes variées, mais peu théorisée.

---

<sup>124</sup> Bernard-Marie Koltès, présentation du spectacle reproduite dans les programmes du Nova Théâtre à Lyon, 18 octobre 1977 et 21 mars 1978.

# Bibliographie

## Sur l'adaptation et sur le théâtre :

- Didier Bezace, *L'Entêtement amoureux, Propos sur l'adaptation d'un texte littéraire au théâtre*, Théâtre de l'Aquarium, 1994
- Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, coll. « Folio essais » 2006.
- Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1997.
- Marie-Claude Hubert (dir.), *Les Formes de la réécriture au théâtre*, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles » 2006.
- Han-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002.
- Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, coll. « Lettres », rééd. 2009.
- Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptation, hybridations et dialogue des arts*, Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2004.
- Michel Pruner, *La Fabrique du théâtre*, Armand Colin, coll. « Lettres Sup » 2005.
- Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Belin, coll. « Belin Sup Lettres », 1996.
- Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Belin, coll. « Belin Sup Lettres », 1996.

## Sur les genres littéraires et le narrateur :

- Aristote, *La Poétique*, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1990.
- Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », *Théorie des genres*, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 1986
- Gérard Genette, *Figures III*, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, Hermann, 1990.
- Sylvie Patron, *Le Narrateur : Introduction à la théorie narrative*, Armand Colin, coll. « U Lettres » 2009.
- Martin Riegel, Jean-Christophe Pella, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, coll. « Quadrige Manuels » Edition 4, 2009.

## Sur *Les Vagues* de Virginia Woolf :

- Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, coll. « Quadrige Grands textes », 2003.
- Maurice Blanchot, « Le temps et le roman » in *Faux pas*, Gallimard, coll. « Blanche », 1941.
- Jean-Louis Chrétien, « Virginia Woolf et le théâtre des voix intérieures » in *Conscience et roman I : la conscience au grand jour*, Editions de Minuit, 2009.
- Virginia Woolf, *Les Vagues*, introduction et traduction de Marguerite Yourcenar, Livre de Poche, coll. « Biblio roman » 1982.
- Virginia Woolf, *The Waves*, introduction de Kate Flint, Penguin Books, coll. « My Penguin », 2007.
- Virginia Woolf, *L'Art du roman*, traduction de Rose Celli, Points, coll. « Points Signatures », 2009.
- Virginia Woolf, *Journal intégral*, traduction de Colette-Marie Huet et Marie-Ange Dutartre, Stock, coll. « La Cosmopolite », 2008.
- Virginia Woolf, *Ce que je suis demeure en réalité inconnu, Lettres 1901-1941*, traduction de Claude Demanueli, Points, coll. « Points » 2010.

## Sur *Les Vagues* et Marie-Christine Soma :

- Dominique Maréchal, « Discours de la lumière » in *Théâtre/Public* n°185, « Faire la lumière », 2007.
- Sabine Quiriconi, « “Faire entendre le texte” : retours et recours d’une doxa », in *Théâtre/Public* n°194.
- Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, Les Solitaires intempestifs, 2002.
- Marie-Christine Soma, *Les Vagues* d’après Virginia Woolf, adaptation et mise en scène de Marie-Christine Soma au Théâtre national de la Colline, du 14 septembre 2011 au 15 octobre 2011.
- Marie-Christine Soma sur *Les Vagues*, présentation du spectacle, vidéo en partenariat avec le Studio-Théâtre de Vitry, diffusée sur <http://www.theatre-video.net/video/Les-Vagues-V-Woolf-MC-Soma?autostart> (consultée le 23/02/2012)
- Marie-Christine Soma, entretien sur *Les Vagues*, présentation du spectacle, vidéo en partenariat avec le Théâtre national de la Colline, diffusée sur <http://colline.fr/fr/spectacle/les-vagues> (consultée le 23/02/2012)
- Marie-Christine Soma, « Telluriques », entretien avec Anne-Françoise Benhamou à Paris en mars 2011, reproduit dans le numéro 12 de la revue *Outre-Scène*, « Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre d’aujourd’hui », mai 2011.
- Marie-Christine Soma, « Le regard patient » in *Théâtre/Public* n°185, « Faire la lumière », 2007.

### Sur le montage romanesque :

- Alaa El Aswany, *Chicago*, traduction de Gilles Gauthier, Actes Sud, coll. « Babel » 2009.
- Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente » in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Centre national de la recherche scientifique, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », 1978.

### Sur le théâtre-récit et Jean-Louis Martinelli :

- Jean-Louis Martinelli, *J'aurais voulu être égyptien* d'après *Chicago* d'Alaa El Aswany, adaptation et mise en scène de Jean-Louis Martinelli au Théâtre des Amandiers de Nanterre, du 16 septembre 2011 au 21 octobre 2011.
- Jean-Louis Martinelli, « Journal de répétition », fragments reproduits dans le programme du spectacle.
- Emmanuela Pace, *J'aurais voulu être égyptien* – dossier pédagogique.
- Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard, coll. « Le Messager » 1991.
- « Antoine Vitez » par lui-même in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Centre national de la recherche scientifique, L'Age d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », 1978.

### Sur « Au cœur des ténèbres » de Joseph Conrad :

- Joseph Conrad, « Au cœur des ténèbres », traduction de Jean Deurbergue, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2002.
- Joseph Conrad, « Au cœur des ténèbres », introduction et traduction de Jean-Jacques Mayoux, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion /Littérature étrangère », 1993.
- Joseph Conrad, *Œuvres I*, sous la direction de Sylvie Monod, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.
- Joseph Conrad, *Œuvres II*, sous la direction de Sylvie Monod, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985.
- Josiane Paccaud-Huguet (dir.), *Joseph Conrad 1. la fiction et l'Autre*, textes réunis par Josiane Paccaud-Huguet, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes », 1998.
- Josiane Paccaud-Huguet (dir.) *Joseph Conrad 2. « Heart of Darkness » une leçon de ténèbres*, textes réunis et présentés par Josiane Paccaud-Huguet, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes », 2002.

## Sur *Cœur ténébreux* et Guy Cassiers :

- Guy Cassiers, *Cœur ténébreux*, d'après « Au cœur des ténèbres » de Joseph Conard, adaptation de Josse de Pauw et mise en scène de Guy Cassiers au Théâtre de la Ville, du 6 au 11 décembre 2011.
- Guy Cassiers, « La belle chose, c'est le mensonge », entretien avec Leslie Six à Anvers, en décembre 2007, reproduit dans le numéro 11 de la revue *Outre-Scène*, « Pouvoirs de l'émotion », juin 2008.
- Guy Cassiers, « Faire du théâtre un processus de constant réarrangement », entrevue (01/06/2005), publiée sur <http://www.toneelhuis.be/maker.jsp?ref=GUYCASSIERS> (consulté le 23/03/2012).
- Guy Cassiers, « Le metteur en scène DJ », entretien avec Yves Desmet (01/06/2006), publié sur <http://www.toneelhuis.be/maker.jsp?ref=GUYCASSIERS> (consulté le 23/03/2012).
- Guy Cassiers, « L'œuvre poétique de Guy Cassiers », entretien avec Bart Boone (01/06/2009), publié sur <http://www.toneelhuis.be/maker.jsp?ref=GUYCASSIERS> (consulté le 23/03/2012).
- Colette Godard, *Cœur ténébreux*, dossier de presse du spectacle.
- Spencer Golub, « Le monodrame, structure de base pour l'étude de Nicolas Evreinov », traduction de R. Parsons et G. Abensour in *Revue des études slaves*, tome 53, fascicule 1, « Nicolas Evreinov : l'apôtre russe de la théâtralité », 1983.
- Josse de Pauw, *Cœur ténébreux*, texte du spectacle adapté de la nouvelle « Au cœur des ténèbres » pour Guy Cassiers, traduit par Monique Nagielkopf basée sur la tradition de Jean Deurbeurgue, 2011.
- Jitka Pelechova, « De l'interprétation à l'appropriation : metteur en scène et écriture(s) – Eina Schleef, Christophe Marthaler, Guy Cassiers », n°194 de la revue *Théâtre/Public*.
- Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène : Tentations et résistances de la scène face aux images*, L'Age d'homme, coll. « Théâtre XXe siècle », 1998.
- Marianne Van Kerkhoven, « Kaspar », conférence sur l'œuvre de Guy Cassiers (01/06/2005), publiée sur <http://www.toneelhuis.be/maker.jsp?ref=GUYCASSIERS> (consulté le 23/03/2012).
- Marianne Van Kerkhoven, « Des descriptions au cœur de l'histoire », texte publié dans le programme de *House of the Sleeping Beauties* (première le 8 mai 2009), reproduit sur <http://www.toneelhuis.be/maker.jsp?ref=GUYCASSIERS> (consulté le 23/03/2012).

# Table des matières

Introduction.....	4
1. Le matériau d'origine et ses enjeux dans la perspective d'une théâtralisation.....	9
Virginia Woolf : le narrateur absenté.....	9
Le roman de l'avenir.....	9
Une lecture dramatique des <i>Vagues</i> .....	12
Les défis posés par <i>Les Vagues</i> à la scène.....	13
« Au cœur des ténèbres » : le personnage-narrateur.....	16
Marlow, personnage et narrateur de son récit.....	16
L'image au cœur de l'écriture de Joseph Conrad.....	18
Les défis posés par « Au cœur des ténèbres » à la scène.....	20
<i>Chicago</i> : une écriture de montage ?.....	22
Diversité formelle et unité thématique.....	22
Les critères du montage appliqués à <i>Chicago</i> .....	23
Les défis posés par <i>Chicago</i> à la scène.....	25
2. Le procédé de théâtralisation et les solutions apportées par la scène.....	28
Le théâtre-récit de Vitez au service du roman d'Alaa El-Aswany.....	28
« On peut faire théâtre de tout ».....	28
Le théâtre-récit de Jean-Louis Martinelli.....	29
Les solutions dramaturgiques apportées par cette esthétique.....	31
La magie des images de Guy Cassiers.....	34
Apports des écrans sur la scène.....	34
La polyphonie romanesque rétablie.....	35
Le texte reproduit jusque dans sa forme.....	37

La représentation du temps dans <i>Les Vagues</i> .....	39
Distinguer par la scénographie les différentes périodes de la vie des personnages.....	39
Marquer la progression vers l'âge mûr.....	40
Rendre le temps perceptible.....	42
3. Impacts de ces dramaturgies sur le spectateur.....	44
<i>J'aurais voulu être égyptien</i> : plaire pour mieux faire retentir.....	44
Théâtre-récit et fiction.....	44
L'activité du spectateur.....	45
Renouveler sans cesse l'écoute du spectateur.....	47
<i>Les Vagues</i> : le règne de la parole poétique.....	49
Du texte à la scène, l'identité explorée.....	49
Un « dîner de monades » : l'adresse en question.....	50
Le texte romanesque « mis en vie ».....	52
<i>Cœur ténébreux</i> : une immersion sensible dans la densité du texte de Joseph Conrad.....	55
La scène redoublée par la vidéo.....	55
Une dialectique entre décomposition et recomposition.....	56
Une expérience sensible qui met sur la voie du sens.....	58
Conclusion.....	61
Bibliographie.....	66

