

Aphrodite Sivetidou et Maria Litsardaki (dir.),  
*Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique  
dans la littérature française*

Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2010, 521 p.

Emmanuelle Sauvage

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Les trente-huit contributions réunies dans ce recueil par A. Sivetidou et M. Litsardaki illustrent de diverses façons la « rencontre intergénérique dans la littérature française » entre roman et théâtre. Elles sont réparties en cinq sections intitulées « Approches théoriques », « Le théâtre dans le roman », « Interférences », « Le roman dans le théâtre » et « Réécritures ». On peut d'emblée s'interroger sur cette division

dans la mesure où l'on constate des chevauchements entre les parties, l'essentiel des problématiques se ramenant aux apports d'un genre à l'autre (du roman au théâtre et du théâtre au roman), à la transposition d'un genre à l'autre, à l'adaptation scénique d'œuvres narratives ou dramatiques, aux va-et-vient d'une même œuvre entre les genres.

Après le rappel des sources de l'intergénéricité dans un « Discours inaugural », la première section s'ouvre sur l'étude magistrale d'A. Petitjean, menée à partir d'un corpus de pièces de 1980 à 2006. Cet article, qui aurait pu aussi bien figurer dans la quatrième partie consacrée au « roman dans le théâtre », cherche à cerner la dimension narrative des textes d'une quinzaine d'auteurs dramatiques parmi lesquels Ph. Minyana, N. Renaude et D. Danis, en prenant appui sur les procédés épiques et romanesques à l'œuvre dans l'écriture théâtrale. La notion de « romanisation », empruntée à J.-P. Sarrazac et à Bakhtine, renvoie aux « phénomènes de contamination, autant formelle que thématique, du drame par le roman » (p. 24) ; celle d'« épïcisation » désigne le « déplacement de l'action au profit de la narration » et la présence d'une figure narratrice qui « dédramatise l'écriture des dialogues » (*ibid.*). Les didascalies et les dialogues voient leur relation et leur statut modifiés par l'introduction de toutes sortes de fragments hétérogènes. Si l'aspect graphique de la page écrite n'est pas en reste dans les pièces contemporaines, leur lisibilité s'en trouve parfois compromise, d'où la difficulté de les adapter à la scène. Tous les articles portant sur les modalités du transfert du narratif vers le théâtral rendent compte de procédés de romanisation ou d'épïcisation comparables. Dans la section « Interférences », D. Mantchéva établit une typologie des formes narratives du drame symboliste (épique, commentative, descriptive, perceptive) et évoque la technique romanesque du courant de conscience

comme moyen d'intérioriser la fable dramatique. Ch. Karatsinidou se penche sur un drame naturaliste de H. Becque, *Les Corbeaux* : les monologues et les très longues tirades sont autant de microrécits où le discours des personnages est narrativisé, révélant ainsi leur nature profonde. Mais, comme son intitulé l'indique, c'est la section « Le roman dans le théâtre » qui fait la part belle à cette question. Qu'il s'agisse de Molière, Diderot, Vigny, Villiers de L'Isle-Adam, Verhaeren ou de contemporains comme B.-M. Koltès et D.-G. Gabily, les articles soulignent tous, à des niveaux variables, la mainmise du narratif sur le dramatique. C. Douzou offre un riche panorama du « récit scénique de l'après-guerre à nos jours » qui fait pendant à l'analyse préliminaire d'A. Petitjean.

Le mouvement inverse, consistant pour le roman à puiser ses formes et ses thématiques dans le théâtre, donne lieu à une série de contributions dont la première se situe à la fin de la première section, « Approches théoriques ». Z. Ververopoulou étudie trois cas stimulants de « migration » de la scène théâtrale vers la fiction romanesque chez Th. Gautier, A. France et P. Charras, qui, délaissant les planches, signe un roman, *Comédien*. Les personnages, comédiens professionnels, jouent un rôle dans la vie comme sur les tréteaux et vont jusqu'à mélanger les deux scènes, ce qui entraîne des effets spéculaires en cascade. Inscrits dans la métaphore du *Theatrum mundi*, ces textes portent la marque du régime théâtral par leur traitement de la parole et de l'énonciation. La deuxième partie du recueil poursuit l'investigation, de Madame de Lafayette à A.-P. de Mandiargues, en passant par Marivaux, Laclos, Dumas fils, Hugo, Verne, Montherlant, Gracq, Aragon et Queneau. On y insiste autant sur la théâtralité visuelle (caractère spectaculaire des univers représentés, jeux en trompe-l'œil et faux semblants,

fonctions d'acteur et d'observateur des personnages) que sur les éléments structurels importés du drame (entrées et sorties, péripéties, quiproquos, coups de théâtre) et sur la nature et l'organisation des échanges verbaux (oralité, alternance entre dialogue et récit, insertion de didascalies). L'hybridation des genres permet de mener une réflexion plus générale sur le pouvoir des mots, à la fois loué et contesté chez Marivaux (article de F. Boissieras), et sur l'identité du roman, « drame non joué » pour Hugo qui en repousse les limites en y intégrant différents « drames joués », par exemple un mystère, un interlude et une farce, analysés par Ch. Brière. Les allusions intertextuelles au théâtre comme au roman foisonnent dans *Le Vol d'Icare* de Queneau, qui multiplie les pastiches de Molière, les parodies des romans de Dumas et les renvois aux classiques français ou étrangers, comme *Six personnages en quête d'auteur*. Le détour par le théâtre est pour Queneau un moyen de déconstruire le roman, de pourfendre l'omnipotence du romancier, même si, à la fin, l'auteur en quête de personnages retrouve sa toute-puissance (article de L. Mamakouka). Le métissage exploité dans *Théâtre/Roman* d'Aragon traduit, selon A. Jauer, une volonté d'interpréter l'engagement politique du passé comme un rapport tragique au monde, l'idéal communiste trahi s'étant mué en « une transcendance de l'Histoire » (p. 163) à laquelle l'individu cherche à donner un sens, au-delà du constat lucide mais désespéré des erreurs commises au nom de cet idéal. Le dialogue est ainsi noué entre le l'individuel et le collectif, entre l'esthétique et l'idéologique.

En ce qui concerne la transposition de récits au théâtre, l'adaptation scénique par Dumas fils de *La Dame aux camélias* aboutit à un paradoxe intéressant, souligné par

M. Makropoulou dans la deuxième partie : le roman a des qualités théâtrales que le drame n'a pas. D'ailleurs, celui-ci fut renié par son auteur, même si le passage à la scène était pour lui une source de revenus avantageuse. Balzac fit de Vautrin le protagoniste d'une pièce dans l'espoir de rétablir ses affaires (article de S. Esquier dans la troisième partie). Là non plus, la théâtralité de *La Comédie humaine* en général et de Vautrin en particulier, héritier de la tradition du valet d'industrie, n'apparaît pas dans le drame auquel la critique de l'époque reprochait d'être mal défini, trop morcelé. Pour des raisons non plus financières mais sentimentales, Vigny dut transformer à la hâte l'« Histoire de Kitty Bell », publiée dans *Stello*, en pièce, *Chatterton*. Mais le théâtre sert cette fois à exprimer une distance critique par rapport au genre dramatique et aux modèles classiques : selon I. Hautbout (dans la quatrième partie), la pièce refuse le drame romantique à travers une intrigue jugée inexistante en 1835. Semblables cas de réécriture sont analysés chez Rodenbach, Ionesco, Montherlant, Kundera et aussi chez Koltès, qui a porté à la scène des récits russes avant d'exporter les formes romanesques dans sa propre production dramatique (article de F. Bernard), et chez Ch. Bussièrre, qui a composé une pièce à partir d'un roman de P. Chainé datant de la Première Guerre mondiale (article de M. Bertrand dans la cinquième partie). Les metteurs en scène se sont également emparés des romans : le duo Gide-Barrault a repris *Le Procès* de Kafka et J. Jouanneau *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* de Kertész.

La rencontre entre le théâtre et le roman s'avère particulièrement fructueuse quand une même œuvre subit une série de transmutations et de va-et-vient entre les genres. La translation de l'hypertexte à l'hypertexte se complexifie : les allers

et retours de Duras entre le récit, le théâtre et le cinéma appartiennent à une démarche globale où seule compte la voix, essentiellement narrative, écrite et lue ou bien récitée. *Un barrage contre le Pacifique* est à l'origine de la pièce *Eden cinéma* et a inspiré d'autres romans (article d'Y. Le Moing dans la troisième partie). *Le Square* connaît cinq « avatars », observés par D. Denès : la forme narrative originelle manifeste un « désir de théâtre » par une inflation de dialogues. La version scénique qui suit provoque le scandale car elle est jugée trop récitative et sans intrigue. Elle est réécrite puis éditée dans un premier volume de théâtre. Dans une réédition ultérieure, la pièce est introduite par un prologue au statut ambigu, oscillant entre récit et description, entre dialogue au présent et narration au passé. Mais c'est le XIX<sup>e</sup> siècle qui fournit ici les exemples les plus étonnants de transmodalisation : *Une nuit à Florence*, roman de Dumas père, est considéré par S. Robardey-Eppstein (dans la cinquième partie) comme un trait d'union entre les deux versions du drame *Lorenzino*. Refusé sous sa forme théâtrale initiale, *Charles Demailly*, des Goncourt, devient un roman puis est réécrit en pièce et change alors de titre. Le roman est réédité plusieurs fois et métamorphosé à nouveau en pièce. Le lien intergénéérique est thématiquement par le personnage éponyme, homme de lettres romancier et dramaturge (article de F. Bérat-Esquier dans la troisième partie).

Le rapprochement des deux genres offre, on le voit, une multitude de cas de figure. Le recueil a le mérite d'en présenter une large palette, notamment dans une vingtaine d'articles remarquables par leur pertinence, leur précision et leur profondeur.