



CLASSIQUES  
GARNIER

GREINER (Frank), DOUZOU (Catherine), « Préface », *Le Roman mis en scène*, p. 7-14

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-4111-0.p.0007](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-4111-0.p.0007)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2012. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## PRÉFACE

Dans le monde compartimenté des sciences humaines les « littéraires » évoluent bon gré mal gré sur un terrain fragmenté par de nombreux partages : partages séculaires, partages entre les nations et les aires linguistiques (que rassemblent cependant les études comparatistes), mais aussi et de manière plus insidieuse, parce que moins visible, partage entre les genres. Il y a ainsi les spécialistes du théâtre, ceux du roman, ceux de la poésie (selon une tripartition d'ailleurs historiquement datée), qui parfois se rencontrent, mais le plus souvent se tiennent à l'écart les uns des autres dans des réseaux, des petits cénacles, des sociétés savantes dédiés à un genre ou à un auteur parfois représentatif à lui tout seul du théâtre, du roman, de la poésie : Molière, Balzac, Rimbaud. Certes, il va de soi que les domaines scientifiques les mieux explorés sont généralement les mieux circonscrits. Il n'en demeure pas moins que cette délimitation entre différents champs de recherche s'effectue souvent en désaccord avec la réalité des pratiques littéraires transgressant volontiers les frontières génériques jusqu'à défier parfois les approches définitoires et les classifications les plus fines. Le seul XVII<sup>e</sup> siècle (pourtant souvent identifié au triumvirat : Corneille, Racine, Molière) peut fournir à cet égard – surtout sur son versant baroque – de multiples exemples d'auteurs polygraphes passant volontiers d'un genre vers l'autre et parfois adaptant pour la scène des épisodes repris dans leurs romans. Honoré d'Urfé écrivit ainsi une « fable bocagère », *Sylvanire* (1627), tirée de *L'Astrée* ; son secrétaire, Balthazar Baro, auteur de la suite et de la fin de ce roman fleuve, composa neuf pièces reprenant parfois certaines de ses séquences et appartenant aux genres de la pastorale dramatique, de la tragédie ou de la comédie ; La Calprenède réputé pour ses grands romans héroïques comme *Cléopâtre* (1647) et *Faramond* (1661) débuta sa carrière en écrivant des tragédies, dont certaines connurent un beau succès comme *La mort de Mithridate* représentée l'année même du *Cid* ; Georges de Scudéry, qui se distingua d'abord par ses pièces, écrivit l'une d'entre elles à partir de son roman *Ibrahim ou l'Illustre Bassa* (1641) conçu en collaboration avec sa sœur Madeleine. Madame de Villedieu

produisit aussi trois pièces – *Manlius*, *Nitetis* et *Le Favori* – avant de se consacrer pleinement à sa vocation de romancière. Certes ni Corneille, ni Racine, ni Molière n'écrivirent de roman ; mais, en dehors de leur talent particulier pour le théâtre, il y a à cela, sans doute, une explication économique : nul besoin pour eux de pratiquer un autre type d'écriture, puisque celle-ci leur apportait l'approbation de la cour avec de solides revenus. Il est piquant de constater par ailleurs que le grand codificateur de la dramaturgie classique, l'abbé d'Aubignac, qui fut aussi un censeur impitoyable du roman, eut la faiblesse d'en commettre un : *Macarise ou la reine des Iles fortunées* (1664).

Ces quelques exemples – qu'on pourrait d'ailleurs multiplier – le montrent à l'évidence, les voies de passage sont nombreuses entre ces deux univers souvent tenus pour foncièrement distincts. Il était donc tentant d'en explorer quelques unes par la tenue d'un colloque consacré aux adaptations théâtrales du roman. L'occasion nous en a été fournie par notre projet de développer des échanges fructueux entre l'U.F.R. lettres de l'Université de Lille 3, le centre ALITHILA et le théâtre du Nord. Au reste, il faut reconnaître aussi que nous avions notre fil d'Ariane et que le terrain sur lequel nous nous engageons n'était pas exactement un dangereux labyrinthe.

Il faut évidemment mentionner ici quelques œuvres fondatrices, celle pour commencer de Genette qui dans *Palimpsestes* (1982) rebaptise, de manière plus technique et plus précise, le phénomène de l'adaptation théâtrale du roman qu'il identifie comme un cas de « transmodalisation intermodale » :

Par transmodalisation, j'entends [...] une transformation portant sur ce que l'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction : *narratif* ou *dramatique*. Les transformations modales peuvent être a priori de deux sortes : intermodales (passage d'un mode à l'autre) ou intramodales (changement affectant le fonctionnement interne du mode). Cette double distinction nous fournit évidemment quatre variétés, dont deux sont intermodales : passage du narratif au dramatique ou *dramatisation*, passage inverse du dramatique au narratif ou *narrativisation*, et deux intramodales : les variations du mode narratif et celles du mode dramatique<sup>1</sup>.

Depuis la parution de *Palimpsestes* les analyses pionnières de Genette ont trouvé de nombreux échos et prolongements dans des livres, des recueils d'articles, des colloques, tous témoins à divers égards de leur

1 G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Ed. du Seuil [1982] 1992, p. 396.

fécondité. Muriel Plana a récemment renouvelé leur cadre théorique dans une thèse portant sur les modalités de passage entre théâtre, roman et cinéma<sup>1</sup>. Michel Corvin<sup>2</sup>, Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier<sup>3</sup> ou encore Marie-Claude Hubert<sup>4</sup> ont édité des publications collectives traitant également du processus d'adaptation ou de transfert d'un genre ou d'un mode de représentation vers un autre. André Gaudreault et Thierry Groensteen ont consacré une décade de Cerisy à la « transécriture<sup>5</sup> » pour mieux repenser les mêmes phénomènes, peu avant la tenue, à l'étranger, de plusieurs colloques organisés autour des mêmes thèmes de réflexion : à Verone, sous la direction de Franco Piva (*Il romanzo a teatro* (2004))<sup>6</sup> et plus récemment à l'université de Thessalonique sous l'impulsion de Graziella Castellanou et Maria Litsardaki (*Roman et théâtre : une rencontre intergénérique dans la littérature française* (2008))<sup>7</sup>. Il faut également noter que des créateurs, auteurs et metteurs en scène se sont intéressés à la question comme Jean-Louis Barrault<sup>8</sup>.

Les études dédiées à la littérature d'Ancien Régime ont également participé à cette floraison critique. Citons par exemple, et en considérant seulement le domaine des études dix-septiémistes la thèse récente de Chr. Barbillon sur la fortune théâtrale de *L'Astrée* (2008, dir. G. Forestier) et deux colloques, l'un sur Molière et le romanesque (dir. G. Conesa et J. Emelina)<sup>9</sup>, l'autre sur le théâtre de Madame de Villedieu (dir. : E. Keller et N. Grande, Lyon, 2008)<sup>10</sup>.

- 
- 1 *Roman, théâtre, cinéma : adaptation, hybridation, et dialogue des arts*, Paris, Bréal, 2004.
  - 2 Corvin Michel (dir.), *Théâtre/roman : les deux scènes de l'écriture*, Éditions théâtrales, 1985.
  - 3 Guéret – Laferté Michèle, Mortier Daniel, *D'un genre littéraire l'autre*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008.
  - 4 Hubert Marie-Claude (dir.), *La Plume du phénix. Réécritures au théâtre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003 et *Les Formes de la réécriture au théâtre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006.
  - 5 Gaudreault André et Groensteen Thierry (dirs), *La transécriture : pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip* : colloque de Cerisy [14-21 août 1993], Québec, Nota bene / Angoulême, Centre national de la bande dessinée, 1998.
  - 6 Piva Franco (dir.), *Il Romanzo a teatro*, atti del convegno internazionale della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (Verona, 11 – Il Romanzo a teatro 13 novembre 2004), Fasano (Italie), Schena editore, 2005.
  - 7 Castellanou Graziella et Litsardaki Maria. (dir.), *Roman et théâtre : une rencontre intergénérique dans la littérature française*, Université Aristote, Thessalonique, 22, 23, 24 mai 2008. Paris, Classique Garnier, 2010.
  - 8 Voir « Le roman adapté au théâtre », *Cahiers Renaud-Barrault*, « Écriture romanesque, écriture dramatique », n° 91, octobre 1976, p. 27-58.
  - 9 *Molière et le romanesque du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*. Actes du 4<sup>e</sup> colloque international de Pézenas (8-9 juin 2007), Pézenas, Domens, 2009.
  - 10 *Madame de Villedieu et le théâtre*. Actes du colloque de Lyon (11 et 12 septembre 2008). Sous la direction de Nathalie Grande et Edwige Keller-Rahbé. Tübingen : Gunter Narr

Les diverses contributions réunies dans ce recueil n'ont évidemment pas l'ambition de couvrir un vaste champ de recherche encore en plein développement, du moins permettent-elles, pour les siècles contemporains de l'Ancien Régime, et principalement pour le XVII<sup>e</sup> siècle, d'en dresser le panorama sommaire et de repérer ses principales régions.

La première d'entre elles, par ordre d'ancienneté, nous renvoie aux questions traditionnelles des sources et des influences. Qui a emprunté à l'autre et que lui a-t-il pris ? On connaît ce type d'enquête patiente et minutieuse permettant au final de mesurer le degré d'originalité d'un auteur. Charles Marty-Laveaux ou Georges Couton s'y sont illustrés autrefois pour éditer les œuvres de Corneille, cela de manière utile et pertinente, parce que leurs approches des sources ne se limitaient pas à les collectionner ou à les entériner sans commentaires, mais les conduisaient à s'interroger aussi sur l'alchimie de la création littéraire allant de pair avec leur utilisation et procédant par hybridations, transformations, ellipses... Plusieurs des contributions réunies ici montrent la fécondité persistante de ce type de recherche qui se double d'ailleurs par une réflexion sur les langues et les cultures, puisqu'elles portent sur l'utilisation et l'adaptation théâtrale ou « transmodalisation » de textes narratifs repris à des auteurs espagnols (José Manuel Losada Goya, Chr. Barbillon, C. Dumas, J. Royé) ou italiens (B. Concolino, J. Cl. Ternaux), et pour l'une d'entre elles, à un auteur antique, Xénophon (C. Mazouer).

Ces analyses portant sur les sources et leurs transformations se combinent souvent avec des réflexions sur le jeu des différences séparant le roman du théâtre. C'est là un second terrain d'étude, fréquemment abordé par les chercheurs intéressés par les adaptations théâtrales du roman et s'efforçant de démêler dans les eaux troubles de leur confluent les caractéristiques de l'un et l'autre genres. La réécriture d'un roman pour la scène n'agit-elle pas en effet comme un révélateur de la théâtralité ? Le travail de sélection et de transformation de l'écrivain dramaturge puisant son inspiration dans les fictions narratives le conduit à délaisser en effet certains passages du fait de la pauvreté de leur contenu dramatique, ou à accentuer certains traits de tel autre jugé plus spectaculaire. Nul doute aussi que sa construction d'un univers référentiel obéit à des lois spécifiques. On pourra sur ce point se reporter dans les pages suivantes aux analyses de Jean-Yves Vialleton ouvrant la piste d'une

---

Verlag, coll. « Biblio 17 », volume 184, 2009.

réflexion fructueuse sur le traitement différencié de la temporalité dans les langages narratif et dramaturgique : « Au théâtre le problème n'est pas de temporaliser le drame, mais de dramatiser le temps. »

Les multiples remaniements qui d'un récit font naître un scénario adapté aux contraintes de la représentation ne laissent-ils pas entrevoir ce qui reviendrait en propre au roman et au théâtre ? À partir de l'examen attentif des différentes procédures réglant la transformation théâtrale du roman la tentation est grande de spéculer sur l'existence de qualités immanentes à deux régimes de représentation foncièrement distincts. Mais il est difficile – en tous cas dans l'état actuel de nos connaissances – de s'arrêter ici à des conclusions définitives. Le mieux est encore d'inviter à la prudence en considérant l'instabilité des frontières séparant les deux genres. Ainsi, comme le montre l'étude de Jean-Claude Ternaux sur Robert Garnier adaptateur du *Roland Furieux*, la dramaturgie humaniste « peut fort bien intégrer une narrativité massive » et faire du récit un élément important de la représentation théâtrale. Or on sait qu'il n'en sera plus de même dans le théâtre classique. Sans doute faut-il admettre à cet égard que les différences inter-génériques sont aussi le produit de la culture des écrivains, et de leur public, et un résultat des Institutions cadrant leur perception du champ littéraire. Quand Corneille dans un passage célèbre de son *Discours sur la tragédie*, distingue roman et théâtre à partir des contraintes imposées au dramaturge par les règles d'unités de temps et de lieu, il pense à son art avec les outils intellectuels de son époque qui, évidemment, ne sont plus les nôtres. Ces mêmes règles, comme le montre bien l'étude de G. Giorgi, semblent d'ailleurs avoir guidé son frère Thomas qui dans son adaptation du *Berger extravagant* a visiblement travaillé à renforcer l'unité et la cohérence spatio-temporelles du roman sorélien. D'un autre point de vue, mais tout aussi significatif de l'influence de l'institution sur les classifications littéraires, il faut penser pour le XVII<sup>e</sup> siècle à la hiérarchie établie entre les différents genres et plaçant la tragédie au pinacle, aux côtés de l'épopée tout en refusant au roman la moindre place – *L'Art poétique* de Boileau, comme on le sait, en témoigne de manière exemplaire.

Mais le rapprochement de deux genres aussi différents que le roman et le théâtre n'a pas conduit seulement à s'interroger sur leurs différences. Leurs relations mutuelles ont été également pensées sur le mode de l'association complémentaire ou à travers le jeu de leurs interactions. C'est là le point de départ d'une troisième approche critique possible postulant la nécessité, pour mieux les comprendre, d'envisager les genres

à la lumière de leur insertion dans la même œuvre (quand on considère la production personnelle d'un auteur) ou d'un même champ littéraire, voire dans le même champ culturel. À l'intérieur de ce domaine largement défini, certains genres, certaines formes, comme l'observe Chr. Barbillon dans sa communication sur « la nouvelle à l'espagnole sur la scène française », jouent des rôles propices aux récritures et aux transformations transmodales, comme les *novelas* ibériques qui suscitèrent de nombreuses adaptations comiques ou tragi-comiques du fait même de leur hétérogénéité et de leur extrême plasticité. Elle recourt, de manière éclairante, pour mieux expliquer cette fonction de charnière à un concept forgé naguère par André Gaudreault à propos des relations unissant films et récits : « l'intermédialité » désignant « la propension [de certaines formes] à passer d'un medium à l'autre<sup>1</sup>. » Le roman, par son extrême plasticité, ne jouirait-il pas, plus que tout autre mode d'expression, de ce privilège de pouvoir migrer vers d'autres genres ? C'est ce que peut suggérer par exemple l'étude des multiples adaptations du *Bélisaire* de Marmontel au XVIII<sup>e</sup> siècle étudiées ici dans une contribution de Véronique Barrovecchio.

Mais peut-être, pour complexifier et étendre la portée de cette notion d'intermédialité, faudrait-il évoquer aussi la propension de certains genres à sympathiser les uns avec les autres et à tisser ensemble comme un réseau d'affinités électives. Il est constant à cet égard que la comédie, la tragi-comédie, mais aussi les ballets, comme nous le montre bien la contribution que Marie-Claude Canova-Green consacre à ce genre, formèrent au XVII<sup>e</sup> siècle des terrains d'accueil privilégiés pour le roman.

La notion d'intermédialité ouvre également la voie à une réflexion débordant les cadres génériques pour tenir compte des registres utilisés. Ainsi, Pierre Corneille écrivant ses tragédies n'emprunte pas ou très peu aux romans – l'étude des sources révèle surtout ses dettes à l'égard de l'historiographie –, mais pour répondre sans doute au goût de son public pour l'héroïsme et la galanterie, il invente une forme particulière du romanesque associant la vérité historique à des péripéties trépidantes faites pour nourrir et exalter les passions de personnages épris de grandeur (Frank Greiner). Il est possible que les nouvelles historiques fleurissant à la fin du siècle grâce à Segrais, Saint-Réal, Madame de Lafayette ou Madame de Villedieu, aient trouvé là les premiers ferments de leur esthétique. Il apparaît en tout cas à la lumière des tragédies de Pierre

1 *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 175.

Corneille que le métissage des genres ou l'infiltration d'un genre par un registre étranger à sa définition traditionnelle peut entraîner la littérature dans des voies inédites.

Rien ne montre mieux, au reste, la pertinence d'un point de vue global sur les liens du théâtre et du roman que les positions adoptées par les écrivains eux-mêmes, puisqu'on les voit tenter souvent de manière explicite des rapprochements et des mélanges audacieux entre des genres tenus pour distincts. Le grand roman héroïque, tel que le définit par exemple Georges de Scudéry dans sa préface d'*Ibrahim, ou l'illustre Bassa* (1641-1644), se modèle sur l'épopée, l'*Histoire comique de Francion* (1623) de Charles Sorel emprunte certains de ses ingrédients à la comédie, comme le fera plus tard Scarron dans son *Roman comique* (1651) dépeignant d'ailleurs les tribulations d'une troupe de comédiens. À l'inverse *La Commère* de Marivaux, comme l'observe Stéphane Pujol dans sa contribution, revient sur la fin heureuse du *Paysan parvenu* pour la reformuler dans le cadre d'une comédie réaliste et grinçante, comme pour en dénoncer la teneur romanesque. En l'occurrence on ne saurait se contenter d'évoquer une adaptation pour la scène et de souligner les différences séparant l'un et l'autre genre, tant il est vrai qu'entre le roman et la pièce s'instaure aussi une forme de dialogue traduisant l'ambiguïté de la vision marivaldienne.

Enfin on ne saurait conclure ce parcours trop rapide sans accorder un regard au dialogue créatif que nouent aujourd'hui certains dramaturges avec quelques unes de ces œuvres romanesques qui autrefois alimentaient l'inspiration d'Alexandre Hardy, de Guérin de Bouscal, des frères Corneille, de Marivaux ou de Campistron. Leur travail de réécriture et d'adaptation manifeste certainement l'actualité d'une littérature qui, en dépit des siècles écoulés, ne cesse de nous adresser la parole.

Mais de quelle parole s'agit-il, dès lors qu'elle est dissociée de son contexte premier pour être mise à notre portée ? Quelle relation entre la scène contemporaine et les vieux romans d'Ancien Régime ? Les lectures que nous en proposent deux dramaturges contemporaines, Anne Théron et Louise Doutreligne, – celle-ci d'ailleurs doublement présente dans ces actes, par son propre témoignage d'écrivain et grâce à l'étude synthétique que lui consacre Edwige Keller – permettent de mesurer la diversité des interprétations possibles de la vieille matière romanesque. La première, comme l'observe Isabelle Ligier-Degauque, revisite *La Religieuse* de Diderot avec le regard critique d'une psychanalyste attentive à déceler la présence d'une oppressante mécanique

de pouvoir sous l'histoire de cet enfermement qui peu à peu entraîne sa protagoniste et victime dans les affres d'une « psychose carcérale ». Louise Doutreligne portant à la scène des récits ou des romans comme *Les Lettres de la Religieuse portugaise* ou *La Princesse de Clèves* s'interroge sur des modes divers sur l'éternelle sorcellerie du « désir au féminin » ; mais son travail d'adaptation traduit aussi sa fascination pour un état ancien du langage, saisi dans son état de grâce classique, et la conduit à faire du texte comme le principal motif – ou le protagoniste ? – du spectacle théâtral. Ici et là, chez chacune de ces deux écrivains et dramaturges une vieille littérature trouve à revivre, mais d'une vie nouvelle qui n'est pas celle momifiée et embaumée des reconstitutions historiques. Leurs approches, aussi différentes soient-elles, obéissent au même esprit de liberté : elles intègrent les manipulations audacieuses, les anachronismes, de multiples décalages, et en fin de compte une certaine violence herméneutique, traîtresse sans doute à maints égards, mais qui témoigne aussi de la vitalité de leur dialogue avec le passé.

Frank GREINER  
et Catherine DOUZOU