

D'un genre à l'autre : la transmodalisation dramatique. Sous la direction de CLARA DEBARD. Presses universitaires de Nancy, 2014. Un vol. de 269 p.

Cet ouvrage collectif dirigé par Clara Debard rassemble onze contributions consacrées à « la métamorphose d'œuvres ou de matériaux non théâtraux en vue de la scène », en privilégiant « le champ français et les auteurs dramatiques majeurs des XIX^e et XX^e siècles ». Il s'inscrit dans un champ d'études particulièrement dynamique depuis une quinzaine d'années, celui des travaux consacrés au passage « d'un genre littéraire à l'autre », pour reprendre le titre d'un collectif publié en 2008 sous la direction de Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier, et plus particulièrement à l'adaptation pour la scène d'œuvres non dramatiques. On citera pour mémoire le collectif dirigé par Philippe Chardin *La Tentation théâtrale des romanciers* (2002), l'ouvrage de Muriel Plana *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts* (2004), le récent collectif dirigé par Frank Greiner et Catherine Douzou *Le roman mis en scène* (2012).

Cette nouvelle contribution démontre une fois encore, si besoin en était, la productivité des analyses développées par Gérard Genette dans son désormais classique *Palimpsestes* (1982) et l'efficacité de ses typologies : c'est à l'une de ses catégories, celle de la « transmodalisation » générique, que le présent ouvrage emprunte son titre, notion déclinée au long des trois parties de l'ouvrage (« métamorphoses actanciennes », « métamorphoses idéologiques », « anamorphoses du créateur »). En préférant cette notion de « transmodalisation » à celle de trans- ou d'intermédialité, le volume entend se placer dans une perspective essentiellement littéraire et mettre l'accent sur les questions de *réécriture* – l'avant-propos de Clara Debard situe d'emblée le volume dans la lignée des travaux de la « critique aixoise » et des ouvrages de Marie-Claude Hubert consacrés à la réécriture théâtrale (*La Plume du Phénix, réécritures au théâtre*, 2003 et *Les formes de la réécriture au théâtre*, 2006). Deux des contributions ressortissent d'ailleurs davantage à cette question de la réécriture théâtrale, y compris de l'auto-réécriture, qu'à celle de la transmodalisation à proprement parler : l'étude de Florence Bernard consacrée à la réécriture d'*Hamlet* par Koltès dans *Le jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* (1974) et celle de Karine Germoni qui analyse l'évolution de la ponctuation dans le corpus des pièces anglaises et françaises auto-traduites par Beckett et met au jour « l'émergence d'une langue tierce » qui est celle du rythme et de la musicalité de la phrase. Cette attention accordée aux contraintes génériques et aux incidences sur l'écriture du passage d'un genre à l'autre n'exclut cependant pas la prise en compte, dans plusieurs contributions, des questions de mise en scène et de représentation.

On peut regretter l'absence d'une introduction qui proposerait au lecteur quelques lignes de force théoriques et historiques : il est certain que la question de la transmodalisation dramatique ne revêt pas les mêmes enjeux esthétiques et socioculturels dans le cas, étudié par Richard Crescenzo dans la première contribution de ce volume, de la transposition des *Antiquités de Rome* de Du Bellay par Jacques Grévin dans son *César* (1561), à une époque où « la distinction du dramatique et du poétique n'est pas claire » et où tous les genres poétiques sont sous « l'ombre portée » de l'épopée, qu'au temps du règne de « la pièce bien faite » envisagé par Florence Fix qui s'intéresse à la transposition du *Don Quichotte* par Victorien Sardou (1864) et Jean Richepin (1905). La « crise du drame » (Peter Szondi) de la fin du XIX^e siècle marquée par l'épiscisation du dramatique dans le théâtre des avant-gardes, la prise du pouvoir par le metteur en scène au XX^e siècle, l'avènement d'un « théâtre post-dramatique » depuis les années 1970 (H-T. Lehmann) : autant de jalons qui modifient en profondeur les données de ce processus de dramatisation, comme le rappelle opportunément la contribution de Muriel Plana qui envisage sur la longue durée les enjeux du passage du récit à la scène, d'Erwin Piscator aux récentes réalisations du Groupe Merci (2009).

Le lecteur est sensible aux liens qui se tissent d'une contribution à l'autre et mettent en évidence des constantes ; la simplification, la condensation, l'allègement, voire l'appauvrissement de la fable et de sa signification, parfois imputable au contexte politique et à la censure, sont régulièrement mis en avant. L'intérêt du volume réside aussi dans la diversité des cas envisagés et dans l'élargissement du panel de la « transmodalisation générique ». Les cas de transpositions de roman constituent certes une part non négligeable du volume : Valentina Ponzetto étudie les adaptations théâtrales des *Amours du Chevalier de Faublas* entre la fin du XVIII^e siècle et le début du siècle suivant, F. Fix et C. Debard s'intéressent aux transpositions à la scène de romans *a priori* peu désignées pour cette opération, respectivement *Don Quichotte* et *Les Frères Karamazov*. Deux contributions prennent en compte des cas d'auto-réécriture : Corinne Flicker observe la circulation du personnage et des motifs d'*Ubu Roi* dans l'œuvre labyrinthique de Jarry, qui repose sur le collage et brouille la frontière générique, cependant que Lucie Kempf s'intéresse à la délicate opération de transposition scénique de son roman *La Garde blanche* par M. Boulgakov en contexte stalinien. Mais d'autres genres ou d'autres « matériaux », pour reprendre le terme adéquat de Clara Debard dans son avant-propos, sont également envisagés : Anne Guéry, dans son étude consacrée à la transposition de *Barbe-Bleue* par Nicolas Fretel (2005), analyse les solutions retenues pour convertir à la scène le genre du conte, fondé sur la puissance de la suggestion et sur le « contenu latent » ; Michel Bertrand observe comment le metteur en scène Jean-Louis Benoît transforme la chronique politique tenue par Jacques Foccart en mai 1968 (*Mémoires de l'Élysée*) en une « tragédie contemporaine ». L'ouvrage illustre ainsi une extension croissante du domaine du dramatique qui est à corrélérer avec l'ambition du metteur en scène contemporain de « faire théâtre de tout », selon le mot d'Antoine Vitez.

On peut enfin savoir gré à l'éditrice du volume d'avoir fait suivre sa contribution consacrée à l'adaptation par Jacques Copeau des *Frères Karamazov* (1911) d'un dossier reproduisant un large extrait des cahiers inédits de mise en scène de Copeau ; le document permet de saisir sur le vif cette « naissance à la scène » de Copeau autant que la manière dont le metteur en scène se fait à son tour écrivain.

SYLVIE HUMBERT-MOUGIN