

Le théâtre et le livre (le roman à la scène : un art de la contradiction)

Rodrigue Villeneuve

Number 33, Spring 2003

Théâtre / Roman : rencontres du livre et de la scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041519ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041519ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Villeneuve, R. (2003). Le théâtre et le livre (le roman à la scène : un art de la contradiction). *L'Annuaire théâtral*, (33), 13–30. <https://doi.org/10.7202/041519ar>

Article abstract

The author, who is also a stage director, reviews in this article three experiments in theatrical adaptation. While tension between text and stage is the rule in the theatre, it is enhanced by a revealing detour through the novel. The author believes he has found, in the three cases which he analyses, three states of adaptation: assimilation by the dramatic form or the full degree of adaptation (*The Brothers Karamazov* by Dostoïevski); the "bad adaptation", which comes from a crazy desire for fidelity (*L'automne le plus nébuleux de Grisoeil* by Musil); finally, the impossible adaptation or "loss of adaptability" (*Lenz* by Büchner). The author draws from these experiences some provisional certainties in connection with theatre practice.

Rodrigue Villeneuve
Université du Québec à Chicoutimi

Le théâtre et le livre (le roman à la scène : un art de la contradiction)

[...] j'avais donc besoin de pouvoir respecter de vrais auteurs, qui sont, eux, les véritables créateurs.
Peter STEIN, *Essayer encore, échouer toujours*

Le metteur en scène impudique

Dans *La parabole ou l'enfance du théâtre*, son essai sur la pièce-parabole, Jean-Pierre Sarrazac note que cette forme fait réapparaître de diverses façons l'auteur-narrateur ou monstateur qu'avait refoulé la forme dramatique traditionnelle, le « drame absolu » ainsi que Peter Szondi l'appelle (1983 : 14). Par exemple, ce sera chez ces « parabolistes » de premier plan que sont Claudel et Brecht qu'apparaîtra la figure de l'Annoncier ou le commentateur du « song ». Sarrazac rappelle une règle fondamentale de la théorie des genres :

Le roman, la poésie autorisent, mieux : sollicitent cette présence. Le drame, lui, l'interdit. Car elle détruirait la convention d'une action au présent entre les personnages. Cependant, le théâtre épique, dans son travail d'hybridation, d'acclimatation de traits spécifiques au roman, suscite, au sein de la pièce de théâtre, cette *présence narrative* que Szondi a théorisée en tant que « sujet épique » du théâtre. Selon les types de pièces et leur inclination plus ou moins nette vers l'épique, cette présence narratrice et monstrative sera flagrante ou discrète. Dans

la pièce-parabole, qui, à bien des égards, représente le stade suprême de l'épique au théâtre, elle culmine (2002 : 230).

L'adaptation, telle que je l'ai pratiquée, a consisté, du moins pour *L'automne le plus nébuleux de Grisail* d'après Robert Musil et *Lenz* d'après Georg Büchner, à figurer la présence de l'auteur-narrateur, ou plus exactement à remplacer celui-ci par des formes plus ou moins franches du metteur en scène-monstrateur ou du metteur en scène-narrateur. Ce transfert n'a rien d'étonnant. Le metteur en scène est en effet l'auteur du spectacle, son monstrateur. Plus ou moins discret, revendiquant plus ou moins clairement ce titre, il ne peut cependant le rejeter sans hypocrisie, se déclarerait-il au seul service du texte. On peut reconnaître la manière d'un metteur en scène, saisir son point de vue sur un texte, deviner de diverses façons sa présence. Mais il est rare qu'il apparaisse sur la scène. L'exemple de Kantor reste une exception fameuse. Même dans le théâtre qui joue de la convention, qui désigne le théâtre au théâtre, que cela soit commandé par l'écriture ou imposé par la mise en scène, les formes de la présence de la narration concerneront rarement le metteur en scène. Elles pourront être le fait de personnages-présentateurs (Brecht ou Claudel), de personnages errant à la recherche d'un auteur ou d'un metteur en scène (Pirandello), d'un chœur ou d'acteurs quittant un moment leur personnage. À travers eux, c'est l'auteur qu'on entendra. Le plus souvent, comme Dieu, le metteur en scène est partout et nulle part.

Dans des projets comme *L'automne le plus nébuleux de Grisail* et *Lenz*, j'ai dépassé cette frontière et fait en sorte que la voix du metteur en scène soit entendue (presque) directement. Telle a bien été l'envie, ou plus exactement la pulsion, à l'origine de ces spectacles : que par ma voix je fasse entendre le plus directement possible la voix d'un auteur. Elle comporte bien des ambiguïtés, nous y reviendrons. Elle met en cause le théâtre, l'idée qu'on se fait habituellement du théâtre, et peut-être sa possibilité. C'est donc à cela principalement qu'il faut réfléchir à l'occasion d'un retour critique sur ces expériences d'adaptation (appelons-les ainsi pour le moment). Mais il faut pour cela aborder – et écarter si cela se peut – un aspect embarrassant de cette démarche. Je veux parler du fait d'en être à la fois le sujet et l'objet : analyser sa pratique et, ainsi, lui conférer une certaine pérennité, ce qui va absolument à l'encontre de l'idée que je m'en fais. Autre facteur aggravant, cette démarche porte sur des spectacles qui ont été l'occasion d'une affirmation très marquée du statut d'auteur du metteur en scène. Ils ont même proposé une mise en représentation de ce statut. On peut déjà se demander ce que le théâtre a à faire d'un autoportrait du metteur en scène. Que penser du retour de l'auteur sur son autoportrait ?

Si je fais de la mise en scène, je fais aussi, je fais d'abord, métier de l'enseigner (histoire, analyse, pratique). Le « sujet scientifique » que je suis a l'habitude d'objets qui lui sont étrangers, donc d'une distance qui, en bonne méthode, devrait toujours s'imposer. Je pourrais réfléchir, puisqu'il s'agira d'adaptation, sur ce que Marleau fait d'un roman de Thomas Bernhard, Langhoff d'une nouvelle de Büchner, ou Sami Frey de l'intégrale des *Entretiens de Simone de Beauvoir avec Jean-Paul Sartre* étalée sur douze soirées d'affilée. En réalité, mon embarras n'est pas tellement d'ordre méthodologique. L'exercice par lequel un praticien interroge son travail est trop bien connu pour qu'il vaille de le justifier ou d'en désigner les limites. Il s'agirait plutôt d'une méfiance d'ordre moral. J'ai peur du soupçon de narcissisme. Comment l'écarter si ce n'est en prenant l'engagement que le lecteur ne trouvera ici que ce qui peut éclairer la question générale du passage du roman à la scène ? Puisse-t-il croire au retour sur soi comme « art modeste » !

Peut-être admettra-t-il plus difficilement que je mette sur scène, crûment, mon désir, voire que j'apparaisse en personne, au premier plan, en narrateur. C'est pourtant ce qui m'apparaît le plus défendable. Je ne pourrais guère répliquer à quelqu'un qui me dirait : « Vous avez fait votre travail de metteur en scène ; laissez à d'autres le soin de le commenter ». Mais je défendrais comme une évidence le droit du metteur en scène d'aller au bout d'un projet, celui-ci dû-t-il le compromettre. C'est d'ailleurs ce risque de compromission qui d'abord le justifie. Le résultat est une autre affaire. Le « je » de l'auteur d'un spectacle n'est pas plus impudique que celui du romancier, si commun. On pourrait même savoir gré au metteur en scène d'enfin montrer son visage, tout en sachant qu'il n'y a là que fausse immédiateté et qu'ici aussi le « je » qui parle est un personnage.

Un parcours involontaire

Entre 1995 et 2000, la compagnie de théâtre Les Têtes Heureuses a produit quatre spectacles issus de textes romanesques : *L'automne le plus nébuleux de Grisail*, à partir d'une nouvelle inachevée de Robert Musil ; *Les frères Karamazov*, d'après le roman de Dostoïevski ; *La dame aux camélias*, d'après le roman d'Alexandre Dumas fils ; et *Lenz*, à partir d'une nouvelle, elle aussi inachevée, de Georg Büchner¹.

1. 1995 : *L'automne le plus nébuleux de Grisail* ; adaptation et mise en scène : Rodrigue Villeneuve ; scénographie : Luc Bergeron ; costumes : Michèle Hamel ; éclairage : Denis Guérette ; montage sonore : Serge Cardinal. Avec Nancy Bourdage, Françoise Boudreault, Stéphane Gagnon, Carolyn Girard, Michel Lavoie, Michel Lemelin, Guylaine Rivard, Rodrigue Villeneuve. 1999 : *Les frères Karamazov*, adaptation de Jacques Copeau revue par Rodrigue Villeneuve ; mise en scène : Rodrigue Villeneuve ; scénographie : Michel Gauthier ; costumes : Marie-Chantale Vaillancourt ; éclairage : Denis Guérette ; montage sonore et vidéographique : Stéphane-Denis Hazel. Avec Dominique Breton, Charles Caron, Sophie Larouche, Éric

J'ai mis en scène trois de ces spectacles. C'est Éric Jean qui a dirigé la production de *La dame aux camélias*. Il n'y avait pas au départ, et il n'y a jamais eu, l'idée de développer un cycle. C'est seulement au moment de la mise en chantier de l'adaptation de Dumas, alors qu'il était déjà question de monter *Lenz*, que cette succession de projets est apparue comme pouvant former un ensemble : quatre adaptations de textes appartenant tous au XIX^e siècle et le couvrant presque entièrement, de la fin du romantisme allemand à la crise du roman du début du XX^e siècle, de la modernité prophétique (Büchner) à une de ses affirmations les plus fortes (Musil), en passant par l'œuvre immense de Dostoïevski et le « petit » roman de Dumas, qui connut la fortune que l'on sait et qui est moins éloigné qu'on pense de l'univers du grand romancier russe. Une occasion donc apparemment exceptionnelle d'explorer au théâtre la grande forme du roman, à travers des œuvres très différentes par leur style, leurs thèmes, leurs dimensions ou leur place dans l'évolution du genre, mais formant un ensemble solide.

Je le répète, jamais Les Têtes Heureuses n'ont eu cette intention, ni comme projet global, ni dans la façon d'aborder aucun des textes choisis. Ce fut, à chaque fois, un projet essentiellement théâtral. Nous verrons comment. Mais en même temps ce furent des projets essentiellement littéraires, du moins ceux dont j'ai eu la responsabilité. *Textuels* conviendrait peut-être mieux. C'est-à-dire qu'ils furent, chacun, motivés par le désir de *faire entendre* un texte, jamais de l'illustrer ou de s'en servir comme point de départ d'un spectacle que seule la scène justifierait. Ce qui donna lieu à trois cas de figure qui, lorsque nous les rapprochons et les examinons après coup, peuvent présenter trois états ou trois degrés du transfert d'un texte romanesque au théâtre.

***Les frères Karamazov* : le degré plein de l'adaptation**

L'adaptation des *Frères Karamazov* de Dostoïevski fut le projet le plus attendu, le plus traditionnel et celui qui apparemment répondait le moins à la motivation de départ (« faire entendre »). Le mot *adaptation* convient ici parfaitement. Je le réserverais à ce seul type d'opération, le plus courant, qui consiste à fondre la matière romanesque dans la forme dramatique comme on l'a connue jusqu'à la fin du

Leblanc, Yannic Litalien, Jean Proulx, Mathieu Savard, Réjean Vallée, Rodrigue Villeneuve. 2000 : *La dame aux camélias*, adaptation de Pascal Brullmans ; mise en scène : Éric Jean ; scénographie : Magalie Amyot ; costumes : Ginette Grenier ; éclairage : Alexandre Nadeau. Avec Jean-François Beaulieu, Véronique Bouchard, Alexandre Frenette, Anne-Sylvie Gosselin, Mathieu Savard. 2000 : *Lenz*, adaptation et mise en scène : Rodrigue Villeneuve ; scénographie : Hélène Roy ; éclairage : Denis Guérette ; conception sonore : Daniel Charlebois et Yves Rivard. Avec Dominic Théberge, Dany Lefrançois, Carmen Tremblay.

xix^e siècle, fondée sur le présent de l'action et l'échange dialogué, à l'exclusion de tout autre procédé de médiation.

Il n'a jamais été envisagé que je fasse cette adaptation. Il s'agissait pour moi d'une manière historiquement dépassée de traiter le roman au théâtre, ce qui ne voulait pas dire sans attrait, au contraire. Surtout que dans ce cas-ci, c'était tout autant le *romanesque* que le roman lui-même qui m'intéressait, c'est-à-dire des climats, des situations et des personnages que seul le roman a le temps et l'espace de développer, et principalement celui du xix^e siècle, époque où on a vu le genre atteindre sa maturité et produire des œuvres immenses, parmi lesquelles, au premier rang, les romans de Dostoïevski (« la beauté neuve que Dostoïevski a apportée au monde² »). Ces derniers présentent d'ailleurs un autre intérêt du point de vue du théâtre. C'est la manière remarquablement libre d'y faire *parler* les personnages. Ceux-ci conversent ou « ruminent » en de longues scènes dialoguées – du théâtre pur, et donné ! – qui interrompent, grugent la narration, menacent de l'emporter. Aucune dramaturgie de l'époque n'offrait d'exemples comparables à cette *parole*, à sa puissance de « profération », d'imagination poétique, de rebondissement ; à son apparente désorganisation, à ses platitudes, sa vulgarité ; à sa rapidité de révélation par effraction de ce qu'on prétend cacher, ses absurdités, sa capacité de mentir et de dire vrai en même temps.

Envers et contre tout, je choisirai l'adaptation de Jacques Copeau, la première en français, faite en 1911 pour le Théâtre des Arts de Jacques Rouché et reprise au Vieux-Colombier en 1913. Très improbable détour, apparemment, quand on prétend faire entendre à ses contemporains la voix de Dostoïevski. Les tentatives récentes partent plutôt de la nécessité de *dépolir* la traduction, de se rapprocher du *mal fait* dostoïevskien. Elles renoncent à l'exhaustivité, de toute manière impossible. Elles insistent pour mettre de l'avant un point de vue et des préoccupations actuels. Souvent aussi elles conservent des traces de la narration. Bref, on est en présence d'une exacerbation de la subjectivité, que la névrose des personnages en quelque sorte imposerait ; et surtout d'un rejet de la réduction au modèle dramatique traditionnel d'une matière romanesque si proliférante. L'exact opposé de ce que j'ai fait, et sûrement la façon la plus susceptible de garantir à la fois l'authenticité de l'entreprise scénique et une plus grande fidélité à l'œuvre. Alors pourquoi Copeau ?

2. Dans Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1954, tome III, p. 378.

J'aurais envie de dire : par fidélité à mes lectures des *Frères Karamazov*, celle très lointaine, encore étonnamment vivace, de mon adolescence, et celle entreprise au moment où a été conçu le projet d'adapter le roman, la seconde renforçant la première, comme si ce que j'avais appris entre les deux, pendant ces dizaines d'années, n'avait servi qu'à clarifier le choc reçu. Aucun autre roman, pour moi, ne saisit la vie comme celui-ci, dans son désordre, son épaisseur, sa complexité. De ce point de vue très personnel, il est donc « le » roman, celui qui remplit le plus exactement la mission du genre. Pour cela peut-être, il est souvent insupportable, dans tous les sens, sorte d'œuvre ratée qui tire de son échec sa force et sa nécessité. Voilà qui nous éloigne passablement de la théorie et apparaîtra sans doute comme une naïveté, voire une bêtise. Saisir la vie, ou le monde, cela regarde aussi le théâtre, bien sûr. Mais il me semble que le théâtre est d'abord de l'écriture – ou de l'art, ou de la technique, comme on voudra –, alors que la grande forme romanesque classique est d'abord instrumentale, ou en tout cas immédiatement référentielle, ce qui n'enlève rien au génie de Balzac ou de Dickens. Ce fut sa grande mission au XIX^e siècle, jusqu'à Musil, Proust, Kafka ou Joyce qui ébranlèrent, par la mise au premier plan de l'écriture, l'apparente solidité de cet édifice. Amener *Les frères Karamazov* sur la scène, c'était donc forcément pour moi essayer d'y transplanter ça, dans la mesure du possible. Donc pas d'abord la voix d'un auteur, pas d'abord un texte, comme ce sera le cas avec Büchner ou Musil, mais ce que je désignais aux comédiens comme étant la « douleur secrète », qu'on risque d'atteindre seulement si on dépasse les frontières que fixent les mots, la psychologie, la vraisemblance. Ce travail concerne donc d'abord les personnages et les situations, pas la passation d'un texte mais une incarnation, au sens premier. Il me semble en tout cas que c'est ainsi qu'on peut le plus clairement définir cet effort singulier, qui exigeait le recours à l'imagination, nourrie, elle, par le recours incessant au roman.

Il fallait donc en passer, paradoxalement, par la forme traditionnelle du théâtre. Cette première manière d'adapter le roman à la scène s'appuie sur une conception non formelle – en tout cas non scripturale – du roman. Il s'agit de réinstaller dans l'espace de la scène, avec des êtres vivants, ce que capte comme nulle autre invention langagière le fameux miroir que promène le romancier. De ce point de vue, l'adaptation de Copeau présentait plusieurs avantages. D'abord, elle condensait le récit et fixait l'action en des bornes très précises, en mettant en évidence leurs ressorts, en concentrant l'attention sur l'énigme policière, en faisant un tri dans les personnages et en plaçant Ivan au premier rang. Cet élagage, monstrueux pour certains, a fourni une forme simple, dynamique et forte, surtout après qu'on eut nettoyé le dialogue de ce qui le datait trop. Cette adaptation a constitué finalement un instrument de transmission adéquat. La quête dont je parlais plus haut, celle de

la « douleur secrète », pouvait alors commencer. Il est plus facile de s'éloigner du chemin quand celui-ci est clairement dessiné et balisé. Nous avons en main une carte qui nous permettait, sans nous perdre, de plonger dans le génial fouillis du roman. La matière que nous en rapportions, comme un sous-texte, devenait pour le comédien l'occasion d'un jeu très riche avec le texte de Copeau, un peu à la manière du *non-pas-mais* brechtien. Elle permettait d'installer les conditions concrètes grâce auxquelles les mots du dialogue, la part déjà si fortement théâtrale du roman de Dostoïevski et plutôt bien rapportée par Copeau, pouvaient devenir *paroles*.

Un autre avantage de cette adaptation, c'est une étonnante parenté de fonctionnement – pourrait-on dire de structure ? – avec le roman de Dostoïevski. Copeau fait des *Frères Karamazov* un drame à la Bernstein, ce qui était si sensible dans le travail de répétition et que j'avais mal évalué. Ce corset dans lequel Copeau essaie de faire entrer l'immense roman lui convient ! Le mélodrame est là, chez Dostoïevski, comme une forme encore contemporaine, mais surtout comme une façon d'atteindre sans honte le *double* du roman, au sens où Artaud emploie le mot. Là encore, en rapportant, sans s'en rendre compte peut-être, cette vieille recette dramatique dont le romancier russe connaissait bien la capacité de révélation, Copeau était fidèle à l'œuvre. Ce *filet* du mélodrame permettait de saisir, ou plutôt de faire passer d'un pôle à l'autre, une vibration essentielle. Et les comédiens sentaient bien que c'était elle, cette vibration, qui soutenait l'ensemble, comme une basse continue sur quoi s'appuyer. Que par elle pouvaient s'installer sur le théâtre « le désordre, la violence et la sauvagerie du monde » (Adrien, 1998 : 62). Que cette démarche ait été périlleuse, que l'équilibre ait été souvent difficile à trouver, que l'audace ou le courage aient parfois manqué, c'est une autre question.

Il y a un dernier avantage à mettre au compte de l'adaptation de Copeau. Son éloignement, si on sait bien l'utiliser, constitue une protection contre deux maladies infantiles fréquentes chez les adaptateurs de Dostoïevski : le dérapage métaphysique et la complaisance dans la folie. Ce que l'on pourrait aussi appeler d'un autre nom, le pathos. L'adaptation datée de Copeau, au moins aussi juste, aussi défendable par rapport au roman que bien des lectures contemporaines, pas plus infidèle mais *formellement* datée, libère par la distance qu'elle impose. Le Dostoïevski de Copeau ne favorise guère la dérive, encore moins la perte de conscience de son lecteur. De sorte que cette adaptation si traditionnellement théâtrale, en permettant par le « détour » qu'elle constitue la multiplicité des regards, permet d'échapper au pathos et sauvegarde l'*ironie*, l'un des traits spécifiques du roman pour Kundera.

Je revendiquerai tout à l'heure la fidélité à propos du travail sur Musil et Büchner, celle qu'assurerait le geste simple du passeur qui prend une chose ici, un texte vénéré, et la transmet là, sur la scène, dans un désir de transparence évidemment « moquable », mais héroïque aussi. C'est l'autre manière d'adapter, qui part du refus d'adapter. Son apparente authenticité par rapport à l'œuvre conservée intacte et au lecteur ramené à son seul désir de lecture est évidemment un leurre, on va le voir.

Ce que nous apprend de plus important le travail sur l'adaptation de Copeau, c'est que l'inconfort, ce que j'appelle les « entraves nécessaires » (Villeneuve, 2000), est une condition de la mise en scène. « Écoute, Aliocha, tu dis toujours la vérité bien que tu t'assoies toujours entre deux chaises ». Ces paroles de Rakitine, le metteur en scène voudrait qu'elles lui conviennent toujours.

***L'automne le plus nébuleux de Grisœil* : la « mauvaise » adaptation**

L'automne le plus nébuleux de Grisœil est le titre d'une nouvelle inachevée que Musil écrivit vers 1905 et qui fut publiée, bien après la mort de l'écrivain, dans un recueil d'essais, d'articles divers et d'ébauches intitulé *Proses éparses*. Ce texte admirable, qui peut donner le sentiment fou de condenser en quelques pages l'œuvre immense de Musil, m'accompagna des années, avec, depuis sa découverte, l'idée de le faire entendre. Non pas tant d'en faire un spectacle, donc, mais simplement de le lire à d'autres pour qu'ils connaissent et partagent un récit qui avait pour moi cette capacité de révélation. Dans ce cas-ci, la très vaste question du roman au théâtre trouve là son point ancrage. Il ne s'agit pas de chercher, par-delà le répertoire dramatique qui serait devenu trop limité, une matière nouvelle à mettre en scène, mais de se donner un cadre où dire un texte. Un « retour au texte » donc, et un renversement de proposition par rapport à la conception du travail théâtral qui s'est imposée depuis la fin du XIX^e siècle. Un textocentrisme, mais qui veut aussi que « la scène parle son langage concret » (Artaud, 1964 : 53). Il s'agit en fait de mettre texte et scène en rapport de tension, en tentant de conserver à chacun le plus d'autonomie possible. C'était en tout cas l'ambition du projet Musil.

L'automne le plus nébuleux de Grisœil raconte un épisode de la vie de Walter Grisœil, peut-être un écrivain, qui traverse une crise grave. Privé de toutes ses capacités, il échoue dans une petite pension. Là il se trouve contraint, « pour devenir un homme », de s'accrocher, comme un animal parasite, à un jeune homme de vingt-deux ans, Eugenio Toronto, dont la principale qualité est d'être doté d'une extraordinaire

capacité à vivre. Il subit cette humiliation les yeux grands ouverts, comme une faillite de l'esprit qui laisse entrevoir toutes celles du ^{xx}e siècle à venir.

Plusieurs questions se posaient au départ. D'abord celle du « respect » du texte : devait-on en préserver l'intégralité ? pouvait-on se permettre des ajouts, modifier l'ordre des séquences narratives ? Puis celle de la narration : qui va dire le texte ? comment ? Enfin celle du théâtre : quoi montrer ? comment ? pourquoi ? Lors de la mise en chantier du spectacle, pratiquement aucune de ces questions n'avait de réponse. Je me rappelle ces mois de répétition – pour un spectacle d'à peine une heure quinze – comme la recherche ardue d'une forme pour chaque instant du récit.

Tout le texte de la nouvelle a été conservé. Des éléments s'y sont ajoutés, certains mineurs et appartenant toujours au régime de la narration : une citation de Kafka, comme un exergue, au tout début du spectacle, et une phrase empruntée aux *Désarrois de l'élève Törless* de Musil en conclusion. D'autres plus importants ont constitué des sortes de « greffes » de théâtre. Il s'est agi, pour deux des trois ajouts de ce genre, de simples développements de scènes esquissées par le récit, à partir de répliques empruntées à d'autres textes de *Proses éparses*. Une scène a été créée de toutes pièces. Elle « illustre » la relation de Toronto avec sa maîtresse, M^{me} Medinger. Elle était l'adaptation théâtrale classique d'un court texte emprunté lui aussi au recueil *Proses éparses*, intitulé *L'auberge de banlieue*. Il vaut la peine de s'y arrêter un instant. Il n'y avait, dans tout *L'automne le plus nébuleux de Grisoeil*, qu'une seule scène de théâtre, c'est-à-dire construite et jouée comme une effraction de la vie directement représentée, l'illusion de l'acte sans médiation, et j'ajouterais : à contenu sexuel, comme si seule la sexualité pouvait justifier que le théâtre, dans son évidence criante et son obscénité, ait encore lieu. Toronto et M^{me} Medinger font l'amour :

TORONTO (*sourdement*) : Je t'ai suivie, pendant des journées entières... (*Il essaie de gagner du temps. Ses plaisanteries trahissent son angoisse.*) Les femmes un peu fortes se corsètent aussi les pieds, n'est-ce pas ? Dans leurs souliers. Au-dessus de l'attache, là où la chair déborde un peu, il y a une petite odeur jaune cire qui ne ressemble à aucune autre. Enlève ta robe !

M^{me} MEDINGER : Vous vous égarez, ne me tutoyez pas, laissez-moi partir : je suis une femme honnête, une dame !

TORONTO : Pardonnez-moi. (*Un temps.*) J'aime ce genre de chambres. Cette chaise minable. Ces draps où, voilà une heure, couchait peut-être un vérolé !

M^{me} MEDINGER : Tu plaisantes, mon sauvage ! Mon éperonneur ! Pour que je mesure mieux le sacrifice que je fais à ta beauté !

TORONTO : Pas du tout. La vermine t'attend peut-être dans ce lit, pour s'incruster dans la pâte molle et sucrée de ta chair, pour partager ton plaisir, quand tu t'abandonneras. Je te remercie d'être venue. Il me faut cette ambiance d'objets édentés, verruqueux pour me risquer dehors. Pour rouler comme un fou – oui, je t'assure, rouler parfois comme un fou. Et si tu fais vite, il y aura en moi un grincement effroyable, inhumain, comme une roue de char.

(*Elle se déshabille résolument. Assise en face de lui, elle n'a plus maintenant sur elle que ses souliers et ses bas. Elle se met à trembler. Ses yeux sont comme des chiens tirant en tout sens sur leur chaîne.*) (Musil, 1989 : 17-23)

Tout se passait comme si la sexualité, thème majeur du texte de Musil, trouvait là son foyer. Il est arrivé, et il arrivera encore par la suite, que le narrateur laisse des répliques aux acteurs représentant des personnages du récit. Mais ici il s'interrompt. Comme s'il ne pouvait rien contre le jeu habituel du théâtre. Et surtout, lui qui est d'abord un spectateur avide, il ne regarde plus. Cette scène, à la lettre, se joue dans son dos. Il lit *Proses éparses* pendant ce temps-là ! Il ne la verra jamais. Comme si cette brûlure ne pouvait qu'excéder le récit ; comme si ce qui comptait le plus ne pouvait être pris en charge que par le théâtre. Et sans doute faudrait-il ajouter : la musique. Celle-ci en effet jouait un rôle majeur, et d'abord, dernier ajout textuel, un lied de Schubert extrait du *Voyage d'hiver*, « Gute Nacht », utilisé comme une rengaine sentimentale et devenu le chant de ralliement de la pension Schirmer. À ce *gemütlich* ironique s'opposait la musique « sublime » du narrateur, de brefs passages de la *Hammerklavier* de Beethoven ou du dernier Schumann.

Pour l'essentiel, il y eut donc bien transfert de l'intégralité du texte de Musil, ce transfert étant pris en charge par un narrateur. La question de la narration est évidemment la question principale que pose cette sorte d'adaptation qui ne veut pas en être une, qui se dérobe sans cesse, qui prétend préserver au théâtre la plus grande part possible du texte romanesque qu'elle y installe. Qui est-il, ce narrateur ? Quelles sont ses conditions d'énonciation ?

Ce narrateur est d'abord une pure invention théâtrale. Ce Walter Grisœil, qui se rappelle des années plus tard un épisode marquant de sa vie et le raconte à la troisième personne, est un personnage construit de toutes pièces à partir du récit. À qui s'adresse-t-il ? Une chose est sûre, il ne se parle pas. Il parle aux spectateurs, même si ce hiatus entre son statut de personnage fictif et la réalité de ses interlocuteurs ne manque pas d'être embarrassant. Il se trouve dans une immense bibliothèque faiblement éclairée qui lui est manifestement familière, là où il travaille sans doute. On aperçoit de très hauts rayonnages, des milliers de livres, et deux grands panneaux

montrent, esquissés à la manière de Schiele, les corps de femmes déshabillées. Des fenêtres au fond donnent sur un grand ciel nuageux. Il fait froid. Quelques fauteuils, une table de travail, un petit poêle sur lequel, tout à l'heure, avec beaucoup de soin, le narrateur fera chauffer l'eau du thé. Un espace lui aussi théâtral, un lieu imaginaire qui apparemment n'a aucun lien avec le récit qu'on y rapporte.

Autre fait important, ce personnage est joué par le metteur en scène. Je m'y superpose donc physiquement, comme un élément appartenant à la réalité de la communication théâtrale, comme la personne qui a toujours voulu lire cette nouvelle de Musil et qui le fait effectivement, par, à travers, par-dessus Grisøil, en m'adressant au public qui est là, devant moi. La solution trouvée est donc une solution de compromis – à mi-pente, diraient Banu et Sarrazac –, dont l'objectif est de faire *coexister* roman et théâtre. Elle institue pour cela un jeu de « déliaison » perpétuelle entre les diverses figures du narrateur, entre le personnage qui raconte, celui qui revit certains moments de son récit et le metteur en scène-comédien. Ce jeu qui brise donc l'harmonie entre deux principes indépendants que l'on observe habituellement dans l'art du comédien – le fait que le comédien parle à partir de lui-même et en même temps à partir d'un autre – et d'où résulte, écrivait Georg Simmel au début du siècle dernier, « l'exemple le plus radical de l'art » (2001 : 38). On sait que le théâtre est devenu depuis un mauvais mensonge, incapable d'assurer l'accord entre ces phénomènes contradictoires que sont, d'une part, le personnage incarné et, d'autre part, la personne réelle du comédien.

Le travail d'adaptation dont il est ici question s'inscrit donc sans surprise dans une modernité théâtrale dont le xx^e siècle, de Tchekhov à Kantor, a fourni d'innombrables exemples. L'évidence qu'elle constitue aujourd'hui, la fascination qu'elle exerce, le plaisir qu'elle procure, s'ils sont des faits acquis, ne peuvent empêcher de mesurer la perte alors subie (« l'exemple le plus radical de l'art »). *L'automne le plus nébuleux de Grisøil* portait les traces de cette blessure ; il en était même une sorte de théâtromachie menée par un metteur en scène-acteur-narrateur, sur fond de crise de conscience aiguë comme Vienne pouvait alors en être le lieu, dans le plus grand désarroi du corps et de la subjectivité. Le spectacle prétendait montrer que l'illusion référentielle, moins simple qu'on ne le dit souvent, appartient de façon nécessaire au théâtre et qu'il est difficile, sinon impossible, de s'en débarrasser. Même ramenée à de courts moments ou réduite à n'être qu'une dimension complémentaire d'un mode de représentation dorénavant désaccordée, elle se révélait, par-delà la nécessité de faire entendre un texte, comme la pulsion qui donnait finalement son sens au spectacle, et peut-être même justifiait qu'on y ait encore recours à cet art archaïque. Comment en effet renoncer complètement à ce qui, dans le *drame*

absolu, est réparation des « fêlures du monde », pour reprendre encore une fois les mots remarquables de Simmel, un « cadeau heureux et immérité dans l'indifférence et la confusion » des choses (2001 : 41) ?

L'automne le plus nébuleux de Grisail aura recours à la figuration du récit. Des épisodes seront concrètement évoqués (plutôt que joués). Il y aura la « partie de cartes », la « promenade dans les rues de Vienne sous la pluie », « le café »... La plupart du temps le spectacle juxtaposera narration et illustration. Mais il les fera aussi se croiser, Grisœil-narrateur devenant Grisœil-pensionnaire. Il opposera les styles de jeu, réservera à Toronto la présence rayonnante et sa « vérité », tandis que le reste de la pension sera traité sur un mode presque toujours grotesque. On sera donc, là encore, en présence d'un théâtre théâtral, d'acteurs dépassant le dessin du personnage, mais avec aussi, pour de courts moments, la possibilité de la croyance, de l'harmonie et, pour toute une scène, on l'a vu, celle du vrai « mensonge ».

Ainsi, au jeu entre les divers niveaux de la narration, s'en ajoutait un autre qui l'englobait, entre texte et scène : d'une part une langue avec sa force et sa beauté matérielles, sa rhétorique propre (par exemple l'extraordinaire liberté de la métaphore, ou encore l'énergie des descriptions, ou les sauts de la narration), son pouvoir d'élucidation, l'importance du moment historique auquel elle renvoie ; d'autre part la scène, c'est-à-dire un espace, des acteurs, une temporalité, et ce qu'on appellera faute de mieux le *théâtral*, son opacité, son excès. Le pari que prétendait tenir *L'automne* consistait à installer un système qui permettrait la mise en mouvement ou la relance de l'un par l'autre à travers diverses figures (de contradiction, de complémentarité, de dérivation, de métaphorisation), tout en conservant à chacun le plus d'autonomie possible. Bref, un dialogue sans doute intenable entre *tout* le roman et *tout* le théâtre.

L'adaptation, qui est en fait ici résistance à la forme dramatique, ne pouvait qu'aboutir à un échec. Il s'agirait plutôt d'une *mésadaptation* ou mauvaise adaptation. Cependant, pour revenir une dernière fois à Simmel, l'impossibilité de l'harmonie ne signifierait pas nécessairement que l'œuvre d'art, elle, soit un échec, mais seulement que l'accord dont elle doit obligatoirement témoigner se situerait à un autre niveau : celui d'une sorte d'équivalence entre la fêlure du monde et celle de sa représentation. Si le long, difficile et passionnant travail sur *L'automne le plus nébuleux de Grisail* a eu un sens, il s'est trouvé là, tous plans confondus.

Lenz : l'impossibilité de l'adaptation

Entre le livre et le théâtre, il y a un lien et un refus consubstantiels. L'un sort de l'autre mais le nie, tente de l'annuler, emploie toutes ses forces à le faire oublier. Pourtant il ne réussit jamais à l'exorciser tout à fait. Le livre resurgit toujours. Il hante la scène comme son origine et son terme. [...] au fond du théâtre, il y a toujours un livre.

Bernard DORT, *Le spectateur en dialogue*

C'est bien de cette persistance obstinée du livre au théâtre dont il est ici question. Depuis le début. Le livre, pour Bernard Dort, c'est le texte de la pièce, jamais vraiment assimilé par le spectacle. On peut facilement imaginer combien cette résistance est plus grande dans le cas du transfert du roman à la scène. Même quand le théâtre fait mine d'avaler les mille pages du roman qui sont à son origine, comme on l'a vu pour *Les frères Karamazov*, celles-ci ne peuvent s'empêcher de réapparaître, soit directement dans le dialogue, soit de façon diffuse dans la façon de dérouler le récit ou encore dans l'*aura*, au sens benjaminien, que confère au jeu des comédiens l'énorme sous-texte romanesque. Que dire de cette présence du livre quand le spectacle, sans renoncer au théâtre, en fait son enjeu principal, comme dans le cas de la nouvelle de Musil, sinon qu'effectivement le mot *adaptation* ne convient plus. Jouant du paradigme, je viens de proposer, comme un clin d'œil, *mésadaptation*. *L'automne* est effectivement une « mauvaise » adaptation, à mi-chemin entre la lecture (entendue au sens premier de « profération ») et l'adaptation traditionnelle (illustration décalée, brèves scènes de théâtre). Dans ce petit système dessinant un spectre qui va du degré plein de l'adaptation à son degré zéro, la lecture, *Lenz*, le dernier exemple auquel je m'arrêterai brièvement, représenterait un pas de plus vers celle-ci. *Lenz* ou la *désadaptation*, oserais-je dire ; *Lenz* ou la mise en scène de l'éloignement, sinon de la négation, de l'adaptation.

Lenz, le spectacle, refusait toute représentation de *Lenz*, la nouvelle de Büchner. Celle-ci raconte le séjour que fit Jacob Lenz, un des auteurs dramatiques les plus fameux du *Sturm und Drang*, chez le pasteur Oberlin, dans les Vosges. Pendant ce court séjour, Lenz devient fou. Ne serait-ce qu'en raison de la place que prend la description de la nature, il n'était pas possible d'illustrer *Lenz*. Seulement de le raconter. J'ai imaginé pour cela un grand hôtel abandonné, au Caire peut-être, dans lequel un homme, H, se cache, avec seulement le texte de Büchner qu'il sait par cœur et un disque de Bach joué par Glenn Gould. La partie, finalement, se déroulera entre deux hommes, celui qui ne sait que dire les mots de *Lenz* parce qu'ils lui permettent de continuer à vivre, et un autre personnage qui ne parle pas, l'Autre, qui, avec une jeune femme, squatte aussi l'hôtel où – appelons-le H. –, où H. se croyait seul.

Le spectacle refusait aussi toute analogie, c'est-à-dire toute illustration indirecte. Montrer par exemple un sort parallèle à celui du héros de la nouvelle de Büchner : il arrive à H ce qui est arrivé à Lenz, H est comme Lenz, H est Lenz. Pour H, le texte de Büchner joue un rôle physique, presque mécanique. Il ne fait que le dire, à la limite sans que le contenu soit pris en compte, comme une prière, une sorte d'invocation rituelle, un faire (un dire qui est d'abord un faire) qui rend possible la vie dans le « terrier » qu'est devenu l'hôtel pour cet étrange narrateur involontaire. L'image du terrier vient d'un récit inachevé de Kafka (1980). Il accompagnera, comme d'autres textes de fiction du même auteur, et aussi les *Journaux*, les répétitions et nourrira la construction du personnage : « Sans relations humaines, il n'y a pas en moi de mensonges visibles. Le cercle limité est pur » ; « Mon unique sentiment de bonheur consiste en ce que personne ne sait où je suis. Que n'ai-je la possibilité de toujours continuer ainsi. Ce serait encore plus juste que la mort » ; « [...] je ne suis rien d'autre que littérature, je ne peux et ne veux pas être autre chose » ; « Je m'isolerais de tous jusqu'à en perdre conscience ». Et l'étonnement jamais dissipé : « Comment suis-je arrivé là ? ». Sans que cela participe d'un projet, Kafka ouvrait *L'automne le plus nébuleux de Grisoeil*, et la dernière réplique des *Frères Karamazov*, « Je n'admets pas le monde », répétée plusieurs fois par Ivan, lui était une main tendue.

Il est donc, plus que jamais, difficile de parler d'adaptation. Il s'agit plutôt ici d'une forme d'instrumentalisation du texte de Büchner, dans le cadre d'une situation proposée par la mise en scène. Au départ, cette situation est posée sans que soit prévue la forme de son évolution. Une fois lancés, ses deux éléments étrangers l'un à l'autre, l'enfermement d'un homme et le texte de Büchner, vont évoluer selon leur propre dynamique, que va suivre, développer, éclairer, le travail de répétition. Cette mise en tension du texte et de la scène, radicale tant elle pousse à ses extrêmes l'opposition qu'affronte toujours le metteur en scène, va bien sûr connaître une résolution finale. Calmé, après un « voyage autour de sa chambre » où l'Autre a un rôle de plus en plus important à jouer et dont les divers épisodes scandent la récitation d'un texte qui rapporte les incessants déplacements de Lenz à travers l'immensité de la montagne, H, qui a frôlé à diverses reprises le sort de Lenz, s'éloigne progressivement du héros de Büchner. Il devient peu à peu capable de lire, non plus de réciter. Et donc d'entendre le texte de la nouvelle, et de s'en séparer. À l'enfermement final de Lenz correspond la libération de H. Celui-ci devenu non pas narrateur mais *lecteur* peut, son édition des *Œuvres complètes* de Büchner à la main, ayant quitté la scène, s'adresser directement aux spectateurs et leur lire, de la salle, tout près : « Il se moquait de savoir où on l'emmenait. [...] Le lendemain matin, il arriva à Strasbourg par un temps gris et pluvieux ; il avait l'air

tout à fait raisonnable, parlait avec les gens ; il fit tout comme faisaient les autres, mais il y avait en lui un vide affreux, il n'éprouvait plus d'angoisse, plus de désir ; l'existence pour lui était un fardeau inévitable. – Ainsi laissa-t-il dès lors aller sa vie. »

H s'en va avec le livre. Il laisse le théâtre dans l'enfermement duquel il a pu redevenir un homme grâce à l'Autre qui, venu du hors-scène, de nulle part, l'a regardé, écouté, a brisé la pureté du cercle, et est reparti, sans avoir, à aucune de leurs rencontres, prononcé un mot.

Le théâtre dit donc ce qu'il a à dire par-delà le texte et ce dernier, on le savait, reste inentamé, quoi qu'il arrive. L'amener sur scène parce que sa lecture nous est essentielle et qu'on croit qu'il n'y a pas de meilleure tribune pour le partager aboutit forcément à une impasse. Cette pulsion dont il a été dit au début qu'elle était à l'origine de la volonté d'adapter appelle en vérité la *lecture*. C'est elle qui est à l'autre extrémité du spectre et répond symétriquement à la « vraie » adaptation. Ce serait donc elle l'objectif ultime – inavouable ? – de l'adaptateur que j'ai essayé d'être à travers ces trois expériences. Elle, la lecture, c'est-à-dire le refus de l'adaptation.

Est-ce à dire que je me retrouve au bout de ce parcours Gros-Jean comme devant ? L'admettre n'aurait pas de sens. La réflexion sur ces formes un peu exacerbées du combat entre le livre et le théâtre a comme intérêt de montrer sa permanence, certaines de ses ruses et sa complexité. Le soupçon est l'état de nature pour le faiseur de théâtre et pour le spectateur. Ils sont condamnés, comme à la fin du *Théâtre de marionnettes* de Kleist, à faire le tour du paradis perdu. À se tenir à côté, dans l'entre-deux. À trouver dans la fêlure pas si nouvelle que ça – elle était déjà dans le masque de l'*hypokritès* – la jouissance du théâtre et sa nécessité.

Une utopie dangereuse ?

Nous revenons ainsi à notre point de départ. Cet entre-deux auquel nous obligerait l'adaptation, le recours au roman, c'est bien une forme de cet « écart scandaleux » qui définit, selon Jean-Pierre Sarrazac, le théâtre-parabole, le théâtre moderne, celui qui refuse l'immédiateté et l'identification. L'adaptateur en effet s'écarte du théâtre « normatif » (« normal » ?) et par ailleurs se place à côté du texte qu'il veut adapter. Où se tient-il ? Au théâtre, bien sûr (cet adaptateur-là n'écrit pas, il veut lire, il fait des spectacles). Mais au théâtre *autrement*. Que lui rapporte ce détour de ses objets (le roman, le théâtre) ? Voilà la question. Sarrazac, citant Joyce, pense que « le plus long détour est le plus court retour » (2002 : 24). Je crois en tout cas que le détour

par l'adaptation a été la façon la plus sûre d'aller au cœur de ce qu'est pour moi le théâtre (ce qui ne signifie pas que je doive, ou souhaite, y rester). Le détour est une stratégie. Il a son économie propre. « Comment faire que le détour ne soit pas une perte de l'objet mais une méthode pour mieux l'atteindre ? » (p. 25). En m'arrêtant à ces trois expériences, j'ai tenté de montrer quelles voies le praticien a suivies chaque fois, à quels mécanismes – est-ce le mot juste ? – il a eu recours pour garder du texte de départ sa force propre et s'inscrire en même temps le plus possible dans la réalité du théâtre. Utopie dangereuse ? Comment faire du théâtre sans la poser toujours devant soi ?

Credo provisoire

On me permettra, pour terminer, la récitation de ce credo, provisoire bien sûr, que je crois pouvoir tirer de mon expérience du roman à la scène :

– pas de théâtre sans non-théâtre en même temps (vieille leçon que donnaient déjà toutes les dramaturgies et pratiques théâtrales d'avant le réalisme) ;

– pas de théâtre sans texte *préservé*, quelle que soit la forme textuelle empruntée (ce n'est qu'une question de degré) : le dialogue a toujours lui aussi une part non assimilable par l'action, le présent de la scène, la réalité psychologique du personnage ou la dimension pragmatique ;

– pas de théâtre sans croyance (adhésion) et sans pensée (sans distance, sans lucidité) ;

– pas de théâtre sans affirmation de celui qui le fait (moins dangereuse que la fausse – parce qu'impossible – transparence ou absence) ;

– pas de théâtre sans adresse directe aux spectateurs, d'une manière ou d'une autre, à un moment ou à un autre ;

– dans cette lutte du texte et de la scène, il est manifeste que c'est le corps qui l'emporte ; le travail de l'adaptation, de la transmission du texte, le montre avec évidence, paradoxalement ;

– le roman au théâtre n'est pas le romanesque (notion essentiellement dramaturgique).

L'auteur, metteur en scène, revient sur une triple expérience d'adaptation théâtrale. Ce rapport de tension entre texte et scène est la règle ordinaire au théâtre, mais il subit, grâce au détour par le roman, une exacerbation révélatrice. L'auteur croit trouver dans les trois cas de figure qu'il analyse, trois états de l'adaptation : l'assimilation par la forme dramatique ou le degré plein de l'adaptation (*Les frères Karamazov* de Dostoïevski) ; la « mauvaise adaptation », qui part d'un désir fou de fidélité (*L'automne le plus nébuleux de Grisail* de Musil) ; enfin l'adaptation impossible ou la « désadaptation » (*Lenz* de Büchner). Il en tire quelques certitudes provisoires à propos de la pratique du théâtre.

The author, who is also a stage director, reviews in this article three experiments in theatrical adaptation. While tension between text and stage is the rule in the theatre, it is enhanced by a revealing detour through the novel. The author believes he has found, in the three cases which he analyses, three states of adaptation: assimilation by the dramatic form or the full degree of adaptation (*The Brothers Karamazov* by Dostoïevski); the "bad adaptation", which comes from a crazy desire for fidelity (*L'automne le plus nébuleux de Grisail* by Musil); finally, the impossible adaptation or "loss of adaptability" (*Lenz* by Büchner). The author draws from these experiences some provisional certainties in connection with theatre practice.

Professeur titulaire au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, Rodrigue Villeneuve a publié de nombreux articles au Québec et à l'étranger, participé à des ouvrages collectifs, dirigé des numéros de revue, organisé des colloques. Il s'intéresse aux questions de représentation, plus particulièrement dans le cadre de la mise en scène. Cofondateur de la compagnie de théâtre Les Têtes Heureuses (1982), il en est le directeur artistique. Il est aussi metteur en scène (Splendid's de Genet, Les reines de Chaurette, Pour un oui ou pour un non de Sarraute, Macbeth, Le conte d'hiver, Richard II de Shakespeare, Tartuffe de Molière, ainsi que Musil, Büchner, Brecht, Dostoïevski...). Il prépare Le pain dur de Claudel, qui sera présenté à l'automne 2003.

Bibliographie

ADRIEN, Philippe (1998), *Instant par instant*, Arles, Actes Sud.

ARTAUD, Antonin (1964), « La mise en scène et la métaphysique », *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)

DORT, Bernard (1995), *Le spectateur en dialogue*, Paris, POL.

KAFKA, Franz (1980), « Le terrier », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, tome II, p. 738-772. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

MUSIL, Robert (1989), « L'auberge de banlieue » (adaptation), dans *Proses éparses*, Paris, Seuil.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé. (Coll. « Penser le théâtre ».)

SIMMEL, Georg (2001 [1908]), *La philosophie du comédien*, traduit de l'allemand par Sylvie Muller, Belfort, Circé.

SZONDI, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge d'homme.

VILLENEUVE, Rodrigue (2000), « Les entraves nécessaires », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 96 (septembre), p. 154-161.