

L3 Dramaturgie 26 | 27

Adapter un texte non théâtral

Exemplier introductif

1. Extrait d'une interview de Julien Gosselin, Maison Jean Vilar, Festival d'Avignon 2026

Quand j'ai commencé à faire du théâtre, je venais d'une éducation théâtrale assez classique. C'est-à-dire que c'était un texte, un metteur en scène et on passait sur le plateau. Je n'avais pas encore accès au fait que le théâtre pouvait venir d'autre chose. Mais j'ai quand même adapté des livres plutôt que des pièces de théâtre. Dans mon deuxième spectacle, j'ai encore monté un texte de théâtre qui s'appelle *Tristesse animal noir*, d'Anja Hilling. À un moment dans la pièce, les personnages parlaient à la première personne mais expliquaient leur parcours, et le processus se faisait alors entre des moments incarnés et des moments narratifs. J'ai alors découvert que le travail narratif m'intéressait. J'étais intéressé par le fait que le théâtre pouvait se mettre à parler à l'imparfait ; qu'il ne soit pas qu'un art du présent mais un art du récit. Je me suis alors dit : je suis un lecteur, je vais transposer mon travail de lecteur. J'admire beaucoup les auteurs de théâtre et je les lis. Je n'ai pas de défiance ni de mépris pour l'écriture théâtrale bien au contraire. C'est d'abord un rapport premier d'artiste à une œuvre. Je fais un travail de créateur en lisant : je me sens auteur d'une structure de langage, de pièce de théâtre. J'aime que le roman propose des structures visibles que je peux exploiter pour arriver à en faire des formes théâtrales. Mon travail, en réalité, est un travail d'écriture. Le texte de théâtre m'enlèverait quelque chose de mon geste.

2. Extrait d'une interview de François Berreur, Le Phénix scène nationale de Valenciennes, 2018.

Je n'ai pas de vision théâtrale pour choisir les textes. C'est avant tout une question de littérature. Je pense qu'un texte de théâtre ne devient théâtre parce qu'il est sur scène et fonctionne sur scène. Je ne sais pas ce qui fait qu'un texte est théâtral ou pas. J'édite des textes qui n'ont pas de prédestination théâtrale. On lit Rodrigo Garcia, ça ne ressemble pas à du théâtre et pourtant il en fait des spectacles. En revanche, on peut lire un texte avec des dialogues, ça n'est pas pour cela que ça fait du théâtre, du bon théâtre. La magie du théâtre n'est pas forcément dans le rapport à l'idée qu'on a de sa forme. Prenez Jean-Luc Lagarce, par exemple, au début les gens disaient que ce n'était pas du théâtre ; qu'il ne se passait rien, que c'était répétitif etc. Mais

aujourd'hui c'est l'auteur le plus monté en langue française du XXe siècle. Je n'ai jamais publié une pièce parce qu'elle avait une théâtralité évidente. Moi je pense qu'un texte est théâtral par le prisme personnel d'un acteur, d'un metteur en scène, d'un public qui reçoit une dimension théâtrale.

3. Extrait d'un texte de Roland Barthes, « Littérature et signification », *Essais critiques*, Seuil/Points, 1981.

Je n'ai pas de vision théâtrale pour choisir les textes. C'est avant tout une question de littérature. Je pense qu'un texte de théâtre ne devient théâtre parce qu'il est sur scène et fonctionne sur scène. Je ne sais pas ce qui fait qu'un texte est théâtral ou pas. J'édite des textes qui n'ont pas de prédestination théâtrale. On lit Rodrigo Garcia, ça ne ressemble pas à du théâtre et pourtant il en fait des spectacles. En revanche, on peut lire un texte avec des dialogues, ça n'est pas pour cela que ça fait du théâtre, du bon théâtre. La magie du théâtre n'est pas forcément dans le rapport à l'idée qu'on a de sa forme. Prenez Jean-Luc Lagarce, par exemple, au début les gens disaient que ce n'était pas du théâtre ; qu'il ne se passait rien, que c'était répétitif etc. Mais aujourd'hui c'est l'auteur le plus monté en langue française du XXe siècle. Je n'ai jamais publié une pièce parce qu'elle avait une théâtralité évidente. Moi je pense qu'un texte est théâtral par le prisme personnel d'un acteur, d'un metteur en scène, d'un public qui reçoit une dimension théâtrale.

4. Extraits de *La Composition du roman* de Roland Barthes

Cela posé, je voudrais maintenant réfléchir un peu avec vous et placer le début de ma réflexion sous l'invocation d'un vers très célèbre de Dante qui est le premier de *La Divine Comédie* : *Nel mezzo del cammin di nostra vita.* » À ce moment-là, Dante a trente-cinq ans. Inutile de dire que j'en ai bien plus et que je suis bien au-delà du milieu mathématique du chemin de ma vie⁴. Et j'ajouterai : je ne suis pas Dante ! Attention : le grand écrivain, comme Dante, n'est pas quelqu'un à qui on se compare (je reviendrai là-dessus), mais à qui on peut, et on veut, plus ou moins partiellement, s'identifier. Je n'ai pas le droit de me comparer à Dante mais j'ai le droit de m'identifier à lui. Le vers de Dante est un vers magnifiquement direct, c'est-à-dire qu'il inaugure l'une des plus grandes œuvres du monde par ce que j'appellerai une déclaration de sujet : « Dans le milieu du chemin de notre vie » (et je dirais entre parenthèses que l'Écrivain, c'est peut-être celui dont la devise serait : « Je ne refoule pas le sujet que je suis », c'est cela qui caractériserait l'écrivain notamment par rapport à l'écrivain[...]

[...] Tout d'un coup, sous l'effet de deux consciences, de deux sentiments et d'un événement, se produit cette évidence : d'une part, je n'ai plus le temps d'essayer

plusieurs vies : il faut que je choisisse ma dernière vie, ma vie nouvelle, *Vita Nova* comme disait Dante ou *Vita Nuova* comme disait Michelet (*Vita Nova*, c'est latin, *Vita Nuova*, c'est italien). Mais d'autre part, je dois sortir de cet état ténébreux, où me conduisent l'usure des travaux répétés, et le deuil. Cet ensablement, cet enfoncement immobile dans le sable mouvant (c'est-à-dire le sable qui ne bouge pas, en réalité), cette mort lente du sur-place, cette fatalité qui ferait qu'on ne pourrait « entrer vivant dans la mort », peut être diagnostiqué ainsi : généralisation et accablement des « désinvestissements ». On désinvestit perpétuellement et les désinvestissements se généralisent et vous accablent. On est dans l'impuissance à investir de nouveau. On ne peut plus, il y a un moment où l'usure, le deuil font qu'on ne peut plus investir dans rien, où on n'investit plus que faiblement, mollement, brièvement. On ne peut plus investir dans une doctrine, dans une idée, dans une amitié, dans un amour. Tout s'affadit et s'affaiblit. »

5. Extraits de *Étoile distante* de Roberto Bolano, 1996

La première fois que j'ai vu Carlos Wieder ce devait être en 1971 ou peut-être en 1972, du temps où Salvador Allende était président du Chili.

À cette époque-là il se faisait appeler Alberto Ruiz-Tagle et fréquentait parfois l'atelier de poésie de Juan Stein, à Concepción, la capitale du Sud, comme on dit. Je ne peux pas dire que je le connaissais bien. Je le voyais une ou deux fois par semaine, quand il venait à l'atelier. Il ne parlait pas énormément. Moi oui. La plupart de ceux qui venaient parlaient beaucoup : pas seulement de poésie, mais de politique, de voyages (et personne n'imaginait en ce temps-là ce qu'ils seraient plus tard), de peinture, d'architecture, de photographie, de révolution et de lutte armée ; cette lutte armée qui devait nous apporter des temps nouveaux et une vie nouvelle, mais qui, pour la plupart d'entre nous, était une sorte de rêve ou, plus exactement, une sorte de clé qui nous ouvrirait la porte des rêves, les seuls qui justifiaient la peine de vivre. Nous savions bien sûr confusément que souvent les rêves se muent en cauchemars mais cela ne nous importait pas. « Nous avions entre dix-sept et vingt-trois ans (moi j'en avais dix-huit) et nous étions presque tous étudiants à la faculté de lettres, sauf les sœurs Garmendia, qui suivaient des cours de sociologie et de psychologie, et Alberto Ruiz-Tagle qui, une fois, nous dit qu'il était autodidacte. Il y aurait beaucoup à dire sur le fait d'être autodidacte au Chili à l'époque qui a précédé les événements de 1973. La vérité, c'est qu'on n'aurait pas dit un autodidacte. Je veux dire : extérieurement il ne ressemblait pas à un autodidacte. Les autodidactes, au Chili, au début des années soixante-dix, dans la ville de Concepción, ne s'habillaient pas comme le faisait Alberto Ruiz-Tagle. Les autodidactes étaient pauvres. Certes il parlait bien comme un autodidacte. Il parlait comme, je suppose, nous parlons tous à présent, du moins ceux d'entre nous qui sont encore vivants (il parlait comme s'il vivait au beau milieu d'un nuage), mais il était trop bien habillé pour ne jamais avoir

mis les pieds dans une université. Je ne veux pas dire qu'il était élégant – même si à sa manière il l'était – ni qu'il s'habillait d'une façon particulière ; ses goûts étaient éclectiques : parfois il faisait son entrée en costume trois-pièces-cravate, d'autres fois il arrivait en tenue de sport, il ne méprisait ni les blue-jeans ni les tee-shirts. Mais peu importait leur genre, les vêtements de Ruiz-Tagle étaient toujours chers et de marque. Bref, Ruiz-Tagle était élégant et moi en ce temps-là je ne croyais pas que les autodidactes chiliens, toujours entre l'asile de fous et le désespoir, pouvaient être élégants. Il dit une fois que son père ou son grand-père avait possédé une propriété du côté de Puerto Montt. Il racontait, ou alors c'est Verónica Garmendia qui nous l'avait raconté, qu'il avait abandonné les études à quinze ans pour se consacrer aux travaux des champs et à la lecture de la bibliothèque paternelle. Tous ceux qui assistaient à l'atelier de Juan Stein le tenaient pour un excellent cavalier. »

[...] Cela arriva une fin d'après-midi – Wieder aimait les crépuscules –, tandis que les autres détenus et moi, une soixantaine de personnes, nous tuions le temps dans le Centre de La Pena – un lieu de passage à la périphérie de Concepción, qui empiétait presque sur Talcahuano –, en jouant aux échecs dans la cour ou tout simplement en discutant.

Le ciel, une demi-heure auparavant totalement dégagé, commençait à pousser quelques lambeaux de nuages vers l'est ; les nuages, longs et fins comme des aiguilles ou des cigarettes, étaient d'abord grisâtres quand ils flottaient encore sur la côte, puis prenaient des teintes rosâtres, une fois le cap mis sur la ville, et enfin, alors qu'ils remontaient le cours du fleuve, voyaient leurs couleurs se muer en un vermillon brillant.

J'avais l'impression d'être, je ne saurais dire pourquoi, le seul prisonnier à regarder le ciel. Sans doute parce que j'avais dix-neuf ans.

Lentement, entre les nuages, l'avion apparut. Au début ce n'était qu'une tache, guère plus grosse qu'un moustique. Je pensai qu'il devait venir d'une base aérienne du coin, et, qu'après avoir survolé la côte, il revenait à son point de départ. Peu à peu, mais sans difficulté, comme s'il planait dans les airs, il s'approcha de la ville, se confondant tantôt avec les nuages cylindriques, qui flottaient à grande altitude, tantôt avec les nuages effilés comme des aiguilles qui étaient poussés par le vent presque au ras des toitures.

Il donnait l'impression d'avancer aussi lentement que les nuages, mais je ne mis pas longtemps à comprendre que ce n'était qu'une illusion d'optique. Quand il survola le Centre de La Pena le bruit qu'il fit ressemblait à celui d'une machine à laver déglinguée. D'où je me trouvais je pus apercevoir le visage du pilote, et pendant

quelques instants je crus qu'il agitait la main et nous saluait. Ensuite il releva le nez de l'avion, prit de l'altitude et se retrouva au-dessus du centre de Concepción.

Et c'est là, à cette hauteur-là, qu'il commença à écrire un poème dans le ciel. Au début, je crus que le pilote était pris d'une crise de démence et cela ne m'étonna pas. La folie était monnaie courante en ce temps-là. Je pensai que, aveuglé par le désespoir, il tournoyait en l'air et qu'ensuite il s'écraserait contre un des bâtiments ou sur une des places de la ville. Mais, tout de suite après, comme engendrées par le ciel même, apparurent les lettres. Des lettres parfaitement dessinées par la fumée gris et noir sur l'énorme écran du ciel bleu-rose, qui gelaient le regard de qui les rencontrait. IN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS... COELUM ET TERRAM, c'est ce que je lus comme si j'étais plongé dans le sommeil.

[...] La chambre était éclairée comme d'habitude. On n'avait pas ajouté une seule lampe, un seul projecteur pour améliorer la perception des photos. La chambre ne devait pas ressembler à une galerie d'art, mais au contraire, à une chambre, une pièce que l'on avait prêtée, la passagère demeure d'un jeune homme. Il n'y avait pas, bien évidemment, d'éclairage en couleurs comme quelqu'un l'affirma, ni de roulements de tambours émis par un magnétophone à cassettes caché sous le lit. L'atmosphère devait être ordinaire, normale, sans dissonances.

Le père de Wieder contemplait quelques-unes des centaines de photos qui décoraient les murs et une partie du plafond de la chambre. Un cadet, dont personne ne parvient à s'expliquer la présence, peut-être le jeune frère de l'un des officiers, se mit à pleurer et à proférer des injures et on dut le faire sortir en le traînant de force. Les journalistes surréalistes eurent des mouvements de réprobation mais furent fidèles à leur rôle. Munoz Cano soutient que, sur quelques-unes des photos, il put reconnaître les sœurs Garmendia et d'autres disparus. La plupart étaient des femmes. Le décor ne changeait pratiquement pas d'une photo à l'autre, ce pourquoi on pouvait conclure qu'il s'agissait du même lieu. Les femmes ressemblaient à des mannequins, en certains cas à des mannequins démembrés, dépecés, quoique Munoz Cano n'écarte pas la possibilité que, dans un tiers des cas, les femmes aient été vivantes au moment où la photo avait été prise. Les photos, en général (d'après Munoz Cano), sont de mauvaise qualité même si l'impression qu'elles provoquent chez ceux qui les regardent est très vive. L'ordre de leur exposition n'est pas arbitraire : elles suivent une ligne, un scénario, une histoire (chronologique, spirituelle...), un plan. Celles qui sont collées au plafond uni sont semblables (d'après Munoz Cano) à l'enfer, mais un enfer vide. Celles qui sont accrochées (avec des punaises) aux quatre coins renvoient à une

épiphanie. Une épiphanie de la folie. Dans d'autres séries de photos prédomine un ton élégiaque (mais comment peut-il y avoir nostalgie et mélancolie dans ces photos ? se demande Munoz Cano). Les symboles sont peu nombreux mais éloquents : la photo de couverture d'un livre de François-Xavier de Maistre (le frère cadet de Joseph de Maistre) : *Les Veillées de Saint-Pétersbourg* ; la photo d'une jeune blonde qui semble s'évanouir dans l'air ; la photo d'un doigt coupé, jeté sur le sol gris, poreux, de ciment.

[...] Munoz Cano ne revit jamais plus Wieder. La dernière image qu'il eut de lui, cependant, fut indélébile : une grande salle de séjour en désordre, des bouteilles, des assiettes, des cendriers pleins, un groupe de personnes pâles et fatiguées, et Carlos Wieder auprès de la fenêtre, sans trace de fatigue, serrant un verre de whisky dans une main qui ne tremblait assurément pas, contemplant le paysage nocturne. »