Pratiques
Linguistique, littérature, didactique

175-176 | 2017
Didactiques et médiations des arts et de la littérature

Candide de Jean Tardieu : étude d'une adaptation de l'œuvre de Voltaire

Candide, *from Voltaire to Tardieu: reflection on theatrical adaptation*

André Petitjean

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/pratiques/3628
DOI : 10.4000/pratiques.3628
ISSN : 2425-2042

Éditeur
Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique
André Petitjean, « *Candide* de Jean Tardieu : étude d'une adaptation de l'œuvre de Voltaire », *Pratiques* [En ligne], 175-176 | 2017, mis en ligne le 22 décembre 2017, consulté le 10 décembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/pratiques/3628 ; DOI : https://doi.org/10.4000/pratiques.3628

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

© Tous droits réservés

Candide de Jean Tardieu : étude d'une adaptation de l'œuvre de Voltaire

Candide, *from Voltaire to Tardieu: reflection on theatrical adaptation*

André Petitjean

Introduction

1 À la lecture des textes officiels, en particulier le « programme d'enseignement obligatoire au choix d'arts » pour les classes de première et de terminale de la série L, il apparait que l'accent peut être mis sur le travail interprétatif et créatif qu'opèrent les créateurs selon qu'ils sont metteurs en scène ou auteurs d'adaptation. Je retiens entre autres prescriptions concernant le théâtre que l'on souhaite que l'élève sache « situer les œuvres dans leur contexte historique et esthétique », découvre « les composantes essentielles de l'acte théâtral : écriture, choix scénographiques et dramaturgiques » et apprenne « à se situer dans un univers artistique qui sollicite la pluralité des arts ». Il est écrit aussi que « le travail théâtral favorise la créativité de l'élève » à condition de s'approprier les textes par la pratique et que « cette appropriation prend des formes variées : travaux d'écriture, d'adaptation… ».

2 Il m'a donc semblé utile d'étudier, comme j'ai pu le faire avec des étudiants de première année, l'adaptation de *Candide* de Voltaire produite par J. Tardieu, parue en 1944. Cela me semble d'autant plus justifié que pour les œuvres qui comptent dans la mémoire culturelle, il existe de nombreuses récritures, quelles que soient les formes qu'elles prennent. Tel est le cas du conte de Voltaire qui a fait l'objet de *suites* ou d'*adaptations* diverses[1].

3 Avant d'entrer dans le détail de l'analyse du texte de J. Tardieu, quelques remarques préalables me semblent indispensables concernant la réécriture et l'adaptation.

4 Comme l'ont bien montré G. Genette (1982) sur le plan théorique et D. Bessonnat (2000) d'un point de vue didactique, récrire ou réécrire a plusieurs sens possibles : écrire une seconde fois à quelqu'un qui n'a pas répondu ; revenir sur son texte en le poursuivant ou en le corrigeant pour l'améliorer ; reprendre un texte qui a déjà été écrit par un autre, que ce soit pour le parodier ou l'adapter. À ce propos, ce n'est pas indifférent dans le cadre d'un dialogue entre littérature et arts, de constater que la réécriture ne se limite pas à la seule littérature. On la trouve aussi en peinture. C'est ainsi que P. Picasso, dans les années 1950, a peint trois grandes séries de variations d'après des chefs-d'œuvre du passé : les *Femmes d'Alger* d'après E. Delacroix *en* 1954, *Les Menines* d'après D. Vélasquez en 1957, *Le Déjeuner sur l'herbe* d'après É. Manet en 1960-61, mais aussi, de façon moins systématique, d'après N. Poussin, J.-L. David, L. Le Nain, G. Courbet. Ce détournement à des fins personnelles des œuvres du passé n'est pas dénué d'humour ni d'ironie. Une façon pour P. Picasso de confronter son langage pictural aux grands chefs-d'œuvre de la peinture, de renouveler le genre de la citation et de vérifier son pouvoir de peintre. En musique, le jazz est un domaine où les interprétations d'un même morceau sont nombreuses et font l'objet de variations nombreuses. *Round Midnight*, par exemple, composé par T. Monk en 1944 sera repris par S. Getz, M. Davis, A. Pepper, B. Evans. Quant aux adaptations, elles sont aussi fort nombreuses : roman ou nouvelle adaptés en film (*La Recherche du temps perdu* par R. Ruiz, *La Petite Roque* de G. de Maupassant par C. Santelli) ; roman adapté en BD (S. Heuet adaptant lui aussi l'œuvre de M. Proust), etc. Dans tous les cas, l'adaptation peut être hétéro-réécriture quand l'auteur du nouveau texte récrit le texte d'un autre. C'est le cas de M. Tournier qui avec *Vendredi ou les limbes du Pacifique* réécrit *Robinson Crusoé* de D. Defoe). Elle peut aussi être une autoréécriture quand l'auteur revient sur un texte qu'il a lui-même écrit. M. Tournier, encore, réécrit *Vendredi ou les limbes du Pacifique* sous la forme d'une version jeunesse intitulée *Vendredi ou la vie sauvage* (Petitjean, 2007).

5 Comme je l'ai montré, par ailleurs (Petitjean & Hesse-Weber, 2011), l'adaptation est une transposition d'un texte dans un autre support ou selon un autre genre sous la forme d'une reprise massive d'un texte source dit hypo-texte pour en faire un nouveau texte (hypertexte). Comme toute activité rédactionnelle, la récriture adaptative implique des opérations dites de « haut niveau » qui correspondent au fait qu'un scripteur, dans une interaction dialogique avec son ou ses lecteurs, poursuit nécessairement des buts communicationnels (cognitif, éthique, esthétique) qui influent sur les contenus et l'expression de son écrit. C'est pourquoi, dans une première partie de mon étude, j'examinerai la position qu'adopte J. Tardieu par rapport aux dispositions intentionnelles de Voltaire, telles qu'on peut l'inférer à partir de la structuration narrative des deux textes. Dans un second temps, j'étudierai les opérations sémio-linguistiques qui résultent de la transformation générique de l'œuvre de Voltaire (dramatisation d'un texte narratif), opérations qui sont avant tout immanentes et s'appliquent tout autant au plan de la forme du contenu qu'à celui de l'expression.

Du texte source à son adaptation : quelles intentions ?

6 L'adaptateur a le choix de reprendre ou non l'intention communicationnelle (vision, registre, disposition intentionnelle…), le système de valeurs, la visée esthétique, bref le statut générique du texte source. À ce propos, comme A. Magnan (1987) le rappelle, s'il

n'a jamais été évident de décider de la généricité auctoriale (conte ou roman) de l'œuvre de Voltaire, personne n'a pour autant mis en doute les enjeux philosophiques de cette fiction. On sait que Voltaire, comme nombre de ses contemporains, ne tenait pas le roman comme un genre légitimé (Lever, 1981 ; Barguillet, 1981). Ce qui ne l'empêchait pas, outre d'apprécier l'ironie romanesque d'un Hamilton (Mylne, 1967) d'avoir conscience de l'utilité de cette forme comme moyen d'expression des idées philosophiques. C'est ainsi qu'il recommandait à son ami Marmontel :

> Vous devriez bien nous faire des contes philosophiques, où vous rendriez ridicules certains sots et certaines sottises, certaines méchancetés et certains méchants ; le tout avec discrétion, en prenant bien notre temps et en rognant les ongles de la bête quand vous la trouverez un peu endormie. (Voltaire, lettre du 28 janvier 1764)

7 À ce propos, H. Coulet (1970, p. 12) écrit :

> Le roman philosophique (nous ne ferons pas de différence entre le roman et le conte philosophique ; Voltaire ne l'a jamais faite) ainsi entendu sera une œuvre narrative en prose véhiculant une thèse, autrement dit, toujours à quelque degré, une œuvre de propagande et de polémique.

8 Si l'on passe du texte source à son adaptation, remarquons, au niveau des intentions que l'on peut prêter à J. Tardieu, que d'un point de vue générique il catégorise, l'œuvre de Voltaire comme un roman. Ce qu'explicite le sous-titre du texte de J. Tardieu : « Adaptation radiophonique du roman de Voltaire ». Constatons aussi que J. Tardieu écrit son adaptation en 1944, c'est-à-dire dans un contexte de guerre dont on sait que ce conflit armé est le plus vaste que l'humanité ait connu avec un degré de violences d'une intensité et d'une ampleur jamais atteintes auparavant. Ce qui explique que J. Tardieu assume la portée philosophique du conte de Voltaire, en particulier sa satire de l'Optimisme. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer deux extraits.

9 Dans le texte source, la doctrine philosophique de l'Optimisme (que les auteurs qui la défendent soient Leibnitz, Wolf ou Pope) est formulée par Pangloss, au terme d'une « démonstration » que Voltaire (1995, p. 47) s'amuse à rendre caricaturale :

> [...] Il prouvait admirablement qu'il n'y a pas d'effet sans cause et que dans ce meilleur des mondes possibles, le château de monseigneur le baron était le plus beau des châteaux et madame la meilleure des baronnes possibles.
> « Il est démontré, disait-il que les choses ne peuvent être autrement : car tout étant fait pour une fin, tout est nécessairement pour la meilleure fin. Remarquez bien que les nez ont été faits pour porter des lunettes, aussi avons-nous des lunettes. Les jambes sont visiblement instituées pour être chaussées, et nous avons des chausses. Les pierres ont été formées pour être taillées, et pour en faire des châteaux, aussi monseigneur a un très beau château ; le plus grand baron de la province doit être le mieux logé ; et, les cochons étant faits pour être mangés, nous mangeons du porc toute l'année : par conséquent, ceux qui ont avancé que tout est bien ont dit une sottise ; il fallait dire que tout est au mieux ».

10 En effet, le discours de Pangloss fonctionne par enthymèmes fantaisistes où la majeure n'est jamais explicitée mais remplacée par un « il est démontré que ». L'accumulation de morphèmes tels que « car », « par conséquent », « nécessairement » masque sous l'apparence de la rigueur l'illogisme des raisonnements téléologiques. La théorie contestée est réduite à quelques formules signalétiques qui représentent les deux aspects majeurs que Voltaire entend critiquer : l'Optimisme proprement dit (« meilleur », « le plus beau », « meilleur », « très beau », « mieux ») et le déterminisme (« point d'effets sans cause », « nécessairement »).

11 La preuve de la fidélité de J. Tardieu (1975, p. 167) en la matière est qu'il reprend quasi littéralement l'extrait de Voltaire, se contentant de le mettre en dialogue et opérant quelques menues réductions :

> PANGLOSS
> [...] En effet, il est bien démontré que les choses ne peuvent être autrement : car tout étant fait pour une fin, tout est nécessairement pour la meilleure fin. Remarquez bien que les nez ont été faits pour porter des lunettes, aussi avons-nous des lunettes. Les pierres ont été formées pour être taillées, et pour en faire des châteaux ; aussi monseigneur a un très beau château ; le plus grand baron de la province doit être le mieux logé ; et, les cochons étant faits pour être mangés, nous mangeons du porc toute l'année.
> LE BARON
> Et que concluez-vous de tout cela, Pangloss ?
> PANGLOSS
> Que ceux qui ont avancé que tout est bien ont dit une sottise ; il fallait dire que tout est au mieux.

12 Poursuivons avec le texte source et soulignons qu'afin de contredire la thèse optimiste, Voltaire opère un montage narratif qui consiste à enchainer entre le château initial et la métairie finale une suite d'épisodes dysphoriques associée à une succession de déplacements dans des pays différents. Il s'en suit que les évènements sont à interpréter comme autant d'*exemples* servant à illustrer l'omniprésence du mal (« moral » ou « physique ») dans le monde et l'incongruité de l'Optimisme. La démonstration est d'autant plus convaincante que grâce à ce dispositif les catastrophes successives interviennent comme des contrepreuves des propos de Pangloss, la disjonction étant maximale quand l'évènement malheureux est précédé par une assertion de la thèse Optimiste.

> « [...] les malheurs particuliers font le bien général, de sorte que plus il y a de malheurs particuliers et plus out est bien. » Tandis qu'il raisonnait, l'air s'obscurcit, les vents soufflèrent des quatre coins du monde, et le vaisseau fut assailli de la plus horrible tempête à la vue du port de Lisbonne. (Tardieu, 1975, p. 65)

13 Comme le souligne C. Dauphiné (1982) :

> Ce n'est pas à l'aide d'arguments philosophiques qu'il a critiqué Leibnitz et ses émules [...]. Les événements et leurs enchaînements, avec leur lot de catastrophes de tout calibre constituent la seule réponse et la meilleure des démonstrations. [...] L'accumulation de rebondissements, de péripéties, de spectacles « horribles » (c'est un des mots-clés de *Candide*) a visiblement valeur de preuve nécessaire et suffisante et sert à forger la conviction du lecteur.

14 Procédé que l'on retrouve chez J. Tardieu (1975, p. 175) à propos de l'épisode du naufrage :

> PANGLOSS
> Tout cela, mon fils, est indispensable, et les malheurs particuliers font le bien général de sorte que plus il y a de malheurs particuliers... *(il est interrompu par un coup de vent violent suivi de l'écrasement d'une vague sur le pont)...* plus tout est bien ?
> CANDIDE
> Oh ! la belle chose que la philosophie ! Me voilà rassuré par vos paroles. Il est vrai que tout... *(une chaîne s'écroule sur le pont à ses côtés)* s'enchaîne. Il a fallu que je fusse chassé d'auprès de mademoiselle Cunégonde, que j'aie été enrôlé de force dans l'armée du roi des Bulgares, que j'aie échappé par miracle à une horrible bataille, il a fallu que je dusse mendier mon pain, pour que je fusse recueilli par le charitable et riche anabaptiste Jaque, qui nous emmène présentement à Lisbonne sur son vaisseau.
> [...]

À ces mots la tempête redouble. Les fameux « craquements sinistres » se font entendre. Les mâts se brisent. Cris, lamentations. Le vaisseau s'entrouvre et s'échoue.

15 Plus fondamentalement, pour mesurer si J. Tardieu conserve cette intention satirique initiale, il convient de préciser certaines caractéristiques sémiotiques qui permettent d'affilier l'œuvre de Voltaire à cette tradition narrative ancestrale qu'est l'*exemplum* qui caractérise les « formes simples » du récit (conte, fable, légende…). Elles ont en commun le fait d'effacer les propriétés accidentelles de la narration. C'est ainsi qu'au niveau des épisodes, l'enjeu explicatif et démonstratif de chaque « cas » étant manifeste en termes de démenti de l'Optimisme, l'évènement est généralement privé, partiellement ou totalement, de ce que P. Ricœur appelle les « incidents de l'histoire » (buts, moyens, circonstances…) qui, a contrario, donnent de l'épaisseur aux récits de facture réaliste.

16 À titre d'exemple, à propos de la bataille entre les Bulgares et les Abares, l'absence d'explication des causes et des buts de la guerre est totale et rend l'évènement d'autant plus absurde qu'il est réduit à une « boucherie héroïque ».

17 Il en va de même au niveau de la description des lieux. Si l'on excepte ces trois chronotopes majeurs que sont le château initial, l'Eldorado médian et la métairie finale, les espaces intermédiaires sont fortement narcotisés dans *Candide*, comme en témoigne la réduction des lieux à des noms propres : « Candide, Cunégonde et la vieille étaient déjà dans la petite ville d'Arcéna, au milieu des montagnes de la Sierra-Morena » (Voltaire, 1995, p. 72).

18 Le traitement des personnages est similaire. Ils ne sont jamais décrits pour eux-mêmes mais représentent des traits comportementaux généraux (le bon anabaptiste, le méchant matelot…) ou renvoient à des statuts socioprofessionnels (marchand, médecin, moine…), institutionnels (l'inquisiteur, le gouverneur…) ou ethniques (Allemands, Russes, Marocains…).

19 On peut constater que sur le plan narratif, J. Tardieu a le souci de rester au plus près du texte source dont il conserve le rythme de l'enchainement des épisodes et partage la volonté de Voltaire d'illustrer la méchanceté générale de ce qui se passe sur terre en reconduisant le double dispositif de la répétition des malheurs et de la disqualification des propos optimistes.

20 En effet, l'impression d'universalité du mal résulte de procédés qu'utilise Voltaire : énumération répétitive de lieux dans lesquels se répète une situation dysphorique ; production d'évaluations qui banalisent les malheurs ; élaboration de biographies tragiques sous la forme d'une énonciation récapitulative d'épreuves vécues etc.

21 À titre d'exemple, on retiendra dans *Candide*, le récit de Pangloss de la fin du château initial, drame confirmé par les récits de Cunégonde et de son frère :

> Elle [Cunégonde] a été éventrée par des soldats bulgares, après avoir été violée autant que l'on peut l'être ; ils ont cassé la tête à monsieur le baron qui voulait la défendre ; madame la baronne a été coupée en morceaux, mon pauvre pupille, traité précisément comme sa sœur ; et quant au château, il n'est pas resté pierre sur pierre, pas une grange, pas un mouton, pas un canard, pas un arbre ; mais nous avons été bien vengés, car les Abares en ont fait autant dans une baronnie voisine qui appartenait à un seigneur bulgare. (Voltaire, 1995, p. 55)
>
> J'étais dans mon lit et je dormais profondément, quand il plut au ciel d'envoyer les Bulgares dans notre beau château de Thunder-ten-tronck ; ils égorgèrent mon père et mon frère, et coupèrent ma mère par morceaux. Un grand Bulgare, haut de six pieds, voyant qu'à ce spectacle j'avais perdu connaissance, se mit à me violer ; cela

> me fit revenir, je repris mes sens, je criai, je me débattis je mordis, j'égratignai, je voulais arracher les yeux à ce grand Bulgare… (*ibid.*, p. 67.)
> J'aurai toute ma vie présent à la mémoire le jour horrible où je vis tuer ma mère et mon père, et violer ma sœur. Quand les Bulgares furent retirés, on ne trouva point cette sœur adorable, et on mit dans une charrette ma mère, mon père et moi, deux servantes et trois petits garçons égorgés, pour aller enterrer dans une chapelle de jésuites, à deux lieux du château de mes pères. (*ibid.*, p. 93)

22 J. Tardieu (1975, p. 176), de son côté, soumis à la nécessité de gagner en économie narrative, se limite au récit analeptique de Cunégonde :

> CUNÉGONDE, *tendrement*.
> Ne vous désolez pas Candide ! Vous allez tout savoir en quelques mots. Peu de temps après votre départ, la guerre désola notre beau château de Thunder-Ten-Tronck. Les soldats du roi des Bulgares égorgèrent mon père, mon frère et ma mère. L'un d'eux, qui était haut de six pieds, voyant qu'à ce spectacle j'avais perdu connaissance, se mit à…
> CANDIDE
> Hélas, n'achevez pas.

23 Quant à l'abandon de l'Optimisme, par Candide, il se fait par étapes et sera définitif à la fin du conte de Voltaire.

> O Pangloss ! s'écria Candide, tu n'avais pas deviné cette abomination ; c'en est fait, il faudra qu'à la fin je renonce à ton optimisme. – Qu'est-ce qu'optimisme ? disait Cacambo ? Hélas ! dit Candide, c'est la rage de soutenir que tout est bien quand on est mal. (Voltaire, 1995, p. 113)

24 On le retrouve littéralement repris par J. Tardieu (1975, p. 189), au moment de l'épisode de Surinam :

> CANDIDE
> O Pangloss ! tu n'avais pas deviné cette abomination : c'en est fait, il faudra qu'à la fin je renonce à ton optimisme.
> CACAMBO
> Monsieur, qu'est-ce qu'optimisme ?
> CANDIDE
> Hélas ! C'est la rage de soutenir que tout est bien quand on est mal.

25 Chez J. Tardieu, les personnages sont tout aussi peu indiciés et leur description se limite bien souvent aux épithètes homériques. Il est question du « charitable et riche anabaptiste » (*ibid.*, p. 174), de la « brave et charitable vieille » (*ibid.*, p. 175) ; du « savant Martin » (*ibid.*, p. 192) et des termes d'adresse (« Maître Pangloss » ; « monsieur le Baron ». À quoi s'ajoute le fait qu'ils se qualifient : « l'excellent disciple » dit Pangloss à propos de Candide.

26 Toujours au niveau des intentions, il apparait, par contre, que J. Tardieu modifie partiellement le statut générique du texte de Voltaire en oblitérant les aspects merveilleux du texte source au profit d'un drame réaliste.

27 En effet, l'univers proposé au lecteur par le récit de Voltaire possède plus d'un trait structurel ou thématique qui l'affilie au conte merveilleux :

- le récit s'ouvre par une formule qui traditionnellement sert d'indice au conte merveilleux (« Il y avait en Wetsphalie… »). Marquée par une locution temporelle figée (rôle de l'imparfait) et par une tournure impersonnelle, la formule introduit à un certain type de vraisemblable, tant au niveau de la figuration thématique qu'à celui de la logique des actions

(motif du château, du père, de la belle princesse, du héros amoureux non révélé, de la quête de l'objet de ses désirs et des épreuves qu'il accomplit...).

- Les personnages sont avant tout des porte-enseignes dont le nom qui les désigne est motivé. Le portrait de Candide, par exemple, peu expansé, se limite à quelques traits épars uniquement éthopiques (« jeunesse » ; « gentillesse », « naïveté », « pureté », « droiture », « simplicité ») qui sont pris en charge méta-linguistiquement par le nom propre qui les subsume (*candor* : blancheur). « Sa physionomie annonçait son âme. Il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple ; c'est, je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide. » (Voltaire, 1995, p. 46.). Ainsi qualifié, le personnage aura pour fonction essentielle de réaliser le programme onomastique ou définitionnel initial (être naïf) et d'affaiblir, de ce fait, la portée de la métaphysique panglossienne : « Candide écoutait attentivement (Pangloss), et croyait innocemment... (*ibid*., p. 47) ; « Le roi [...] apprit de Candide, que c'était un jeune métaphysicien, fort ignorant des choses de ce monde » (*ibid*., p. 51).
- Le chronotope initial est faiblement déterminé, par « Westphalie » sans autre précision temporelle.

28 À la différence des contes merveilleux dans lesquels le narrateur est plutôt « effacé » et sa présence relativement discrète, Voltaire, parce qu'il écrit un conte philosophique, introduit un narrateur « explicite » qui fait montre d'une activité commentative intense par l'intermédiaire d'intrusions diverses. Elles prennent la forme d'évaluations humoristiques (« Candide, qui tremblait comme un philosophe, se cacha » (*ibid*.) ou de modalisations (Candide « tire son épée, quoiqu'il eût les mœurs fort douces, et vous étend l'Israélite roide mort sur le carreau » (*ibid*., p. 71). La verve satirique de Voltaire utilise aussi un jeu habile avec les signifiants (dénotation/connotation), multipliant ainsi les niveaux de sens. Soit, par exemple, le nom du gouverneur de Buenos-Ayres : « Don Fernando d'Ibaraa, y Figueora y Mascarenes, y Lampourdos, y Souza ». Le nom, par la démesure, rend compte iconiquement de la « grandeur » du personnage. Au niveau du contenu, ce nom connote l'« Amérique du Sud » mais la présence de signifiants comme « Figueora » (figure) et « Mascarenes » (masque) lui attribue une fonction plus insidieuse : signaler combien la puissance aristocratique tient du paraitre, comme ce fut le cas dans le château initial et comme le vérifiera le diner des rois déchus offert par Candide. Cette omniprésence du narrateur ne manque pas d'établir une connivence idéologico-culturelle avec le lecteur[2].

29 Candide est donc un conte, mais philosophique, ce qui explique qu'il n'est pas homogène d'un point de vue générique. Il y a d'abord le fait qu'en rupture avec la tradition du merveilleux, le récit de Voltaire est manifestement en prise sur l'actualité référentielle de l'auteur, que ce soit par allusion à des évènements (le tremblement de terre de Lisbonne ; la guerre de Sept Ans...) ou à des personnes (le jésuite Fréron, Mademoiselle Clairon la comédienne...). Il y a aussi le fait que Voltaire utilise des éléments thématiques et stylistiques qui appartiennent à de nombreux genres différents. On retiendra le roman burlesque (voir au chapitre III l'avatar scatologique du pot de chambre) ; le roman chevaleresque (toute la partie de la quête de la noble dame à la pointe de l'épée) ; le roman d'aventures héroïco-sentimental (voir les séparations et les retrouvailles, les enlèvements par les pirates, les fausses morts...) ; le récit de voyage (voir l'Amérique du Sud) ; les récits utopiques (voir l'Eldorado) ; le conte licencieux (voir le souper traditionnel, les rencontres dans les boudoirs...). Sans oublier une intertextualité avec la Bible et avec des ouvrages non fictionnels (la généalogie de la vérole est une reprise du *Traité des maladies vénériennes* d'Astruc ; la

scène du nègre de Surinam est l'occasion de polémiquer avec *Le Code Noir* qui légalise le statut des esclaves…).

30 Ce mélange hétérogène des genres produit un effet de polyphonie bakhtinienne, le tout, comme je l'ai montré par ailleurs (Petitjean, 1988) au service d'une volonté parodique (exagération, travestissement) à visée à la fois critique et ludique.

31 Aucun des aspects thématiques du conte merveilleux, si ce n'est l'onomastique motivée des personnages et l'invention de l'« anneau magique » qui permet à Candide de parler toutes les langues, ne se retrouve chez J. Tardieu. Au contraire, ce dernier s'ingénie à multiplier les détails prosaïques susceptibles de produire des effets de réalité. Cette précision dans la détermination des espaces concerne tant les didascalies que les dialogues.

32 Au niveau de ces derniers, nombreuses sont les notations d'ordre encyclopédique disséminées au cours des échanges. Elle référent aux lieux mimétiques dans le cadre desquels les personnages conversent et interagissent (le « château du baron de Thunder-Ten-Tronck » ; le « cabaret du Lion d'Or » dans lequel Candide est berné par les soldats recruteurs ; la « maison de Lisbonne » dans laquelle Candide retrouve Cunégonde…) ou à des réalités diégétiques non montrées (la ville de « Buenos Aires » dans laquelle Candide rencontre son valet ; la ville de Constantinople où Cunégonde est détenue prisonnière…). J. Tardieu (1975, p. 193) s'amuse aussi, comme le veut une longue tradition comique, à imiter des accents en guise de pseudo topolectes.

> À ce moment, un personnage à l'accent italo-levantin s'approche d'eux.
> LE LEVANTIN
> Si Missieu, ni pas connaisse oun grand Monsignor Candide ?
> CANDIDE
> C'est moi, que veux-tu ?
> LE LEVANTIN
> Ô Missieu, mille grazzie… Missieu yé oune commissioun à vous fairé dé la parte dé mon zami li signor Cacambo.
> CANDIDE
> Cacambo, dis-tu ?
> LE LEVANTIN
> Si, monsignor !
> CANDIDE
> Ciel ! Courons le voir ! Où est-il ?
> LE LEVANTIN
> Mon zami Cacambo il a dit à moi dé vous cercher et de l'aller quérir quand zi vous aurais trouvé. Zé cours et zé vous lé ramène dans oun instant.

33 Font aussi office de connotateurs de réalité exotique, les dialogues que J. Tardieu se plait à inventer et qui affleurent dans les didascalies. Par exemple :

> Nous sommes dans une ville du Paraguay. Bruits (autant que possible) « exotiques » ! Par exemple, cris de perroquets. On entend aussi des vendeurs à la criée qui appellent en espagnol : Agua fresca !… Buenas galletas !… et des indigènes qui parlent en guarani : Erou y'… (donne de l'eau), des petits marchands qui comptent avec volubilité : Petû, mokoï, mbohopy, yrundy. L'un d'eux désignant les chevaux dit « Hé ! Hé ! cabayu ! » (*ibid*., p. 178)

34 Quant aux didascalies, le fait que la pièce soit radiophonique explique la présence massive d'informants de type auditif censés créer des effets de réalité.

35 Au moment où Candide se trouve chassé du château :

> On entend Candide claquer des dents, le lendemain matin sur la route et sous la neige. Le vent mugit. De temps en temps passe un traîneau. On entend s'approcher

> puis s'éloigner les grelots des chevaux, les cris de fouet et les cris des conducteurs. (*ibid*., p. 170)

36 Au moment de la fuite de Lisbonne :

> Des portes qui claquent. Des pas précipités. Des coffres ouverts et refermés en toute hâte. Cunégonde dit « Mon fichu ! » La Vieille : « Votre collier…vos sequins ! » De nouveaux bruits de pas dans l'escalier. Les chevaux hennissent. Le bruit de leurs sabots s'éloigne. (*ibid*., p. 178)

37 Certes, le texte de J. Tardieu, n'a pas la puissance satirique du texte source mais le parodiste conserve le registre humoristique voltairien. Outre que J. Tardieu reprend à son compte les effets comiques du texte de Voltaire, il les prolonge et les enrichit. C'est ainsi que les didascalies sont l'occasion pour J. Tardieu (*ibid*., p. 163) de glisser des commentaires amusés à l'adresse du lecteur, en rupture avec la neutralité énonciative du style didascalique :

> Dans une pièce des « communs », au château du baron de Thunder-Ten-Tronckh.
> On entend le tic-tac d'un cartel – évidemment Louis XV ! – puis la sonnerie : huit heures.
> Un silence. Puis des sons de guitare qui approchent. Clapotis d'eau. Appels des gondoliers. « Hô..ô !... Hô.. ô... ». Nous sommes naturellement à Venise. Candide et son nouvel ami, le savant Martin, sont en gondole sur la Canal Grande. (*ibid*., p. 192)
> Un marchand ambulant arrive, avec un attelage de « moutons rouges » garnis de clochettes et de grelots et il crie « Bo-bo-lé-ka ma-maou... Bo-bo-lé-ka ma-maou »... (accent tonique sur la première syllabe Bo). (*ibid*., p. 184)

38 À propos du registre ironique, l'auteur de *Candide* utilise volontiers le procédé de l'antiphrase comme on peut l'apprécier dans l'exemple suivant où l'on voit que les arguments proposés pour justifier une affirmation sont orientés dans un sens argumentatif contraire à la thèse : « Monsieur le baron était un des plus puissants seigneurs de la Westphalie, car son château avait une porte et des fenêtres. Sa grande salle même était ornée d'une tapisserie. » (Voltaire, 1995, p. 46).

39 C'est ainsi que la thèse de la puissance (et de la richesse sous-entendue du baron) s'appuie sur un argument qui la contredit puisque posséder « une porte et des fenêtres » permet simplement de distinguer une maison d'une cabane. De même, alors que la pièce maitresse du château est susceptible d'être luxueusement décorée, l'unicité de la « tapisserie » le dément.

40 L'ironie à l'égard des prétentions du baron est conservée par J. Tardieu mais alors que chez Voltaire elle est prise en charge par le narrateur – celui qui signale parfois sa présence (« c'est, *je* crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide » [souligné par nous]) –, dans l'adaptation, elle est explicitée par la didascalie et assumée par Pâquette au cours de son dialogue avec le valet.

> Pâquette, *ironique*. – Vraiment oui, monsieur le retardataire, n'avez-vous pas honte de votre impertinence et ne sentez-vous pas tout l'honneur qui vous est fait d'entrer en condition dans un château qui a des portes et des fenêtres et dont la salle est ornée d'une tapisserie ? (Tardieu, 1975, p. 163)

Les procédés de l'adaptation

41 Dans ce jeu de tension entre conservation et transformation qu'implique toute adaptation, il n'est pas toujours aisé de faire la part entre les modifications qui relèvent du parti pris esthétique et idéologique de l'adaptateur, et celles qui sont induites

nécessairement par le changement générique (roman/théâtre) qu'implique l'adaptation de l'œuvre de Voltaire :

- transformer un récit de plus d'une centaine de pages, bénéficiant de la souplesse tant temporelle que spatiale que procure la forme romanesque, en un texte dramatique de 42 pages ;
- passer d'un découpage en chapitres sous-titrés (en l'occurrence 30 pour le texte de Voltaire) à un bornage sous la forme d'actes ou de tableaux, voire sans balisage, comme c'est le cas pour J. Tardieu.

42 Afin de montrer combien J. Tardieu manifeste sa volonté de rester au plus près du texte source, il importe de préciser l'organisation narrative du conte de Voltaire. Pour ce faire, on s'appuiera sur le modèle structural que A. J. Greimas (1970, p. 187) estimait commun à nombre de récits :

> Une sous-classe de *récits dramatisés* (mythes, contes, pièces de théâtre etc.) est définie par une propriété structurelle commune : la dimension temporelle sur laquelle les récits dramatisés se retrouvent situés est dichotomisée en *un avant vs un après*. À cet *avant vs après discursif* correspond un « renversement de situation » qui sur le plan de la structure implicite n'est rien d'autre qu'une inversion des signes de contenu [...].
> Restreignons une fois de plus l'inventaire des récits : un grand nombre d'entre eux possèdent une autre propriété : ils comportent une séquence initiale et une séquence finale, situées sur des plans de réalité « mythique » différents du corps du récit lui-même. À cette particularité de la narration correspond une nouvelle articulation du contenu : aux deux contenus topiques – dont l'un est posé et l'autre inversé – se trouvent adjoints deux autres contenus corrélés qui sont, en principe, dans le même rapport de transformation entre eux que les topiques.

43 Dans le conte de Voltaire, ce qui correspond aux contenus corrélés, prend au niveau figuratif, la configuration du *château* à l'initial et de la *métairie*, au final. Le contenu corrélé initial débute par le syntagme « Il y avait en Westphalie, dans le château de M. le Baron de Thunder-Ten-Tronck », placé à l'incipit du récit (Voltaire, 1995, p. 45). La répétition quasi-littérale de ce syntagme au dernier chapitre ouvre le corrélé final : « Il y avait dans le voisinage un derviche très fameux, qui passait pour le meilleur philosophe de la Turquie » (*ibid.*, p. 164).

44 « Un jour Cunégonde en se promenant » (*ibid.*, p. 147) marque la fermeture du corrélé initial alors que le corrélé final s'achève avec le conte. Le contenu topique couvre tout l'espace compris entre les contenus corrélés. Il s'articule autour du chapitre XVIII (« L'Eldorado ») dont la position centrale dans la fiction est marquée par sa place médiane dans la narration : un nombre de pages similaire (16 chapitres) le précède et le suit (12 chapitres). Certes, l'Eldorado, qui possède une figuration géographique relevant de la tradition utopique, connait un régime qui pourrait exprimer les aspirations déistes de Voltaire et son programme de monarchie éclairée. Il reste que pour comprendre pourquoi ce chapitre sert de charnière entre le topique inversé et le topique posé, il est nécessaire d'analyser les contenus sémantiques des différents espaces.

45 Le château initial est un univers axiologisé contenant des valeurs prescrites que partagent les membres de la communauté : fermeture de la famille du baron et par extension de la noblesse (les quartiers manquants du bâtard Candide) ; reconnaissance du rôle d'idéologue de Pangloss (« le plus grand baron de la province doit être le mieux

logé ») et de la validité de la théorie Optimiste (« entendre le plus grand philosophe de la province, et par conséquent de toute la terre »).

46 Ce monde clos et sans histoire aurait pu perdurer si ce n'est que la transgression qu'opèrent Candide et Cunégonde correspond à une rupture de contrat collectif qui va entrainer une *aliénation*, à savoir une série de privations et de malheurs, non seulement pour le héros mais aussi pour toute la société. C'est ainsi que pour Candide, jusqu'au chapitre XVIII (topique inversé), domineront l'errance, la fuite et le renoncement aux différentes utopies propres à lui fournir un refuge (chapitres XIV à XVII). Inversement, grâce à l'adjuvant magique des moutons, de l'Eldorado, il pourra entamer un processus de *réintégration* (topique posé) qui se traduira par le fait qu'il n'aura plus à fuir mais adoptera une posture de *quête* (retrouver Cunégonde) et d'*enquête* (mesurer la validité de l'optimisme de Pangloss face au pessimisme de Martin). Quant à la métairie finale, de laquelle le représentant de la noblesse (le baron fils qui n'a rien compris au sens de l'Histoire) est exclu, elle repose sur les valeurs du travail, de la solidarité et d'une certaine forme d'égalité. C'est que Candide possède désormais un savoir qui lui a été délivré par un derviche et un vieillard (Chapitre XXX). Le premier répond à la parole stérile et impuissante de Pangloss par un « silence » qui signifie, comme l'illustre l'exemple de la « souris », qu'il faut renoncer à se poser des questions en *pourquoi* sur l'ordonnancement du monde sublunaire. Le second, antiraisonneur, lui aussi, possède cependant une philosophie de l'action qui repose sur le travail et le commerce. Candide, le maitre des lieux, de parlé qu'il était par Pangloss, se fait le destinateur du nouveau savoir et réduit au silence l'ancienne philosophie : « Cela est bien dit, mais il faut cultiver notre jardin ».

47 Si j'ai pris le temps d'exposer le mode d'organisation narrative du texte source, c'est que l'adaptation de J. Tardieu lui est largement fidèle. À l'évidence, J. Tardieu respecte fondamentalement l'organisation interne de l'histoire de *Candide*, que ce soit au niveau de l'espace-temps, de l'intrigue principale ou des personnages et de leurs motivations :

- Concernant l'espace-temps, existence des deux corrélés (château et métairie) tels qu'ils sont sémantisés dans le texte source, ainsi que de l'Eldorado utopique ; diatopie particulièrement remarquable calquée sur celle de l'hypo-texte : 1. L'Ancien Monde illusoire du château ; 2. Le monde réel (guerre, tremblement de terre) ; 3. Le Nouveau Monde rêvé ; 4. L'Anti-monde des Oreillons ; 5. L'Autre monde utopique ; 6. Le Nouveau monde réel (l'esclavage) ; 7. L'Ancien-monde (Venise, Constantinople) ; 8. Le para-monde de la métairie. Il est à remarquer que J. Tardieu n'a pas conservé du texte source les chronotopes les plus référentiels (la France et surtout Paris ou l'Angleterre) estimant qu'ils n'avaient plus l'intérêt anecdotique qui avait dû séduire les contemporains de Voltaire.
- À propos des évènements de l'intrigue principale, on retrouve la rupture de contrat provoquée par Candide et Cunégonde ainsi que l'état d'aliénation qui s'en suit tout au long du topique inversé puis la progressive réintégration après le passage dans l'Eldorado. Soumis à la contrainte générique de la nécessité de resserrer la durée de l'action pour la contenir dans le temps de la représentation, J. Tardieu a été obligé de faire des choix entre les faits qu'il a décidé de supprimer intégralement, ceux qu'il a voulu représenter mimétiquement au moyen des scènes dialoguées et ceux qu'il se contente d'évoquer diégétiquement par des allusions directes ou indirectes ou à l'aide des didascalies.

48 C'est ainsi que J. Tardieu a enlevé ou drastiquement réduit les nombreux récits dont Candide est l'auditeur tels qu'ils sont occasionnés par les rencontres (voir aux chapitres XI et XII le récit des malheurs de la vieille) ou les retrouvailles (voir le

chapitre VIII intitulé « HISTOIRE DE CUNÉGONDE »). Soit J. Tardieu opère une ellipse totale, comme c'est le cas pour les chapitres XXII et XXIII, consacrés respectivement aux séjours à Paris et en Angleterre ; de la visite au Seigneur Prococuranté (chapitre XXV) ou de la scène du souper que Candide offre aux rois déchus (chapitre XXVI). Soit l'ellipse demeure partielle dans la mesure où le dialogue fait allusion à l'épisode mais sans le développer. Le chapitre XVI, par exemple, consacré aux Oreillons et au débat avec Rousseau sur l'état de nature et de la civilisation est réduit par J. Tardieu à un bref échange entre Candide et son valet :

> CACAMBO
> Oh ! monsieur, quelle frayeur j'ai eue ! Ces cannibales me firent une peur horrible lorsque je les vis préparer leurs chaudières et leurs broches !
> CANDIDE
> Certes, Cacambo, ces braves Oreillons n'auraient pas manqué de nous manger, si, grâce à mon anneau magique, je n'avais réussi à leur faire comprendre que nous n'étions point du parti de leurs oppresseurs. (Tardieu, 1975, p. 182)

49 Une autre façon de conserver les évènements (épisode ou scène) issus du texte source est de les raconter par l'intermédiaire des didascalies et sous une forme résumée. À titre d'exemple, ce que devient l'entrée dans l'Eldorado en passant de Voltaire à J. Tardieu :

> « Allons, dit Candide, recommandons-nous à la Providence ».
> Ils voguèrent quelques lieues entre des bords tantôts fleuris, tantôt arides, tantôt unis, tantôt escarpés. La rivière s'élargissait toujours ; enfin elle se perdait sous une voûte de rochers épouvantables qui s'élevaient jusqu'au ciel. Les deux voyageurs eurent la hardiesse de s'abandonner aux flots sous cette voûte. Le fleuve, resserré en cet endroit, les porta avec une rapidité et un bruit horrible. Au bout de vingt-quatre heures ils revirent le jour : mais leur canot se fracassa contre les écueils ; il fallut se traîner de rocher en rocher pendant une lieue entière ; enfin ils découvrirent un horizon immense, bordé de montagnes inaccessibles. (Voltaire, 1995, p. 102.)
> CANDIDE
> Allons ! Recommandons-nous à la Providence !
> *Bruit de canot que l'on met à l'eau. Puis le bruit d'une formidable cascade. Ce vacarme décroît et l'on entend le passage « terrible » du Tremblement de Terre chez les Incas, dans les Indes Galantes de Rameau. Ce passage s'enchaîne à un passage bucolique et suave de la même œuvre. Nous sommes en El Dorado où ont échoué Candide et Cacambo.* (Tardieu, 1975, p. 183)

50 Quant aux personnages, ils sont certes moins nombreux que dans le texte source, compte tenu des suppressions d'épisodes indiquées, mais on retrouve l'ensemble de ceux qui appartiennent au château initial, auxquels J. Tardieu s'est autorisé d'en ajouter deux nouveaux (le chambellan et un valet) qui contribuent à créer ces effets de drame réaliste déjà évoqués :

> LE CHAMBELLAN
> Allons ! allons ! Pâquette, au travail... Où est le nouveau valet ?
> PÂQUETTE
> Le voilà qui vient, monsieur le ronchonneux !
> LE CHAMBELLAN
> Je t'ai déjà dit de m'appeler Monsieur le Chambellan... *(Au valet :)* Ah ! Te voilà, chien, fainéant, bélître ! Est-ce ainsi que l'on se conduit le jour même où l'on entre au service de monsieur le Baron de Thunder-Ten-Tronck ? Apprends, maraud, que Monseigneur est l'un des plus puissants seigneurs de la Westphalie. (*ibid*., 1975, p. 163)

51 D'un texte à l'autre, les personnages demeurent inchangés au niveau de leur description, de leurs motivations et des valeurs qui les poussent à agir. Pour ne prendre qu'un exemple, dans le conte de Voltaire, tant que Candide valorise l'aristocratie et ses représentants (« Il concluait qu'après le bonheur d'être né baron de Thunder-Ten-Tronck » [Voltaire, 1995, p. 47]), il désigne Cunégonde par le terme honorifique qui lui correspond (« Mlle Cunégonde »). Inversement, dès l'instant où il a changé de statut et de point de vue par rapport à la noblesse, Cunégonde, quand il en parle, perd son étiquette de caste et n'est plus qu'un simple prénom. J. Tardieu, avec toute la finesse d'analyse dont il fait preuve, reproduit à la lettre cette variation dans les désignations de Cunégonde. Inversement, il arrive que J. Tardieu ne parvienne pas toujours à rendre compte de l'habilité narrative de Voltaire, en particulier de ses grivoiseries malicieuses.

52 Prenons, l'exemple du baron fils. Pour l'essentiel, J. Tardieu conserve le rôle thématique du baron (noble et Commandant jésuite) ainsi que sa volonté d'interdire au bâtard Candide toute union avec sa sœur sous prétexte qu'il n'a que soixante et onze quartiers de noblesse :

> LE BARON, changeant de ton.
> Vous, insolent ! Vous auriez l'impudence d'épouser ma sœur, qui a soixante et douze quartiers de noblesse ! C'est ce que nous verrons, coquin. (Il lui donne un soufflet.) (Tardieu, 1975, p. 181)

53 Le refus du baron est d'autant plus comique que la différence n'est que d'un quartier, ce qui n'empêche pas le baron de s'obstiner dans sa décision à la fin du conte, malgré le changement de statut de Candide.

> CACAMBO
> C'est un furieux. Il répète à tous les échos qu'il ne souffrira jamais que vous épousiez sa sœur. Cette infamie, dit-il, ne me sera jamais reprochée : les enfants de ma sœur ne pourraient entrer dans les chapitres d'Allemagne. Non, jamais ma sœur n'épousera qu'un baron de l'Empire. (*ibid*., p. 202)

54 J. Tardieu omet, par contre, de parler de l'homosexualité du baron, surpris avec « un jeune icoglan très bien fait » (*ibid*., p. 286) et conséquemment puni par « cent coups de bâton *sous* la plante des pieds », alors que Pangloss, pour une aventure hétérosexuelle non moins illicite, recevra « cent coups de bâton *sur* la plante des pieds »[3].

55 Outre les transformations touchant les contenus de la diégèse, ajoutons que l'adaptation théâtrale pose nécessairement des problèmes de modifications discursives et stylistiques. Cela concerne, en premier lieu, la possibilité ou non de conserver le grain de la voix, l'idiolecte de l'auteur du texte source. On a vu que, de ce point de vue, J. Tardieu, dans la mesure où il partage l'essentiel des valeurs prônées par Voltaire a su sauvegarder la veine satirique du romancier.

56 Cela touche, ensuite, aux problèmes qu'occasionne le passage d'une énonciation historique prise en charge par un narrateur hétéro-diégétique, en une énonciation discursive (paroles de personnages). C'est ainsi qu'il n'est pas rare que les informations apportées par le narrateur, quand elles sont conservées, changent de statut textuel et sont assumées par les personnages, qui accomplissent ainsi cette fonction narrative. Pour ne prendre qu'un exemple, alors que dans le texte de Voltaire, c'est le narrateur qui raconte comment Cunégonde a pu assister à la « leçon » donnée par Pangloss à la servante, chez J. Tardieu, c'est l'héroïne qui rapporte à Candide la scène dont elle a été le témoin.

> Un jour, Cunégonde, en se promenant auprès du château, dans le petit bois qu'on appelait *parc*, vit entre des broussailles le docteur Pangloss qui donnait une leçon de

> physique expérimentale à la femme de chambre de sa mère, petite brune très jolie et très docile. Comme Mlle Cunégonde avait beaucoup de dispositions pour les sciences, elle observa, sans souffler, les expériences réitérées dont elle fut témoin. (Voltaire, 1995, p. 47)
> CANDIDE
> Mademoiselle Cunégonde... serais-je indiscret... puis-je vous demander... pourquoi vous avez ri lorsque Pangloss nous assura qu'il n'y avait rien d'inconvenants dans la métaphysique ?
> [...]
> CUNÉGONDE
> C'est que j'avais surpris hier, Pangloss, dans le petit bois, en train d'expliquer la philosophie à notre femme de chambre Pâquette, d'une façon... qui me parut... autant que je puis comprendre... beaucoup trop... démonstrative ? (Tardieu, 1975, p. 168)

57 En fabriquant du conversationnel à partir du discours du narrateur, l'adaptateur doit veiller à accorder les propos tenus par le narrateur au statut du personnage et, inversement, prendre garde à ne pas déformer les intentions communicationnelles du narrateur. C'est ainsi que dans cet extrait, J. Tardieu a su conserver l'aspect coquin du rapport de Cunégonde, conforme aux connotations sexuelles de son onomastique et des aventures qu'elle connaitra. Inversement, l'ironie de mention manifestée par la mise en italique de « parc » est manifestement perdue.

58 Il faudrait analyser au ras des textes les minuscules changements induits par l'adaptation (reprise quasi littérale mais avec ajout ou suppression d'un mot, modification de la ponctuation, etc.) et l'on verrait que J. Tardieu oscille entre ces deux extrêmes que sont la répétition du texte source et l'invention inédite d'un propos qu'il juge opportun au rendu mimétique de la scène. On en jugera en comparant les deux extraits suivants de la scène du recrutement forcé de Candide dans l'armée du roi Bulgare, au cours de laquelle J. Tardieu ajoute un échange phatique à des fins de dramatisation réaliste.

> Ah ! monsieur, mettez-vous à table ; non seulement nous vous défrayerons, mais nous ne souffrirons jamais qu'un homme comme vous manque d'argent. On le prie d'accepter quelques écus, il les prend et veut faire son billet ; on n'en veut point, on se met à table : « N'aimez-vous pas tendrement ?... Oui, répondit-il, j'aime tendrement mademoiselle Cunégonde. Non, dit l'un de ces messieurs, nous vous demandons si vous n'aimez pas tendrement le roi des Bulgares. - Point du tout, dit-il, car je ne l'ai jamais vu. - Comment ! C'est le plus charmant des rois, et il faut boire à sa santé. Oh ! très volontiers, messieurs ; et il boit. « C'en est assez, lui dit-on, vous voilà l'appui, le soutien, le défenseur, le héros des Bulgares ; votre fortune est faite et votre gloire est assurée ». (Voltaire, 1995, p. 50)
> *Le bruit de leurs politesses se perd dans le brouhaha du cabaret. Conversations bruyantes. Bruits de bottes, de verres entrechoqués. Les deux sergents poussent un banc, s'installent en faisant sonner leurs bottes et leur sabre ainsi que de mystérieuses chaînes. L'hôtelier s'avance vers eux.*
> L'HÔTELIER
> Et pour ces messieurs, ce sera ?
> 1er SERGENT, à Candide, puis à son compagnon.
> Bière ?... Bière ?... Alors, trois !
> L'HÔTELIER à la cantonade, s'éloignant.
> Et trois bières pour ces messieurs.
> LE GARCON
> Et voici pour ces messieurs !
> Bruits de verres que l'on pose, puis que l'on choque

1er SERGENT, à Candide.
Monsieur, n'aimez-vous pas tendrement ?
CANDIDE, l'interrompant.
Oh ! Oui ! j'aime tendrement mademoiselle Cunégonde.
2e SERGENT
Non, nous vous demandons si vous n'aimez pas tendrement le roi des Bulgares ?
CANDIDE
Point du tout, car je ne l'ai jamais vu.
1er SERGENT
Comment ! C'est le plus charmant des rois et il faut boire à sa santé.
CANDIDE
Oh ! très volontiers, messieurs.
Ils choquent leurs verres : « Prosit, Prosit, Prosit ! »
1er SERGENT
C'en est assez. Vous voilà l'appui, le soutien, le défenseur, le héros des Bulgares.
Votre fortune est faite et votre gloire est assurée. (Tardieu, 1975, p. 172)

59 Outre le fait de réduire le texte de Voltaire (concision, condensation, voire expurgation) ou de l'augmenter (amplification, dilatation), J. Tardieu se donne la possibilité de conserver tout en modifiant en recourant à la *transposition.*

60 Comme je l'ai montré par ailleurs (Petitjean, 1988), Voltaire a établi des liens intratextuels entre la scène initiale du paravent et celle des retrouvailles de Candide et Cunégonde à Lisbonne (même liaison entre sexe et nourriture, réitération des signifiants en E), qui permettent au lecteur de découvrir avant Candide l'identité de la belle inconnue. J. Tardieu (1975, p. 167, 175, 205) conserve le principe de la relation intratextuelle et de l'anticipation du lecteur mais a recours, pour ce faire, à la réitération du même morceau de clavecin joué par Cunégonde et par l'inconnue.

Conclusion

61 Au terme de cette étude, il devrait apparaitre que la réécriture adaptative opérée par J. Tardieu implique une activité interprétative qui est à penser comme un mouvement intentionnel de décontextualisation/recontextualisation, une dialectique entre un dire et un redire et une tension entre conservation et innovation :

- sélection d'éléments essentiels du texte romanesque qu'il importe de conserver, depuis le scénario actionnel nucléaire, jusqu'à la répétition/citation d'énoncés en passant par le maintien de scènes ou de motifs ;
- suppression d'éléments du texte adapté par effacement total (ellipse d'un épisode, disparition d'un personnage…) ou par intégration (condensation de personnages, accélération dramatique…) ;
- ajout d'éléments nouveaux par rapport au texte source (épisode, personnage, dialogue…) et cela par expansion ou par extension.
- transformations afférentes au mode d'expression (changement du régime énonciatif, modifications stylistiques…).

62 S'il est possible de sous-catégoriser ces opérations formelles, selon le niveau textuel de leur application, on ne doit pas ignorer pour autant qu'elles interagissent de façon holistique, selon une alchimie propre à chaque adaptateur.

63 J'espère avoir réussi à montrer, de ce point de vue, combien J. Tardieu a su conserver l'intention satirique de Voltaire, le système de valeur du texte source tout en modifiant, pour une part, sa visée esthétique. Dans le contexte qui est le sien, J. Tardieu n'ayant

plus à mener les combats qui furent ceux de Voltaire, son adaptation s'apparente à une pratique ludique d'écriture, qui est l'une des caractéristiques du style de J. Tardieu.

64 Dans le contexte actuel d'une mise en dialogue entre les disciplines par l'intermédiaire des EPI, cette étude de l'adaptation de l'œuvre de Voltaire me semble exploitable, au-delà des classes de L en l'adaptant à différents niveaux. Outre qu'elle est fondamentale pour développer la compétence interprétative des élèves, ce qui est du ressort du professeur de français, elle nécessite des relations entre le professeur de français et celui d'histoire afin que les élèves aient l'arrière-plan contextuel de Voltaire comme de J. Tardieu. Elle gagne aussi à mettre les élèves en situation de développer leur potentiel d'inventivité. Cela peut se faire en les aidant à produire eux-mêmes avec l'aide du professeur de dessin, l'adaptation en BD de certains passages du conte de Voltaire. En faisant appel à des intervenants extérieurs pour transposer le texte source en texte dramatique, il sera tout aussi intéressant, par le biais de jeux dramatiques, d'amener les élèves à mettre en scène leurs réécritures.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

JAMET, D. (1994). *Le nouveau Candide ou les beautés du progrès*. Paris : Flammarion.

TARDIEU, J. (1975). *Candide. Théâtre III*. Paris : Gallimard.

VOLTAIRE (1995) [1759]. *Candide*. Paris : Librairie générale française.

YENDT, M. (1992). *Candide de Voltaire. Adaptation pour le théâtre*. Arles/Paris : Actes Sud/Papiers.

Ouvrages critiques

BARGUILLET, F. (1981). *Le roman au XVIII^e siècle*. Paris : Presses universitaires de France.

BESSIRE, F. (2009). « Brève histoire des adaptations de *Candide* ». *Candide 250*, Journée organisée par la Société Voltaire, BNF.

BESSONNAT D. (2000). « Deux ou trois choses que je sais de la réécriture ». *Pratiques* 105-106, p. 5-22.

COULET, H. (1970). « La distanciation dans le roman et le conte philosophique ». In : *Roman et Lumières au XVIII^e siècle*. Paris : Éd. Sociales.

DAUPHINÉ, C. (1982). « Candide ou l'optimisme du langage ». In : Fenaux, J.-P. et al. (dirs), *Candide*. Paris : Marketing, p. 115-118.

GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes.* Paris : Seuil.

GREIMAS, A. J. (1970). *Du Sens*. Paris : Seuil.

LEVER, M. (1981). *Le roman français au XVII^e siècle*. Paris : Presses universitaires de France.

MAGNAN, A. (1987). *Voltaire. Candide ou l'optimisme*. Paris : Presses universitaires de France.

MYLNE, V. (1967). « Literacy techniques and methods, Voltaire's Contes philosophiques ». *Studies on Voltaire* 57, p. 1055-1080.

PETITJEAN, A. (1988). « Approches du "conte philosophique" à partir de l'exemple de *Candide* ». *Pratiques* 59, p. 73-106.

PETITJEAN, A. (2007). « Analyse sémiotique et culturelle de *Vendredi ou la vie sauvage* de M. Tournier ». In : Béhar, P., Lartillot, F. & Puschner, U. (dirs), *Médiation et Conviction*, Mélanges offerts à Michel Grunewald. Paris : L'Harmattan, p. 541-555.

PETITJEAN, A. & HESSE-WEBER, A. (2011). « Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation ». *Écho des études romanes* 7, 2, p. 5-20.

RUSTIN, J. (1972). « Les suites de *Candide* au XVIII[e] siècle ». *Studies on Voltaire* 90, p. 1395-1416.

NOTES

1. Dès le XVIII[e] siècle, si l'on en croit J. Rustin (1972) cité par F. Bessire (2009), se sont multipliées les suites de *Candide* (ex. *Candide en Dannemarc* [1767], attribuée à Thorel de Campigneulles), jusqu'à la plus récente que l'on doit à D. Jamet, intitulée *Le nouveau Candide ou les beautés du progrès* (1994). Quant aux adaptations, elles sont plutôt rares sur le plan iconique (un film de N. Carbonneaux, 1960 ; un téléfilm de P. Cardinal en 1962 ; une BD par M. Dufranne, G. Delpâture et V Radovanovic, collection Ex Libris, 2008). On ne compte plus, par contre, les adaptations théâtrales. Qu'elles aient fait ou non l'objet d'une publication, on retiendra : J. Ganzl, texte publié dans l'Avant-Scène en 1977 ; M. Yendt, texte publié en 1992 ; les mises en scène de J. Kraemer (1975) ; V. Colin (1995) ; Le Théâtre de Carouge à Genève (2009) ; Le Théâtre de Ménilmontant (2011) ; La Compagnie Grand Théâtre (2010). Pour une revue des adaptations antérieures à 2008, on se reportera à F. Bessire (2009).
2. Faguet parlait d'une « demi-intimité très piquante ».
3. C'est nous qui soulignons.

RÉSUMÉS

En tenant compte des programmes officiels de 2010 pour les classes de L des lycées ainsi que de l'épreuve professionnelle du CAPES concernant les options « Langue et littératures françaises, Théâtre, Cinéma », on voudrait proposer une réflexion à propos de l'adaptation théâtrale en prenant comme exemple, l'adaptation par J. Tardieu du Candide de Voltaire. Après avoir rappelé que l'adaptation est pratique courante que l'on retrouve dans tous les arts, on définit à grands traits ce qui caractérise cette forme de réécriture. Suite à quoi, dans une première partie, on précise certaines caractéristiques de l'œuvre de Voltaire (formes et contenus) afin d'étudier, dans ce jeu de tension entre conservation et transformation qu'implique toute adaptation, le parti pris esthétique et idéologique de J. Tardieu. Dans une seconde partie, on s'attache à décrire les modifications discursives et stylistiques que J. Tardieu apporte au texte de Voltaire. Ce faisant, on montre en quoi toute adaptation implique une activité interprétative qui est à penser comme un

mouvement intentionnel de décontextualisation/recontextualisation, une dialectique entre un dire et un redire et une tension entre conservation et innovation.

Taking into account the official programs of 2010 for L-grade classes in the lycees and the CAPES professional program on the options "French Language and Literature, Theater, Cinema", we would like to offer a reflection on theatrical adaptation taking as an example the adaptation by Tardieu of *Candide* from Voltaire. After recalling that adaptation is a common practice found in all the arts, we define in broad outlines what characterizes this form of rewriting. Then, in the first part, certain characteristics of Voltaire's work (forms and contents) are clarified in order to study, in this game of tension between conservation and transformation implied by all adaptation, the aesthetic and ideological point of view of Tardieu. In a second part, we endeavor to describe the discursive and stylistic changes that Tardieu brings to Voltaire's text. In doing so, we show how any adaptation implies an interpretative activity that is to be thought of as an intentional movement of decontextualization/recontextualization, a dialectic between a saying and a resaying and a tension between conservation and innovation.

INDEX

Mots-clés : Candide, Voltaire, Jean Tardieu, adaptation, activité de réécriture
Keywords : Candide of Voltaire, Candide of Tardieu, theatrical adaptation, rewriting activity

AUTEUR

ANDRÉ PETITJEAN

Université de Lorraine, CREM, EA 3476, F-57000, France