



Agôn

Revue des arts de la scène
Points de vue

Du roman à la scène

Enjeux et prolongements de l'écriture moderniste : les œuvres de Robert Musil, Malcolm Lowry et Klaus Mann mises en scène par Guy Cassiers

Julie de Faramond



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2590>
ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Julie de Faramond, « Du roman à la scène », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Varia, mis en ligne le 09 mai 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2590>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Du roman à la scène

Enjeux et prolongements de l'écriture moderniste : les œuvres de Robert Musil, Malcolm Lowry et Klaus Mann mises en scène par Guy Cassiers

Julie de Faramond

- 1 Bien que le genre théâtral et le genre épique se définissent comme antagoniques depuis *La Poétique* d'Aristote, le roman a aujourd'hui tendance à se substituer au drame. Les plus grands noms de la scène contemporaine en viennent à délaissier les textes écrits pour la scène au profit d'adaptations orientées dans une direction correspondant à l'idée scénique que la lecture du roman a fait surgir en eux¹. Ainsi conçus, les plus aboutis de ces spectacles, d'une grande originalité plastique, ont donné lieu à d'extraordinaires performances d'acteurs et ont laissé une impression saisissante chez leurs spectateurs. Comme s'il s'agissait de contrer la linéarité propre au genre théâtral, le choix se porte fréquemment sur des romans qui privilégient l'ellipse, les retours en arrière et la multiplicité des voix narratives. De même que le roman, à partir du XIX^e siècle, a gagné en homogénéité (suppression des récits dans le récit) et a ouvert son champ descriptif à des situations et des personnages absents des romans pré-réalistes, de même le choix de porter des romans à la scène permet d'élargir le champ de la représentation. En outre, l'adaptation permet de faire une « œuvre seconde » à partir d'une œuvre source, ce qui au-delà du dispositif citationnel chers aux post-modernes, répond à une exigence contemporaine du recyclage artistique et littéraire : créer un objet artistique neuf à partir d'œuvres considérées comme des chefs d'œuvre indépassables de la modernité (Dostoïevski) ou du modernisme (Musil ou Lowry). Ce sont ces derniers cas qui vont nous occuper présentement.
- 2 En soi, l'adaptation du roman à la scène n'est pas un fait nouveau² et l'élargissement des critères de représentabilité a conduit, dès les années 1970, à des spectacles comme *Catherine* (1975), qu'Antoine Vitez a monté à partir des *Cloches de Bâle* de Louis Aragon : les acteurs attablés, habillés de costumes contemporains lisent (ou récitent car certains jeux de scène rendent la lecture manifestement impossible), à tour de rôle, des passages du roman dont un exemplaire circule de main en main. Qualifier *Catherine* d'adaptation est rendu problématique en raison de la distance prise avec la fiction : il s'agit plus d'expérimenter différentes interprétations par la voix et le corps des acteurs (qui crient,

chuchotent, roulent et se convulsent sur la table) que d'incarner les personnages fictionnels.

- 3 Les adaptations que nous avons pu voir ces dernières années oscillent entre ces deux pôles : le champ est vaste entre le théâtre de Lupa qui peut tendre à l'illusionnisme et les procédés distanciatoires de Castorf qui renvoient la fiction à un énième degré d'ironie. Une part des motivations de ces metteurs en scènes-adaptateurs leur est pourtant commune. Échappant à la dramaturgie traditionnelle, la forme romanesque leur permet de déployer une ampleur narrative absente de la plupart des pièces du répertoire. En adaptant un roman, c'est-à-dire choisir des séquences, les adapter à la scène en transformant ou ajoutant des dialogues, confier la narration à des personnages via des monologues ou à une voix off, le metteur en scène a une marge de manœuvre que ne lui permet pas le texte de théâtre, surtout le théâtre contemporain³. Mais les adaptations posent d'autres contraintes, auxquelles le système français est peu adapté. Mettre en scène des romans de cette nature, nécessite un grand nombre de comédiens et va de pair avec l'existence de troupes permanentes attachées à un lieu de production⁴. Un autre aspect éloigne ces productions d'un goût et d'une tradition qui a longtemps dominé la scène française : ce sont des spectacles où il s'agit au moins autant de faire que de dire. Les dialogues n'y ont pas le même statut que dans le répertoire traditionnel : adapter un roman à la scène oblige à produire un livret où une partie de l'action racontée dans le roman est dite par un personnage ou par une voix off.
- 4 Mais l'adaptation ne pose pas seulement la question de la transposition d'un genre et d'un support à un autre : la scripturalité du texte ne se transmue pas en êtres vivants et en objets matériels sur un espace réel qui est la scène. Puisant dans le répertoire romanesque des quatre premières décennies du XXe siècle, Guy Cassiers a choisi des œuvres emblématiques de l'entreprise moderniste. Les adaptations qu'il propose permettent d'interroger le processus d'adaptation d'un genre à l'autre et en quoi celui-ci est aussi un processus réflexif qui questionne les usages de la littérature et des arts dans l'histoire. Il s'agira donc d'analyser comment les interrogations propres au modernisme se trouvent posées à nouveaux frais dans l'entreprise dramaturgique élaborée par Guy Cassiers.

Les affinités romanesques de Guy Cassiers

- 5 Depuis les années 1990, Guy Cassiers travaille à des adaptations de romans. *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras, suivi par *Anna Karénine* de Léon Tolstoï, pour enfin s'attaquer à ce qui paraît le moins adaptable : *À la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, qui aboutira à un spectacle en quatre volets, présentés entre 2002 et 2004. Plus récemment, il a monté *Mefisto for ever*, d'après le roman de Klaus Mann, *Mephisto*, qui formait le premier volet du *Triptyque du Pouvoir*, (le deuxième volet, *Wolfskers*, étant inspiré de trois films du cinéaste russe Alexandre Sokourov, *Taurus*, *Moloch* et *Le Soleil*, le troisième volet condensant plusieurs tragédies grecques autour de la guerre de Troie). Ce fut ensuite *Sous le Volcan* de Malcolm Lowry puis *L'Homme sans qualités* de Musil⁵, qui ont servi de matériaux à Guy Cassiers. Cet article se penchera donc sur ces trois textes⁶ et la réalisation scénique qui en a été faite. Ces trois spectacles ne sont donc pas liés et le metteur en scène n'a jamais affirmé l'existence d'un lien entre eux. Il me semble néanmoins que plusieurs points de convergence sont repérables entre eux, points qui trouvent des relais dans le dispositif scénique et la mise en scène.

- 6 Premièrement, ces trois romans ont été écrits durant la période qui s'étend de la fin de la première guerre mondiale à la fin de la seconde. Dater le début de la rédaction de *L'Homme sans qualités* que Musil a laissé inachevé à sa mort en 1942, présente bien des difficultés à ses exégètes. Mais si des bribes de son roman ont été rédigées avant 1918, il est évident que le roman n'a pu être pensé dans toute sa dimension ironique qu'après la chute de l'Empire austro-hongrois (rappelons, en effet, que les personnages du roman mettent toute leur énergie à préparer un jubilé à leur Empereur pour l'année 1918⁷). Dater la rédaction de *Sous le volcan* (dont l'action s'ouvre le 31 octobre 1939 pour opérer un retour sur la même journée de l'année précédente) est à peine plus aisé. Malcolm Lowry a commencé à écrire son roman à la fin des années 1930, au moment de sa séparation d'avec sa première épouse (*Sous le volcan* racontant d'impossibles retrouvailles entre un consul alcoolique, Geoffrey Firmin, et sa femme, Yvonne). Le manuscrit est refusé en 1940 et considérablement remanié jusqu'à sa parution en 1947. En comparaison, *Mephisto* fut le fruit d'une rédaction éclair : écrit durant les premières années d'exil de Klaus Mann, publié en 1936, il s'agit, à la différence de celle de Lowry moins d'une œuvre autobiographique que d'un roman à clé, bien que sa portée métaphorique déborde cet aspect à la fois historique et anecdotique⁸.
- 7 Deuxièmement, ces œuvres ne sont pas simplement contemporaines les unes des autres, mais posent, chacune à leur manière, la question de leur appartenance à la littérature moderniste. Musil a construit son roman sur les actions et sensations d'un groupe de personnages, qui s'entremêlent à des considérations morales théoriques, celle d'un narrateur omniscient qui tantôt épouse le point de vue du protagoniste, tantôt s'en dissocie⁹. *L'Homme sans qualités* occupe une place particulière dans l'histoire littéraire : il se donne comme une critique de la tradition littéraire dans laquelle il s'inscrit et qu'en un sens, il achève. Pour sa part, Malcolm Lowry a construit son roman sur l'alternance de quatre voix narratives, mêlées à des citations : une affiche (celle d'un film avec Peter Lorre, *Les Mains d'Orlac*, qui apparaît de manière récurrente), les annonces de festivités liées à la Fête de Morts, des horaires des bus, un télégramme, etc. Tout cela produit un effet d'enchevêtrement qui vient parasiter le cours de la narration¹⁰ et s'inscrit dans la continuité des expérimentations textuelles qui ont eu lieu durant les deux décennies qui ont précédé l'écriture de *Sous le Volcan*. En comparaison, *Méphisto* de Klaus Mann se caractérise par une structure classique : un seul niveau narratif, pas de montage de différents registres fictionnels. Après un premier chapitre dans lequel le protagoniste savoure son triomphe d'être devenu le grand acteur du Reich, la suite du roman revient aux débuts de Hendrik Höfgen pour reprendre sa biographie de manière linéaire. Klaus Mann s'inscrit dans la tradition du *Bildungsroman*, genre emblématique de la littérature de langue allemande du siècle précédent, pour en renverser les attendus et suivre pas à pas la réussite sociale de son héros, qui est en même temps l'histoire de sa déchéance morale. Les œuvres de Musil et de Lowry, bien que frappées au sceau du modernisme, sont irréductibles à quelque tradition littéraire que ce soit, en tant qu'elles constituent à la fois un essai et un achèvement. Celle de Klaus Mann ne peut être rangée sous la même catégorie d'hapax littéraire, mais appartient à la même nébuleuse moderniste qui, au début des années 1930, a cherché, non seulement à dénoncer la compromission d'un artiste (son cas valant pour bien d'autres) auprès des autorités du Reich, mais d'opérer un retour critique sur une tradition empreinte de l'optimisme des Lumières, qui a structuré la littérature allemande¹¹.

- 8 Cela nous conduit à notre troisième et dernier point : ce qui lie ces trois romans, enfin, c'est un même désaveu d'un mythe constitutif de la civilisation occidentale depuis la Renaissance : celui selon lequel l'homme saurait reconnaître le Vrai et pratiquer le Beau et le Bien et serait digne d'occuper la place centrale dans un monde organisé harmonieusement selon sa volonté bienfaisante. Il est bien évident que cet idéal a sans cesse été questionné et bien souvent mis à mal par la littérature. Mais la conjoncture historique dans laquelle ces trois romans ont été rédigés donne une acuité particulière à la critique de l'humanisme et du rationalisme. Il se trouve aussi que le dispositif des trois spectacles de Guy Cassiers emploie des effets visuels et sonores pour relayer les modalités narratives de Musil, Mann et Lowry et apporter sa propre pierre à l'édifice critique.

Adaptations ou réécritures ?

- 9 Ces trois adaptations nous intéressent donc à double titre : parce que Guy Cassiers propose, au moyen de la pratique scénique qui est la sienne, une transposition de leurs spécificités narratives, et parce qu'elles reprennent, de manière réflexive, les questionnements qui les habitent, sur la fonction de la littérature dans la modernité, ses usages et, plus généralement, les modalités de représentation de la réalité. Restreignant le champ narratif et du même coup la durée du spectacle (qui ne relate qu'une partie des micro-événements racontés dans le roman), l'adaptation de Josse de Pauw et de Guy Cassiers se concentre sur le personnage du consul tout en respectant, par ce dispositif, la spécificité formelle du roman. De même que l'écriture de Lowry aspire le lecteur dans l'intériorité des personnages, de même le dispositif visuel (projection d'images reflétant la perception que les personnages ont de la réalité) permet de relayer le fil de leur pensée sans ajout de dialogue ou de voix off. Rappelons qu'en deçà de l'entreprise de destruction progressive que le consul mène sur sa propre personne et de ses conséquences sur les autres personnages narrateurs, il y a dans *Sous le Volcan* une trame sous-jacente, celle des rapports entre les Européens et Américains du Nord et les Mexicains, entre les Mexicains d'origines européenne et les Indiens, des rapports de domination où se mêle de la fascination, notamment celle du Consul, pour la civilisation précolombienne. C'est cette trame qui apparaît en filigrane à travers la fresque projetée en fond de scène, laquelle relève d'un syncrétisme cher aux muralistes mexicains. Les strates d'une histoire violente et de la coexistence assez peu pacifique entre la culture indienne et celle des conquérants surgissent ici en contrepoint de l'autodestruction du Consul, et de celle d'une civilisation européenne qui, au même moment, subit les prodromes de massacres à venir¹².
- 10 *L'Action parallèle*, pour sa part, est sous-tendu par le rapport très problématique que la voix narratrice entretient avec les voix intérieures des personnages : le cours du récit est comme percé par de soudaines intrusions dans leur intériorité sans que le narrateur se départisse de son ironie, ironie d'emblée manifeste dans le projet qui anime les protagonistes de la première partie du roman. Contrairement à *Sous le Volcan*, où l'on voit se succéder, sur l'écran, les verres de Mescal que le Consul et ses acolytes vident à un rythme soutenu, ni dans *Mefisto for ever*, ni dans *L'Homme sans qualités*, les projections ne servent à représenter ce sur quoi le regard des personnages se pose, ni ce à quoi ils pensent. Le metteur en scène y fait un usage parcimonieux de ce qu'il nomme leur « chambre mentale ». Dans le roman de Mann, les personnages sont décrits uniquement depuis le point de vue du narrateur selon une narration sèche qui décrit les paroles et les actes de Hendrik Höfgen et de son entourage entre le milieu des années 1920 et celui des

années 1930. Dans le spectacle, l'action est recentrée sur la période national-socialiste : dès la deuxième scène, le résultat des élections qui ont permis au parti d'Hitler (jamais nommé) d'accéder au pouvoir est annoncé¹³. Cela signifie l'exil pour Rebecca Fuchs, la vedette de la troupe et, pour Kurt Köpler, le début d'une compromission progressive avec les nouveaux maîtres. Dans la dernière scène, on assiste à un nouveau changement de régime (absent dans le roman de Mann) et à l'arrivée d'un « nouveau chef » qui choisit de garder Kurt Köpler à la tête du théâtre national.

- 11 Des trois spectacles, c'est *Mefisto for ever* qui propose l'écart le plus grand entre la trame narrative du roman et son adaptation scénique. Le protagoniste et une partie des personnages portent des noms différents. Les épisodes qui ont trait à la vie sexuelle d'Hendrik ont disparu (sa relation sado-masochiste avec Juliette ainsi que son mariage avec Barbara), mais une réplique¹⁴ rappelle la rancune que l'acteur parvenu porte à ceux (en l'occurrence à celle) qui sont nés au sein de la grande bourgeoisie. C'est au personnage de Nicole Naumann que s'adresse Kurt, construite à partir de deux personnages du roman de Mann : Nicole Naumann se distingue par son origine sociale comme Barbara alors que son parcours est emprunté à Nicoletta von Niebuhr (son départ en exil puis retour et compromission avec le régime). Mais ce qui singularise le projet de Guy Cassiers et de Tom Lanoye et ce qui en fait un spectacle fascinant, c'est que l'intrigue entière se joue sur la scène de théâtre, non pas lors des représentations, mais lors des répétitions, sans cesse interrompues par des éléments qui surgissent de l'extérieur. C'est au cours d'une répétition qu'est annoncé le résultat des élections, qu'a lieu le départ de Nicole et de Rebecca, puis le retour de Nicole. Les pourparlers entre les édiles du nouveau pouvoir et Kurt se déroulent aussi sur le plateau de répétition : le ministre de l'aviation du Reich, dit « le Gros », s'y déplace en personne pour convaincre Kurt de se soumettre aux volontés du Reich et d'engager Lina Lindenhoff, sa protégée, pour remplacer Rebecca. C'est là aussi qu'il enjoint Kurt à jouer Mephisto, se lançant au passage dans un *laïus* sur les vertus de la discipline militaire et c'est aussi là qu'il assassine Müller, le militant communiste, vieux compagnon de Kurt, celui grâce à qui ce dernier pouvait garder une conscience relativement sereine. C'est encore sur ce même plateau que la troupe reçoit la visite du rival du « Gros », le ministre de la propagande dit « le boiteux ». Dans une des dernières scènes, son discours¹⁵ prononcé pour galvaniser la population, au moment où les armées du Reich perdent du terrain, est radiodiffusé dans la salle et pendant que la ville est secouée par les explosions, son visage démultiplié sur l'écran, se fait proprement inhumain, renvoyant à la folle mystique guerrière dont ses paroles sont empreintes. Cette concentration de l'action au sein d'un seul lieu, le théâtre, contredisant l'argument de Kurt selon qui l'art pourrait se préserver de la contamination extérieure, est perméable aux événements qui secouent la société et en devient même le « théâtre des opérations ».

Du contexte à l'allégorie

- 12 Dans chacun des trois spectacles, la trame sonore et visuelle s'affirme en contrepoint des actions et des paroles des personnages. Dans *Sous le Volcan*, elle joue essentiellement un rôle de contextualisation des scènes que les acteurs jouent sur le plateau nu, détaillant les perceptions que les personnages ont de la réalité, suivant au besoin les méandres de leurs pensées. Cet usage contrapunctique des œuvres plastiques se retrouve dans *Homme sans qualités*, où deux types d'images sont utilisés. Le premier est constitué d'éléments décoratifs et picturaux qui renvoient au décorum qui orne les lieux de pouvoir :

boiseries, tapisseries, paysages harmonieux de la Renaissance italienne, le second est composé de toiles identifiables : un paysage paisible, *La Cène* de Léonard de Vinci et *L'Entrée du Christ à Bruxelles* de James Ensor. Selon un processus très maîtrisé, elles apparaissent derrière les personnages, progressivement, par agrandissement (d'abord un détail, puis un autre et ainsi de suite, avant que le tableau apparaisse dans sa totalité), par réduction ou encore par mise au point (l'image est d'abord brouillée puis se précise). Faisant fond sur l'entreprise de célébration de la dynastie des Habsbourg, elles figurent par métonymie l'éminence du principe monarchiste comme garant de la civilisation européenne.

- 13 La coexistence du décorum avec des chefs d'œuvres de patrimoine pictural n'est pas anodine. Ainsi lorsque, pour la première fois dans le spectacle, le Comte Leinsdorf précise la fin poursuivie par l'« Action Parallèle », dite encore « Action Patriotique », et son mode opératoire, les quatre panneaux du fond reproduisent pour un d'entre eux quelque chose qui ressemble à une tapisserie médiévale et, pour les trois autres, un paysage de Klimt. Cet entremêlement du style symboliste et du motif décoratif un peu suranné renvoie au monarchisme de Leinsdorf qui définit le souverain comme le père de la nation et, dans le cas austro-hongrois, le brandissant comme un rempart contre le possible éclatement de l'Empire multiethnique et multiculturel, ce qui lui permet au passage de balayer les contradictions qui pourraient lui être opposées :

Nous ne pouvons donner à notre empereur bien aimé de plus beau cadeau qu'une action qui montrera que nous sommes tous les enfants d'un même père. Une grande famille qui, comme toute famille qui se respecte, a parfois ses démêlés. Vous savez que les enfants slaves, en particulier, sont agités parce qu'ils désirent plus d'autonomie, mais ce sont les inévitables maladies de croissance d'un grand empire

16.

- 14 Ici, Leinsdorf occupe la position de celui qui ne doute en rien du bien-fondé de la monarchie et de la pérennité éternelle de l'Empire. Le symbolisme viennois relève d'un modernisme pictural étranger aux courants iconoclastes des mouvements Dada et futuristes alors en germination et se marie harmonieusement avec la tapisserie, élément médiéval renvoyant à l'origine de la dynastie habsbourgeoise. Le dispositif fait ainsi écho aux déclarations de Leinsdorf qui entend faire quelques concessions aux aspirations populaires tant que l'ordre n'est pas fondamentalement remis en cause. Pour cela il fait même appel à des valeurs ancestrales :

Il est clair que notre devoir de chevalerie est d'aider les pauvres et pour la vraie haute noblesse, il ne peut y avoir de grande différence entre un bourgeois directeur de fabrique et ses ouvriers, car au fond, nous sommes tous des socialistes. Pour peu qu'on leur concède quelques avances sur le plan du bien-être matériel, ils renonceront aux slogans déraisonnables qu'on leur a inculqués et accepteront l'ordre naturel du monde. Le vrai noble est aussi important que l'ouvrier et tout se ramène pour moi à une vision harmonieuse de ce que j'appelle simplement la patrie

17

Le classicisme au service de l'ordre

- 15 C'est bien une vision harmonieuse qui se dégage de *La Cène* de Léonard de Vinci telle qu'elle apparaît progressivement sur le fond de la scène alors qu'Ulrich et Clarisse discutent de l'idée de célébrer Nietzsche plutôt que la longévité de l'Empereur. Si Ulrich n'est pas un chaud partisan de la seconde option, il n'est pas non plus, contrairement à Clarisse, convaincu du bien-fondé d'une « année Nietzsche ». La projection de *La Cène*, très

impressionnante visuellement, laisse apparaître d'abord le plafond dont la décoration géométrique préfigure l'apparition de la table qui occupe toute la longueur du tableau et devant laquelle est attablé le Christ et les apôtres. Ceci au moment où, par provocation, Clarisse propose une « année Ulrich ». Bien que la table devant laquelle, dans deux des scènes suivantes, s'installent les mentors de l'Action Patriotique y renvoie très directement, la citation picturale n'a pas seulement une portée ironique, mais s'intègre à un système réflexif plus large. Elle renvoie à l'harmonie supposée entre les peuples de l'Empire, entre les classes, entre l'ordre ancien qui perdure et la modernité qui émerge. Elle renvoie surtout à un modèle mythique sur lequel s'est édifiée la civilisation européenne et qui a justifié son expansion. Cette descente du magnifique tableau en fond de scène produit deux effets contradictoires : il subjugue le spectateur tout en l'interrogeant sur les usages qui furent faits de ce modèle mythique. Cette vision qui submerge la scène en la couvrant du haut vers le bas comme l'effet d'une action divine qui s'étendrait sur la terre, ne peut que laisser d'interroger la force persuasive d'un tel modèle. Interrogation qui renvoie au scepticisme qui parcourt toute la première partie du roman quant au bien-fondé de l'« Action Patriotique » (scepticisme relayé par le personnage d'Ulrich) et, plus généralement, quant aux fondements de la civilisation occidentale. Point de hasard si le tableau descend sur Clarisse qui vient de réclamer de célébrer l'auteur de *Généalogie de la Morale*. Dans la suite de la scène, face à Walter, Ulrich reprend l'injonction nietzschéenne selon laquelle l'œuvre d'art permet la manifestation de l'être par-delà les injonctions et les anathèmes hérités de la morale chrétienne :

De toute grande œuvre émane une prédilection pour les individus dont le destin ne tolère pas les formes que la communauté veut leur imposer. Cela conduit à des décisions impossibles à prendre. Dégage le sens profond de toutes ces grandes œuvres et que trouves-tu ? La négation sans doute partielle mais nourrie de l'expérience d'une infinité de cas, de tous les principes, règles et prescriptions ! En fait, il faudrait vivre comme on lit¹⁶.

L'Empire se fissure

- 16 La profonde acuité du spectacle est particulièrement manifeste à cet instant où la puissance esthétique de l'image projetée, rapportée aux discours et actions de personnages, articule magistralement la double portée de la tradition classique. Exposant en quoi elle a failli, dévoyée par les usages d'apparat que les puissants en ont faits, Guy Cassiers exprime aussi en quoi elle porte en elle une potentialité libératoire, que les écrivains et artistes modernistes ont su exprimer, en la citant, la transformant, la réinventant, sans déférence aucune pour les maîtres anciens. C'est ainsi qu'à la somptueuse et géométrique harmonie de Léonard répondra, dans une des dernières scènes, une projection de *L'Entrée du Christ à Bruxelles* de James Ensor. Dans ce tableau, une foule bigarrée de personnages portant des masques de carnaval se presse au premier plan, encadrée à droite par une estrade où se trouvent des acteurs forains et, à gauche, des motifs géométriques. Au fond, dans la lointaine perspective, des formes et des couleurs représentent, selon un même mélange chamarré, une ville en pleine kermesse et surmontant le tout, une large banderole : « Vive la sociale ». Le tableau fait comme irruption au milieu des réunions compassées de l'Action Patriotique, renvoyant à la contestation de la rue, peu explicitée dans le roman, mais qui semble préfigurer les révolutions qui vont secouer l'Europe quelques années après le moment où se situe l'action. Le Comte Tuzzi, haut fonctionnaire de l'Empire, se parle alors à lui-même :

Je regarde par la fenêtre. Je vois des centaines, des milliers de bouches grandes ouvertes. La gueule du peuple. Une bouche énorme, sombre, effrayante baveuse qui se dirige lentement vers la maison¹⁹.

- 17 À l'opposé de la vision cauchemardesque de Tuzzi, le tableau de James Ensor est une vision d'espoir, égalitaire et démocratique, en tous points contraire à l'idéal de société pyramidale surmontée d'un monarque de droit divin, professé par l'Action Patriotique. Le choix du tableau d'Ensor qui de manière ironique renvoie à l'idéal évangélique d'un Christ qui se fait homme parmi les hommes et s'adresse aux bergers, aux pêcheurs et aux tisserands plutôt qu'aux grands et aux puissants. La grotesque pagaille représentée sur la toile et la présence de personnages à tête de mort laissent planer un doute sur la possibilité *in fine* de voir se réaliser « la sociale », surtout si l'on pense, comme le titre le suggère, au devenir du message évangélique sans cesse professé et jamais réalisé.
- 18 Ce surgissement de la foule en désordre et du danger qu'elle représente potentiellement pour les thuriféraires de l'Empire ne fait pas seulement contrepoint à l'harmonie géométrique dont était empreint le tableau de Léonard, mais aussi aux projections dont Cassiers fait usage dans la scène qui ouvre l'acte III, acte intitulé « Les Barbares arrivent » - titre qui est aussi celui de la scène 1 du second acte de *Mefisto for ever*. Les parois se couvrent alors de cadres dorés et vides qui se remplissent du visage de Schattenwalt, le policier en chef, se démultipliant au fur et à mesure que ce dernier vante les mérites de la police impériale, à laquelle une exposition est consacrée. Ce personnage, absent du roman de Musil, se montre ici les yeux derrière des lunettes noires, oripeaux qui, dans le contexte, renvoient assez clairement aux images de dictateurs, tels que Pinochet, Jaruzelski ou, très récemment, Kadhafi. Le discours de Schattenwalt, de plus en plus emphatique, prend alors des accents proprement effrayants : l'Action Patriotique se révèle ici autre chose que ce qui transparaissait du discours paternaliste du Comte Leinsdorf.

« Les Barbares arrivent »

- 19 Ces réminiscences visuelles de ces sanglantes dictatures nous conduisent tout naturellement à *Mefisto for ever*. Dans l'adaptation de Tom Lanoye, la réduction du cadre de l'action à la salle de répétition participe d'une métaphorisation des relations qu'entretiennent entre eux artistes et intellectuels, d'un côté, et leurs rapports avec l'appareil dictatorial, de l'autre. Ces relations vont de l'alliance pure et simple à l'opposition frontale, en passant par l'exil, la résignation et la résistance passive (aussi appelée émigration de l'intérieur). Chez Klaus Mann, la prise du pouvoir par les Nazis n'intervient qu'au milieu du roman. Les personnages réagissent donc en fonction de leurs convictions, de leurs engagements passés et de leur situation vis-à-vis du nouveau régime. Dans le spectacle, en revanche, où tout commence avec l'arrivée des nouveaux maîtres, le spectateur ne connaît les personnages qu'à travers leur comportement sous la dictature. L'action se concentre sur les rapports de force qui se jouent dans ce microcosme constitué des différents membres de la troupe et des deux représentants du parti (le Gros et le Boiteux) qui, du reste, s'opposent l'un à l'autre. Redoublant l'effet métaphorique de l'unité de lieu, l'adaptation intègre au dialogue un dispositif citationnel qui permet aux personnages de tenir un discours qui renvoie à une double situation d'énonciation, celle de l'ici et maintenant (la répétition qui constitue le niveau 1) et celle

du personnage qu'ils incarnent dans les scènes jouées par les acteurs et actrices de la troupe (ce qui constitue le niveau 2).

- 20 Hamlet, Mephisto, Richard III, Cassius de *Jules César* sont interprétés par Kurt, alors que Gertrude, Ophélie, Marguerite, Lioubov de *La Cerisaie* ou Nina de *La Mouette*, sont interprétées par les actrices, y compris par Rebecca depuis son lieu d'exil et dont l'image est alors projetée sur l'écran. Ces scènes sont parfois annoncées par les personnages du niveau 1 comme des répétitions d'un spectacle à venir et chacun (y compris le Gros et le Boiteux) donnent alors leur avis sur la manière de les jouer et de la pertinence de tel choix de pièce. C'est ce qui se passe lorsque dans *La Cerisaie*, il est question d'un « fameux orchestre juif » et que Niklas Weber (nazi de la première heure), interprétant Trofimov demande « Ça existe encore ? », suscitant, selon les didascalies, un « long silence pénible²⁰ ». D'autres fois, les scènes n'ont aucun rapport avec les répétitions en cours et surgissent comme pour signaler les conflits latents, les contradictions qui traversent le personnage de Kurt et, plus généralement, la situation intenable (où pourtant il se maintient) qui est la sienne. « Le courage de nos pères est mort/ Le cœur faible de nos mères nous gouverne/ En tolérant ce joug, nous en sommes que des filles²¹ ». Prononçant les mots de Cassius face à Victor Müller/Brutus qui incarne pour sa part la résistance au nazisme, Kurt adopte alors la position qui sera la sienne tout au long de la pièce (et dans le roman de Klaus Mann) : assurer ses anciens de son opposition au régime tout en préservant sa situation d'acteur officiel du Reich.
- 21 Ces scènes du répertoire ne sont pas la simple transcription en langage codé des états d'âme des personnages ou d'un conflit qui les oppose les uns aux autres, leur portée métaphorique est plus large. Cela est fortement marqué dans la scène entre Hamlet et Gertrude sur laquelle s'ouvre la pièce et qui sera reprise après le passage au nouveau régime (avec un changement néanmoins : Lina Lindenhoff, maîtresse du ministre, remplaçant Rebecca partie en exil dans le rôle de Gertrude). Celle-ci peut ici faire figure de mère patrie qui a cédé aux séductions des fascistes et qui enjoint son fils de se plier à cet ordre nouveau. Inversement, les figures féminines brisées, telles que sont Ophélie, Marguerite ou Nina, portent la voix des victimes de la dictature. C'est Rebecca Fuchs qui, visible sur l'écran, ouvre la scène 4 de l'acte I par ces mots de Marguerite du *Faust* « Ma mère, cette putain qui m'a assassinée²² », faisant ainsi écho à la scène d'*Hamlet* où elle jouait alors la mère, Gertrude, et à l'analogie entre la mère et la patrie. La violence qui sourd des répliques suivantes : « Mon père, ce salaud, m'a mangée cette nuit » puis « Et elle a enterré à l'ombre d'un fourré mes os martyrisés » ne peut s'interpréter autrement que comme un acte d'accusation des crimes que les nazis sont en train de commettre.
- 22 Les citations jouent ainsi un rôle comparable à celui des peintures projetées : exprimer de manière allégorique le sous-texte des situations vécues par les personnages et simultanément, problématiser l'existence sociale de l'œuvre d'art. Guy Cassiers ne les utilise pas uniquement comme des relais métaphoriques de l'action représentée. Il ne fait jamais abstraction de leur contexte de production, ni de l'usage qui en a été fait. Il les considère dans leur double nature d'objet signifiant : de même qu'une pièce se charge de significations propres aux circonstances de sa représentation, de même, les peintures monumentales de Leonard qui ornèrent les palais princiers, avant de se laisser admirer par les foules dans les musées nationaux, portent le poids des usages successifs qui en ont été faits. La foudroyante présence des images, fixes ou en mouvement, qui font contrepoint à la présence des comédiens, provoquant comme une saturation des yeux et des oreilles²³, témoigne de la coexistence de ces multiples strates.

Conclusion

- 23 Avant, pendant et après ces trois spectacles, Guy Cassiers a travaillé sur des projets dont certains (*Sang & Roses* ou *Rouge décanté*) sont des adaptations de textes qui n'entrent pas dans la catégorie des romans modernistes, alors que sa dernière création y revient : il s'agit d'*Orlando*, d'après l'œuvre de Virginia Woolf. Il est bien évident que les œuvres appartenant à ce courant littéraire ne sont pas les seules qui permettent à un metteur en scène de dialoguer stylistiquement avec elles. Mais nous avons montré que des rapprochements entre les techniques scéniques utilisées par Guy Cassiers et les préoccupations stylistiques des romanciers modernistes. Ce qui est certain, c'est que ce roman entretient un rapport à l'Histoire particulier et très différent de celui qu'on peut percevoir dans les œuvres de Musil, Lowry et Klaus Mann. Le personnage d'*Orlando*, homme devenu femme, dont la vie se prolonge sur plusieurs siècles, se situe du côté du rêve dans une narration où, comme c'est souvent le cas chez Virginia Woolf, la réalité contemporaine est représentée sous forme de sensations perçues par le personnage. Le fil par lequel nous avons tenté de relier les trois spectacles cités plus haut : la critique de pensée de la Modernité et des Lumières selon laquelle l'homme serait digne d'occuper la place centrale dans un monde organisé harmonieusement, pourrait, qui sait ? s'étirer jusqu'à *Orlando*. Au demeurant, il reste que si ces trois spectacles peuvent être liés à d'autres (comme *Mefisto for Ever* avec les deux autres opus du Triptyque du Pouvoir), il n'en demeure pas moins que la mise en perspective entre l'échec individuel, la catastrophe collective et celle qui court, sublime et tragique, des drames de Shakespeare aux « comédies » de Tchekhov, de la peinture de Léonard à celle de James Ensor, en passant par les fresques mexicaines, se fait, sur le mode de l'entrelacement citationnel, dans un hommage post-moderne aux grandes réalisations modernistes.

NOTES

1. Lev Dodine a adapté *Frère et sœur* de Fedor Abramov (1985) et *Les Démons* de Dostoïevski (1991), le Polonais Kristian Lupa a monté du même auteur, *Les Frères Karamazov* (1990), *Les Somnambules* d'Hermann Broch (1995, présenté en France en 1998), et *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov (2002), monté aussi par l'Allemand Frank Castorf qui a en outre adapté plusieurs romans de Dostoïevski. Un roman bien plus récent, *Platform*, a été monté par le Néerlandais Johan Simons en 2006 (présenté en France en 2008). Il s'agit donc d'une pratique internationale, mais qui est peu répandue en France. Notons néanmoins que Chantal Morel a elle aussi monté une adaptation des *Possédés* en 2009.

2. On en trouve déjà des exemples au XIX^e siècle, lorsque le roman s'est constitué comme le genre phare de l'expression littéraire. À l'époque, c'étaient les romanciers eux-mêmes qui collaboraient avec des auteurs dramatiques (comme Zola le fit avec William Busnach et Gustave Gasteineau pour *L'Assommoir*) afin d'adapter leur trame romanesque aux exigences d'un genre théâtral autrement codifié.

3. On sait que légalement l'auteur (puis ses ayants droit) gardent un droit de regard (et d'interdiction) sur une mise en scène qui ne respecterait pas ses intentions.
4. Le système de subventionnement français, ne permet l'existence que de deux compagnies de ce type : la Comédie française et le Théâtre du Soleil. Il n'est pas du ressort de la première d'adapter des romans à la scène. Quant à la seconde, elle l'a fait, mais selon une esthétique qui lui est spécifique, difficilement comparable aux adaptations allemandes, polonaises ou néerlandaises.
5. Nous parlerons ici de *L'Action parallèle*, premier volet du triptyque que Guy Cassiers a consacré à *l'Homme sans qualités*.
6. Les textes des adaptations sont dus à Tom Lanoye pour *Mephisto for ever*, à Josse de Pauw pour *Sous le Volcan* et à Philip Vanluchene, Guy Cassiers et Erwin Jans pour *L'Homme sans qualités*.
7. En 1913, dans l'Empire austro-hongrois, un groupe d'hommes et de femmes, appartenant à la classe dirigeante ou au milieu professoral et artistique qui s'y identifie, se réunit, dans un élan patriotique, afin d'accomplir un grand dessein : la célébration des soixante-dix ans de règne de François-Joseph dont la longévité est un record dans cette Europe pourtant encore largement monarchique. Durée exceptionnelle qui fait écho à la longévité de la dynastie des Habsbourg, la plus ancienne d'Europe. Las ! les personnages ne savent pas qu'en 1918, année où le règne devra être célébré en grande pompe, le successeur de l'Empereur (mort deux ans plus tôt) abdiquera et que l'Empire et la doyenne des dynasties européennes s'effondrera au milieu des champs de bataille et des révolutions. Mais Musil le sait bien : cette société militarisée, triplement hiérarchisée entre classes, entre nationalités et entre « races », dominée par des barons de l'industrie rêvant de damer le pion à cette noblesse de cour qui occupe les fonctions dirigeantes de l'État ainsi que les postes d'état-major, tout cela va périr de sa propre présomption à durer toujours.
8. Le modèle du protagoniste, Hendrik Höfgen est Gustav Gründgens, qui fut brièvement marié à Erika Mann, sœur de Klaus. Dans le roman, le chapitre consacré au mariage de Höfgen sert essentiellement à mettre au jour le sentiment d'infériorité que ce petit-bourgeois ressent à l'égard du milieu d'intellectuels grand-bourgeois qui est celui de sa femme. Sentiment qui se changera vite en rancune et motivera pour partie son adhésion au nouveau régime.
9. « L'enchevêtrement des points de vue d'Ulrich et du narrateur explique la difficulté qu'on éprouve parfois à établir la « propriété » des discours théoriques qui émaillent le texte. Grâce à ces brouillages, Musil accentue la connivence entre le narrateur et le personnage central dont les discours se répondent et s'entrecroisent selon un système subtil d'échos et de correspondances ». Jean-Marie Valentin, « Proust Musil et les Mondes de l'art », *Austriaca*, Études réunies par Jean-Marie Valentin, Actes du Colloques de Sarrebruck, 24, 25, 26 novembre 1994, Publication de l'Université de Rouen, 1994, p.111.
10. Voir Pierre Schaeffer, *Variation sur l'effet dialogique dans Under the Volcano de Malcolm Lowry*, thèse de doctorat rédigée sous la direction de Josiane Paccaud-Huguet, Lyon 2, 2005.
11. Il est vrai que le roman de Klaus Mann, écrit en quelques mois, ne s'attache pas autant que Thomas Mann dans *Docteur Faustus* à critiquer, avec l'ampleur narrative et la complexité qu'on lui connaît, la figure du Génie, que la littérature et la pensée allemande avaient construite.
12. Geoffrey Firmin, jeune officier britannique, avait arraisonné un navire de guerre allemand durant la première guerre mondiale et avait fait brûler vif les officiers. Cet épisode dont le souvenir le hante, ne peut que s'inscrire dans une histoire des violences qui ont ensanglanté l'Europe et donner crédit à la thèse d'Adorno et d'Horkheimer selon laquelle cette violence est constitutive de la domination de l'éthos occidental.
13. Le personnage de la mère de Kurt y indique que le parti a eu la majorité absolue. Dans la réalité, en novembre 1932, le parti national-socialiste n'a obtenu qu'une majorité relative de 33,1% des suffrages, c'est-à-dire moins que les voix des partis sociaux-démocrates et communistes additionnées.

14. « Tes manières de tables en disent beaucoup. Nous, nous cassons le bout d'un œuf cuit, nous saupoudrons d'un peu de sel et nous le mangeons à la petite cuiller. Toi, tu le manges dans un verre en cristal, avec de la sauce anglaise et des épices pour lesquelles actuellement tu dois faire la queue pendant une heure ou deux et que tu achètes avec des tickets avec lesquels les gens normaux achètent du pain ou du succédané de café pour une semaine ». Livret de Tom Lanoye, p. 72-73.

15. Il s'agit du discours effectivement prononcé par Joseph Goebbels au Palais des Sports de Berlin le 18 février 1943.

16. *L'Homme sans qualités*, livret établi par Philip Vanluchene, Guy Cassiers et Erwin Jans, trad. Monique Nagielkopf (version 02/07/2010), p. 16-17.

17. *Id.*, p. 19.

18. *Id.*, p. 42.

19. *Id.*, p. 72.

20. *Mefisto for ever*, livret établi par Tom Lanoye, p. 46.

21. *Id.*, p. 35.

22. *Id.*, p. 52.

23. Notamment dans les scènes de discours : celui de Schattenwalt et celui du Boiteux où leur voix, diffusée de toute part, envahit l'espace sonore et en devient inaudible à force de décibels.

INDEX

Mots-clés : adaptation, Cassier (Guy), épique