Deux transpositions théâtrales de *Jacques le fataliste* dans les années 70

Luis Carlos Pimenta Gonçalves

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/5302>
DOI : 10.4000/rde.5302
ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2015
Pagination : 214-224
ISBN : 978-2-9520898-8-3
ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Luis Carlos Pimenta Gonçalves, « Deux transpositions théâtrales de *Jacques le fataliste* dans les années 70 », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 50 | 2015, mis en ligne le 25 novembre 2017, consulté le 31 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5302> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5302>

Deux transpositions théâtrales de *Jacques le fataliste* dans les années '70

Nombreux sont les romanciers, dramaturges et même cinéastes qui ont été marqués par *Jacques le fataliste*. Cette œuvre dense et passionnante a suscité des vocations et des projets d'adaptation qui n'ont pas toujours abouti tant l'œuvre est complexe, ne serait-ce que par sa forme qui, déconstruisant le roman, l'ouvre pour toujours à une infinité de variations et de possibilités et crée le vertige par son audacieuse liberté. En déclarant « Ceci n'est point un roman¹ » dans l'adresse au lecteur, Diderot rend bien compte du caractère inclassable d'une œuvre devenue malgré lui un roman. Ainsi, dans les années soixante-dix du siècle dernier, dramaturges et metteurs en scène, en France ou ailleurs, en quête de nouveaux textes ne pouvaient que s'intéresser au caractère éminemment moderne de *Jacques le fataliste et son maître*.

On se souviendra du jeune Francis Huster, encore élève au Conservatoire, qui met en scène, en 1970-1971, *Les amours de Jacques le Fataliste*², ou encore de Milan Kundera, lequel, empêché de publier

1. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, dans *Contes et romans*, édition publiée sous la dir. de Michel Delon avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 74.

2. *Les amours de Jacques le fataliste*, adaptation et mise en scène de Francis Huster, avec Francis Huster et Jacques Spiesser, publié par *L'Avant-scène théâtre*, n° 466, février 1971. En juin 1987, il remonte au Théâtre du Rond-point *Les amours de Jacques le Fataliste*. Quelques années plus tard, il revisitera le texte de Diderot dans un spectacle intitulé « Suite royale », représenté pour la première fois au Théâtre Marigny, le 1^{er} octobre 1992, adapté et mis en scène par ses soins, inspiré également du dialogue de Crébillon fils *La Nuit et le moment*. Armelle Héliot, dans un article sur la carrière de Huster, « Chef de troupe, en avant toute ! », affirme même, au sujet de ce spectacle, qu'il est : « comme un hommage à sa propre jeunesse puisqu'il a joué *La Nuit et le moment* au Petit-Opéra, avec Catherine Salviat, et que les *Les amours de Jacques le Fataliste* ou *Jacques et son maître*, comme il désigne parfois ce texte inspiré de Diderot, est un peu son spectacle-fétiche, celui

en Tchécoslovaquie en 1971, après l'invasion russe, rédige une courte pièce de théâtre qui constitue une variation et une sorte de dialogue avec le Diderot de *Jacques le fataliste et son maître*. Le sous-titre de la pièce annonce clairement le projet de l'écrivain : *Jacques et son maître, Hommage à Denis Diderot en trois actes*. Le texte est également adapté en Pologne sous le titre de *Bedzin* et publié en 1973 dans l'*Almanach Sceny Polskiej*. Au Portugal, le metteur en scène Osório Mateus confie à Luiza Neto Jorge, à la fois traductrice de Céline, Genet et Ionesco, poète, et auteur de scénarios de films, l'adaptation du roman de Diderot. Les dix premières répliques du spectacle de 1978 indiquent d'emblée que nous sommes face à une lecture interprétative de l'œuvre, puisque le premier personnage est un « lecteur » et le deuxième l'« auteur », personnages remplacés, sans transition et sans didascalie explicative, par ceux du « Maître » et de « Jacques ». Le lecteur ignore s'ils sont interprétés par les mêmes acteurs. L'alternance des couples Auteur-Lecteur et Jacques-Le Maître correspond dans le texte de Diderot aux parties narratives et dialoguées. Comment le romancier tchèque et l'adaptatrice portugaise ont-ils procédé ? Kundera, qui a en horreur le terme « adaptation », institue un dialogue avec son illustre prédécesseur, lui-même lecteur de Sterne on le sait. Dans le cas de Neto Jorge, c'est principalement le choix des épisodes qui nous intéressera.

En guise d'épigraphe à cet article, nous aurions pu citer une phrase du texte qui sert d'introduction à la pièce de Kundera, *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes* :

Quand, en 1970, l'édition française de ce livre a paru [il parle de son recueil de nouvelles *Risibles Amours*], on a évoqué à son propos la tradition du siècle des Lumières. Ému par cette comparaison, j'ai répété ensuite, avec un empressement un peu enfantin, que j'aimais le XVIII^e siècle. À dire vrai, je n'aime pas tellement le XVIII^e siècle, j'aime Diderot. Et pour être encore plus sincère : j'aime ses romans. Et encore plus exactement : j'aime *Jacques le Fataliste*³.

Un tel parti pris pour cette œuvre séminale confirme la relation particulière que l'écrivain franco-tchèque entretient avec l'œuvre de Diderot. Après cette annonce sur le mode de la provocation, puisque Kundera semble restreindre son intérêt pour le XVIII^e siècle à une seule œuvre littéraire, l'écrivain mentionne d'autres auteurs et œuvres du siècle des Lumières avec lesquels il se sent des affinités, et ce au point

par lequel Spiesser et lui se firent connaître. » (*L'Avant-scène théâtre*, n° 917, 1^{er} novembre 1992, p. 29).

3. M. Kundera, *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard, Folio, 1998.

d'instaurer un dialogue par le biais de références et de renvois intertextuels plus ou moins explicites. Ainsi *La Lenteur*, le premier roman de Kundera rédigé en français, publié en 1995, rend-il hommage à un des textes de cette période. Il commence son récit, qui se passe à la fin du XX^e siècle, en racontant l'intrigue de *Point de lendemain* et met en scène les personnages de Vivant Denon qu'il s'approprie⁴. Cependant, en introduisant trois variations autour de l'amour qui se déroulent dans un château devenu un hôtel, il reprend la structure déjà présente dans la pièce *Jacques et son maître*.

Des trois pièces de théâtre rédigées par Kundera entre 1959 et 1971, *Jacques et son maître* est pour l'auteur la seule digne de figurer parmi les œuvres rassemblées dans l'édition définitive de la Pléiade. Bien qu'une autre, *Le Propriétaire des clés*, traduite d'ailleurs en français pour la collection « Théâtre du monde entier » en 1969⁵, ait connu une réelle fortune internationale, seul l'hommage à Diderot peut encore être joué et publié avec l'autorisation de l'auteur. Pourtant, dès cette première pièce, on trouve quelques-uns des procédés qu'utilisera plus tard l'écrivain, comme le double espace scénique contigu qui permet des dialogues simultanés en contrepoint créant parfois des collusions drolatiques. On peut d'ailleurs se demander si en le faisant, au-delà de l'influence directe du texte de Diderot, il ne s'est pas souvenu de l'épisode des comices agricoles de *Madame Bovary*, magistralement rendu dans le film de Jean Renoir.

En 1971, Milan Kundera, empêché de publier après l'invasion russe de 1968, rédige une courte pièce de théâtre qui instaure une variation en forme de dialogue avec le Diderot de *Jacques le fataliste et son maître*. D'emblée le titre de la pièce annonce le projet de l'écrivain : *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*. Dans la présentation qu'il fait de la pièce, dans l'édition Folio, reprise ensuite dans la Pléiade, intitulée « Introduction à une variation », il y explique les raisons de ce choix. Un metteur en scène, voulant aider Kundera, à une époque où le romancier avait perdu son poste d'enseignant et donc tout moyen de subsistance, lui demanda d'écrire une adaptation de *L'Idiot* de Dostoïevski que l'homme de théâtre publierait sous son

4. Le deuxième chapitre du roman commence d'ailleurs comme la narration de l'intrigue résumée du récit : « Voici ce que raconte la nouvelle de Vivant Denon : un gentilhomme de vingt ans se trouve un soir au théâtre ». Le dernier paragraphe du chapitre fonctionne comme une notice bibliographique faisant l'historique des diverses éditions. Le troisième chapitre de *La Lenteur* est consacré à d'autres auteurs et artistes du XVIII^e siècle, notamment à Choderlos de Laclos et aux *Liaisons dangereuses*.

5. Selon les vœux de l'auteur, l'œuvre, après sa création en français au Théâtre de l'Est parisien, en 1974, n'a plus été jouée ni rééditée, Kundera la considérant comme une copie d'écopier tardive et maladroite.

nom. Kundera raconte qu'ayant relu le roman, il se sentit incapable de le faire car ses préoccupations se situaient aux antipodes de celles de l'écrivain russe. L'atmosphère d'un roman où domine le sentiment, où la sensibilité est érigée en valeur incommode le futur auteur de *L'Immortalité* (1990), roman dans lequel surgira une critique de ce qu'il appelle *l'homo sentimental*⁶. Il se propose alors d'écrire une pièce autour d'un texte qui respirerait l'intelligence et la rationalité. Il s'en explique ainsi :

Quand la pesante irrationalité russe est tombée sur mon pays, j'ai éprouvé un besoin instinctif de respirer fortement l'esprit des Temps modernes occidentaux. Et il me semblait n'être concentré avec une telle densité nulle part autant que dans ce festin d'intelligence, d'humour et de fantaisie qu'est *Jacques le Fataliste*⁷.

À cette définition ternaire, il aurait pu y ajouter l'ironie, cette forme « d'écriture oblique » étudiée par Philippe Hamon dans son essai de 1996, intitulé justement *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*.

Pour Milan Kundera, Diderot crée avec *Jacques le Fataliste* le roman moderne dont se revendique le romancier et qu'il va théoriser dès son premier essai *L'Art du roman*, publié en 1986, écrit directement en français. Dans cet ouvrage, dont certains chapitres ont été publiés originellement dans la revue *Le Débat*, Kundera revient à plusieurs reprises sur *Jacques le fataliste*. Tout d'abord, il évoque le voyage, la déambulation dont le *Don Quichotte* est le modèle et l'initiateur :

Les premiers romans européens sont des voyages à travers le monde, qui paraît illimité. Le début de *Jacques le Fataliste* surprend les deux héros au milieu du chemin; on ne sait ni d'où ils viennent ni où ils vont. Ils se trouvent dans un temps qui n'a ni commencement ni fin, dans un espace qui ne connaît pas de frontières, au milieu de l'Europe pour laquelle l'avenir ne peut jamais finir⁸.

6. Au chapitre 7 de la quatrième partie intitulée « Homo sentimental » de *L'Immortalité*, il fait une sorte d'historique du surgissement de cette notion : « La civilisation européenne est censée être fondée sur la raison. Mais on pourrait dire tout aussi bien que l'Europe est une civilisation du sentiment ; elle a donné naissance au type humain que j'aimerais appeler l'homme sentimental : *homo sentimental*. » (Kundera, *L'Immortalité*, Paris, Gallimard, Folio, 1993, p. 287). Puis, deux pages plus loin, au chapitre 8, il en donne la définition et en fait la critique : « Il faut définir l'*homo sentimental* non pas comme une personne qui éprouve des sentiments (car nous sommes tous capables d'en éprouver), mais comme une personne qui les a érigés en valeurs. » (p. 289)

7. Kundera, *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard, Folio, 1998, p. 13.

8. Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1986, p. 18.

En lisant ces lignes, on peut d'ailleurs se demander si le couple Estragon et Vladimir d'*En attendant Godot*, et celui formé par les personnages de *Fin de partie* ne sont pas une version épurée à l'extrême du *topos* du couple du maître et du valet tel que le décrit l'essayiste. Pour Kundera, une des « occasions manquées » du roman européen, qu'il nomme l'« appel du jeu⁹ », se fonde sur deux romans : *Tristram Shandy* de Sterne, et le second, en miroir du premier, *Jacques le fataliste*, qui n'a jamais eu de réel successeur par la suite, le roman ayant suivi, au XIX^e siècle, la voie de la description du réel, du vraisemblable et du chronologique. Cet aspect ludique a été responsable du fait que le roman de Diderot en France est, selon les propres paroles de Kundera dans l'« Entretien sur l'art de la composition » (avec Christian Salmon), « scandaleusement sous-estimé¹⁰ », car, pour lui, « on préfère aujourd'hui les idées aux œuvres¹¹ ». Dans *Les Testaments trahis*, l'auteur de *La Plaisanterie* revient sur le roman de Diderot et sur la première lecture qu'il en fit. Il se souvient de cet enchantement provoqué par « cette richesse audacieusement hétéroclite¹² ». Encore subjugué par cette rencontre, il s'interroge alors sur la composition qui sous-tend le texte, hésitant dans son interprétation entre une « admirable construction » consciente et voulue, et une « pure improvisation » de Diderot, ce sont les termes mêmes qu'il emploie. Kundera penche plutôt pour cette seconde hypothèse. Il pressent qu'il y a, dans ce roman unique, une possibilité architecturale à explorer, un jeu aux règles inventées par l'artiste lui-même.

Dans ce même ouvrage, Kundera fait un parallélisme entre Stravinski revisitant Pergolèse avec *La suite Pulcinella* en une « transcription ludique d'une œuvre ancienne¹³ » et lui-même écrivant une « transcription libre d'une œuvre du passé » à partir de *Jacques le fataliste*. Il reconnaît en outre que l'affection qu'il porte au roman de Diderot est en partie redevable, au début des années soixante-dix, au fait que l'auteur du XVIII^e siècle incarne pour lui « l'esprit libre, rationnel, critique » et représente une « nostalgie de l'Occident » face à la désoccidentalisation imposée par l'occupation russe. Revenant sur cette première explication de son intérêt pour Diderot, il affirme que son œuvre représente « le premier temps de l'art du roman » auquel il veut rendre hommage en exaltant, dans sa pièce, les grands principes des anciens romanciers, à savoir : « 1) la liberté euphorique de la compo-

9. *Ibid.*, p. 26.

10. *Ibid.*, p. 98.

11. *Ibid.*, p. 98.

12. Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, Folio, 1993, p. 29.

13. *Ibid.*, p. 97.

sition ; 2) le voisinage constant des histoires libertines et des réflexions philosophiques ; 3) le caractère non-sérieux, ironique, parodique, choquant, de ces mêmes réflexions¹⁴. » En rédigeant cet hommage, il ne procédait pas à une « adaptation » mais à une « variation », terme à consonance musicale auquel il tient particulièrement¹⁵. La relation qui s'établit entre les deux textes est donc une relation d'hypertextualité dont le plus ancien serait l'hypotexte du plus récent. Kundera reprend certains termes de son modèle, mais « certaines phrases, certains dialogues seraient impensables sous la plume de Diderot ». Il justifie ce choix par des différences fondamentales entre les deux époques : « le XVIII^e siècle était optimiste, le mien ne l'est plus, je le suis encore moins, et les personnages du Maître et de Jacques se laissent aller chez moi à des énormités noires difficilement imaginables à l'époque des Lumières¹⁶ ».

Les « énormités » qu'il évoque sont également langagières puisque vont se percuter une narration et des personnages ancrés dans le XVIII^e siècle et des termes qui rappellent sans cesse au lecteur et au spectateur que le texte n'est pas de Diderot, même si des points communs existent. Sans vouloir être exhaustif et seulement à titre d'exemple, on remarque l'emploi chez Kundera d'expressions familières et argotiques : « m'a filé une raclée » (p. 34) ; « casser la croûte » (p. 45) ; « vous avez une grande gueule » (p. 65) ; « c'est à devenir cinglée » (p. 69) ; « elle s'est foutue en rogne » (p. 66) ; « qu'est-ce que voulez que ça me foute » (p. 67) ou une variante de ce verbe argotique dans l'expression « fiche-le dehors » (p. 68) ; « un drôle d'oiseau » (p. 65) ; « déniché » (p. 65) ; des apocopes superlatives comme « extra » (p. 64) ; des verbes et des noms insultants : « cocufie » (36) ; « salaud » (53) ou sa variante « salopard » (37). Kundera, qui aime les listes comme Umberto Eco, non pas de façon positive mais souvent comme preuve d'un grand sottisier de l'ignorance ou de manifestations d'oukases esthétiques, a, dans son troisième livre d'essais, *Le Rideau*, fait état d'une liste établie à la fin du XX^e siècle par un journal parisien (l'épithète n'a plus rien de valorisant à l'époque pour le romancier) des « cent livres qui ont fait la France¹⁷ », liste établie à partir des choix de trente personnalités de l'«establishment intellectuel. De cette liste, note l'essayiste, sont exclues des œuvres comme : *La Chartreuse de Parme*, *L'Éducation sentimentale* et *Jacques le Fataliste*. L'oubli du roman de

14. *Ibid.*, p. 97.

15. Faut-il y voir l'effet de la formation première de Kundera qui était musicale, ayant hésité un temps entre être musicien ou écrivain ?

16. Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, Folio, 1993, 97.

17. Kundera, *Le Rideau, essai en sept parties*, Paris, Gallimard, Folio, 2005, p. 56.

Diderot serait dû au fait que « ce n'est que dans le grand contexte de la Weltliteratur que peut être appréciée l'incomparable nouveauté de ce roman¹⁸ ».

La première de la pièce, mise en scène par Ivan Rajmont, aura lieu en décembre 1975 dans une petite ville de Bohême, alors que son auteur vient de s'exiler en France. Kundera ne pouvant signer la pièce, ce sera Evald Schorm, réalisateur et acteur du cinéma d'avant-garde tchèque, qui lui prêtera son nom afin qu'elle puisse être jouée. Pendant assez longtemps, tout du moins jusqu'à la fin du régime communiste en Tchécoslovaquie, personne ne saura rien de ce subterfuge. Bien plus tard, dans un texte d'hommage au premier metteur en scène de la pièce, Kundera interprétera ainsi cette phase de la réception de l'œuvre : « J'ai été heureux que la première ait été accompagnée d'une mystification si belle et si réussie. Diderot lui-même était le maître des mystifications. Cela lui aurait plu¹⁹. » Dès sa création en France, en septembre 1981, l'accueil de *Jacques et son maître* par certains critiques est plus que réservé. Le style décalé, un humour parfois potache, une drôlerie et un comique très éloignés du vaudeville ou du boulevard déconcertent. L'écrivain italien Leonardo Sciascia qui a assisté à une représentation au théâtre des Mathurins est surpris de cet accueil mitigé alors qu'il est convaincu de l'importance de cette œuvre dans le panorama dramatique de l'époque. Il en rend d'ailleurs compte dans un article, en novembre 1981, dans l'hebdomadaire portugais *Expresso*, et en profite pour lancer une pique transalpine : « Il est étrange que certains critiques en France ne s'en soient pas rendu compte. Quelqu'un est même allé jusqu'à déconseiller la pièce. Il semble que la France n'habite pas toujours en France. » Pour François Ricard, grand connaisseur de l'œuvre kundérienne et responsable de l'édition de son œuvre dans la collection la Pléiade, si la pièce a été aussi froidement reçue en France, c'est parce que le public considèrerait qu'un « étranger » ne pouvait s'approprier un classique du patrimoine français. Cette affirmation est discutable, et on serait plutôt tenté d'expliquer ce mauvais accueil par une sorte de vénération de classiques auxquels on ne saurait toucher et encore moins pour les adapter au théâtre et au cinéma. Certes, Kundera, dans une note d'août 1998, qui figure dans l'édition Folio, après avoir vu trois mises en scène tchèques qui lui semblent particulièrement justes, conclut : « Étrange : inspiré directement par la littérature française, peut-être ai-je écrit, à mon insu, mon texte le plus

18. *Ibid.*, 2005, p. 57.

19. F. Ricard, « Biographie de l'œuvre », dans Kundera, *Œuvre*, édition définitive, Paris, Gallimard, Pléiade, 2011, p. 1231

profondément tchèque²⁰. » Faut-il voir dans cette sorte de naturalisation de l'œuvre la raison principale des réserves du public français ? Cela reste à prouver. Dans son introduction à la pièce, Kundera parle de sa structure bâtie autour de trois histoires d'amour : « celle du maître, celle de Jacques et celle de Mme de La Pommeraye²¹ ». Cette troisième histoire occupe tout le deuxième acte et est un « pur épisode » qui ne concourt en rien au dénouement. Renonçant à l'unité d'action, Kundera emprunte le principe polyphonique où les trois histoires sont enchevêtrées. Selon les paroles de l'auteur : « cette pièce qui est une 'variation sur Diderot' est en même temps un 'hommage à la technique des variations'²² ». Dans une longue didascalie initiale, l'auteur indique comment doit être jouée la pièce, rappelant au passage l'excellente mise en scène de Nicolas Briançon (Paris 1998-1999). Sensible à la dimension musicale, il emploie une métaphore pour définir la pièce : « comme dans un concerto en trois mouvements, les actes sont nettement différenciés par l'atmosphère et le tempo : premier acte, *allegro* ; deuxième acte, à l'auberge, *vivace*, brouhaha, ivresse, rires ; puis l'auberge disparaît et sur scène ne restent que deux vagabonds esseulés : *lento* de l'acte final²³. » Ce caractère musical du roman de Diderot n'a pas échappé à l'auteur de la postface du roman pour la collection « L'École des lettres », au Seuil, Norbert Czarny : « L'auteur ne manque jamais une occasion de lui rappeler [au lecteur] qu'il ne lit pas un roman mais entend une rhapsodie. C'est-à-dire une pièce musicale de composition libre, caractérisée par le retour et la variation des thèmes ». Et il poursuit : « Écoutons alors *Jacques le fataliste* comme une œuvre musicale dans laquelle autant que les voix se mêlent les formes et les tons. » Toujours dans cette même page, Czarny insiste sur l'analogie musicale : « Varier, c'est changer de rythme, passer de celui de la bourrée paysanne à l'aria mélodramatique²⁴ ».

La confrontation entre le XX^e et XVIII^e siècle « traverse discrètement toute la pièce²⁵ », affirme Kundera dans la didascalie initiale (en aparté nous pourrions dire qu'il n'est pas certain que cela soit aussi discret). Certes l'action se passe au XVIII^e, mais, précise l'auteur, c'est

20. Kundera, *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard, Folio, 2008, p. 138.

21. *Ibid.*, p. 23.

22. *Ibid.*, p. 23.

23. *Ibid.*, p. 30.

24. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Seuil, L'école des lettres, 1992, p. 392.

25. Kundera, *Jacques et son maître*, *op. cit.*, 2008, p. 31.

le XVIII^e siècle « tel qu'on le rêve aujourd'hui ». Cette confrontation dont parle Kundera se perçoit d'emblée par le choix du lexique, plus familier dans le texte du XX^e siècle. Le registre familier de « je me suis soulé » répond en écho à celui plus neutre de « je m'enivre » de Diderot. Tandis que chez ce dernier le père du personnage « prend un bâton et [...] en frotte un peu durement [ses] épaules », devient deux siècles plus tard : « [il] m'a filé une raclée ». Le « tas de mort » sous lequel est retrouvé Jacques est bien plus elliptique que le texte de Diderot : « enseveli sous le nombre des morts et des blessés, qui fut prodigieux ».

L'effacement d'un épisode dans le roman de Diderot, le vol du cheval du maître dont on ne voit que les effets : « mon cheval, mon pauvre cheval », devient chez Kundera une réflexion ludique sur le statut du théâtre et ses contingences, sur la double relation auctoriale et sur son identité – nous ne sommes pas loin de Pirandello :

JACQUES : Vous oubliez que nous sommes en scène. Comment pourrait-il y avoir des chevaux !...

LE MAÎTRE : À cause d'un spectacle ridicule, il faut que j'aile à pied. Le maître qui nous a inventés nous avait pourtant attribué des chevaux !

JACQUES : C'est ce qu'on risque quand on est l'invention de trop de maîtres²⁶.

Cet épisode, qui devient chez Kundera une réflexion ironique sur l'identité de l'auteur, disparaît dans la version dramatique signée par Luíza Neto Jorge. Comme dans la pièce de Kundera, celle de Jorge, qui fait une soixantaine de pages, ne pouvait, bien évidemment, conserver toutes les aventures survenues aux personnages de Diderot. Ainsi en est-il de la déploration du maître pour la perte de son cheval qui devient une simple didascalie signalant la disparition de l'animal :

*(O cavalo leva-o em direcção ao Amo que dormitava à beira da estrada, com as rédeas enfiadas no braço. Mas o cavalo fora-se.)*²⁷

Aucune récrimination quant à cette disparition, l'adaptation procédant par effacement d'épisodes et ellipse. Cependant, la colère du maître demeure et devient de ce fait inexplicée sauf comme affirmation du pouvoir exercé sur un serviteur. La réaction assez vive de Jacques, traduite presque littéralement, est d'autant plus compréhensible dans ce contexte :

26. *Ibid.*, p. 58.

27. *(Le cheval le mène vers le Maître qui somnolait au bord de la route, avec la bride autour du bras. Mais le cheval était parti)* in Brilhante, Maria João, Jorge, Luíza Neto (textes réunis par), *O Fatalista de Diderot*, Lisbonne, Moraes editores, 1978, p. 142

Mais devagar, senhor, que eu hoje não estou com disposição para me deixar sovar; apanho a primeira, mas à segunda juro que meto pernas ao caminho...²⁸

En filigrane, nous pouvons y lire le désir de Diderot de donner son indépendance au valet, de ne pas l'enfermer dans son rôle social et littéraire.

Il suffit pour s'en convaincre de lire la dispute entre maître et valet quand ce dernier rétorque : « Un Jacques ! un Jacques, monsieur, est un homme comme un autre », dispute conservée dans le texte de Neto Jorge. L'œuvre de Diderot, ainsi que ses personnages, apparaissent comme des transfuges. Les didascalies de la pièce portugaise, conventionnellement en italique, surajoutent une mise à distance typographique en adoptant la parenthèse comme pour mieux marquer la césure avec le texte-à-dire. Elles reprennent, en le raccourcissant, le texte de Diderot, qu'il fasse partie de la narration comme dans le premier exemple, ou en condensant des dialogues entiers. Une didascalie peut également résumer un épisode de l'intrigue considéré injouable ou secondaire et qui de ce fait ralentirait le rythme de la pièce. Elle fonctionne également comme indication scénique réglant les entrées et les sorties, ou décrivant un personnage : servante du lieutenant général de Conches qui « comparut sans se faire appeler ; c'était une grande fille faite au tour²⁹ ».

La complexité du dialogue où se mêlent l'histoire de Madame de la Pommeraye, les appels incessants des serviteurs, les actions de l'hôtesse qui sort et revient, est rendue d'une certaine façon par la didascalie qui indique le changement de rôles des personnages. Ainsi, le citant et le cité finissent par former un même personnage :

*(Sai por instantes. O Amo, entretanto, continua a bocejar, olha para o relógio, dá sinais de grande enfado. Volta a entrar a Estalajadeiro, agora Senhora de La Pommeraye, e dirige-se ao Amo, agora Des Arcis:)*³⁰

28. « Doucement, monsieur, car aujourd'hui je ne suis pas d'humeur à me laisser battre ; je recevrai le premier coup, mais au second je jure que je me mets en chemin... ». *Ibidem*. Réplique assez proche de l'original : « Tout doux, monsieur, je ne suis pas d'humeur aujourd'hui à me laisser assommer ; je recevrai le premier coup, mais je jure qu'au second je pique des deux et vous laisse là... », Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, Pléiade, 2004, p. 691.

29. *Ibid.*, p. 690. (*Quem da bolsa se apropriara apareceu logo, sem se fazer rogada: era uma mocetona bem torneada.*) Brilhante, 1978, p. 141.

30. (Il sort pour quelques instants. Le Maître, entretemps, continue à bailler, regarde sa montre, donne signe d'un grand ennui. L'Hôtesse revient, maintenant Mme de La Pommeraye, et s'adresse au Maître, maintenant Des Arcis :)

À partir de cet épisode le paratexte mentionnant le nom des personnages se double souvent d'un deuxième entre parenthèses. Ainsi aurons-nous divers personnages doubles : « LA POMMERAYE (A ESTALAJADEIRA) » ; « DES ARCIS (O AMO) » ; « VOZ (AUTOR) » ; « LA POMMERAYE (LEITOR) » ; « SENHORA SUZON (O AMO) » ; « O CAVALEIRO (AUTOR) » ; « DENISE (O AMO) » ; « JEANNE (LEITOR) »³¹. Ce procédé textuel trouve une équivalence à la polyphonie du récit de Diderot et renforce la tension dramatique. Il permet également de lever toute ambiguïté, lors de la lecture de la pièce ou de sa mise-en-scène, d'autant qu'une même actrice et un même acteur peuvent interpréter indifféremment un personnage masculin ou féminin. Il faut noter que dans ce dispositif dramatique, Jacques, sans doute à cause de la centralité qu'il occupe dans le récit, ne se dédouble pas en un autre personnage. Il est suffisamment présent tout au long du spectacle pour ne pas déborder sur d'autres personnages, même quand son rôle devient secondaire comme quand il écoute l'histoire de M^{me} de La Pommeraye. Ses interventions se bornent alors à de courtes réparties pour marquer son admiration, sa surprise quant à la qualité de la narration de l'hôtesse, sa révolte devant les agissements de Mme de La Pommeraye ou simplement pour demander à boire ou trinquer. Il devient alors un simple faire-valoir.

Comme la pièce de Milan Kundera, celle de Luiza Neto Jorge se concentre essentiellement autour du récit des amours de Jacques, sans cesse remis à plus tard, et celui de la relation entre M^{me} de La Pommeraye et du marquis Des Arcis. En revanche, les amours du maître sont à peine évoquées dans la pièce portugaise. La polyphonie du récit, l'enchâssement d'un récit à l'intérieur d'un autre récit, la métalepse narrative, la digression vont trouver leurs équivalents grâce aux divers plans du décor qui créent une scène sur divers niveaux signalant les changements de rôle ou les ruptures temporelles, par le biais même du jeu des acteurs indiqué par les didascalies. Les personnages deviennent ainsi des marionnettes, l'« automate » dont parle Diderot à propos du maître, ou cet autre automate qu'est l'auteur entre les mains du lecteur et que la pièce de Neto Jorge conserve.

En somme, le renouvellement dramaturgique des années soixante-dix est passé par la redécouverte de *Jacques le fataliste et son maître* dans plusieurs pays européens. Manifestement, l'ouverture du récit, son extraordinaire plasticité, son ironie, le ton picaresque qui est

31. « LA POMMERAYE (L'HÔTESSE) » ; « DES ARCIS (LE MAÎTRE) » ; « VOIX (AUTEUR) » ; « LA POMMERAYE (LECTEUR) » ; M^{ME} SUZON (LE MAÎTRE) ; LE CAVALIER (AUTEUR) ; DENISE (LE MAÎTRE) ; JEANNE (LECTEUR).

souvent le sien sont apparus aux yeux de divers auteurs dramatiques et de metteurs en scène comme autant de défis à relever.

Luís Carlos PIMENTA GONÇALVES
Universidade Aberta (Portugal)