

Université de Strasbourg, Département d'études néo-helléniques

Conférence du 26 mars 2014

Gilles Decorvet, de l'Université de Genève

(titre de la conférence)

Du livre à la scène : comment adapter un roman pour le théâtre ?

A) Merci

Remerciements chaleureux au Département d'études néo-helléniques de l'Université de Strasbourg, et en particulier à Maria Zerva, qui a eu la gentillesse de me proposer d'intervenir dans le cadre de son cours, ainsi qu'à Madame la professeure Irini Tsamadou-Jacoberger.

B) Introduction

« Du livre à la scène : comment adapter un roman pour le théâtre ? » Le titre de cet exposé est formulé de manière interrogative. En général, c'est mauvais signe, parce que cela veut dire que le conférencier ne répondra pas à la question posée et se contentera de gloser autour de l'interrogation.

Là n'est pas mon intention. Je vais réellement tâcher de répondre à la question posée, même si cela passera par de nombreuses questions. J'ai en effet l'intention de fournir des éléments de réponse, à la fois sur les plans pratique et théorique. Ces éléments ne constitueront en tout cas pas une recette (comment croire aux recettes dans le domaine de la création artistique ?), mais des pistes, qui m'ont été personnellement utiles au cours de mon travail d'adaptateur. Car il s'agit d'une tâche que j'ai effectuée et, au cours de ce processus, j'ai été amené à réfléchir sur la « bonne » façon d'adapter un roman pour le théâtre, parce que je me suis trouvé face à certains obstacles, que j'ai dû tenter de surmonter.

Précision : dans la question, on peut remplacer le mot « roman » par « nouvelle », parce qu'il s'agit de genres de textes comparables. Tout à l'heure, je montrerai aussi comment un peut adapter un conte (écrit) pour une narration (vivante).

C) Roman et pièce de théâtre : quelles principales différences ?

Il me semble qu'il y a trois genres littéraires bien différents : la poésie, qui est chantée, le théâtre, qui est parlé, et la prose, qui est écrite. (Marcel Pagnol : La gloire de mon père)

Un roman, c'est évidemment un texte littéraire essentiellement fictif, d'une certaine longueur, en principe découpé en chapitres. C'est aussi un texte qui fait alterner les parties narratives (des personnages agissent...), avec des parties descriptives (l'auteur décrit les personnages, les paysages...) ; on peut y trouver aussi des parties informatives ; plus rarement, des parties injonctives.

On y trouve aussi, souvent, mais pas toujours, des dialogues.

Une pièce de théâtre, elle, comme l'indique Pagnol, est faite surtout de paroles, c'est-à-dire de discussions, de dialogues et de monologues.

Dans une pièce, on peut aussi, bien sûr, trouver des parties narratives, qu'on peut appeler des « récitatifs ». C'est une solution tentante pour les pièces adaptées à partir de romans. Selon un principe comparable à celui de la voix *off* utilisé par le cinéma, on fait apparaître, à plusieurs reprises, un narrateur-récitant, qui vient nous raconter ce qui se passe entre les scènes. Ce peut être un personnage extérieur, sans personnalité propre, qui sert uniquement à combler les ellipses narratives (rappelant la fonction du chœur dans les tragédies antiques). Mais ce personnage peut aussi avoir une personnalité et, à ce titre, être intégré pleinement à la pièce, voire exercer une influence telle sur le déroulement du récit qu'il peut en devenir le protagoniste ou le metteur en scène : diriger le spectacle. Et cela, on en conviendra, c'est, théâtralement parlant, infiniment plus riche.

D) Comment procéder ?

D'abord, il faut se demander : Adapter un texte pour le théâtre, en quoi cela consiste-t-il ?

La réponse paraît simple. On part d'un ouvrage littéraire, qui au départ n'est pas prévu pour le théâtre, et on le transpose pour la scène.

C'est un travail de création, ou plutôt de re-création, puisqu'on se fonde sur une œuvre déjà existante (et dont on n'invente pas les personnages, les péripéties, etc.), à partir de laquelle on bâtit un texte nouveau, ayant une forme nouvelle, éventuellement même un ton nouveau et appartenant à un genre littéraire nouveau. Celui-ci sera dit sur scène, il doit donc avoir un caractère d'oralité, que n'a pas forcément un roman.

Comme déjà dit, on trouve souvent des dialogues dans les romans. Et ces dialogues peuvent servir, évidemment, de base précieuse pour celui qui a l'intention d'adapter un tel texte pour le théâtre. Dans l'idéal, on pourrait imaginer que, pour créer une pièce à partir d'un roman, il suffirait de supprimer toutes les descriptions, toutes les parties narratives, et de conserver les dialogues...

Avec de rares ouvrages, cela peut fonctionner. Mais il s'agit de cas bien particuliers. Je pense à un exemple de la littérature grecque moderne à partir duquel une telle démarche d'adaptation serait un jeu d'enfant. Je veux parler de *Φτερά μπεκάτσας* de Thanassis Valtinos¹, paru en français sous le titre *Plumes de bécasse*².

Adapter un tel ouvrage pour le théâtre vous prendra cinq minutes. En effet, dans ce texte, qualifié de « récit » par l'éditeur français, Valtinos met en scène deux époux qui se déchirent au cours d'une longue scène de ménage. Une scène particulièrement déprimante, soit dit en passant, dans la mesure où, entre les premières et les

¹ Θανάση Βαλτινού, *Φτερά μπεκάτσας* Athènes : éditions Agra, 1992.

² Thanassis Valtinos, *Plumes de bécasse* (récit), traduit du grec par Blanche Molfessis, Arles : éditions Actes Sud, 1994.

dernières répliques du texte, la relation entre les deux époux n'a pas le moins du monde évolué : ce sont, inlassablement ressassés et ruminés, les mêmes reproches, les mêmes jérémiades, la même rancœur et la même colère...

Plumes de bécasse a toutes les apparences d'une pièce de théâtre. Or, ce n'en est pas une, affirme l'auteur. D'un point de vue typographique, il a d'ailleurs raison. La preuve : y figurent obstinément les incises *είπε η Ράνια* (soit « dit Rania », la femme) et *είπε ο Γιάννης* (« dit Yannis », le mari). Dès lors, si vous voulez adapter ce texte au théâtre, vous supprimez tous ces « dit Rania » et « dit Yannis », et le tour est joué : il ne vous reste plus qu'à interpréter la pièce.

D'ailleurs, j'ai moi-même eu l'occasion, lorsque je vivais à Athènes, d'assister à une représentation de *Φτερά μεκάτσας*. Et c'était une belle pièce. Sur le plan de l'adaptation, en revanche, le travail avait été quasiment inexistant.

En règle générale cependant, cela ne se passe pas aussi facilement. Si vous choisissez un autre roman et que vous le privez de ses parties narratives et descriptives pour n'en conserver que les dialogues, vous obtenez un texte pour le moins décousu...

J'aurais bien aimé, pour ma part, que cela s'avère aussi facile pour Zorba. Mais, non ! Impossible. Cela aurait fatalement abouti à une pièce sans queue ni tête.

De façon générale, les questions fondamentales qui se posent à l'adaptateur sont :

- *Dans mon travail, qu'est-ce que je m'interdis de faire ? Qu'est-ce que, au contraire, je m'autorise à faire ?*

C'est la question de la marge de manœuvre, de la part de liberté que s'octroie tout « re-créateur » face à une œuvre à laquelle il s'attelle en vue de la modifier : faut-il la changer un peu, beaucoup... ?

Les questions liées à cette interrogation sont :

- *Dans mon adaptation, que veux-je conserver du roman de départ ? Que veux-je supprimer ? Que dois-je, peut-être, reformuler ? Que dois-je, éventuellement, ajouter ?*

Mais pour répondre à ces questions, il me semble qu'il faut se demander au préalable :

- *Le roman que je veux adapter, que raconte-t-il, et comment ? Quels sont ses enjeux (mot ô combien théâtral, celui de l'« en jeu ») ? Quelle est sa « quête » ?*

Autrement dit, pour le roman que l'on veut adapter, il faut se demander :

- *Que raconte-t-il, fondamentalement ? Quel est son drame ? Quelles sont les tensions qui sont « mises en scène » au fil des chapitres ?*

À ce propos, il est peut-être utile de rappeler une évidence : tout texte repose sur des frottements... Ôtez cet élément-là d'une histoire, quelle qu'elle soit (roman, nouvelle, conte...), et la trame s'effiloche, devient inexistante. Même les ouvrages pour enfants racontent cela : des aventures passant par des conflits, des tristesses, des embûches. C'est du problème, de la confrontation, que naît toute narration, et donc toute œuvre littéraire, à caractère théâtral ou non.

Cela dit, l'adaptateur doit aussi se demander :

- *Mon roman a-t-il une portée politique, philosophique, sociale, religieuse, historique ? Un peu de tout cela ? Et moi, dans mon texte théâtral, qu'est-ce que je veux mettre en avant ? Ou qu'est-ce que je ne veux pas mettre en avant ?*

On le voit, cela fait beaucoup de questions. Et on n'en a pas encore fait le tour. D'autres encore se posent :

- *Est-ce que je considère que le spectateur qui viendra voir la pièce aura lu le livre, ou non ? Qu'il aura vu le film (si film il y a), ou non ?*

Ce point-là aussi est important, parce que si je considère que, forcément, il connaît déjà une partie de l'histoire, je pourrai procéder à certaines ellipses, ne pas expliciter certains éléments... Le suspense lié à la trame ne sera donc pas le même.

Et pourtant, parmi les sujets de préoccupation qui vont accaparer l'adaptateur, il en est qui pourra sembler prosaïque, voire trivial, or il s'avèrera bien vite incontournable : c'est la question du budget !

Posons les choses simplement. Si la production est pauvre, elle me contraindra à écrire un texte destiné à un seul comédien. Si elle est riche, elle me permettra de rédiger une pièce mettant en scène trois, six, douze comédiens... Cela fait toute la différence.

Le facteur « budget » modifie donc radicalement la perspective d'écriture. Car vous n'écrivez pas une pièce pour un acteur comme si elle était destinée à une troupe.

En outre, on se demandera si l'œuvre est, comme on dit, « dans le domaine public » (ce qui signifie que l'auteur est décédé il y a plus de 70 ans) ou si elle est encore soumise aux droits d'auteur. Dans le second cas, non seulement cela entraîne un surcroît de coût pour la production, mais surtout cela implique de demander, auprès de l'auteur ou de ses ayants-droit (veuve, enfants, héritiers...), l'autorisation de « monter » le texte et, par là même, de le modifier. Il peut s'agir d'une simple formalité, l'auteur étant souvent ravi que l'on s'intéresse à son travail, mais il peut aussi s'agir d'un véritable parcours du combattant, durant lequel on s'efforcera, par l'intermédiaire de sociétés régissant ces questions de droits, de convaincre des personnes, parfois géographiquement très éloignées, et parfois extrêmement réticentes, de nous permettre de « travailler » sur l'œuvre en question.

Pour un adaptateur, se poser toutes ces questions fait partie de la démarche, inévitablement. J'ai dû me les poser, moi aussi, pour *Zorba*. Je fais donc la transition entre ce qui précède (la partie théorique et générale) et ce qui suit : mon expérience personnelle, dans la mesure où celle-ci peut servir d'exemple. Cette expérience personnelle, par bonheur, a été couronnée de succès...

E) *Zorba*, d'après Nikos Kazantzaki

En 2006, le directeur d'un théâtre à Genève, avec qui je commençais à nouer une relation amicale et professionnelle, me dit qu'il caresse un projet : monter *Alexis Zorba* d'après Nikos Kazantzaki. Il me propose donc d'écrire une adaptation scénique, en m'inspirant du roman original, dans la mesure où il sait que je maîtrise le grec et que j'ai déjà traduit plusieurs romans grecs en français. Sur le coup, je lui dis oui, sans

du tout, bien sûr, être convaincu que l'idée se réalisera un jour, puis je me mets au travail. Je relis tout le roman en grec, intitulé *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, que j'avais déjà lu dans mon adolescence, et je me mets à imaginer concrètement une telle réalisation.³

Entre parenthèses, c'est important, d'y croire. De croire à l'illusion, souvent déçue, que le projet ira jusqu'au bout et finira par aboutir. Parce que, si on n'y croit pas, on jette l'éponge au bout de quelque temps, on abdique, et rien ne se fait jamais. Jacques Brel a dit : « Le talent, c'est d'avoir envie de faire quelque chose. » Et je veux croire qu'il avait raison. Avec ce directeur de théâtre, qui s'appelle Miguel Fernandez-V., j'ai eu envie de réaliser *Zorba*. Et nous y sommes parvenus ! Miguel a été le commanditaire de ce projet, il l'a mis en scène, il l'a interprété (jouant le rôle du moine Zacharie) et il a aussi énormément contribué à m'aider à créer cette adaptation théâtrale. Je lui dois beaucoup. Il ne s'est donc pas agi d'un travail solitaire, comme le sont presque forcément les traductions, mais, au contraire, d'un travail pour lequel nous avons beaucoup collaboré, lui et moi.

Nous n'étions pas seuls, bien sûr. Il a fallu que, à nos côtés, œuvrent bien d'autres gens : l'équipe administrative du théâtre dans lequel il était prévu que la pièce soit jouée, des institutions officielles qui ont soutenu financièrement et concrètement le projet. Puis d'autres corps de métier sont venus se greffer : éclairagiste, décorateur, comédiens, compositeur-musicien, chorégraphe... La première répétition a d'ailleurs été dirigée par le professeur de danses grecques, Pantelis Vervatidis.

Car, d'emblée, des choix ont été faits. Et cela, tout le monde du métier vous le dira, il faut forcément partir de certains principes clairs, auxquels on se tiendra d'un bout à l'autre du projet. Ces principes nous servent ensuite de ligne directrice, et y déroger signifierait monter un autre projet, qui ne nous correspondrait plus.

Avec le metteur en scène, nous nous sommes donc posé les questions suivantes :

- *Pour cette adaptation, qu'est-ce que je veux ? Qu'est-ce que je ne veux pas ?*

En réponse, nous avons bientôt élaboré les principes de base les suivants :

1. Nous allions nous inspirer du roman, et rien que du roman – comprendre par-là : ne pas nous fonder sur le célèbre film *Zorba le Grec*. Notre source serait donc purement littéraire, et pas le moins du monde cinématographique⁴. Ce principe premier a conditionné toute une série d'autres sous-principes, que j'énumère ci-dessous.
2. La musique serait originale – et donc créée pour l'occasion –, dans la mesure où reprendre la célèbre musique de Théodorakis aurait signifié « singer le film ». Cette tâche a été confiée à Stéphane Mayer, qui s'est inspiré de musiques grecques pour la composer – et sa musique a beaucoup contribué au succès de la pièce.

³ La pièce a par la suite été publiée : Gilles Decorvet, *Zorba* (théâtre), d'après Nikos Kazantzaki, Paris : éditions Persée, 2012.

⁴ À noter que d'autres metteurs en scène, par le passé, ont fait un choix différent. Concernant la même œuvre, une troupe de théâtre genevoise dirigée par Richard Gauteron, en 2005, a monté *Zorba* au Théâtre l'Alambra, en réunissant des comédiens qui ressemblaient physiquement aux acteurs du film.

3. Nous voulions interpréter des danses grecques. Pour cela, nous avons engagé le chorégraphe Pantelis Vervatidis. Dans la logique du principe 1, nous ne voulions pas danser le *sirtaki* (danse créée par Hollywood pour le film), mais utiliser fidèlement les danses clairement évoquées par Nikos Kazantzaki dans son roman : *hassapiko, zeibékiko...*
4. D'accord donc pour la musique grecque, d'accord aussi pour les danses grecques, mais nous ne ferions pas de « folklorisme ». Comprendre par là : on ne verrait pas sur scène des scènes trop « typées », telles que celle des pleureuses pillant Madame Hortense pendant son agonie, ni celle du massacre de la Veuve par les gens du village. Le projet était de proposer une pièce au contenu universel ; et ce, toujours dans le droit fil du principe 1.

Autrement dit, pour insister sur ces points, qui me paraissent essentiels, en partant du livre, je voulais respecter le fait que l'histoire se passe en Grèce, que Zorba est Grec, etc., cependant je ne voulais pas exploiter, comme un filon « touristique » et commercial, le caractère grec du protagoniste en jouant la carte déjà très exploitée par Hollywood, celle de *Zorba le Grec*. Donc, ces quatre principes de base partaient de Nikos Kazantzaki et de la fidélité due à son œuvre, en refusant de s'appuyer sur une forme de déviance effectuée par le cinéma, qui a surfé sur une vague qu'on pourrait résumer ainsi : « Zorba est héroïque CAR il est Grec ». Non, ce n'est pas mon point de vue, qui serait plutôt : « Zorba est héroïque ET il est Grec ». D'ailleurs, dans le roman, on trouve une longue diatribe, dans la bouche même de Zorba, contre toute forme de nationalisme et de patriotisme. Alors pourquoi brandir tout à coup comme un étendard la nationalité du personnage et en faire un symbole national ? À mon avis, ce n'est pas de bon goût. Et rappelons ici que le film a été réalisé après la mort de Nikos Kazantzaki qui, peut-être (c'est mon hypothèse) n'aurait pas apprécié que l'on intitule cette adaptation *Zorba le Grec*, parce que cela ne correspond pas du tout au titre du roman.

Autres principes fixés :

5. Je voulais faire une pièce « classique », c'est-à-dire qui ne soit pas absconse, mais qui, classiquement, raconte une histoire dont tout un chacun, jeune ou moins jeune, puisse suivre aisément le déroulement.
6. Je voulais éviter d'avoir affaire à un narrateur extérieur, sans personnalité, qui viendrait régulièrement nous raconter les « ellipses » : ce qui se passe entre les scènes. Je trouvais cela a priori trop froid, désincarné, inintéressant. En revanche, imaginer un narrateur qui intervienne peu souvent, mais qui joue un rôle « intérieur », actif, qui soit partie prenante de la trame, cela, c'était une solution envisageable, voire une piste séduisante.
7. Je ne voulais pas faire une pièce trop longue : deux heures au maximum.
8. Je voulais partir du roman en grec – et donc totalement ignorer la « vieille » traduction française. Car celle-ci est à mon avis « datée », car trop élégante

(« élégant » ne correspond pas à la langue de Kazantzaki), et aussi parce qu'elle « gomme » certaines difficultés de traduction, en les évitant.

Corollaire de ce huitième principe : j'ai dû effectuer un double travail. D'abord traduire, puis adapter. Transformer un roman grec en pièce française.

Dès lors, emporté par l'enthousiasme de mon élan, j'ai bel et bien effectué les deux tâches : j'ai (re)traduit le roman, d'une part, et l'ai adapté pour la scène, d'autre part. Cela signifie que, bien entendu, j'ai dû effectuer des choix sur le plan de la traduction. Je vais les évoquer brièvement un peu plus loin. Car, avant même de me lancer dans ce travail, se posait la question évoquée tout à l'heure :

- *L'œuvre appartient-elle au domaine public ?*

Réponse : non. Kazantzaki est décédé en 1957 – il y a donc moins de 70 ans. Dès 2027, chacun fera ce qu'il voudra de son œuvre (édition, traduction, adaptation, film, opéra, ballet, comédie musicale...) mais, pour l'heure, on doit s'adresser à ses héritiers. Précision : Kazantzaki est mort sans enfant. Avant de mourir, il a fait de sa seconde épouse, Eléni, sa légataire. Elle-même est décédée à son tour en 2004.

Déjà à ce stade-là, je me suis heurté à certaines difficultés, sur lesquelles je ne souhaite pas m'appesantir ici. Toujours est-il que, malgré moi, je me suis trouvé face à un conflit opposant d'un côté les héritiers officiels (par adoption) de l'auteur crétois à, de l'autre côté, des personnes contestant la légitimité de ces ayants-droit. Dès lors, j'ai rencontré plusieurs personnalités, en Suisse et en France, dont le fils adoptif d'Eléni Kazantzaki, pour, d'abord, tâcher de comprendre la situation et, dans un second temps, tenter de convaincre les détenteurs des droits de m'autoriser à adapter pour la scène le roman *Alexis Zorba*. Mes efforts n'auront pas été vains, puisque, au bout du compte, les droits ont été obtenus. Cependant, je précise ces quelques éléments pour illustrer le fait que, parfois, la première difficulté est liée à cette incontournable question des droits d'auteur (« incontournable » pour autant qu'il s'agisse d'un projet professionnel, impliquant salaires, billetterie, etc.).

Cela dit, je n'ai pas attendu que soit réglée cette épineuse question pour me mettre au travail, et j'ai bien agi, car il m'a fallu plusieurs années de négociations, d'attente et de courriers, pour qu'elle soit résolue.

Heureuse issue, donc. D'autant plus que la détentrice actuelle des droits, madame Niki Stavrou, est venue voir la pièce en octobre 2010, effectuant le voyage d'Athènes à Genève dans ce but, et elle nous a précisé l'avoir beaucoup aimée.

Donc, je me suis mis au travail et j'ai commencé à sélectionner dans le roman les passages qui, à première vue, se devaient de figurer dans la pièce et à les traduire en français.

Pour ce travail de traduction, j'ai dû, là aussi, procéder à des choix. Par exemple :

- Zorba, en discours direct, emploie en grec un vocabulaire tout à fait populaire, sans pour autant être vulgaire. Par conséquent, en français, j'ai décidé qu'il éliderait la plupart des négations (« je veux pas... », « j'ai pas envie... ») ; qu'il utiliserait le passe composé, et jamais le passé simple ; qu'il emploierait le « on »

collectif, mais pas le « nous » ; qu'il tutoierait spontanément ses interlocuteurs, etc.

- À l'inverse, son principal interlocuteur, « le Patron », lui, utilise les négations (à moins qu'il entre dans une colère noire, ce qui lui arrive rarement), emploie volontiers le « nous », commence par vouvoyer Zorba, avant de passer au tutoiement, sitôt le contrat oral conclu.

Cependant, l'objectif de la présente conférence étant moins de parler de méthodologie de traduction grec-français que de problèmes d'adaptation, je ne m'étends pas davantage sur ce sujet-là et en reviens derechef à mon propos initial.

- *Pour créer une pièce de théâtre à partir du roman Alexis Zorba, suffit-il de supprimer les descriptions et les parties narratives, et de conserver les dialogues ?*

Non, cela n'aurait pas fonctionné. Nous ne sommes pas face à un cas comparable à *Plumes de bécasse* de Valtinos. Cela dit, la présence de nombreux dialogues, au contenu essentiel, m'a semblé rassurante, parce que très vite je me suis dit que je pourrais en réutiliser de larges parties – chose qui s'est confirmée par la suite.

- *Que raconte fondamentalement le roman Alexis Zorba ?*

Résumons l'ouvrage en quelques phrases. Il s'agit de la rencontre entre un jeune homme cérébral, prudent, intellectuel, avec un homme plus âgé, appelé Zorba, qui est son opposé : Zorba est animal, instinctif, toujours prêt à abattre les obstacles se dressant sur sa route. Le premier (qui n'est pas nommé dans le roman, et que Zorba appelle « le Patron ») a acheté en Crète une mine de lignite, qu'il veut exploiter. Il engage l'autre comme contremaître. Une amitié se crée. Les deux hommes discutent beaucoup : la liberté, la mort, l'amour, la guerre... Zorba s'efforce de « secouer » le Patron, mais celui-ci ne se laisse pas facilement « décoincer ». Ils rencontrent des femmes : une vieille Française, madame Hortense, et une veuve magnifique, qui toutes deux meurent de façon tragique. L'exploitation de la mine, elle, finit en catastrophe. Le Patron se retrouve ruiné, Zorba n'a plus de travail, mais, au lieu de se lamenter, ils dansent, tous les deux. Voici le Patron libéré ? Non, affirme Zorba. Les deux hommes se quittent. Plus tard, Zorba mourra. Et c'est cette mort qui déclenchera chez le narrateur-Patron le processus d'écriture.

Le roman étant relativement long (315 pages), et mon désir étant de créer une pièce qui ne soit pas interminable, il était d'emblée évident qu'il me fallait procéder à des coupes. Renoncer à des parties entières de l'histoire. Je n'avais pas le choix : je devais élaguer.

Dès lors, je devais me poser la question, plus fondamentale, de l'essence du roman, et donc me demander :

- *Le roman a-t-il une portée politique, philosophique, sociale, religieuse, historique ? Un peu de tout cela ? Et moi, dans mon texte théâtral, qu'est-ce que je veux mettre en avant ? Ou qu'est-ce que je ne veux pas mettre en avant ?*

Selon moi, ce roman est avant tout un ouvrage philosophique. Il est aussi psychologique, bien sûr. Il revêt aussi un aspect politique : le narrateur rêve de projets

collectivistes, alors que Zorba tient par ailleurs un discours anti-communiste. Et social, aussi : Zorba est un ouvrier, qui est engagé par un Patron qui, lui, ne « se salit pas les mains ». On peut même y voir une dimension religieuse, parce qu'il est passablement question de religion ; historique, également (Grecs persécutés dans le Caucase, guerres balkaniques...). Néanmoins, avant tout – c'est ma lecture, du moins –, nous avons affaire à un roman philosophique. Un roman à la fois tragique et drôle. Tragique, par l'histoire qui est racontée. Drôle, par les conversations qu'ont les deux hommes. Car Zorba est un être outrancier. Et on sait qu'il s'agit là d'un des ressorts de la comédie : l'outrance, l'excès. Il tient des propos souvent si « énormes », si ahurissants, qu'ils possèdent une dimension comique incontestable.

Ce qui est parfois comique aussi, c'est la confrontation entre ces deux hommes si différents. Le contraste. Il faut imaginer ceci : une amitié entre un cerveau et un sexe, entre une raison et un instinct, entre le feu et l'eau...

- *Dans mon adaptation, qu'est-ce que je veux conserver du roman de départ ? Qu'est-ce que je veux supprimer ? Que dois-je, peut-être, reformuler ? Que dois-je, éventuellement, ajouter ?*

On touche là au caractère essentiel de l'adaptation. Les réponses à ces questions donneront à la pièce tout son caractère et lui assureront le succès ou l'échec... éléments qui ne sont jamais prévisibles !

Compte tenu du fait que je considérais comme fondamentale la relation entre les deux protagonistes, la découverte de leurs différences, mais aussi de leurs ressemblances, devait constituer la force de l'histoire à raconter. Et l'enjeu principal.

Essentiel : la relation entre les deux protagonistes

La source de tension – une des clefs pour capter d'abord, puis conserver, l'attention des futurs spectateurs – tenait à ces questions-là : ces deux hommes si différents, qui se parlent et se heurtent, vont-ils s'entendre ? Vont-ils se comprendre ? L'un va-t-il changer l'autre ?

Certains analystes ont, entre parenthèses, voulu voir une relation potentiellement homosexuelle entre Zorba et la Patron. À mon avis, ils s'égarèrent sur une fausse piste, mais se poser la question, en soi, n'a rien d'absurde.

Cependant, dans cette relation d'amitié, on trouve un déséquilibre apparent, qui me posait problème. Zorba possède une force de caractère telle que ce qu'il apporte au Patron est flagrant : il le nourrit, le stimule. En revanche, qu'est-ce que le Patron offre en échange à Zorba ? On a l'impression que Zorba donne, donne au Patron, mais la réciproque semble beaucoup moins perceptible.

Alors j'ai imaginé, avec le reste de la troupe, que Zorba était très reconnaissant au Patron parce que celui-ci l'écoutait. Parce qu'il le prenait au sérieux. Et même plus : parce qu'il libérait la parole enfermée en lui.

Ce point-là est essentiel, car il constitue l'un des moteurs de la pièce. Au début du roman, dans le bateau entre le Pirée et la Crète, Zorba refuse de parler au patron parce que, explique-t-il, « le matin, j'ai de la peine à parler ». Dans mon adaptation, je

me suis appuyé sur cette phrase pour lui faire dire plus que cela : « J'ai *toujours* de la peine à parler. J'ai besoin d'une personne qui prête attention à tout ce que j'ai dans la tête et que je n'ai encore jamais dit à quiconque. Car j'en ai beaucoup, des choses à raconter. » Cela tombe bien, parce que celui qui l'écoute, le Patron, est justement en quête de sagesse. Il cherche avant tout dans le bouddhisme les réponses à ses questions, mais le fait de se trouver côte à côte avec ce grand escogriffe qui a une pensée aux antipodes du bouddhisme va le nourrir... Par ce biais-là, la relation entre les deux hommes fait pleinement sens : l'un et l'autre se nourrissent. Et c'était cela que je voulais montrer dans la pièce. Ce double apport devenait l'une de mes lignes directrices.

Autres personnages

D'autres personnages cependant devaient être aussi montrés. La présence des deux femmes (la vieille Française et la belle jeune veuve) semblait indispensable. Enfin, il aurait été dommage de faire l'impasse sur une scène au monastère, impliquant des moines hauts en couleurs.

La mine

Un autre point important à mettre en avant, c'était ce projet d'exploitation de la mine, qui se termine en catastrophe. Quand bien même les spectateurs, dans leur majorité, ayant lu le livre ou vu le film, devaient par avance connaître l'issue de cette entreprise, il demeurait important qu'ils aient bien conscience que le projet tient à cœur aux deux hommes et que l'effondrement final de la tyrolienne (c'est le terme que j'ai choisi pour traduire « *enaérios* ») constitue pour eux une débâcle terrible – et que, par contraste, la danse qui suit cette catastrophe équivaut à une ébauche de libération pour le Patron.

En revanche, j'estimais que certaines parties pouvaient, ou même devaient (puisque, de toute manière, je me voyais contraint d'« élaguer » le roman) être éliminées, dans la mesure où elles ne jouent pas de rôle déterminant dans la trame principale. Par exemple, le narrateur du roman échange des lettres avec un ami qui lutte pour sauver des Grecs menacés de massacre dans le Caucase. Cela me semblait de trop. Parce qu'il s'agit de lettres, premièrement, et introduire des lettres dans une pièce de théâtre est toujours délicat, car a priori peu dramaturgique. Ensuite, cela concernait des faits qui n'avaient pas grand-chose à voir avec l'amitié entre les deux protagonistes et ce qui se passait, entre eux, en Crète. En d'autres mots, cet élément nous détournait de la ligne tracée : parler avant tout de la relation unissant les deux hommes. De même, le narrateur évoque souvent un ancien ami et des souvenirs liés à cette personne-là. J'ai préféré éliminer cet aspect qui s'écartait de la trame essentielle.

Pour résumé, je prévoyais une demi-douzaine de rôles : Zorba, le Patron, Mme Hortense, la Veuve et deux moines.

Et là, je me suis tourné vers mon commanditaire, Miguel Fernandez-V., directeur du théâtre et futur metteur en scène de la pièce : la production était-elle assez riche pour engager 6 comédiens ? Il m'a répondu : « À ce stade-là, ne te limite pas. Fais comme si nous avons une forte somme d'argent à disposition et écris ta pièce pour beaucoup de personnages. Le moment venu nous aviserons. » Alors, je me suis mis à imaginer : non pas 6 comédiens (chiffre déjà assez important pour une production théâtrale professionnelle), mais 12, 24, 36... Je rêvais d'un monastère rempli de moines tous plus farfelus les uns que les autres, d'un village peuplé de Crétois fiers et taciturnes, d'une scène montrant l'assassinat de la Veuve, etc. Mais tout cela n'était évidemment pas réaliste. Je savais bien que le théâtre n'aurait jamais les moyens de rémunérer 36 comédiens, ni même 24... En se montrant très optimiste, on pouvait éventuellement imaginer 8 comédiens professionnels, épaulés de quelques figurants bénévoles, pratiquant le théâtre en amateurs.

Je me suis donc mis à rédiger plusieurs versions. Là-dessus, Miguel Fernandez-V. m'a avoué : « Gilles, je crois que nous aurons très peu d'argent, finalement. Imagine le minimum d'acteurs possibles sur scène. Deux, par exemple ! » J'ai tenté de négocier : « Trois, Miguel ! Au moins trois ! Parce que j'ai forcément besoin de Zorba, du Patron, mais aussi de Mme Hortense. Pour la Veuve, on peut éventuellement s'arranger pour l'évoquer sans la faire apparaître physiquement, mais Mme Hortense est incontournable ! »

Je précise que, pour mon adaptation, la première scène que j'aie écrite est celle où les trois personnages précités mangent ensemble et où Mme Hortense se met à raconter sa vie. Une scène très touchante, à laquelle je tenais beaucoup – et la suite des événements m'a montré que j'avais raison d'y tenir.

Ici, il faut insister sur l'importance de l'argent, du budget. Car si la production dispose de moyens limités, non seulement il faudra faire preuve de simplicité et d'inventivité, mais aussi, qu'on le veuille ou non, supprimer des rôles.

J'ai donc écrit plusieurs versions de la pièce. Une pour trois comédiens, une pour quatre, une pour cinq... Elles sont toutes enregistrées dans la mémoire de mon ordinateur. Aux trois rôles de base, je tenais aussi à ajouter au moins un rôle de moine, en particulier celui qui s'appelle Zacharie, car il m'apparaît comme une sorte de double de Zorba : un Zorba qui serait devenu à la fois moine et... schizophrène.

Après plusieurs versions, liées aux incertitudes quant au financement du projet, et après plusieurs discussions avec le metteur en scène, j'en suis arrivé au nombre de six personnes sur scène : Zorba, deux Patrons, Mme Hortense, le moine Zacharie et un Musicien. Ce dernier est une espèce d'esprit, de fantôme, omniprésent et atemporel.

L'idée du double Patron appartient au metteur en scène, Miguel Fernandez-V. En effet, à un moment donné, Miguel m'a suggéré de diviser en deux le rôle du Patron : de montrer un Patron jeune (celui vivant les événements de l'époque) et un Patron âgé (celui racontant les événements de l'époque : le « narrateur contemporain »). J'ai accepté d'autant plus volontiers de suivre cette suggestion qu'il m'a avoué songer à moi pour interpréter le rôle en question...

En ce qui concerne la Veuve, en revanche, il me semblait que nous pouvions ne pas la montrer physiquement sur scène, dans la mesure où elle incarne surtout un fantasme

présent dans les pensées des deux protagonistes. Cela dit, le personnage est fortement évoqué. Par quels moyens ? D'abord, bien sûr, la Veuve est présente dans les conversations entre Zorba et le Patron jeune. Le Patron âgé l'évoque aussi. De plus, pendant une scène-clé, on entend sa voix (en *off*). Enfin, et surtout, elle apparaît sous forme dessinée. En effet, le Patron âgé – pour revenir à lui – a un grand tableau noir derrière lui, qu'il couvre de dessins pendant la pièce. Et ce sont ces esquisses-là qui, de façon plus suggestive que les mots, font office de narration.

L'innovation de la pièce tient surtout à ce dédoublement du personnage du Patron. Le spectateur suit d'une part les « aventures » du jeune, qui rencontre Zorba, discute avec lui, etc., mais il suit également, en parallèle, le Patron plus âgé qui, comme lui, assiste à tout cela et qui se remémore tout ce passé. D'un point de vue dramaturgique, l'avantage est que ce Patron est actif sur scène et peut, à tout moment, par la parole et le dessin, fonctionner comme un Narrateur, non pas extérieur ou distant, mais, au contraire, intérieur, incarné, impliqué au premier chef dans cette histoire. Et ce Narrateur, ce vieux Patron, est devenu, des années après les événements s'étant déroulés en Crète, enseignant – d'où la présence du grand tableau noir. Tout cela, je le spécifie pour ceux qui n'ont pas lu le livre, n'existe pas chez Kazantzaki. Il s'agit d'éléments arbitraires, d'ajouts ; c'est de l'adaptation pure, d'ailleurs due davantage à l'imagination du metteur en scène (Miguel Fernandez-V.) qu'au traducteur-adaptateur. Ainsi, sur son tableau, le maître d'école dessine le voyage en bateau du Pirée en Crète, la belle Veuve, la mise à mort de celle-ci, l'incendie du monastère, l'effondrement de la tyrolienne...

Ce personnage du Patron âgé – que j'ai moi-même eu l'honneur d'interpréter sur scène, donc – évolue considérablement au cours de la pièce. C'est lui qui se libère véritablement, tout à la fin, en apprenant que Zorba est mort et que le voici enfin délivré de ses peurs. Elle est donc là, la vraie innovation de mon adaptation par rapport au roman : ce personnage du Patron âgé – ainsi que celui, plus félin, du fantomatique Musicien.

Je ne vais pas jouer les faux modestes : il se trouve que la pièce a rencontré un grand succès. Nous avons donné, à ce jour, pas moins de 47 représentations, ce qui est énorme pour un petit territoire comme celui de Genève. Trois séries ont eu lieu : en septembre-octobre 2010 au Théâtre Pitoëff, en septembre-octobre 2012, toujours au Théâtre Pitoëff, et enfin, en septembre 2013 à la salle des Ranches, à Vernier, dans la banlieue de Genève. Des milliers de spectateurs émus, secoués, interpellés, nous congratulaient après la pièce, nous disant moins « Bravo ! » que « Merci ! », car, à les entendre, nous avons su toucher en eux une corde qui n'avait plus vibré avec une telle intensité depuis belle lurette.

Il faut dire que nous avons eu l'extrême chance de disposer d'un comédien formidable pour interpréter ce rôle si exigeant de Zorba : Dimitri Anzules. Fort, puissant, et toujours surprenant, il a su faire oublier aux spectateurs l'image tutélaire et hollywoodienne d'Antony Quinn soi-même... Mais le reste de la distribution ne fut pas en reste, avec un Victor Costa tout en nuances dans le rôle du Patron jeune, une très touchante Madame Hortense incarnée par Véronique Mattana et Miguel Fernandez-V. interprétant un mémorable moine Zacharie...

Nous avons maintenant le projet de rejouer la pièce, non plus seulement à Genève, mais aussi ailleurs : à commencer par Strasbourg – pourquoi pas ? Ce serait un bonheur de venir présenter la pièce ici.

Par ailleurs, l'œuvre vient d'être traduite en espagnol, et nous avons bon espoir d'aller la jouer en Espagne !

F) Comment théâtraliser un conte populaire ?

Parallèlement à mes activités de traducteur littéraire, de d'enseignant et de comédien, je pratique également l'art du conte. Or, le fait de dire (et non pas de *lire*) en public un conte qu'on a auparavant trouvé dans un livre constitue, toutes proportions gardées, la même démarche que d'adapter un roman pour le théâtre.

En effet, à partir d'un texte écrit, on débouche sur une narration vivante, impliquant gestes, déplacements, intonations de voix, éventuellement décor, accessoires, costumes, danse, musique, etc.

Pour vous le démontrer, je vous propose que nous lisions en grec un conte populaire grec, intitulé *Η φτωχή κι ο βασιλιάς* (= « La pauvre et le roi »), figurant dans le recueil de Yorgos Ioannou *Παραμύθια του λαού μας* (éditions Hermis).

Après la lecture, je vous interpréterai le conte, en le jouant, sur une mise en scène que l'on peut volontiers qualifier de « théâtrale ». À noter que j'ai publié ce conte en français dans l'ouvrage *Contes de Grèce*⁵.

Je vous remercie de votre attention et, une fois encore, je remercie chaleureusement le Département d'études néo-helléniques de l'Université de Strasbourg, et en particulier Maria Zerva, qui a eu la gentillesse de me proposer d'intervenir dans le cadre de son cours, ainsi que Madame la professeure Irini Tsamadou-Jacobberger.

⁵ *Contes de Grèce*, choix et adaptation de Gilles Decorvet, illustrations d'Emilia Stepien, Clichy : éditions du Jasmin, 2012.