

VARIATIONS DE *JACQUES ET SON MAÎTRE* PAR FRANCIS HUSTER¹

LUÍS CARLOS PIMENTA GONÇALVES

Universidade Aberta – IELT/Universidade Nova de Lisboa

Luis.Goncalves@uab.pt

RÉSUMÉ

Lors de cette communication nous nous intéresserons tout particulièrement à ce texte séminal, ce « spectacle-fétiche », selon l'expression utilisée par la critique dramatique Armelle Héliot, qu'est *Jacques et son maître*, comme le désigne parfois Huster, sans cesse retravaillé sous le titre de *Les amours de Jacques le Fataliste*, adapté à la scène, monté et joué par Francis Huster. Première mise en scène de Chéreau, d'abord au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, en 1970, avant que le spectacle ne soit créé d'abord au Théâtre des Hauts-de-Seine, le 21 mars de la même année, puis près de neuf mois plus tard au Théâtre de l'Atelier dont témoigne *L'Avant-scène Théâtre*. n° 466, du 15 février 1971 qui lui est consacré.

Cette adaptation sera très souvent reprise par Huster ou par d'autres. Ainsi en est-il quand, 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 en un spectacle intitulé « Suite royale », représenté pour la première fois au Théâtre Marigny, le 1er octobre 1992, adapté et mis en scène par ses soins, inspiré également du dialogue de Crébillon fils *La Nuit et le moment*.

Nous verrons donc comment et pourquoi ce spectacle qui fit connaître Francis Huster, souvent repris et transformé, balise une grande partie de son parcours théâtral.

MOTS-CLÉS

Théâtre (France), Littérature Française (XVIII^e siècle), Denis Diderot, Francis Huster, adaptation

¹ Il s'agit du texte reformulé d'une communication présentée lors du colloque « Parcours de génétique théâtrale : brouillon(s), (re)écriture(s) et transmodalisation(s) dramatique(s) » qui s'est tenu à la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne, 17 - 18 septembre 2015.

RESUMO

A presente comunicação terá por tema as transposições teatrais por Francis Huster de *Jacques et son maître* de Denis Diderot.

Este texto pode ser considerado seminal na criação deste encenador e antigo ator da Comédie Française (entre 1971 e 1982), acompanhando-o ao longo de uma carreira com mais de quatro décadas. Adaptado para teatro, transformado numa versão que começa de forma irreverente em *Les Amours de Jacques le Fataliste* que será apresentada pela primeira vez num espetáculo de finalistas do Conservatório Nacional de Arte Dramática de Paris, em 1970. A peça irá ser depois montada, no ano seguinte, no Théâtre de l'Atelier. A publicação *L'Avant-Scène Théâtre* consagrará inclusive a capa do seu nº 466, de 15 de fevereiro de 1971, aos *Les Amours de Jacques le Fataliste*.

A adaptação assinada por Huster será retomada várias vezes pelo próprio, ou por outros encenadores, como em junho de 1987 no Théâtre du Rond-Point, teatro dirigido na altura por Jean-Louis Barrault. Anos mais tarde, em 1993, Huster regressa ao texto de Diderot de forma ainda mais livre e associa-o ao diálogo de Crébillon filho, *La Nuit et le moment* num espetáculo intitulado *Suite royale* do qual a mesma revista *L'Avant-Scène Théâtre* fará igualmente o seu tema de capa em 1 de novembro de 1992.

Veremos através de que processos transmodais Huster adapta um longo romance de várias centenas de páginas num espetáculo de curta duração, resumindo a intriga, selecionando episódios, adicionando elementos, criando para esse efeito dispositivos cénicos que, de certa forma, já estavam em filigrana na obra de Diderot, revelando assim virtualidades cénicas da obra de um autor que esteve sempre preocupado com o palco e a arte de representar como o testemunha o seu *Paradoxe do comediante*.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro (França), Literatura Francesa (séc. XVIII), Denis Diderot, Francis Huster, adaptação

Tout au long de cette étude, nous nous intéresserons aux adaptations de *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot conçues pour le théâtre par l'acteur et metteur en scène Francis Huster. À vingt ans d'intervalle, Huster les déclina sous deux titres différents : *Les Amours de Jacques* et *Suite royale*. *Jacques et son maître*, comme le désigne parfois le metteur en scène, véritable « spectacle-fétiche »² qui sera repris très souvent. Monté et joué par Francis Huster, *Les Amours de Jacques le Fataliste* constitue sa première grande mise en scène qui le rendra rapidement célèbre³ et lui, d'ailleurs, les portes de la Comédie française. Ce spectacle est créé le 24 février 1970 au Conservatoire National Supérieur d'Art dramatique, dont il a été l'élève, puis repris d'abord au Théâtre des Hauts-de-Seine le 21 mars de la même

² Expression utilisée par la critique dramatique Armelle Héliot, dans le numéro de novembre 1992 de *L'Avant-Scène Théâtre*.

³ Par le moindre impact que le spectacle a eu sur la critique et le public on exclura la mise en scène du spectacle *Le Jeune homme pressé*, créé par la Compagnie Jean Gosselin lors d'une tournée de Francis Huster aux Antilles.

année et près de neuf mois plus tard au Théâtre de l'Atelier. *L'Avant-scène Théâtre*, du 15 février 1971, consacrera d'ailleurs tout un dossier au spectacle reprenant le texte de l'adaptation que nous utiliserons et que nous comparerons à celui de *Suite royale* donné un peu plus de vingt ans plus tard et publié également par la même revue.

Le spectacle de 1970 est joué par Huster interprétant Jacques et par un de ses condisciples du Conservatoire, Jacques Spiesser, jouant celui du Maître. Dans son autobiographie théâtrale, datant de 1996, intitulée *Mes levers de rideau*⁴, Huster, lors du soir de la générale de presse au Théâtre de l'Atelier, parle de ce camarade comme étant son « frère de scène » bien que l'adaptation ait été écrite en songeant à une autre distribution. Jacques Weber, avec qui il avait suivi les cours de la rue Blanche, devait alors interpréter le rôle du Maître de Jacques. Ainsi, quand il s'attelle secrètement à la tâche d'adapter le récit de Diderot, c'est au nom de Weber qu'il songe. Pour Jean-Yves Rogale, ami de longue date de l'acteur, dans une biographie qu'il lui consacre, *Francis Huster, Molière et les autres*, rapporte ainsi le projet :

Huster ne possède pas encore ses idées, mais les idées du philosophe le possèdent. Oui, il a le cœur chaud quand il dit à son pote Weber : « On va le jouer ensemble sur scène, hein ? Il pousse un « Ouah ! » frénétique en sautant au cou de son ami. Weber sera le Maître fatigué et Francis ce coquin de Jacques, valet enjoué.⁵

Cette première rencontre sur scène des deux apprentis acteurs n'aura finalement pas lieu à cette occasion, Weber s'étant engagé à jouer un rôle dans *Tchao* au Théâtre Saint-Georges qui connaît alors un grand succès. Déçu dans son projet alors qu'il avait imaginé les dialogues, le jeu des corps et des mimiques pour lui et Weber, il se tourne vers un autre condisciple qui partage une même sensibilité théâtrale et un goût pour les textes d'auteurs classiques. Cette mise en scène ainsi que le jeu des acteurs, encensés par la critique, décideront de la carrière des deux jeunes comédiens. À cette occasion, au soir de la générale le journaliste et critique Bertrand Poirot-Delpech signera un article dans les colonnes du *Monde* du 9 décembre 1970, au titre évocateur : « Naissance d'un comédien : Francis Huster ». En substance, il affirme qu'un comédien est né « à la fois traditionnel et moderne ». Il écrit encore :

Huster s'est taillé un monologue sur mesure » et que « l'on ne pouvait mieux trouver, avec une nature pareille, que les paradoxes narquois de Diderot et, plus précisément, les passages où Jacques le Fataliste raconte à mots couverts, et découverts, ses premières conquêtes amoureuses. Ces coq-à-l'âne, ces sous-entendus, ce ton de libertinage et d'espièglerie, vont à l'acteur comme un gant.

⁴ HUSTER, Francis, *Mes levers de rideau*, Paris, Éditions Ramsay, 1996.

⁵ ROGALE, Jean-Yves, *Molière et les autres*, Édition Mengès, 1982. p. 52.

Ce n'est pas le seul critique à être enthousiasmé par la performance de l'acteur. Ainsi, François-Régis Bastide, dans les *Nouvelles Littéraires*, parle du spectacle qui semble joué avec « toutes les apparences de l'improvisation » et comme étant un « cours de métaphysique souriante où tout est écrit, de ce qui va nous arriver ». Huster confie à Jean-Yves Rogale ce qu'a représenté pour lui cette création en ces termes :

Les Amours de Jacques le Fataliste c'était à travers Diderot et le XVIII^e siècle, un travail théâtral sur une certaine conception du jeu de l'acteur, de l'improvisation scénique faite de silences et de cassures de rythme vocal, et qui, en fait, est calculée entièrement au moindre geste, à la moindre intonation et répétée avec acharnement pour donner au spectacle l'illusion d'une improvisation involontaire : au théâtre le beau c'est le faux, mais ce « faux »-là doit être travaillé pour de vrai.⁶

Cette première variation autour du texte de Diderot sera très souvent reprise par Huster comme par d'autres acteurs et metteurs en scène. Ainsi en est-il quand, en 1980, il remonte *Les Amours de Jacques le Fataliste* au Théâtre du 8^e à Lyon avec cette fois-ci Jacques Weber. L'accueil toujours chaleureux de la presse et du public vont enchaîner les reprises. En 1985 et 1986, Huster jouera à nouveau avec Jacques Spiesser au Théâtre du Rond-Point /Renaud-Barrault cette création.

L'adaptation de Francis Huster continuera d'attirer le public grâce à d'autres metteurs en scène : Jacques Schiltz qui crée la pièce le 29 janvier 1974 au Théâtre Montansier de Versailles et la reprendra bien plus tard en avril 1998 à La Barbacane à Beynes ou Gérard Maro, en 1974, à La Maison Pour tous de Courbevoie puis à la Gaîté-Montparnasse et à la Comédie de Paris.

Le metteur en scène Michel Cahuzac reprendra, quant à lui, en 1989 la version de Francis Huster qui marque ainsi la création de sa Compagnie Présence.

Bien que la pièce *Les Amours de Jacques le Fataliste* ait été jouée à de très nombreuses reprises, Huster veut revenir une dernière fois au texte de Diderot, mais en abandonnant le premier titre du spectacle. Ce sera *Suite royale* représenté pour la première fois au Théâtre Marigny, le 1er octobre 1992, adapté et mis en scène par ses soins, accolant au texte de Diderot un dialogue de Crébillon fils *La Nuit et le moment*. Ce texte de Crébillon avait déjà été créé le 13 avril 1978 par Huster dans le rôle de Clitandre dans une mise en scène de Jean-Louis Thamin au Petit-Odéon puis, compte tenu du succès remporté, un mois plus tard dans

⁶ Rogale, *op. cit.*, p. 138.

la salle du Grand-Odéon.

Les deux textes de Crébillon et de Diderot, où coexistent un même discours libertin sur l'amour, sont assemblés à l'occasion d'un spectacle. On y jouit littéralement de mots et de confessions, autant Cidalise veut connaître les amours de Clitandre dans la première partie du spectacle, que le Maître ceux de Jacques dans la seconde.

Le texte de Diderot dont le genre est incertain même pour l'auteur - n'écrit-il pas que « ceci n'est point un roman »⁷ dans le corps même de l'œuvre - participe d'une hybridation mêlant diégèse et dialogues en une sorte de mulet qui tient à la fois de l'âne et de la jument pour reprendre la métaphore caustique que Michel Vinaver aime employer en parlant du texte de théâtre⁸.

Gérard Genette, dans *Palimpsestes, La littérature au second degré*, évoque l'adaptation cinématographique de l'histoire de Mme de la Pommeraye transposée par Robert Bresson dans *Les Dames du Bois de Boulogne*. La modernisation de l'histoire par le cinéaste permet de « la placer dans un registre tout intemporel et donc purement psychologique ». Il cite de mémoire une formule empruntée à André Bazin : « il a suffi d'un bruit d'essuie-glace sur le texte de Diderot pour en faire un dialogue racinien. »⁹ ¹⁰ C'est en quelque sorte ce « bruit d'essuie-glace » que nous essayons de découvrir dans les adaptations proposées par Francis Huster.

S'il existe bien une fidélité diégétique dans les adaptations de Francis Huster qui s'exprime par le maintien des noms des personnages interprétés par les acteurs : Le Maître et Jacques, auquel s'ajoute celui de l'Hôtesse dans *Suite royale*, le temps du récit et donc de la pièce se déplacent dans *Les Amours de Jacques le Fataliste*. Dans la première adaptation, le lecteur déduit que l'action se passe au siècle des Lumières, car, au début de la pièce, les didascalies mentionnent une « auberge du XVIIIe » ou une « harpe du XVIIIe » sans, toutefois, de précision quant à la date ou l'année. On se trouve malgré tout confronté à un événement historique, la Révolution française, suggéré par une didascalie à la fin de la pièce : « On

⁷ DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Édition établies, présentée et annotée par Yvon Belaval, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007. p.74.

⁸ Cité par SIVETEDIU, Aphrodite et Marisa Litsardaki (études réunies par), *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2010. p.7.

⁹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1992. p. 406.

¹⁰ Dans le chapitre intitulé « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson » du livre d'essais d'André Bazin *Qu'est-ce que le cinéma*, le critique affirme : « Il n'a fallu que le bruit d'un essuie-glace sur un texte de Diderot pour en faire un dialogue racinien. » in BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7^e Art », 2013. p.112.

chante la Carmagnole ». La deuxième partie de *Suite Royale*, quant à elle, occupée entièrement par la transposition du texte de Diderot, se passe en 1992, selon la didascalie liminaire, année où est créé le spectacle. Cette différence temporelle n'entraîne cependant pas de changement dans le texte dit par les personnages comme on serait en droit de s'y attendre.

La transposition d'un roman au théâtre, surtout quand il s'agit d'un texte dense, présuppose un ajustement aux contraintes d'un spectacle tant sur le point de la durée (*Les amours* dure à peine un peu plus d'une heure) que du nombre de personnages. Si l'on adopte pour le spectacle théâtral la typologie de Thomas Leitch¹¹ consacrée à l'adaptation cinématographique du texte littéraire où le scénariste se trouve confronté à cinq stratégies : « condensation », « amplification », « modification », « mise-à-jour » et « superposition » de deux sources. Dans *Les Amours de Jacques le Fataliste* nous sommes essentiellement confrontés à une condensation, mais également à un début de mise à jour qui actualise partiellement le texte. Ainsi, au tout début de la pièce le Maître fait son apparition dans le noir en chantonnant une comptine qui remonte au XVIIIe siècle : « Il était une bergère ». En réalité, ni au début du roman ni par la suite Jacques ne chante. Tout au plus siffle-t-il dans le texte de Diderot. Dans la pièce, il chantonne à diverses occasions sans nulle indication scénique sur la nature de ce chantonnement. On chante même « la Carmagnole » à la fin du texte de 1971 au son de laquelle danse Jacques. Cette irruption dans le spectacle d'une vieille chanson française devenue comptine feint d'actualiser le texte. L'arrière-plan temporel continue d'être le XVIIIe siècle, mais l'irruption d'une chansonnette imprégnée en 1971 d'une atmosphère enfantine crée un effet de surprise et d'incongruité auprès du spectateur-lecteur de Diderot. L'incongruité découle de ce désir d'actualiser les classiques souvent de façon irrévérencieuse notamment sur les scènes théâtrales dans l'après Mai 68. Pour ne pas se « ringardiser » il faut donc dépoussiérer le texte et mettre au goût du jour. Or, si la première réplique de la pièce va dans ce sens et semble augurer une sorte de texte potache d'un adaptateur passé récemment par le Conservatoire national supérieur d'art dramatique le reste du texte se veut fidèle aux dialogues du roman et ce quoi qu'en dise Pierre-Aimé Touchard (1968-1974), directeur du Conservatoire dans le numéro de *L'Avant-Scène Théâtre* de février 1971 déjà cité. Touchard avertissant d'éventuels esprits chagrins affirme de ce fait :

¹¹ LEITCH, Thomas. 2009. *Film adaptation and Its Discontents : From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Ainsi, à ceux qui, par aventure, se plaindraient de n'avoir pas eu une version très fidèle de *Jacques le Fataliste*, il [Huster] pouvait répondre à juste titre qu'il leur avait du moins présenté Diderot, vers [sic] une des faces les plus savoureuses de son génie.

Les critiques retiendront de la pièce, tel Gérard Neves pour *Spécial*, de Bruxelles, que « Francis Huster a réalisé une adaptation drôle et percutante » et que les « libertés prises rendent le spectacle supportable ». Appréciation qui laisse songeur.

Dans *Les amours de Jacques le Fataliste* il y a un basculement d'un « il » narratif vers un « je » dialogique. Ainsi, le célèbre incipit « Comment s'étaient-ils rencontrés » devient dans l'adaptation de Francis Huster « Comment nous nous sommes rencontrés ? » La présence du narrateur qui s'exprime par le biais du discours rapporté devient dans la pièce un dialogue entre le Maître et Jacques. L'interpellation au lecteur « Que vous importe ? » a son équivalent exact dans la réplique interrogative de la pièce « Qu'est-ce que cela peut vous faire ? » La didascalie indique alors que l'interpellation du public - à l'exemple de l'adresse au « Lecteur » par le narrateur du roman - sert à introduire une digression, à envisager diverses suites possibles ou à changer de sujet : « *Après un temps de réflexion vers son Maître, Jacques vers le public* »¹². L'adresse de Diderot qui dit exactement ceci :

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait.¹³

va devenir dans le texte des deux pièces :

Jacques s'adresse au public.

JACQUES. Vous voyez que nous sommes en beau chemin. Et il ne tiendrait qu'à nous de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit de mes amours...¹⁴

Les différences tiennent à la fois au changement de statut de l'énonciateur, le narrateur devenant un personnage qui s'exprime à la première personne avec les nécessaires transformations syntaxiques lors du passage du discours rapporté au discours direct. On notera au passage l'ambiguïté de ce « nous ». S'agit-il du récit fait par le maître et le valet ? Par Diderot et le valet ? Ou par le personnage et l'adaptateur ? Ou encore par l'auteur et son adaptateur s'appropriant le texte et en devenant ainsi le coauteur ?

¹² HUSTER, Francis, « Les amours de Jacques le fataliste », *L'Avant-scène théâtre*, 15 février 1971, n°466. p.12.

¹³ Diderot, *op. cit.*, p.36.

¹⁴ Huster, 1971, p 12 et 1992, p. 28.

Les deux versions du texte de Diderot retravaillé par Huster omettent l'histoire de Madame de la Pommeraye narrée par l'hôtesse contrairement à d'autres transpositions. À titre d'exemple, aussi bien Milan Kundera dans *Jacques et son maître, Hommages à Denis Diderot en trois actes*, que Luiza Neto Jorge, adaptatrice portugaise de *O Fatalista de Diderot*, en 1971, que bien plus récemment Éric-Emmanuel Schmitt avec *La tectonique des sentiments*¹⁵ font de cet épisode central une composante essentielle de leurs variations autour du texte de Diderot. Schmitt explique sur son site la source de son inspiration : « Au départ, je voulais adapter à la scène ce personnage de Diderot, cette femme très forte avec une forme de noirceur à la Laclos. En fin de compte, le travaillant à ma façon, c'est devenu, je crois, une pièce originale. »¹⁶

Si l'omission de cet épisode dans le texte de 1971 de Francis Huster est en partie due à une économie de moyens sur le plan dramatique. Il s'agissait alors de monter un spectacle joué par deux acteurs en un peu plus d'une heure. Dans le spectacle de 1992, cette limitation de la distribution a priori n'existe plus puisque nous avons une actrice, Élise Tielroo, représentant l'hôtesse. Cependant, son rôle dans la pièce est assez limité, le texte de l'adaptation n'offre que peu d'écarts par rapport au premier qui fonctionne comme un sous-texte. Ainsi, intervient-elle uniquement tout au début de la pièce ayant comme fonction de questionner Jacques et son Maître. Le dialogue reprend mot pour mot celui inventé par Diderot :

L'HOTESSE: Ces messieurs vont-ils loin ?

JACQUES: Nous n'en savons rien.

L'HOTESSE: Ces messieurs suivent quelqu'un ?

JACQUES: Nous ne suivons personne.

L'HOTESSE: Ils vont, ou ils s'arrêtent, selon les affaires qu'ils ont sur la route ?

JACQUES: Nous n'en avons aucune.

L'HOTESSE: Ces messieurs voyagent pour leur plaisir ?

JACQUES: Ou pour leur peine.

L'HOTESSE: Je souhaite que ce soit le premier.

JACQUES: Votre souhait n'y fera pas un zeste; ce sera selon qu'il est écrit là-haut.

L'HOTESSE: Oh! c'est un mariage ?

¹⁵ Après l'hommage à Diderot dans *Le Libertin*, voit sa pièce *La tectonique des sentiments* créée d'abord à Bruxelles, en 2005, puis en 2008 à Paris, au Théâtre Marigny, dans une mise en scène de l'auteur.

¹⁶ Extrait d'un entretien d'Éric-Emmanuel Schmitt à propos de la pièce sur son site officiel :

<http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-la-tectonique-des-sentiments.html>

JACQUES: Peut-être que oui, peut-être que non.¹⁷

Le personnage de l'Hôtesse permet par ailleurs une condensation de l'intrigue du roman de façon allusive en forme de clin d'œil amusé. L'histoire du Père Hudson, racontée par le Marquis des Arcis, qui occupe une dizaine de pages dans le récit, celle du chevalier de Saint-Ouin narrée par le Maître ou encore celle de des Arcis et de Mme de la Pommeraye sont lapidairement exécutées sous forme d'un menu proposé par l'Hôtesse : « Puis-je conseiller notre poulet Hudson, le canard Saint-Ouin, la surprise du Marquis, les faveurs de Frère Jean, arrosé d'un Pommeraye bien frais, et nos douceurs Grand-cerf vous n'en payerez ni plus ni moins. »¹⁸

De ce « menu » diégétique et diététique, Huster ne conserve que l'histoire du frère de Jacques que le Maître veut découvrir de façon insistante.

LE MAITRE (l'interrompant encore), Mais qu'est-ce que ton frère Jean était allé chercher à Lisbonne ?
JACQUES (mécontent, mais respectueux toujours) Il me semble que vous prenez à tâche de me fourvoyer. Avec toutes vos questions, nous aurons passé notre vie dans cette suite avant que d'avoir atteint la fin de mes amours !¹⁹

Finalement le valet, après avoir tergiversé et raconté l'histoire de son frère devenu carme déchaussé, finit par répondre.

JACQUES (même jeu) Chercher un tremblement de terre, qui ne pouvait se faire sans lui ; être écrasé, englouti, brûlé ; comme il était écrit là-haut, (un temps court puis prononçant chaque syllabe avec insistance et dans le calme froid le plus parfait) Ah ! Ah ! Ah ! Ah !²⁰

L'interjection qui sert à transcrire le rire et qui n'existe pas dans le texte de Diderot se voudrait une sorte d'équivalence à l'ironie présente chez le philosophe qui participe avec Voltaire à la polémique entre philosophes et théologiens sur la notion de Providence et sur la nécessité leibnizienne. Ces répliques figurent également dans la première pièce *Les Amours de Jacques le Fataliste*²¹.

L'actualisation ou le déplacement temporel correspondent dans la première pièce comme nous l'avons déjà évoqué à l'insertion de chansons ou de chants. L'utilisation d'une chanson traditionnelle du XVIIIe, absente chez Diderot, permet l'installation des acteurs sur scène et

¹⁷ Huster, 1992, p. 27.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.* p.35.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Huster, 1971, p.16.

anticipe sur le caractère léger et libertin du spectacle tout en faisant l'économie du contenu de l'incipit du roman. Le spectateur cultivé sait ainsi qu'il n'est pas face au texte original, mais à sa transposition transmodale.

Dans le noir et par la salle côté cour, le Maître fait son apparition.

LE MAITRE (*chantonnant*). Il était une bergère et ron et ron petit patapon...

Toujours dans le noir et par la salle, mais côté jardin, le valet à son tour rentre en chantant.

JACQUES. D'humeur assez légère qui aimait...

LE MAITRE. Les garçons...

Jacques. Ron ron...

LE MAITRE. Bien plus que ses moutons ron ron !...

JACQUES. ...Patapon !...²²

La didascalie qui vient aussitôt après indique l'emploi d'une musique de scène. Après ce prélude décalé, le spectacle peut alors réellement commencer par la présentation des deux personnages qui, comme dans l'incipit du roman, n'en est pas vraiment une puisque nous ne saurons pas tout de suite leurs noms, nous n'apprendrons pas comment ils se sont rencontrés et où ils vont. À cette chanson initiale répond musicalement à la fin du spectacle un chant révolutionnaire, La Carmagnole. Son emploi tient à la fois au caractère innovant du récit et à la teneur des rapports entre maître et valet qui annoncent la Révolution et sa revendication d'égalité : « un Jacques, monsieur, est un homme comme un autre » et une réplique plus loin : « C'est quelquefois mieux qu'un autre ». Dialogue que l'on retrouve aussi bien chez Diderot que dans les deux transpositions de Francis Huster. L'utilisation de la Carmagnole en 1970 clôt la pièce selon l'indication scénique qui indique métaphoriquement la substitution de l'aristocratie par le Tiers-État :

Le Maître sort lentement la tête basse comme s'il marchait à l'échafaud.

*Jacques se met à danser autour de lui au son de la Carmagnole de plus en plus forte. Et ils sortent côté cour ainsi, tandis que les lumières baissent jusqu'au noir. Fin de la deuxième partie.*²³

On peut d'ailleurs se demander si l'intrusion d'un chant révolutionnaire dans le spectacle donné au théâtre de l'Atelier et dont la première a lieu le 7 décembre 1970 ne fait pas écho, en quelque sorte, à un autre spectacle, « 1789 », création collective du Théâtre du Soleil, dirigé par Ariane Mnouchkine, et dont la première a lieu au Piccolo Teatro de Milan le 12 novembre de cette même année. Coïncidence temporelle qui affiche au sommaire de la

²² *Ibid.* p. 12.

²³ Huster, 1971, p.21.

célèbre émission radiophonique « Le Masque et la Plume », du 17 janvier 1971, les deux spectacles.

Dans le prolongement du texte de la pièce et en conclusion du spectacle, Huster a mis bout à bout diverses phrases de Diderot à consonance politique et morale, tirés de sa correspondance et d'ouvrages du philosophe. Les deux phrases qui terminent le montage sont assez symptomatiques. La première aurait d'ailleurs bien pu être rédigée à l'époque de Mai 68 et est tiré de *La Réfutation à l'ouvrage d'Helvétius* : « Quel que soit le salaire que vous attachiez au travail, vous n'empêcherez ni la fréquence ni la justice de la plainte de l'ouvrier. » L'actualisation du texte de *Jacques le fataliste et son maître* passe par l'actualité, en 1970, de la pensée même de Diderot, visible dans les citations proposées par l'adaptateur qui les introduit en insistant sur leur exemplarité : « *N'oublions jamais que Diderot écrivit...* »

En 1992, les temps ayant bien changé l'actualisation du texte de Diderot, proposée par Francis Huster, est de toute autre nature. La deuxième partie du spectacle intitulée « Suite royale » commence par une didascalie indiquant le temps de l'action et le décor. Elle sert de transition entre le texte adapté de Diderot et celui de Crébillon fils : « 1992 - L'action est dans la maison de Cidalise devenue deux siècles plus tard un relais de campagne "Le Royal Diderot " ». ²⁴ On songe au premier roman de Kundera directement écrit en français et publié trois années après, *La Lenteur*, dont l'incipit commence ainsi : « L'envie nous a pris de passer la soirée et la nuit dans un château. Beaucoup, en France, sont devenus des hôtels » ²⁵ et à la fin du premier chapitre le romancier poursuit « Et je pense à cet autre voyage de Paris vers un autre château de campagne, qui a lieu il y a plus de deux cents ans, le voyage de madame de T. et du jeune chevalier qui l'accompagnait. » ²⁶ L'écrivain franco-tchèque introduit alors un épisode de son roman qui reprend la nouvelle de Vivant Denon, *Point de lendemain*.

La modernisation de la pièce de Francis Huster est également signalée par d'autres didascalies indiquant l'usage de technologies et d'accessoires de la vie moderne comme pour mieux renforcer le fait que nous ne sommes plus au XVIIIe, mais en 1992. Ce sont autant de « bruits d'essuie-glace » pour reprendre l'expression d'André Bazin. Ainsi, le maître « admire à la lueur du briquet » un tableau, et un peu plus loin nous avons l'indication que

²⁴ Huster, 1992, p. 26.

²⁵ KUNDERA, Milan, *La Lenteur*, Gallimard, coll. « Folio ». 2004. p. 9.

²⁶ *Op. cit.*, p. 13.

« Le téléphone sonne »²⁷, puis un « plateau-repas »²⁸ et finalement « Soudain l'électricité saute »²⁹.

Dans les deux pièces, après la narration des amours de Jacques, celles du maître étant à peine ébauchés, l'adaptateur choisit de clore le spectacle par un retour sur un échange entre les deux personnages presque au tout début de la pièce où le valet avouait sa difficulté, tout du moins momentanée, à distinguer un fou d'un sage, car, dit-il alors, qu'il aurait « les choses dans la tête, mais que les mots ne viendraient pas ». Dans la partie finale des deux pièces, le maître interroge Jacques :

Pourrais-tu me dire à présent ce que c'est qu'un fou, ce que c'est qu'un sage ?

JACQUES Pourquoi pas ? Attendez... Un fou... c'est un homme malheureux, par conséquent un homme heureux est sage.

LE MAITRE Et qu'est-ce qu'un homme heureux, ou malheureux ?

JACQUES Pour celui-ci, il est aisé. Un homme heureux est celui dont le bonheur est écrit là-haut; et par conséquent celui dont le malheur est écrit là-haut est un homme malheureux.³⁰

Une dernière didascalie mentionne que la pièce pourrait se poursuivre indéfiniment de façon circulaire, assurant ainsi la pérennité et la postérité d'un texte que n'épuisent ni ses lectures ni ses transpositions ni ses représentations : « *Ils sortent en recommençant du début, bien sûr et pour la nuit des temps ils ne s'arrêteront jamais de poursuivre leur duo !!!* »³¹

Tout au long de ce parcours, j'ai essayé de montrer en quelles circonstances et selon quels principaux procédés transmodaux Francis Huster passe d'un système sémiotique à un autre, adaptant aux exigences scéniques un texte au genre incertain. Un regret cependant, celui de ne pas avoir eu accès à d'éventuels brouillons de la première transposition. S'ils ont été conservés, ils ne sont pas déposés aux Archives nationales de France. S'ils existent, on peut imaginer leur inclusion dans de futures recherches de génétique théâtrale portant sur ces deux adaptations du texte de Diderot.

²⁷ Huster, 1992, p. 27.

²⁸ *Ibid.* p.28.

²⁹ *Ibid.* p.40.

³⁰ Huster, 1971, p. 21 et 1992, p. 43.

³¹ Huster, 1992, p.43.

BIBLIOGRAPHIE

- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7^e Art », 2013.
- DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Édition établies, présentée et annotée par Yvon Belaval, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1992.
- HUSTER, Francis, « Les amours de Jacques le fataliste », *L'Avant-scène théâtre*, 15 février 1971, n°466.
- HUSTER, Francis, *Mes levers de rideau*, Paris, Éditions Ramsay, 1996.
- KUNDERA, Milan, *La Lenteur*, Gallimard, coll. « Folio ». 2004
- LEITCH, Thomas. 2009. *Film adaptation and Its Discontents : From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- ROGALE, Jean-Yves, *Molière et les autres*, Édition Mengès, 1982.
- SIVETEDIU, Aphrodite et Marisa Litsardaki (études réunies par), *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2010.