



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Amélie Crosson

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département des lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Adaptation théâtrale de "La Chatte" de Colette: fidélité et trahison

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Mme. Dominique Lafon

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

M. Joël Beddows

M. Daniel Castillo Durante

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

**Adaptation théâtrale de *La Chatte* de Colette :
fidélité et trahison**

Amélie Crosson
055920

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département des lettres françaises
Université d'Ottawa



Library and
Archives Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-41620-4
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-41620-4

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

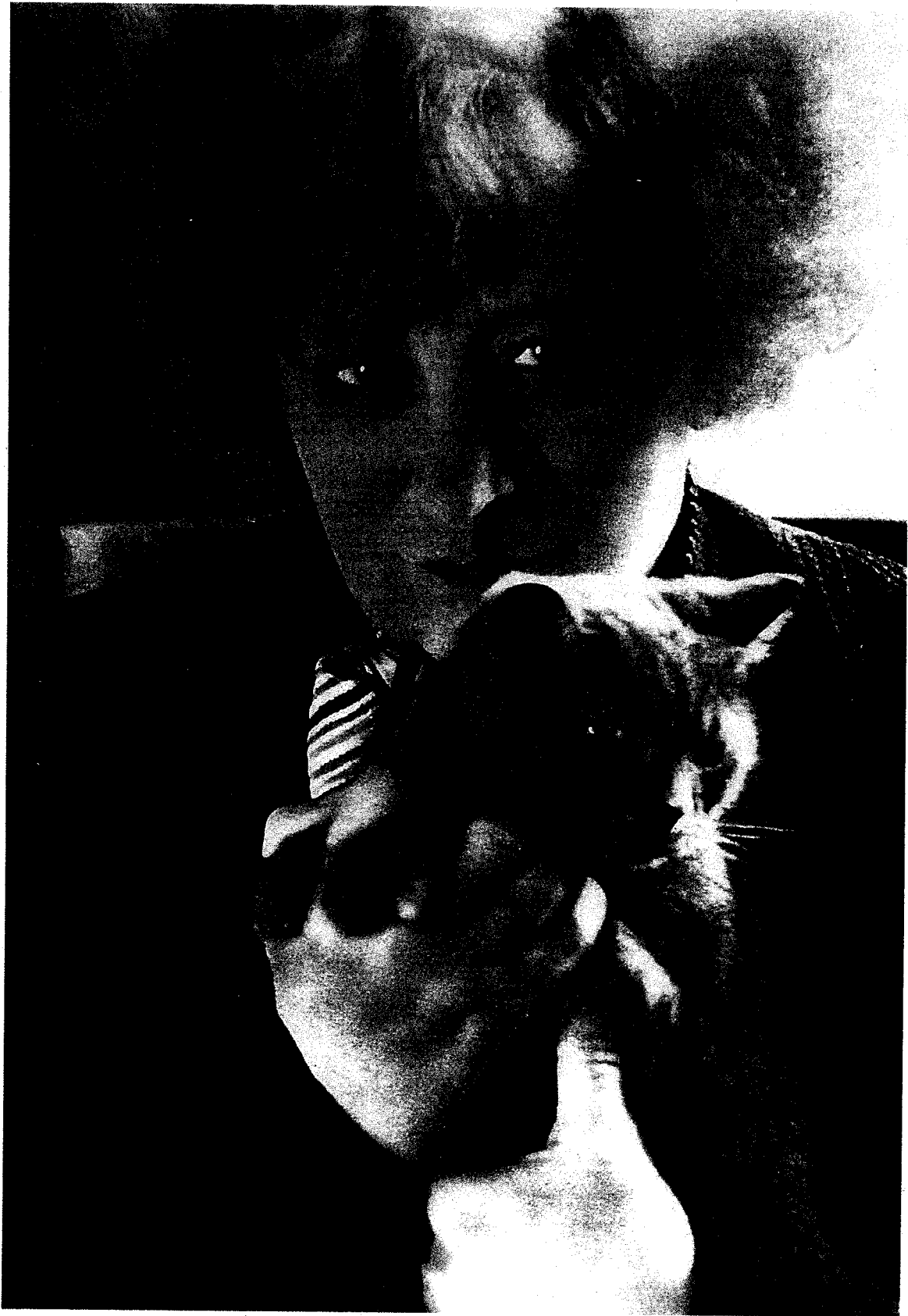
Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■ ■ ■
Canada

© Amélie Crosson, Ottawa, Canada, 2007



Adaptation théâtrale de *La Chatte* de Colette :

fidélité et trahison

Par

Amélie Crosson

Résumé:

Dans l'élaboration de cette thèse, mon objectif était d'entreprendre une adaptation théâtrale et, ce faisant, de mieux comprendre les enjeux du processus de création d'une œuvre à partir d'une œuvre existante, en l'occurrence, *La Chatte*, un roman que Colette a écrit en 1933. Les théories sur l'adaptation théâtrale étant rares, j'ai entrepris une étude de deux des adaptations que Colette a écrites en collaboration avec Léopold Marchand, les pièces *La Vagabonde* et *Chéri* qui m'ont servi d'exemples et aussi de contre-modèles pour résoudre les questions de concentration du récit et de transposition scénique. En outre la mise en scène du roman devait relever un défi de taille, l'omniprésence de la chatte, personnage éponyme du roman où elle est traitée de l'extérieur par un narrateur omniscient. De plus l'œuvre de Colette s'inscrit dans une époque et un milieu social qui trouve peu d'échos dans le public contemporain. Le processus d'adaptation se devait de prendre en compte la réception et d'inclure des éléments, tant scéniques que thématiques, pour rapprocher l'œuvre originale du spectateur potentiel. L'adaptation a ainsi tiré parti de techniques audio-visuelles et de la familiarité du public avec des traitements modernes sur les plans de la structure, du temps et de l'espace pour créer une pièce qui soit contemporaine tout en rendant justice au roman et à son auteure.

Introduction : L'idée de l'adaptation

À l'origine de cette thèse de création, il y a d'abord le désir d'écrire une adaptation théâtrale de *La Chatte* de Colette, un désir bien antérieur à la décision de faire une maîtrise en Lettres françaises. C'est alors que je lisais ce court roman dans mon salon au crépuscule d'une soirée d'hiver, mes deux chats faisant la sieste à mes côtés, que s'est imposée à moi l'image d'une jeune femme malheureuse qui vient de commettre un crime atroce, sait qu'elle va être découverte et comprend que sa vie de jeune mariée comblée s'achève. Mon cœur battait rapidement au rythme des cents pas que le personnage de Camille faisait dans sa chambre à coucher pendant que son mari soignait la chatte qu'elle avait essayé de tuer. Cette jeune femme bourgeoise des années 1930 savait que son mari lui préférait cette chatte et que son sort était décidé. Cette situation proprement dramatique n'était qu'un des éléments qui m'ont incitée à adapter le roman. Parmi les autres éléments dramatiques, il faut rappeler le conflit central, ce triangle amoureux étrange et sinistre entre un homme, une femme et une chatte ; des descriptions de lieux très précises (le jardin et la maison d'Alain et l'appartement du couple, le «Quart-de-brie») ; une chronologie minutieusement décrite (de mai jusqu'en août) ; les dialogues forts nombreux et des descriptions de gestes et d'actions s'apparentant à des didascalies.

L'idée d'adapter Colette à la scène n'est pas originale. Ses romans les plus connus, l'ont été au théâtre, au cinéma, à la télévision, parfois même aux trois, tels les *Claudine*, *La Vagabonde*, *Chéri*, *Le Blé en herbe* ou *Gigi*. L'annexe I aux pages I à V présente un tableau exhaustif et chronologique des différentes adaptations dont l'oeuvre a fait l'objet. Contrairement à ces oeuvres et en dépit de ses nombreux éléments dramatiques *La Chatte* n'a jamais été adapté pour la scène. En 1951, Roberto Rossellini

en a fait le sujet d'un des sketch de son film *Les Sept Péchés capitaux* sous le titre *L'Envie*. Il n'en demeure pas moins que l'analyse des adaptations théâtrales et cinématographiques des autres romans de Colette était une étape obligée pour sa réécriture dans le cadre de cette thèse.

I. L'adaptation dans l'œuvre de Colette

L'œuvre de Colette est très diversifiée pour ce qui est des genres : elle comprend des romans, des nouvelles, des critiques théâtrales et cinématographiques, des textes autobiographiques, des articles de journaux et de magazines, des pièces de théâtres, et des scénarios pour le cinéma (voir Annexe I pour une liste complète des œuvres). Le succès phénoménal de son premier roman, *Claudine à l'école* (1900), publié sous le nom de Willy par son mari, Henry Gauthier-Villars, permit à Colette d'entreprendre entre 1906 et 1911¹, une carrière de mime, danseuse et actrice, puis de vivre de sa plume comme journaliste et romancière. Parmi les 75 textes de Colette, on compte quatre adaptations théâtrales (*Claudine à Paris*, *La Vagabonde*, *Chéri*, et *Gigi*), trois pièces de théâtre originales (*En Camarades*, *L'Enfant et les Sortilèges*, et *La Décapitée*), onze adaptations cinématographiques, deux scénarios ou dialogues originaux pour des films et dix adaptations pour des émissions de télévision. Colette a collaboré à l'adaptation de certaines de ses œuvres comme l'indique le tableau ci-dessous :

¹ Après cette période, Colette jouait de temps en temps dans ses propres pièces, notamment dans les adaptations théâtrales de *Chéri* et de *La Vagabonde*. Elle a joué le rôle de Léa en 1922 pour la 100^e représentation de *Chéri*. Sa carrière de comédienne a pris fin en 1927, avec le rôle de Renée Néré dans une reprise de *La Vagabonde*. Dans Jean Chalon, *Colette l'éternelle apprentie*, Flammarion, 1998, p. 215 et 241.

Roman/Recueil	Adaptations	Implication de Colette
<i>Claudine à Paris</i> (1901), signé par Willy	<i>Claudine à Paris</i> (1902), avec Polaire (théâtre), puis en 1908 avec Colette (théâtre) <i>Claudine à Paris</i> (1973), adaptation de Danièle Thompson (télévision)	Colette a joué dans l'adaptation théâtrale en 1908.
<i>La Vagabonde</i> (1910)	<i>La Vagabonde</i> , Adaptation de Colette et Léopold Marchand (1923) (théâtre) <i>La Vagabonda</i> (1917), un film de Musidora et Eugenio Perego tourné en Italie, scénario de Colette (cinéma muet) <i>La Vagabonde</i> (1931), adaptation et dialogue de Solange Bussi, scènes additionnelles par Colette, réalisation Solange Bussi (cinéma parlant) <i>The Vagabond</i> , un épisode de « Matinée theatre » (1958), adaptation (en anglais) de Betty Ulius (télévision)	Colette a adapté le roman pour le théâtre, en collaboration avec Léopold Marchand. Elle a écrit le scénario du film de 1917, et elle a écrit des scènes additionnelles pour l'adaptation cinématographique de 1931.
<i>Chéri</i> (1920)	<i>Chéri</i> (1921), adaptation théâtrale de Colette avec Léopold Marchand (théâtre) <i>Chéri</i> (1950), scénario de Pierre Laroche et dialogues de Colette (cinéma) <i>Chéri</i> (1959), adaptation théâtrale américaine d'Anita Loos (théâtre) <i>Chéri</i> (1962) production de François Chatel (télévision)	Colette a adapté son roman avec Léopold Marchand et a joué dans certaines représentations de la pièce. Elle a écrit des dialogues.
<i>Gigi</i> (1944)	<i>Gigi</i> (1948), un film de Jacqueline Audry, adaptation de Pierre Laroche et dialogues de Colette (cinéma) <i>Gigi</i> (1951), adaptation américaine d'Anita Loos (théâtre) <i>Gigi</i> (1954), adaptation en français par Colette de l'adaptation de Loos (théâtre) <i>Gigi</i> (1958), un film de Vincente Minnelli (cinéma) <i>Gigi</i> (1973), adaptation américaine (comédie musicale) (théâtre) <i>Mademoiselle Gigi</i> (2006), une production de Caroline Huppert, adaptation d'Eglal Errera (télévision)	Elle a écrit les dialogues pour le film de Jacqueline Audry. En 1954, Colette a réadapté en français l'adaptation américaine d'Anita Loos de 1951.

On peut se demander si ces adaptations relèvent de l'habitude qu'avait Colette de «recycler» ses textes, comme le prouve dans son œuvre la récurrence de certains personnages (cinq romans de la série *Claudine*, deux romans de *Minne*, deux de *La Vagabonde*, deux de *Chéri*, trois de *Sido*), sans parler de la répétition de certains thèmes dont la liste serait trop longue à dresser. Colette elle-même reconnaît, en juin 1920, cette propension dans une lettre à Marcel Proust qui accompagne un jeu d'épreuves de *Chéri* : «C'est un roman que je n'avais jamais écrit, – les autres, je les avais écrits une ou deux fois, c'est-à-dire que les “vagabondes”, et autres “entraves” recommençaient toujours un peu de vagues claudines ». ²

L'œuvre de Colette comprend aussi beaucoup de publications qui sont en fait des recueils de textes déjà parus dans des magazines et journaux. Sachant qu'elle cherchait à rentabiliser au maximum son travail d'écrivain, on peut supposer que ses adaptations relevaient elles aussi de cette attitude, hypothèse soutenue par Chalon qui décrit les sentiments de Colette suite à l'adaptation de *La Seconde* et à la reprise de *Chéri* en 1951 :

De création de *La Seconde* en reprise de *Chéri*, Colette voit s'atténuer sa peur de manquer d'argent qui aura ravagé sa vie. La voilà enfin rentière, et rentière de son œuvre que l'on exploite partout. ³

Si Colette tenait à adapter ses romans pour la scène ou l'écran, elle n'entreprenait jamais seule ce travail de réécriture. Léopold Marchand et Anita Loos ont été ses collaborateurs pour l'adaptation théâtrale. La collaboration avec Léopold Marchand était étroite. Colette et Marchand furent de grands amis de 1919 jusqu'à la mort de celui-ci en

² Colette, *Lettres à ses pairs*, citée dans Anne Poskin, «Colette et “l'Argus de la presse”», *Études Françaises*, vol. XXXVI, no 3, 2000, p. 114.

³ Jean Chalon, *Colette, l'éternelle apprentie*, Paris, Flammarion, 1998, p.387.

1952.⁴ La collaboration avec la cinéaste américaine, Loos, était d'ordre professionnel. Loos, une américaine bilingue, a adapté *Gigi* (1951) et *Chéri* (1959). Peu avant sa mort en 1954, Colette a retraduit en français *Gigi* pour le théâtre français.⁵ Mais nombre d'artistes ont adapté ses œuvres sans sa collaboration. Si l'on considère le grand nombre d'adaptations qu'elle a inspirées, on peut conclure que l'œuvre de Colette recèle des éléments qui facilitent son adaptation, en particulier à l'écran, quel que soit le temps écoulé entre l'œuvre originale et l'adaptation. Sept des adaptations pour la télévision ont été faites depuis 1980, la plus récente en 2006, et en 2004, on a adapté le libretto de *L'Enfant et les Sortilèges* pour la télévision (gagnant du prix du président au 26^e Banff World Television Festival en 2005)⁶. L'adaptation de *La Chatte*, qui fait l'objet de cette thèse, est seulement la deuxième adaptation théâtrale de Colette créée sans l'implication de l'écrivain, après l'adaptation théâtrale de *Chéri* par Anita Loos en 1959.

II. Les défis de l'adaptation théâtrale

Le roman et la pièce de théâtre sont, à l'évidence, deux genres qui se distinguent par la différence entre leur échange respectif de systèmes de signes entre l'écrivain et son narrataire, ainsi que le souligne Tadeusz Kowzan :

Dans le domaine littéraire et dans les arts plastiques, la perception et l'émission sont rarement simultanées. Un livre est publié, un tableau est exposé, mais le consommateur les perçoit quand bon lui semble. Au théâtre, il y a solidarité temporelle entre l'émission et la perception.⁷

⁴ *Ibid.*, p.198 et 396.

⁵ Alain et Odette Virmaux avec Alain Brunet, *Colette et le cinéma*, Fayard, 2004, p. 111.

⁶ Communiqué du Banff World Television Festival 2005, «Festival Wraps on Rocky Mountain "High" New Dealmaking Environment a Hit for Producers and Broadcasters», 15 juin 2005, Banff, Alberta, Canada.

⁷ Tadeusz Kowzan, *Spectacle et signification*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac, 1992, p. 120.

Cette exigence de synchronisme entre l'émission et la perception est le trait qui distingue le théâtre des autres formes d'expression artistique. À cette caractéristique s'ajoute la multiplicité de ses moyens d'expression :

La spécificité de l'art théâtral a sa source dans la multiplicité des matériaux, des moyens d'expressions, des systèmes signifiants qui sont mis en œuvre. C'est là que se trouve l'une des frontières sinon *la* frontière entre l'œuvre théâtrale et l'œuvre littéraire, cette dernière ne disposant que d'un système de signes unique, la parole, pour s'exprimer, que ce soit par le canal auditif ou par le canal visuel.⁸

Un troisième élément qui distingue la représentation théâtrale du texte littéraire est le fait que le théâtre est le produit d'un travail d'équipe qui implique des contributions à la mise en scène, à l'éclairage, aux décors, aux costumes, au maquillage, etc. Par contre, le texte littéraire est le fait, dans la plupart des cas, d'un individu solitaire.

L'adaptation théâtrale peut être vue comme un pont dressé entre la création littéraire et la création théâtrale mais elle demeure, dans son produit final, une pièce de théâtre dont la réussite dépend plus de sa forme dramaturgique que de sa fidélité au roman de départ. Des romanciers, des critiques de théâtre, ainsi que des dramaturges ont souligné la nécessité de libérer la pièce du roman. Émile Zola qui, comme Colette, a participé à l'adaptation de ses romans, même si elles étaient réglées par des «carcassiers» comme William Busnach pour le théâtre et Alfred Bruneau pour le théâtre lyrique, a écrit dans *Nos auteurs dramatiques* en 1878 «Je ne m'illusionne pas un instant sur la valeur que peut avoir une pièce tirée d'un roman. Le drame doit avoir sa vie propre. »⁹

« La vie propre » d'une adaptation théâtrale est une nouvelle création qui demeure le résultat d'un processus de transformation d'un texte originel. Selon Eugène Ionesco,

⁸ *Ibid.*, p. 236.

⁹ Émile Zola, *Nos Auteurs dramatiques*, dans *Oeuvres complètes XI*, p. 727, cité dans Jean-Max Gueiu, *Le Théâtre lyrique d'Émile Zola*, Paris, Fischbacher 1983, p. 23.

Le théâtre, avec sa force de 'grossissement', de loupe, permet également la concentration du récit, car il doit garder uniquement ce qui sert au filon principal. Le passage de la prose au théâtre se fait ainsi selon un double mouvement, apparemment contradictoire, mais qui obéit aux règles du genre : concentration du récit – ou isolement des héros principaux – et dilation des perspectives, ou une plus grande mobilité du regard.¹⁰

L'idée que le théâtre doit « concentrer le récit » pour « une plus grande mobilité du regard » est partagée par plusieurs critiques du XX^e siècle. Gaston Baty écrit en 1923 que le metteur en scène d'une pièce de théâtre doit suivre deux règles, « l'obéissance au texte » et « le renoncement à tout ce qui n'est pas indispensable ».¹¹

Il existe très peu de recherches théoriques relatives à l'adaptation théâtrale des romans. Tadeusz Kowzan, dans *Spectacle et signification*, la compare à la traduction de textes étrangers expliquant que, dans une adaptation ou une traduction,

Le nombre de signifiés modifiés par rapport à ceux du texte original augmente ... [et qu']il existe tout un champ référentiel, plus ou moins vaste, dans les réalités propres à la culture du traducteur-adaptateur, à d'autres aires linguistiques et époques historiques.¹²

Des adaptations conçues par des romanciers, comme le théâtre de Zola par exemple, ou faites par des dramaturges à partir des grandes œuvres littéraires, comme les adaptations de *Madame Bovary*, *Crime et Châtiment*, et *Dulcinée* par Gaston Baty¹³, on fait l'objet d'analyses qui ne débouchent pas sur des théories ou des conclusions applicables au champ de l'adaptation théâtrale en général. Yves Lavandier dans *La Dramaturgie* ne parle de l'adaptation théâtrale et cinématographique qu'en annexe afin :

¹⁰ Mirella Nedelco-Patureau, *Eugène Ionesco ou les voyages intermittents* dans Autant-Mathieu, Marie-Christine, *Écrire pour le théâtre, les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS Éditions, 1995.

¹¹ Gaston Baty, *Revue critique des idées et des lettres*, 25 août 1923, cité dans Arthur Simon, *Gaston Baty Théoricien du Théâtre*, Paris, Éditions Klincksieck, 1972, p. 152.

¹² Tadeusz Kowzan, *op. cit.*, page 222.

¹³ Citons le travail d'Arthur Simon, *Gaston Baty Théoricien du Théâtre*, et Lawson A. Carter, *Zola and the Theater* et Jean-Max Guieu, *Le Théâtre lyrique d'Émile Zola*.

d'expliquer les raisons de l'obstination à adapter les chefs-d'œuvre de la littérature, de montrer qu'elle n'est pas justifiée en analysant les rapports entre dramaturgie et littérature, et de convaincre les auteurs dramatiques d'écrire des œuvres originales. Si, toutefois, ils veulent à tout prix adapter une nouvelle ou un roman, il existe des moyens de s'en sortir sans trop de dégâts.¹⁴

Lavandier n'en énumère pas moins certaines étapes pratiques que l'on peut résumer comme suit :

1. S'interroger sur les motivations.
2. Raccourcir le récit.
3. Ajouter une intrigue et un conflit aux images.
4. Mettre le texte de départ à côté pendant le processus de l'adaptation.
5. Choisir le point de vue du personnage qui vit le plus de conflit.
6. Attribuer au protagoniste un objectif unique.
7. Choisir les scènes et les personnages en fonction de leur pertinence à l'objectif unique du protagoniste.
8. Enlever des scènes entières du roman au lieu de les garder en les raccourcissant.
9. Réécrire les dialogues.¹⁵

Ces techniques, en fait, mettent en pratique les conseils de Ionesco concernant la concentration du récit et respectent les directives de Baty :

Seuls doivent s'ajouter au texte les autres éléments du drame qui expriment ce que le texte n'exprime pas : tout dépend donc de la conception de l'auteur. Se borne-t-elle à ce que peut traduire la littérature, contentons-nous de la littérature.¹⁶

Les romanciers qui adaptent leur œuvre pour le théâtre doivent donc isoler l'essentiel, le filon principal, concentrer les personnages et l'intrigue, tout en dépassant les enjeux de perspectives personnelles pour créer un spectacle accessible à tous. Concrètement, le romancier doit sortir de la solitude de son métier pour travailler avec d'autres artistes dans la production de l'œuvre et tenir compte du public qui assiste à la

¹⁴ Yves Lavandier, *La Dramaturgie*, Le Clown et l'Enfant, 1994, 1997, p. 423.

¹⁵ *Ibid.*, p. 428.

¹⁶ Gaston Baty, *op. cit.*, p. 152.

représentation. Sortir de la salle de travail pour participer à la création de la «polyphonie informationnelle» qu'est le théâtre (selon Roland Barthes)¹⁷ peut avoir comme résultat une sorte de libération du «je» du roman. Ceci a été le cas, au moins, pour Samuel Beckett pour qui le théâtre a constitué une sorte d'échappatoire au monde clos de l'écrivain :

«Le théâtre de Beckett est celui d'un romancier pour qui l'écriture dramatique apparut, dans un premier temps, comme le moyen d'échapper à la 'monotonie' dans laquelle ses romans l'enfermaient et d'évacuer le 'je' personnel qui les avait envahis.¹⁸

Adapter pour le théâtre *Chéri* et *La Vagabonde* par exemple, n'exigeait pas de Colette qu'elle se libérât de son «je» de romancière. Au contraire, il était surtout question pour elle de se faire mieux connaître du grand public. La romancière a même interprété Léa et Renée dans des représentations qui ont attiré, selon Jean Chalon, « les foules avides de contempler leur idole »¹⁹. Colette et son collaborateur, Léopold Marchand, ne cherchaient assurément pas à assurer à leurs pièces une quelconque autonomie esthétique; ils cherchaient plutôt à maintenir l'intérêt du public pour son propre personnage et pour son œuvre.

Colette connaissait le monde du spectacle. Tôt dans sa carrière, elle a travaillé dans des music-halls de Paris comme mime et fut plus tard critique de théâtre. Cette dernière activité est intéressante pour ce travail dans la mesure où ses critiques pourraient permettre de dégager les idées de Colette sur l'esthétique théâtrale.

¹⁷ Roland Barthes, 1963, dans *Tel Quel*, cité dans Tadeusz Kowzan, *op.cit.*, p. 24.

¹⁸ Marie-Claude Hubert, «Beckett dramaturge: De la mise en espace à la mise en voix» dans Autant-Mathieu, Marie-Christine, *Écrire pour le Théâtre, les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS Éditions, 1995.

¹⁹ Jean Chalon, *op. cit.*, p. 241.

Entre 1934 et 1938, puis de l'automne 1948 au mois de juin 1949, Colette allait régulièrement au théâtre et écrivait des textes pour *L'Éclair*, *La Revue de Paris*, *le Matin*, *Le Journal* et *le Petit Parisien*.²⁰ Ces critiques sont semblables dans leur format. Sur un ton léger, elles décrivent l'intrigue de la pièce, l'auteur, les comédiens et parfois le décor. Souvent, Colette ajoute des commentaires sur l'ambiance de la salle et décrit le spectacle du point de vue du public. Elle parle rarement du texte d'un point de vue dramaturgique ce qui ne permet pas de trouver une cohérence dans ses goûts ou préférences. Elle s'exprime sur ce qu'elle aime personnellement sans se présenter comme experte. Elle peut faire des éloges des décors et des costumes d'une pièce puis critiquer un autre élément de décor et de costumes qu'elle juge superflu. Elle n'hésite pas à affirmer ses préférences, même au risque de choquer. À propos de Shakespeare, elle écrit : « Mais l'humilité du critique est d'être sincère : honnêtement, je manque, en écoutant Shakespeare, de déférence souvent, de patience parfois », ²¹ « Ce n'est pas la première fois que j'avoue ne m'intéresser que très modérément à une grande partie du théâtre de Shakespeare. » ²² Bien qu'elle apprécie des pièces réalistes, elle peut faire l'éloge de traitements plus théâtralisés. À propos de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux, elle écrit : « Tout ce qui, au théâtre, semble interdit au commun des mortels, le couplet, le monologue, l'explication du personnage par lui-même, Giraudoux s'en saisit, pour nourrir notre illusion. » ²³ On peut conclure, en lisant ses critiques, que le rôle du théâtre selon Colette était surtout de plaire au public.

²⁰ Colette, *La Jumelle noire*, op. cit., p. 1024.

²¹ Colette, *La Jumelle noire*, op. cit., p. 1055.

²² *Ibid.*, p. 1118.

²³ *Ibid.*, p. 1211.

Les défis de l'oeuvre

La difficulté d'adapter Colette n'est pas évidente à première vue. Mais les exemples de *Chéri* et *La Vagabonde* prouvent que, même si les descriptions et les dialogues romanesques se prêtent à la représentation théâtrale, l'absence de conflit, élément essentiel au récit théâtral, limite leur transposition. Des critiques de l'époque, tels que Jean Schlumberger de *La Nouvelle Revue française* et Henri Martineau de la revue *Le Divan* avaient déjà jugé que *La Vagabonde* présentait des faiblesses du fait qu'elle reprenait des éléments présents dans les romans antérieurs dans une sorte de complaisance à l'auto-fiction. Schlumberger appréciait «l'honnêteté, la spontanéité, l'authenticité de l'auto-portrait de Renée» mais ajoutait que :

Ces passages ne suffiraient pas à faire de ce roman un livre égal et plein, ni à proprement parler une œuvre d'art achevée; mais un style alerte et direct le met, pour la force expressive, bien au-dessus de nombreux ouvrages plus conscients.²⁴

Quant à Henri Martineau, il écrivait : «Ce roman passionnant nous déçoit tout de même, par son manque d'unité, par les défauts de sa composition, et par ce qu'il y a d'un peu artificiel dans l'analyse et dans l'évolution d'un sentiment plus imaginé que vécu.»²⁵

Chéri, par contre, a connu un plus grand succès critique et a été salué par certains (dont Colette) comme une œuvre libérée du lyrisme et de l'autobiographie. Dès la sortie du livre, Benjamin Crémieux en salue dans *La Nouvelle Revue française* la composition :

Le récit qui ne craignait naguère ni redites ni hors-d'œuvre, et semblait n'obéir qu'à une libre fantaisie de poète, apparaît dans *Chéri* discipliné, resserré, dompté. [...] Tout

²⁴ Jean Schlumberger, *La Nouvelle Revue française*, no 27, 1911, p. 469-470 cité dans Anne Poskin, «Colette et 'l'Argus' de la presse», *Études françaises*, 36, 3, p. 119-120.

²⁵ Henry Martineau, «Colette Willy : *La Vagabonde*, Paris, Ollendorf», *Le Divan*, t. 3, 3^e année, no 17, 1911 (Liechtenstein, Kraus Reprint, 1968, p. 21-24), cité dans Anne Poskin, op. cit., p. 120.

dans ce livre pourrait se donner en modèle : la composition, et notamment l'exposition du sujet dans les vingt premières pages, l'étude des caractères, la vérité du dialogue, la qualité du style. Colette a pris pleine conscience de son art spontané, et domine ses dons au lieu de s'abandonner.²⁶

Si Colette et Marchand n'avaient eu qu'à trouver des formules propres à compenser un manque de conflit, qui veut de nos jours, adapter Colette fait face à d'autres défis liés au fait que l'œuvre de Colette appartient à une époque révolue. Treize ans séparaient la parution du roman de l'adaptation et dans le cas de *Chéri*, seulement une année. Plus encore que le temps, c'est la futilité des thèmes aujourd'hui dépassés, l'absence de problématique sociale et la marginalité des personnages qui sont des défis pour qui voudrait rendre plus actuelle une œuvre de Colette. Même si on a abondamment fait l'éloge de son style, on ne manque pas de regretter, comme le fait Michel del Castillo, «... la trivialité des caractères, l'insignifiance des intrigues, la monotonie des situations, l'inspiration boulevardière du même triangle, toujours recommencé...»²⁷.

Les récits de Colette se passent dans un univers restreint et les références au monde extérieur se limitent à des noms d'artistes, de restaurants, de théâtres et à des modes. L'actualité politique et sociale de la première moitié du XX^e siècle, deux guerres mondiales et une crise économique, ne font l'objet que de quelques mentions périphériques aux drames personnels. Les personnages appartiennent à un groupe parisien très spécifique et très limité :

Cocottes, demi-mondaines, femmes entretenues, théâtrales, gigolos, pédérastes caricaturaux, lesbiennes tristes et hommes du monde, toute cette faune appartient au répertoire 1900. Les riches le sont sans qu'on

²⁶ Benjamin Crémieux, *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} décembre 1920, cité dans Anne Poskin, « Colette et 'l'Argus de la presse' », *Études françaises*, 36, 3, p. 125.

²⁷ Michel del Castillo, *Colette, une certaine France*, Éditions Stock, 1999, p. 42.

sache ni pourquoi ni comment, par droit de nature croirait-on; les faux riches grappillent et entassent avec une avidité hargneuse; les pauvres n'ont d'autre mérite que de travailler dur et de porter leur misère avec dignité.²⁸

Pour adapter Colette de nos jours, il faut donc laisser de côté des thèmes et des personnages qui n'auraient aujourd'hui qu'un médiocre intérêt historique.

III. Les adaptations théâtrales et les adaptations cinématographiques

Si l'analyse préalable à l'adaptation se concentrera sur celles que Colette a réalisées avec Léopold Marchand de *Chéri* et *La Vagabonde*, on doit souligner que Colette s'intéressait personnellement aussi à l'adaptation cinématographique de son œuvre et l'Annexe I recense pas moins de douze adaptations cinématographiques. À première vue, on pourrait conclure que le cinéma est un genre qui convient mieux à l'œuvre de Colette que le théâtre, mais il serait plus juste de dire que c'est le cas de l'adaptation de tous les romans. Au cinéma, on n'est pas contraint de respecter l'espace scénique et la linéarité de l'action. On peut aussi y accompagner ou renforcer la narration d'une plus vaste gamme de signifiants visuels et auditifs, ou en ajoutant des personnages au texte d'origine. On peut aussi et ce point sera crucial dans l'adaptation de *La Chatte*, y présenter des animaux. Si au cinéma, comme au théâtre, on doit concentrer le récit pour que la projection ne dépasse pas quelques heures, on a plus de moyens à sa disposition, le flash-back par exemple, pour présenter la chronologie du récit. Et pour une romancière telle que Colette, connue pour ses descriptions de lieux et d'atmosphère, le cinéma offre plus de flexibilité et permet un traitement plus juste de son style d'écriture. Alain et Odette Virmaux affirment que :

²⁸ *Ibid.*, p. 328.

... le cinéma s'accordait à la sensualité de Colette. Dans la mesure où il lui offrait l'image diverse d'un univers animé, vivant, changeant, multiple et renaissant, il convenait parfaitement à son inlassable appétit de découvrir et de sentir. Il était bien plus proche de son élan vital que le monde figé du théâtre »²⁹

Henri Mitterand souligne, à propos des adaptations des romans de Zola, cette capacité du cinéma de rendre les descriptions, ce que théâtre ne peut réussir :

... les intentions qu'on perçoit derrière cette prédominance des tableaux détachés, derrière cette invasion de la scène par les figurants et son ouverture aux décors de l'atelier, du cabaret, de la mansarde, des halles ou de la mine, ce n'est pas, en fin de compte, le théâtre qui les réalisera, mais, une génération plus tard, le cinéma.³⁰

Dès son apparition au début du XX^e, on a pensé que le cinéma allait libérer la représentation théâtrale de l'obligation du réalisme, voire du naturalisme. En 1913, Vladimir Mayakovsky, porte-parole du théâtre futuriste russe qui reprochait à Stanislavski et à d'autres metteurs en scène leur allégeance au réalisme, affirmait ainsi que l'esthétique cinématographique allait permettre à ce théâtre décoratif de redevenir un art significatif.³¹ Avec l'abandon du réalisme, le théâtre pouvait s'ouvrir à toute une gamme de possibilités pour la création et l'adaptation. Ces idées, pas plus que l'esthétique théâtrale avant-gardiste de son époque, n'ont influencé Colette dans ses adaptations comme le montre une analyse comparée des deux adaptations de *Gigi* : le scénario réalisé par Colette et Jacqueline Audry en 1948 et l'adaptation théâtrale de 1954 inspirée de l'adaptation américaine faite par Anita Loos en 1951 (voir Annexe II pour une

²⁹ Alain et Odette Virmaux, *Colette et le cinéma*, Fayard, 2004, p. 28.

³⁰ Henri Mitterand, « Introduction aux Préfaces » des *Oeuvres complètes* de Zola, XV, p. 782, cité dans Jean-Max Guieu, *op. cit.*

³¹ "The triumph of cinema ... which can achieve realism more effectively, should free the theatre to become again a significant art", Vladimir Mayakovsky et al., « A Slap in the Face of Public Taste » traduit par H. Segall dans E. et C. Proffer, *The Ardis Anthology of Russian Futurism*, cité dans Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1993, p. 341.

comparaison de la structure, de l'espace, du temps, et des personnages de la nouvelle, la pièce, et le film). L'analyse permettra de mesurer la distance qui existe entre les deux traitements et de jeter les bases de notre propre adaptation.

Structure et exposition dans *Gigi* : nouvelle, film, et pièce de théâtre

Le film et la pièce de théâtre *Gigi* reprennent l'intrigue et le déroulement événementiel de la nouvelle qu'on peut diviser en huit sections :

1. *L'exposition des personnages* (section 1 de la nouvelle; acte I, tableau I de la pièce; scènes 1 à 6 du film).
2. *La trahison de Liane* (section 1 de la nouvelle; acte I, tableau III de la pièce; scènes 7 à 12 et 14 à 15 du film).
3. *L'éducation de Gigi* (sections 2 et 3 de la nouvelle; acte I, tableaux II et III de la pièce; scènes 13 et 16 à 20 du film).
4. *Les débuts de Gigi et la prise de conscience Gaston* (section 4 de la nouvelle; acte II, tableau I de la pièce; scènes 21 et 22 du film).
5. *L'offre de Gaston* (sections 5 et 6 de la nouvelle; acte II, tableau II de la pièce, scènes 23 et 24 du film).
6. *Le refus de Gigi* (section 7 de la nouvelle; acte II, tableau II de la pièce, scènes 25 et 27 du film).
7. *Le revirement de Gigi* (section 8 de la nouvelle; acte III, tableau III de la pièce; scènes 28 et 29 du film).
8. *L'offre de mariage* (section 8 de la nouvelle; acte III, tableau III de la pièce; scène 30 du film).

La pièce suit de très près la nouvelle dans cette structure et elle est plus fidèle au texte de départ que le film. Le film diffère dans l'exposition de certains événements : la trahison de Liane, par exemple, est représentée au lieu d'être évoquée par des personnages. Ces scènes sont entrecoupées par la scène 13 qui présente les premières scènes de *l'éducation*

de *Gigi*. La comparaison de la structure des trois genres montre que seul le cinéma permet de renforcer le conflit par l'ajout de scènes et de personnages secondaires qui font l'objet de brèves séquences connexes à l'intrigue principale.

Espace

La pièce se limite à deux décors (chez Mme Alvarez et chez Tante Alicia), comme dans la nouvelle où les autres lieux (des restaurants et la patinoire) sont seulement évoqués par les personnages. L'action de la nouvelle et de la pièce se déroule essentiellement chez Mme Alvarez alors que la leçon de *Gigi* comme l'entretien entre Mme Alvarez et Tante Alicia à propos de l'offre de Gaston se passent chez Tante Alicia. Les décors dans le film servent à la caractérisation des personnages et permettent d'exposer les différences de fortune des protagonistes : décors somptueux chez Lachaille, intérieur modeste chez Mme Alvarez, et un riche décor chez Tante Alicia.

Les références du scénario à certains décors (l'appartement de Tante Alicia ou de Mme Alvarez) suivent avec exactitude les descriptions de la nouvelle. Voici une comparaison de la salle à manger-salon de Mme Alvarez dans le film:

Intérieur très modeste. Meubles Henri-II. Suspension au gaz «mise à l'électricité», mais fidèle à sa vaste cloche vert nil. Au-dessus d'un piano droit, un agrandissement photographique de Gilberte, âgée de huit mois, fait pendant au portrait à l'huile de sa mère Andrée dans un rôle de *Si j'étais Roi*.³²

et dans la nouvelle :

Il [Gaston] y goûtait autant de réconfort qu'à regarder la rosace enfumée de la suspension «mise à l'électricité», mais fidèle à sa vaste cloche vert nil.... Au-dessus du piano droit, un agrandissement photographique d'après Gilberte,

³² *Gigi* dans Virmaux, *op. cit.*, p. 48.

âgée de huit mois, faisait pendant au portrait à l'huile d'Andrée, dans un rôle de *Si j'étais Roi*.³³

Dans la nouvelle Tante Alicia a : «...une salle à manger en citronnier pâle, datant du Directoire, blonde et sans incrustations...»³⁴ dans le film une : «Salle à manger en citronnier pâle, datant du Directoire, blond et sans incrustations.»³⁵ Les décors de la pièce sont décrits très brièvement : chez Mme Alvarez : «meubles confortables, mais fatigués » et chez Tante Alicia «Un boudoir fort élégant, un peu surchargé, dans le petit hôtel particulier d'Alicia ».³⁶

L'évocation de plusieurs lieux emblématiques du Paris de 1899, la Tour Eiffel, le Champ de Mars, le Palais de Glace, le Parc Monceau, le jardin du Moulin Rouge, ainsi que d'autres endroits dont un restaurant, la plage de Trouville et une auberge normande, montre à l'évidence que le cinéma permet une contextualisation historique et sociale du récit. Il permet aussi d'entrer dans le demi-monde de Paris avec des scènes chez la famille Lachaille, chez Honoré et dans des restaurants. Le film, dans l'évocation des espaces, dépasse les descriptions du texte d'origine qui se limite à deux endroits, avec des références par des personnages à d'autres endroits. En fait, le traitement de l'espace dans film peut être considéré comme plus romanesque que dans la nouvelle.

Temps

Le temps, que ce soit dans la nouvelle, la pièce, ou le film, est présenté de façon chronologique et linéaire. On est en 1899 est c'est la Belle époque. La nouvelle

³³ Colette, *Gigi*, Paris, Librairie Hachette, 1960, p. 15.

³⁴ *Ibid*, p. 34.

³⁵ Colette, *Gigi*, dans Virmaux, *op. cit.*, p.83.

³⁶ Colette et Anita Loos, *Gigi, Comédie en deux Actes et Six Tableaux*, 1954, dans *Les Oeuvres libres*, no. 99, 1954, ex. p. 240 et 253.

commence « au crépuscule de mars » et se termine quand Gaston invite Gigi à goûter aux Réservoirs à Versailles pendant le mois de mai. Comme dans beaucoup d'œuvres de Colette, les repas servent de repères temporels. La nouvelle et la pièce font référence à des objets et des personnages qui contextualisent les modes l'époque : par exemple, la Dion-Bouton décapotable de Gaston, les noms de Caroline Otero, Polaire, Cléo de Mérode, Liane de Pougy, Eugénie Fougère, Rita del Erido, Feydeau, et Émilienne d'Alençon. Colette, dans une lettre à Léon Barthou d'août 1942, évoque ce souci de référence à la Belle époque :

Je suis empêtrée dans une nouvelle qui se déroule en 1898-1900. Avec quelles personnalités politiques et financières, et industrielles un gros raffineur peut-il dîner chez Larue à cette époque-là? J'ai les deux Barthou, mais il m'en faut d'autres!³⁷

Mais le cinéma offre la possibilité de montrer des événements dans le présent, telle la découverte de la liaison Sandomir/Liane, au lieu de les faire décrire au passé soit par un narrateur omniscient comme dans la nouvelle, soit par un personnage comme dans la pièce.

Personnages

La nouvelle et la pièce présentaient le même nombre de personnages (six) alors que le film les multiplie au point qu'il est impossible de les compter (« foule », « demi-douzaine de très jeunes filles »). Mais surtout il ajoute le personnage d'Honoré (l'oncle et le confident de Gaston), qui permet au scénariste de rendre compte de l'état d'âme de Lachaille et de sa vie typique de noceur parisien de l'époque. Honoré se substitue ainsi au

³⁷ Colette, *Lettre à Léon Barthou*, août 1942, *Lettres à ses pairs*, Flammarion, 1973, p. 420 cité dans Thanh-Vân Ton-That, «Gigi : une nouvelle entre projet romanesque et esthétique théâtrale», *Roman 20/50* – No 23 – juin 1997 – Colette, p. 89.

narrateur omniscient de la nouvelle. D'ailleurs, dans le film de Vincente Minnelli, le personnage d'Honoré, joué par Maurice Chevalier, parle ou chante en regardant la caméra et s'adresse au public en aparté. Zola a lui aussi utilisé dans ses adaptations des personnages secondaires pour créer un lien avec le public, ayant découvert que

...dans ces milieux réalistes, le personnage épisodique chargé de porter le jugement objectif sur l'action et de parler au nom du bon sens commun est de la même nature, modestement humaine, que les autres, héros ou figurants, et permet au public d'identifier plus facilement ce monde présenté comme le miroir de celui de la réalité.³⁸

La représentation de la trahison de Liane dans le film permet aussi de donner corps à son personnage ainsi qu'à celui de Sandomir, ceux-ci n'étant que mentionnés dans la nouvelle et dans la pièce.

Le personnage de Gigi est caractérisé de la même manière dans les trois oeuvres :

- «Gilberte plia, pour s'asseoir sur le banc, ses jambes héronnières de quinze ans »³⁹ (nouvelle).
- «Gigi est une grande fille douce, aux jambes héronnières, de 15 ans... »⁴⁰ (film).
- «Quand je regarde tes jambes de héron, je regrette de ne pas t'avoir fait travailler la danse » (réplique de Mme Alvarez dans la pièce).⁴¹

La mère de Gigi, Andrée, a une présence assez importante dans la pièce puisqu'elle est présente dans tous les tableaux sauf dans les deux qui se passent chez Tante Alicia. Dans la nouvelle, elle est présente dans les sections 1 et 2 (*l'exposition des personnages*). Dans le film d'Audry, elle n'apparaît que dans trois des 30 scènes (11, 18, et 28). Son personnage a été éliminé dans l'adaptation cinématographique de Minnelli. Mais elle n'est qu'objet de pitié et de critique pour sa mère dans la nouvelle, le film et la pièce. La

³⁸ Jean-Max Guieu, *op. cit.*, 108.

³⁹ Colette, *Gigi*, Librairie Hachette, Paris, 1960, p. 7.

⁴⁰ Colette, *Gigi*, dans Virmaux, *op. cit.*, 51.

⁴¹ Colette et Anita Loos, *Gigi, Comédie en deux Actes et Six Tableaux*, *op. cit.*, p. 241.

remarque de Mamita dans la nouvelle, «On voit que tu n'as pas à craindre le regard de l'homme, ma fille. La présence d'un homme, ça vous guérit une femme de porter peignoir et savates»⁴², est reprise dans les deux autres genres. Même si la pièce accorde au personnage une plus grande présence scénique, sa caractérisation demeure limitée à son statut de demi-mondaine ratée et laisse de côté le fait qu'elle est aussi une femme qui travaille pour gagner son indépendance. Ce constat est très révélateur du féminisme relatif de l'œuvre de Colette.

En plus de leur rôle dans l'exposition et en tant que « narrateurs », d'autres personnages secondaires ajoutent aussi un registre comique aux adaptations cinématographique et théâtrale. On peut en donner comme exemple les dialogues entre Emmanuel (le valet de chambre) et Honoré dans le film, quand Emmanuel fait la cour à des femmes qui passent au Moulin-Rouge, ou quand Honoré parle de déshériter Gaston quand celui-ci le dérange pendant sa journée de repos. Le personnage d'Andrée a une scène comique dans la pièce quand elle apprend à se servir du téléphone au début de l'acte II, tableau I. Ces ajouts sont délibérés si l'on en juge par ce que Colette a écrit, en 1934, sur le rôle de la comédie dans l'adaptation des œuvres théâtrales dans le cadre d'une critique d'une pièce d'Ibsen, *Le Canard sauvage*:

Ce rire et ce pleur que nous n'osons guère manifester ensemble, je les voudrais souvent jumeaux au théâtre, conçus, amenés l'un par l'autre, l'un par l'autre destitués. La production dramatique, qui languit, s'en trouverait-elle revigorée? Lorsque j'adaptais *Chéri* à la scène, avec Léopold Marchand (il ne s'agit pas de me proposer en exemple), mon jeune et déjà expert collaborateur, nourri de la connaissance du public, m'avertissait : «Madame, ils riront si vous maintenez ce mot ... songez à la douleur de Léa ... Songez que Chéri n'est pas un petit rigolo ... — Eh bien, disais-je, ils riront! Que

⁴² Colette, *Gigi*, *op. cit.*, p. 28.

feraient-ils, sinon prendre au grotesque ce qu'ils viennent de prendre au sérieux, et se moquer de leur propre émotion?⁴³

Cette insertion du comique, selon Thanh-Vân Ton-That, change le registre de *Gigi* :

Le passage de la nouvelle réaliste dont le sujet est emprunté au roman de mœurs ou au roman mondain (comme les derniers romans de Maupassant, à la comédie satirique et légère, est inattendu, mais la fin heureuse constituée par le mariage inespéré permet d'infléchir le texte vers le comique plutôt que vers le tragique.⁴⁴

Dans le cas de *Gigi*, l'étroit démarquage de la nouvelle par le film et par la pièce est donc évident dans la structure, mais aussi dans le dialogue et les didascalies qui sont répétés avec exactitude comme la montre la comparaison des leçons de bijoux présentée par le tableau de la page suivante :

⁴³ Colette, *La Jumelle noire*, Paris, J. Ferenczi, vol. 1, 1934 dans *Colette, Romans – Récits – Souvenirs (1941-1949) Critique dramatique (1934-1938)*, Robert Laffont, 1989.

⁴⁴ Thanh-Vân Ton-That, *Gigi : une nouvelle entre projet romanesque et esthétique théâtrale*, dans *Roman 20/50*, No 23, juin 1997, Colette, p. 89.

Nouvelle ⁴⁵	Film	Pièce de théâtre
- Qu'est-ce que c'est que ça, Gigi? - Un diamant navette. - On dit : un brillant navette. Et ça? - Une topaze. Tante Alicia leva ses mains que le soleil, ricochant sur ses bagues, élaboussa de bluettes : - Une topaze! J'ai enduré bien des humiliations, mais celle-là dépasse tout. Une topaze parmi mes bijoux! Pourquoi pas une aigue-marine ou un péridot? C'est un brillant jonquille, petite dinde, et t n'en verras pas souvent de pareil. Et ça? Gilberte entrouvrit la bouche, devint rêveuse : - Oh ça c'est une émeraude ... Oh ! C'est beau!	ALICIA : - Et ça, qu'est-ce que c'est, Gigi? GIGI : - Ça ... un diamant navette... ALICIA :- On dit : un brillant navette ... et ça... GIGI : - Ça qui est jaune ... c'est un topaze... ALICIA, <i>indignée</i>. – Un topaze ... on dit une topaze ... Une topaze parmi mes bijoux... Pourquoi pas une algue marine (<i>sic</i>) ou un péridot? C'est un brillant jonquille, petite dinde, et tu n'en verras pas souvent comme ça... et ça?... GIGI : Oh ça! C'est une émeraude ... Oh, que c'est beau ... qui te l'a donnée, tante?	ALICIA, <i>prend une bague dans le coffre et la tenant en l'air</i>. - Qu'est-ce que c'est que ça, Gigi? GIGI : <i>hésitant un moment</i>. – Un diamant navette. ALICIA : On dit : un brillant navette. Et ça? GIGI, <i>après avoir réfléchi</i>. – Une topaze. ALICIA : Une topaze! J'ai enduré bien des humiliations, mais celle-là dépasse tout. Une topaze parmi mes bijoux! Pourquoi pas une aigue-marine ou un péridot? C'est un brillant jonquille, petite dinde, et tu n'en verras pas souvent de pareil. Et ça? GIGI : Oh, ça, c'est une émeraude ... Oh! C'est beau.

Les quelques différences de cette scène relèvent des exigences spécifiques aux trois genres. L'exclamation d'Alicia, «j'ai enduré bien des humiliations » dans la nouvelle et la pièce se transpose en didascalie, «indignée », dans le film et la description de Gigi dans la nouvelle «Gilberte entrouvrit la bouche, devint rêveuse » se transpose en points de suspension dans le scénario pour le film et dans la pièce.

⁴⁵ Colette, *Gigi*, *op cit.*, p. 39.

⁴⁵ Colette, *Gigi*, dans Virmaux, *op. cit.*, 51.

⁴⁵ Colette et Anita Loos, *Gigi, Comédie en deux Actes et Six Tableaux*, *op. cit.*, p. 241.

Les nouvelles scènes ajoutées à la pièce obligent à l'insertion des nouveaux dialogues comme celui-ci entre Andrée, Alicia, et Mamita, suite au refus de Gigi⁴⁶ :

ANDRÉE : - Qu'est-ce qu'il y a? Vous faites des têtes d'enterrement, toutes les deux.

ALVAREZ. - Si tu trouves qu'il y a de quoi illuminer!

ALICIA : - Inès t'a dit, je pense, que *ta* Gigi a refusé Lachaille?

ANDRÉE. : Oui.

ALICIA. - Et c'est tout ce que ça te fait?

ANDRÉE, *indifférente*. - Ben, en un sens je trouve que c'est dommage.

ALICIA. - Ah! oui?... *Ta* fille, ta propre fille est acculée à la misère par ta faute et...

ANDRÉE. - Par ma faute?

ALICIA. : - Certainement. Par le mauvais exemple que tu lui as toujours donné!

ALVAREZ. - Ça, on peut le dire!

ANDRÉE. - Voilà tout d'un coup qu'elle est *ma* Gigi, *ma* fille. Est-ce que vous m'avez jamais consultée pour son éducation?

ALVAREZ. - Ça aurait été du joli!

Ce dialogue vient enrichir la caractérisation du personnage d'Andrée par le biais des tensions familiales. Il s'agit du texte que Colette a «retraduit» de l'anglais en 1954, ce qui permet de supposer que cet ajout n'était pas de Colette, mais plutôt de Loos et confirme l'analyse antérieure du personnage.

Des personnages qui ne figurent pas dans la nouvelle ou la pièce paraissent seulement dans le scénario du film tels les parents de Lachaille, son oncle Honoré, et Liane et Sandomir. Ces derniers personnages ne sont que mentionnés dans la nouvelle et leur trahison est racontée par Lachaille à Mamita dans la pièce en non pas représentée. Voici comment le film actualise avec un registre comique la scène de découverte dans une auberge normande : ⁴⁷

Elle [Liane] sort.

Sandomir termine un sourire à Liane puis se verse avec soin un verre de calvados. Honoré et Gaston se lèvent lourdement et viennent vers la table de Sandomir. Honoré et Gaston d'un même geste retirent leurs grosses lunettes. Sandomir reste cloué sur sa chaise.

⁴⁶ Colette et Anita Loos, *Gigi, Comédie en deux Actes et Six Tableaux*, *op. cit.*, p. 303

⁴⁷ Colette, *Gigi*, dans Virmaux, *op. cit.*, 65.

SANDOMIR. – Messieurs Lachaille, j'ai bien l'honneur ...

GASTON, *bref et glacial*. – Non, Monsieur aucun honneur. L'honneur n'a rien à voir avec vous.

SANDOMIR, *s'essayant à l'homme du monde*. – Monsieur, je suis tout prêt à ...

GASTON. – Êtes-vous prêt à foutre le camp?

Il est évident que les dialogues ajoutés aux adaptations sont de nature conflictuelle tandis que les dialogues de la nouvelle qui ont été abandonnés sont des dialogues plutôt contextuels. Citons en exemple la leçon de bijoux qui est plus longue dans la nouvelle pour discuter des opales, des turquoises, et des superstitions.

Parfois le respect de certains détails repris dans les didascalies de la pièce est excessif, telle cette indication scénique : «Gigi ne répond pas, mais une larme descend, sans la mouiller, sur sa joue duvetée »⁴⁸ qui reprend cette phrase de la nouvelle : «Une larme descendit, sans la mouiller, sur la joue duvetée de Gilberte, qui ne répondit pas ».⁴⁹

Kowzan dirait que cette didascalie trahit une adaptation sans « vie propre » :

Il arrive qu'un auteur dramatique, non content de se substituer au metteur en scène et au décorateur, devient par surcroît commentateur de son propre ouvrage (G.B. Shaw). Les didascalies, dans ces cas extrêmes, ne fonctionnent plus comme signaux adressés aux réalisateurs (elles sont souvent irréalisables); destinées uniquement au lecteur, elles rejoignent par ce fait le statut du texte littéraire narratif.⁵⁰

En comparant les adaptations cinématographique et théâtrale de *Gigi*, on voit que la force du cinéma réside dans sa capacité à évoquer l'atmosphère de Paris au début du XX^e siècle et à donner à voir certains éléments du récit, au lieu de les faire raconter par des personnages, comme l'a fait Colette dans sa propre adaptation.

⁴⁸ Colette et Anita Loos, *op. cit.*, p. 307.

⁴⁹ *Gigi*, Colette, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁰ Tadeusz Kowzan, *op. cit.*, p. 80.

L'adaptation cinématographique de 1948 de Jacqueline Audry, avec l'ajout de personnages et de scènes qui déroulent dans divers endroits à Paris, a mieux réussi à franchir la frontière entre l'oeuvre théâtrale et l'oeuvre littéraire. En 1958 Vincente Minnelli a repris le film en ajoutant la musique et transformant le récit en comédie musicale. Comme l'adaptation de 1948, le personnage de Honoré est ajouté, mais cette adaptation lui donne un rôle plus important de narrateur qui commence et termine le film avec la chanson *Thank Heaven for Little Girls*. Les chansons servent à exprimer les états d'âme des personnages et des événements dans le passé, telle la chanson *Gigi*, chantée par le personnage de Lachaille quand il se rend compte qu'il est amoureux d'elle.

Cette deuxième adaptation cinématographique souligne paradoxalement un des désavantages du film, qui une fois produit et distribué, devient un produit de son temps : un film des années 1950 demeure daté. Le film de Minnelli, avec ces scènes «typiquement» parisiennes, renvoie surtout l'image de Paris qu'avaient les américains de 1951. Dans son livre de 2004 *Cold War Holidays, American tourism in France*, Christopher Endy cite un sondage de 1951 demandant à des Américains d'énumérer leurs «premières pensées» en entendant le mot «Paris». Les hommes ont parlé de la tour Eiffel et du «demi-monde» de l'époque : «dancing girls» et «leg shows» ; les femmes ont parlé de la mode, le parfum, les sites touristiques et les activités nocturnes «nightlife». ⁵¹ En prenant des libertés avec le roman de Colette, Minnelli, auteur d'un *Américains à Paris*, a recrée l'image d'un monde qui correspondait précisément aux attentes du public de

⁵¹ «In 1951, the Gallup Poll asked Americans for their "first thoughts" on hearing the word "Paris." For men, the most popular responses were such travel icons as the Eiffel Tower, "dancing girls," and "leg shows." Among women, the list began with fashion, perfume, landmarks, and nightlife.» Dans Christopher Endy, *Cold War Holidays, American tourism in France*, University of North Carolina Press, 2004, cité sur Internet: http://uncpress.unc.edu/chapters/andy_cold.html

l'époque. Pour le public d'aujourd'hui c'est une œuvre caractéristique d'un style et d'un cinéaste mais qui n'incite aucunement à relire l'œuvre. Par contre, une adaptation théâtrale, malgré ses contraintes spatiales, temporelles et narratives, doit être susceptible d'être renouvelé par chaque mise en scène.

V. *Chéri* et *La Vagabonde* : le défi du conflit

Les adaptations de *Chéri* et de *La Vagabonde* conçues dans le souci de prolonger le succès des textes sources n'ont pas trouvé sur scène de «vie propre». On peut pourtant analyser ces romans en fonction de leurs possibilités d'adaptation comme de leurs limites. Si *Gigi* comporte beaucoup d'éléments essentiels à une pièce de théâtre populaire – un conflit, un revirement, et un coup de théâtre final, entre autres – *Chéri* et *La Vagabonde* en sont privés. Le défi pour Colette et son collaborateur, Léopold Marchand, consistait donc à renforcer le conflit dramatique des deux romans qui traitent d'enjeux plus généraux comme le vieillissement ou le rôle de la femme dans la société. William Archer, dans son guide de rédaction dramatique, écrivait en 1912 qu'une pièce de théâtre est plus au moins une crise qui se développe rapidement à l'intérieur de circonstances précises ou d'un destin exceptionnel. Une scène dramatique est une crise dans une crise qui aboutit à un événement final.⁵² Cette définition s'oppose à celle qu'Archer avait donnée du roman qui était selon lui «l'art des développements graduels»⁵³. *Chéri* et *La Vagabonde* sont des romans à «développements graduels». Les défis auxquels ont fait face Colette et Marchand, et les solutions qu'ils ont trouvées, se révèlent au terme d'une

⁵² «A play is more or less a rapidly-developing crisis in destiny or circumstance, and a dramatic scene is a crisis within a crisis, clearly furthering the ultimate event. », William Archer, *Play-making*, Boston, 1912, p. 36 cité dans Marvin Carlson, *op. cit.*, p. 309.

⁵³ *Ibid.*, p. 309.

analyse qui compare la structure, l'espace, l'usage du temps et des personnages dans les deux pièces et les romans.

***Chéri* - Structure**

La structure du roman et de la pièce peut se diviser en sections comme suit :

1. *Exposition des personnages* (chapitres I, II, III du roman et acte I; scènes I à VIII de la pièce)
2. *Les fiançailles et le mariage de Chéri* (chapitre IV du roman; acte I, scènes IX et X, acte II, scènes I et II de la pièce).
3. *La peine de Léa* (chapitre V et VI du roman; acte II, scène III).
4. *Les difficultés de couple de Chéri et Edmée et le départ de Léa* (chapitres VII à X du roman; acte II, scènes V à IX et acte III, scène I de la pièce).
5. *Les retrouvailles de Chéri et Léa* (chapitre XI du roman; acte III, scènes III à V de la pièce).
6. *La rupture* (chapitre XII du roman; acte IV, scène I à IV de la pièce).

L'ouverture et le dénouement de la pièce se distinguent de façon assez sensible de la structure du roman. Le roman commence dans la chambre de Léa. Elle dort et Chéri, en pyjama, joue avec son collier de perles – une scène intime qui fait ressortir la relation sexuelle entre les deux personnages. Il se termine par la rupture, conséquence d'une discussion entre Léa et Chéri qui traite, entre autres sujets, de leur différence d'âge. Le roman repose donc sur le couple. La pièce, au contraire, commence par une scène qui expose le statut social des personnages (Léa revoit les comptes domestiques avec le maître d'hôtel et Chéri lit le journal) et la rupture à la fin découle d'une confrontation entre trois personnes : Edmée, Léa, et Chéri. La pièce repose sur un triangle amoureux dans le demi-monde parisien, et non sur un conflit intime de couple. Il ressort aussi que *la*

peine de Léa, qui est le sujet de deux chapitres du roman (16 pages en tout), est le sujet d'une seule scène dans la pièce (une demi page) ce qui montre bien que le conflit intérieur de Léa est périphérique à l'intrigue. C'est surtout au niveau de la structure que l'adaptation essaie de compenser le manque de conflit dramatique, mais c'est une trahison importante du roman dont l'enjeu, dans l'adaptation, est celui d'une pièce de théâtre de boulevard.

L'intrigue de *La Chatte* repose dans le roman sur un triangle amoureux et de plus son dénouement est provoqué par un événement majeur, le passage à l'acte de Camille qui cherche à tuer Saha, la chatte, ce qui évite à l'adaptation une modification de structure.

Espace

Le récit romanesque se déroule principalement chez Léa (chapitres I, II, IV, V, XI, XII) et chez Mme Peloux (chapitres VI, VII, VIII). Quelques autres endroits sont aussi évoqués (la Normandie, au chapitre III, le « grill room » d'un restaurant au chapitre IX, et un hôtel et l'appartement de la « copine » au chapitre X). La pièce, elle, a deux décors : chez Léa pour les actes I, III, et IV et chez Mme Peloux pour l'acte II. La pièce comporte des indications scéniques précises et détaillées qui respectent les descriptions du roman, mais il n'y a pas de répétition exacte du texte du roman comme dans les adaptations de *Gigi*. Des références à d'autres endroits sont faites dans des dialogues, telle la fugue de Chéri dans des hôtels et des boîtes de nuit ou le voyage de Léa dans le midi, épisodes racontés dans la pièce par Mme Peloux.

Les décors de la pièce n'ajoutent aucun élément de tension dramatique. Ils servent plutôt à souligner le mauvais goût de Mme Peloux et le goût précieux de Léa. Ainsi, les décors évoquent le demi-monde et placent la pièce dans un contexte précis. Il n'y a rien, cependant, dans les descriptions des décors qui suggère, ou symbolise, le triangle amoureux qui a été ajouté au cœur du récit dramatique. Les décors ont une valeur accessoire, conformément à l'esthétique du naturalisme de boulevard.

Dans une première ébauche, l'adaptation qui fait l'objet de cette thèse avait pris une approche semblable car la richesse de descriptions scéniques invitait à une transposition scénique fidèle au roman. Mais, contrairement à *Chéri*, *La Chatte* permet une transposition plus symbolique dans la mesure où ses descriptions renforcent les oppositions entre les protagonistes.

Temps

Les marques temporelles romanesques facilitent beaucoup l'adaptation théâtrale. Le récit est, en général, raconté au présent et des événements du passé sont exposés dans le dialogue entre les personnages. Une exception, dans ce roman, est le voyage en Normandie où a lieu la séduction de Chéri par Léa, péripétie qui est présentée comme un souvenir de Léa au début de chapitre III («Quand Léa se souvenait du premier été en Normandie ...»).⁵⁴ Le temps romanesque se déroule sans analepse ou prolepse, comme le montre le passage des saisons qui correspondent à des sections différentes :

1. *Exposition des personnages* (chaleur d'été).
2. *Les fiançailles et le mariage de Chéri* (automne).
3. *La peine de Léa* (hiver).

⁵⁴ Colette, *Chéri*, Fayard, 1920, p. 39.

4. *Les difficultés de couple de Chéri et Edmée et le départ de Léa, les retrouvailles de Chéri et Léa, et la rupture (printemps).*

Les références aux différents moments de la journée sont spécifiques dans les didascalies, comme elles l'étaient dans le roman :

Acte I : «Il est en pyjama Sur un plateau bas, à côté de lui, le petit déjeuner)

Acte II : le jour «une allée sablée ensoleillée » :

Acte III : «Il est onze heures du soir»

Acte IV : «Avant le petit jour»⁵⁵

Là encore, les indications scéniques sont plus décoratives que symboliques. Seule la didascalie finale qui décrit le départ de Chéri prend une valeur thématique en faisant ressortir la jeunesse de Chéri dont le visage accueille la lumière du jour, par opposition à la vieillesse de Léa qui se retire de la lumière. La dernière phrase du roman est : «Mais elle eut encore le temps de voir que Chéri levait la tête vers le ciel printanier et les marronniers chargés de fleurs, et qu'en marchant il gonflait d'air sa poitrine, comme un évadé.»⁵⁶ L'indication scénique dramatise ce départ :

Il va à la fenêtre, tire les rideaux et ouvre la porte-fenêtre sur le balcon. Une matinée éblouissante de printemps illumine la pièce. Ciel rose et or, marronniers chargés de fleurs, glycines en grappes enlaçant le balcon. Involontairement il s'étire et tend les bras dans la lumière qui dore sa tête et son torse. Léa, frappée par la grande lumière, a reculé jusqu'à la porte de sa chambre.⁵⁷

⁵⁵ Colette et Léopold Marchand, *Chéri, Comédie en quatre actes*, dans Colette, *Théâtre*, Librairie Arthème Fayard, 1989, pages 9, 45, 87, et 104.

⁵⁶ Colette, *Chéri*, *op. cit.*, p. 190.

⁵⁷ Colette et Léopold Marchand, *op. cit.*, 114.

Personnages

Il y a 18 personnages dans le roman *Chéri* et 13 dans la pièce. Les personnages principaux sont les mêmes (Léa, Chéri, Mme Peloux), avec des personnages secondaires essentiels comme Edmée, Rose, Masseau et Desmond. Les autres personnages secondaires communs au roman et à la pièce sont les amies de Léa et de Mme Peloux qui représentent le demi-monde vieillissant de Paris et ajoutent une dimension comique au récit. Le personnage de Desmond, l'ami de Chéri qui n'a pas de maîtresse ou d'épouse, aide à illustrer, par contraste, le poids de cet engagement dans la vie de Chéri. Le personnage d'Edmée est beaucoup plus important dans la pièce, à cause des modifications apportées à la structure pour créer un triangle amoureux. Elle apparaît dans les dernières scènes pour des confrontations avec Léa et Chéri. Cet ajout s'écarte des intentions du roman qui, sans nier l'existence d'Edmée, attribue la rupture du couple Léa/Chéri à la différence d'âge. Cette transformation est une formule que Colette appréciait. Plusieurs années après l'adaptation du roman, Colette écrit à propos de l'impact dramatique de la confrontation de deux femmes sur scène :

Toute seule avec des hommes, une comédienne se grise, perd le contrôle d'elle-même, l'élasticité, et surtout le sens du bon goût, la mesure. Parlez-moi de scènes qui mettent deux femmes aux prises! Ce n'est pas toujours le duo d'amour qui a le plus de succès, mais bien la passe d'armes entre les deux rivales.⁵⁸

Avec le changement de structure pour créer un triangle amoureux, la pièce s'éloigne de l'enjeu fondamental du roman, conflit intime qui a une dimension psychanalytique. Pour respecter cette situation quasi oedipienne, la pièce n'avait besoin que des deux

⁵⁸ Colette, *La Jumelle noire*, *op. cit.*, p. 1109-1110.

personnages principaux. L'ajout de personnages secondaires à vocation comique ne fait que diluer le propos du roman.

***La Vagabonde* - Structure**

Des trois adaptations théâtrales étudiées, c'est l'adaptation de *La Vagabonde* qui, d'un point de vue structurel, posait le plus de défis. Le roman est écrit à la première personne, sous forme de journal, ce qui rend plus difficile encore l'extériorisation du conflit intérieur. *Chéri* et *Gigi*, avec leur structure simple et divisée en chapitres, pouvaient se transformer facilement en actes et en scènes, alors que *La Vagabonde* est divisé en trois grandes parties qui tiennent lieu de chapitres. De plus, la troisième partie du roman comprend de grandes sections épistolaires avec de longues descriptions d'états d'âme, sans beaucoup d'action liée au conflit. Cependant, le roman et la pièce ont une structure assez semblable avec des sections qui se déroulent ainsi :

1. *Exposition de la vie d'artiste* (première partie du roman et acte I de la pièce)
2. *Exposition de la vie d'amoureuse* (deuxième partie du roman et acte II de la pièce)
3. *Bonheur bohème et rupture* (troisième partie du roman et acte III de la pièce).

La structure de la pièce diverge de celle du roman en particulier en ce qui concerne la décision finale de Renée qui choisit de ne plus revoir Maxime et de continuer sa vie d'artiste. Si le dilemme intérieur de l'héroïne devient à l'acte IV une confrontation dans un restaurant, c'est aussi que la rupture qui passe dans le roman par des lettres, fait l'objet, dans la pièce, d'un dialogue. En contrepoint de cette rupture, se déroule sous forme de mime le duo amoureux de Brague et du Laissé-pour-compte, situation qui

n'existe pas dans le roman, et pour cause, puisque le *Laissé-pour-compte*, une femme dans la pièce, est du sexe masculin dans le roman et répond au nom de «Vieux Troglodyte». De même, le rappel du divorce de Renée, qui est narré à la première personne dans le roman, se fait dans le prologue de la pièce. On peut supposer que ces éléments ont été ajoutés pour renforcer le thème du dilemme de Renée, forcée de choisir entre la vie d'artiste et celle de femme mariée ou aimée. Il est évident que l'introduction de ces situations de couple, l'une positive et l'autre négative, ajoute dans la pièce un élément de conflit qui est vécu plus intimement à l'intérieur du personnage de Renée dans le roman. Une adaptation plus moderne de *La Vagabonde* pourrait être conçue avec une seule comédienne en un long monologue qui pourrait exposer le dilemme de Renée à partir des lettres de la troisième section du roman.

La structure des adaptations théâtrales de *La Vagabonde* et de *Chéri* réalisées par Colette repose sur l'ajout d'éléments qui tournent autour du thème de l'amour ce qui a pour effet de placer au second plan les questions centrales des romans, comme le vieillissement et le rôle de la femme dans la société. La structure de *La Chatte* se prête plus facilement à l'adaptation. Il n'est pas nécessaire d'ajouter des personnages ou des situations pour mettre en relief, ou même, créer un conflit.

Espace

La Vagabonde est différent des autres romans de Colette en ce sens que le récit se passe en dehors des huis clos habituels de ses romans et emmène le lecteur dans des lieux très divers : le music-hall, les rues de Paris, l'appartement de Renée, un salon au Bois de Boulogne, le Bois de Boulogne, un théâtre, un restaurant à Montmartre, le bureau du

promoteur, le boulevard Haussmann, le Bois de Meudon, l'atelier de Margot, un train, les banlieues de Paris, le pays d'enfance de Renée, ainsi que dans les théâtres, loges, rues, cathédrales, boutiques, et restaurants des villes de tournée : Dijon, Reims, Nancy, Belfort, Besançon, Lyon, Avignon, Marseille, Nice, Cannes, Menton, Nîmes, Montpellier, Carcassonne, Toulouse, Bordeaux, la Bretagne et Caen.

La pièce présente quatre décors : chez Taillandy (prologue), le music-hall (partie I, *la vie d'artiste*), chez Renée (partie II, *la vie d'amoureuse*), et un petit restaurant marseillais (partie III, *le bonheur bohème et la rupture*). Les indications scéniques de la pièce sont très détaillées, même romanesques, comme celle de l'acte III :

Un petit restaurant du port, à Marseille. Une grande partie du fond, vitrée, laisse voir, au-dessus des petits rideaux brise-bise, un ciel bleu-vert et rosé de crépuscule et l'extrémité de quelques mâts et cordages qui révèlent la proximité de l'eau. Il fait encore jour, mais déjà la lumière d'une lampe à arc se mêle, dehors, à celle du crépuscule. L'intérieur : peinture claire, tables, nappes de papiers, chromos; un angle de comptoir de zinc qu'on entrevoit : réclames au mur. Un petit «bistrot» propre et cordial.⁵⁹

Cette description, qui n'existe pas dans le roman, tente de colorer la scène de rupture du symbolisme du crépuscule mais la profusion de ses détails est aussi un bon exemple de l'adhésion de Colette et Marchand au théâtre réaliste et naturaliste. Comme pour *Chéri*, l'éclairage de la dernière scène de rupture est le seul élément symbolique des décors qui servent une fonction accessoire au récit et ne renforcent pas le conflit dramatique.

Cette tendance romanesque aux longues didascalies ne sera pas adoptée pour *La Chatte*, même si, comme dans *Chéri* et *La Vagabonde*, les décors auront dans l'adaptation une fonction contextuelle et situeront la pièce dans les années 1930. De plus,

⁵⁹ Colette et Léopold Marchand, *La Vagabonde, comédie en trois actes et un prologue*, dans Colette, *Théâtre*, Fayard, 1989, p. 202.

le contraste entre certaines parties du décor évoquera les différences entre le monde d'Alain et le monde Camille.

Temps

Comme dans *Gigi* et *Chéri*, le récit romanesque relève d'une chronologie précise. Le roman commence en hiver et se termine en été avec de très nombreux retours en arrière. Le prologue de la pièce présente les infortunes conjugales de Renée dans un passé lointain puisque l'acte I, au music-hall, décrit Renée Néré comme une artiste établie. C'est dans l'acte I que le conflit est lancé avec l'entrée de Maxime dans la loge. L'acte II, chez Renée, expose le conflit entre la vie d'amoureuse et celle d'artiste. L'acte III suit chronologiquement l'acte précédent, c'est-à-dire, la suite de la décision de partir en tournée. La présentation du temps dans l'adaptation de *La Vagabonde* est plus complexe que dans *Chéri* et *Gigi* du fait de cette exposition du passé dans le prologue. Dans les autres pièces, le passé est expliqué par des dialogues entre des personnages parfois secondaires. Ce traitement du temps dans *La Vagabonde*, avec le prologue et des actes qui servent à montrer les différents aspects de la vie du personnage principal, est conforme à la structure d'un récit écrit à la première personne avec une section épistolaire. Le point de vue est toujours celui du personnage principal, qui, comme narratrice, se permet des sauts dans le passé.

Le temps dans une adaptation moderne de *La Vagabonde* pourrait jouer de l'éducation cinématographique du public pour bouleverser la chronologie en insérant des scènes avec le premier mari, Taillandy. Le public de Colette et de Marchand exigeait un

traitement simple, linéaire du temps. *La Chatte* est un roman linéaire qui ne présente pas le même défi que *La Vagabonde*.

Personnages

Le roman compte huit personnages principaux : Renée, Brague, Fossette (la chienne), Hamond, Margot, Maxime, le Vieux Troglodyte, et Blandine, ainsi que beaucoup d'autres personnages collectifs reliés au music-hall, aux tramways, parcs et restaurants où se déroule le roman. Dans la pièce, il y a aussi beaucoup de personnages : 13 hommes et 14 femmes. Comme le conflit intérieur de Renée est transformé en conflit de couple dans la pièce, il est logique que le personnage de Maxime y assume un rôle plus important. Si dans le roman il est le destinataire des lettres de Renée, dans la pièce, il apparaît à l'acte IV pour la scène de rupture. Comme dans les autres adaptations, les personnages secondaires servent à dévoiler des faits racontés par le narrateur (ou la narratrice) des romans. En plus du rôle de narrateur, les personnages secondaires ajoutent au comique de la pièce, particulièrement les personnages du music-hall et les clients du restaurant marseillais à la fin. Dans le cas de *La Vagabonde*, le personnage du Laissez-pour-compte exprime ses opinions sur le mariage qui, au lieu de convaincre Renée de rester avec Maxime, contribuent à sa décision de partir en tournée. Margot est un personnage de confidente et permet que le monologue intérieur du roman s'exprime en dialogue théâtral.

Dans ses romans, Colette emploie régulièrement la voix de la première personne et le monologue intérieur, mais dans les adaptations, le récit dépend surtout du dialogue.

Le soliloque est un outil dramatique désormais très fréquent au théâtre pour exprimer les états d'âme ou la mémoire des traumatismes du personnage principal.

Comme les indications scéniques, les descriptions des personnages sont d'une minutie plus romanesque que théâtrale étant donné que ce sont des indications visuelles qui ajoutent à l'atmosphère de la pièce et la contextualisent, sans apporter éléments dramatiques. Un exemple de ces descriptions détaillées, qui ne figurent pas dans le roman, se trouve au début de l'acte III :

Mme Fernand est une ancienne belle femme, robuste et le teint fleuri, qui a des cheveux blanc magnifiques, beaucoup d'autorité et de la coquetterie. Non loin de Renée dînent Ida et Victor. Victor est un petit homme carré, comme pas mal d'hercules. Il porte le cheveu cosmétique en ondes, la raie au milieu; ruban de la médaille de sauvetage. Ida en tailleur de confection; toute la coquetterie – et quelle! est dans le chapeau. Boucles d'oreilles.⁶⁰

Ces portraits détaillés pourraient ajouter à la difficulté de monter la pièce si le metteur en scène se voyait contraint de les suivre à la lettre. Ils révèlent l'implication de la romancière qui ne peut renoncer aux descriptions, même si elles n'ont qu'un intérêt décoratif et sont accessoires au conflit dramatique.

Le nombre de personnages ajoutés, leur fonction dans le récit, ainsi que les descriptions détaillées de leur apparence, sont des éléments de l'adaptation qui contribuent à la représentation d'une pièce pittoresque et amusante où seule la confrontation finale est dramatique. Si l'adaptation voulait exprimer une plus grande fidélité au roman, le nombre de personnages aurait été pensé uniquement en fonction du dilemme de Renée. Comme pour la structure, du point de vue de personnages, une adaptation contemporaine de *La Vagabonde*, en reprenant la structure épistolaire du roman, aurait pu être conçue à partir d'un seul personnage.

⁶⁰ Colette et Léopold Marchand, *La Vagabonde, Comédie en trois actes et un prologue*, op. cit., p. 202.

Leçons tirées des adaptations

Si l'on évalue ces adaptations en fonction des critères narratifs de Ionesco, Zola, Baty ou Lavandier, on peut identifier leurs points faibles : un conflit a été ajouté mais altéré dans le cas de *La Vagabonde* où le conflit intérieur a été transformé en conflit de couple, et dans le cas de *Chéri*, où un conflit de couple a été transformé en triangle amoureux. On peut identifier un seul point de vue dans *La Vagabonde*, mais aucun dans *Chéri* et il manque un objectif unique associé aux personnages principaux et au conflit. De plus, il est évident que Colette et Marchand n'ont pas mis les textes de départ de côté pendant le processus d'adaptation, quoique les dialogues des pièces soient, en grande partie, originaux. Le traitement de l'espace est de nature plus décoratif et accessoire, sans valeur symbolique, à part dans les dernières scènes. Le temps chronologique des adaptations suit la progression chronologique des romans. Une innovation dans le cas de *La Vagabonde* consiste à présenter le passé lointain dans un prologue, et non dans un dialogue. Au lieu de raccourcir le récit pour le concentrer, les auteurs des adaptations ont rajouté des scènes et des personnages dans les deux pièces.

Lors de leur création, les pièces ont été perçues comme du théâtre de boulevard et ont surtout fait de la publicité à Colette et à son oeuvre. Si l'on suit la chronologie des adaptations de Colette – adaptations théâtrales, suivies d'adaptations cinématographiques, puis d'émissions télévisées – on peut se demander si elles n'ont pas été limitées par la technologie disponible à l'époque de leur création. Si la télévision, avec la possibilité de créer des télé-romans, avaient existé dans les années 1920, il est fort possible que Colette

(qui a beaucoup apprécié la télévision et en possédait une avant 1954)⁶¹ l'aurait choisie comme genre pour l'adaptation de son œuvre. D'une certaine façon, la télévision, genre populaire et accessible, centré sur des personnages et des contextes souvent historiques, pourrait être considérée comme la version contemporaine du théâtre de boulevard. Au moins, la télévision ne pose pas les mêmes défis qu'une adaptation théâtrale et permet une mise en images du roman.

Les dramaturges qui adaptent aujourd'hui des œuvres pour le théâtre sont plus soucieux de créer une pièce de théâtre, une œuvre nouvelle liée au texte de départ tout en étant indépendante. Patrick Leroux, dramaturge et professeur à l'université Concordia, décrit ainsi le processus d'adaptation théâtrale :

J'ai approché l'adaptation comme avec n'importe quel autre projet d'écriture, en me servant du texte d'origine comme matière première à tordre, défaire, déchiqueter, reformuler, à presser et à extraire l'essentiel. Je n'étais pas inféodé aux œuvres. Elles ne me dictaient pas la mesure à suivre. J'entrais en dialogue avec elles. Non pas un dialogue socratique, mais un véritable échange. Elles m'ont cédé une structure, des personnages, des éléments de récit. J'ai lu les œuvres. C'est-à-dire que j'en ai fait une lecture, j'en ai extrait des éléments de sens, des images, des sentiments que j'ai par la suite organisés à ma façon, selon ma logique, ou plutôt selon la logique des personnages anciens mais à nouveau nés par moi qui en émergeaient.⁶²

Cette déclaration a inspiré ma propre approche de l'adaptation théâtrale de *La Chatte*. Entre la création du roman (1933) et la création de la pièce (2006), de nombreuses années se sont écoulées, ce qui permet de prendre plus de distance avec l'œuvre initiale. De plus, l'absence d'implication de l'écrivain contribue à une plus grande flexibilité dans l'adaptation. Ce dernier point est un avantage selon Zola qui écrit dans une lettre à

⁶¹ Alain et Odette Virmaux, *op. cit.*, p. 16.

⁶² Correspondance électronique avec Louis Patrick Leroux, le 31 décembre 2004.

Eugène Montrosier en 1872 «Avez-vous remarqué la chute fatale des romanciers au théâtre? Ils font plus noir, plus vieux, plus ficelé que le dernier des faiseurs. Cela m'effraie un peu pour moi. »⁶³

Le développement de certaines technologies sur la scène théâtrale, celle-ci profitant de l'éducation visuelle du public par le cinéma et la télévision, permet la création d'un environnement moderne. Laissant de côté l'approche de Colette et de Marchand qui favorisait des décors plus accessoires que symboliques et une esthétique naturaliste, on pourra employer quelques symboles qui, avec d'autres éléments visuels et auditifs, contribueront à créer une mise en scène plus spectaculaire. L'utilisation de décors plus symboliques obéit aux règles de Lavandier, Ionesco, et surtout de Baty pour lequel la mise en scène était essentielle dans une adaptation. Elle lui avait permis, dans le cas de l'adaptation de *Madame Bovary* de Flaubert, «de montrer le lent développement des humeurs variées du personnage central ».⁶⁴

Une adaptation moderne de Colette pourrait aussi abandonner le traitement traditionnel du temps que l'on trouve dans les adaptations de *Chéri* et *La Vagabonde*. Des interludes musicaux ou chorégraphiques peuvent marquer le passage de temps entre les actes. Cette technique a été proposée par Strindberg dans la préface de sa pièce *Mademoiselle Julie* en 1888, quand il a remplacé les entractes par du mime et de la danse⁶⁵.

En ce qui concerne les personnages, on peut adopter une approche opposée en éliminant un grand nombre conformément aux caractéristiques du théâtre contemporain

⁶³ Émile Zola dans une lettre à Eugène Montrosier, le 13 février 1872 citée dans Janice Best, *Expérimentation et adaptation, Essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Librairie Joé Corti, 1986, p. 127.

⁶⁴ Arthur Simon, *op. cit.*, p. 132.

⁶⁵ Marvin Carlson, *op. cit.*, p. 281

qui privilégie les pièces à deux ou trois personnages et en laissant au spectateur le soin de se représenter des personnages qui ne sont qu'évoqués. Ce procédé aide à concentrer le récit et contribue à la tension dramatique. Colette elle-même admirait cette évocation de l'absence dans sa critique, en 1935, d'une pièce de Simone et François Porché, *Un roi, deux dames et un valet* :

Un murmure en coulisse, une rumeur de messe et de pas – une porte ouverte à deux battants, laquais, flambeaux et révérences tout près de la gémissement ... «Le roi!» Louis XIV ne dépasse pas le portant, il ne paraît ni ne parle [...] Mais nous l'avons mieux vu, nous sentons mieux l'oppressante et royale présence que si Mme Simone et M. François Porché avaient confié à un acteur, dans *Un roi, deux dames et un valet*, le rôle de Louis XIV.⁶⁶

La leçon que l'on peut tirer des adaptations de Colette et Marchand est celle d'un contre-modèle. Une adaptation naturaliste ne pourrait rejoindre un public habitué aux techniques réalistes de la télévision et du cinéma. On peut désormais prendre ses distances avec le texte et se servir d'une multitude de moyens sonores et visuels pour créer une adaptation qui peut évoquer une atmosphère et une période sans les représenter concrètement. C'est ainsi qu'on peut espérer créer une pièce de théâtre contemporaine.

V. L'adaptation théâtrale de *La Chatte*

Le processus d'adaptation de *La Chatte* se devait de répondre aux contraintes de l'adaptation théâtrale : dégager du roman un conflit et lui trouver diverses modalités scéniques et des dialogues tout en gardant, suivant les conseils de Ionesco, «uniquement ce qui sert au filon principal.» Contrairement à *Chéri* et à *La Vagabonde*, des romans qui décrivent l'évolution des sentiments des personnages principaux indépendamment d'un

⁶⁶ Colette, *La Jumelle noire*, op. cit., p. 1152.

conflit, *La Chatte* est dramatique en ce sens qu'on y présente un triangle amoureux qui provoque des émotions intenses et même de la violence. *La Chatte* comporte les éléments essentiels au récit théâtral : une tension qui se développe rapidement et aboutit à une crise finale, à laquelle s'ajoutent de nombreux dialogues, des descriptions détaillées et une chronologie bien définie. *La Chatte* serait donc un roman qui se prête lui aussi à une adaptation réaliste ou naturaliste, si ce n'était le personnage de la chatte qui, évidemment, pose un problème de réalisme scénique. L'adaptation devait aussi surmonter la difficulté d'exposer les états d'âme en l'absence d'un narrateur omniscient.

Les adaptations théâtrales de *Chéri* et *La Vagabonde* résolvaient le manque de conflit par un changement de structure et un renforcement des personnages secondaires qui servaient à extérioriser les conflits intérieurs des personnages. *La Chatte* ne requiert pas un traitement semblable. Toutefois, il fallait pour adapter *La Chatte* trouver une structure, une mise en espace et une chronologie soulignant le conflit et la rivalité entre Camille et Saha.

La structure de *La Chatte*

La structure de *La Chatte* est classique, avec une montée de la tension, un climax et un dénouement. Le roman est divisé en huit parties distinctes, semblables à des chapitres, mais pas numérotées. Pour la présente analyse, des références numériques aux différentes parties seront faites.

1. *Exposition des personnages et du triangle amoureux.*
2. *Exposition du conflit (le départ de la maison d'Alain).*
3. *Entrée au « Quart-de-brie ».*

4. *Retour au jardin.*
5. *Maladie de Saha.*
6. *L'orage.*
7. *L'isolement.*
8. *L'attentat et la rupture.*

Le conflit est surtout établi par la configuration des personnages principaux. Dans les quatre premiers chapitres, quand Alain est avec Camille, Saha est absente et quand Alain est avec Saha, Camille est absente. Entre les chapitres V et VII, Camille et Saha cohabitent, ce qui provoque une montée de la tension dans le couple et un sentiment de détresse chez Camille et Saha. Le huitième chapitre décrit le passage à l'acte de Camille, la découverte de l'agression par Alain avec, pour conséquence, la rupture du couple.

Un narrateur omniscient présente alternativement les points de vue d'Alain, de Camille, et même de Saha. L'enfance d'Alain est brièvement évoquée pour exposer le fait qu'il est un fils unique gâté. Au début du roman, un rêve inquiétant, voire prémonitoire, est raconté, dans lequel Alain nu, vaguement menacé par un être aux grands yeux bruns, se protège en ronronnant. La structure narrative repose sur un cadre symétrique : au début du roman, Camille entre dans le jardin d'Alain le matin alors que celui-ci termine son petit déjeuner avec Saha. Saha fuit à l'arrivée de Camille. À la fin du roman, c'est Camille qui laisse derrière elle Alain et Saha dans le jardin après le petit-déjeuner. La symétrie est renforcée par le fait que, dans les deux scènes, Alain est en pyjama.

Espace et temps dans le roman *La Chatte*

La chronologie de *La Chatte* couvre une période très précise et suit l'axe temporel à l'exception de quelques références à l'enfance de Camille et à celle d'Alain. L'heure, le moment de la journée, le mois ou la saison sont mentionnés de façon spécifique au début de tous les chapitres, sauf deux, comme le montre le tableau suivant :

Chapitre 1	«Vers dix heures, les joueurs du poker familial donnaient des signes de lassitude. » ⁶⁷
Chapitre 2	«Le soleil haut bordait la fenêtre quand Alain s'éveilla». (C,29)
Chapitre 3	«À son réveil, il ne s'assit pas d'un bond sur son lit». (C,45)
Chapitre 4	Alain entre au jardin d'enfance.
Chapitre 5	«Vinrent juin et les plus long jours...» (C,65)
Chapitre 6	Alain et Camille regardent Saha s'habituer au «Quart-de-brie».
Chapitre 7	«Ce fut vers la fin de juin qu'entre eux l'inconciliabilité s'établit comme une saison nouvelle...» (C,91)
Chapitre 8	«Un soir de juillet qu'elles attendaient toutes deux le retour d'Alain, Camille et la chatte se reposèrent au même parapet...» (C,127)

Les seuls chapitres qui ne commencent pas par une description temporelle, sont des chapitres qui décrivent Saha dans les deux mondes opposés : le jardin d'Alain au chapitre 4 et le «Quart-de-brie» au chapitre 6. Cette symétrie met en évidence le rôle que joue la chatte dans les deux univers, comment elle laisse sa marque ou trouble la sérénité de Camille. Dans tous les chapitres la température et les saisons sont décrites en détail : «Le chèvrefeuille, qui drapait un grand arbre mort, apportait aussi le miel de ses premières fleurs. » (C,8), «La brise de mai passait sur eux...» (C,34), « ...un après-midi de feu pur, qui fondait l'asphalte... » (C,99). L'espace est très précisément spécifié. À part quelques

⁶⁷ Colette, *La Chatte*, Éditions Hachette, 1960, p. 7. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle C, suivi du numéro de la page, et placées entre parenthèses dans le texte.

brèves séquences dans un restaurant ou dans une voiture, le récit se déroule dans le jardin de la maison d'Alain et dans le «Quart-de-brie», l'appartement où habite le couple pendant que des travaux sont faits dans la maison d'Alain.

Le conflit est très évident dans le contraste entre les deux espaces principaux : la maison d'Alain et l'appartement moderne en «Quart-de-brie». Le monde fleuri du jardin est présenté comme un asile pour Alain, l'Éden de son enfance. Il ne permet pas que son mariage ait lieu dans le jardin, «Il se réjouissait que la 'cérémonie' d'hier, respectant le beau jardin, eût ravagé seulement le logis de Camille. » (C,60). À l'opposé de ce paradis terrestre, le «Quart-de-brie», appartement qui appartient à un ami absent, est situé au neuvième étage d'un immeuble moderne avec ascenseur et «cuisine électrique ». La construction dans la maison d'Alain d'un appartement destiné au nouveau couple et qui oblige Alain et Camille à habiter dans l'appartement de Patrick, est perçue par Alain et Saha comme une démolition : «Ils allèrent ensemble jusqu'aux 'travaux', inspectèrent avec une hostilité égale le tas de gravats Pareillement offensés, ils supputaient le dommage causé à leur passé et à leur présent. » (C,38).

Ces descriptions de lieux antithétiques peuvent être facilement transposées dans une scénographie naturaliste, mais des éléments symboliques accuseront le trait ce qui donnera au décor un rôle dynamique.

Personnages de *La Chatte*

Il y a dix personnages dans *La Chatte*, avec des références à quatre autres en plus de la chatte. Camille, Alain et Saha sont les personnages principaux autour desquels tourne l'action du roman. Alain et Camille s'opposent : il est très blond, elle est très

brune. Il y a aussi une différence de statut social entre les deux, Camille représentant le monde des nouveaux riches et Alain, une famille plus ancienne : «(Alain) prit le sourire important du fils Amparat qui épouse, condescendant, la petite des essoreuses Malmert.» (C,41). Camille avoue elle-même qu'elle venait chez Alain «comme la petite fille du village qui vient jouer avec le fils des châtelains dans le parc » (C,175). Ils ne partagent pas les mêmes goûts : Camille veut conduire un roadster et Alain préfère un cabriolet, Camille préfère l'appartement moderne à la maison traditionnelle d'Alain. Camille et Saha aussi s'opposent sur plusieurs plans. Alain cherche Saha à trois reprises (chapitres I, III, et IV) tandis que Camille cherche, ou attend, Alain (chapitres I, VII, et VIII). Physiquement, au fil du roman, Saha maigrit et Camille grossit. Pour ce qui est de l'espace, Camille est bien dans l'appartement au neuvième étage et Saha est bien par terre dans le jardin que Camille considère «intimidant».

Alain et Saha partagent un même terrain de prédilection, le jardin, et semblent avoir établi un dialogue qui suppose de la part d'Alain une connaissance exceptionnelle du monde animal. « L'admiration et la compréhension de chat, il les portait innées en lui. » (C,38). Alain et Saha dépérissent après le mariage et le déménagement d'Alain. Camille souligne à un certain moment une parenté psychique entre Alain et Saha : « Tu es comme Saha ... tu n'aimes pas l'orage » (C,83).

VI. Le processus d'adaptation

La première étape du processus d'adaptation de *La Chatte* a consisté à trouver une structure susceptible de compenser l'absence du narrateur qui, dans le roman, décrit la montée de la tension et l'atmosphère qui entoure les personnages. L'emploi des

monologues et le fait d'accorder une voix à Saha a permis de varier le point de vue selon les trois personnages principaux et ainsi d'exposer les origines du conflit. Cette structure reproduit les focalisations romanesques qui font se succéder les points de vue d'Alain et de Camille et les descriptions des comportements de Saha. L'usage de narrateurs multiples laisse aux spectateurs la possibilité d'interprétations personnelles concernant les personnages, leurs motivations et leurs actions.

Le deuxième élément important de la structure concerne l'évocation de la présence de la chatte, Saha, le troisième «personnage» de ce triangle amoureux. Si les numéros d'animaux appartiennent à la tradition du music-hall, leur présence est impossible dans le théâtre et requiert une formule qui crée l'animal dans l'imagination des spectateurs. Stephen Massicotte, dramaturge canadien, a écrit en 2000 une pièce intitulée *Mary's Wedding*. Sur fond de première guerre mondiale, la pièce est une histoire d'amour entre un soldat albertain et sa jeune fiancée. Certaines scènes clés se passent entre le couple alors qu'ils montent à cheval. Le cheval, évidemment invisible, est représenté sur scène par la gestuelle des acteurs qui permet aux spectateurs de recréer sa présence par l'imagination. Dans un courriel, Massicotte m'a confié ces réflexions à propos de l'invisible sur scène :

I had learned a pretty good lesson about the power of engaging the audience's imaginative forces. I realized there that having 'nothing' was better than having 'something'. It was like the power of suggestion or something... one only had to invite the audience to believe. So my goal with Mary's Wedding was to similarly engage the audience to 'see' horse, thousands of men, muddy trenches, artillery, biplanes, ocean liners etc... I think 'off stage' horses, or battles, or armies always seem a little silly to me, it reminds me right away that this isn't a movie or a novel.... You have to ease the audience into it at the beginning, remind them how to pretend (they were all kids once), and eventually they will be willing to 'see' anything you ask them to see... like a magic spell or illusion. What's great about this is it's like Hemingway's writing or a joke teller... Hemingway says 'I passed a man and

a woman walking arm in arm down the river bank...' He doesn't say he passed 'lovers' or 'a brother and sister'... he lets us decide if we want them to be lovers or not. The good joke teller says 'a man walks into a bar'... he doesn't say 'a man, about five foot six, blond haired, looking a little tired, caring (sic) his briefcase...' because 'man walks into a bar' is plenty for the listener. At most he'd say 'an old man' or something like that. That's why no one says 'white horse' in Mary's Wedding, because the audience might have just pictured a brown horse or black horse and 'white' has just gotten in the way of that. It's like you've scolded them for imagining wrong.⁶⁸

Ces réflexions m'ont convaincue de croire en la capacité du public à recréer par lui-même le corps de la chatte et d'évoquer cette présence sur scène au lieu de recourir à des références à un être hors scène. Représenter l'amour d'Alain pour Saha relevait du même procédé, mais la difficulté de créer et de maintenir la tension dramatique entre Saha et Camille par la simple parole et le geste restait entière.

Pour présenter la menace que Saha représente dans la vie de Camille, j'ai eu l'idée de placer sur scène des caméras à des endroits que seul un chat peut investir : en haut d'une étagère, sous une table, et sur le parapet du balcon. Les images captées par ces caméras seraient présentées sur un écran placé au milieu de la scène. Ainsi, les spectateurs seraient-ils impliqués, là encore, dans la création du personnage de Saha, en observant Alain et Camille d'un nouveau point de vue, un point de vue félin. Ces caméras

⁶⁸ [c'est moi qui traduit] «J'ai beaucoup appris sur l'effet puissant de l'engagement des forces imaginaires du public. Je me suis rendu compte qu'il était préférable de ne rien avoir sur scène que d'avoir quelque chose. C'est le pouvoir de suggestion ... il suffit d'inviter les spectateurs à y croire. Dans *Mary's Wedding* j'ai voulu inciter le public à voir le «cheval», «des milliers d'hommes», des tranchées embuées, l'artillerie, les biplans, des paquebots transatlantiques, etc. Selon moi, des chevaux, ou des batailles, ou des armées hors champ, c'est un peu bête. Cela me rappelle immédiatement que ce n'est pas un film ou un roman. [...] Il faut procéder par étapes avec les spectateurs, leur rappeler qu'ils savent faire semblant (ils ont tous été enfants) et ils seront d'accord pour voir tout ce que vous leur demandez de voir [...] comme un enchantement ou une illusion. C'est comme l'écriture d'Hemingway ou quelqu'un qui raconte une blague [...] Hemingway dit «j'ai vu un homme et une femme marchant bras dessus bras dessous au bord du fleuve.» Il ne dit pas «des amants» ou «un frère et une sœur» [...] il nous laisse décider si nous voulons que ce soient des amants ou non. Quelqu'un qui raconte bien les blagues dit «un homme entre dans un bar» [...] il ne dit pas «un homme, qui mesure à peu près 1,68 m, blond, un peu fatigué, avec un porte-documents ...» parce que «un homme entre dans un bar», ça suffit pour celui qui écoute [...] C'est pour cela que personne ne dit «un cheval blanc» dans *Mary's Wedding*, parce que les spectateurs auraient pu imaginer un cheval brun ou noir, et «blanc» aurait dérangé ce processus de création imaginaire. Ce serait comme gronder le public pour avoir mal imaginé quelque chose. » Correspondance électronique du 29 mars 2004.

sont en quelque sorte les «yeux» de Saha qui traquent le personnage de Camille et en font une sorte de victime. Si le roman présente Camille comme l'intruse dans la vie du couple Alain-Saha, l'adaptation ferait de Saha l'intruse dans la vie du couple Alain-Camille.

C'est une distorsion assez importante par rapport au thème du roman qui illustre, une fois de plus, l'affinité de Colette avec les animaux. Dans *La Naissance du jour* (1928), Colette écrit qu'elle n'avait «plus envie de [se] marier avec personne, mais [elle] rêve encore [qu'elle] épouse un très grand chat». On apprend dans ses lettres qu'au moment même où elle écrivait sur les célèbres pages bleues *La Chatte*, à côté d'elle se trouvait son chat, qu'elle appelait «La Chatte» qui, comme Saha, était un Chartreux acheté vers 1926 et qui est mort en 1939. *La Chatte* trahit aussi la misogynie que Colette a manifesté à plusieurs reprises comme journaliste, notamment en débutant sa collaboration au *Matin* avec un article très critique sur le féminisme. Elle a ridiculisé les féministes, refusant aux femmes le droit de vote et la citoyenneté et «affirmant que leur place était ailleurs».⁶⁹

L'adaptation adopte une approche plus moderne et féministe et expose le conflit d'un point de vue plus sympathique au personnage de Camille, une femme prête à s'engager dans la vie et à aimer, mais qui en est empêchée par la relation perverse et enfantine de son mari avec la chatte. Le conflit, donc, la présente plus comme une victime que comme une meurtrière. L'adaptation fait en sorte que la solitude de Camille et le temps qu'elle passe à attendre Alain sont soulignés alors que le roman ne fait que les suggérer. Il est certain qu'il s'agit d'une conception qui m'a conduite à ajouter plusieurs scènes comme celles où Camille parle au téléphone ou aux gens qui passent dans la rue et

⁶⁹ Michel del Castillo, *op. cit.*, p. 311, 338 et 339.

décrit à Alain le roman qu'elle est en train de lire, ceci pour rendre compte de son état d'âme.

Dans le processus d'adaptation, j'ai voulu recréer une scène entre le moment où Camille a poussé la chatte dans le vide et celui où Alain la découvre, alors que Camille fredonne une chanson intitulée *Love in the Night*. Comme la pièce incorpore de la musique, il était logique d'y inclure cette chanson. En faisant des recherches, je n'ai pas pu trouver une chanson des années vingt ou trente de ce titre. Je ne suis pas la seule à l'avoir cherchée. Dans les notes pour *La Chatte* des *Œuvres complètes* de Colette, Michel Mercier écrit :

Malgré la banalité du titre, *Love in the Night* est resté mystérieux. Il n'apparaît pas dans *The Complete Encyclopedia of Popular Music and Jazz, 1900-1950* de Robert D. Kinkle [...]. Colette a-t-elle réinventé, ou déformé un titre comme *Night of Love*, composé par Henry Gazon en septembre 1931 et publié aux Éditions Eschig – ou comme *Jazz in the Night* d'Albert Roussel?⁷⁰

J'ai quant à moi découvert sous ce titre une nouvelle de l'écrivain américain F. Scott Fitzgerald écrite en 1925 pendant un séjour de l'auteur et de sa femme Zelda sur la côte d'Azur. Cette nouvelle a été la première de Fitzgerald dont l'action se passe en Europe.⁷¹ D'autres recherches m'ont menée à découvrir un rapport symbolique et thématique entre Fitzgerald et Colette, au-delà du fait qu'en cours des années vingt, ils ont tous deux fréquenté le salon de Natalie Barney au 20, rue de la Jacob. Comme Colette, Fitzgerald vivait au centre du monde culturel et artistique de son pays. Comme Colette, il s'inspirait

⁷⁰ Michel Mercier, «Notes et variants pour *La Chatte*» dans Colette, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1991, p. 1668.

⁷¹ Matthew J. Bruccoli, Preface de *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, New York, New York, Scribner, 1989, p. 302.

des thèmes de l'amour, l'adultère et la rupture⁷². On lui attribue la création de l'héroïne moderne du XX^e siècle : «the determined girl-woman. Not the cartoon flapper, but the warm, courageous, attractive, and chastely independent young woman competing at life and love for the highest stakes – her future »⁷³. Ces propos m'ont à mon tour inspirée et amenée à créer un personnage qui s'éloigne de son image romanesque. Cependant, il était nécessaire de prendre cette liberté pour que la pièce et le personnage de Camille puissent être reçus par un public contemporain.

Le traitement spatio-temporel de l'adaptation est fidèle au roman et renvoie à l'été avec des mentions de la température et de fleurs estivales sans toutefois chercher à reconstituer de façon réaliste les descriptions. Au contraire, les indications scéniques favorisent le recours à seulement deux couleurs : le noir et le blanc. En plus de symboliser la lutte entre le bien et le mal, l'emploi du noir et du blanc associé à une projection visuelle s'inspire des réticences de Colette à l'égard du technicolor. En 1935, elle écrit :

Qu'elles ne viennent pas trop vite, ces couleurs que le film cherche... Nous les attendons sans impatience Le blanc, et le noir, leurs combinaisons et leurs contrastes infinis nous démontrent, chaque soir, qu'ils acceptent admirablement l'arbitraire Que deviendront les contrastes saisissants d'ombre et de lumière, qui sont des commentaires psychologiques d'une incomparable éloquence?⁷⁴

Le conflit de la pièce trouvera en outre une représentation scénique dans des choix des décors. D'un côté de la scène se trouve le jardin de la maison d'Alain et un balcon avec

⁷² Elaine Harris, *L'Approfondissement de la sensualité dans l'oeuvre romanesque de Colette*, Éditions A.-G. Nizet, Paris, 1973, p. 84.

⁷³ [c'est moi qui traduit] Fitzgerald a créé la «femme-enfant déterminée. Pas la danseuse délurée de la Belle époque que l'on voit dans les dessins animés, mais la jeune fille chaleureuse, courageuse, séduisante et chaste ment indépendante qui doit se battre pour la vie et l'amour et risquer ce qu'elle a de plus précieux – son avenir», selon Matthew Brucolli, dans Matthew J. Brucolli, *op. cit.*, p. xvi.

⁷⁴ Colette, *La Jumelle noire*, *op. cit.*, p. 1206 à 1207.

un lit pour une personne. Cette moitié de la scène, le domaine d'Alain, va rappeler la caractérisation du personnage par un décor qui évoque le style Art Nouveau. Ce mouvement décoratif était à son apogée de 1890 à 1910 (plus de vingt ans avant l'époque à laquelle se passe la pièce). Son influence se termine avec la première guerre mondiale. Les courbes et les évocations végétales de ce style subsistent aujourd'hui encore dans quelques entrées du métro parisien créées par l'architecte Hector Guimard.⁷⁵ La nature onirique et organique de ce style est appropriée pour représenter le caractère d'Alain, en plus d'être un peu surannée, déjà à l'époque. De l'autre côté de la scène se trouve le «Quart-de-brie», le domaine de Camille. En symétrie, on y voit aussi un balcon et un lit (pour deux personnes), mais le décor est moderne, évoquant le style Art déco, un style architectural et décoratif présenté à Paris lors de l'Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes en 1925. L'Art déco, style connu pour son élégance sophistiquée et ses lignes droites et géométriques, a été à la mode durant pendant les années vingt et trente, période durant laquelle se déroule la pièce. Les deux parties du décor contiennent les mêmes éléments : un lit et un balcon, mais représentent deux mondes différents, l'un traditionnel et végétal, l'autre plus moderne et mécanique. Au milieu de la scène, entre ces deux mondes, se trouve l'écran qui marque la présence de Saha.

Des lits dominant les deux univers scénique : d'un côté, celui d'Alain jeune homme et de l'autre, le lit des mariés, le lieu du couple – une symétrie qui souligne le dilemme d'Alain partagé entre sa jeunesse et sa vie d'homme marié, entre l'amour platonique représenté par Saha et l'amour sexuel représenté par Camille. Des accessoires extériorisent le conflit entre le modernisme et la tradition. On citera l'exemple les

⁷⁵ Source internet : www.answers.com/topic/art-nouveau.

services pour le petit-déjeuner (porcelaine et argent dans le jardin d'Alain et Pyrex dans le «Quart-de-brie»). Comme l'écrit Michel Mercier :

Ce studio – petit appartement composé d'une grande pièce principale et de petites pièces annexes, chambre, cuisine, salle de bains, tout électrique – fait partie d'un immeuble révolutionnaire : fenêtres et porte-fenêtres vastes et en bandeau, grand balcon-terrasse, béton, neuf étages, l'ensemble d'une géométrie ascétique. On dirait un immeuble de Tony Garnier ... un des pères de l'urbanisme du siècle.⁷⁶

L'éclairage se devra de manifester le conflit entre la lumière du jardin d'Alain, où il y a un jeu de soleil et d'ombre, et la lumière artificielle du «Quart-de-brie». C'est sous la lumière intense d'une lampe que l'agression de Camille contre Saha est représentée.

Dans le roman, le passage du temps est évoqué au fil des étapes des travaux effectués chez Alain. Ma première intention avait été de reprendre cette formule qui a été utilisée par Colette dans *Claudine à l'école*, mais qui n'expose pas la montée de la tension et, de ce fait même, manque de pertinence dramatique. Utiliser la musique et la danse pour marquer le passage de temps est un procédé plus abstrait, mais sert à renforcer la montée de la tension dans le couple, tout en évoquant la carrière de Colette au music-hall. Les intermèdes musicaux situent la pièce dans les années trente quand le music-hall était un élément prédominant de la culture française. À cette époque, de 1914 à 1940, des milliers de musiciens américains, surtout des afro-américains, sont allés s'installer à Paris où ils ont trouvé un climat propice à la création. Le choix de Billie Holiday est anachronique parce que sa grande popularité en France était à son apogée dans les années cinquante et non pendant les années trente comme le suggère la pièce. Cependant, sa

⁷⁶ Michel Mercier, «Notice pour *La Chatte* » dans Colette, *Oeuvres complètes III*, Éditions Gallimard, 1991, p. 1645.

musique est étroitement associée à la popularité du jazz à Paris et, dans le roman, la chanson *Love in the night* est un morceau de jazz.

Les chansons choisies ont des thèmes qui expriment le conflit de la pièce. *Them there eyes*, la première chanson (entre le premier et le deuxième acte) est dansée rapidement. Les paroles évoquent l'amour naissant et surtout le pouvoir des yeux. Cette chanson se situe au début de la pièce peu après la description du cauchemar dans lequel Alain rêve qu'il est observé par de grands yeux. L'idée des yeux reprend aussi l'usage des caméras, qui, comme les yeux de Saha, observent le couple Alain-Camille. *Solitude* (entre le deuxième et le troisième acte) est joué pendant que Camille est seule sur le balcon du « Quart-de-brie » en train de lire et qu'Alain est dans le jardin en train de chercher Saha. Ces scènes et cette musique illustrent les deux solitudes d'Alain et de Camille et la distance qui s'établit entre eux. *Good Morning, Heartache*, (entre les quatrième et cinquième actes) est dansé lentement après la scène où à l'aube Alain, assis sur le balcon avec Saha, parle de l'impossibilité d'aimer Camille pendant que Camille, seule au lit, l'observe. *My Man* (après le cinquième acte et avant l'épilogue), joué après le départ d'Alain et de Saha, n'est pas dansé mais, comme *Solitude*, accompagne un jeu de scène qui montre Camille dans le « Quart-de-brie » en train de préparer des valises pendant qu'Alain retourne au jardin de son enfance.

Le choix du tango pour la danse entre l'acte III et l'acte IV souligne le climax de la pièce, avant le geste meurtrier de Camille. Les paroles du tango sont caractérisées par des thèmes de l'amour et de la jalousie, un sentiment que l'on attribue le plus souvent aux femmes. Le tango est connu pour sa chorégraphie ouvertement sexuelle et agressive. Ce choix place la pièce dans les années trente, époque à laquelle cette musique et cette danse

connaissent une énorme popularité en Europe, surtout à Paris. De plus, le tango est une annonce de la violence à venir. À la musique s'ajoutent des sons de chants d'oiseau dans les scènes de jardin et le grincement de l'ascenseur au «Quart-de-brie» qui ponctue l'arrivée des visiteurs. Les spectateurs apprendront à le reconnaître et à partager les sentiments de Camille quand elle attend Alain.

VII. Conclusion : justification des choix dans l'adaptation

Les choix qui ont été faits dans l'adaptation de *La Chatte* relèvent de la nécessité de rendre les thèmes, les personnages, et le conflit du roman pertinents à notre époque. Certains choix ont été motivés par le désir de placer la pièce dans le contexte des années trente au moyen de la musique, du décor, de références à la crise économique et au roman *Love in the Night* de F. Scott Fitzgerald. En termes d'actualisation, l'emploi des caméras a permis d'évoquer la présence de la chatte et la musique et la danse ont permis de marquer le passage de temps ainsi que la montée du conflit. Le choix d'un décor noir et blanc, avec des lits, est symbolique plutôt que réaliste

Mais c'est au niveau de la réception que la pièce se distingue du roman avec un traitement plus moderne des personnages. Contrairement aux adaptations de *Chéri* et de *La Vagabonde*, elle réduit le nombre de protagonistes pour se concentrer sur le drame psychologique du jeune couple, seuls personnages de la pièce hormis la voix et «le point de vue» de Saha, et faire mieux ressortir la menace que représente Saha. Le thème de la jalousie assure l'actualité de l'adaptation de *La Chatte*. C'est un thème éternel, contrairement aux enjeux de *Gigi*, *Chéri*, et *La Vagabonde* qui décrivent un monde très restreint présentant un intérêt limité pour les spectateurs d'aujourd'hui. À la rigueur, les

thèmes de *Chéri*, l'amour et le vieillissement, peuvent toucher un public moderne. Ce n'est pas le cas de *La Vagabonde* ou de *Gigi*, deux oeuvres traitant du rôle de la femme dans la société dans le contexte du début des années vingt, un thème qui intéresse peu le public de 2006. Mon approche visait au contraire à présenter le dilemme du personnage féminin d'un point de vue moderne et sympathique, voire féministe, ce qui est une distorsion importante du roman.

Parvenu à ce stade de l'analyse, on peut avancer certaines explications de la question initiale : pourquoi *La Chatte* n'a-t-elle pas été adaptée? *La Chatte* a été publié en 1933, alors que Colette était dans la soixantaine. De 1930 à 1935, Colette a publié de nombreux titres : *Sido* et *Histoires pour Bel-Gazou* en 1930, *Supplément à Don Juan* en 1931, *Paradis terrestres*, *La Treille Muscate*, *Prisons et paradis*, et *Ces Plaisirs* en 1932, *La Chatte* en 1933, et *Duo* en 1934. Elle a en outre signé de nombreuses collaborations au cinéma : une adaptation française de *Jeunes Filles en uniforme* en 1931, un prologue filmé pour *Gitanes* en 1933, les sous-titres pour le film *Papa Cohen* en 1933, les dialogues pour *Lac aux dames* en 1934, et les dialogues pour *Divine* en 1935. Au début des années trente, elle a lancé une entreprise de produits de beauté et, à partir de 1933, elle a commencé à écrire des critiques de théâtre. De plus, on a vu qu'elle adaptait ses romans en collaboration avec Léopold Marchand qui, pendant les années trente, a participé à la production d'au moins treize pièces de théâtre.

L'intention des adaptations théâtrales de *Chéri* et *La Vagabonde* était d'ordre mercantile et les pièces servaient à faire connaître le personnage de Colette comme écrivaine et comédienne au début des années vingt. Comme *La Chatte* a été écrit dix ans après la création des adaptations de *Chéri* et *La Vagabonde*, il est possible que ces

motivations se soient alors estompées. En 1933, Colette était très connue et considérée comme un personnage majeur de la vie culturelle et artistique française. Il est possible que, sans collaborateur et sans motivation financière, Colette n'ait pas pensé à l'adaptation de *La Chatte*. De plus, son processus d'adaptation théâtrale produisait des pièces naturalistes et réalistes qui n'auraient pu surmonter la problématique de la chatte.

Aujourd'hui alors que Colette n'est plus très lue, et est connue surtout par les adaptations cinématographiques et télévisées de son œuvre, il est possible d'adapter un de ses romans en lui donnant «une vie propre». La distance entre les dates de création du roman et de la pièce ainsi que l'absence d'influence de l'auteur sur le processus d'adaptation offrent une grande liberté. Si la présente adaptation de *La Chatte* pourrait être reçue par le public contemporain, ce serait grâce à son traitement du thème de la jalousie, aux quelques distorsions effectuées et à l'emploi des techniques audio-visuelles qui évoquent le contexte et l'atmosphère du roman, tout en engageant le public dans le processus de création. Le pont entre le texte et la pièce serait ainsi bâti sur des bases thématiques fidèles au roman et renforcé par des modalités d'expression qui se font l'expression d'une voix et d'une pertinence actuelle.

VIII. La Chatte, une pièce de théâtre adaptée du roman *La Chatte* de Colette

Personnages

Alain, jeune, blond et beau (23 ans)

Camille, jeune, brune et belle (19 ans)

Les deux sont vêtus de costumes noirs et/ou blancs du début des années trente.

La scène :

La scène est divisée en deux. Au centre, des gravats d'un chantier de construction et un arbre déraciné. Au milieu du chantier, un écran. Sur cet écran se projetteront les prises de vue des huit caméras placées sur la scène. Ce sont « les yeux » de Saha. Les caméras seront placées dans des endroits où seule une chatte pourrait se trouver ou se cacher.

Dans jardin d'Alain :

- Sur l'étagère (vue d'Alain au lit).
- Entre les pots de fleurs (vue du profil d'Alain assis à la table).
- Sous la table (vue des pieds d'Alain).
- Dans l'escalier (vue de l'arbre déraciné).

Au « Quart-de-brie » :

- Sur la coiffeuse (vue du lit).
- Sous le lit (vue des jambes).
- Sur le balcon (vue de la petite table).
- Sur l'étagère (vue de la coiffeuse).

Le décor, le accessoires seront traités en noir et blanc.

Côté cour, un balcon et un jardin. Sur le balcon se trouve un lit simple en fer forgé et en cuivre ciselé. C'est le lit d'Alain. Sur une étagère, une grande photo de Camille. Des vignes pendent autour du lit pour donner l'apparence d'une charmille. Des pots de fleurs sur la balustrade du balcon. L'atmosphère évoque le style *Art nouveau* avec des lignes fluides et courbes.

Deux ou trois marches permettent de descendre du balcon à l'avant-scène, jusqu'à une terrasse entourée de plantes où se trouvent une petite table et deux chaises.

Côté jardin, le « Quart-de-brie » -- l'appartement des jeunes mariés -- où l'Art déco règne, avec ses angles et ses formes géométriques. Un balcon donne sur Paris. Tout est blanc ou noir, en chrome et en verre. Le plancher est très incliné. Tapis avec des formes géométriques et un grand lit en chrome. Sur une petite étagère, la photo de mariage de Camille et d'Alain et un téléphone. Une porte à gauche.

Une coiffeuse avec miroir en face du lit permet de regarder, du lit, la personne qui y est assise.

Au fond de la scène, un mur couvert d'un rideau. À l'avant-scène, deux chaises et une petite table, et une balustrade devant.

Les changements de lieux seront indiqués par l'éclairage. Pendant une scène au « Quart-de-brie », le jardin et la chambre d'Alain seront dans l'obscurité.

Prologue

Chambre d'Alain et terrasse devant. Alain est au lit dans la pénombre. Camille est assise à la petite table sur la terrasse. L'éclairage alterne entre Alain et Camille suivant leurs répliques respectives.

À l'écran du milieu, très gros plan du visage d'Alain à la limite d'une image difforme.

VOIX DE SAHA (voix de femme) C'est par l'odeur que je définis mon domaine. Je n'ai pas besoin d'être à côté de lui pour reconnaître son parfum d'homme-garçon. Un parfum un peu humide et riche, comme l'odeur des feuilles mouillées d'automne ou de l'os que l'on me sert après le dîner de dimanche.

ALAIN: *(Il est au lit. On voit son dos nu. Il caresse un être invisible.)* Mon petit ours ... Mon pigeon ... Mon démon couleur de perle ...

VOIX DE SAHA Le son aussi. Son bruit. Pas oiseau. Pas taupe. Pas souris. Pas chien, évidemment. Son son m'appelle et je réponds. Parfois. Pas toujours. C'est comme ça que je l'ai apprivoisé.

ALAIN Ah! Nos nuits ... Ma chérie, ô ma laide, ô ma coureuse sous la pluie, ô ma dévergondée.

(noir)

Seule Camille est éclairée.

CAMILLE *(Elle est assise à la table du jardin sur laquelle elle se tire les cartes. On la voit de profil.)*

Alors, cette maison de Neuilly, je l'habiterai ? Avec son toit en gâteau, ses meubles lourds et foncés, son jardin sombre et sauvage?

(Elle pose des cartes.)

Ou habiterons-nous l'appartement de Patrick, en ville, avec terrasse ... ascenseur, cuisine électrique, ... vue sur la ville?

(noir)

Lumière sur Alain

ALAIN Encore sept jours, sept nuits, une vie nouvelle, dans un gîte nouveau, seul avec elle.

 Ah! Saha, nos nuits...

(noir)

CAMILLE Le neuf de carreau – tiens il y a neuf étages dans l'immeuble de Patrick! C'est bon signe. Alors, prochaine question, est-ce qu'on va rouler dans un roadster (comme je le veux, moi) où bien dans un cabriolet (comme le veut Alain)?

(noir)

ALAIN Je me souviens! Je me souviens de mon rêve, Saha! Écoute! *(Il s'assoit.)*

 J'étais dans une ville que je ne connaissais pas. Il y avait des passants, des inconnus qui me regardaient du seuil de leur maison. Moi, j'étais tout nu, armé d'une badine. Je me disais « si je marche un peu vite, après avoir noué ma cravate d'une certaine manière, et surtout en sifflotant, il y a de fortes chances pour que personne ne s'aperçoive que je suis tout nu. »

 Il fallait que je traverse une grande place inondée de soleil sur laquelle on jouait de la musique militaire. Et puis je me suis aperçu que ce que je faisais n'était pas siffloter, Saha, non ... imagine ... c'était ronronner.

 Ronronner, Saha. *(riant)*

VOIX DE
SAHA Ronronner trop c'est se vendre pour pas cher. C'est trop donner. Contrôler mon plaisir, c'est contrôler le sien. Ronronner, c'est comme ça que je le gâte quand il m'obéit. Ronronner, c'est mon plaisir qui devient le sien.

ALAIN Et puis je m'élançais, en faisant des sauts périlleux pour détourner l'attention. Je voulais retrouver l'ombre.

 De l'ombre.

(noir)

CAMILLE Roi de trèfle. Hem! Carte de richesse et de bonne réputation ! Ce n'est jamais une mauvaise chose. On sait bien qu'une alliance entre la maison d'Essoreuses Malmert (argent) avec la maison de soie Amparat (réputation) est une très bonne chose ... Surtout quand les mariés sont jeunes et jolis.

(noir)

ALAIN Mais soudain, je me suis senti paralysé par le regard chaud et dangereux d'un figurant brun, au profil grec avec de grands yeux – des yeux de carpe – qui répétait « la zone d'ombre ... la zone d'ombre ... » Et le figurant brun écartait deux longs bras. Qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire, Saha?

(noir)

CAMILLE Bon. Et ma dernière question. Est-ce qu'Alain m'aime?

VOIX DE
SAHA Qu'est-ce j'en sais moi? J'ai faim. Qu'est ce qu'il faut faire pour qu'il se lève?

ALAIN Saha! Attention à tes griffes! Cela fait mal!

(noir)

CAMILLE *(Elle pose une carte)* L'as de Cœur! Un seul amour! Le grand amour! Je le savais déjà, moi!

(noir)

Acte I Scène I

Alain est assis au jardin, pieds nus, dans un beau pyjama. Sur une table ronde, un service en argent – cafetière, carafe pour le lait, pots de miel et de confiture, beurre, nappe et serviettes de lin.

Atmosphère idyllique – paradis de lumière et de chants d'oiseaux.

À l'écran, les pieds d'Alain en dessous de la table.

ALAIN *(Il verse du lait dans un bol.)* Saha! Arrête de me chatouiller les pieds! Je prépare ton bol. Patience!

Je sais que tu as faim. Tu n'avais qu'à descendre demander toi-même ton déjeuner. Tu aurais pu me laisser dormir encore un peu. J'ai une grosse semaine, moi. Pas besoin de m'attendre, quand même!

Voilà! *(Il remue le lait dans un bol et le pose par terre.)* Une pincée de sel et deux sucres. Comme tu l'aimes.

À l'écran son visage souriant.

Attention! C'est chaud! Attends qu'il refroidisse un peu, gourmande!

Veux-tu un peu de pain. Je te le tartine. *(Il prépare deux tartines minutieusement. Il en met une sous la table et mange l'autre avec un plaisir sensuel en contemplant avec grande satisfaction le jardin.)*

VOIX DE SAHA Ils ont des rituels pour manger. Regardez comment il prépare le pain. Il faut que le beurre couvre tous « les yeux » du pain. Et attendez de voir ce qu'il fait avec la cuillère de miel.

(Alain lèche la cuillère de miel lentement et sensuellement.)

Je lui ai appris à faire ça, à savourer le plaisir.

ALAIN Un si beau jardin! Un si beau jardin! Qu'est-ce qu'on est bien ici!

Tu sais, Saha, ce qu'elle fait Camille en ce moment? Je peux te le dire. Elle déjeune en marchant. Elle mord à même une lame de jambon maigre, serrée entre deux biscottes, et elle croque une pomme d'Amérique qu'elle laissera, oubliée sur un meuble à côté de la tasse de thé sans sucre, que sa femme de chambre trouvera plus tard, froid et brun ...

VOIX DE SAHA Manger en marchant. C'est rare, les êtres qui font ça.

Alain pose sa tasse, se lève et va au jardin, jusqu'à l'amas de gravats, de poutrelles et de sacs de plâtre en sacs de la construction.

À l'écran, Alain à côté de l'arbre déraciné.

ALAIN Regarde-moi ça! Jamais, jamais je n'aurais dû permettre cela! C'est l'if! Ils ont coupé l'if! C'est une honte. Toi, Saha, tu ne le connais que depuis trois ans, cet if. Mais moi ... Cet if a toujours été ici. Depuis toujours il fait une partie de ma mémoire.

VOIX DE SAHA La nuit, je me suis installée à côté du trou là où la terre qui n'avait jamais été exposée à l'air a pu s'aérer.

Une taupe aveugle et confuse est sortie pour découvrir cet univers sans résistance – elle était désemparée. Peut-être a-t-elle cru pénétrer dans une immense caverne.

Mais elle a reniflé et commencé à creuser vite pour fuir mon odeur menaçante.

Elles ne sont pas rapides, les taupes (*riant*). Mais elles sont grosses et délicieuses. Hier soir, j'ai senti son cœur battre pour la dernière fois en l'avalant. Et sa cervelle! Quel régal croquant et salé!

ALAIN Et comment vas-tu grimper jusqu'à ma chambre maintenant, sans l'if? Hein, Saha?

Ce n'est pas que cela ait beaucoup d'importance, en fait. Dans sept jours, je me marie. Dans sept jours, j'habiterai chez Patrick dans cet ... immeuble.

Mais qu'est-ce qu'on va faire de toi, Saha? Tu resteras seule ici avec maman? Je rentrerai, tu sais, lorsque les travaux seront terminés. Avec Camille. Tu m'attendras?

On entend une sonnette. Alain lève la tête.

Mais où vas-tu, Saha? Pourquoi te caches-tu?

Des pas sur le gravier.

VOIX DE SAHA Je l'entends. J'entends l'autre. Je la sens même.

ALAIN Tiens. Camille arrive.

(Il se regarde, un peu ridicule en pyjama, très petit garçon. Il se cache derrière l'if déraciné.)

Scène II

Camille entre en tenue de ville. Elle est très belle, parfaitement coiffée. Elle porte des gants et un chapeau très chic. Elle ne voit pas Alain caché derrière les travaux entre les branches de l'arbre.

À l'écran, Camille de profil entre les pots de fleurs.

ALAIN La première fois que j'ai vu Camille, elle était à côté de cet if.

CAMILLE *(Elle le cherche.)* Alain!

ALAIN Elle tenait les mains de ses parents. Toute jeune.

On lui disait : « Dis bonjour! Pourquoi tu ne veux pas dire bonjour? »

CAMILLE Alain! Pourquoi tu te caches? Où es-tu?

ALAIN *(Il sourit.)* C'était la petite fille qui ne voulait pas dire bonjour!

VOIX DE
SAHA La voilà, la petite des essoreuses Malmert.

ALAIN Et elle se mordait l'intérieur de la bouche.

VOIX DE
SAHA Elle n'est pas des nôtres, c'est évident.

ALAIN Elle le fait toujours d'ailleurs, quand elle est en colère.

CAMILLE *(Elle se mord l'intérieur de la bouche et elle regarde sa montre.)* Alain! On nous attend!

VOIX DE
SAHA Sans contrôle. Sans discipline.

ALAIN *(Son sourire s'élargit.)*

Elle commence à le faire maintenant. Et elle n'est pas laide dans ces moments.

(Il sort.)

Bonjour!

CAMILLE Tu es là!

Ils se regardent.

Tu n'es pas encore prêt!

ALAIN J'inspectais les travaux. Des travaux interminables!

CAMILLE Ben oui, ils sont interminables, surtout si on n'arrive pas à se décider pour le carrelage et les couleurs des murs du séjour. Te souviens-tu, on a rendez-vous chez Massart ce matin.

ALAIN Massart?

CAMILLE Oui! Massart! Notre sacré décorateur!

ALAIN Ah bon, je me dépêche.

CAMILLE *Elle lui prend la main.*

Mais, attends. Ta mère! Elle est ici?

ALAIN Elle taille des rosiers.

CAMILLE Embrasse-moi!

(Elle se tient prête à recevoir un baiser, les yeux fermés et la bouche en coeur.)

ALAIN Mais nous sommes en retard.

VOIX DE
SAHA Qu'elle attende!

ALAIN *(en aparté)*

C'est vrai qu'elle est belle. Regarde comment elle attend son baiser.

VOIX DE SAHA Avec une drôle d'odeur – de fleurs acides et sucrées.

ALAIN Il y a quelque chose qui me retient. J'aime la regarder m'attendre.

VOIX DE SAHA Comme l'odeur des cerises qui pourrissent sur l'herbe à la fin d'été.

ALAIN Elle ne pense pas à l'avenir. À notre première nuit. Pourquoi n'a-t-elle pas peur?

VOIX DE SAHA Non. Elle n'a pas assez peur.

ALAIN et VOIX DE SAHA Pas assez peur.

Interlude musical

Aux sons de la musique des années 30 (*Them There Eyes* de Billie Holiday)

Alain et Camille dansent à l'avant-scène. C'est un Charleston rapide. Un spot les suit. À la fin de la chanson, ils se sourient et s'embrassent.

Noir et silence.

Acte II

Scène I

Lumière forte de fin de matinée à travers un rideau qui couvre le mur de fenêtres au fond de la scène. Alain est au lit dans le «Quart-de-brie ». Torse nu, comme au début de la scène précédente. Camille est nue, assise devant la coiffeuse. Elle se met de la poudre et s'admire.

Alain se réveille.

ALAIN (Choqué) Camille!

CAMILLE (Elle se tourne, souriante.)
Mon chéri!

ALAIN Mais qu'est-ce que tu fais?

CAMILLE *(Elle se jette sur lui.)*

Mais je dis bonjour à mon mari, à mon époux, à mon amant, à mon homme...

Elle essaie de l'embrasser. Alain l'embrasse rapidement et s'assoit en regardant autour de lui.

ALAIN Tu as bien dormi?

CAMILLE Comme une reine! Et nous voici, dans notre royaume! Notre domaine! Loin de chez toi, loin de chez moi, loin de nos parents ... je me plais ici.

Alain n'écoute pas. Il regarde autour de lui.

Dis, Alain, dis? Pourquoi regardes-tu tout autour de toi? *(riant)* Tu cherches quelqu'un?

ALAIN Non. Non. Je ne cherche personne. Je ne faisais qu'inspecter mon domaine. Il n'est pas énorme.

CAMILLE C'est vrai! Un petit royaume. Mais il est à nous – tout ce territoire!

On entend un grincement mécanique.

Invasion en vue. C'est l'ascenseur avec Madame Buque qui arrive. Je vais aller voir.

Elle se lève toute nue et fait une pirouette devant lui.

ALAIN *(Choqué)* Mais tu es toute nue!

CAMILLE *(Riant)* Et puis toi, alors?

ALAIN *Il prend un peignoir et le jette à Camille.*

Vite, mets ça! Et le café! J'ai faim, moi!

CAMILLE *(Elle prend le peignoir, qui est trop long, et s'admire dans le miroir de la coiffeuse.)*

Tout de suite, monsieur! Je suis une bonne petite épouse, n'est-ce pas? Et maintenant, je vais chercher le café très chaud et le lait bouillant de monsieur, sans oublier son beurre dur et son pot de miel ...

(Elle sort, mais, en passant par la fenêtre, elle se prend dans son peignoir trop long et se suspend à un cordage des rideaux, qui se lèvent pour laisser voir un horizon gris avec des grues monstrueuses.)

Alain et Camille s'exclament en chœur.

La ville! Que c'est beau!

ALAIN *(À mi-voix.)*

Oui, c'est beau.

(Camille sort.)

Mais ce n'est pas un logis humain! ... Tout cet horizon chez soi, dans son lit ... Et qu'est-ce qui se passe les jours de tempête? Nous serons abandonnés au sommet d'un phare, parmi les albatros ...

Pourquoi vivre sans jardin? Pourquoi marcher des mètres et des mètres au-dessus de la terre? Pourquoi vivre dans un nid exposé à tout vent?

CAMILLE *Camille entre, portant un plateau avec un service très moderne – du pyrex.*

Voilà le petit déjeuner. Le jambon est sec, les pêches ont un peu mauvaise mine. Mais enfin ...

Ah, je te dis, la Mère Buque est complètement perdue dans cette cuisine moderne. Je lui ai montré comment mettre de l'eau dans les petits compartiments à glace du frigidaire et elle m'a regardée comme si j'étais une sorcière.

(Alain ne l'écoute pas et commence son rituel du petit déjeuner en préparant son café et ses tartines. Il prend la cuillère du miel pour la lécher, mais il devient conscient soudain de la présence de Camille et la pose avec un peu de regret.)

Camille marche en mangeant.

Quand tu penses que nous sommes mariés depuis huit jours seulement. Pour moi, c'est comme si on avait été toujours ensemble, toujours ensemble dans notre petit nid.

Sérieuse. Elle regarde Alain.

C'était d'ailleurs très bien, la cérémonie et la réception. Aucun accroc. N'est-ce pas?

ALAIN *Alain, rêveur, n'écoute pas.*

Comment?

CAMILLE Notre mariage! Méchant! Tu te souviens?

ALAIN Ah oui, tout s'est bien passé. Tout s'est très bien passé.

CAMILLE Oh! Toi... Du moment qu'on n'abîmait pas le gazon de ton jardin et qu'on ne jetait pas de mégots sur ton gravier, tu étais prêt à trouver tout très bien. N'est-ce pas? N'empêche que notre mariage aurait été plus joli chez toi, à Neuilly.

ALAIN Oui, mais...

Les deux se sourient.

CAMILLE Je sais bien pourquoi il fallait se marier chez moi. Comme ça, on n'a pas dérangé la sacro-sainte chatte.

Silence. Ils se regardent.

En fait, j'ai toujours voulu savoir. Pourquoi tu ne t'es pas acheté un chat angora? Ce sont les plus beaux.

ALAIN Angora? Beaux peut-être, mais Saha est un Chartreux. C'est la seule race de chat entièrement française. Elle est pure, elle.

CAMILLE La perfection même!
(Silence.)

ALAIN Viens. *Il tend la main.*

CAMILLE Mais je ne suis pas fatiguée.

ALAIN Moi non plus. Viens.

CAMILLE Et je ne suis pas parfaite!

ALAIN Moi non plus. Viens

Camille se déshabille et le rejoint au lit.

Noir.

Acte II

Scène II

Le jardin d'Alain, le matin. Une autre belle matinée de juin. Alain entre. Il est en tenue de ville.

Il se promène, souriant, les mains dans les poches. À l'écran, les pieds d'Alain.

ALAIN: Saha! Saha! Tu viens, mon démon?

Silence.

Saha! Où es-tu?

Il respire profondément.

Ça sent bon ici. Le gazon a été coupé. Ah, le chèvrefeuille!

VOIX DE SAHA Ce n'est pas tout à fait le même. Son odeur, son parfum a changé – s'est dilué.

ALAIN Tu viens, Saha? Mon joli ourson, mon pigeon bleu, mon beau puma.

VOIX DE SAHA Je me fatigue d'attendre à la fenêtre. La fenêtre reste fermée. Le lit reste vide. La chambre, sombre.

ALAIN *(Il regarde sous la table et, à l'écran, le visage souriant d'Alain).*

Te voilà! Saha! Viens ma perle. Bonjour. Bonjour.

(À l'écran, sa main étendue.)

Tu ne viens pas? Tu fais la tête? Je suis revenu, tu sais, les semaines sont longues pour moi aussi. Ah! C'est bien. Tu viens.

(Alain s'assoit le dos devant.)

VOIX DE SAHA Il a un très fin toucher avec des doigts longs et minces. Comme des tentacules articulées le long de mon dos. Ses caresses suivent le rythme de ma respiration. La pression qu'il exerce est exacte et précise.

ALAIN Ce ne sera pas long, Saha. Camille et moi allons revenir ici, dans ce jardin, dans cette maison, dès que les travaux seront terminés.

VOIX DE SAHA Le doute. Je le sens.

ALAIN Quoi donc, Saha? Tu gonfles tes narines. Qu'est-ce que tu as? De quoi as-tu peur?

VOIX DE SAHA J'ai mal dormi et j'ai faim. Pourquoi tu souris? Pourquoi tu adoptes l'odeur de l'autre?

ALAIN Allez, Saha. Ça va. Je suis ici. C'est ça, ma belle. Calme-toi.

Tiens! Je t'entends. Tu ronronnes. Tu ne veux pas, mais tu ronronnes quand même! Ah! Tu n'as pas honte ? Et tes yeux – deux topazes flottant dans le noir. Les yeux te ferment. Tu n'as pas dormi hier soir? Tu étais à la chasse?

Tes cils tombent par fatigue. Dors, ma belle, dors ma belle Saha.

Noir.

Acte II Scène III

« Quart-de-brie » Camille parle au téléphone, assise au lit.

CAMILLE Si tu veux vraiment savoir, je m'ennuie un peu. Je ne savais pas qu'après avoir attendu si longtemps pour enfin me marier je passerais des journées entières à attendre encore.

Pause

Mais voyons! À attendre Alain!

Pause

Bien sûr! Il travaille. La maison Amparat dépend de lui.

Pause

Si, si, on s'amuse quand même. On sort des fois le soir pour manger au restaurant. D'ailleurs, je deviens énorme. C'est mauvais pour la ligne, le mariage, je te dis.

Pause

Les vacances vont peut-être devoir attendre elles aussi. C'est toute une affaire pour partir. On parle de sortir de la ville, d'aller à la campagne ou à la mer, mais dès qu'il faut régler les détails ...

Pause

C'est ça, des plages pleines de monde laid, des casinos pleins de gens bêtes, des hôtels pleins de familles ...

Pause

(*Ricanant*) Oh, les nuits se passent bien, ma chère. N'en parlons pas. Mais les journées, eh bien, elles peuvent être longues, surtout avec une telle chaleur!

Pause

Oh, les travaux! Ils sont interminables. J'y vais tous les jours, sinon, ils n'avanceraient pas du tout. On ne sait jamais ce que ces imbéciles d'ouvriers vont faire.

Pause

Non, non, c'est moi qui m'en occupe. Alain a la tête ailleurs. Et, de toute façon, il n'arrive pas à imaginer sa maison d'enfance rénovée. C'est dur pour lui le changement. Cela le choque.

Acte II
Scène IV

Jardin d'Alain.

Alain, assis à la table, rempote des plantes.

Camille entre. Elle porte des échantillons de tissu. À l'écran, Camille de profil.

VOIX DE Je la sens. Cette odeur.
SAHA L'autre est ici.

CAMILLE Alain! Tu fais du jardinage maintenant?

ALAIN *Gêné*
 Tiens! Tu es là!

Il se lève pour l'embrasser.

CAMILLE Bien, oui, je suis là. Il faut que quelqu'un supervise les travaux, quand même! Sinon, ils vont mettre la baignoire dans la cuisine et la cuisinière dans la chambre! J'ai apporté des échantillons pour choisir le tissu des rideaux.

Et puis toi? Tu ne manques pas chez Amparat et Fils? La confection de la soie continue sans toi?

ALAIN Il fait tellement chaud. Je voulais prendre un peu d'air. Et puis, le jardinage ne se fait pas avec tous ses travaux.

CAMILLE Le jardinage, d'accord. Comme s'il n'y avait pas de jardinier pour s'en occuper ... Avoue. Tu es venu voir ma rivale.

ALAIN Ta rivale?

CAMILLE Ton premier amour ...

(Alain interloqué.)

Voyons, Alain! Ta chatte!

ALAIN Camille! Voyons! Saha n'est pas ta rivale.

CAMILLE *Riant.*

C'est vrai. Elle ne sait pas faire les choses que je viens d'apprendre, n'est-ce pas?

ALAIN Camille!

CAMILLE Mais, tiens, pendant que tu es là, soyons pratiques. Parlons des rénovations, de notre chez-nous.

(Elle se tourne vers la pelouse.)

Tu ne trouves pas qu'un tennis irait bien ici?

ALAIN Mais c'est de la pelouse.

CAMILLE Mais oui, je vois bien que c'est de la pelouse! Après tout, à quoi ça sert, une pelouse? Un tennis serait mieux. Tu ne trouves pas?

VOIX DE SAHA Quelle question!

ALAIN et
VOIX DE
SAHA

Un tennis!

CAMILLE

Et un garage.

ALAIN et
VOIX DE
SAHA

Un garage!

CAMILLE Non, mais, y-a-t-il un écho dans ce jardin? As-tu fini de répéter chaque mot? Oui, j'ai dit un garage.

Par là.

Elle indique de son doigt ganté une zone « off ».

On aura besoin d'un garage pour le roadster.

ALAIN

On dit « nous aurons besoin ».

CAMILLE Ah, des leçons de français maintenant? Et pourquoi tu dis « on dit » alors?

Voix de petite fille, les mains jointes.

Oui, nous disions que nous aurons besoin d'un garage ...

ALAIN

Sévère.

Nous verrons tout cela.

CAMILLE Mon chéri! Ne t'en fais pas! Va à l'usine t'occuper de ta soie. Et la crise? Arrivera-t-elle à Paris? Ne t'inquiète pas des tennis et des garages. Je m'occupe de tout cela!

Interlude musical : *Solitude* (Billie Holiday) Camille est sur le balcon en train de lire. Elle regarde sa montre et fume deux cigarettes de suite. Alain, dans le jardin, heureux, en train de tailler des arbustes.

Acte III Scène I

*Un après-midi au « Quart-de-brie ».
Camille se penche sur le balcon, avec une cigarette.*

CAMILLE Ha! Je vous vois, madame! Oui, je vous vois avec les doigts dans le nez. C'est dégoûtant! Vous allez servir le déjeuner avec ces mains sales?

Et vous, le monsieur en noir! Vous ne trouvez pas que votre pantalon montre un peu trop là? Il vaut mieux manger un peu moins de fromage si vous ne voulez pas faire éclater les coutures de votre pantalon.

Et toi, minette, oui, toi, avec le chapeau ridicule. Tu va attirer des abeilles peut-être, mais pas des hommes avec tant de fleurs sur la tête... il n'en est pas question.

Ah, c'est qui ce bel homme? Tiens! C'est Alain!

Elle jette la cigarette, se poudre, met du rouge à lèvres et prend un livre.

On entend le grincement de l'ascenseur et le son des clés dans la porte.

Alain entre. Il est agité et porte un panier.

Eh bien, bonjour! Qu'est-ce qui te prend de rentrer si tôt?

Elle tend la joue pour recevoir un baiser, mais Alain l'ignore.

Mais qu'est-ce qu'il y a? Qu'est-ce que c'est que ce panier?

ALAIN Ce n'est pas moi. C'est Saha!

Il ouvre le panier.

Allez, Saha! Tu peux sortir.

La caméra montre les visages d'Alain et de Camille.

À Camille.

Regarde-la. Tu ne trouves pas qu'elle a maigri?

CAMILLE C'est ta chatte!

ALAIN Touche! Tu peux sentir ses côtes.

CAMILLE Elle a de la chance, alors. Tandis que moi, je ne fais que grossir ...

ALAIN Camille! La chatte!

CAMILLE *À l'écran, la main de Camille.*

C'est vrai que, sous le pelage, il n'y a pas grand-chose.

ALAIN C'est qu'elle ne mange guère, me dit maman.

CAMILLE Bien, si elle ne veut pas manger, elle ne veut pas manger, n'est-ce pas?

ALAIN *De dos.*

Elle a le souffle court aussi, et les narines sèches. Mais elle est malade!
De plus, ses pattes sont humides.

CAMILLE Des pattes humides?

ALAIN Je ne comprends pas.

CAMILLE Moi non plus. Les pattes humides, qu'est-ce que cela veut dire?

ALAIN C'est la peur, le malheur. C'est ça les pattes humides pour les chats.

CAMILLE Elle a peut-être marché dans l'eau.

ALAIN Quelle eau? Dans cette chaleur? Il n'a pas plu depuis des semaines! Et ses oreilles. Touche-les. Elles sont brûlantes.

CAMILLE Alors tu l'as amenée ici, ta chatte?

ALAIN Oui, je pense qu'elle s'y habituera. Ce n'est pas pour longtemps. Jusqu'à ce que les travaux chez moi soient terminés et que nous ayons notre propre appartement.

CAMILLE Elle va dormir où?

ALAIN Elle trouvera bien sa place.

Il regarde Camille.

Cela ne te gêne pas, Camille, que j'installe Saha ici en attendant notre déménagement?

CAMILLE Mais non. Elle s'ennuie de toi, c'est clair. C'est ta chatte après tout.

Camille lui sourit.

ALAIN Oui, c'est ça. C'est ma chatte.

Acte III
Scène II

« Quart-de-brie » Camille assise devant la coiffeuse. Soleil couchant. Atmosphère mélancolique. À l'écran, les pieds de Camille.

VOIX DE SAHA C'est de ne pas pouvoir me cacher qui me dérange. Tout ici manque d'ombre. Les étagères et le dessous des fauteuils ne remplacent pas les arbres et les arbustes.

CAMILLE Il va y avoir de l'orage ce soir.

VOIX DE SAHA Et ce balcon ... cette perche de ciment immuable.

CAMILLE J'ai envie de partir. De tout plaquer.

VOIX DE SAHA Le vent passe sans avoir été rafraîchi par des feuilles et des arbres. Je sens des odeurs que je ne peux pas identifier. C'est un monde étrange et trop ouvert sur le vide.

CAMILLE Où est-ce qu'on peut aller?

Elle sort des cartes.

Qu'est-ce qu'elles me disent, les cartes?

VOIX DE SAHA Et les sons. Le vent amène des bruits que je ne reconnais pas. Et quand les hirondelles et les pigeons passent, ils se moquent de moi, prisonnière ici. Je veux les chasser, mais les limites de mon territoire sont précises et immuables.

CAMILLE Le dix de trèfle : la constance. Et moi qui veux changer!

VOIX DE SAHA Les oiseaux passent sans s'arrêter. Je ne vois que leurs dos. Pas de ventre doux et juteux.

CAMILLE Quelle chaleur! Et Alain ne va pas vouloir sortir ce soir, garanti. Il va dire qu'il fait trop chaud.

VOIX DE SAHA Les sons ici ne sont pas naturels.

CAMILLE Mais je sais bien que c'est à cause de cette chatte.

VOIX DE SAHA La journée commence avec le son qui amène la grosse femme qui me donne mon plat de foie cru.

CAMILLE Qu'est-ce que ça va être quand nous serons installés à Neuilly, chez Alain!

VOIX DE SAHA Après mon foie, mon petit déjeuner, je m'assois sur le petit tabouret dans la salle de bain et je l'observe pendant qu'il se rase.

L'autre reste au lit, espérant qu'il l'y rejoigne.

CAMILLE À Neuilly, chez Alain, la vie commencera pour de vrai. J'aurai ma propre femme de chambre. Tiens! La voilà! Le quatre de cœur.

VOIX DE SAHA Après de s'être rasé, il me fait une petite caresse, me regarde, puis part avec le son de la grosse femme.

CAMILLE Je ne savais pas que le mariage serait un jeu de patience. J'ai l'impression que je ne fais qu'attendre.

VOIX DE SAHA Et puis j'attends.

CAMILLE *On entend le son de l'ascenseur.*

Alain! Enfin il arrive!

Elle se poudre rapidement et met du rouge à lèvres.

Alain entre en complet. Il est fatigué. Il a chaud. Il embrasse Camille.

Les deux s'assoient sur le balcon, à la petite table. À l'écran, les visages de Camille et d'Alain.

ALAIN Te voilà toute belle!

CAMILLE Mon chéri! Tu as soif? Je vais te chercher à boire.

Elle sort. Alain s'assoit à la table.

ALAIN *(À l'écran son visage sérieux)* Bonjour ma belle Saha! Bonjour mon beau puma! Ma reine des ...

Camille entre.

CAMILLE Tiens! De l'orangeade.

Elle pose le verre et se penche derrière Alain pour enlever sa veste. Elle lui caresse la nuque. Elle commence à défaire sa cravate.

ALAIN Regarde-moi ça!

CAMILLE *À l'écran, le visage de Camille à côté d'Alain.*

Regarde quoi?

ALAIN Elle s'habitue si bien!

CAMILLE Mais oui, je m'habitue! J'adore cet appartement.

ALAIN Saha. Je parle de Saha. Imagine comment elle doit se sentir! Se retrouver prisonnière dans vingt-cinq mètres carrés, neuf étages au dessus du monde. Et vois comme elle est calme.

CAMILLE Elle est calme quand tu es là. Tu devrais la voir pendant la journée. Elle rode. Elle grimpe. Elle saute. Elle n'arrive pas à rester tranquille.

ALAIN C'est parce que c'est une chasseresse. Elle n'a pas l'habitude d'être dans les airs. Mais regarde-la! Tout au bord du balcon. Neuf étages! Et elle n'a pas peur de tomber. Elle est magnifique!

CAMILLE Elle n'était pas magnifique quand elle a renversé la poubelle de la cuisine et a traîné des os sur le tapis de Patrick pour les manger. Sale bête!

ALAIN Mais tu ne comprends pas.

CAMILLE *(Énervée)* Comprendre quoi?

ALAIN D'abord, elle avait faim. Et puis, elle ne va pas manger sur le plancher de la cuisine. Un chat ne peut pas manger un os ni un morceau de viande sur une surface polie. Elle a besoin de maintenir sa proie sous sa patte pendant qu'elle la déchire. Et cela, elle ne peut le faire que sur la terre nue ou sur un tapis.

CAMILLE *(riant)* Et toi, comment sais-tu tout cela?

ALAIN Eh bien, parce que je connais ma chatte.

CAMILLE Eh bien, dis moi, Monsieur le professeur, pourquoi la chatte joue-t-elle avec une ficelle, si elle a peur du gros cordage qui manœuvre les rideaux?

ALAIN Parce que le cordage, c'est le serpent. C'est le calibre du serpent. Elle a peur des serpents.

CAMILLE Elle a vu un serpent?

ALAIN Non ... certainement pas. Où en aurait-elle vu?

CAMILLE *(exaspérée)* Alors?

ALAIN Alors, elle les invente. Elle les crée. Toi aussi, tu aurais peur du serpent, même si tu ne l'avais jamais vu.

CAMILLE Oui, mais on me l'a raconté, j'en ai vu des images. Je sais que les serpents existent.

ALAIN Saha aussi.

CAMILLE Alain! Arrête! Tu es ridicule!

ALAIN Comment?

CAMILLE Admets! Tu exagères! Tu donnes des pouvoirs extraordinaires à une bête.

ALAIN *(irrité)* J'exagère quoi? Tu me poses des questions et je réponds. Si cela ne t'intéresse pas, tu n'as qu'à ne pas m'interroger.

CAMILLE Bon. Dis-moi. Comment la chatte peut-elle savoir que les serpents existent?

ALAIN Elle le sait d'instinct. Son instinct de naissance, comme le titre chez les personnes de qualité.

CAMILLE Ah bon! Et moi, alors? Je ne suis pas une personne de qualité?

ALAIN Mon Dieu, non ...

Camille, en colère, se lève et se prépare à avoir pour une dispute.

Ne sois pas fâchée. Console-toi : moi non plus je ne suis pas une personne de qualité. Nous n'arriverons jamais à sa perfection, à sa pureté ...

Il fait un geste pour que Camille s'asseye sur son genou.

(doux) Viens, ma belle.

(silence)

CAMILLE *(assise sur le genou d'Alain)*

Il fait si chaud. On va avoir un orage. Est-ce qu'ils aiment les orages, les chats?

ALAIN Personne n'aime l'orage.

CAMILLE Eh bien, moi, j'aime bien les orages.

ALAIN Le monde entier craint l'orage.

CAMILLE Je ne suis peut-être pas d'une race pure, une personne de qualité, mais je ne suis pas le monde entier non plus. Et moi, je n'ai pas peur de grand-chose. Voilà tout.

ALAIN Tu devrais avoir peur. Tu vas avoir peur.

(Il commence à mordre la nuque de Camille.)

CAMILLE *(riant)* Alain!

Tonnerre et éclairs.

Restons ici pour regarder l'orage!

ALAIN Non! Rentrons.

CAMILLE Pour quoi faire?

ALAIN Devine!

Alain se lève et prend la main de Camille pour l'amener dans la chambre.

CAMILLE Eh bien, moi, je veux rester! Petit bonhomme qui a peur des orages!

Elle lui tire le nez. Alain lui frappe la main.

Silence. Camille se masse la main. Alain entre dans la chambre seul.

(criant) Mais tu es une brute! Un animal! Oui! Un animal!

Interlude musical : Camille et Alain dansent un tango avec beaucoup de sensualité et de tension.

Acte IV

Scène I

Camille et Alain sont au lit. Douce lumière d'un après-midi d'été. Camille lit.

À l'écran, Alain et Camille au lit.

ALAIN Qu'est-ce que tu lis?

CAMILLE Une histoire d'amour. C'est une nouvelle avec un nom anglais, *Love in the night*.

ALAIN *(las)*
Une histoire d'amour anglais? C'est possible?

CAMILLE Arrête! De toute façon, il est américain, le gars qui l'a écrit.

ALAIN Ah, je comprends maintenant. Alors, raconte-moi.

CAMILLE D'accord. Un jeune noble russe – de Moscou – passe les hivers à Cannes avec sa famille, en compagnie de beaucoup d'autres russes riches et nobles.

ALAIN Il est beau, ce noble?

CAMILLE Bien sûr! Une nuit, il est invité à un grand dîner qui a lieu sur un yacht. Mais il se trompe et monte à bord d'un autre yacht sur lequel il rencontre une jeune femme solitaire.

ALAIN Ah! Une sirène!

CAMILLE Le jeune Russe et la jeune femme passent la soirée ensemble sans jamais s'identifier. Le jeune Russe rentre chez lui sans connaître le nom de la jeune femme.

Ensuite, la révolution a lieu en Russie, le jeune noble perd tout et se sauve en France où il devient chauffeur de taxi.

ALAIN Bien sûr!

CAMILLE Il est pauvre et il souffre.

ALAIN Comme moi, je souffre.

CAMILLE Je vais te faire souffrir, méchant! *(Elle s'approche de lui.)*

ALAIN Tu me feras souffrir après. Poursuis ton histoire.

CAMILLE Un jour, le jeune Russe apprend d'un client ...

ALAIN Ah ah! La révélation en taxi!

CAMILLE Il apprend que tous les hivers, une jeune veuve américaine arrive à bord d'un yacht sur lequel elle attend un jeune amant inconnu.

ALAIN Je pense que je sais comment cette histoire se termine.

CAMILLE Alors le jeune Russe...

ALAIN ... retrouve la jeune veuve ... Elle est riche aussi, n'est-ce pas?

CAMILLE Et ils passent le reste de leur vie ensemble.

ALAIN *(pause)*

Et est-ce qu'ils sont heureux?

CAMILLE Bien sûr! C'est une histoire d'amour après tout.

ALAIN Mais les meilleures histoires d'amour sont tristes. Les meilleures histoires d'amour doivent faire pleurer.

CAMILLE *(riant)* Mais non! Tu ne sais rien de l'amour, toi.

ALAIN Tu as peut-être raison.

Noir

Acte IV
Scène II

« Quart-de-brie », à l'aube. Camille au lit et Alain sur le balcon.

À l'écran, le profil d'Alain.

ALAIN Comment vais-je faire, Saha? On va bientôt quitter cet appartement. Les travaux se terminent et nous allons rentrer à Neuilly. La lune de miel s'achève. La vie sérieuse va commencer.

VOIX DE
SAHA La terre. Enfin. L'herbe humide entre mes pattes.

ALAIN Rentrer chez moi, avec toi, Saha, il n'y a pas de problème.

Je n'aime pas cet appartement. Je n'aime pas cette existence. J'ai le mal des airs. Je veux voir le dessous des branches ... le ventre des oiseaux ...

VOIX DE
SAHA La chasse!

ALAIN Mais Camille, Saha! Je fais de mon mieux, mais je n'arrive pas à l'imaginer installée à la maison, à Neuilly.

Il n'y a pas de place pour elle chez moi, avec ses idées, avec son énergie. Elle est tout un ensemble. Une entité tout organisée. Je ne suis pas comme ça, moi. Je laisse des morceaux ici et là.

VOIX DE
SAHA C'est vrai qu'elle n'est pas comme nous.

ALAIN Elle veut remplacer le gazon par un tennis! Faire construire un garage, là où sont les rosiers de maman! Elle marche en mangeant. Les héliotropes, les violettes, le chèvrefeuille, les glycines, les roses cuisses des nymphes ... Elle appelle tout ça « des fleurs ». D'ailleurs, elle se plaint que le parfum des violettes lui donne la nausée. Comment vivre avec quelqu'un comme ça? Elle serait mieux ici.

VOIX DE
SAHA Que de béton ici!

ALAIN Mais moi, Saha. Nous. Nous avons besoin de chez nous. La question, Saha, Comment vais-je faire chez nous avec Camille. Dans notre maison? Notre jardin?

VOIX DE
SAHA Notre jardin! Mon jardin!

ALAIN Peut-être y-a-t-il un compromis, agréable pour tout le monde, qui l'empêcherait de vivre chez nous.

Camille se réveille et se tourne dans le lit.

Ce n'est pas compliqué, Saha. C'est simple, même. Je ne suis pas fait pour le mariage. Cela ne me convient pas. Comme toi, je maigris. Elle dort et je veille.

Camille assise dans le lit regarde Alain. Alain parle sans savoir que Camille le regarde.

Quelle sera la prochaine étape, Saha? Je dois quand même faire un effort. Elle est ma femme, tout de même.

Regarde, Saha. C'est l'aube.

Bientôt nous allons regarder l'aube de notre chambre, Saha. De notre chambre à Neuilly.

ALAIN ET Notre jardin, notre maison!
VOIX DE
SAHA

Interlude musical : Camille et Alain dansent aux sons de *Good Morning, Heartache* de Billie Holiday. C'est un fox-trot lent et triste. En dansant, Camille veut se coller à Alain qui, peu à peu, se sépare de Camille tout en dansant. À la fin, Camille reste debout à regarder Alain qui danse, comme dans un rêve.

Acte V
Scène I

Le balcon du « Quart-de-brie », à la tombée de jour. Camille est assise et feuillette un livre.

À l'écran, son profil.

VOIX DE
SAHA

Cet été qui n'en finit pas. Les chaleurs vont nous rendre fous.

Elle essaie de lire, mais elle n'arrive pas à se concentrer.

La poussière monte de la rue jusqu'au balcon. Il n'y a pas de pluie pour rafraîchir l'atmosphère.

Si j'étais dans le jardin, la chasse serait chose facile. Dans cette chaleur, les oiseaux s'endorment. Les chauve-souris pendent du toit de la buanderie, au jardin, aveugles et alanguies. Même les feuilles sont lasses et déshydratées.

Comme elle. Comme l'autre. Elle est lasse. Elle n'a d'énergie que la nuit ... avec lui.

CAMILLE

Je n'arrive pas à lire. J'attends.

J'attends quoi? Que notre appartement à Neuilly soit prêt? Qu'Alain commence à m'aimer comme il faut?

Est-ce cela, le mariage? Un état d'attente perpétuelle?

Silence.

Je n'ai aucune énergie.

Je vais me coucher. Dormir jusqu'à l'arrivée d'Alain.

Elle se lève, mais s'arrête. À l'écran, gros plan de son visage.

Qu'est-ce que tu regardes, toi, la chatte?

Toi, si supérieure. Toi qui gagne les sourires et les caresses. Toi qui n'a peur de rien ... Attention, c'est dangereux sur le parapet. Neuf étages, c'est haut.

(Un moment)

Sais-tu voler, Saha?

À l'écran, sa main tendue comme pour offrir quelque chose, et un sourire dur sur son visage. Sa voix est haute et fausse. Viens, la chatte. Viens minou. Viens, que je te caresse.

À l'écran, les chevilles de Camille. Camille se penche pour regarder sous la table. À l'écran, le visage et les mains de Camille.

Tu te caches? Pourquoi? Aurais-tu peur?

Peur de moi? De ta rivale?

Il ne faut pas avoir peur.

Elle arrête de bouger. Elle entend un bruit dans la cuisine.

Tiens, c'est la mère Buque qui prépare le dîner. Alain va bientôt arriver et tu auras ton petit bol de lait et ta caresse en apéritif.

Tu le sais, n'est-ce pas? Tu ne bouges plus. Tu sais comment la soirée va se dérouler. Tu sais qu'Alain viendra te voir après m'avoir possédée. Il te retrouvera pour dormir.

Elle se tourne pour entrer dans la chambre, mais se retourne rapidement. À l'écran, son visage sauvage de très près.

Mais ce soir, ce sera différent.

Assez, la chatte, j'en ai assez. Je ne veux plus de toi dans ma vie!

À l'écran, le passage rapide d'une façade d'immeuble qui évoque la chute dans le vide de la chatte.

Fondu au noir.

Acte V
Scène II

« Quart-de-brie », la nuit.

Camille fait les cent pas. La table est mise sur le balcon.

On entend le bruit de l'ascenseur. Camille se poudre et met du rouge à lèvres. On frappe à la porte de façon insistante. Camille ouvre la porte à Alain, qui est agité. Il tient quelque chose dans sa veste qu'il porte dans ses bras. Il a sous le bras un bouquet de fleurs, qu'il jette sur le lit tout de suite.

ALAIN Ferme la porte que je voie si elle s'est blessée.

CAMILLE Oh!

ALAIN Allume que je l'examine.

Camille allume une lampe située sur la coiffeuse. D'un bras, Alain jette par terre les effets de Camille (à part la lampe) qui se trouvent sur la coiffeuse.

CAMILLE Mais qu'est-ce que tu fais?

Alain pose sa veste sur la coiffeuse. Il est, de dos, penché au-dessus de la coiffeuse. Camille est à côté de lui, nerveuse. Ses mains jouent avec sa jupe.

ALAIN Si elle n'a rien, ce sera un miracle.

Saha! Ouvre les yeux, Saha! Regarde-moi!

À l'écran, gros plan du visage d'Alain

Elle se lève!

Regarde! C'est un miracle! Une chute de neuf étages et elle arrive à marcher. Mais elle est incroyable! Tu es indomptable, n'est-ce pas, ma belle Saha?

Une chance que le store du type du deuxième a amorti la chute! De là, elle a sauté sur le petit gazon des concierges. Il l'a vue tomber, le concierge.

Mais qu'est-ce que tu as à l'oreille, Saha? Non, ce n'est rien. C'est de la peinture blanche du mur.

Tiens, je veux écouter ton cœur. Tranquille, Saha. Sois sage. Mais alors, quel galop!

Camille, tu vas chercher le carnet d'adresses? Je vais téléphoner au vétérinaire pour lui demander qu'il passe demain pour l'examiner.

Ô Saha! Mon beau puma! Quelle agilité! Quelle beauté! Quelle volonté de vivre!

Il sourit, se tourne vers Camille et lui tend les fleurs qu'il avait jetées sur le lit.

Tiens! Je ne t'ai pas embrassée encore et je ne t'ai pas donné tes fleurs.

Il l'embrasse et lui tend le bouquet.

Comment vas-tu? Te voilà tout en blanc. Ma belle mouche dans du lait.

Ouf! Quelle peur!

Tiens, (*il regarde la table*) le dîner est prêt? J'ai faim, moi! Nous mangeons? Qu'est-ce que la mère Buque nous a préparé pour le dîner? Tu vas aller voir?

CAMILLE (*avec une petite voix*) Oui, c'est ça. Je vais aller voir.

(Elle sort.)

ALAIN Mais quelle petite voix! Je ne connais pas cette voix.

Saha! Comme tu m'as fait peur. Méchante! Je t'interdis de monter sur le parapet. Je ne veux plus courir le risque de te perdre. Mais quelle maladresse, Saha!

CAMILLE *Elle entre.*

Le dîner sera bientôt servi.

J'espère qu'il sera léger. Avec cette chaleur, je n'ai pas très envie de manger.

ALAIN Camille, vient m'aider, s'il te plaît. Je pense que Saha a une bosse. Tâte-lui la tête pendant que je la tiens.

CAMILLE (*nerveuse*) Je ne sais pas, moi. Je ne suis pas infirmière, tu sais. Et elle ne m'aime pas beaucoup, ta chatte.

ALAIN *(impatient)* Camille! S'il te plaît! Ce n'est pas compliqué! Tâte-lui la tête. Je veux savoir si elle a quelque chose de sérieux. Une chute comme ça. C'est fort possible!

CAMILLE *Camille avance lentement. À l'écran, on voit son visage. Elle sourit et sa voix est fausse.*

Allez, petite chatte. Laisse-moi t'examiner la tête.

À l'écran on voit une main qui approche. Soudain, se retire la main comme si elle avait été brûlée.

Ha!

La voix fausse et douce est remplacée par la vraie voix de Camille.

Mais elle est folle, ta chatte! Tu as vu ce qu'elle m'a fait?

ALAIN Mais qu'est-ce que tu as, Saha? Sage, sage, du calme.

À Camille.

Où l'as-tu touchée?

CAMILLE Mais je ne l'ai pas touchée! C'est elle qui m'a griffée, voyons!

ALAIN *(distrain)* C'est étrange. Qu'est-ce qu'elle a? *(un moment)*
Avance encore ta main.

CAMILLE Pour me faire attaquer une deuxième fois? Non merci!

ALAIN Regarde. Elle a du sang sur le nez. Une écorchure que je n'ai pas vue.
Et ses pattes ... je n'avais pas remarqué.

CAMILLE Quoi, les pattes?

ALAIN Elles sont mouillées. Elle a eu peur.

Silence.

Et les griffes sont cassées. Ô, la pauvre! Elle s'est retenue. Elle essayait de s'accrocher au mur, mais elle ne pouvait pas se tenir. Elle a griffé la pierre, puis elle a chuté. Ô, Saha. Ma pauvre courageuse.

Bon, ça va maintenant. Tu es avec moi. Nous sommes ensemble. Tu ne tomberas plus jamais.

Camille observe Alain. Elle commence à pleurer en silence.

Qu'est-ce que tu as? Tu pleures? Mais ça va. Saha n'a pas mal. Elle n'a pas mal. Regarde-la! Tu n'as pas besoin de pleurer. Tu vois? Elle va bien. C'est un miracle, mais elle n'a aucun mal.

CAMILLE Non. Ce n'est pas la chatte.

ALAIN Quoi alors?

CAMILLE C'est toi. C'est toi qui ne m'aimes pas.

ALAIN D'accord. C'est ça. Je ne t'aime pas.

CAMILLE J'essaie d'imaginer ta réaction si c'était moi qui étais tombée.

ALAIN *(Froid)* Et moi, j'essaie d'imaginer pourquoi tu choisis ce moment pour me faire une scène de jalousie. Tu ne pourrais pas choisir un autre moment?

CAMILLE Ce n'est pas ça ...

ALAIN Camille, s'il te plaît. Tu es ridicule.

CAMILLE Il n'y a rien de ridicule dans le fait que tu ne m'aimes pas.

ALAIN Si! Tu ne penses qu'à toi! Ma chatte est tombée de neuf étages et a failli mourir. J'accepte que tu ne l'aimes pas, mais laisse-moi m'occuper d'elle.

CAMILLE *Prend les fleurs et les jette par terre.*

(Criant)

Ce n'est pas ça!

ALAIN Tu n'arrives pas à adopter ce bel animal, cette charmante bête, qui est importante pour moi. Pourquoi? Préfères-tu un petit chien? Un perroquet? un petit lion, un bébé crocodile?

Pourquoi n'adoptes-tu pas Saha pour ainsi nous rendre la vie agréable?

CAMILLE *Elle crie.*

Non! Ça jamais! Tu m'entends! Jamais! Tu vois comment elle est avec moi!

ALAIN *(Il s'assoit, fatigué.)*

Alors mon petit ... tu me laisses toujours t'appeler mon petit?

Où en sommes-nous maintenant? Comment se termine cette histoire d'amour? Est-ce qu'il faut que je choisisse entre elle et toi?

Camille fait oui de la tête.

Camille ...

CAMILLE Je sais. Je connais le choix que tu feras.

ALAIN Pourquoi une histoire qui se termine dans les larmes?

Qu'est-ce que tu veux que je te dise? La seule chose que je ne veux pas te dire? Tu sais bien que je ne renoncerai jamais à cette chatte!

CAMILLE Je sais.

ALAIN *Pause*

Dis-moi, s'il s'agissait d'un autre chat que Saha, serais-tu moins intolérante?

CAMILLE Oui, évidemment. Tu ne l'aimerais pas comme celle-là.

ALAIN Tu as raison.

CAMILLE Même une femme ... même une femme, tu ne l'aimerais sans doute pas autant.

ALAIN Tu as raison.

CAMILLE C'est ça qui est étrange. Ce n'est pas normal. Tu aimes Saha ...

ALAIN Mais je ne t'ai pas menti quand je t'ai dit que Saha n'est pas ta rivale.

CAMILLE Non. C'est ça. Je comprends maintenant. Elle n'est pas ma rivale, mais je n'ai aucune chance à côté d'elle.

ALAIN Mais enfin, Camille, écoute-toi parler.

*Camille, debout, tourne le dos et regarde par la fenêtre.
Silence.*

Après
D'accord. Je comprends maintenant. C'est toi, n'est-ce pas? C'est toi qui l'as poussée dans le vide.

Camille hoche la tête.

À l'écran, on voit le visage d'Alain en gros plan.

Excuse-moi, Saha. Je t'avais accusée de maladresse. Je n'aurais jamais dû douter de ton agilité. Il a fallu que l'on te jette dans le vide. Et tu as lutté, n'est-ce pas?

Il se tourne vers Camille.

Je le savais. Elle est trop agile pour tomber sans être poussée. Et elle a lutté, n'est-ce pas? Elle s'est accrochée au mur avant de tomber.

Montre-moi tes bras? Elle t'a griffée, au moins?

Il inspecte les bras de Camille.

Aucune trace. Alors, comment l'as-tu jetée? En la tenant par la peau du cou? En profitant de son sommeil sur le parapet? Tu as bien préparé ton coup?

J'aurais dû le savoir. Elle t'a bien accusée quand je t'ai obligée à la toucher. Elle était magnifique ... magnifique ...

Silence.

Il se lève et met sa veste.

Eh bien, je m'en vais.

CAMILLE *(paniquée)*
Tu t'en vas? Mais où?

Alain quitte la pièce et revient avec le panier de Saha.

ALAIN On s'en va. Nous nous en allons.

CAMILLE Tu vas chez toi?

ALAIN Mais naturellement!

CAMILLE Mais qu'est-ce que nous allons faire?

ALAIN Je ne sais pas. Je ne sais rien. Je sais seulement que je m'en vais. Nous nous en allons Saha et moi.

CAMILLE Tu me quittes?

ALAIN Je rentre chez moi.

Bonsoir.

Noir.

Épilogue

On entend My Man (Mon Homme) de Billie Holiday. C'est le matin, la chambre et le jardin d'Alain. Alain est au lit. À l'écran, le visage d'Alain. Sur la table du jardin, le même service pour le petit déjeuner qu'à l'acte I, scène I. Dans le « Quart-de-brie », Camille fait des valises.

Après la chanson, on entend des chants d'oiseaux.

ALAIN *Il se réveille et regarde le portrait de Camille.*

Il y a quatre mois, je me faisais une interprétation bien différente de ses traits.

Là où je voyais de la finesse, je vois maintenant de la dureté.

Silence

Une meurtrière. Je me suis marié à une meurtrière. Cela peut sembler incroyable, mais c'est la vérité. Ni plus ni moins.

VOIX DE SAHA Un mauvais chasseur se laisse dominer par ses émotions.

ALAIN Nous revoilà. Cette même chambre. Et le petit déjeuner nous attend au jardin. Des tartines, du café brûlant et du lait pour Saha.

VOIX DE SAHA La terre sous mes pattes est spongieuse et fraîche. Les cerises sont tombées. Les pommes sont lourdes.

ALAIN On va passer la journée à ne rien faire. À nous retrouver. La maison Amparat et fils, Confections de soie, peut se passer de moi pendant un jour. Et Camille, eh bien, Camille peut attendre aussi.

VOIX DE SAHA Quelle attends dans son nid loin d'ici.

ALAIN Ô Saha. Vas retrouver ton jardin.

Alain va à la table. À l'écran, ses pieds.

Tu es bien ici. Nous sommes bien ici. Mais je te préviens. Cela ne va pas être simple. Camille est peut-être une meurtrière, mais elle est aussi la fille unique des Essoreuses Malmart. Ce sera un divorce très long, qui fera beaucoup de bruit.

VOIX DE SAHA J'ai vu des fourmis noyées dans l'arrosoir. Elles sont un peu poivrées.

ALAIN Est-ce le son de ton ronronnement que j'entends, Saha? C'est bien, ma belle, c'est bien.

VOIX DE SAHA Mais elle est descendue du nid. L'autre arrive. Je la sens.

ALAIN Où vas-tu, Saha? Tu pars à la chasse?

On entend la sonnette.

Il crie. Maman! Il y a quelqu'un à la porte!

Et je suis encore en pyjama.

Camille entre. Elle est très belle en costume et porte une lourde valise. Alain est gêné.

À l'écran, les jambes et les pieds d'Alain et de Camille. Alain est gêné.

Excuse-moi, je n'ai pas beaucoup dormi. Et puis, il n'y avait que ce vieux pyjama trop petit ... j'ai l'air d'un collégien en crise de croissance.

CAMILLE Ça va. Moi non plus je n'ai pas beaucoup dormi. Mais je t'ai apporté ta valise. Tu trouveras des pyjamas dedans.

ALAIN Tu n'avais pas à le faire! Je l'aurais fait prendre aujourd'hui ...

Ils se regardent en silence.

Nous nous asseyons un moment? C'est un très joli costume que tu portes. Je ne le connais pas.

CAMILLE Il est neuf.

Ils s'assoient à la table.

Alors, Alain. Dis-moi. Qu'est-ce que tu vas faire? Peut-être tu as eu le temps de réfléchir?

ALAIN Oui. J'ai réfléchi. Je reste ici.

CAMILLE Je comprends bien qu'il n'est pas question aujourd'hui que tu rentres, mais ...

ALAIN Il n'y a qu'aujourd'hui pour moi. Je ne peux pas penser à demain, ni à la semaine prochaine. Je reste ici, c'est tout ce que je sais.

CAMILLE Bon.

Alain hausse les épaules.

Dis moi, Alain. Si je n'avais rien dit, hier? Si tu n'avais rien su?

ALAIN Tu me demandes si j'accepterais de vivre avec une menteuse et une meurtrière. Non merci. Au moins, Camille, on peut dire que, malgré tout, tu es honnête.

CAMILLE Malgré tout ... Toi aussi tu te dois d'être honnête, Alain. Tu sais bien que je n'avais rien à perdre. Je ne te sentais pas ... comment dire ... de mon côté. Finalement, tu n'as jamais été vraiment à moi, n'est-ce pas?

ALAIN Mais enfin ... je t'ai épousée ...

CAMILLE Oui, c'est vrai (*fâchée*). Mais qu'est-ce que tu sais du mariage, toi?
Qu'est-ce que tu sais de l'amour?

ALAIN Écoute-toi, Camille! Tu as jeté un innocent animal du neuvième étage, un animal qui m'est très cher, à moi, ton mari, et tu n'essaies même pas de t'excuser!

CAMILLE Écoute-moi, Alain. J'aurais mille fois préféré ne pas avoir à le faire ... Il a fallu que je perde la tête ... Je me sentais désespérée à toujours t'attendre. À savoir que tu ne te donnerais jamais à moi tout entier.

ALAIN Il ne s'agit pas de moi, si je sais aimer ou non, ou si je t'aimais assez ou non. Ce que je veux savoir, c'est si tu regrettes ce que tu as fait, si tu ne peux pas ne pas y penser, si tu es malade d'y penser ... Le remords, quoi, un peu d'humanité.

CAMILLE Comment peux-tu parler de mon humanité quand tu préfères une chatte à une femme?

ALAIN Je veux en finir avec cette discussion qui ne mène à rien puisque tu ne regrettes rien! La seule chose que tu regrettes c'est d'avoir raté ton coup! Et maintenant, au lieu de t'excuser, tu viens ici, toute belle, toute fraîche avec ton petit chapeau de côté, tes gants, ton tailleur neuf ... pour m'accuser de dépravation tout en voulant me séduire.

CAMILLE Oui, Alain! Oui! Je suis venue ici parce que je t'aime!

ALAIN (*n'écoulant pas*)

Une petite créature sans reproche, innocente, une petite âme ... fidèle ...
Mon meilleur compagnon. Tu l'as tenue dans tes mains, au-dessus du vide et tu as ouvert les mains.

Tu es un monstre et, moi, je ne peux pas vivre avec un monstre.

CAMILLE *Elle crie.*

Moi! Moi un monstre! Tu me sacrifies pour une bête et tu m'appelles un monstre! Je suis ta femme, tout de même! Et tu me laisses pour une bête!

Écoute, Alain, si j'avais tué ou voulu tuer une femme par jalousie, tu me le pardonnerais. Je suis sûre que tu me le pardonnerais. Mais c'est sur la chatte que j'ai porté la main, sur une bête ...

ALAIN Une bête? Oui, une bête.

CAMILLE C'est toi le monstre.

ALAIN Pardon?

CAMILLE Oui, c'est toi le monstre. C'est vrai que je voulais supprimer Saha. Je voulais la tuer. Ce n'est pas beau. Mais tuer ce qui la gêne, ou qui la fait souffrir, c'est la première idée qui vient à une femme, surtout à une femme jalouse ... C'est normal. Ce qui n'est pas normal, ce qui est monstrueux, c'est toi, c'est ...

Silence. Ils se regardent.

Mais qu'est-ce qu'on fait, Alain? Qu'est-ce que nous faisons, pour maintenant, pour plus tard. Qu'est-ce qui va nous arriver, Alain?

ALAIN Nous ne faisons rien pour l'instant. Il est trop tôt pour prendre une ... une décision ... Nous verrons plus tard ... Pour ma part, je reste ici chez moi ... avec Saha.

CAMILLE C'est ça. Tu restes.

Elle se lève pour partir.

Ne bouge pas. Je m'en vais. En fait, je vais peut-être aller au bord de la mer.

ALAIN Vas-y avec le roadster.

CAMILLE Ah! Tu es gentil. Je te le rendrai, tu sais, dès mon retour à Paris ... D'ailleurs, je te préviendrai de mon départ et de mon retour ...

Silence.

Au revoir, Alain.

Elle part, mais s'arrête à l'entrée du jardin. Alain s'installe par terre et tend, en jeu, un brin d'herbe en dessous des escaliers. À l'écran, le visage d'Alain et sa main en train d'offrir un brin d'herbe.

VOIX DE SAHA Elle est capable, après tout. Déjà, elle s'organise. Déjà, elle passe à la prochaine étape.

ALAIN Tu peux sortir, maintenant. Elle est partie.

Nous sommes de retour.

ALAIN ET VOIX DE SAHA Ensemble. De retour chez nous.

VOIX DE SAHA C'est par l'odeur que je définis mon domaine. Je ferme les yeux et je me laisse noyer dans son parfum. Un parfum un peu humide et riche, comme l'odeur des feuilles mouillées d'automne ou de l'os que l'on me sert après le dîner du dimanche.

ALAIN Mon petit ours ... Mon pigeon ... Mon petit monstre couleur de perle ...

Mais qu'est-ce que tu regardes?

À l'écran, le visage incrédule et triste de Camille qui regarde Alain.

Noir.

Bibliographie

Textes théoriques

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, *Écrire pour le théâtre, les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS Éditions, 1995, 199 p.

BEST, Janice, *Expérimentation et adaptation, essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Librairie José Corti, 1986, 244 p..

CARLSON, Marvin, *Theories of the Theatre*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1993, 553 p.

CHALON, Jean, *Colette, l'éternelle apprentie*, Paris, Flammarion, 1998, 426 p.

COLE, Toby, *Playwrights on Playwriting, The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco*, New York, Hill and Wang, 1960, 299 p.

DEL CASTILLO, Michel, *Colette, une certaine France*, Éditions Stock, 1999, 385 p.

GROSSVOGEL, David, I., *20th Century French Drama*, New York, Gordian Press, 1967, 378 p..

GUIEU, Jean-Max, *Le Théâtre lyrique d'Émile Zola*, Paris, Librairie Fischbacher, 1983, 190 p.

HARRIS, Elaine, *L'Approfondissement de la sensualité dans l'oeuvres romanesques de Colette*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1973, 253 p.

KOWZAN, Tadeusz, *Spectacle et signification*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac, 1992, 294 p.

LA BELLE, Jenijoy, *Herself Beheld, The Literature of the Looking Glass*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1988.

LAVANDIER, Yves, *La Dramaturgie*, Le Clown et l'Enfant, 1997, 533 p.

MARKS, Elaine, *Colette*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1960, 265 p.

PERELLI-CONTOS, Irène et HÉBERT, Chantal, *La Face cachée du théâtre de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2001, 202 p.

SIMON, Arthur, *Gaston Baty Théoricien du théâtre*, Paris, Klincksieck, 1972, 261 p.

VARGAS LLOSA, Mario, *Letters to a Young Novelist*, New York, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997, 136 p.

VIRMAUX, Alain et Odette avec BRUNET, Alain, *Colette et le cinéma*, Fayard, 2004, 549 p.

Oeuvres dramaturgiques ou romanesques

COLETTE, *Chéri*, Fayard, 1920, 190 p.

COLETTE, *Gigi*, Paris, Librairie Hachette, 1960, 63 p.

COLETTE, *Gigi*, (scénario pour le cinéma) dans VIRMAUX, Alain et Odette, *Colette et le cinéma*, Librairie Arthème Fayard, 2004.

COLETTE, *La Chatte*, Éditions Hachette, 1960, 183 p.

COLETTE, *La Jumelle noire*, dans Colette, *Romans – Récits – Souvenirs (1941 à 1949) Critique dramatique (1934 à 1938)*, Paris, J. Ferenczi, vol. 1, 1934, 1415 p.

COLETTE, *La Vagabonde*, Albin Michel, 1990, 252 p.

COLETTE et LOOS, Anita, *Gigi, Comédie en deux actes et six tableaux*, dans *Les Oeuvres libres*, no. 99, 1954.

COLETTE et MARCHAND, Léopold, *Chéri, Comédie en quatre actes*, dans Colette, *Théâtre*, Librairie Arthème Fayard, 1989, pages 7 à 115.

COLETTE et MARCHAND, Léopold, *La Vagabonde, Comédie en trois actes et un prologue*, dans Colette, *Théâtre*, Librairie Arthème Fayard, 1989, pages 116 à 223.

Articles

BRUCOLLI, Matthew J., Preface de *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, New York, New York, Scribner, 1989.

GABRIEL, Jean-Benoît, « Écriture de scénario et écriture de roman » dans *Indications, la revue des romans*, Dossier *Écriture de scénario*, juin 2002.

MERCIER, Michel, Notice pour *La Chatte* dans *Complètes III*, Éditions Gallimard, 1991.

POSKIN, Anne, « Colette et 'l'Argus' de la presse » dans *Études françaises*, 36, 3.

TON-THAT, Thanh-Van, « Gigi : une nouvelle entre le projet romanesque et esthétique théâtrale », dans *Roman 20/50*, No. 23, juin 1997.

Annexe I :
L'oeuvre de Colette

Roman/Recueil	Théâtre	Cinéma	Télévision
<i>Claudine à l'école</i> (1900), signé par Willy		<i>Claudine</i> (1918) <i>Claudine à l'école</i> (1937), adaptation et dialogue de Jacques Constant-Robillard	<i>Claudine à l'école</i> (1973), adaptation et dialogue de Danièle Thompson <i>Claudine</i> (1980), Edouard Molinaro réalisateur
<i>Claudine à Paris</i> (1901), signé par Willy	<i>Claudine à Paris</i> (1902), avec Polaire (1908), avec Colette		<i>Claudine à Paris</i> (1973), adaptation de Danièle Thompson
<i>Claudine en ménage</i> (1902), signé par Willy			<i>Claudine en ménage</i> (1973), adaptation de Benoîte Groult
<i>Claudine s'en va</i> (1903), signé par Willy			<i>Claudine s'en va</i> (1973), adaptation de Danièle Thompson et Bernadette Plot <i>Claudine s'en va</i> (1978), un film d'Edouard Molinaro
<i>Minne</i> (1904), signé par Willy			
<i>Dialogue de bêtes</i> (1904), signé par Colette			
<i>Les Egarements de Minne</i> (1905), signé par Willy			
<i>Sept Dialogues de bêtes</i> (1905), signé par Colette			
<i>La Retraite sentimentale</i> (1907), signé par Colette			
<i>Les Vrilles de la vigne</i> (1908), signé par Colette			
<i>L'Ingénue libertine</i> (1909), signé par Colette		<i>Minne, l'ingénue libertine</i> (France, 1950), un film de Jacqueline Audry, adaptation de Pierre Laroche	
	<i>En Camarades</i> (1909), première au Théâtre des Arts le 22 janvier 1909		

Roman/Recueil	Théâtre	Cinéma	Télévision
<i>La Vagabonde</i> (1910)	<i>La Vagabonde</i> (1923), Adaptation de Colette et Léopold Marchand	<i>La Vagabonda</i> (Italie, 1917), un film de Musidora et Eugenio Perego, scénario de Colette <i>La Vagabonde</i> (1931), un film de Solange Bussi, adaptation et dialogue de Solange Bussi, scènes additionnelles par Colette	<i>The Vagabond</i> (1958), un épisode de « Matinée theatre », adaptation (en anglais) de Betty Ulius
<i>L'Entrave</i> (1913)			
<i>L'Envers du music-hall</i> (1913)			
<i>Prrou, Poucette</i> (1913)			
<i>La Paix chez les bêtes</i> (1916)			
<i>Les Heures longues</i> (1917)			
<i>Les Enfants dans les ruines</i> (1917)			
<i>Dans la Foule</i> (1918)			
		<i>La Flamme cachée</i> (1918), scénario de Colette, adaptation et découpage de Musidora	
<i>Mitsou ou comment l'esprit vient aux filles</i> (1919)		<i>Mitsou</i> (1956), un film de Jacqueline Audry, adaptation de Pierre Laroche	
<i>La Chambre éclairée</i> (1920)			
<i>Chéri</i> (1920)	<i>Chéri</i> (1921), adaptation théâtrale de Colette avec Léopold Marchand. Colette joue le rôle de Léa en 1922 pour la 100 ^e représentation ainsi que pour une autre représentation en 1925 <i>Chéri</i> (1959), adaptation théâtrale américaine d'Anita Loos	<i>Chéri</i> (1950), scénario de Pierre Laroche et dialogues de Colette	<i>Chéri</i> (1962), un film de François Chatel
<i>La Maison de Claudine</i> (1922)			
<i>Le Voyage égoïste</i> (1922)			

Roman/Recueil	Théâtre	Cinéma	Télévision
<i>Le Blé en herbe</i> (1923)		<i>Le Blé en herbe</i> (1953), un film de Claude Autan-Lara, adaptation de Jean Aurenche et Pierre Bost	<i>Le Blé en herbe</i> (1990), un film de Serge Maynard, adaptation de Yannick Flot
<i>Réverie de nouvel an</i> (1923)			
<i>La Femme cachée</i> (1924)			
<i>Aventures quotidiennes</i> (1924)			
<i>La Fin de Chéri</i> (1926)			
	<i>L'Enfant et les Sortilèges</i> (1926), libretto de Colette	<i>L'Enfant et les Sortilèges</i> (2004), scénario de Marikki Hakola, libretto de Colette	<i>L'Enfant et les Sortilèges</i> (1994), un film de Patrice Caurier et Moishe Leiser
<i>La Naissance du jour</i> (1928)			<i>La Naissance du jour</i> (1980), production de Jacques Demy
<i>Renée Vivien</i> (1928)			
<i>La Seconde</i> (1929)	<i>La Seconde</i> (1951), théâtre de la Madeleine		<i>La Seconde</i> (1973), adaptation et réalisation de Hervé Bromberger <i>La Seconde</i> (1990), écrit par Gabrielle Claudine Colette mise en scène de Christopher Frank
<i>Sido ou les points cardinaux</i> (1929)			
<i>Regarde</i> (1929)			
<i>Sido</i> (1930)			
<i>Histoires pour Bel-Gazou</i> (1930)			
<i>Supplément à Don Juan</i> (1931)			
<i>Paradis terrestres</i> (1932)			
<i>La Treille Muscate</i> (1932)			
<i>Prisons et Paradis</i> (1932)			
		<i>Jeunes filles en uniforme</i> (1931), film allemand de Leontine Sagan après la pièce de Christa Winsloe, textes français adaptés par Colette	
<i>Ces Plaisirs</i> (1932), réédité en 1941 sous le titre <i>Le pur et l'impur</i>			

Roman/Recueil	Théâtre	Cinéma	Télévision
<i>La Chatte</i> (1933)		<i>L'Envie</i> (1951), l'un des «sketches» du film <i>Les Sept péchés capitaux</i> de Roberto Rossellini	
		<i>Gitanes</i> (1933), un film de Jacques de Baroncelli qui signe aussi le scénario, prologue filmé de Colette	
		<i>Papa Cohen</i> (<i>No Greater Love</i> en anglais) (1933), sous-titres français de Colette	
<i>Duo</i> (1934)			<i>Duo</i> (1990), un film de Claude Santelli
		<i>Lac aux dames</i> (1934) (adaptation du roman de Vicki Baum), scénario de Jean-Georges Auriol et dialogues de Colette	
<i>La Jumelle noire</i> , 5 volumes de 1933 à 1938			
		<i>Divine</i> (1935), un film de Max Ophüls, scénario et dialogue de Colette	
<i>Mes Apprentissages</i> (1936)			
<i>Chats</i> (1936)			
<i>Bella Vista</i> (1937)			
<i>Splendeur des papillons</i> (1937)			
<i>Claudine et les contes de fées</i> (1937)			
<i>Paris</i> (1938)			
<i>Le Toutounier</i> (1939)			
<i>Chambre d'hôtel</i> (1940)			
<i>Journal à rebours</i> (1941)			
<i>Julie de Carneilhan</i> (1941)		<i>Julie de Carneilhan</i> (1950), adaptation de Jacques Manuel et Jean-Pierre Grédy	<i>Julie de Carneilhan</i> (1990), téléfilm de Christopher Franck
	<i>La Décapitée</i> (1941), jamais représentée		
<i>De ma Fenêtre</i> (1942)			
<i>Le Képi</i> (1943)			
<i>De la Patte à l'Aile</i> (1943)			
<i>Flore et Pomone</i> (1943)			
<i>Nudité</i> (1943)			

Roman/Recueil	Théâtre	Cinéma	Télévision
<i>Gigi</i> (1944)	<i>Gigi</i> (1951), adaptation américaine d'Anita Loos <i>Gigi</i> (1954), traduction en français de l'adaptation de Loos par Colette <i>Gigi</i> (1973) adaptation américaine (comédie musicale)	<i>Gigi</i> (1948), un film de Jacqueline Audry, adaptation de Pierre Laroche et dialogue de Colette <i>Gigi</i> (1958), un film de Vincente Minnelli	<i>Mademoiselle Gigi</i> (2006), un film de Caroline Huppert, adaptation d'Eglal Errera
<i>Trois-Six-Neuf</i> (1944)			
<i>Broderie ancienne</i> (1944)			
<i>Belles Saisons</i> (1945)			
<i>L'Étoile vesper</i> (1946)			
<i>Flore</i> (1946)			
<i>Pour un Herbier</i> (1948)			
<i>Le Fanal bleu</i> (1949)			
<i>Trait pour trait</i> (1949)			
<i>La Fleur de l'âge</i> (1949)			
<i>En Pays connu</i> (1949)			

Annexe II :

Comparaisons de trois textes de *Gigi* : la nouvelle, l'adaptation cinématographique de Jacqueline Audry (1948) et l'adaptation théâtrale

Personnages :

Nouvelle : Gigi, Madame Alvarez (Mamita), Andrée, Gaston, Tante Alicia, Victor (domestique).

Adaptation cinématographique : Foule, jeune fille, l'homme, la femme, la gamine, le père, Honoré, Gaston, M. Lachaille, Mme Lachaille (Estelle), Honoré, Gaston, la bouquetière, Tante Alicia, Gigi, maître d'hôtel, Sandomir, Liane « l'ouvreuse » (Willy), Colette, Polaire, Emmanuel (valet de chambre d'Honoré), petite amie d'Honoré, « demi-douzaine de très jeunes filles ».

Adaptation théâtrale : Gigi, Madame Alvarez, Andrée, Gaston Lachaille, Victor, Alicia de Saint-Efflam (Tante Alicia)

Nouvelle (8 sections)	Adaptation cinématographique (30 scènes)	Adaptation théâtrale (deux actes comportant chacun trois tableaux)
Section I Résumé : Présentation de la vie familiale de Gigi, ses racines dans le demi-monde et son amitié avec Gaston Lachaille (célibataire riche et récemment trahi par son amie). Le contraste entre les fortunes des familles Alvarez et Lachaille est signalé par la description des dîners (cassoulet réchauffé sans oie pour les Alvarez et riche dîner au restaurant pour Lachaille). Référence à l'éducation de Gigi par Tante Alicia. Lieu : Salon de Madame Alvarez Temps : « Crépuscule de mars » en 1899, avec plusieurs références à l'époque (voiture Dion-Bouton décapotable, artistes tels que Caroline Otero, Liane de Pougy, Eugénie Fougère). Référence à l'heure (19h30) et la préparation du dîner. Personnages : Gigi, Madame Alvarez (Mamita), Andrée, Gaston. Référence à une amitié antérieure entre Mamita et le père de Gaston et	Scène I Résumé : Présentation de la famille Lachaille, riche et bourgeoise (fortune faite dans le sucre), l'ennui de Gaston, les caractéristiques des « noceurs » d'Eugène et Honoré Lieu : Tour Eiffel Temps : 1899 Personnages : Foule, jeune fille, l'homme, la femme, la gamine, le père, Honoré, Gaston, M. Lachaille, Mme Lachaille (Estelle)	Acte I, Tableau I Résumé : Exposition de la vie domestique de Gigi, sa mère et sa grande mère. Présentation de leur position sociale (« demi-monde ») et du rôle de Gaston dans leurs vies. Présentation de Gaston comme célibataire riche et homme trompé. Lieu : Chez Madame Alvarez (« meubles confortables, mais fatigués »), descriptions détaillées de la pièce, des vêtements et d'attributs physiques des personnages (cheveux, teints, figures, etc.) Temps : Références culturelles (chanson « Clochettes » de Lakmé et artistes comme Polaire, Cléo de Mérode) Personnages : Andrée, Gigi, Madame Alvarez (Mamita), Gaston

allusion au passé de Tante Alicia comme reine du demi-monde. Nombre de pages : 22 pages	Nombre de pages : 4 Scène 2 Résumé : Présentation de la vie de « noceurs » de Honoré et Gaston qui vont, tous les deux, rencontrer leurs amies. Lieu : Champ de Mars, mention du Palais de Glace. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Honoré, Gaston, bouquetière, mention de l'amie de Gaston (Liane) et de Mme Alvarez. Nombre de pages : 1 Scène 3 Résumé : Rappel des ressemblances entre Honoré et Gaston. Lieu : Salle à manger de Mme Alvarez (répétition mot à mot de la description qui se trouve dans la nouvelle) Temps : Après les scènes précédentes. Mention du jour de la semaine (jeudi). Personnages : Mme Alvarez (reprise exacte de la description exacte dans la nouvelle), Gaston. Nombre de pages : 2 Scène 10 Résumé : Gaston et Honoré, après avoir humilié Sandomir, l'amènent à la gare.	Nombre de pages : 13
--	---	------------------------------------

	Lieu : Cour de l'auberge normande. Temps : tout de suite après la scène précédente. Personnages : Sandomir, Honoré, Gaston, (mention du valet de chambre d'Honoré, Emmanuel). Nombre de pages : 0,5 Scène 15 Résumé : Récit de la trahison de Liane à Mme Alvarez. Lieux : La salle à manger-salon de Mme. Alvarez, mention du restaurant Larue. Temps : Avant le dîner. Personnages : Mme Alvarez, Gigi, Gaston, mention de Dion, Feydeau, Barthou, Liane, le chauffeur, Sandomir. Nombre de pages : 3 Scène 19 Résumé : Gigi joue avec ses camarades de classe dans le parc. Elle a le cartable à musique offerte par Gaston et les autres ont des cartables ordinaires. Lieu : Le parc Monceau. Temps : Imprécis (pendant la journée). Personnages : Gigi et une «demi-douzaine de très jeunes filles ». Nombre de pages : 0,5	
Section 2 Résumé : Exposition de la vie difficile d'Andrée qui travaille dans le théâtre et de la routine domestique de la famille Alvarez. On apprend «le suicide» de Liane d'Exelmans et les	Scène 11 Résumé : Nouvelle du «suicide» de Liane. Mme Alvarez et Andrée cachent les journaux à Gigi.	Acte I, Tableau II Résumé : Tante Alicia propose d'annuler la leçon de Gigi mais change d'avis après avoir appris que Gaston et Liane se sont séparés. La leçon porte sur les façons de reconnaître les bijoux, manger des

excès de Gaston qui disparaît pendant deux semaines. Discussion entre Mamita et Tante Alicia. Mamita surveille Gaston et Gigi pendant une soirée familiale. Tante Alicia commande une robe d'été pour Gigi. Lieu : Chez Madame Alvarez, mention de l'hôtel de Gaston, un restaurant («Pré-Catelan »), mention de Monte-Carlo, mention du restaurant Durant, place de la Madeleine. Temps : Une soirée, le lendemain, la semaine qui suit, une soirée, le lendemain, une quinzaine de jours. Personnages : Gigi, Andrée, Mme Alvarez, mention de Liane, Gaston, mention d'une femme de ménage, référence à des artistes (Rita del Erido, «Footit et Chocolat », Émilienne d'Alençon, Mme de Pougy), mention de l'amie de Gigi (Lydia Poret), mention du Prince Radziwill, du prince Cheniaguine, et de Valentine d'Aigreville. Nombre de pages : 11	Lieu : La salle à manger-salon de Mme Alvarez. Temps : Le matin (8h20) Personnages : Andrée, Mme Alvarez, Gigi, mention de Liane, des docteurs Morèze et Pelledoux, le prince Georgevitch, le comte Berthou de Sauveterre, et la femme de ménage. Nombre de pages : 1,5 Scène 12 Résumé : Annonce du « suicide » de Liane chez les Lachaille. On cache les journaux de Gaston qui est triste. Lieu : La salle à manger des Lachaille. Temps : Même journée que la scène précédente. Personnages : M. Lachaille, Mme Lachaille, Gaston, Maître d'hôtel, mention des docteurs Morèze et Pelledoux. Nombre de pages : 1	ortolans, choisir un cigare et marcher. Lieu : Chez Tante Alicia («boudoir élégant, un peu surchargé »). Temps : Pendant que Gaston et Mamita boivent de la camomille. Personnages : Tante Alicia, Victor (domestique), Gigi. Nombre de pages : 11
---	--	---

	Scène 13 Résumé : Alicia et Mme Alvarez parlent de la «remplaçante» possible pour Liane. Alicia commence à penser à Gigi. Lieu : La chambre de Tante Alicia. Temps : Imprécis. Personnages : Alicia, Mme Alvarez, Maître d'hôtel, mentions de Liane, Estelle, la famille Lachaille Nombre de pages : 3 Scène 14 Résumé : Honoré suggère à Gaston qu'il organise une fête dans son hôtel pour montrer à Paris que la vie continue après le «suicide» de Liane et pour combattre la dépression de Gaston. Lieu : Chambre d'Honoré. Temps : En fin de journée. Personnages : Gaston, Honoré, Emmanuel, mention de Liane. Nombre de pages : 2 Scène 16 Résumé : Gaston et Gigi jouent aux cartes et s'amusent bien. Lieu : Salle à manger des Alvarez. Temps : Après le dîner. Personnages : Gaston, Gigi, et Mme Alvarez. Nombre de pages : 2	
Section 3 Résumé : Une «leçon» pour Gigi chez Tante Alicia (comment manger des	Scène 4 Résumé : Présentation à l'éducation de Gigi pour son entrée dans le demi-monde.	Acte I, Tableau III Résumé : Exposition (comique) du riche célibataire de Gaston et de la trahison

ortolans, reconnaître des bijoux et choisir un cigare). L'éducation «spéciale» de Gigi, à l'écart des autres enfants. Gigi raconte la nouvelle de la rupture entre Gaston et Liane. Tante Alicia considère Gigi comme son «projet» et promet une nouvelle robe pour Gigi. Lieu : Chez Tante Alicia («atmosphère de luxe discret »). Temps : Un après-midi. Personnages : Gigi, Tante Alicia, Victor (domestique). Nombre de pages : 9	Lieu : La chambre de Tante Alicia. Temps : Pendant l'entretien de Gaston et Mamita. Personnages : Tante Alicia, Gigi. Nombre de pages : 3 Scène 5 Résumé : Gigi et Gaston se rencontrent devant le Palais de Glace. Gaston invite Gigi et ils regardent patiner Sandomir et Liane qui se parlent « en amants ». Gaston demande à Gigi son opinion de Liane. Gigi rentre chez elle. Gaston et Liane ont une scène de jalousie. Lieu : Palais de Glace. Temps : Pendant la journée. Personnages : Gigi, Gaston, Maître d'hôtel, Sandomir, Liane. Nombre de pages : 4 Scène 6 Résumé : Gigi et Mamita parlent de Lydia Poret qui a reçu un solitaire d'un Baron. Exposition du fait que le mariage n'est pas une option pour les Alvarez. Lieu : Salle à manger chez Mamita.	de Liane. Gigi raconte sa visite chez Tante Alicia et son projet de faire faire une robe pour Gigi « spécialement pour jouer aux cartes avec Tonton ». Jeu de cartes et jeu physique entre Gaston et Gigi que Mamita observe. Gigi arrange les cheveux et la cravate de Gaston. Mamita comprend que Gigi est devenue «un projet» pour Alicia et annonce à Andrée « des jours qui t'étonneront ». Lieu : Chez Mme Alvarez. Temps : 17h le même jour. Personnages : Gaston, Mamita, Gigi, Andrée. Nombre de pages : 9
--	---	--

	Temps : Même jour que la leçon de bijoux chez Tante Alicia. Personnages : Gigi et Mamita. Nombre de pages : 2 Scène 7 Résumé : Gigi a une leçon de patin avec Sandomir. Alicia surveille. Sandomir et Liane s'arrangent pour partir en Normandie ensemble. Lieu : La patinoire. Temps : Imprécis. Personnages : Alicia, Gigi, Sandomir, Liane, «l'ouvreuse » (Willy), Colette, et Polaire. Nombre de pages : 2 Scène 20 Résumé : Gigi a une leçon chez Tante Alicia et on mentionne que les femmes de cette famille se marient «enfin» plutôt que «déjà». Lieu : La salle à manger de Tante Alicia. Temps : Imprécis (l'heure du dîner). Personnages : Alicia et Gigi. Nombre de pages : 2,5	
Section 4 Résumé : Gaston donne des robes à Gigi et l'invite à « goûter aux Réservoirs à Versailles ». Mamita refuse et fait voir à Gaston que Gigi est une jeune fille qui se compromettrait en sortant en public avec Gaston.	Scène 17 Résumé : Gaston apprend à Gigi comment nager. Honoré et sa petite amie sont à la plage aussi. Honoré rencontre Mamita et ils parlent de leur passé comme couple.	Acte II, Tableau I Résumé : Présentation d'Andrée comme une femme qui a mal réussi. Gaston raconte ses excès après sa séparation avec Liane. Mamita s'en inquiète. Gigi met sa nouvelle robe que Gaston n'aime pas. Gigi se fâche et Gaston s'en va. Mamita et Alicia craignent qu'il ne retourne chez Liane. Alicia annonce le « suicide » de Liane. Gaston revient et

Lieu : Chez Mme Alvarez. Temps : En mai. Personnages : Mamita, Gaston, Gigi. Nombre de pages : 5	Lieu : Plage à Trouville. Temps : L'après-midi. Personnages : Gigi, Gaston, Mme Alvarez, Honoré, petite amie d'Honoré. Nombre de pages : 3 Scène 21 Résumé : Gigi montre sa nouvelle robe à Gaston qui ne l'aime pas. Ils se disputent. Gaston invite Gigi à goûter «aux Réservoirs» à Versailles. Mme Alvarez dit non et explique à Gaston qu'elle ne veut pas compromettre Gigi. Lieu : La chambre à Gigi et la salle à manger-salon de Mme Alvarez. Temps : Imprécis Personnages : Gigi, Mme Alvarez, Gaston, mention de Tante Alicia. Nombre de pages : 6.5	invite Gigi « aux Réservoirs ». Alicia et Mamita refusent l'invitation. Gaston apprend le « suicide » de Liane et s'en va. Mamita annonce à Gigi qu'elle doit aller vivre chez Tante Alicia. Lieu : Chez Mme Alvarez. Temps : Moins de trois semaines plus tard. Personnages : Andrée, Gaston, Victor, Mamita, Alicia, mention de Liane. Nombre de pages : 16
Section 5 Résumé : Gigi ne va pas bien. Alicia vient parler à Mamita. Gaston arrive et ordonne à Gigi d'aller dans sa chambre parce qu'il veut parler à Mamita. Lieu : Chez Mme Alvarez. Temps : La semaine suivante. Personnages : Alicia, Mamita, Gaston, Gigi et mention d'une Mme Buffetery.	Scène 18 Résumé : Alicia et Mme Alvarez discutent la possibilité d'une liaison Gigi/Gaston. Lieu : La salle à manger-salon de Mme Alvarez Temps : Imprécis (mais référence au voyage à Trouville). Personnages : Andrée, Mme Alvarez, Alicia.	Acte II, Tableau II Résumé : Gigi ne va pas bien. Alicia et Mamita parlent de l'offre de Gaston. Gaston et Alicia parlent plus en détails du «sort» de Gigi. Gigi refuse l'offre de Gaston et quitte en pleurs. Gaston quitte en furie. Lieu : Chez Tante Alicia. Temps : Imprécis. Personnages : Alicia, Mamita, Gigi, Victor, Gaston.

Nombre de pages : 2	Nombre de pages : 1,5 Scène 22 Résumé : Gaston suggère à Honoré qu'il est prêt à se marier. Lieu : Le jardin du Moulin-Rouge. Temps : La nuit. Personnages : Gaston, Honoré, Emmanuel, une femme, et d'autres femmes. Nombre de pages : 1,5 Scène 23 Résumé : Gaston arrive chez Mamita pour faire une offre pour Gigi (comme amant). Lieu : La salle à manger-salon de Mme Alvarez. Temps : Imprécis. Personnages : Gaston, Gigi, Mme Alvarez. Nombre de pages : 1	Nombre de pages : 10
Section 6 Résumé : Alicia et Mamita parlent de l'offre de Gaston et de la réaction de Gigi. Lieu : Chez Tante Alicia. Temps : Le matin. Personnages : Alicia et Mamita.	Scène 24 Résumé : Mme Alvarez et Alicia parlent de l'offre de Gaston. Lieu : La chambre de Tante Alicia. Temps : Imprécis (référence à la scène précédente). Personnages : Alicia, Mme Alvarez.	Acte II, Tableau III Résumé : Alicia et Mamita blâment Andrée pour le « mauvais » choix de Gigi. Elles disent qu'elle est un mauvais exemple. Gigi leur raconte sa conversation avec Gaston et les raisons de son refus. Alicia et Mamita se fâchent. Gigi critique les choix d'Alicia. Gaston arrive et demande Gigi en mariage. Gigi refuse et puis accepte. Lieu : Chez Mme Alvarez. Temps : Le lendemain à 15 heures. Personnages : Mamita, Tante Alicia, Andrée, Gigi, Gaston.

Nombre de pages : 2	Nombre de pages : 1,5	Nombre de pages : 7
Section 7 Résumé : Mamita et Gigi déjeunent et attendent l'arrivée de Gaston à 16 h, heure à laquelle Gigi doit lui donner la réponse à son offre. Elle le refuse et elle se fâche en apprenant que Gaston l'aime. Gaston et Mamita sont étonnés. Lieu : Chez Mme Alvarez.. Temps : Après le déjeuner. Personnages : Mamita, Gigi, et Gaston. Nombre de pages : 6	Scène 25 Résumé : Gigi explique à Gaston qu'elle n'acceptera pas son offre. Il dit qu'il l'aime. Elle se fâche. Il part en colère. Lieu : Chez Mme Alvarez. Temps : imprécis Personnages : Gigi, Gaston, Mme Alvarez. Nombre de pages : 3 Scène 26 Résumé : Gaston cherche à rencontrer Honoré pour lui demander des conseils, mais celui-ci refuse de le voir Lieu : Chambre d'Honoré. Temps : La nuit (après la scène précédente). Personnages : Emmanuel, Honoré, référence à Gaston au téléphone. Nombre de pages : 1	
Section 8 Résumé : Gigi explique à Mamita et à Tante Alicia pourquoi elle a refusé Gaston. Gaston arrive et la demande en mariage. Lieu : Chez Mme Alvarez. Temps : Le lendemain à 15 h.	Scène 27 Résumé : Gigi raconte à Alicia et Mme Alvarez qu'elle a refusé l'offre de Gaston. Elles lui disent que c'est une folie. Gaston arrive et Gigi dit qu'elle préfère vivre avec lui malheureuse que malheureuse sans lui. Lieu : La salle à manger-salon de Mme Alvarez. Temps : Imprécis (après la scène précédente).	

Personnages : Alicia, Mamita, Gigi, Gaston. Nombre de pages : 5	Personnages : Mamita, Alicia, Gigi, Gaston. Nombre de pages : 3 Scène 28 Résumé : Mme Alvarez, Alicia, et Andrée préparent Gigi pour son début «au monde» avec Gaston. Lieu : La chambre de Gigi. Temps : Imprécis (un soir). Personnages : Gigi, Mme Alvarez, Tante Alicia, Andrée. Nombre de pages : 0,5 Scène 29 Résumé : Gigi essaie de mettre en pratique ses leçons de demi-monde avec Gaston qui ne les aime pas et oblige Gigi à partir avec lui. Lieu : Un cabinet particulier dans un restaurant. Temps : Le soir (après la scène précédente). Personnages : Gigi, Gaston, le maître d'hôtel. Nombre de pages : 2	
---	---	--

	Scène 30 Résumé : Gaston demande à Mme Alvarez la main de Gigi. Lieu : Palier et vestibule chez Mme Alvarez. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Gigi, Gaston, Mme Alvarez. Nombre de pages : 0,5	
--	--	--

Annexe III :

Comparaison des romans et des adaptations : *Chéri* et *La Vagabonde*

	<i>Chéri</i> Roman		<i>Chéri</i> Adaptation
Chapitre I	Résumé : Léa est au lit et Chéri est en pyjama et joue avec un collier de perles. Narrateur extradiégétique raconte le passé de Léa. Chéri se prépare pour un dîner chez sa mère pour voir Marie-Laure Lieu : Chambre à coucher de Léa. Temps : Matin. Références au passé et à la maison d'été de Léa en Normandie. Personnages : Léa et Chéri. Nombre de pages : 8	Acte I, Scène 1	Résumé : Léa vérifie les comptes avec le maître d'hôtel et Chéri lit le journal. Lieu : Rez de chaussée de Léa «ameublement précieux et charmant». Temps : Matin. Référence à un temps chaud. Personnages : Léa, Chéri, Maître d'hôtel. Nombre de pages : 2
Chapitre II	Résumé : Narrateur extradiégétique raconte la jeunesse de Chéri, sa séduction par Léa, et le passé de Marie-Laure. Lieu : Chez Léa (salle à manger, boudoir) suivi d'un trajet en voiture avec des références aux allées du Bois, à Neuilly, et au boulevard d'Inkermann et chez Mme Peloux (jardin) en été. Temps : Référence à un temps chaud. Référence à 25 ans d'amitié entre Léa et Mme Peloux. Personnages : Léa, Rose, maître d'hôtel, chauffeur, Mme Peloux, Chéri, Marie-Laure, Edmée. Nombre de pages : 17	Scène 2	Résumé : Léa parle du passé de Mme Peloux (exposition des personnages) et la séduction de Chéri. On présente la différence d'âge et on parle de Marie-Laure et Edmée. Lieu : Rez de chaussée de Léa. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Évocation du passé – l'enfance de Chéri. Personnages : Léa, Chéri. Nombre de pages : 5

	<i>Chéri</i> Roman		<i>Chéri</i> Adaptation
Chapitre III	Résumé : Narrateur extradiégétique raconte les souvenirs de Léa au sujet du premier été avec Chéri en Normandie. Dialogue expose les impressions qu'a Léa de Chéri. Lieu: souvenirs de trois mois d'été en 1906 dans la campagne normande. Chéri avait 19 ans. Retour à Paris après les vacances : Chéri à Neuilly et Léa avenue Bugeaud. Temps : Souvenirs du passé. Personnages : Léa, Bethelémy-le-Desséché, Chéri, Patron, références à l'amie de Patron. Nombre de pages : 8	Scène III	Résumé : Dialogue entre Léa et Patron expose la différence d'âge entre Léa et Chéri et les complications amoureuses du demi-monde parisien. Lieu : Rez de chaussée de Léa. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Léa, Chéri, Hector, Patron. Nombre de pages : 3
Chapitre IV	Résumé : Narrateur extradiégétique décrit Léa qui apprend que Chéri se marie. Exposition du côté économique du mariage. Lieu : Chez Léa. Temps : Le présent. Personnages : Léa, Chéri. Nombre de pages : 5	Scène IV	Résumé : Masseau expose les exploits amoureux de Léa dans le passé. Lieu : Chez Léa. Temps : tout de suite après la scène précédente. Personnages : Léa, Masseau. Nombre de pages : 3

	<i>Chéri</i> Roman		<i>Chéri</i> Adaptation
Chapitre V	Résumé : Narrateur extradiégétique raconte comment Chéri et Léa s'amuse avant les noces de Chéri. Chéri décrit les négociations nuptiales. Suggestion de malheur chez Léa. Lieu : Chez Léa. Temps : Références à des rencontres entre Marie-Laure et Mme Peloux au passé récent. Personnages : Chéri, Léa, références à Marie-Laure et Mme Peloux. Nombre de pages : 5	Scène V	Résumé : Patron et Léa expose les relations intimes et domestiques entre Chéri et Léa. Lieu : Chez Léa. Temps : tout de suite la scène précédente. Personnages : Léa, Patron. Nombre de pages : 0,5
Chapitre VI	Résumé : Pendant le voyage de noces de Chéri, Léa voit les vieilles amies et ressent la peur de vieillir. Elle souffre du départ de Chéri. Léa décide de partir. Elle laisse la suggestion qu'elle a un nouvel amant. Lieu : Jardin chez Mme Peloux. Chambre à coucher de Léa. Temps : Le 26 octobre (un mois après le mariage de Chéri). Personnages : Mme Peloux, la baronne de la Berche, Mme Aldonza, Léa, « la vieille Lili », le prince Ceste. Nombre de pages : 11	Scène VI	Résumé : Léa aide Chéri à se préparer pour le théâtre en compagnie d'Edmée. Lieu : Chez Léa. Temps : tout de suite après la scène précédente. Personnages : Léa, Chéri, Rose. Nombre de pages : 3

	Chéri Roman		Chéri Adaptation
Chapitre VII	Résumé : Retour de Chéri et Edmée. Chéri demande à sa mère des nouvelles de Léa. Exposition des débuts précaires du mariage de Chéri et Edmée. Lieu : Chez Mme Peloux (salon et chambre de Chéri et Edmée). Temps : Hiver. Personnages : Mme Peloux, Chéri, Edmée. Nombre de pages : 11	Scène VII	Résumé : Desmond parle de sa vie de célibataire sans responsabilités. Chéri parle avec un peu de regret de sa vie chez Léa et mentionne « une amie » jeune. Lieu : Chez Léa (jardin et intérieur). Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Léa, Chéri, Desmond. Nombre de pages : 6
Chapitre VIII	Résumé : Scène de jalousie entre Chéri et Edmée. Edmée parle de divorce. Lieu : Chambre de Chéri et Edmée. Temps : Avant le dîner. Personnages : Edmée, Chéri. Nombre de pages : 7	Scène VIII	Résumé : Arrivée de Mme Peloux chez Léa. Léa et Chéri sont étonnés de la voir arriver. Lieu : Chez Léa. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Léa, Chéri, Rose. Nombre de pages : 1

	Chéri Roman		Chéri Adaptation
Chapitre X	Résumé : La fugue de Chéri avec Desmond. Description d'un monde d'excès (opium et cocaïne), mais Chéri ne prend pas de drogues. Il est seul et triste et se sent coupable de son traitement d'Edmée. Il voit que Léa et de retour. Il est jaloux d'elle. Lieu : Hôtel, appartement de La Copine, en voiture. Temps : Mars et avril. Personnages : Chéri, Desmond, concierge de Léa, « la Loupiote », La Copine, chauffeur de Chéri. Nombre de pages : 7	Scène X	Résumé : Léa et Chéri parlent de ses fiançailles et de leur séparation. Chéri veut que Léa souffre. Léa est stoïque. Lieu : Chez Léa. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Chéri, Léa. Nombre de pages : 5
Chapitre XI	Résumé : Le retour de Léa à Paris après des mois de voyage. Chéri lui manque. Chéri arrive chez elle. Ils s'avouent leur amour. Lieu : Chez Léa. Temps : Exposition du passé : les vacances de Léa, ses amies et les amours de vacances, ses « dernières idylles », son bonheur d'entendre des nouvelles de la fugue de Chéri. Présent : la vie quotidienne de Léa (ses sorties). Mme Peloux raconte la vie familiale de Chéri et Edmée. Léa a des souvenirs de son passé amoureux. Personnages : Léa, Rose, Mme Peloux, Chéri. Nombre de pages : 33	Acte II, Scène I	Résumé : Mme Peloux et ses amis exposent le demi-monde. On parle du mariage de Chéri et d'un nouvel amant pour Léa. Lieu : Chez Mme Peloux. Temps : Pendant la journée. Personnages : Mme Peloux, La Baronne de la Berche, Aldonza, Mlle Poussier, Masseau. Nombre de pages : 11

	<i>Chéri</i> Roman		<i>Chéri</i> Adaptation
Chapitre XII	Résumé : Suite à leurs déclarations d'amour et à une nuit ensemble, Léa planifie un départ pour le couple et Chéri voit qu'il doit quitter Léa et retourner à Edmée et à ses responsabilités d'homme et de mari. Léa reste seule à la fin du roman. Lieu : La chambre de Léa. Temps : Le matin. Personnages : Léa, Chéri. Nombre de pages : 14	Scène II	Résumé : Léa arrive chez Mme Peloux. Léa pose des questions sur Chéri et Edmée. Elle fait des allusions à un amant. Lieu: Chez Mme Peloux. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Mme Peloux, La Baronne de la Berche, Aldonza, Mlle Poussier, Masseau, Léa. Nombre de pages : 6
		Scène III	Résumé : Léa fuit pour ne pas être là à l'arrivée de Chéri. Lieu : Jardin chez Mme Peloux. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Léa, Henriette. Nombre de pages : 0,5

	<i>Chéri</i> Roman		<i>Chéri</i> Adaptation
		Scène IV	Résumé : Les amies de Mme Peloux partent à l'arrivée de Chéri et Edmée. Lieu : Chez Mme Peloux. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Masseau, femme de chambre, Chéri, Edmée, Charlotte, Aldonza, La Baronne, Mlle Poussier Nombre de pages : 1
		Scène V	Résumé : Chéri a mauvaise mine. Lieu : Chez Mme Peloux. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Chéri, Edmée, Charlotte. Nombre de pages : 1
		Scène VI	Résumé : Mme Peloux trouve que Chéri a changé. Elle raconte que Léa est de retour et Edmée l'entend. Lieu : Chez Mme Peloux. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Chéri, Edmée, Charlotte. Nombre de pages : 2

	<i>Chéri</i> Roman		<i>Chéri</i> Adaptation
		Scène VII	Résumé : Chéri et Edmée parlent de la maison qu'ils vont construire. Ils parlent de leur jeunesse d'enfants de femmes du demi-monde. Lieu : Chez Mme Peloux. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Edmée et Chéri Nombre de pages : 5
		Scène VIII	Résumé : Desmond et Chéri exposent les différences entre la vie de célibataire et la vie mariée. Lieu : Chez Mme Peloux. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Chéri et Desmond. Nombre de pages : 5
		Scène IX	Résumé : Scène de jalousie entre Edmée et Chéri. Chéri se sauve. Lieu : Chez Mme Peloux. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Edmée et Chéri. Nombre de pages : 8

	<i>Chéri</i> Roman		<i>Chéri</i> Adaptation
		Acte III Scène I	Résumé : Léa parle à Masseau de son amour pour Chéri et de son projet de partir de Paris. Lieu : Chez Léa (son boudoir). Temps : 11 heures de soir. Personnages : Léa, Masseau, Maître d'hôtel. Nombre de pages : 4
		Scène II	Résumé : Léa et Rose planifient le voyage et l'avenir. Lieu : Le boudoir de Léa. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Léa, Rose. Nombre de pages : 2
		Scène III	Résumé : Chéri entre. Il est jaloux après avoir vu la bague de Léa. Elle le laisse croire que c'est un cadeau d'un homme. Il pleure et admet qu'il aime Léa et Léa admet qu'elle n'a pas d'autre homme. Lieu : Le boudoir de Léa. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Léa, Chéri. Nombre de pages : 8

	<i>Chéri</i> Roman		<i>Chéri</i> Adaptation
		Scène IV	Résumé : Léa décide de ne pas partir. Lieu : Le boudoir de Léa. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Léa, Chéri, Rose. Nombre de pages : 1
		Scène V	Résumé : Léa et Chéri se retrouvent. Lieu : Le boudoir de Léa le soir. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Le soir. Personnages : Léa, Chéri Nombre de pages : 1
		Acte IV Scène I	Résumé : Edmée arrive chez Léa. Lieu : Chez Léa. Temps : Avant « le petit jour ». Personnages : Léa et Rose Nombre de pages : 1

	<i>Chéri</i> Roman		<i>Chéri</i> Adaptation
		Scène II	Résumé : Edmée demande Chéri. Léa dit qu'il n'est pas là. Lieu : Chez Léa. Temps : Avant « le petit jour ». Personnages : Léa et Edmée. Nombre de pages : 3
		Scène III	Résumé : Confrontation entre Chéri et Edmée. Lieu : Chez Léa. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Léa, Edmée, Chéri. Nombre de pages : 2
		Scène IV	Résumé : Confrontation entre Chéri et Léa. Chéri part. Léa reste seule et triste. Lieu : Chez Léa. Temps : Tout de suite après la scène précédente Personnages : Léa et Chéri. Nombre de pages : 4

	<i>La Vagabonde</i> Roman		<i>La Vagabonde</i> Adaptation
Première Partie	Résumé : Narré à la première personne. La narratrice décrit le présent (sa vie d'artiste de music-hall et les personnages qui l'entourent) et son passé (mariage et divorce avec Adolphe Taillandy). Description de son passé et de sa vie d'écrivain. Introduction de son « amoureux » futur, Dufferein-Chautel et de ses attentions envers Renée pour la séduire. Description de la vie personnelle au présent à travers les amitiés avec Hamond, Margot, sa domestique, Blandine, et sa chienne, Fossette. Hamond expose les détails de la famille de Dufferein-Chautel. La première partie se termine avec la fin du séjour de 40 jours à l'Empyrée-Clichy. Lieu : Music-hall, rue, appartement de Renée, un salon au Bois de Boulogne, Bois de Boulogne, un théâtre de répétition. Temps : Des heures exactes sont spécifiées (le roman commence avec l'heure), trois ans après que Renée a commencé de faire du music-hall. Les périodes de la vie de Renée sont détaillées : 8 ans de mariage suivi de 3 ans de séparation. Les heures du jour sont spécifiées ainsi que les fêtes (Noël et Jour de l'an). Le roman commence en hiver et la première partie se termine en « avant-printemps ». Personnages : Renée, Brague, références aux artistes (Bouty, Stéphane-le-Danseur, Jadin) et au public de music-hall, « la Patronne » au music-hall, le monde de son passé de femme mariée (les anciennes maîtresses de son mari et les frères Dufferein-Chautel), références aux autres locataires de la maison de Renée (aussi des femmes seules), sa chienne Fossette. Son ami Hamond et son ex-belle sœur, Margot sont présents aussi. Nombre de pages : 51	Prologue Scène 1	Résumé : Exposition de la vie dissolue de Taillandy et son mariage malheureux. Lieu : Atelier de Taillandy. Temps : Après-midi d'hiver. Personnages : Margot et Albert. Nombre de pages : 2

	<i>La Vagabonde</i> Roman		<i>La Vagabonde</i> Adaptation
Partie I		Scène 2	Résumé : Taillandy essaie de séduire Jeanne Margy. Lieu : Atelier de Taillandy. Temps : Tout de suite après la scène précédente Personnages : Adolphe Taillandy, Jeanne Margy Nombre de pages : 2

XXX

	<i>La Vagabonde</i> Roman		<i>La Vagabonde</i> Adaptation
Partie II	Résumé : Renée sort de la solitude pour être aimée par Maxime. Exposition de la liaison amoureuse entre Renée et Maxime et le conflit entre la vie de « femme aimée » et celle d'artiste, surtout dans la désapprobation de Maxime. Exposition du passé de Maxime comme homme riche et paresseux. Exposition de l'opinion négative de Renée sur les hommes et la servitude de la femme aimée. Renée voit Maxime au music-hall et devient jalouse de l'attention qu'il porte à Jadin. Renée se bat contre son désir d'aimer et d'être aimée. Elle raconte son amour à Margot mais elle considère l'amour un tourment et une humiliation pour la femme. Brague suggère une tournée de 40 jours en dehors de Paris que Renée accepte. Renée et Brague et le Vieux Troglodyte répètent une nouvelle pantomime. Lieu : L'appartement de Renée, restaurant à Montmartre, le music-hall, bureau du promoteur, la rue (Boulevard Haussmann), Bois de Meudon, atelier de Margot. Temps : Hiver. Personnages : Renée, Maxime, Hamond, Brague, le Vieux Troglodyte, Blandine, la chienne Fossette, Bouty, Jadin, Salomon, Margot. Nombre de pages : 86	Scène III	Résumé : Adolphe est exposé comme menteur. Lieu : Atelier de Taillandy. Temps : Le soir après le départ de Jeanne Margy. Personnages : Adolphe et Albert. Nombre de pages : 0,5

	<i>La Vagabonde</i> Roman		<i>La Vagabonde</i> Adaptation
		Scène IV	Résumé : Exposition de comment Taillandy trompe sa femme et sa maîtresse. Lieu : L'atelier de Taillandy. Temps : Tout de suite après. Personnages : Adolphe et Marthe Nombre de pages : 2

	<i>La Vagabonde</i> Roman		<i>La Vagabonde</i> Adaptation
Partie III	Résumé : Séparation de Renée et Maxime du fait de la tournée en province. La narration est à la fois à la première personne et épistolaire mais seulement dans un sens : les lettres de Renée à Maxime. Maxime propose le mariage dans une lettre. Renée s'angoisse, prise dans le conflit femme de théâtre/femme aimée. Elle appréhende la trahison éventuelle de Max et elle commence à apprécier la solitude et l'indépendance. Brague propose une tournée en Amérique du Sud que Renée considère sérieusement. Lieu : Les banlieues de Paris vues du train, le pays d'enfance de Renée. Les théâtres, loges, rues (la Canebière), cathédrales, boutiques, restaurants « d'artistes » (Basso) et parcs des villes de tournée : Dijon, Reims, Nancy, Belfort, Besançon, Lyon ; le quai du Rhône, Avignon, Marseille, Nice, Cannes, Menton, Nîmes, Montpellier, Carcassonne, Toulouse, Bordeaux, la Bretagne, Caen, Paris. Temps : 40 jours de tournée commençant au petit matin. Le printemps cède la place à l'été. Personnages : Renée, Le vieux troglodyte, Brague, Blandine, Fossette. Évoqués dans les lettres : Blandine, Fossette, Maxime, la mère et le frère de Maxime, comédiens (Cavaillon, Amalia Barally), souvenirs de Taillandy, la voisine de Maxime. Nombre de pages : 45	Scène V	Résumé : Renée explique à Marthe que Taillandy la trompe et Renée déclare qu'elle en a assez et décide à partir. Lieu : Chez Taillandy Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Adolphe, Marthe, et Renée. Nombre de pages : 9

	<i>La Vagabonde</i> Roman		<i>La Vagabonde</i> Adaptation
		Scène VI	Résumé : Renée planifie son départ chez sa tante. Lieu : L'atelier de Taillandy Temps : Tout de suite après. Personnages : Renée et la femme de chambre. Nombre de pages : 0.75
		Scène VII	Résumé : Renée explique à Margot qu'elle quitte Taillandy et Margot l'aide. Lieu : L'atelier de Taillandy. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Renée et Margot. Nombre de pages : 2
		Acte I Scène I	Résumé : On présente la vie de l'envers du music-hall. Lieu : Les coulisses du music-hall. Temps : Samedi. Personnages : Le chef machiniste, le régisseur, Wilson, Maria Ancona, régine Tallien, l'accessoiriste, l'électricien, Voix off, Célio. Nombre de pages : 4

	<i>La Vagabonde</i> Roman		<i>La Vagabonde</i> Adaptation
		Scène II	Résumé : On expose la dureté de la vie de music-hall envers des êtres fragiles (Le Laissé-pour-compte). Lieu : Au music-hall. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Le chef machiniste, le régisseur, Wilson, Maria Ancona, Régine Tallien, l'accessoiriste, l'électricien, voix <i>off</i>, Célio, Le Laissé-pour-compte. Nombre de pages : 0.5
		Scène III	Résumé : Le Laissé-pour-compte va remplacer un artiste dans le numéro de Brague et Renée. Brague est présenté comme le chef. Lieu : Au music-hall. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Le chef machiniste, le régisseur, Wilson, Maria Ancona, Régine Tallien, l'accessoiriste, l'électricien, voix <i>off</i>, Célio, Brague, Bouty Nombre de pages : 1

	<i>La Vagabonde</i> Roman		<i>La Vagabonde</i> Adaptation
		Scène IV	Résumé : On expose la violence de l'envers du music-hall. Lieu : Au music-hall. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Renée, Bouty, deux acrobates, Stéphane, le régisseur, Brague Nombre de pages : 4
		Scène V	Résumé : Jadin n'arrive pas pour chanter. Brague et Renée passent en scène plus tôt. Lieu : Au music-hall. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Renée, Brague, le régisseur, Bouty. Nombre de pages : 2
		Scène VI	Résumé : Brague annonce à Renée qu'ils vont jouer dans un salon « des gens bien ». On expose le passé bourgeois de Renée et sa vie présente de femme indépendante. Lieu : Au music-hall. Temps : Tout de suite après. Personnages : Brague et Renée. Nombre de pages : 2

	<i>La Vagabonde</i> Roman		<i>La Vagabonde</i> Adaptation
		Scène VII	Résumé : On présente la pantomime de Renée, Brague, et le Laissé-pour-compte. Lieu : Au music-hall. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Brague, Renée, Le régisseur, le Laissé-pour-compte. Nombre de pages : 1
		Scène VIII	Résumé : On expose l'exotisme du music-hall et les difficultés des voyages. Lieu : Au music-hall. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Ida et Renée. Nombre de pages : 2
		Scène IX	Résumé : On expose le passé de Renée, son statut social, son mariage et son divorce et son statut d'artiste sophistiquée. Lieu : Au music-hall. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Renée, Le Régisseur, Régine, Maria Ancona, Wilson, Brague. Nombre de pages : 2

	<i>La Vagabonde</i> Roman		<i>La Vagabonde</i> Adaptation
		Scène X	Résumé : Maxime arrive pour offrir ses hommages à Renée. Renée le rejette. Renée prend le parti du Laissé-pour-compte et expose sa gentillesse. La scène se termine avec Renée qui prend la carte de visite de Maxime et la met dans son sac. Lieu : Au music-hall. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Renée, Maxime, Le Laissé-pour-compte, Brague Nombre de pages : 8
		Acte II, Scène I	Résumé : Les domestiques exposent Renée et Maxime comme couple. Lieu : Chez Renée. Temps : Après 14 heures. Personnages : Blandine et la concierge. Nombre de pages : 2
		Scène II	Résumé : On expose les relations entre Renée et Maxime et la lutte de Renée contre l'amour. Lieu : Chez Renée. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Maxime, Blandine, Renée Nombre de pages : 5

	<i>La Vagabonde</i> Roman		<i>La Vagabonde</i> Adaptation
		Scène III	Résumé : Brague vient parler de la tournée. Max doit attendre. Lieu : Chez Renée. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Maxime, Blandine, Renée, Brague. Nombre de pages : 1
		Scène IV	Résumé : Brague expose la vie intime en tournée (partage de malle). Lieu : Chez Renée. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Brague, Renée, Maxime. Nombre de pages : 4
		Scène V	Résumé : Maxime est jaloux de Renée et ne veut pas qu'elle parte pas en tournée. Renée accepte de ne pas partir. Lieu : Chez Renée. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Maxime et Renée. Nombre de pages : 5

	<i>La Vagabonde</i> Roman		<i>La Vagabonde</i> Adaptation
		Scène VI	Résumé : Renée explique son amour à Margot. Lieu : Chez Renée. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Blandine, Renée, Maxime, Margot. Nombre de pages : 7
		Scène VII	Résumé : Renée écoute le Laisse-pour-compte parler du mariage et de la vie de couple et décide de partir en tournée avec Bague. Lieu : Chez Renée. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Blandine, Renée, Maxime, Margot, le Laisse-pour-compte. Nombre de pages : 5

	<i>La Vagabonde</i> Roman		<i>La Vagabonde</i> Adaptation
		Acte III, Scène I	Résumé : Moment gai et décontracté. Renée est heureuse parmi ses amis et d'autres artistes. Elle s'amuse et elle rit. Maxime entre et l'observe en train de s'amuser avec des hommes. Lieu : Restaurant à Marseille. Temps : Au crépuscule. Personnages : Ida, Mme Fernand, Victor, Félix, Renée, «l'Homme aux poissons », l'Anglais, Brague, Le Laissé-pour-compte, et d'autres personnages de fond d'«une figuration assez caractéristique d'artistes, boxeurs de couleur, etc. », et ensuite Maxime qui est caché de Renée et des autres personnages sauf Félix (le serveur) Nombre de pages : 5
		Scène II	Résumé : On expose l'amour de Renée pour la vie des artistes. Elle se laisse embrassée par l'Anglais. Lieu : Restaurant marseillais. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Mme Fernand, Félix, Renée, «l'Homme aux poissons » (qui sort au début de la scène), l'Anglais, Brague, Le Laissé-pour-compte, et d'autres personnages de fond d'«une figuration assez caractéristique d'artistes, boxeurs de couleur, etc. », et Maxime qui est caché de Renée et des autres personnages sauf Félix (le serveur). Nombre de pages : 5

	<i>La Vagabonde</i> Roman		<i>La Vagabonde</i> Adaptation
		Scène III	Résumé : On expose l'amour de Brague pour le Laissé-pour-compte et le fait que Renée a laissé Maxime. Maxime fait connaître sa présence. Lieu : Restaurant marseillais. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Mme Fernand, Félix, Renée, Brague, Le Laissé-pour-compte, et d'autres personnages de fond d'«une figuration assez caractéristique d'artistes, boxeurs de couleur, etc. », Maxime qui est caché de Renée et des autres personnages sauf Félix (le serveur) Nombre de pages : 6
		Scène IV	Résumé : On expose la haine de Maxime pour la vie indépendante de Renée comme artiste. Renée rompt avec lui définitivement. Lieu : Restaurant marseillais. Temps : Tout de suite après la scène précédente. Personnages : Maxime, Renée, Mme Fernand. Nombre de pages : 7