

Romans du XVII<sup>e</sup> siècle sur la scène contemporaine :  
*Les Désordres de l'amour, La Princesse de Clèves* et les *Lettres portugaises*  
 par Louise Doutreligne

Après avoir défini la *dramatisation* comme un processus relevant de la « transmodalisation intermodale »<sup>1</sup>, Gérard Genette ajoute qu'il s'agit d'une pratique culturelle ancienne, fondamentale et continue à travers les âges. La scène contemporaine en apporte la preuve, visiblement toujours séduite par la dramatisation des romans du XVII<sup>e</sup> siècle. Que l'on songe à la magnifique adaptation de *La Princesse de Clèves*, mi-théâtrale mi-chorégraphique, par Marcel Bozonnet (1995), ainsi qu'à celle de *L'Autre monde* par Benjamin Lazar<sup>2</sup>. *Les Lettres portugaises*, quant à elles, font régulièrement l'objet de mises en scène, même s'il s'agit plus souvent de « lectures » que de véritables dramatisations<sup>3</sup>. Enfin, les *Contes* de Perrault seront à l'honneur de la manifestation « Eclats Baroques », du 18 novembre au 18 décembre 2010, au théâtre de l'Épée de bois à la Cartoucherie de Paris (mise en scène de Jean Denis Monory)<sup>4</sup>.

Dans ce paysage fécond, la démarche artistique de l'autrice, actrice et dramaturge contemporaine Louise Doutreligne<sup>5</sup> se singularise à plus d'un titre : elle peut d'abord se prévaloir de l'adaptation des trois fleurons romanesques de la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle – les *Désordres de l'amour*, *La Princesse de Clèves* et les *Lettres portugaises* ; elle se caractérise ensuite par une prédilection évidente non seulement

---

<sup>1</sup> Dans sa typologie des relations transtextuelles, G. Genette définit l'hypertextualité comme « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » L'hypertexte est donc un texte dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de transformation. Or, l'une de ces opérations de transformation tient dans la « transmodalisation », « soit toute espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte. » Par « transmodalisation », précise Genette, « j'entends [...] une transformation portant sur ce que l'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction : narratif ou dramatique. » A partir de là, il distingue la transmodalisation intermodale (« passage d'un mode à l'autre ») de la transmodalisation intramodale (« changement affectant le fonctionnement interne du mode »). La transmodalisation intermodale, qui nous intéresse dans la perspective de ce travail, présente elle-même deux variétés : le « passage du narratif au dramatique ou *dramatisation*, passage inverse du dramatique au narratif ou *narrativisation*. » (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, p. 11 et p. 323).

<sup>2</sup> Spectacle créé en mai 2004 à l'Académie Bach d'Arques-la-Bataille, et joué encore récemment – en février 2010 – au TNP de Villeurbanne.

<sup>3</sup> *Lettres de la religieuse portugaise*, mise en scène de José Valverde (1972, Théâtre Daniel Sorano, Vincennes) ; *Lettres portugaises*, mise en scène de Jean-Marc Bourg (1993, Compagnie Labyrinthes en résidence à Sigeau) ; *Lettres portugaises*, mise en scène de Pascal Laurens (2005, Théo Théâtre, Paris) ; *Lettres de la Religieuse Portugaise*, mise en scène de Daniel Dupont (2008, Théâtre de l'Aire libre, TNB, Rennes).

<sup>4</sup> Dans le même temps, le cinéma multiplie lui aussi les adaptations, que l'on songe aux nombreuses versions modernisées de *La Princesse de Clèves* (*La Lettre*, de Manoel de Oliveira, 1999 ; *La Fidélité*, d'Andrzej Zulawski, 2000 ; *La Belle Personne*, de Christophe Honoré, 2008), à la subtile adaptation de *L'Astrée* (2006), qu'Eric Rohmer a donnée peu avant sa mort, au film inspiré des *Lettres portugaises*, tourné par le cinéaste américain Eugène Green (*La Religieuse portugaise*, 2009), ainsi qu'à *La Princesse de Montpensier* (2010), de Bertrand Tavernier.

<sup>5</sup> Née à Roubaix en 1948 ; autrice d'environ vingt-cinq pièces publiées ; associée à la Compagnie « Influenscènes » depuis 1986.

pour la dramatisation de textes romanesques (transmodalisation intermodale), mais aussi pour la reprise de textes théâtraux des XVII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (transmodalisation intramodale). D'entrée de jeu, il convient de souligner les contraintes juridiques qui favorisent un tel choix puisque, selon les lois du droit d'auteur à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques<sup>6</sup>, « le partage entre l'auteur d'origine ou le domaine public et l'auteur adaptateur est plus en faveur de l'auteur adaptateur quand il s'agit d'un roman, au motif qu'il y a transposition de genre... »<sup>7</sup>. Cela dit, de l'aveu même de Louise Doutreligne, l'adaptation d'un roman présente un degré de difficulté bien supérieur à celle d'une pièce de théâtre car elle suppose d'inventer, ou bien de trouver dans le roman, un ressort dramatique, sans compter que le dialogue, à qui il revient naturellement de faire avancer l'action au théâtre, doit se substituer au récit. La démarche de Louise Doutreligne est donc remarquable par l'expérience acquise dans l'exercice périlleux de l'adaptation<sup>8</sup>. Elle l'est enfin par la réflexion esthétique qui l'accompagne : modalités et valeur de l'opération de transformation sont évalués dans le texte dramatique, tant il est vrai que c'est bien le passage du roman à la scène, le devenir théâtral des romans, le désir et le mystère de la transformation théâtrale qui intéressent l'écrivaine-dramaturge. D'où l'exhibition, dans le titre de ses pièces et dans l'intrigue même, d'une source existentielle et/ou textuelle – l'hypotexte narratif –, conçue beaucoup moins comme mention légale que comme principe dynamique de l'écriture dramatique<sup>9</sup>. Au fond, souligne le metteur en scène Jean-Luc Paliès :

Louise Doutreligne met le processus même de l'écriture sur le terrain du théâtre. [...] elle souhaite montrer comment l'auteur articule sa propre réalité au présent de la création littéraire et dramatique. Ce faisant, Louise Doutreligne fait œuvre elle-même, car c'est de l'intérieur de son écriture que se révèlent, entre les lignes, les béances de ces écrivains devenus, sous sa plume, personnages.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> La SACD, dont Louise Doutreligne est la Présidente pour la commission Théâtre.

<sup>7</sup> Nous remercions Louise Doutreligne d'avoir appelé notre attention sur cet aspect.

<sup>8</sup> Il va sans dire que cette pratique n'est pas exclusive dans la production de l'écrivaine ; voir *La Bancal se balance* (éd. Théâtrales, 2004) ou *Sublim'Interim* (éd. de L'Amandier, 2008), entre autres textes.

<sup>9</sup> Le seul aperçu des *Séductions espagnoles* en témoigne, qui regroupe six textes dramatiques de Louise Doutreligne publiés aux éditions de l'Amandier : *Teresada'*, *Les Séductions espagnoles I*, « théâtre Librement inspiré de la vie et l'œuvre de Thérèse d'Avila » (2007) ; *Don Juan d'origine*, *Les Séductions espagnoles II*, « théâtre Librement adapté d'après Tirso de Molina et Madame de Maintenon » (2007) ; *Carmen la nouvelle*, *Les Séductions espagnoles III*, « théâtre Librement inspiré de la vie et l'œuvre de Mérimée » (2007) ; *Faust espagnol*, *Les Séductions espagnoles IV*, « Librement inspiré de *L'esclave du démon* de [Antonio] Mira de Amescua » (2008) ; *La casa de Bernarda Alba*, *Les Séductions espagnoles V*, « théâtre d'après Federico Garcia Lorca » (2008) ; *La novice et le jésuite*, *Les Séductions espagnoles VI*, « théâtre adaptation pour deux personnages » (2009).

Cet ensemble souligne à quel point l'adaptation relève, chez Louise Doutreligne, d'un rapport passionnel à l'Espagne et à la littérature espagnole (ou d'inspiration espagnole). Il n'est donc pas étonnant que les premiers travaux universitaires sur la dramaturge proviennent d'Espagne : depuis 2007, Evelio Miñano Martínez (Universitat de València) lui a consacré plusieurs études qui s'inscrivent dans le projet de recherche HUM2006-08785 : « Mujeres escritoras en la literatura francesa contemporánea : claves de su emergencia y diversidad » (Ministerio de Educación y Ciencia). Voir justement sa très éclairante analyse des *Séductions* : « Les *Séductions espagnoles* de Louise Doutreligne », dans *La culture de l'autre : l'enseignement des langues à l'Université*, Actes 2010, *La Clé des Langues* (Lyon : ENS LSH/DGESCO ; [http://cle.ens-lyon.fr/54268829/0/fiche\\_article/](http://cle.ens-lyon.fr/54268829/0/fiche_article/)). On lui doit aussi la traduction espagnole de *La Bancal se balance* (2004), avec une longue « Introduction » : *Tocada y lanzada*, Universitat de València, Colección teatro siglo XXI, Serie traducción, 2008.

<sup>10</sup> Jean-Luc Paliès, texte introductif des *Séductions espagnoles*.

A travers la réécriture des *Désordres de l'amour*, de *La Princesse de Clèves* et des *Lettres portugaises* par Louise Doutreligne, c'est la transformation intentionnelle et consciente d'un texte romanesque en texte dramatique que nous voudrions interroger. Comment Louise Doutreligne fait-elle du théâtre contemporain avec des romans classiques ? Peut-elle échapper à l'exercice de style « à la manière de » et proposer une vision personnelle de textes quasi-patrimonialisés<sup>11</sup> ? Surtout, évolue-t-elle dans sa conception de l'adaptation d'une pièce à l'autre, sachant qu'une douzaine d'années séparent les deux premières de la troisième (1989, 1992 et 2002) ? En somme, comment se manifeste cette « alchimie diabolique entre soi et les autres », dont parle Jean-Luc Paliès<sup>12</sup> ?

La première dramatisation effectuée par Louise Doutreligne concerne les *Désordres de l'amour*, de Mme de Villedieu<sup>13</sup>, et plus précisément la dernière nouvelle du recueil (III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> parties). Considérée comme la plus mélancolique et la plus pessimiste, elle raconte les amours malheureuses d'une jeune veuve, Mme de Maugiron, avec le bel officier Givry, qui la délaisse vainement pour une autre femme<sup>14</sup>. La dramaturge l'adapte au sein d'une pièce complexe intitulée *Conversations sur l'infinité des passions*<sup>15</sup> : à la suite de l'adaptation des *Désordres de l'amour* (sous le titre : « Les désordres de la passion »), on trouve en effet celles des *Egarements du cœur et de l'esprit*, de Crébillon fils (sous le titre : « Les égarements du désir »), et de *La Duchesse de Langeais*, d'Honoré de Balzac (sous le titre : « La fatalité de l'amour »). Un choix de trois textes classiques pleins de lettres, de billets galants et de dialogues pour rappeler comment, à l'heure des moyens de communication ultra-modernes, « on faisait l'amour avec notre langue française »<sup>16</sup>. Le titre à la création<sup>17</sup> – *Le Paravent indiscret* – évoque pour sa part un dispositif scénique proche du théâtre de salon, tel que le précise la didascalie à l'ouverture du prologue :

---

<sup>11</sup> Du moins *La Princesse de Clèves* et les *Lettres portugaises*.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Louise Doutreligne explique que c'est en travaillant sur les œuvres de Thérèse d'Avila, pour écrire et monter sa pièce *Teresada* (1986 pour la création ; 1987 pour la 1<sup>re</sup> éd., L'Avant-Scène Théâtre), qu'elle a rencontré ce texte romanesque méconnu du grand public. Christian Gaumy, alors conservateur de la Bibliothèque Universitaire de Limoges, lui en avait recommandé la lecture au cours de leurs nombreux échanges et discussions sur la mystique et le désir.

<sup>14</sup> Alors que la cassette qui contient les lettres de sa maîtresse a été saisie par des troupes de la Ligue, Givry se la voit restituer courtoisement, mais il constate que les lettres ont été annotées par une main inconnue qui prône une autre manière d'aimer que celle de Mme de Maugiron. Piqué par la curiosité, il finit par découvrir que Mlle de Guise est l'auteur de ces maximes galantes. Entrevoiyant l'espoir de lui plaire, il délaisse alors Mme de Maugiron, qui tente de le ramener à la raison en lui faisant valoir que son ami, le duc de Bellegarde, travaille à le trahir. Aveuglé par sa passion, Givry s'obstine jusqu'à la déraison. Repoussé par Mlle de Guise, il s'expose mortellement à la guerre, tandis que Mme de Maugiron tombe « dans une langueur qui ne finit qu'avec sa vie ».

<sup>15</sup> Louise Doutreligne, *Conversations sur l'infinité des passions*, « Librement inspiré de Madame de Villedieu XVII<sup>e</sup>, Crébillon fils XVIII<sup>e</sup>, Honoré de Balzac XIX<sup>e</sup> », éd. des Quatre-vents, 1990.

<sup>16</sup> *Ibid.*, texte de quatrième de couverture.

<sup>17</sup> Limoges, le 5 octobre 1989, à l'occasion du festival des Francophonies. Mise en scène et scénographie de Jean-Luc Paliès.

*Petit salon. Un paravent. Un candélabre. Deux chaises dorées. Une écritoire. Un homme et une femme habillés en costumes XIX<sup>e</sup> siècle : elle, en déshabillé bouillonnant, lui en manteau et haut de forme. Elle lui parle, il l'écoute.*<sup>18</sup>

La mise en scène dessine ensuite le feuilleté chronologique par le déshabillage des acteurs qui se retrouvent successivement en costumes XVIII<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Le personnage nommé « ELLE », figuration probable de l'autrice sur scène, comme dans le chœur d'une tragédie antique, annonce le sujet de la pièce : des exemples à même de persuader l'interlocuteur masculin « de l'infinité de l'amour »<sup>19</sup>. Le premier d'entre eux est alors introduit par le quatrain final des *Désordres de l'amour*<sup>20</sup>, « récit[é] ou chant[é] », tandis que l'homme et la femme se glissent derrière le paravent où ils deviennent les spectateurs intimes des duos amoureux<sup>21</sup>.

La deuxième adaptation est celle de *La Princesse de Clèves*. Non publiée<sup>22</sup>, la pièce a été créée et mise en scène par Jean-Luc Paliès en 1992, à l'espace Noriac de Limoges, sous le titre : *L'Aveu*, accompagné du sous-titre : *ou une lecture de La Princesse de Clèves par Madame de Lafayette et Monsieur de La Rochefoucauld*. Le titre affiche donc la pièce comme une lecture-commentaire du manuscrit du roman, « à la veille de [sa] publication »<sup>23</sup> en 1678, par ses deux auteurs supposés. Quatre parties la structurent tout en épousant la chronologie narrative du roman : « La Naissance de l'Amour » (I<sup>e</sup> partie), centrée sur le coup de foudre de Mme de Clèves pour le duc de Nemours ; « L'Aveu de l'Amour » (II<sup>e</sup> partie), centrée sur l'aveu de la princesse à son époux ; « Le Crime de l'Amour » (III<sup>e</sup> partie), centrée sur les reproches que le prince de Clèves adresse à sa femme sur son lit de mort ; « La Mort de l'Amour » (IV<sup>e</sup> partie), centrée sur le refus de la princesse de céder à sa passion pour Nemours. L'action se déroule à Paris « dans le petit salon bibliothèque de Madame de Lafayette »<sup>24</sup> et se voit articulée par des pauses dans la lecture du roman, à la faveur desquelles la porte-fenêtre s'ouvre systématiquement, tandis qu'un jeu de son et lumière est activé.

Enfin, la troisième adaptation intéresse les *Lettres portugaises*. Louise Doutreligne opte pour un titre saisissant et mystérieux, voire provocateur, tant au moment de la création de la pièce, en 2002<sup>25</sup>, qu'à celui de sa publication, en 2009 : d'abord *Lettres*

<sup>18</sup> *Conversations sur l'infinité des passions*, éd. cit., p. 13.

<sup>19</sup> « Désordres, égarements, fatalité » : la progression est explicite vers les territoires les plus sombres et les plus tragiques de la passion amoureuse. On peut donc se demander si Louise Doutreligne n'a pas été influencée par la composition d'ensemble des *Désordres de l'amour* pour celle de ses *Conversations*. En ce sens, l'œuvre de Mme de Villedieu serait bien la matrice de la pièce.

<sup>20</sup> « Amour, cruel amour, enchantement des âmes/ Hélas ne verrons-nous jamais/ Le funeste effet de tes flammes/ Respecter de nos cœurs la sagesse et la paix. » (*ibid.*).

<sup>21</sup> Sans doute faut-il voir là un clin d'œil au sofa de Crébillon fils, lui-même « indiscret ».

<sup>22</sup> Nous sommes très reconnaissante à Louise Doutreligne de nous avoir transmis le manuscrit de la pièce pour les besoins de cette étude.

<sup>23</sup> *Ibid.*, présentation des personnages et de l'action.

<sup>24</sup> « Dans le petit salon bibliothèque de Madame de Lafayette. Beaucoup de livres, quelques feuillets manuscrits, des plumes, des encriers. Au fond une porte-fenêtre qui s'ouvre sur un minuscule jardin agrémenté de bosquets et d'un jet d'eau... enfin *le plus joli petit lieu du monde pour respirer à Paris...* » (Louise Doutreligne, *L'Aveu, ou une lecture de La Princesse de Clèves par Madame de Lafayette et Monsieur de La Rochefoucauld*, didascalie initiale).

<sup>25</sup> Mise en scène de Jean-Luc Paliès, Centre des Bords de Marne, Le Perreux.

*confessées de la religieuse portugaise*, puis *La novice et le jésuite*<sup>26</sup>. Comme pour *L'Aveu*, le titre renferme à lui tout seul un programme de réécriture dramatique en ce qu'il suggère que Mariana est amenée à relire ses lettres d'amour, ou plutôt à les confesser, devant un jésuite, le père Gratian. Un dispositif a priori inquisitorial qui permet à la religieuse de revivre les tourments de sa passion sous la conduite d'un confesseur mi-psychanalyste mi-exorciste. Nous avons donc affaire à une dramatisation particulièrement élaborée en ce qu'elle est à la fois adaptation et suite : Gratian raccroche en effet la pièce aux dernières paroles des *Lettres Portugaises* via le motif des lettres interceptées « juste avant le départ du bateau pour la France »<sup>27</sup>. Sauf qu'il ne s'agit plus des lettres de l'amant que Mariana était censée lui retourner, mais de ses propres lettres, celles qui constituent le corps même du roman épistolaire. Du coup, ces dernières ne sont jamais parvenues à l'amant incriminé. Là encore, cinq tableaux composent la pièce, tout comme le roman de Guilleragues est composé de cinq lettres. L'action se déroule dans une « chambre monacale d'un couvent en Espagne portugaise au XVII<sup>e</sup> siècle »<sup>28</sup>, laquelle est sobrement meublée d'un lit de bois rustre, d'une table-écritoire, d'un prie-Dieu, d'une table de toilette, d'un grand crucifix et d'une chaise de paille<sup>29</sup>.

On le voit, les trois pièces présentent bon nombre de points communs : une problématique de la passion, trahie et douloureusement aliénante du côté féminin, en voie de décristallisation du côté masculin ; une composition dramatique reposant sur un « univers encadrant » et un univers « encadré »<sup>30</sup> ; le choix d'un espace intimiste confinant au huis-clos ; et, pour finir, la fidélité au texte d'origine, tant du point de vue de la toile historique que du point de vue textuel. De fait, en dehors du « Prologue » et des cadres, l'essentiel du matériau dramatique est constitué d'emprunts citationnels directs. Le procédé est d'ailleurs favorisé par le motif de la lecture-relecture, tantôt des lettres de Givry et de Mariana, tantôt du manuscrit de *La Princesse de Clèves*. Les dialogues puisent directement à la source de l'hypotexte, en sorte que l'impression générale pourrait être celle d'une servilité, tout à l'opposé de la mention « librement inspiré de », qu'affectionne Louise Doutreligne, et qui suppose qu'un artiste s'écarte, parfois radicalement, du sujet, du décor, de l'époque, etc. Effet d'optique bien trompeur en vérité, que la comparaison serrée entre l'hypotexte narratif et l'hypertexte dramatique va nous permettre de dissiper.

<sup>26</sup> Louise Doutreligne, *La novice et le jésuite*, *Les Séductions espagnoles VII*, « théâtre, adaptation pour deux personnages », éd. de l'Amandier, 2009.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 12 et p. 17.

<sup>28</sup> *Ibid.*, présentation des personnages, p. 10.

<sup>29</sup> *Ibid.*, didascalie initiale, p. 11.

<sup>30</sup> Evelio Miñano Martínez montre que la plupart des pièces de Louise Doutreligne fonctionne sur cette structuration, laquelle autorise maints effets de modulations (« Lecture et écriture dans l'univers dramatique de Louise Doutreligne », *Cédille*, n° 6, avril 2010, pp. 164-202 ; <http://webpages.ull.es/users/cedille/seis/minano.pdf>). L'« univers encadrant » de *Conversations* est le « Prologue » dans lequel les personnages se dévêtent de leurs habits d'époque XIX<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles pour introduire le tableau qui se déroule au XVII<sup>e</sup> siècle (univers encadré). A noter qu'il n'y a pas de retour à cet univers encadrant à la fin de la pièce. Dans *L'Aveu*, l'« univers encadrant » est moins nettement délimité, mais il est constitué par la discussion entre Mme de Lafayette et M. de La Rochefoucauld au sujet de l'adaptation de *La Princesse de Clèves* par l'écrivaine ; la lecture du roman est l'« univers encadré ». Enfin, *La novice et le jésuite* suit un schéma identique : l'« univers encadrant » est constitué par la rencontre entre Mariana et Gratian, qui invite la jeune femme à la lecture-confession de ses lettres, tandis que l'« univers encadré » est formé de cette dernière.

Beaucoup plus profondes qu'il y paraît, les opérations de transformations de la dramaturge affectent d'abord les structures spatio-temporelles, travaillées dans le sens d'un resserrement<sup>31</sup>. Le phénomène est particulièrement sensible dans *Conversations sur l'infinité des passions*, où la gageure consistait à réduire trois univers romanesques hétérogènes en face à face d'environ vingt minutes chacun<sup>32</sup>. Dans le tableau « Les désordres de la passion », Louise Doutreligne condense des événements qui connaissent un déroulement chronologique ample chez Mme de Villedieu puisque son héros Givry a 21 ans au début de la nouvelle et 26 à la fin, lorsqu'il meurt au siège de Laon (1594). De quoi offrir un déroulement narratif à la passion qu'il éprouve pour Mlle de Guise, depuis les lettres retrouvées annotées jusqu'à son suicide à la guerre, en passant par les progrès de sa flamme, ses confidences explorées au roi de Navarre, les intrigues de son ami et rival, le marquis de Bellegarde, les opérations militaires qui rapprochent ou séparent les amants, et les tentatives désespérées de Mme de Maugiron pour le ramener à elle. Le temps scénique impose au contraire une concentration : s'il est impossible de se rattacher à une chronologie précise, il apparaît que les mécanismes de la fatalité s'enclenchent et se referment plus vite, ne serait-ce que parce que Mme de Maugiron apparaît déjà sur scène « rongée par le reproche retenu »<sup>33</sup>. De fait, c'est elle qui a ramené sa cassette de lettres à Givry, qui a découvert les commentaires, deviné leur provenance et évalué le danger qu'ils représentent pour son couple (première scène). Un découpage très net est ensuite proposé par les entrées et les sorties de Givry. D'où une progression marquée vers la fatalité. Une deuxième scène consomme en effet l'indifférence de Givry, qui part à la guerre sans éprouver de tristesse et sans se soucier des préventions de Mme de Maugiron à l'encontre de sa passion déraisonnable pour Mlle de Guise. Une troisième donne à entendre le récit d'une visite rendue à cette nouvelle maîtresse, grâce à une lettre que le marquis de Bellegarde a envoyée à Mme de Maugiron, auprès de qui il se fait passer pour un confident digne d'estime. Dans une quatrième scène, Givry annonce à Mme de Maugiron qu'il ne l'aime plus, tandis qu'elle le met en garde contre les mauvaises dispositions de Mlle de Guise à son égard, suite à une lettre audacieuse qu'il lui aurait envoyée. Mme de Maugiron démêle alors, au moyen d'une lettre, les agissements indécents de Bellegarde. Dans la cinquième scène, Mme de Maugiron se rend chez Givry pour lui dévoiler les trahisons de Bellegarde et de Mlle de Guise. Elle lui redit son amour et toute sa constance ; au comble de la jalousie et du désespoir, il lui redit son détachement et son incapacité à aimer une autre personne que Mlle Guise, cette passion dût-elle causer sa perte. L'épilogue est constitué d'une lettre de reproches que Mme de Maugiron écrit à Bellegarde : le lecteur-spectateur y apprend la mort de Givry, le cruel dédain de Mlle de Guise et la langueur mortelle de l'amante délaissée. Louise Doutreligne opère ici une modification temporelle d'importance : alors que dans la nouvelle de Mme de Villedieu, le personnage meurt de façon pathétique « en prononçant le nom du trop aimable & trop inconstant Givry » au moment où Paris résonne des « cris d'allegresse pour les

<sup>31</sup> « Dans l'ordre temporel, l'une des conséquences les plus fréquentes, et les plus évidentes, de la dramatisation est [...] la nécessité de resserrer la durée de l'action pour la rapprocher le plus possible de celle de la représentation. » (Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 324).

<sup>32</sup> C'est l'exploit que salue précisément Claude Brulé dans la préface de l'édition des *Conversations* : « L'élégance d'une écuyère en ses voltes », éd. cit., p. 10.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 16.

absolutions du Pape & pour la réunion de tous les partis »<sup>34</sup>, dans « Les désordres de la passion », elle ne fait qu'annoncer sa mort prochaine. La réécriture dramatique est en quelque sorte une écriture *in progress* qui se joue de la temporalité de l'hypotexte en mélangeant différents niveaux temporels et différents niveaux d'énonciation : déjà écrit dans le temps romanesque, le dénouement est à venir dans le temps dramatique. Qui plus est, il revient au personnage lui-même, et non plus à un narrateur, de l'écrire sur scène, devant les spectateurs. Outre que le pathétique est préservé, voire renforcé, cela permet un habile retour au cadre du « Prologue » par la reprise du quatrain, fredonné cette fois par Mme de Maugiron. Aussi bien le personnage sort-il de l'« univers encadré » pour rejoindre l'« univers encadrant » et se confond-il avec la figure auctoriale. L'illusion théâtrale est ainsi totalement brouillée et la transition vers le deuxième tableau assurée.

Dans *L'Aveu*, le resserrement temporel est permis par l'élimination de la plupart des récits secondaires, à l'exception de celui des amours de Mme de Tournon avec Estouteville et Sancerre, que Louise Doutreligne fragmente au moyen d'un changement de partie, tout comme Mme de Lafayette. Dans *La novice et le jésuite*, il est commandé par la situation dramatique tout à fait originale de la lecture-confession imaginée par la dramaturge : alors que les lettres de la religieuse de Guilleragues s'inscrivent dans une temporalité diluée par l'espoir, le doute et l'attente, celles de la Mariana de Louise Doutreligne sont déjà écrites et sur le point d'être relues. Sauf la dernière : dans le Tableau V, Gratian présente à la novice la dernière lettre à lire comme étant tout juste écrite et achevée par elle et lui. Cette genèse récente lui confère évidemment un autre sens : niée dans son existence romanesque et née sur la scène, elle apparaît comme le couronnement spontané de la thérapie par la double expression du mépris envers l'amant infidèle et du renoncement à la passion. En outre, le jésuite étant chargé d'une mission spirituelle précise, résumée dans le tryptique « abandon, confession, rémission »<sup>35</sup>, il ne saurait s'alentir : initiateur de la lecture, on le voit prendre, tendre et retendre des lettres à Mariana sans relâche, quand ce n'est pas lui qui entame ou reprend la lecture. La mise en scène de l'espace suggérée dans les didascalies renforce l'idée d'une confession tendue vers un télos, à savoir la prononciation de ses vœux par la novice carmélite. C'est ainsi que la jeune femme est invitée au cours de la lecture à se déshabiller, se coiffer, se laver, se bander les seins, revêtir une robe de bure noire et enfiler une coiffe. Ces apprêts minutieux sont un fil conducteur qui unifie les cinq tableaux, construisent l'action tout autant que la lecture et instaurent une tension entre les personnages.

La dramatisation entraîne aussi une modification dans l'ordre du récit. Toujours dans *La novice et le jésuite*, Louise Doutreligne opère une subtile variation dans la chronologie des lettres, les cinq tableaux ne respectant pas l'ordre dans lequel elles sont disposées chez Guilleragues :

Lettre 1 (Guilleragues) → Tableau I (Louise Doutreligne)

Lettre 4 → Tableau II

Lettre 3 → Tableau III

Lettre 2 → Tableau IV

<sup>34</sup> Mme de Villedieu, *Les Désordres de l'amour*, éd. Micheline Cuénin, Genève, Droz, 1995, p. 207-208.

<sup>35</sup> *La novice et le jésuite*, *op. cit.*, p. 12.

## Lettre 5 → Tableau V

La critique a souvent souligné combien les *Lettres* de Guilleragues n'étaient sous-tendues par aucune progression, ni dans la reconstitution d'une fin de liaison ni dans les états d'âme de la religieuse, et qu'elles se caractérisaient même par un certain désordre. C'est d'ailleurs ce qui leur a valu d'être lues dans un ordre différent « pour que l'ensemble s'organise de façon à constituer une histoire parfaitement recevable »<sup>36</sup>. Or, la présence de Gratian confère justement une cohérence psychologique aux lettres. Puisque le jésuite entreprend de sauver Mariana, leur réajustement s'impose : Gratian doit aller crescendo pour extirper la passion de cette intériorité blessée. La lettre IV, emplie de vœux et de reproches, est incluse dans le Tableau II, où elle fait suite à la révolte de l'abandon dépeinte dans la lettre I. Que la lettre jugée « la plus difficile »<sup>37</sup> par Gratian, la lettre 2 du roman, se retrouve dans le Tableau IV est également significatif : elle montre une Mariana éperdue de tristesse et de jalousie, prostrée dans sa chambre, sans nouvelle de son amant depuis six mois, mais préférant la souffrance à l'oubli. Du reste, le tourment de l'épistolière est tel, qu'elle s'évanouit à la fin de la lettre. On comprend que Louise Doutreligne ait choisi d'en faire un des moments paroxystiques de sa pièce selon une progression logique qui veut que Mariana doit toucher le fond pour pouvoir se relever. Au moment où elle s'effondre, Gratian lui fait comprendre qu'elle a parcouru un long chemin par ces mots : « vous ne voulez pas renoncer... ». Un autre impératif scénique conditionne la présence de cette deuxième lettre en fin de pièce : Mariana écrit à son amant qu'elle ne cesse de regarder son portrait, source de plaisir aussi bien que de douleur. Chez Guilleragues, il ne sera plus question de ce portrait avant la cinquième et dernière lettre. Le Tableau V de la pièce opte au contraire pour un télescopage, Louise Doutreligne ayant prévu un ultime préparatif pour Gratian, qui consiste à étendre un linge blanc aux pieds de Mariana pendant que celle-ci est « figée dans la contemplation du portrait »<sup>38</sup>. Le jésuite lui donne ensuite l'ordre d'y jeter les bracelets que l'officier lui a offerts, puis le portrait déchiré. C'est un autre temps fort du dénouement. En dernier lieu, ce seront les lettres qui viendront se joindre à ces épaves de la passion trahie. Au lecteur-spectateur d'imaginer que ce triste ballot sera jeté à la mer, comme promis par Gratian. Pour l'heure, Mariana sort enfin de sa cellule, entraînée par le jésuite. Une fois de plus, Louise Doutreligne réécrit le dénouement de l'hypotexte narratif car, chez Guilleragues, Mariana avoue à son amant au début de la cinquième lettre qu'elle a préféré confier les gages de son amour à la sœur Dona Brites, avec ordre de les lui renvoyer, plutôt que de les brûler et de les déchirer, comme elle en éprouve le désir. C'est, dit-elle, parce qu'il ne la croirait pas capable d'une telle extrémité, et qu'elle veut « jouir de toute la peine qu'[elle] a eue à s'en séparer, et [lui] donner au moins quelque dépit. ». Au théâtre, la destruction du portrait est nécessaire car il n'est plus question de prouver quoi que ce soit à l'amant, appelé à disparaître de la conscience de Mariana.

En dernier ressort, la dramatisation altère en profondeur les structures actantielles et les instances narratives. Sur ce plan, on aura compris que Louise Doutreligne ne

<sup>36</sup> C'est ainsi que Thérèse Lassalle a proposé de lire les lettres dans un ordre différent de celui de l'édition originale. Voir son édition critique des *Lettres portugaises*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 1994, p. 101.

<sup>37</sup> *La novice et le jésuite*, op. cit., p. 49.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 51.



concevait ses pièces que pour deux personnages seulement<sup>39</sup>. Au cœur de son travail de réécriture dramatique, il y a soit réduction à deux personnages (« Les désordres de la passion »), soit fictionnalisation de deux individus réels (*L'Aveu*, avec Mme de Lafayette et M. de La Rochefoucauld), soit encore invention d'un personnage vraisemblable (*La novice et le jésuite*, avec Gratian).

Dans *Conversations*, le tour de force de l'écrivaine est d'avoir opéré une redistribution du casting des *Désordres de l'amour* : alors que Givry, Mlle de Guise, le marquis de Bellegarde et le roi Henri de Navarre sont au premier plan de la nouvelle, l'un en qualité de héros, l'autre en qualité de jeune première et les deux derniers en qualité de confidents, Mme de Maugiron n'y occupe qu'un rôle immuable et lointain, celui de la « trop constante »<sup>40</sup> maîtresse. Si Mme de Villedieu lui accorde la découverte de la trahison de Mlle de Guise, qu'elle ne manque pas de révéler à son amant, elle lui prête surtout, à intervalles réguliers, des lettres et des conversations où les reproches douloureux se mêlent inextricablement aux vœux d'amour tendrement réitérés. Deux conceptions de l'amour s'affrontent alors, Mme de Maugiron soutenant que son amour et sa constance finiront par toucher le cœur de Givry, ce dernier rétorquant qu'« en fait d'amour, le discernement de la raison n'opère rien sur le cœur »<sup>41</sup>. Nul doute que Louise Doutreligne, qui poursuit une réflexion sur le désir et la passion, n'ait vu dans ces « douces conversations »<sup>42</sup>, métamorphosées par l'infidélité en conversations sur « l'extravagance de l'amour »<sup>43</sup>, une matière idéale pour le dialogue dramatique. Il ne lui restait plus qu'à réévaluer la figure de Mme de Maugiron en en faisant l'héroïne de sa pièce, face à un Givry perdu dans ses contradictions. Mlle de Guise, elle, perd considérablement de son importance et n'est plus présente que dans le discours des personnages. Quant au perfide Bellegarde, il n'apparaît que sous la forme d'une lettre lue par Mme de Maugiron. Sur le plan technique, les conversations des personnages de Mme de Villedieu sont soit reprises quand elles étaient au style direct, soit mises en dialogues lorsqu'elles étaient narrativisées, et réparties tantôt chez Mme de Maugiron tantôt chez Givry. Il en va de même avec les passages narratifs.

Au théâtre, Mme de Maugiron est dotée d'une épaisseur psychologique qu'elle n'a pas dans la nouvelle : une didascalie introductive lui prête un âge – « la trentaine passée » –, une humeur – elle est en colère de ce que Givry ait pu « oser perdre » sa cassette –, et un savoir – elle a percé à jour l'inclination naissante de Givry. D'emblée, elle tient le rôle de Bellegarde qui était de prévenir son ami contre les progrès d'une passion chimérique. En somme, l'adaptation vaut bien pour stratégie de confrontation là où il y avait stratégie d'évitement. Loin de résulter d'un enchaînement de causes à effets, les désordres empoisonnent déjà les relations entre amants.

Dans *L'Aveu*, Mme de Lafayette et M. de La Rochefoucauld se répartissent les rôles en fonction des sexes : à la romancière le point de vue féminin de la princesse, au vieil homme les points de vue masculins de M. de Clèves et du duc de Nemours. Enfin, dans

---

<sup>39</sup> Cette marque de fabrique est parfois conditionnée par les déboires financiers : *Conversations sur l'infinité des passions*, par exemple, est née de la ruine de la compagnie Influenscènes à la suite des *Amants magnifiques* (théâtre de l'Athénée, 1989). Jean-Luc Paliès commanda alors à Louise Doutreligne une petite pièce où deux acteurs pourraient jouer plusieurs personnages à la fois.

<sup>40</sup> Mme de Villedieu, *Les Désordres de l'amour*, éd. cit., p. 207.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 190.

*La novice et le jésuite*, la narration à une seule voix conçue par Guilleragues vole en éclats puisque la religieuse et Gratian se partagent désormais la parole épistolaire.

Dans les trois cas, Louise Doutreligne effectue un transfert d'instance narrative qui pourrait s'apparenter au phénomène de « transvocalisation » décrit par G. Genette :

La transvocalisation peut donc prendre deux formes élémentaires antithétiques : la vocalisation, ou passage de la troisième personne à la première personne, et la dévocalisation, ou passage inverse de la première à la troisième ; et une forme synthétique, ou transvocalisation proprement dite, qui est la substitution d'une « première personne » à une autre.<sup>44</sup>

Mais s'il y a bien changement de voix narrative, il n'y a pas changement de point de vue, ou « transfocalisation » : a priori, Mme de Maugiron, Mme de Lafayette, La Rochefoucauld et Gratian reprennent strictement les paroles des héros de romans, qu'ils ne cherchent pas à justifier. Surtout, ils n'expliquent ni les événements ni les motivations propres des personnages. Pourtant, on ne saurait croire que le transfert de voix narrative, renforcé dans « Les désordres de la passion » et dans *La novice et le jésuite* par un changement de sexe, ne provoque un bouleversement dans le système de perception des valeurs. Parce qu'elle endosse la voix de Bellegarde, Mme de Maugiron devient le témoin « amer » et impuissant du drame qui se joue, à savoir celui de sa déchéance. Cette réplique de Bellegarde, qui envisage le pitoyable sort de Mme de Maugiron, revêt ainsi un tout autre sens lorsqu'elle est prononcée par l'intéressée :

« Ah ! pauvre Madame de Maugiron, s'écria le Grand Ecuyer en souriant, que vos affaires sont en méchant état, & que si, de bonne foi, vous aimez Givry, vous allez être digne de compassion ! ».<sup>45</sup>

MME DE MAUGIRON (*Face à lui mais presque comme pour elle-même*)

Ah que mes affaires sont en méchant état et que je suis digne de compassion (*Elle va pour sortir*)<sup>46</sup>

La réduction à deux personnages autorise le déploiement d'une ironie proprement théâtrale. C'est sous le regard scrutateur et cruellement lucide de l'héroïne que Givry fait faire des progrès à sa passion pour Mlle de Guise et, qu'à proportion, il se détache d'elle :

[...] je ne suis pas moins juste dans le jugement que je fais de toute cette aventure. Vous cesserez d'aimer Madame de Maugiron ; vous vous mettrez des chimères en tête pour Mademoiselle de Guise, et je connois, à l'air dont vous me parlez, que cette prédiction est déjà fort avancée.<sup>47</sup>

MME DE MAUGIRON Je ne suis pas moins juste dans mes soupçons que dans le jugement que je fais de toute cette aventure. Vous cesserez de m'aimer Givry. Vous vous mettrez des chimères en tête pour Mademoiselle de Guise, et je connais à l'air dont vous me parlez que cette prédiction est déjà fort avancée.<sup>48</sup>

Il en ressort que le Givry de Louise Doutreligne est beaucoup plus cynique que celui de Mme de Villedieu, lequel était surtout aliéné par sa passion, et donc excusable. Mme de Maugiron, pour sa part, apparaît plus touchante, et plus digne aussi. Enfin, l'atmosphère est celle d'une cruauté presque libertine, la narration n'étant plus là pour soutenir délicatement l'aveu du désamour :

<sup>44</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 336.

<sup>45</sup> Mme de Villedieu, *Les Désordres de l'amour*, éd. cit., p. 131.

<sup>46</sup> *Conversations sur l'infinité des passions*, éd. cit., p. 18.

<sup>47</sup> Mme de Villedieu, *Les Désordres de l'amour*, éd. cit., p. 137.

<sup>48</sup> *Conversations sur l'infinité des passions*, éd. cit., p. 19.

Elle l'appelloit parjure, léger, ingrat, & le menaçoit de mille extravagances, qu'honnêtement il se croyoit obligé d'empêcher. [...] il lui avoit mandé sincèrement qu'il n'avoit plus d'amour pour elle, qu'il en étoit fâché, & qu'il auroit voulu pouvoir l'aimer toute sa vie ; mais qu'on n'étoit point le maître des mouvements de son cœur, & qu'il la prioit d'oublier un ingrat qui n'étoit plus digne d'occuper son souvenir.<sup>49</sup>

*Elle écrit une lettre, parallèlement Givry entre, cette même lettre de Madame de Maugiron à la main qu'il lit à haute voix, inquiet et cherchant à comprendre.*

M. DE GIVRY (*Il lit*) « Oui, Monsieur, j'ose vous nommer du nom de parjure, léger, ingrat. Vous avez cru par la négligence que vous mettez à répondre à mes lettres me rebuter de vous écrire... mais...

(*Givry surpris mais direct*)

Madame, je vous avoue sincèrement que je n'ai plus d'amour pour vous, j'en suis fâché. J'aurais voulu pouvoir vous aimer toute ma vie, mais on n'est point le maître des mouvements de son cœur et je vous prie d'oublier un ingrat qui n'est plus digne d'occuper votre souvenir.<sup>50</sup>

En définitive, et conformément à une conception janséniste de l'amour, Givry était une victime dans *Les Désordres de l'amour*, au même titre que Mme de Maugiron. A l'opposé, c'est un être assez puéril et quelque peu immoral qui se dessine au théâtre.

Le transfert des voix est également source de modification du sens dans *L'Aveu*, où l'écrivaine imagine « une sorte de double jeu entre [Mme de Lafayette et M. de La Rochefoucauld] sur la réalité de leurs rapports, l'ambiguïté de leur amour amitié »<sup>51</sup>. Par conséquent, leur lecture du roman n'est pas autre chose qu'une conversation amoureuse oblique. Du reste, les différentes parties de la pièce sont articulées par des didascalies qui matérialisent l'interpénétration du temps de l'énonciation dramatique – les personnages en situation de lecture – et du temps fictionnel – l'intrigue de *La Princesse de Clèves*. D'où la remotivation de cette dernière, qui ne renvoie plus seulement au texte lu de la romancière du XVII<sup>e</sup>, celui que tout lecteur connaît, mais un nouveau texte, chargé d'un nouveau sens et d'un nouvel « aveu », en ce qu'il renvoie à une autre histoire passionnelle, celle qui se joue sous nos yeux entre Mme de Lafayette et La Rochefoucauld. Leurs silences et leurs regards en disent long sur l'effet de miroir entre l'histoire racontée et leur histoire personnelle. Le processus même de la réécriture est ainsi représenté : une nouvelle histoire, l'hypertexte dramatique, s'écrit sur scène, et c'est la lecture de l'ancienne, l'hypotexte narratif, qui en est le révélateur et qui invite le spectateur à reporter son attention sur elle. Mais le retour autobiographique a ses limites, et si Mme de Lafayette et La Rochefoucauld « restent comme pétrifiés » à l'issue de la lecture, conscients de ce que leur histoire d'amour est devenue aussi impossible que celle qu'ils viennent de lire, c'est aussitôt pour rebondir. De fait, le dénouement de Louise Doutreligne se veut résolument plus optimiste que celui de Mme de Lafayette :

Monsieur de La Rochefoucauld

J'ai une extrême satisfaction à lire avec une personne d'esprit, car on réfléchit à tous moments sur ce qu'on lit, et il se forme en dessous, comme à l'intérieur de nous, une conversation la plus agréable du monde... et la plus utile.

Madame de Lafayette

Il y entre comme de la douceur plutôt que de la flamme et de l'illusion, une sorte de consolation réciproque... non ?

Monsieur de La Rochefoucauld

<sup>49</sup> Mme de Villeglé, *Les Désordres de l'amour*, éd. cit., p. 166.

<sup>50</sup> *Conversations sur l'infinité des passions*, éd. cit., p. 21.

<sup>51</sup> *L'Aveu*, op. cit., didascalie ouvrant la I<sup>e</sup> partie.

J'aime mieux de loin la conversation des femmes que celles des hommes, on y trouve en effet cette sorte de douceur qui ne se rencontre point parmi nous, et elles osent s'avancer avec une telle franchise...

Madame de Lafayette

Pourtant j'ai trouvé dans vos *Maximes* (*elle se dégage de lui et elle sort le livre de la bibliothèque*) quelques tournures qui prouvent que vous n'avez rien à nous envier du côté de la sincérité. (*elle lit*) :

« Il en est du véritable amour comme de l'apparition des esprits : tout le monde en parle, mais peu de gens en ont vu. »

Ou encore

« Les femmes qui ne veulent point paraître coquettes et les hommes d'un âge avancé qui ne veulent pas être ridicules ne doivent jamais parler d'amour comme d'une chose où ils puissent avoir part. » (*elle le regarde intensément*).

Monsieur de La Rochefoucauld

Moi qui connais tout de la délicatesse et de la force de l'amour, si jamais je viens à aimer ce sera assurément de cette sorte ; mais de la façon dont je suis, et vu mon grand âge, (il sourit) je ne crois pas que cette connaissance que j'ai ne passe jamais de l'esprit au cœur.

Madame de Lafayette

Hé bien qu'importe ! Nous en ferons des livres !<sup>52</sup>

Il semble que Louise Doutreligne se soit jouée des propos moqueurs de Mme de Scudéry à Bussy-Rabutin :

M. de La Rochefoucauld et Mme de Lafayette ont fait un roman des galanteries de la Cour de Henri second, qu'on dit être admirablement bien écrit ; ils ne sont pas en âge de faire autre chose ensemble.<sup>53</sup>

Ou l'art de transcender la passion par la littérature et, surtout, de faire de nouvelles histoires sur le dos des anciennes ! La pirouette finale n'est-elle pas un clin d'œil à l'adaptation qui vient d'être faite de *La Princesse de Clèves* ?

La modification des valeurs est assurément plus radicale dans *La novice et le jésuite* en raison du transfert d'une partie des lettres de Mariana dans la bouche d'un homme, qui plus est d'un homme de religion. L'apport de ce personnage dans le cadre de l'adaptation des *Lettres portugaises* est incontestable, Louise Doutreligne l'ayant conçu à la fois comme un confesseur digne de ce nom, officiellement mandaté par la mère supérieure du couvent, et conseillé par l'évêque<sup>54</sup>, et comme un psychanalyste à même de libérer la religieuse de ses démons « par un rituel d'épreuves morales et physiques<sup>55</sup> »<sup>56</sup>. Tel un maïeuticien, Gratian accouche en effet Mariana d'une parole éprouvante par la revivification de la faute, de la déception et de la trahison amoureuses qui l'accompagnent inévitablement. Le procédé, que la dramaturge compare au transfert psychanalytique<sup>57</sup>, est néanmoins la clé de voûte de la reconstruction :

GRATIAN Il faut relire, encore...

MARIANA Non, s'il vous plaît...

GRATIAN Il le faut... C'est comme cela qu'on commence une guérison : se relire et prier.

MARIANA Comment le savez-vous ?

GRATIAN (*Surpris, puis se reprenant*)... Je le sais. Allons-y. (Il lui retend la lettre).<sup>58</sup>

<sup>52</sup> *Ibid.*, fin de la V<sup>e</sup> partie.

<sup>53</sup> Lettre de Mme de Scudéry à Bussy-Rabutin, citée dans Geneviève Mouligneau, *Madame de Lafayette, romancière ?*, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 44.

<sup>54</sup> *La novice et le jésuite, op. cit.*, p. 24-25.

<sup>55</sup> Gratian oblige Mariana à relire, d'abord en dehors de son lit, puis assise, debout, et enfin dénudée.

<sup>56</sup> *Ibid.*, texte de quatrième de couverture.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*, Tableau II, p. 21.

Par sa double fonction, le personnage confère à la pièce solennité et douceur : il inspire certes la crainte et le respect, déployant un imaginaire de l'austérité, de la dévotion et de la contrition, mais il demeure toujours attentif et bienveillant envers Mariana. Toutefois, et cet échange le prouve, le transfert ne va pas sans contre-transfert, tant il est vrai que le trouble qu'éprouve Mariana, notamment lorsque Gratian lui lave les pieds<sup>59</sup>, est très vite partagé. Et comment pourrait-il en aller autrement puisque le jésuite accueille en lui des paroles amoureuses qu'il semble faire siennes ?<sup>60</sup> Au passage, on relèvera l'humour et l'ironie de la dramaturge qui prête au représentant de la foi un discours séducteur dans le même temps qu'il est censé dénoncer les mécanismes de la séduction. De même joue-t-elle sur le topos de la patiente troublée par son analyste, et inversement, mais elle lui redonne précisément de l'intérêt par la situation d'appropriation de la parole de l'autre.

Au final, que ce soit d'un point de vue religieux, thérapeutique ou affectif, Mariana et Gratian forment un vrai couple, en sorte que l'hypertexte dramatique n'a plus grand chose à voir avec l'hypotexte narratif, si ce n'est l'expression du sentiment amoureux.

Mais Louise Doutreligne va plus loin encore dans l'adaptation dramatique, ses trois pièces proposant, sous des formes et à des degrés divers, une réflexion sur l'acte même de réécriture. Le fait que ses personnages se comportent comme des auteurs avertis, qui lisent et écrivent et qui commentent ce qu'ils lisent et écrivent, y contribue fortement<sup>61</sup>. Ainsi que le rappelle Julia Kristeva, un auteur est avant tout un lecteur qui, chemin faisant, s'approprie l'autre :

[...] dans le paragramme d'un texte, fonctionnent tous les textes de l'espace lus par l'écrivain. Le verbe « lire » avait, pour les Anciens, une signification qui mérite d'être rappelée et mise en valeur en vue d'une compréhension de la pratique littéraire. « Lire » était aussi « ramasser », « cueillir », « épier », « reconnaître les traces », « prendre », « voler ». « Lire » dénote, donc, une participation agressive, une active appropriation de l'autre. « Ecrire » serait le « lire » devenu production, industrie : l'écriture-lecture.<sup>62</sup>

Et la sémioticienne d'ajouter :

Toute séquence est doublement orientée : vers l'acte de la réminiscence (évoquant d'une autre écriture) et vers l'acte de sommation (la transformation de cette écriture).<sup>63</sup>

Or le face à face des personnages de Louise Doutreligne ne décrit pas autre chose que le passage de l'« évocation d'une écriture » à la « transformation de cette écriture », assumant par là une valeur métapoétique.

Tel est le cas dans *L'Aveu*, qui débute par une conversation-débat sur la légitimité et la qualité de *La Princesse de Clèves* en tant qu'adaptation de l'histoire de France du XVI<sup>e</sup> siècle. La Rochefoucauld se fait le contradicteur de Mme de Lafayette afin de l'amener à se prononcer sur ses intentions esthétiques et littéraires, soit à délivrer sa

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>60</sup> La lecture à deux voix s'apparente même parfois à une incantation sensuelle. Tel est le cas au début de la pièce, lorsque Mariana récite par cœur l'une de ses lettres, à la suite de Gratian, et que tous deux enchaînent à l'unisson : « Cesse, cesse. »

<sup>61</sup> La lecture-écriture en tant que motif central dans l'univers théâtral de Louise Doutreligne, voire sa consubstantialité avec celui-ci, a été mise en lumière par Evelio Miñano Martínez, qui montre combien les personnages de plusieurs pièces s'adonnent frénétiquement à cet exercice (« Lecture et écriture dans l'univers dramatique de Louise Doutreligne », art. cit.).

<sup>62</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 181.

<sup>63</sup> *Ibid.*

poétique de l'adaptation. Mais le dispositif n'a rien de savant ni d'ennuyeux car il s'inscrit dans une mise en abyme savoureuse : la pièce de Louise Doutreligne, qui se veut une adaptation de *La Princesse de Clèves*, s'amuse à prendre pour argument l'adaptation par Mme de Lafayette d'une histoire du XVI<sup>e</sup> siècle. Le dialogue s'enclenche à partir d'une discussion sur l'hypotexte, en l'occurrence les sources historiques de Mme de Lafayette (Brantôme, Michel de Castelnau, Pierre Mathieu, Mézeray, le père Anselme et Godefroy), que La Rochefoucauld pointe du doigt pour ironiser sur l'érudition documentaire mobilisée. Très au fait de la polémique ayant entouré la parution de *La Princesse de Clèves*, Louise Doutreligne prête ensuite au vieil écrivain la plupart des reproches critiques qui l'ont alimentée : la coloration moderne de la transposition historique, qui fait de Nemours un homme courtois plutôt qu'un « libertin audacieux » ; l'in vraisemblance de l'aveu ; l'accusation de plagiat des *Désordres de l'amour* ; enfin, le soupçon d'une attribution du roman à Mme de Lafayette et La Rochefoucauld en personnes. Patiemment, mais fermement, la porte-parole sur scène de la dramaturge répond en revendiquant le principe d'une « libre adaptation » :

L'art de l'adaptation c'est savoir abréger, réduire, condenser... peut-être aussi adoucir... ou supprimer les détails vulgaires et grossiers... ? [...] Je transpose, j'idéalise. [...] Je place des faits imaginaires dans un ensemble d'événements historiques « vrais ». <sup>64</sup>

En vérité, ces provocations-réponses fonctionnent comme l'embrayeur de la lecture de *La Princesse de Clèves*, mais la frontière entre l'univers encadrant et l'univers encadré est loin d'être étanche. D'un côté, la réflexion artistique sur le travail d'adaptation devient matière fictionnelle en formant l'argument de départ de la pièce ; de l'autre, la matière fictionnelle du roman devient réflexion artistique si l'on considère que la lecture à deux voix métaphorise un travail, à entendre au double sens de souffrance et de production d'un hypertexte dramatique, les auteurs-personnages publiant un autre texte en relisant le premier.

Dans « Les désordres de la passion » et *La novice et le jésuite*, ce n'est plus la lecture-commentaire d'un manuscrit, mais celle de lettres, qui est au cœur de la dramaturgie. Tout tient dans le retour imprévisible de correspondances – égarées, interceptées et renvoyées à leurs scripteurs –, qui font l'objet d'une relecture à dimension métapoétique autant qu'amoureuse <sup>65</sup>.

La relecture par Givry de ses lettres annotées de maximes galantes est déjà, en soi, une invitation à considérer la transformation d'un texte écrit : de tels commentaires sont de nature à susciter le désir d'une nouvelle intrigue amoureuse ; en d'autres termes, ils suscitent le désir d'écriture d'un autre texte. Sur ce point, Louise Doutreligne n'invente rien par rapport à Mme de Villedieu. Les choses deviennent en revanche plus piquantes lorsque Mme de Maugiron, dans le deuxième entretien avec son amant, se met à citer un extrait <sup>66</sup> de la correspondance amoureuse de Marie-Catherine Desjardins, regardée comme authentique :

<sup>64</sup> *L'Aveu*, op. cit., p. 1 et p. 2.

<sup>65</sup> C'est ainsi que Louise Doutreligne parvient à redonner de l'intérêt au motif éculé des lettres, évidemment présent dans les hypotextes narratifs : lettres qui circulent entre personnages fictionnels (*Les Désordres de l'amour*) ou lettres constitutives de l'acte narratif (*Lettres portugaises*).

<sup>66</sup> Il s'agit de l'attaque du IV<sup>e</sup> billet (*Lettres et billets galants*, éd. Micheline Cuénin, Paris, Publications de la Société d'étude du XVII<sup>e</sup> siècle, 1975, p. 34).

*Une soirée. M. de Givry entre l'air satisfait et semble absorbé par le nettoyage de sa dague, pourtant si reluisante, Mme de Maugiron feuillette un livre un œil sur Givry.*

MME DE MAUGIRON Ecoutez ceci Baron...

M. DE GIVRY Mm...

MME DE MAUGIRON C'est du dernier galant... à moins que ce ne soit sincère : *(Elle lit)* « Quand je considère votre indifférence, je demeure d'accord avec vous que je vous témoigne trop de passion ; mais je change bien de sentiment quand je considère cette belle âme et toutes ces charmantes qualités qui ont fait mes chaînes. Je trouve alors que je vous montre trop peu d'amour. Ce sont là des pensées qui me font souvent garder le silence... » *(Elle lève la tête)* Cela vous laisse rêveur ?

M. DE GIVRY *(Toujours frottant son épée)* C'est de qui ?

MME DE MAUGIRON Marie-Catherine Desjardins.

M. DE GIVRY Cette « illustre » Marie-Catherine devrait se ressouvenir des maximes de Mademoiselle de Guise :

« La grande liberté dans les expressions n'est pas toujours l'effet des grandes passions. »<sup>67</sup>

Une fois de plus, il en résulte un effet de mise en abyme pour autant que les *Lettres et billets galants* émanent d'une amante délaissée, la jeune Desjardins ayant été séduite puis abandonnée par le sieur de Villedieu, et que le texte est mentionné dans une pièce rapportant elle aussi une infidélité amoureuse. Outre que la citation épistolaire manifeste la culture classique de Louise Doutreligne et qu'elle fonctionne comme un hommage à l'une des sources des *Conversations*, elle est révélatrice de la conception de la réécriture selon la dramaturge. De fait, elle assimile Mme de Maugiron à une nouvelle figure auctoriale, celle de la jeune Marie-Catherine Desjardins. Or cette figure auctoriale, productrice d'une correspondance amoureuse authentique, se voit immédiatement critiquée par Givry, lequel n'hésite pas à renvoyer au métatexte fictionnel de Mlle de Guise, ce qui revient à opposer du Villedieu à du Desjardins, à chasser un texte par un autre, dans une sorte d'inflation de réécriture du discours amoureux. La joute citationnelle n'est-elle pas encore un moyen pour Louise Doutreligne de signifier qu'au fondement de toute dramatisation, de toute production d'un hypertexte dramatique, il y a forcément une relecture critique de l'hypotexte narratif ?

*La novice et le jésuite* offre assurément la vérification la plus probante de cette hypothèse. On se souvient que la dynamique d'ensemble de la pièce est celle de la lecture partagée des lettres, dont le jésuite a la maîtrise. Le Tableau I est une injonction pressante à lire ou, plus exactement, à relire, mais les premiers mots sont à peine prononcés qu'ils font l'objet d'une interrogation métatextuelle :

GRATIAN Nous allons essayer.

*il pose les lettres sur la table, sauf une, s'assoit très bas sur le prie-Dieu, commence à déployer la lettre, et entame la lecture.*

« Considère, mon amour,

MARIANA *(toujours derrière les voiles)* Oh ! non, mon Dieu !

GRATIAN *(Reprend)* « Considère, mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance.

Ah, malheureux ! Tu as été trahi, et tu m'as trahie par des espérances trompeuses. »

Quand vous dites, mon amour, vous adressez-vous à votre infidèle amant ou apostrophiez-vous la personnification de l'amour ?

MARIANA Pardon ?

GRATIAN Enfin, vous adressez-vous à vous-même ou...

MARIANA Je ne sais pas, je ne sais plus...<sup>68</sup>

<sup>67</sup> *Conversations sur l'infinité des passions*, éd. cit., p. 18.

<sup>68</sup> *La novice et le jésuite*, op. cit., p. 12-13.

Gratian pourrait incarner sinon la figure de Leo Spitzer, le grand philologue à l'origine du fameux débat stylistique autour de l'attaque de la première des lettres portugaises<sup>69</sup>, du moins celle du critique attentif à l'usage et à la signification des mots. Seuls les lecteurs-spectateurs érudits peuvent saisir le rapprochement et, partant, voir en Gratian autre chose qu'un austère confesseur ou qu'un homme rongé lui aussi par la passion. En tout état de cause, Louise Doutreligne les orientent vers une lecture à entrées multiples : la présence du jésuite laisse à penser que l'action va se limiter à un examen de conscience, à un réquisitoire contre la passion, mais elle nous entraîne aussi sur le terrain d'une analyse littéraire, laquelle consiste en une relecture critique de l'hypotexte narratif. Gratian n'assure-t-il pas : « C'est comme cela qu'on commence une guérison : se relire et prier. »<sup>70</sup> ? Qu'est-ce que la guérison dans l'esprit du jésuite ? Est-ce le rétablissement d'un équilibre spirituel ou le fait de pouvoir mettre à distance un texte qu'on aime passionnément, se l'aliéner pour pouvoir s'en détacher et produire autre chose à partir de lui ? Et comme dans *L'Aveu*, la relecture ne va pas sans exigences ni souffrances car seules l'ascèse et l'humilité peuvent permettre à un auteur de se défaire de la parole de l'autre pour tendre à la construction d'un univers littéraire personnel. En d'autres termes, seule la relecture critique permet de s'écarter du plagiat<sup>71</sup>.

Au fondement même du travail de Louise Doutreligne, l'opération de transmodalisation intermodale s'avère une préoccupation esthétique digne d'être élevée au rang de matière dramatique : elle ne précède pas l'acte théâtral, mais lui est consubstantielle ; elle ne doit pas être occultée, mais portée sur scène.

La dramaturge restitue fidèlement l'hypotexte narratif, mais par une mise en scène aux accents baroques qui multiplie les effets de mise en abyme, convoque des personnages aux compétences littéraires remarquables et prévoit un maillage subtil de didascalies, elle engendre parallèlement un hypertexte dramatique singulier. Le va-et-vient quasi-chorégraphique des manuscrits et des lettres, incessamment lus, relus, annotés, critiqués et/ou commentés thématise en définitive le va-et-vient entre l'hypotexte narratif et l'hypertexte dramatique, avec toutes les transformations qui lui sont attachées. Au final, l'adaptation ne nie pas l'hypotexte narratif : si la virtualité dramatique des *Désordres de l'amour*, de *La Princesse de Clèves* et des *Lettres portugaises* a maintes fois été soulignée<sup>72</sup>, c'est bien leur efficacité scénique que Louise Doutreligne révèle objectivement dans ses pièces.

---

<sup>69</sup> Voir « Les *Lettres portugaises* », *Romanische Forschungen*, 1954, n° 65, p. 94-135 (repris dans *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, 1959, p. 210-247).

<sup>70</sup> *La novice et le jésuite*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>71</sup> Voir la distinction très éclairante d'Hélène Maurel-Indart entre auteur et auteur plagiaire : « L'écrivain est un plagiaire qui a su dominer par sa personnalité, par sa vision personnelle du monde, un territoire étranger, pillé, reconstruit et/ fondu dans son univers propre. Il subsiste, au contraire, chez le plagiaire, écrivain manqué, une fascination trop forte, écrasante, pour sa victime. Il a su puiser, mais reste incapable de transformer, ou plutôt de sublimer son larcin. » (*Du plagiat*, Paris, PUF, 1999, chap. 8 : « L'originalité, entre rupture et continuité », p. 204-205).

<sup>72</sup> Mme de Villedieu, il ne faut pas l'oublier, eut une activité de dramaturge avant de se spécialiser dans l'écriture romanesque. Quant à *La Princesse de Clèves*, elle fut comparée à une tragédie dès sa parution, Valincour y pressant l'influence de la tragédie racinienne. Même rapprochement pour les *Lettres portugaises*, dont la structure en cinq lettres ne manque pas d'évoquer celle d'une tragédie.



Edwige Keller-Rahbé  
Université Lumière Lyon 2  
GRAC – UMR 5037