

**Résonances et dissonances franco-anglaises
chez trois dramaturges britanniques
contemporains :
William Douglas Home, Ray Cooney,
Alan Ayckbourn**

Michel Rouzières, qui avait été directeur du théâtre du Palais-Royal à Paris, écrivait en 1987, dans la préface de la comédie de Ray Cooney, *C'est encore mieux l'après-midi* :

Bien que Londres soit plus proche de Paris que Lyon, il est bien difficile aux auteurs, qu'ils soient français ou britanniques, de franchir les 350 kilomètres qui séparent les deux capitales. Parmi les productions théâtrales des deux pays, rares sont les œuvres qui connaissent les feux de la rampe de chaque côté du Channel.

Cependant, depuis 1969, les œuvres de William Douglas Home, de Ray Cooney et d'Alan Ayckbourn ont été abondamment jouées en France, comme dans les pays francophones limitrophes. Mais elles le furent avec un bonheur inégal, et notre propos est de tenter de comprendre pourquoi certaines pièces comiques anglaises s'enracinent avec succès dans le sol français, alors que d'autres, telles des boutures malheureuses ne parviennent pas "à prendre". Une brève analyse de la carrière de ces trois auteurs dramatiques révèle entre eux un trait commun, celui d'avoir, tous, été extrêmement prolifiques.

À sa mort en 1992, William Douglas Home laissa 46 pièces publiées, jouées pour la plupart non seulement en Grande-Bretagne, mais aussi aux États-Unis, et dans divers pays d'Europe

et du Commonwealth. Il avait également écrit 8 scripts de films et 4 pour la télévision.

À ce jour, Ray Cooney a écrit 24 comédies-farces interprétées au théâtre ; 3 le furent à la radio et 3 autres à la télévision.

En ce qui concerne Alan Ayckbourn, la librairie théâtrale de Londres, Samuel French, présente dans son catalogue de 1999, 55 titres de cet auteur. À cette production théâtrale il faut ajouter son œuvre télévisuelle et cinématographique. Son film *Smoking, no Smoking* fut un succès considérable.

William Douglas Home, Ray Cooney et Alan Ayckbourn ont tous trois écrit des pièces qui “font rire”, mais là s’arrête leur ressemblance, car, en effet, presque tout les sépare : leur origine sociale, leur parcours de vie, et surtout la nature de leur comique.

William Douglas Home (1912-1992)

De William Douglas Home, je peux vous apporter une information de source directe, car j’ai eu la chance de le rencontrer à de très nombreuses reprises, à Londres, chez lui dans le Hampshire, à Paris, et à Lille à l’Ecole Centrale où il était venu faire une conférence et assister à sa comédie *Le Canard à l’orange* interprété par mes étudiants. William Douglas Home était un “gentleman” extrêmement charmant, d’une très grande culture, et qui avait un sens de l’humour totalement ravageur. Il parlait exactement comme dans ses comédies, c’est à dire avec beaucoup de gaîté, de raffinement et d’élégance. Il était né à Edimbourg en 1912 dans une des plus grandes familles aristocratiques d’Ecosse. Le fait qu’il soit écossais est très important pour le public français, car Douglas Home pose, dans ses comédies, sur les Anglais le regard de l’étranger ; un peu comme nous le faisons, nous, et c’est peut-être une des raisons du succès de certaines de ses pièces en France.

Douglas Home avait fait de très brillantes études classiques à Eton et Oxford. Il parlait le français, passait toutes ses vacances en

France et était extrêmement francophile.

Pour compléter son portrait, il faut ajouter qu'un de ses frères, sir Alec Douglas Home, fut Premier ministre en 1963, qu'il eut un neveu directeur du *Times*, et comme ami intime, entre autres célébrités, le président John Kennedy. Idyllique dans sa jeunesse, la vie de William Douglas Home fut brisée pendant la Seconde Guerre mondiale. Son histoire est devenue célèbre : officier au moment du débarquement, il refusa de participer au bombardement du Havre, car les civils n'avaient pas été évacués. Il ne voulait pas être responsable de ce qu'il considérait être un "crime de guerre". Il y a eu, en effet, ce jour-là, 2 000 morts parmi la population civile de la ville du Havre. Son acte de rébellion lui valut de passer en cour martiale où il fut dégradé et condamné à un an de travaux forcés. Il me dit, à plusieurs reprises, que sa dégradation avait été pour lui bien pire que son séjour en prison. Comme Oscar Wilde, il fut un dramaturge qui connut l'incarcération. Douglas Home tira de cette expérience plusieurs pièces tragiques, la plus célèbre étant *Now Barabas*, de 1947, dont l'action est entièrement située dans une maison de détention et qui est un violent réquisitoire contre la peine de mort.

Au décès de William Douglas Home en 1992, tous les journaux lui ont consacré une ou deux pages entières et *The Guardian* titra : "Levity with a conscience". Trois de ses pièces ont été jouées et publiées en France : *Le Canard à l'orange*, *Ne coupez pas mes arbres* et *Le Martin-pêcheur*. Douglas Home a été interprété par les acteurs les plus prestigieux, en Angleterre comme aux États-Unis ou en France : Celia Johnson, Ralph Richardson, Peggy Ashcroft, Rex Harrison, Claudette Colbert, Jean Poiret, Geneviève Page, Hélène Duc, Christiane Minazzoli, Marie Bell, Robert Lamoureux, Danièle Darrieux, Guy Trèjean, Daniel Ivernel, Micheline Boudet, etc.

Le Canard à l'orange est constamment joué, beaucoup par des troupes d'amateurs mais aussi par des acteurs professionnels.

Le théâtre Daunou à Paris le reprendra en 1985 et en 1992. La directrice de cette salle parisienne, Madame Petitdidier, affirme que “lorsqu’un théâtre a besoin de renflouer ses caisses, il lui suffit de monter *Le Canard à l’orange*”. La pièce a eu une version cinématographique en Italie. À l’INAthèque qui vient de s’installer à la Bibliothèque de France, on relève, entre 1971 et 1997, 19 passages de la pièce à la télévision française sur les chaînes nationales et périphériques. Ces retransmissions ont le plus souvent eu lieu au moment des fêtes de fin d’année. *Le Canard à l’orange* eut même l’honneur de l’antenne le 1er janvier 1997 pour une cinquième rediffusion sur FR3. *Ne coupez pas mes arbres* n’a été télévisée que trois fois seulement.

On pourrait définir les comédies légères de William Douglas Home, toujours fort élégantes, en les situant entre celles de Marivaux, de Musset, de Sacha Guitry et de Marcel Achard.

Ray Cooney (né en 1932)

Ray Cooney mit en scène, en 1972, au Savoy Theatre de Londres, la comédie de William Douglas Home *Lloyd George Knew My Father*. Bien que les deux hommes aient été professionnellement amis, en fait, tout les oppose. Ray Cooney est issu d’un milieu ouvrier. Il est né à Londres en 1932. Son père était charpentier et sa mère vendeuse. Ray fut un “enfant de la balle” dès l’âge de 14 ans. Sa carrière dramatique est très comparable à celle de Noël Coward. Tous deux furent des techniciens de la scène, à la fois, acteur, metteur en scène, et auteur. Ray Cooney apprit son métier auprès du grand homme de théâtre, Brian Rix, directeur du Whitehall, théâtre célèbre pour la mise en scène de farces. Dans une interview de 1992, Cooney a dit que sa grande chance avait été de ne pas avoir fait d’études. Il ajoutait que s’il avait été à l’université, il aurait, quand même, certainement, été dramaturge, mais de manière différente. Il aurait écrit une toute autre forme de

théâtre. N'ayant pas de culture, il fut obligé d'écrire avec les moyens qui étaient les siens, c'est à dire de se cantonner dans les gags, les portes qui claquent, les amants qu'on cache dans les placards. Dans sa technique, Ray Cooney a pour habitude d'essayer ses pièces en province, de polir et de réécrire ses gags, suivant les réactions du public, avant de les amener à Londres où la comédie arrive comme "une Rolls Royce bien rodée dont il connaît tous les rouages". Ray Cooney est intimement convaincu que pour écrire une farce, il est absolument indispensable d'être acteur, d'avoir pratiqué soi-même toutes les possibilités techniques d'un plateau. Si l'on examine les 10 adaptations qui ont été faites de ses œuvres en France, et qui ont eu un très grand succès, on remarque que la moitié d'entre elles ont été faites par des acteurs : Jean Poiret, Jean Le Poulain, Christian Clavier, Michel Blanc et Gérard Jugnot. Il est évident que Ray Cooney, l'auteur, écrit pour Ray Cooney, l'acteur. Ayant eu la chance de voir Ray Cooney jouer dans une de ses pièces, *It Runs in the Family*, je peux assurer que ses prouesses sur les planches, qu'il brûle littéralement, représentent un moment de théâtre exceptionnel. De même en France, lorsque l'adaptation d'une farce de Cooney est écrite à l'intention d'un acteur précis, on obtient un succès équivalent à celui de Londres. En 1987, par exemple, j'ai vu Michel Leeb dans *3 partout* où il jouait simultanément trois personnages, dont celui d'un noir, et je puis affirmer qu'il était époustouflant ; cette farce se trouvait particulièrement bien acclimatée, chez elle, au théâtre Marigny de Paris. On peut citer aussi une nos plus grandes actrices, la spécialiste d'Eugène Ionesco, Tsilla Chelton qui fit de la pièce de Ray Cooney, *Le Saut du lit*, une réussite inoubliable. Cette représentation à laquelle j'ai assisté en 1988 au théâtre des Variétés restera un de mes meilleurs souvenirs de théâtre. Il ne faut pas oublier, non plus, la performance de Villeret dans *C'est encore mieux l'après midi*, celle de Christian Clavier dans *Double mixte* et *Panique au Plaza*, ou encore celle de Gérard Jugnot dans *Espèces menacées*. En ce mois de mars 1999, cette dernière comédie se donne d'ailleurs toujours

à Paris au théâtre de la Michodière ; mais maintenant Francis Perrin a repris le rôle de Gérard Jugnot. Dans ce genre de farce où l'essentiel se trouve dans le jeu très physique des acteurs, lorsque ceux-ci sont aussi excellents à Paris qu'à Londres, la réussite de la pièce est aussi bonne des deux côtés du Channel. Quand une dramaturgie est presque uniquement bâtie sur des portes qui claquent, force est de constater que les portes claquent de la même manière en Angleterre et en France.

En 1983, Ray Cooney fonde The Theatre of Comedy Company qui regroupe une trentaine d'acteurs vedettes. Ray Cooney a été traduit en vingt langues. L'INAthèque signale que *Le saut du lit* a été diffusé à la télévision deux fois en 89 et 91 (le 19-8-1989 et le 21-8-1991), *Double mixte*, une fois en 89, (le 28-9-1989) et *Le Vison voyageur*, deux fois, en 84 et 98, (le 8-9 1984 et le 18-6-1998) soit 5 passages à la télévision française contre 22 pour William Douglas Home. Si l'on devait comparer la technique dramaturgique de Ray Cooney avec celle d'auteurs français, on pourrait la situer entre celle de Feydeau et celle de Camoletti.

Alan Ayckbourn (né en 1939)

Alan Ayckbourn, né en 1939 à Hampstead, appartient à un monde aussi différent de celui de William Douglas que de celui de Ray Cooney. Comme tous les personnages de ses comédies, il est profondément ancré dans la bourgeoisie moyenne de l'Angleterre contemporaine. Son père était violoniste au London Symphony Orchestra, et sa mère, auteur de romans sentimentaux, se remariera avec un directeur de banque. Alan Ayckbourn quittera l'école à 18 ans, avec deux A levels en anglais et en histoire¹. À partir de ce moment-là, il apprend sur le terrain son métier d'homme de théâtre ; il sera électricien, assistant régisseur, apprenti comédien, d'abord au festival d'Édimbourg puis à Scarborough avec Stephen Joseph au Theatre-in-the-Round. En 1970 Alan Ayckbourn

deviendra directeur de production à Scarborough. Depuis, il écrit environ une à deux pièces par an, les essaie systématiquement dans son laboratoire de Scarborough qu'est devenu le théâtre expérimental de Stephen Joseph. Et lorsque ses comédies sont bien huilées, elles sont transportées à Londres, soit au West End, soit au National Theatre. Après avoir eu les plus grandes récompenses, Plays and Players Best Director Award en 1987 et la même année, The Evening Standard Best Play Award pour sa pièce, *A Small Family Business*, qu'il avait produite au National Theatre, Alan Ayckbourn reçut l'honneur suprême d'être anobli. Depuis 1997, il est sir Alan Ayckbourn.

Lorsqu'on se rend à Scarborough on comprend mieux pourquoi Alan Ayckbourn est si populaire en Angleterre, et pourquoi ses comédies n'ont, peut-être pas en France une pareille célébrité. Scarborough, petite ville balnéaire du Yorkshire, c'est l'Angleterre profonde, repliée sur ses traditions, ses aspirations et ses mesquineries, entre sa tasse de thé et son petit jardin. Cette Angleterre, qui n'a rien de spectaculaire, qui est faite de mille petites subtilités imperceptibles, ravit les spectateurs anglais qui s'amuse avec connivence, mais elle est assez difficile à percevoir véritablement et à imaginer depuis l'étranger. Alors qu'Ayckbourn est omniprésent sur la scène britannique, il est beaucoup moins joué en France que Ray Cooney ou que William Douglas Home avec son *Canard à l'orange*. Selon l'INAthèque, aucune pièce de théâtre d'Alan Ayckbourn n'a été, à ce jour, retransmise à la télévision française. Seuls deux de ses films, *Charmante soirée* et *Fantôme sur l'oreiller* ont été diffusés respectivement en 1990 et 1998.

Pour tenter d'analyser combien il est peut-être difficile pour le grand public français de saisir véritablement et d'apprécier l'humour comme l'univers extérieur et intérieur d'Alan Ayckbourn, il faut citer quelques lignes d'une interview qu'il donna en 1977 à propos de l'adaptation en France de sa pièce, *Bedroom Farce*, sous le titre *3 lits pour 8* :

Question : Qui êtes-vous ?

Alan Ayckbourn : Très bien, merci. Oh ! pardon j'avais entendu "comment allez-vous" ?

Question : À part ça, comment avez-vous trouvé le spectacle ?

Alan Ayckbourn : Aucune idée, j'étais au bar.

Question : Pourquoi écrivez-vous ?

Alan Ayckbourn : Celles de mes pièces qui ont du succès, je les écris pour de l'argent ; celles qui marchent moins bien, c'est un besoin profond et inconscient d'améliorer le monde qui me pousse à les écrire.

Question : Combien de temps avez-vous mis pour écrire *Trois lits pour huit* ?

Alan Ayckbourn : Trois ou quatre nuits blanches il y a deux ans.

Question : C'est-à-dire ?

Alan Ayckbourn : Je déteste à un tel point le fait même d'écrire, que j'essaie toujours d'en finir le plus vite possible. Je suis typiquement l'homme d'une pièce par an. Pendant 360 jours je pense écrire, je considère et envisage la chose et parviens finalement à l'éviter. En fait je n'écirais jamais rien si ce n'était cet autre moi, qui dirige le théâtre de Scarborough – lequel a déjà annoncé son programme, et extorqué de l'argent sous de faux prétextes à un public qui attend cette pièce non écrite – et que, il faut bien, je dois écrire.

Question : Pourquoi dites-vous, de votre pièce, tantôt que c'est une "comédie" et tantôt que c'est une "farce" ?

Alan Ayckbourn : La comédie – ai-je lu quelque part – met en scène des personnages "grossis" dans des situations vraies, la farce – en revanche – dépeint des personnages vrais projetés dans des situations invraisemblables. *Trois lits pour huit* est une comédie qui dépeint des personnages vrais, projetés dans des situations invraisemblables et qui, du coup, se mettent à agir d'une façon "grossie" à mesure que les situations leur apparaissent trop horriblement vraies.

Je partage d'ailleurs le point de vue de Tchekov sur ce point. Il qualifiait ses pièces de comédie ou de farce, selon ce qui lui chantait... Probablement pour embrouiller Stanislavsky.

Question : Pourquoi ne m'amusez-vous pas ?

Alan Ayckbourn : Parce que vous ne m'avez pas payé pour.

Question : Comment vous décrivez-vous ?

Alan Ayckbourn : Grand, avec quelques kilos en trop, et difficile à vivre.

Question : Votre succès vous fait-il peur ?

Alan Ayckbourn : Oui, mais je n'y peux rien. Tel que je suis aujourd'hui je ne peux guère espérer rivaliser avec l'auteur que j'étais – selon les critiques – il y a deux ou trois ans.

Question : Pourquoi y a-t-il trois lits dans votre pièce ?

Alan Ayckbourn : J'aime le chiffre 3, c'est un chiffre comique et je m'en sers beaucoup. Un gag est souvent payant au troisième coup. Un bébé vous fera un sourire au troisième guili-guili – si c'est un bébé qui a de l'humour. Le 3 est un chiffre à la fois symétrique et déséquilibré. La plupart de mes pièces traitent d'ailleurs de gens surpris dans un moment de déséquilibre. Confidentiellement, je vais vous dire aussi que la scène de mon théâtre ne peut pas contenir plus de trois lits à la fois.

Question : Pourquoi préférez-vous vivre à Scarborough plutôt qu'à Londres ?

Alan Ayckbourn : Je ne suis pas réellement un citadin, mais les gens de théâtre sont plus ou moins obligés de vivre à proximité des grandes agglomérations. Scarborough – plus petit qu'une ville, mais plus grand qu'un village – me paraît être un très heureux compromis. Sur le plan professionnel, j'y ai un théâtre auquel je me consacre et une troupe que je peux diriger dans un calme relatif, en respirant l'air marin. Sur le plan personnel, c'est un endroit auquel je m'identifie bien.

Question : Que souhaitez-vous ?

Alan Ayckbourn : Continuer à avoir du succès, sans pour autant être adopté par les penseurs du théâtre qui se prennent au sérieux ; surtout ne jamais voir mes œuvres dans les programmes scolaires pour en arriver à être haï par toute une génération d'écoliers ; écrire ce que je rêve et non ce que j'écris en réalité ; aimer une pièce cinq ans après l'avoir écrite.

Question : Vous avez déclaré que vous étiez paresseux. Perdre son temps, pour vous qu'est ce que c'est ?

Alan Ayckbourn : Pondre un livre sur l'art d'écrire des pièces ; essayer de convaincre un producteur américain que je ne souhaite pas nécessairement voir mes œuvres faire l'objet d'une coûteuse production ; assister à un séminaire international de dramaturgie ; prendre un train anglais le dimanche².

Cet exemple d'humour de l'absurde, si prisé des Britanniques, est une des composantes essentielles des œuvres d'Ayckbourn ; mais il n'est pas toujours très bien perçu par les

spectateurs français auxquels il manque tout un système de références pour pouvoir l'apprécier véritablement. Cette forme de comique déconcerte parfois le public parisien, comme ce fut le cas pour une de ses pièces, *Woman in Mind*. En 1986, cette comédie avait eu un immense succès au Vaudeville Theatre de Londres, alors que l'année suivante, elle ne tint que quelques petites semaines l'affiche au théâtre de la Renaissance à Paris sous le titre *Un jardin dans le désordre*. Cette comédie qui traitait des problèmes existentiels de la femme d'un pasteur n'a pas "pris" sur notre sol, car la femme du pasteur ne fait pas partie de nos références comiques habituelles. Pour cette pièce, le public français n'a pas suivi.

Par contre, une autre œuvre d'Alan Ayckbourn, *Entre nous soit dit*, adaptée de *Relatively Speaking* par Stephen Meldegg et Attica Guedj, connut un beaucoup plus grand succès car, semble-t-il, moins étroitement comique, elle exprimait davantage, sur le mode grinçant, la désespérance universelle de l'homme conscient de son impuissance à fuir la routine de sa vie et le tragique de sa condition.

Rappelons enfin qu'Ayckbourn et Cooney sont eux-mêmes également des adaptateurs de pièces étrangères. Le National Theatre à l'heure actuelle joue *The Forest* d'Alexandre Ostrovsky dans une adaptation d'Alan Ayckbourn, et Ray Cooney a adapté *Le Dîner de cons* sous le titre *One Good Turn*.

Conditions indispensables pour le succès d'une adaptation étrangère

Succès nécessaire de la pièce dans son pays d'origine

Pour synthétiser, il faut rappeler une évidence : pour qu'une comédie anglaise s'épanouisse en France, il faut d'abord qu'elle ait eu un succès exceptionnel dans son pays d'origine, il faut qu'elle se soit fait remarquer par les gens de théâtre à l'étranger. Pour les trois auteurs considérés, il n'a jamais été observé qu'une

pièce triomphe à Paris, alors qu'elle aurait été ignorée du public londonien. Par exemple, *Le Canard à l'orange*, sous le titre *The Secretary Bird* avait tenu l'affiche 5 ans au Savoy Theatre de Londres, ce qui est considérable ; quant à *Run for your Wife* de Ray Cooney, la pièce fut jouée pendant dix années consécutives dans différents théâtres londoniens.

Nécessité de symbiose entre l'auteur anglais et l'adaptateur français.

Deuxième condition : il faut qu'il y ait sympathie profonde, symbiose presque entre l'auteur et l'adaptateur. Dans ce genre de comédie, il semble que certains couples auteur-adaptateur fonctionnent mieux que d'autres. Dans l'excellence, il y a Douglas-Home-Sauvajon, Cooney-Poiret, Cooney-Mithois, Cooney-Dabadie, Cooney-Clavier, Cooney-Blanc. Par contre il ne semble pas qu'Alan Ayckbourn ait encore trouvé son alter ego français. Pour expliquer le moindre succès d'Alan Ayckbourn en France, on pourrait émettre l'hypothèse qu'en France, le public aime bien les classifications, or il ne sait pas où situer Ayckbourn, ce n'est pas du Pinter, mais ce n'est pas non plus entièrement du boulevard. Il n'y a peut-être pas encore un public prêt à l'accueillir véritablement. L'opinion des critiques belges, quand ils reçoivent des comédies anglaises adaptées en France est très intéressante car ces journalistes jugent avec un recul plus lucide. Ainsi le journal belge *Le soir*, a écrit le 24 décembre 1971, à propos de la pièce d'Alan Ayckbourn, *Du côté de chez l'autre* : "il s'agit d'un vaudeville britannique, avec une mécanique typiquement française, mais accommodée à la sauce anglaise. C'est Feydeau dans le melon du major Thompson. Dans ce succès très parisien on se demande de quel côté a passé l'humour anglais." De manière générale la presse belge et suisse reproche aux productions françaises de saupoudrer de trop de parisianisme certaines pièces anglaises qui deviennent alors incohérentes.

Obligation de choisir entre accentuer “l’anglicité” de la comédie ou la “franciser” totalement.

En troisième lieu, pour qu’une pièce comique anglaise s’exporte bien en France, il faut, semble-t-il, que l’adaptateur choisisse entre deux attitudes opposées, soit accentuer l’anglicité de la comédie, soit, au contraire la franciser totalement. Il me semble mortel pour une adaptation de garder des personnages anglais supposés vivre à Londres et les faire parler, vivre, manger comme des banlieusards parisiens. L’art de Marc-Gilbert Sauvajon est précisément d’avoir souligné l’anglicité des pièces de William Douglas Home, sans pour autant les dénaturer. Il nous montre les Anglais comme nous aimons les imaginer : thé, whisky, parapluies, chapeaux melons et panse de brebis farcie. C’est ce comique de l’exotisme que le public français attend d’une pièce anglaise et qui est toujours d’une grande efficacité scénique.

À ce rire, s’oppose un comique de proximité qui est assuré de faire mouche à tout coup. C’est le parti pris par les meilleurs adaptateurs de Ray Cooney, Jean Poiret, Marcel Mithois, Christian Clavier, lorsqu’ils transposent intégralement les farces en France, avec des personnages français qui parlent et réagissent comme des Français. Ainsi, l’hôtel Westminster qui abritait les amours coupables d’un député britannique dans la farce de Ray Cooney, *Two Into One*, devient “l’hôtel de l’Hémicycle” dans *C’est encore mieux l’après-midi*, l’adaptation de Jean Poiret.

Transposition indispensable du comique toponymique et patronymique

À ce propos, il faut souligner l’importance, dans cette forme de théâtre du comique toponymique et patronymique. Ce sont des ressorts classiques du rire. Chez Molière, il y a le Docteur Purgon, Trissottin, Monsieur et Madame de Sottenville. Pour obtenir ce comique inhérent à cette forme de théâtre, une transformation des

noms propres est indispensable. Ainsi une vieille fille inénarrable, l'Agatha Christie de la littérature enfantine avec sa série *Mes Toutous et moi*, qui s'appelle Miss Olive Harriet Smythe dans *Move over Mrs Markham*, va devenir "Mademoiselle Marie-Odile Dumur des Rosiers", originaire de Romorantin dans *Le saut du lit*. Et ses deux éditeurs deviennent à Paris "Philippe Sébastien" et "Henry Bottin", clin d'œil à la célèbre maison d'édition de la rue Sébastien Bottin. Cette petite plaisanterie montre combien le comique est souvent fragile ; c'est un produit régional délicat qui supporte mal le transport.

Fragilité du comique dans l'espace et le temps et nécessité d'une cohérence interne de ce comique dans l'adaptation étrangère

Et si les plaisanteries germanopratiniennes (de Saint-Germain des Prés) parviennent difficilement à franchir la Seine pour être comprises sur la rive droite, alors que dire de l'humour venu de Londres ! Il faut beaucoup d'habileté à l'adaptateur pour parvenir à l'acclimater sur un sol étranger.

Un autre exemple. Dans la pièce de Ray Cooney, *Out of Order*, la ravissante député travailliste s'appelle Pamela. En France, sous la plume de Christian Clavier dans *Panique au Plaza*, la député socialiste se nommera Ségolène³. Ce seul prénom provoque, à l'heure actuelle, au théâtre Marigny de Paris, des cascades de rires incontrôlables.

Si ce comique de proximité est très fragile dans l'espace, il l'est également dans le temps. À quelques années d'intervalle une même plaisanterie peut perdre de son intelligibilité ou simplement de son efficacité. Dans 50 ans ou même avant, Ségolène ne fera plus rire, Il faudra changer de prénom.

Ainsi, en 27 ans, l'adaptation de Marcel Mithois, *Le Saut du lit* a dû évoluer pour s'adapter au comique du moment : en 1972,

le best seller de Mademoiselle Dumur des Rosiers, dont le titre anglais est *Isle of Dogs Hounditch Barking*, s'intitulait en 1972 *Moi, mon toutou et Mao Tsé-Toung*, 16 ans plus tard en 1988, le titre sera réactualisé en *Moi, mon toutou et Gorbachev*. Aujourd'hui, on dirait plutôt *Moi, mon toutou et Eltsine* ou peut-être mieux encore *Moi, mon toutou et Clinton*.

Enfin, ce qui importe essentiellement c'est que l'adaptation ait une cohérence interne. Ce qui est fatal pour une pièce, c'est un manque d'unité dans le comique. C'est ce qui se produit lorsque la pièce est adaptée en deux temps par deux personnes différentes ; le premier adaptateur, bilingue, présente une traduction fidèle de l'œuvre anglaise, tandis que le second est chargé d'ajouter au texte d'origine des plaisanteries nouvelles destinées à plaire au public français. Mais ces bons mots sont parfois incongrus, incompatibles avec la psychologie des personnages et le ton général de la pièce. Ils se comportent comme des kystes, des tumeurs mortelles pour la comédie. Ainsi, les "gauloiseries" qui, afin de la "franciser", furent greffées sur l'élégante comédie si poétique de William Douglas Home, étaient d'une telle vulgarité qu'elle transformèrent *The Kingfisher* en un *Martin-pêcheur*, sorte de monstre non viable par son incohérence. L'œuvre qui avait été un succès considérable à Londres et à New York avec des interprètes tels que Ralph Richardson, Celia Johnson, Claudette Colbert et Rex Harrison, ne tint l'affiche que quelques semaines à Paris bien qu'elle ait été défendue par des acteurs aussi prestigieux que Micheline Boudet, Guy Tréjan et Daniel Ivernel.

En vérité, c'est une étrange, mystérieuse, et très difficile entreprise que d'adapter une comédie sur un sol étranger. Il n'y a pas de recette infaillible pour réussir. L'importance c'est de faire rire, mais le rire, comme le dirait Lady Bracknell "is like a delicate exotic fruit; touch it and the bloom is gone." L'importance donc, c'est de transposer ce rire, comme on peut, tout en essayant impérativement de respecter le ton de l'œuvre, et surtout la nature de

son comique. L'essentiel pour l'adaptateur d'une comédie étrangère est de tenter de faire rire, "rire à en pleurer, car c'est la façon la plus élégante de contempler le néant"⁴.

Hélène CATSIAPIS
Ecole Centrale (Lille)

Notes

- 1 Équivalent du baccalauréat littéraire.
- 2 Programme de *3 lits pour 8*, Théâtre Montparnasse, 1977.
- 3 En référence au ministre socialiste Ségolène Royal.
- 4 Frédéric Ferney, *Le Figaro*, 25 février 1999.