



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEŞ-BOLYAI



DRAMATICA

2/2012

YEAR
MONTH
ISSUE

(LVII) 2012
OCTOBER
2

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
DRAMATICA
THEATRE, FILM, MEDIA
2

Desktop Editing Office: 51st B.P. Hasdeu, Cluj-Napoca, Romania, Phone + 40 264-40.53.52

CONTENT / SOMMAIRE

Thematic issue

**REWRITING, REVISITING AND ADAPTATION
OF DRAMATIC TEXTS**

STUDIES AND ARTICLES

- ARMELLE HESSE-WEBER, L'adaptation théâtrale d'hier à aujourd'hui, pour une
approche historique / *Theatrical Adaptation of Yesterday to Today, for a
Historical Approach* 3
- IOAN POP-CURȘEU, Enjeux esthétiques des réécritures pour la scène au XIX^e
siècle : autour du *Don Juan* de Baudelaire / *Aesthetical Stakes of Scenic
Rewriting in 19th Century: Around Baudelaire's Don Juan* 23
- ANDRÁS VISKY, *Who speaks? Kaddish for an Unborn Child* as Dramatic Form 45
- DANA MONAH, Le théâtre dans le théâtre comme réécriture : les spectacles des
morts-vivants / *The Play-within-the-play as Rewriting: the Theatre of the
Living Dead* 59

ȘTEFANA POP-CURȘEU, Réécriture, interprétation et distorsion monstrueuse de l'homme, personnage du théâtre postmoderne / <i>Rewriting, Interpretation and Monstrous Distortion of the Human Being, Character of the Post-modern Theatre</i>	75
DELPHINE KLEIN, Polarité et métamorphoses dans <i>FaustIn and out</i> d'Elfriede Jelinek / <i>Polarity and Metamorphosis in Elfriede Jelinek's FaustIn and out</i>	85
DESPOINA NIKIFORAKI, Le personnage de Phèdre chez D.-G. Gabily. La matrice des amazones et le tournage d' <i>Après-Phèdre</i> / <i>The Character of Phaedra in D.-G. Gabily. The Matrix of the Amazons and the Movie-shooting of Post-Phaedra</i>	101
DRAGOȘ CARASEVICI, Revisiting the Classics. Friedrich Dürrenmatt as Stage Director in Zürich	117
ANDREI SIMUȚ, The Last Day on Earth from <i>Feu follet</i> to <i>Oslo</i> , August 31 st	125
MATTIA SCARPULLA, Une dramaturgie des traces. L'adaptation en danse contemporaine / <i>A Traces' Dramaturgy. The Process of Adaptation in Contemporary Dance</i>	135

CREATION, INTERVIEWS, MISCELLANEA

Conference PATRICE PAVIS, Sur le théâtre postdramatique/ <i>On Postdramatic Theatre</i>	151
---	-----

PERFORMANCE, FILM AND BOOK REVIEWS

LAURA PAVEL, Performance Review: Staging Ionesco Beyond the Absurd – the Ambiguous Game of Innocence.....	165
ALEXANDRA DIMA, Performance Review: A Journey into the Human Mind	171
IOAN POP-CURȘEU, Book Review: Une première « histoire » du TIFF/ <i>One of the First Histories of the TIFF</i>	175

STUDIES AND ARTICLES

L'ADAPTATION THÉÂTRALE D'HIER À AUJOURD'HUI, POUR UNE APPROCHE HISTORIQUE

ARMELLE HESSE-WEBER*

ABSTRACT. Theatrical Adaptation of Yesterday to Today, for a Historical Approach.

Adaptation is an ancient phenomenon which is a cultural practice of a wide variety and implementing more complex operations than the recent theoretical studies (semiotic, psycho-Linguistics, genetic...) were used to highlight. Here, we would like to adopt a historical perspective to understand the phenomenon of the theatrical adaptation today through its evolution. We will show that its definition, its form, its production issues and the motivation of its authors are variable parameters based on the historical, social and cultural context. Long in competition with the pure imitation, adaptation has gradually taken a distance from its source text encouraging the creativity of the author. It has thus helped the 19th century renew theatre and contributed to question the rules and push the boundaries of the genre. Questioning the creative act by giving the Director the hand, it has long been held responsible for the crisis of contemporary theatre and the author. Which takes nothing away from its nowadays vitality.

Keywords: adaptation practices; adaptation for theater; rewriting; genres; historical.

L'adaptation correspond à une réalité culturelle d'une grande diversité dont la complexité, l'ampleur des domaines sémiotiques d'application ainsi que le nombre des productions n'ont pas fini d'épuiser la recherche. En effet, la pratique de l'adaptation est à l'œuvre non seulement dans le champ de la littérature, mais dans tous les arts et au-delà, dans de nombreux champs discursifs, qu'ils soient fictionnels ou non. Son développement s'explique par l'apparition de nouveaux arts narratifs (cinéma, BD, télévision, ...), souvent avides d'histoires « toutes prêtes »

* Université Paul Verlaine, Metz (France), Centre de Recherche sur les Médiations (CREM),
E-mail address : armelleweb@AOL.com

ainsi que par les canaux de diffusion modernes qui ont permis la multiplication en grand nombre des textes et des images et du même coup élargi le champ de la réception des œuvres, remettant en cause, comme l'écrivait Walter Benjamin, la notion d'unicité¹.

L'intérêt pour l'adaptation s'explique aussi par le fait que depuis les années 1960, le principe selon lequel l'essence de l'œuvre n'est pas à chercher dans son originalité a gagné en importance. Qu'une œuvre soit répétition et recyclage de matière ancienne et que l'écriture ne soit jamais qu'une réécriture ont fait l'objet d'un travail de théorisation que l'on peut indexer par la notion d'intertextualité, telle qu'elle a été définie par Julia Kristeva à la suite de Mikhaïl Bakhtine, puis largement répandue dans le champ des études textuelles. C'est ainsi que Roland Barthes peut écrire :

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne précisément la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles ; voudrait-il s'exprimer, du moins devrait-il savoir que la « chose » intérieure qu'il a la prétention de « traduire », n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment [...]².

Dès lors, la théorie s'est intéressée à toutes les formes de reprises et d'imitation et c'est dans ce contexte que l'adaptation a été décrite en tant que pratique d'écriture spécifique (Genette ou Farcy) ou a fait l'objet de nombreux articles, qu'ils portent sur une époque précise (les adaptations théâtrales au XIX^e siècle, par exemple)³ ou s'attachent à un auteur particulier (Zola, Duras, Ionesco...).

La perspective étant de tenter de définir les enjeux de l'adaptation aujourd'hui, nous avons choisi d'adopter un point de vue essentiellement historique afin de poser de manière sommaire les jalons de son évolution, de ses origines à la période moderne,

¹ Nous renvoyons à l'ouvrage de Walter Benjamin (1936) *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Gallimard, Paris, 2000. Il décrit l'influence des progrès techniques sur la diffusion des textes, qui se traduit par la perte de l'aura des œuvres soumises à la reproductibilité technique et devenant des objets commerciaux.

² BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p. 65.

³ *Le roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle*, sous la direction d'Anne-Simone Dufief et Jean-Louis Cabanès, RITM 33, Université Paris X, 2005.

en focalisant notamment sur l'adaptation des mythes en ce qu'ils constituent à la fois le fil conducteur et le témoin de la transformation du phénomène adaptatif à travers les âges. Nous nous interrogerons enfin sur la place de l'adaptation dans l'évolution et dans la crise du théâtre contemporain.

1. Aux origines de l'écriture dramatique : la réécriture des mythes

Un parcours à travers les dictionnaires, nous montre d'une part que l'histoire du mot est révélatrice de son usage et des avatars du processus au fil du temps, mais qu'il existe d'autre part un véritable décalage entre la naissance du mot « adaptation » et la pratique qu'il désigne aujourd'hui. Il n'est attesté dans les dictionnaires qu'à partir du XIII^e siècle, dans le sens d'« ajuster »⁴ et désigne depuis la fin du XIX^e siècle l'acte d'« Arranger une œuvre littéraire pour qu'elle convienne à un nouveau public ; la transposer dans un autre mode d'expression (théâtre, cinéma, radio, télévision, etc.) »⁵. Or, la pratique de l'adaptation est nettement antérieure puisque sa naissance coïncide avec celle de l'écriture dramatique. Le phénomène existe en effet depuis l'Antiquité, dont les tragédies revisitent déjà les mythes connus du public mais dont les sources précises souvent nous échappent. Doit-on en effet considérer les nombreuses versions des mythes d'Antigone, d'Œdipe, d'Électre, d'Ulysse... comme des adaptations d'Eschyle, de Sophocle ou d'Homère ? D'où vient cette fascination, qui a touché les dramaturges tant anciens que modernes, pour les légendes antiques ? La légende des Atrides par exemple, continue de hanter le théâtre depuis les origines et ses nombreuses reprises n'en ont pas encore épuisé les interprétations possibles. Ainsi, après avoir inspiré Eschyle au IV^e siècle avant Jésus-Christ dans sa trilogie *l'Orestie*, elle apparaît sous le titre *Électre* chez Sophocle et Euripide. On la retrouve dans la littérature latine chez Sénèque avec *Thyeste* et *Agamemnon* (entre 49 et 62), puis au XVII^e siècle chez Racine dans *Iphigénie* (1678), un siècle plus tard dans *l'Oreste* de Voltaire (1750), dans les *Érynie*s de Leconte de Lisle en 1873, *l'Électre* de Giraudoux (1937), *Les Mouches* de Sartre (1943), ou encore *Électre ou la chute des masques* de Marguerite Yourcenar en 1954.

La Bible, tout comme les mythes grecs, constitue une autre source d'inspiration pour les écrivains de toutes les époques et a pourvu le théâtre français d'une somme considérable de figures, de thèmes et de symboles. Claudia Jullien (2003) insiste sur la richesse de la symbolique biblique dans la littérature occidentale de l'antiquité à nos jours, dans son avant-propos au *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française* :

⁴ *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, 1992.

⁵ *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, 2004.

Sous la forme verbale de figures, de motifs, de thèmes, le symbole rappelle sa source tout en y échappant. Par la liberté de l'art qui peut les renouveler en les faisant miroiter diversement, les symboles bibliques, mots très anciens et pourtant actuels, nous parviennent chargés de tout ce qui est enfoui dans le cœur humain (violences, désirs, souffrances, espoirs, idéaux, révoltes, refus, etc.). Et s'il est vrai que, comme le fait dire Jean Grosjean à son *Samuel*, en pensant à l'aventure de l'esprit : *L'écriture n'est pas ce qui est dicté, elle est ce qui est récrit. Récrit, tu m'entends ?* », il faudra bien convenir que c'est par la multiplicité même de ses variations que le symbole se fraie un passage vers la découverte d'un sens ou d'une vérité toujours à venir⁶.

Exception faite des grandes et audacieuses fresques populaires montées par Robert Hossein (*Un homme nommé Jésus* en 1983, *Jésus était son nom* en 1991), il semblerait cependant que l'on retrouve aujourd'hui moins de récits bibliques complets transposés dans le théâtre contemporain, mais plutôt des références ponctuelles. Jean Giraudoux fait par exemple revivre les textes bibliques à travers des adaptations dans lesquelles il propose de nouvelles lectures et une interprétation parfois subversive. On peut citer *Judith*, *Le Cantique des Cantiques*, *Sodome et Gomorrhe*, ou encore *Pour Lucrèce*.

Cette pratique de la reprise, qu'elle touche le mythe, les textes bibliques et bien d'autres genres, se trouve largement érigée en modèle à partir de la Renaissance, même si elle ne porte pas le nom d'adaptation, mais celui d'imitation. Elle est alors au centre de la réflexion sur la création littéraire et artistique et restera au cœur des préoccupations jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Ce concept, hérité de la mimésis de Platon et Aristote possède le double sens de « ressemblance », en référence à un modèle pictural et de « représentation », en référence à un modèle dramatique.

Mais ces imitations sont bel et bien des adaptations au sens moderne du terme dans la mesure où il y a réécriture à travers le filtre des règles des trois unités, de la vraisemblance et de la bienséance, des mœurs et du goût du public et qu'il y a transposition pour la scène d'œuvres qui, au départ, n'étaient pas écrites pour être représentées (textes bibliques, historiques, poèmes épiques...). La querelle des Anciens et des Modernes va poursuivre la remise en question du fondement de la pratique imitative qui entrera en concurrence avec les nouvelles valeurs que sont l'originalité, l'imagination et l'invention. Comme le rappelle André Petitjean (2000) dans un article qu'il consacre à l'étude d'un traité de l'imitation (*L'Art de la Comédie* de J.-F. Cailhava de l'Estendoux paru au XVIII^e siècle en quatre volumes)⁷, les adversaires qui s'opposent jusqu'au XVIII^e siècle à propos de cette esthétique de l'imitation, la théorisent sous la forme d'un processus « d'oscillation spiralée entre la répétition

⁶ JULLIEN Claudia, *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française*, Vuibert, Paris, 2003, p. 4.

⁷ PETITJEAN André, « Emprunt et réécriture : réflexions à partir de *L'art de la comédie*, de J.-F. Cailhava de l'Estendoux », *Pratiques* N° 105-106, *Les réécritures*, CELTED, Metz, Juin 2000, p. 183-200.

et la nouveauté, en donnant une prime de valorisation symbolique à l'un ou à l'autre des pôles ». C'est dans cet espace qu'il faut chercher l'aspect inventif et créatif de l'imitation puisque la réécriture assimile l'ancien mais l'adapte aussi et le dépasse dans le cadre d'un vraisemblable bienséant correspondant aux valeurs sociétales du public et de l'imitateur.

2. Conceptions modernes de l'adaptation

Plus on avance dans le siècle de la Révolution française, plus les mentalités changent, justifiant l'évolution des pratiques. C'est ainsi que la valorisation de l'individu et la concentration de l'intérêt sur la destinée et les passions individuelles contribuent à donner une nouvelle orientation à l'art. Aussi, à partir du moment où le goût est devenu un critère plus déterminant que la culture, à partir du moment où Molière, Racine, Corneille, La Fontaine, sont devenus les nouveaux classiques en parvenant à imposer leurs propres voix, recourir aux Anciens n'est plus une priorité. Néanmoins, au XVIII^e siècle, la tragédie survit en s'en tenant toujours à l'imitation des modèles, dont font à présent partie Corneille et Racine, tout en cédant au goût d'un public dont la sensibilité le porte à s'émouvoir de situations horribles ou angoissantes déployées sur la scène. Les tragédies qui triomphent jusqu'au milieu du siècle sont les illustrations de cette tendance : on emprunte les sujets à l'Antiquité, le style noble à Corneille, mais pour attendrir le public on renouvelle l'émotion tragique en donnant une grandeur épique aux personnages placés dans des mises en scène grandioses. Crébillon, avec *Atrée et Thyeste* (1708) n'hésite pas à porter sur la scène un assassin, Atrée, venu offrir à son frère Thyeste, une coupe pleine du sang de son fils. Après avoir tenté un retour au chœur à l'antique avec *Œdipe* en 1718, dans *La mort de César* (1743) Voltaire s'inspire du *Jules César* de Shakespeare qu'il a traduit et commenté et donne au personnage d'Antoine une éloquence qui touche au pathétique dans le dernier acte.

Au fil du siècle, des salles se construisent dans les villes de province ce qui favorise la création et le renouvellement. À côté des grands genres qui restent la tragédie et la comédie, apparaissent de nouvelles formes comme le mélodrame ou le drame bourgeois ou encore le vaudeville, genres qui n'avaient pas de caution chez les Anciens. Le public, en majorité bourgeois, boude les rois et les héros légendaires ou historiques, trop éloignés de leurs préoccupations. Il aura fallu attendre plus de soixante ans pour que l'injonction de Boursault « à l'auteur dramatique » soit suivie d'effets :

Quitte la ruse grecque et la fierté romaine,
Choisis quelques grands noms sur les bords de la Seine⁸.

⁸ Cité par André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée, de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Nizet, Paris, 1992, p. 234.

Diderot, théoricien du drame bourgeois, préfère à l'Homme universel des dramaturges classiques, l'homme concret permettant d'illustrer l'idéal moral et social de la bourgeoisie du XVIII^e siècle. L'émotion et le pathétique, dans ses pièces qui peignent des situations familiales et sociales (*Le Fils naturel*, 1757 ou *Le Père de famille*, 1758), sont toujours au service d'une intention morale.

Ainsi, peu à peu, le drame bourgeois, par sa capacité à représenter la nature, la vérité et les conditions sociales en se détournant de l'unité de lieu, va s'imposer au détriment de la tragédie à l'antique qui ne répond plus, ni aux aspirations, ni aux préoccupations du siècle, comme en témoigne ce texte polémique de Beaumarchais (1767) :

Que me font à moi, sujet paisible d'un État monarchique du XVIII^e siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome ? quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponèse ? au sacrifice d'une jeune princesse en Aulide ? il n'y a dans tout cela rien à voir pour moi, aucune moralité qui me convienne. La tragédie héroïque ne nous touche que par le point où elle se rapproche du genre sérieux, en nous peignant des hommes, et non des rois ; et que les sujets qu'elle met en action étant si loin de nos mœurs, et les personnages si étrangers à notre état civil, l'intérêt en est moins pressant que celui d'un drame sérieux et la moralité moins directe, plus aride, souvent nulle et perdue pour nous, à moins qu'elle ne serve à nous consoler de notre médiocrité, en nous montrant que les grands crimes et les grands malheurs sont d'ordinaire apanage de ceux qui se mêlent de gouverner le monde⁹.

Chez Beaumarchais, même dans les comédies, les personnages, comme Figaro (Acte V, 3 *Le Mariage de Figaro*, 1784), sont les porte-parole des idées des philosophes des Lumières dont ils transmettent les professions de foi morales ou politiques. Ses pièces, dans lesquelles l'actualité tient une part importante, ne renient pas totalement toutefois l'héritage des prédécesseurs. En effet, *Le Barbier de Séville* joué en 1775, se donne comme un imbroglia largement inspiré de *L'École des Femmes* de Molière. On n'abandonne pas les pièces du répertoire mais celles-ci sont « adaptées » aux nouvelles aspirations et modernisées. Le roman, qui connaît alors un véritable engouement, commence à intéresser les auteurs de théâtre qui cherchent à s'adapter au goût d'un public qui s'est étendu, diversifié et qui est en quête d'émotions nouvelles que le théâtre peine à lui offrir. Pierre Frantz (2004) dans son article *Le roman, perte ou salut du théâtre ?*¹⁰ note que ce mouvement très marqué vers le roman au XVIII^e siècle pousse l'Abbé Desfontaine à donner aux comédies larmoyantes le nom de « romanédie », néologisme fondé sur le modèle de « comédie » ou « tragédie ».

⁹ BEAUMARCHAIS, « Essai sur le genre dramatique sérieux », *Théâtre complet*, Lettres relatives à son théâtre, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, Gallimard, Paris, p. 10.

¹⁰ FRANTZ Pierre, « Le roman, perte ou salut au théâtre », *Il romanzo a teatro*, Atti del convegno internazionale della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (SUSLLF), Verona, 11-13 novembre 2004, A cura di Franco Piva, Schena editore, Fasano (Br-Italia), 2005, p. 37-48.

Cependant, il constate également le statut ambigu de ces nouvelles formes. En effet, le roman du XVIII^e est lui-même discuté, et la critique et les théoriciens condamnent tout ce qui peut ressembler au roman dans le théâtre. L'adjectif « romanesque » vaut généralement condamnation sans appel. On dénonce toutes les formes du mélange des genres mais aussi les apports spécifiques du roman accusé de corrompre l'art dramatique. Ce « vernis romanesque » reproché aux pièces de théâtre de l'époque est défini en ces termes par Diderot dans son discours sur la poésie dramatique :

Un ouvrage sera romanesque si le merveilleux naît de la simultanéité des événements ; si l'on y voit les dieux ou les hommes trop méchants ou trop bons ; si les choses et les caractères y diffèrent trop de ce que l'expérience ou l'histoire nous les montre ; et surtout si l'enchaînement des événements y est trop extraordinaire et trop compliqué¹¹.

Pour Pierre Frantz, le roman a permis à des auteurs dramatiques comme Diderot de « destituer la vraisemblance de son fondement rationnel au profit d'une vérité conçue dans des termes nouveaux. »¹² Le merveilleux, l'invention et l'émotion sont ces termes et les seuls moyens d'attirer les spectateurs dans la sphère enchantée de la fiction. En parallèle, il faut signaler également l'apparition d'œuvres romanesques hybrides, des textes dialogués où la dimension théâtrale est prégnante. On peut citer *Jacques le Fataliste* (1773) ou *Le neveu de Rameau* (1762) de Diderot ou encore les textes de Sade *La philosophie dans le boudoir* (1795) ou *Dialogue entre un prêtre et un moribond* (1782), dans lesquels les prémices de l'interpénétration des genres se signalent.

Le XIX^e siècle poursuit cette évolution vers davantage de réalisme et de liberté. Au nom du progrès et de l'individu, les modèles sont répudiés. La notion de propriété littéraire contribue sans doute également à mettre un frein aux emprunts systématiques. L'écrivain ne se reconnaît plus dans l'ancienne relation de filiation et en cela le processus de l'imitation est transformé. L'intertextualité imitative ne cesse pas d'exister, mais elle n'est plus envisagée comme la soumission à des modèles antérieurs et les auteurs de la modernité ont un autre rapport au réel. Ils voient dans le langage un moyen d'exploration de ce qui semble insaisissable et c'est autour du théâtre que sont établis les fondements théoriques et idéologiques de la nouvelle littérature.

Considérant la dramaturgie classique avec ses règles, ses contraintes techniques et ses bienséances morales et gestuelles comme des symboles d'un autre âge, les jeunes romantiques s'inspirent des libertés du théâtre de Shakespeare et de Schiller pour fustiger la tragédie. Les plus célèbres textes polémiques de cette époque sont celui de Stendhal, *Racine et Shakespeare*, qui date de 1825 pour la deuxième version,

¹¹ DIDEROT, « De la poésie dramatique », *Œuvres*, Tome IV, Bouquins, Robert Laffont, Paris, p. 1297.

¹² FRANTZ Pierre, « Le roman, perte ou salut au théâtre », *Il romanzo a teatro, op. cit.*, p. 47.

et celui de Victor Hugo qui apparaît dans la préface de *Cromwell* deux ans plus tard. Stendhal définit le « romantisme » dans ces termes: « art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. »¹³ Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrières grands-pères. Suivant ce principe, Sophocle et Euripide ont été éminemment romantiques puisqu'ils ont su plaire à leurs contemporains. Cependant « Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide, et prétendre que ces imitations ne feront pas bâiller le Français du XIX^e siècle, c'est du classicisme. »¹⁴ Il ajoute qu'on lit davantage La Harpe que Racine et Molière dans les cabinets littéraires et les bibliothèques. Il s'agit donc de créer des tragédies en prose mettant en scène des personnages qui appartiennent à la génération de ces « jeunes gens raisonneurs, sérieux et un peu envieux, de l'an de grâce 1823 »¹⁵ auxquels il s'adresse dans sa préface.

Les modèles à imiter ne sont plus les Anciens, les sources sont à présent modernes et européennes. On a déjà cité Shakespeare, redécouvert notamment grâce à Voltaire puis à la visite des acteurs anglais, en 1822, mais il faut citer également l'influence des Allemands Lessing, Goethe, Schlegel et Schiller, puis des dramaturges du siècle d'or espagnol dont paraissent les traductions. La préface de Victor Hugo est, elle, un véritable manifeste qui formule la théorie du drame romantique. Ce genre moderne réalise la synthèse des genres et des registres. Forme artistique complète, il rejette les règles classiques au nom de la vérité et son avènement signe l'arrêt de mort de l'épopée et avec elle de la pratique imitative : « Rome calque la Grèce, Virgile copie Homère ; et, comme pour finir dignement, la poésie épique expire dans ce dernier enfantement. Il était temps. Une autre ère va commencer pour le monde et pour la poésie. »¹⁶ L'auteur est libre de s'inspirer de la Nature dans tout ce qu'elle offre de beau et de laid, sans se limiter comme les Anciens à un certain type de Beau universel au risque de devenir monotone. L'imitation est donc condamnée pour garantir l'œuvre du pire des vices, le commun : « Que le poète se garde surtout de copier qui que ce soit, pas plus Shakespeare que Molière, pas plus Schiller que Corneille. »¹⁷ Reprenant la critique romantique de l'adaptation, Victor Hugo dénonce par ces mots ce qui pour lui n'est qu'une copie sans valeur, même si l'objet copié est un chef-d'œuvre. Il défend ainsi l'image de l'auteur divin, au génie supérieur dont la fonction sacrée est de participer au progrès de l'art par la création originale. Dans cette perspective, l'exercice de l'adaptation ne peut que nuire à son image.

¹³ STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Jean Jacques Pauvert éditeur, Libertés 20, Paris, 1965, p. 62.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶ HUGO Victor, *Cromwell*, Garnier Flammarion, Paris, 1968, Préface, p. 65.

¹⁷ *Ibid.*, p. 88.

Malgré ces tentatives pour renouveler le théâtre, le début du XIX^e siècle reste marqué par des contradictions puisqu'à côté des tentatives d'innovation existe toujours un bastion d'ardents défenseurs des classiques dont la permanence est due également au soutien dont ils bénéficient dans le champ de la diffusion scolaire et le répertoire institué dans lequel on trouve par exemple *Phèdre*, *Cinna*, *Le Cid* ou encore *Zaïre* de Voltaire ou *Tancredè* de Crébillon ainsi que les comédies de Molière ; mais les modèles anciens perdurent aussi à travers les créations qui empruntent les sujets antiques en les chargeant de significations politiques d'actualité. Arnaut fait ainsi l'éloge de l'empereur Napoléon à travers la figure de Germanicus dans la pièce éponyme jouée en 1817. Le théâtre du XIX^e siècle se caractérise donc par un foisonnement d'idées et de formes qui se côtoient non sans soulever des crises. Mais malgré la victoire des Romantiques lors de la fameuse bataille d'*Hernani*, le drame moderne ne parviendra pas vraiment à s'imposer.

À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, sous l'influence de l'emprise réaliste puis naturaliste, les dramaturges, cherchant à ressourcer un genre qui commence à s'essouffler, vont trouver dans le roman quelques-unes des formes de leur libération : les sujets, les personnages, la réalité sociale et psychologique. En effet, l'hégémonie du roman est un fait et le théâtre nourrit à son égard un complexe d'infériorité quant à sa capacité à répondre à l'exigence d'imitation de la vie que pendant des siècles on a considéré comme étant sa finalité essentielle. C'est donc du côté de ce genre, pourtant longtemps considéré comme mineur, que les dramaturges vont trouver des modèles. De plus, réputé sans règles car absent des grandes poétiques antiques et classiques, le roman serait capable de libérer les autres genres de leurs propres lois en leur apportant plus de souplesse. Enfin, sans doute l'attrait pour ce genre n'est-il pas uniquement dû à la pseudo-crise de l'inspiration dont il souffre, mais davantage à son irrésistible attractivité et à la fortune et à la gloire qu'il promet. L'attrait des romanciers eux-mêmes pour le théâtre s'explique aussi par le fait que les retombées financières sont loin d'être négligeables, car la représentation d'une pièce est toujours plus rentable que la cession des droits d'un roman à un éditeur. Du côté du spectateur, on sait le plaisir qu'il éprouve à « cultiver les délices du ressouvenir » selon les propos d'Anne-Simone Dufief et Jean-Louis Cabanès, dans la présentation de l'ouvrage *Le roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle*¹⁸. Ce goût du public pour la chose déjà vue a pour conséquence chez nombre d'auteurs que la version scénique succède presque immédiatement à la publication du roman. Ainsi, Eugène Sue réécrit en mélodrames ses romans-feuilletons et Alexandre Dumas crée un théâtre pour porter ses romans à la scène. L'adaptation de *La Dame aux Camélias* qui triomphe en 1852 finira d'ailleurs presque par faire oublier l'original, tout comme *Les Misérables*

¹⁸ CABANES Jean-Louis et DUFIEF Anne-Simone (2005), *Le roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle*, op. cit., p. 5-10.

de Victor Hugo, présenté sur la scène en 1878. De manière générale, l'adaptation met en évidence les potentialités dramatiques de l'œuvre-source (ou à l'inverse fait apparaître les résistances du romanesque). Cependant, le bilan n'est pas très heureux. En effet, le succès des adaptations fait illusion car les romans adaptés étaient alors si connus que le spectateur était encore sensible à leur écho mais les pièces engendrées ont en fait rarement atteint une autonomie suffisante pour être représentées une fois le roman oublié.

Si l'adaptation conduit en général plutôt à un appauvrissement, elle permet tout de même, chez les écrivains les plus conscients et les plus militants, d'offrir la possibilité de tenter des formes esthétiques nouvelles, en rupture avec la pièce « bien faite » dont les conventions factices sont aux antipodes des prises de position de romanciers qui se veulent novateurs. En cela les adaptations ont eu l'intérêt majeur de faire réfléchir au bien-fondé des conventions théâtrales et de les bouleverser. Zola va par exemple chercher dans ses propres romans matière à régénérer le genre et il adapte *l'Assommoir* en 1879 ; *Nana* en 1881 ; *Renée* d'après *La Curée* en 1887 et *Germinal* en 1888. Il sera aussi un des rares auteurs à avoir transformé un drame en roman (la pièce *Madeleine* écrite en 1865, devient un récit rebaptisé *Madeleine Férat* en 1868). Ses articles de critique dramatique publiés en 1880 sous le titre *Le Naturalisme au théâtre* témoignent de sa volonté de montrer sur la scène sa vision de la vie déjà présentée dans ses romans naturalistes. Mais parlant de sa propre adaptation de *Germinal*, il évoque la difficulté de cette expérience qui demande au romancier un travail auquel il n'est pas habitué et pour lequel il est obligé de se justifier face à une critique impitoyable et face à la censure. Ce qu'on lui reproche, c'est tout d'abord de ne pas être l'auteur de cette adaptation dont on attribue la paternité entière à Busnach, mais on l'accuse aussi de s'intéresser au théâtre à des fins purement mercantiles et enfin d'avoir produit un texte de la plus grande médiocrité, ce à quoi l'auteur répond par ces arguments :

La presse entière a déclaré *Germinal* mal écrit, d'un style creux et déclamatoire, au-dessous du médiocre. Mon Dieu ! c'est honteux à confesser, j'écris comme ça. Et le pis, c'est que le roman tant admiré aujourd'hui, le roman avec lequel on écrase la pièce, n'est pas écrit d'un autre style, car des tableaux entiers y ont été pris textuellement. Si vous n'êtes pas justes, soyez logiques au moins : trouvez le roman mal écrit, ne huez pas sur la scène les mêmes phrases que vous avez saluées sans le livre. [...] De mes cinq œuvres, adaptées par Busnach, celle-ci est celle qui a été la plus respectée. Malgré ce qu'on en a dit, pas une des situations, pas un des personnages employés n'a été changé dans son ensemble. J'ai écrit la pièce, je l'ai prise dans le roman, et, si on la trouve mal écrite, c'est moi le coupable, c'est le roman qui a tort¹⁹.

¹⁹ ZOLA Émile, Deux articles parus dans *Le Figaro* à propos de l'adaptation théâtrale de *Germinal* (1885 et 1888), <http://www.bmlisieux.com/curiosa/zola03.htm>

Si les arguments de la défense paraissent logiques, ils n'en montrent pas moins que le passage d'un genre à un autre ne se pas fait d'une manière aussi aisée et évidente. Il ne suffit pas de reprendre des dialogues d'un roman à succès pour en faire une pièce de théâtre adulée. Si le roman a fonctionné, c'est sans doute parce que l'auteur a su mettre ses idées dans une forme qui leur correspondait particulièrement. Inversement, certains éléments qui passaient mal dans le roman se voient valorisés par la scène, c'est le cas des personnages de *L'Assommoir* comme Lantier et Virginie transformés en traîtres de mélodrame ou encore de Mes-Bottes qui, à peine visible dans le roman, envahissait la scène. Les adaptations qui suivent : *Nana*, *Pot-Bouille*, *Le Ventre de Paris*, seront de moins en moins bien accueillies. Néanmoins, même si ce ne sont pas les adaptations théâtrales qui sont les plus retenues dans l'œuvre de Zola, tout comme dans celles d'autres romanciers célèbres (Balzac *Le Faiseur*), cette expérience lui a permis de partir en guerre contre les conventions qui vicient la comédie de mœurs et il perçoit dans la représentation le moyen de plonger le spectateur dans l'illusion la plus parfaite de la vérité. Aussi prône-t-il la réduction maximale des conventions au profit des décors, costumes et accessoires vrais, qui tiennent pour lui la même place que les descriptions dans un roman naturaliste.

Il inspire les créations du *Théâtre Libre* d'Antoine qui hébergera la quasi-totalité de ses œuvres avec celles des naturalistes, ce qui nous montre qu'avec le temps, les pratiques adaptatives restent encore très liées au souci de la *mimésis* car, même si les perspectives ont changé, on cherche toujours à s'approcher le plus possible du réel. Les mises en scène d'Antoine le montrent bien, elles qui offrent au public des intérieurs minutieusement reconstitués avec de véritables meubles et même des quartiers de viande (*Les Bouchers*, 1888). Le xx^e siècle poursuivra l'entreprise de régénération du théâtre en puisant dans les textes romanesques : Copeau et Croué adaptent *Les Frères Karamazov* d'après Dostoïevski en 1911 et Gaston Baty adapte lui-même des romans célèbres dans le but de conquérir un large public (Flaubert, *Madame Bovary*, Dostoïevski, *Crime et Châtiment*).

Les adaptations de cette époque sont considérées comme des œuvres à part entière et donnent souvent lieu à publication, mais leurs auteurs perçoivent que le théâtre risque de passer à côté de ce qui fait l'essentiel du roman. Même si, la plupart du temps, les textes choisis pour être adaptés, le sont pour leurs qualités dramatiques internes (actions simples, richesse quantitative des dialogues, personnages peu nombreux...), en conservant les cadres formels de la composition dramatique, ils ne parviennent pas à rendre toute l'ampleur du roman. L'avènement d'une nouvelle génération de dramaturges et l'apparition du metteur en scène comme réalisateur des spectacles va apporter un nouveau souffle à cette pratique, qui, loin de s'épuiser, prend paradoxalement une place accrue aux côtés des créations. Ces dernières, favorisées par la multiplication des salles et la décentralisation, permettent une plus grande recherche en offrant au metteur en scène des espaces où explorer les ressources du langage, qu'il soit verbal ou scénique.

3. Adaptation et crise du théâtre contemporain

Le retour des mythes antiques constitue l'un des faits majeurs de l'histoire du théâtre français dans la première moitié du xx^e siècle. Davantage inspirées des pièces antiques que des récits d'Homère, ces réécritures apparaissent à des moments de l'actualité particulièrement troubles en France : la guerre et l'Occupation. Le mythe apparaît alors comme un moyen de déjouer la censure alors en place et permet de concentrer et d'exprimer les angoisses du présent par la mise en scène de personnages d'un autre âge. Il laisse au dramaturge, à côté des éléments stables garants de la reconnaissance du texte d'origine (personnages, cadre, situation...), la liberté d'exposer sa propre vision du monde, mais aussi ses théories sociales, politiques ou philosophiques. Jean Giraudoux par exemple, conçoit le théâtre comme un moyen d'éducation morale et artistique de la nation, et les grandes dissertations entre Ulysse et Hector sur l'illusion de liberté ou encore d'Électre sur la justice ou l'art de la guerre en témoignent. Dans *Les Mouches*, Jean-Paul Sartre fait l'exposé de ses théories existentialistes. L'absurde règne en maître dans ces pièces modernes qui transforment radicalement le sens d'origine des récits dont ils sont issus, et qui, porteurs d'enseignements, deviennent source d'interrogations, de doutes et d'incertitudes sur la destinée humaine. *La Machine infernale* de Jean Cocteau s'achève sur ces mots de Tirésias « Qui sait ? »²⁰. Dépouillés de leur valeur étimologique, ces textes présentent, dans les versions adaptées, des personnages qui ne sont plus forcément soumis à la volonté des dieux mais qui ont le pouvoir de décider. C'est la vision pessimiste des auteurs qui les empêche d'accéder à la liberté et au bonheur.

L'intérêt du théâtre moderne pour le mythe est sans doute également lié à sa part de modernité intrinsèque. En effet, la présence du Chœur qui souligne sans cesse l'artifice du théâtre et le simulacre de la représentation, implique une distanciation chère aux dramaturges du xx^e siècle qui l'ont exploitée. Ainsi, *Antigone* de Jean Anouilh commence par ces propos du Prologue : « Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone. »²¹ De la même façon, « La Voix » qui introduit l'action dans *La Machine infernale*, rappelle au spectateur qu'il se trouve devant une tragédie dont le mécanisme est irréversible et dont on va lui montrer les rouages : « Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel. »²².

Mais au-delà de l'apparente facilité qui réside dans l'adaptation d'un texte dont la trame et le dénouement sont déjà connus d'un public, on le sait, friand d'histoires déjà éprouvées, la réécriture et *a fortiori* celle d'un mythe aux versions déjà exponentielles, constitue une véritable gageure dans la mesure où le dramaturge

²⁰ COCTEAU Jean, *La Machine infernale*, Le Livre de Poche, Grasset, Paris, 1934, p. 127.

²¹ ANOUILH Jean, *Antigone*, La Table Ronde, Paris, 1946, p. 9.

²² COCTEAU Jean, *op.cit.*, p. 12.

doit rivaliser d'imagination afin de maintenir l'intérêt dramatique. L'actualisation y participe certes (marques du présent, anachronismes...), mais c'est aussi par les effets de surprise et le renouvellement du sens que l'auteur parvient à intéresser le public. Avec *La guerre de Troie n'aura pas lieu* Jean Giraudoux attire déjà l'attention par le titre de la pièce : plus long que les titres habituels, il remet en question d'entrée le mythe adapté puisqu'on sait que la guerre de Troie a bien eu lieu. Dans *Antigone*, alors que Créon semble avoir persuadé Antigone de renoncer à enterrer son frère, le mot « bonheur » qu'il prononce va relancer la machine et conduire à la fin tragique de l'héroïne : « Vous me dégoûtez tous avec votre bonheur ! [...] Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite- ou mourir. »²³

Outre les nouvelles interprétations qu'il est apte à absorber, le mythe permet le renouvellement de l'écriture théâtrale qu'il poétise et imprègne de merveilleux (mystère de l'antiquité, présence de la mort par la voix d'Anubis chez Cocteau, périodes lyriques chez Giraudoux...). Si les mythes intéressent tant les dramaturges modernes, n'est-ce pas aussi pour des raisons trivialement économiques dans la mesure où, appartenant au domaine public, ils ne font plus l'objet de droits d'auteurs ? Vu le nombre de versions dans le temps et compte tenu de l'ancienneté de la première version, on aura du mal à reprocher à tout adaptateur d'avoir trahi un récit qui appartient désormais à tout le monde et dont personne ne peut se targuer d'en avoir donné la meilleure interprétation. De ce point de vue, l'attitude des adaptateurs par rapport aux textes qu'ils transforment peut varier, allant de la reconnaissance d'une filiation très forte et à l'expression d'une dette, à une non évocation du texte source, soit parce que la filiation paraît évidente soit au contraire parce que le dramaturge souhaite donner à sa création un plus grand caractère d'autonomie. Si on considère les deux adaptations de Jean Anouilh : *Antigone* écrite en 1942 et *Œdipe ou le roi boiteux* qui date de 1978, l'édition ne signale pas le rapport avec le texte d'origine de Sophocle pour la première pièce alors que la même édition précise pour la seconde « d'après Sophocle » à la page précédant la didascalie initiale. De plus, sa quatrième de couverture, qui cite des propos de Jean Anouilh, souligne le rapport entre la lecture des textes sources et l'écriture de ces deux adaptations, en même temps qu'elle précise les motivations de l'auteur :

L'*Antigone* de Sophocle, lue et relue et que je connaissais par cœur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre, le jour des petites affiches rouges. Je l'ai ré-écrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions alors en train de vivre.

Œdipe-roi, relu il y a quelque temps par hasard comme tous les classiques, quand je passe devant mes rayons de livres et que j'en cueille un, m'a ébloui une fois de plus -moi qui n'ai jamais pu lire un roman policier jusqu'au bout. Ce qui était beau du temps des Grecs et qui est beau encore c'est de connaître d'avance le dénouement. C'est ça le vrai « suspense »...

²³ ANOUILH Jean, *Antigone*, op. cit., p. 94-95.

Et je me suis glissé dans la tragédie de Sophocle comme un voleur –mais un voleur scrupuleux- et amoureux de son butin²⁴.

Jean Giraudoux, lui, n'effectue pas la même démarche. En effet, on ne trouve pas l'annotation « d'après » à la suite des titres de ses reprises et il affirme ne pas avoir relu ces classiques de la littérature grecque avant de composer *La guerre de Troie n'aura pas lieu* ou encore *Électre*. Les souvenirs laissés par l'étude des tragiques grecs et des traductions d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide au lycée de Châteauroux ont suffi à donner le squelette de ses fables. Colette Weil note dans la préface de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* :

Si, selon la formule célèbre *la culture est ce qui reste quand on a tout oublié*, on pourrait affirmer que Jean Giraudoux, qui a tout oublié ou presque, d'Homère et d'Euripide, de Shakespeare et de Goethe, fabrique selon un schéma qui lui est propre une histoire sur une histoire, et rédige un manuscrit à peu près neuf sur un palimpseste à moitié effacé²⁵.

En ajoutant le chiffre « 38 » au titre déjà illustré par Plaute, Molière ou Kleist, Giraudoux souligne sa dette par rapport aux textes du passé en rappelant que le sujet a déjà été traité par 37 auteurs dramatiques avant lui.

On le voit, si le XIX^e siècle adaptait, le XX^e siècle réécrit et recompose plus qu'il n'adapte. Le roman continue à stimuler l'imaginaire, mais les pratiques théâtrales, dès le milieu du XX^e siècle, présentent un rapport avec celui-ci qui dépasse désormais largement les enjeux de l'adaptation théâtrale pensée comme simple passage d'une forme à une autre ou comme restitution d'une fable : le théâtre parle souvent plus de lui-même que du texte qu'il adapte. Ainsi, adapter un roman ne consiste plus à en extraire simplement les dialogues pour les présenter à la scène, comme l'explique Jean-Louis Barrault :

Dans un roman [...] il faut être attentif à ce qui n'a pas été écrit ou dit. [...] Les dialogues sont comparables à la conduite sociale, à la surface des eaux. Les descriptions correspondent aux moments solitaires plus authentiques. Ils méritent d'être transposés. Ce qui ne se dit pas, ce qui est entre les lignes est relié au silence, au secret, aux impératifs du subconscient. Or ce dernier point appartient justement au cœur de la poétique théâtrale. [...] Se contenter, pour adapter un roman, de confectionner un découpage qui n'utilise que les passages dialogués, c'est ne retirer que les arêtes du poisson²⁶.

Barrault et Vitez vont tenter de trouver une solution au problème de l'adaptation en l'orientant dans une double direction : vers le texte source dont il s'agit de sauvegarder la tonalité propre, autant que vers le théâtre en tant que représentation.

²⁴ ANOUILH Jean, *Œdipe ou le roi boiteux*, La Table ronde, Paris, 1986.

²⁵ GIRAUDOUX Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Le Livre de Poche, Grasset, Paris, 1991, p. 21.

²⁶ *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, n°91, 1975, Gallimard, Paris, p. 40-41,.

Il s'agit, comme le note Michel Corvin (2003), de « mettre le spectateur dans un état de strabisme ludique : voir le texte d'une oreille, si je puis dire, entendre de l'œil ce que le jeu propose, et parvenir à réunir ces sensations visuelles et auditives en une seule perception. »²⁷ Il poursuit son article en soulignant le risque inverse de déséquilibre car « dans la balance des deux composantes du spectacle, le plateau désormais penche du côté du jeu : c'est lui qui fait théâtre. »

L'écriture scénique refuse désormais les contraintes des formes dramatiques et adaptations anciennes : unité de temps et de lieu, linéarité de la fable. La théâtralité d'un texte ne se lit plus dans son aptitude à être représentée ou dans son caractère dramatique, au contraire, pour Vitez on peut « faire théâtre de tout » et l'identité théâtrale naît davantage de la poésie, des creux et de la polysémie offerts par le texte transposé. Influencée par le théâtre oriental, la scène offre la priorité à la gestuelle, à la voix et au souffle de l'acteur. On assiste à une confusion des genres, tant les textes présentés deviennent difficiles à classer : l'écriture de Marguerite Duras, par exemple, dont de nombreux textes ont été adaptés à la scène et à l'écran par elle-même ou par d'autres (*Le Square* ou *L'amante anglaise*), mêle étroitement différentes formes. Le récit *Détruire, dit-elle*, par exemple, est suivi de notes pour la représentation, dans lesquelles la romancière donne des pistes pour les décors, le jeu des acteurs, dans la perspective d'une adaptation scénique. Le caractère polymorphe du texte, entre roman et théâtre, est renforcé par le style et la présentation « didascalique » adoptés dès l'ouverture : « *Temps couvert. Les baies sont fermées. Du côté de la salle à manger où il se trouve, on ne peut pas voir le parc* »²⁸. Ce dialogue constant entre récit et théâtre existe depuis les origines mais associé à un refus des règles, à la recherche de l'originalité dans la création, il a contribué à rendre friables les frontières qui existaient entre ces deux modes d'expression.

Avec ce nouveau type d'adaptations, qui colle, monte et recompose des textes disparates n'ayant parfois aucun caractère dramatique, l'accent est mis sur le jeu théâtral dont les rouages sont montrés au public. Il n'est plus question d'imiter le réel mais de mettre le spectateur dans une posture critique en fonction de laquelle il lui est demandé de réfléchir plus que de s'identifier. Se dessine également une nouvelle conception de la « théâtralité » ainsi définie par Patrice Pavis « ce qui, dans la représentation ou dans le texte dramatique est spécifiquement théâtral ou scénique »²⁹. Mais avec les pièces de la modernité, c'est la définition plus radicale de Roland Barthes, pour qui, la théâtralité c'est « le théâtre moins le texte », qui rend le mieux compte de la production. En effet, de nombreux metteurs en scène et des sémioticiens de la représentation, s'insurgeant contre le terrorisme du texte, s'appuient sur la fonction essentielle du théâtre qui est avant tout pathétique, fonction de contact qui

²⁷ CORVIN Michel, « L'adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable », *Pratiques*, N°119-120, *Les écritures théâtrales*, Metz, Décembre 2003, p. 154.

²⁸ DURAS Marguerite, *Détruire dit-elle*, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 9.

²⁹ *Dictionnaire du théâtre*, op. cit.

apparaît dès les origines dans la prise en compte du destinataire (dans l'architecture, la présence du chœur...). La surabondance de systèmes signifiants qui caractérise le théâtre déplace l'intérêt des metteurs en scène, du texte vers ces signes dont la richesse de sens offre de nouvelles perspectives.

De la dictature du texte on est donc passé à la dictature du jeu, dans laquelle le metteur en scène affirme son rôle de créateur. Désormais son nom apparaît sur l'affiche aux côtés de celui de l'auteur et c'est parfois le sien que l'on cite plutôt que celui de l'écrivain. On parlera ainsi des *Misérables* de Robert Hossein ou encore du *Dom Juan* de Chéreau. Antoine et le *Théâtre Libre* ont ouvert la voie à des mises en scène qui trouvent en elles leur raison d'être : le texte du poète ne fournit plus que l'armature, le thème ou prétexte sur lequel travaille le metteur en scène. Mais cette entreprise de création d'une nouvelle théâtralité, où le texte n'est plus que le prétexte à la création, peut parfois présenter un risque d'incompréhension. L'adaptation n'offre plus une œuvre théâtrale lisible comme texte, mais seulement un spectacle sans référent qui, poussé à l'extrême tend à s'éloigner de l'adaptation telle qu'on a pu la définir, dans la mesure où elle ne présente plus aucun lien visible entre le texte source et le jeu. C'est le cas par exemple de *Catherine de Vitez* ou encore de l'adaptation de *Germinal* par Jean-Pierre Vincent (1975). Le théâtre contemporain se caractérise ainsi par le fait qu'il cherche à déplacer les frontières du possible dramaturgique. Cette théâtralité, non fixée ni codifiée est peut-être la marque d'une transition nécessaire vers la création de nouvelles formes exigeant également la naissance d'un nouveau spectateur.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le texte de théâtre a régné sur la production littéraire et s'est trouvé, avec l'auteur, au centre du spectacle. Puis, avec l'émergence d'un nouveau médiateur (le metteur en scène), qui a pris un rôle hégémonique sur la production du spectacle, le texte a reculé et l'auteur s'est retrouvé dans une position fragile, soumis également à des contingences extérieures qui l'écrasaient : cabinet ministériel, directeurs de théâtre, metteurs en scène, critiques, public, acteurs... Cette crise de l'auteur qui a atteint son apogée dans les années 1970-1980, a poussé les metteurs en scène à adapter des textes déjà écrits pour la scène ou à se tourner vers des textes non théâtraux (légendes, romans, biographies...), d'où un glissement qu'on a pu observer et une interpénétration des genres.

D'autre part, depuis le début des années 1970, la théâtralité se cherche ailleurs que dans les formes traditionnelles. Sous l'influence des recherches d'Artaud et de son *Théâtre de la cruauté* ou encore du travail plus récent de Grotowski, axé sur la gestuelle, on assiste à une méfiance vis-à-vis des textes et du langage articulé en général, au profit du culte du corps, reconnu comme seul capable de garantir le retour à une pureté primitive. L'adaptation ne disparaît pas pour autant des plateaux, mais elle s'incarne dans des formes moins traditionnelles. C'est ainsi que Roger Planchon, par exemple, fait ses premières armes de metteur en scène par l'expérience d'abord du collage et de la parodie, puis de l'adaptation de romans (*Les Trois Mousquetaires* en 1958 et *La Tour Nesle* en 1966 d'Alexandre Dumas, *Les Démons* de Dostoïevski

en 1998) ou de textes classiques qu'il revisite et dont la mise en scène souligne les nouvelles interprétations (rajout d'autres textes, de personnages muets, collage de textes contemporains...). Il réécrit également ses propres œuvres de jeunesse (*La Remise*, *Les Libertins*, *Le cochon noir...*), les soumettant à des processus de « Recontextualisation et révision idéologique »³⁰. Cette pratique de l'écriture provisoire, qui s'inscrit dans différentes versions, jamais définitives, pose problème en tout cas pour qui, critique ou metteur en scène, voudrait monter ces textes et aurait la lourde tâche de devoir choisir, parmi ces versions, celle qui serait la plus légitime :

Là où l'histoire littéraire retient généralement la seconde version jugée la plus aboutie d'un auteur, le lecteur de Roger Planchon est souvent tenté de privilégier la première. Ce n'est pas là le moindre paradoxe d'une œuvre dramatique écrite pour le présent, tantôt louée, tantôt âprement critiquée, et sur l'avenir de laquelle il est sans doute encore difficile d'émettre un jugement assuré³¹.

Le théâtre de la fin du xx^e siècle offre toujours de beaux spectacles, mais « ce sont les textes qui font défaut » d'après Georges Versini (1970) qui conclut par ces propos pessimistes et discutables son *Théâtre français depuis 1900* :

Aucun auteur de premier plan ne s'est révélé depuis l'année 1953 où fut créé *En attendant Godot*. L'entre-deux guerres a eu Claudel, Giraudoux, Anouilh, l'après-guerre Montherlant et Sartre, les années 50 Ionesco et Beckett ; aucun auteur n'est apparu entre 1955 et 1990 qu'on puisse mettre sur le même plan que ceux que nous venons de citer [...]³².

Jean Vilar déclarait déjà dans les années quarante avec amertume que les vrais créateurs dramatiques des trente dernières années n'étaient pas les auteurs, mais les metteurs en scène. Pour lui, en effet, le travail des metteurs en scène comme Dullin, Jouvet, Baty, Copeau, Gémier, Pitoëff, Lugné-Poe a été plus instructif que celui des auteurs qu'ils ont lancés ou joués. À propos des jeunes auteurs, il affirme que de les jouer devrait être le premier souci du chef d'une compagnie théâtrale, mais il leur reproche de ne pas avoir assez de considération pour l'art dramatique qui réclame d'eux « autre chose qu'une attention passagère »³³.

Michel Vinaver, un demi siècle plus tard, explique ce désintérêt pour l'auteur dramatique par le fait que le metteur en scène est devenu artiste et qu'il n'a plus besoin de textes d'auteur.³⁴ Ce dernier s'est adapté à la situation et n'écrit plus de

³⁰ Hamon-Sirejols Christine, « Planchon : un auteur de théâtre aux prises avec la réécriture permanente », *Les formes de la réécriture au théâtre*, Coll. Textuelles Littérature, sous la direction de Marie-Claude Hubert, Publication de l'Université de Provence, 2006, p. 311.

³¹ *Ibid.*, p. 314.

³² Versini Georges, *Le théâtre français de puis 1900*, Que sais-je ?, PUF., Paris, 1970, p. 122.

³³ Vilar Jean, *De la tradition théâtrale*, Scène ouverte, L'Arche, Paris, 1955, p. 71.

³⁴ Vinaver Michel, *Écrits sur le théâtre 2*, L'Arche, Paris, 1998.

textes qui auraient la double ambition d'être représentés et d'accéder à une autonomie en tant qu'objet littéraire. À présent, son travail consiste à fournir au metteur en scène, lorsqu'il ne l'est pas lui-même, des textes s'apparentant au livret ou au scénario et répondant le plus souvent à une commande, s'intégrant dans un projet. Mais l'autre composante textuelle des productions est constituée par le grand répertoire universel des classiques, ferment des adaptations traditionnelles ou novatrices, au travers desquels le metteur en scène peut s'exprimer librement, soit en injectant sa vision personnelle et actuelle, soit en opérant par collage ou montage d'écrits et de documents en tout genre, théâtralisés. Alain Viala³⁵ montre en effet que ce sont les classiques qui tiennent le premier rang dans les représentations, avec en tête Molière, puis Racine et Marivaux, Hugo et Tchekhov, Feydeau ou encore Beckett. Pour Michel Vinaver, il ne subsiste plus d'écrivains de théâtre capables de produire des textes ayant une existence littéraire autonome, et s'il en existe, ils ne sont pas repérables dans les conditions de productions actuelles. Mais pour lui il ne s'agit pas de s'apitoyer, il faut admettre que la page est tournée.

D'autres auteurs déplorent pourtant cet état de fait et s'insurgent contre cette idée répandue qu'il n'existe pas d'auteur et contre le recours systématique des metteurs en scène aux textes du passé. Citons ces propos de Bernard-Marie Koltès tirés de la postface de *Roberto Zucco* :

Je trouve que les metteurs en scène montent beaucoup trop de théâtre de répertoire. Un metteur en scène se croit héroïque s'il monte un auteur d'aujourd'hui au milieu de six Shakespeare ou Tchekhov ou Marivaux ou Brecht. Ce n'est pas vrai que les auteurs qui ont cent ou trois cents ans racontent des histoires d'aujourd'hui ; on peut toujours trouver des équivalences ; mais non, on ne me fera pas croire que les histoires d'amour de Lisette et d'Arlequin sont contemporaines. Aujourd'hui, l'amour se dit autrement, donc ce n'est pas le même. Que dirait-on des auteurs s'ils se mettaient à écrire aujourd'hui des histoires de valets et de comtesses dans des châteaux du xviii^e? Je suis le premier à admirer Tchekhov, Shakespeare, Marivaux, et à tâcher d'en tirer des leçons. Mais, même si notre époque ne compte pas d'auteurs de cette qualité, je pense qu'il vaut mieux jouer un auteur contemporain, avec tous ses défauts, que dix Shakespeare. [...] Personne, et surtout pas les metteurs en scène, n'a le droit de dire qu'il n'y a pas d'auteur. Bien sûr qu'on n'en connaît pas, puisqu'on ne les monte pas, et que cela est considéré comme une chance inouïe d'être joué aujourd'hui dans de bonnes conditions : alors que c'est quand même la moindre des choses. Comment voulez-vous que les auteurs deviennent meilleurs si on ne leur demande rien, et qu'on ne tâche pas de tirer le meilleur de ce qu'ils font ? Les auteurs de notre époque sont aussi bons que les metteurs en scène de notre époque³⁶.

³⁵ Viala Alain, *Histoire du théâtre*, Que sais-je, PUF., Paris, 2005, p. 116.

³⁶ Koltès Bernard-Marie, « Un hangar à l'ouest », *Roberto Zucco suivi de Tabataba*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1992, p. 125.

Si les auteurs se plaignent toujours à juste titre de n'être pas assez joués, la situation a évolué en leur faveur ces dernières années. Pour défendre leurs intérêts et être reconnus, ils se sont regroupés à l'automne 2000 sous l'appellation « Écrivains de théâtre associés » et en ce début du XXI^e siècle, la création théâtrale est redevenue une réalité, soutenue par la politique menée par le ministère de la culture, la S.A.C.D. et la fondation Beaumarchais qui attribuent des aides aux jeunes auteurs. Le Centre national du livre subventionne également la traduction et l'édition de textes contemporains et grâce à la politique des maisons d'édition, il est désormais possible de se procurer les textes de ces nouvelles créations.

Le pessimisme de Georges Versini (1970) n'était donc pas fondé puisqu'on peut constater l'émergence d'auteurs dont la voix s'est fait entendre, soucieux à la fois de la dimension spectaculaire et de la qualité textuelle. Citons pour ne prendre que quelques exemples Michel Vinaver, Jean-Claude Grumberg, Valère Novarina, Jean-Luc Lagarce ou encore Bernard-Marie Koltès, ... Le titre de la revue *Littératures* datée de juin 2005³⁷ : « Théâtre : le retour du texte ? » semble confirmer cette tendance. Elle ne signale par pour autant la fin des adaptations qui, lorsqu'elles savent interroger le texte d'origine, fascinent toujours le public, comme en témoignent les récentes adaptations par Joël Pommerat des contes merveilleux comme *Pinocchio*, le *Petit Chaperon rouge* ou encore *Cendrillon*.

L'histoire de l'adaptation, du théâtre et de la *mimésis* sont intimement liées. À ses débuts, le théâtre est adaptation de textes épiques puis sacrés, il s'est développé et perpétué par imitation des modèles anciens et au fil du temps, il s'est éloigné de l'imitation pure en mettant l'accent sur l'individu et sur les potentialités du langage. Désireux de se renouveler, il emprunte ses sujets au roman, genre réputé plus apte à représenter le réel. Soutenu dans son émancipation par le développement des sciences humaines, le théâtre prend des distances par rapport au texte source et, avec l'hégémonie du metteur en scène, c'est la théâtralité, le jeu de l'acteur qui priment. Cela s'explique par le fait que le processus a longtemps été en concurrence avec l'imitation pure. Tant que le théâtre a été soumis à des règles bien précises, les choses ont été assez simples ; la transformation consistant à prélever des éléments quasi formatés : fable, ligne générale de l'histoire, personnages... C'est l'émancipation par rapport aux textes des maîtres et aux règles qui a donné toute sa vitalité à la pratique de l'adaptation qui, à mesure que l'imitation pure n'a plus été le modèle obligatoire, est devenue figure de remplacement en laissant davantage de place à la créativité de l'auteur et en rendant plus complexes et multiples les opérations de transformation. Cependant, dès l'instant où l'acte créateur et individuel s'est imposé, l'adaptateur et son produit sont apparus comme des objets dévalorisés en raison de leur manque d'imagination et de leur présomption à dénaturer des textes de « vrais auteurs » reconnus.

³⁷ *Théâtre : le retour du texte ?*, *Littératures*, N°138, Textes de Martin Mégevand, Jean-Marie Thomasseau, Jean Verrier, Valère Novarina, Larousse, juin 2005.

Même si la suspicion demeure encore au XXI^e siècle, l'adaptateur est devenu un créateur à part entière, capable de rivaliser, voire de supplanter l'auteur, en redonnant une nouvelle vie à son œuvre et en prenant parfois des distances énormes par rapport au texte source. Mais c'est toujours l'épreuve de la scène qui reste probante pour déterminer la qualité d'une réécriture, et cela, les metteurs en scène l'ont bien compris, au détriment parfois des auteurs dont les textes originaux ont du mal à se vendre.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- BARTHES Roland (1984), « La mort de l'auteur », *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris.
- CABANES Jean-Louis et DUFIEF Anne-Simone (2005), *Le roman au théâtre. Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle*, RITM 33, Université Paris X.
- CORVIN Michel (2003), « L'adaptation théâtrale : une typologie de l'indécidable », *Pratiques*, N°119-120, *Les écritures théâtrales*, Metz.
- DIDEROT, « De la poésie dramatique », *Œuvres*, Tome IV, Bouquins, Robert Laffont, Paris.
- FRANTZ Pierre (2005), « Le roman, perte ou salut au théâtre », *Il romanzo a teatro*, Atti del convegno internazionale della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (SUSLLF), Verona, 11-13 novembre 2004, A cura di Franco Piva, Schena editore, Fasano (Br-Italia).
- HAMON-SIREJOLS Christine (2006), « Planchon : un auteur de théâtre aux prises avec la réécriture permanente », *Les formes de la réécriture au théâtre*, Coll. Textuelles Littérature, sous la direction de Marie-Claude Hubert, Publication de l'Université de Provence.
- PETITJEAN André (2000), « Emprunt et réécriture : réflexions à partir de *L'art de la comédie*, de J.-F. Cailhava de l'Estendoux », *Pratiques* N° 105-106, *Les réécritures*, CELTED, Metz.
- BENJAMIN Walter (2000), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Gallimard, Paris.

ARMELLE HESSE-WEBER is a high-school teacher in Modern Literature and also in charge of lectures of French Didactics at Paul Verlaine University in Metz. She obtained her PHD in sciences of language (CREM Laboratory) in 2010, the subject of her thesis being centered on the Semiotics of the theatrical adaptation and its interest in Didactics in what concerns the improving of skills in reading and writing. She is particularly interested in theoretical but also practical aspects of theatrical writing, as well as in the teaching of French grammar and in their broadcasting as useful materials in continuous formation of teachers.

ENJEUX ESTHÉTIQUES DES RÉÉCRITURES POUR LA SCÈNE AU XIX^E SIÈCLE : AUTOUR DU *DON JUAN* DE BAUDELAIRE

IOAN POP-CURȘEU*

ABSTRACT. *Aesthetical Stakes of Scenic Rewriting in 19th Century: Around Baudelaire's Don Juan.* This paper proposes a study of the reasons of rewriting, taking as an example a project elaborated by Baudelaire in 1853, *La Fin de Don Juan* (*The End of Don Juan*). We place this baudelairian "drama" in a wide context, trying to answer to the following questions: Why are the myths often adapted through history? Why is the rewriting so complicated when it comes to theatre (especially in Baudelaire's case)? Using the metaphoric notion of hieroglyph, we show that Baudelaire's interest in Don Juan is simultaneously moral, aesthetic and psychological. As a working method, we use both a thematic and a historical approach to the topic of rewriting the myth of Don Juan in 19th century.

Keywords: Baudelaire, Don Juan, rewriting, theatre, hieroglyph, myth.

Afin de montrer quels étaient les mécanismes de pénétration et de promotion dans le monde du théâtre au XIX^e siècle, ainsi que les enjeux esthétiques impliqués dans la réécriture des mythes célèbres, nous nous pencherons sur un projet de pièce de Baudelaire, une esquisse de deux pages intitulée *La Fin de Don Juan*¹. Le texte peut être daté entre la fin de 1852 et le début de 1853, une dizaine d'années après *Idéolus*, la première tentative de l'auteur d'écrire pour le théâtre. Selon les témoignages de Charles Asselineau, c'est Nestor Roqueplan, directeur de l'Opéra entre 1847 et 1854, qui aurait demandé à Baudelaire un texte sur le Séducteur². Une lettre à Madame Aupick, écrite le 26 mars 1853, suggère le projet de l'écrivain de réaliser un livret d'opéra, qu'il rêve mis en musique par les plus grands musiciens du temps (Meyerbeer,

* Lecturer, PdD, at the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, e-mail: ioancurseu@yahoo.com

¹ Ch. Baudelaire, *La Fin de Don Juan*, in *Œuvres complètes*, éditées par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, vol. I, pp. 627-628 (d'où nous extrayons toutes les citations, sans donner de référence superflue). Dans la suite du texte, toutes les citations des textes littéraires de Baudelaire proviennent de cette édition critique et seront marquées comme suit : sigle CEC, numéro du volume en chiffres romains, I ou II, page où se trouve la citation.

² Cf. les notes de Claude Pichois, CEC I, p. 1460.

par exemple). Les allusions au « livret » sont accompagnées par des allusions à un « drame » que Baudelaire doit fournir à un théâtre du Boulevard. Malheureusement, les détails assez vagues donnés par le poète ne nous permettent pas de savoir avec certitude si dans les deux cas il s'agit de *La Fin de Don Juan*. La séparation des deux projets est un argument en sens contraire : au même moment, Baudelaire caresse le rêve d'écrire un livret d'opéra et de connaître le succès dans un théâtre du Boulevard. La lettre à Madame Aupick de mars 1853 prouve à quel point les rêves de Baudelaire liés au théâtre sont complexes et vagues en même temps, et aussi à quel point ses projets concrets sont peu définis :

Ce n'est pas tout. – L'Opéra, – le directeur de l'Opéra me demande un livret d'un genre nouveau, pour être mis en musique par un nouveau musicien en réputation. Je crois même qu'on l'aurait peut-être fait faire par *Meyerbeer*. C'était une bonne fortune, peut-être une rente perpétuelle. [...] – Mais la misère et le désordre créent une telle atonie, une telle mélancolie, que j'ai manqué à tous les rendez-vous. – *Par bonheur*, je n'ai pas reçu un sol !

Ce n'est pas tout. – L'associé d'un directeur du Théâtre du Boulevard me demande un drame. Il devait être lu ce mois-ci. – *Il n'est pas fait*. – Par égard pour ma liaison avec ce monsieur, un chef de claque m'a prêté 300 francs qui étaient destinés à parer un autre désastre le mois dernier. Si le drame était fait, ce ne serait rien ; je ferais payer la dette par l'associé du directeur, ou je la ferais peser sur les futurs bénéfices de la pièce ou sur la vente de mes billets. Mais le drame n'est pas fait ; il y en a des lambeaux *chez la femme de l'hôtel en question, et l'échéance a lieu dans six jours, à la fin du mois ; que vais-je devenir ? Et que va-t-il m'arriver ?*³

Esquisse de livret ou de drame, *La Fin de Don Juan* pourrait tout aussi bien être une ébauche de nouvelle ou de roman, en l'absence de quelques didascalies et de quelques signes paratextuels qui renvoient au théâtre. L'ébauche de la pièce s'ouvre par une liste détaillée de personnages, qui donne aux lecteurs tous les éléments nécessaires à la compréhension de l'ensemble. Le personnage central est, bien entendu, Don Juan, qui – dans la vision de Baudelaire – n'est plus le jeune et brillant séducteur des mille trois femmes, mais un vieillard « arrivé à l'ennui et à la mélancolie ». Il a un fils de dix-sept ans qui lui ressemble parfaitement, et qui est tout aussi « pourri de vices et d'amabilité » que son père. Baudelaire exige que le rôle du fils de Don Juan soit « joué par une femme » : c'est une nécessité qu'il se réserve d'expliquer au moment où il arrivera « aux scènes qui font briller ce rôle ». En cela, Baudelaire ne fait qu'anticiper les conceptions de *Mon cœur mis à nu* sur la nécessité de l'inversion sexuelle sur la scène. Dans *Mon cœur mis à nu*, le poète veut que les rôles de femmes soient joués par des hommes, tandis que pour *La Fin de*

³ COR I, pp. 212-213. L'abréviation COR concerne l'édition donnée par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler des lettres de Baudelaire, *Correspondance*, I (janvier 1832-février 1860), II (mars 1860-mars 1866), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 (I), 1973 (II).

Don Juan, il envisage un rôle d'homme joué par une femme⁴.

Donner un fils à Don Juan n'est pas la seule révolution que Baudelaire introduit dans le canevas traditionnel du mythe. Le valet peureux et grotesque ne doit plus s'appeler Sganarelle (comme chez Molière) ou Leporello (comme chez Mozart & Da Ponte), mais il doit porter un nom plus approprié à la modernité. C'est un parfait représentant « de la future bourgeoisie qui va bientôt remplacer la noblesse tombante ». Il fait fortune en administrant les biens de son maître, il méprise les deux Don Juan, grands seigneurs qui n'accordent aucune considération à l'argent et qui ne cherchent que l'absolu des voluptés et du péché. Sa mentalité est parfaitement bourgeoise, il ne parle sans cesse « que de vertu et d'économie ; il associe volontiers ces deux idées ». Il a une pensée et une sagesse très pragmatiques, et il ressemble sur certains points à Franklin : « C'est un coquin comme Franklin »⁵. La relation maître-valet ne doit plus être, dans la conception dramatique de Baudelaire, une source d'effets comiques irrésistibles, mais elle est censée illustrer un conflit social majeur, celui qui oppose à l'aube de la modernité, la « noblesse tombante » et déclassée à une bourgeoisie en pleine ascension sociale, financière et politique. *La Fin de Don Juan* illustre donc un renversement des valeurs : la chevalerie, le luxe, la dépense, la sexualité sans entraves sont remplacés par la « vertu » et par l'« économie », valeurs emblématiques de la nouvelle classe dominante⁶.

Autour de ce conflit économique et culturel entre aristocratie et bourgeoisie, il y a la galerie des femmes de Don Juan. La figure principale est « une jeune danseuse de race bohême » dont le nom est Soledad ou Trinidad (et l'ironie religieuse de ce

⁴ Voir une analyse de la signification de l'inversion sexuelle sur les scènes baudelairiennes chez Yvan Leclerc, « *Madame Bovary* et *Les Fleurs du mal* : lectures croisées », in *Romantisme. Revue de la Société des Études romantiques*, Dix-huitième année, n° 62, 1988, p. 42. Le titre de l'article ne doit pas induire en erreur : Leclerc fait une étude comparative Baudelaire-Flaubert à partir du concept de donjuanisme.

⁵ Pour Baudelaire, Franklin est le parfait représentant du progressisme moderne, cf. « *Prométhée délivré* » par L. de Senneville, *ŒC* II, p. 10. Baudelaire y commente le vers de Louis Ménard « Les dieux sont morts, car la foudre est à moi. » dans des termes extrêmement ironiques : « Ce qui veut dire que Franklin a détrôné Jupiter. » Dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, *ŒC* II, p. 327, la critique de Franklin est plus développée : « Brûler des nègres enchaînés, coupables d'avoir senti leur joue noire fourmiller du rouge de l'honneur, jouer du revolver dans un parterre de théâtre, établir la polygamie dans les paradis de l'Ouest, que les sauvages (ce terme a l'air d'une injustice) n'avaient pas encore souillés de ces honteuses utopies, afficher sur les murs, sans doute pour consacrer le principe de la liberté illimitée, la *guérison des maladies de neuf mois*, tels sont quelques-uns des traits saillants, quelques-unes des illustrations morales du noble pays de Franklin, l'inventeur de la morale de comptoir, le héros d'un siècle voué à la matière. »

⁶ Voici comment Marcel A. Ruff, dans *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 260, commente cette situation : « On imagine qu'en face d'une société platement bourgeoise où l'homme supérieur – don Juan – est accablé d'ennui et de dégoût, Baudelaire aurait dressé avec toute sa verve et ses couleurs éclatantes le tableau de la vie sauvage, dangereuse et splendide de l'homme libre, c'est-à-dire de l'artiste pur. »

deuxième nom ne doit pas passer inaperçue). Entre elle et son amant, il y a une grande différence d'âge, mais cela ne l'empêche pas d'aimer le vieux Don Juan et de le considérer l'homme le plus aimable du monde. Baudelaire prévoit aussi, à côté de cette femme que le séducteur a enlevée et qu'il a élevée, la présence d'une Princesse allemande, qui deviendra la femme de Don Juan dès qu'il sera veuf. Autour de ces deux figures féminines principales, entre lesquelles on a toute la liberté d'imaginer un conflit, il y a quelques belles femmes, les servantes de Don Juan, « et à chacune d'elles incombe une fonction particulière, la lingerie, la surveillance des domestiques, etc... »

Dans la pièce envisagée par Baudelaire, il y a aussi de nombreux personnages secondaires, ce qui donne à penser que *La Fin de Don Juan* aurait dû être une pièce (opéra ou drame) à grand spectacle, où l'intérêt du spectateur aurait été maintenu sous tension par une intrigue compliquée, à multiples rebondissements. Ces personnages secondaires sont le Roi d'Espagne, une vieille bohémienne, des voleurs, des bohémiennes, et bien entendu la Statue du Commandeur. Baudelaire la définit comme un « colosse fantastique, grotesque et violent à la manière anglaise », et ceci rappelle toutes les figures du grotesque anglais, entrevues par le critique dans les pantomimes d'outre-Manche, chez William Shakespeare ou bien dans les caricatures de Cruikshank ou de Hogarth. Une autre nouveauté introduite par Baudelaire dans le canevas traditionnel du mythe de Don Juan, c'est la présence d'un Ange qui s'intéresse au pécheur. Le terme « Ange » est ambigu ; on pourrait lui donner le sens propre et y voir un être céleste, un envoyé de Dieu qui voudrait sauver l'âme du rebelle mécréant, ou bien lui donner un sens figuré et y voir une femme, à l'instar d'Yvan Leclerc, qui observe que *La Fin de Don Juan* est contemporaine des premiers poèmes envoyés anonymement à Madame Sabatier, « L'Ange gardien, la Muse et la Madone »⁷.

Mais la plus grande nouveauté entre toutes est la présence dans la liste des *dramatis personae* de l'« ombre de Catilina ». Quelles en sont les raisons ? Pourquoi ce grand conspirateur du monde romain figure-t-il en tant qu'« ombre », donc en tant qu'esprit, parmi les figures traditionnelles du mythe de Don Juan ? Serait-ce parce qu'il partage avec le séducteur le goût de l'intrigue et l'appétit illimité du pouvoir ? Serait-ce parce qu'il est « Jésuite et Révolutionnaire comme tout vrai politique doit l'être, ou l'est fatalement »⁸ ? Serait-ce par les conversations très intéressantes qu'il pourrait avoir avec Don Juan ? Fournirait-il des prétextes pour le développement de l'intrigue de *La Fin de Don Juan* autour d'une conspiration semblable à celle dirigée contre Cicéron ? S'intégrerait-il dans la logique de l'affrontement entre noblesse et bourgeoisie⁹ ?

⁷ Yvan Leclerc, « *Madame Bovary et Les Fleurs du mal : lectures croisées* », *op. cit.*, p. 42.

⁸ Lettre à Nadar, 17 mai 1859, COR I, p. 579.

⁹ N'oublions pas que Catilina fournit l'occasion à Salluste de voir dans la corruption de la noblesse les causes de l'effondrement de la République romaine, comme il l'écrit dans son ouvrage *Conjuration de Catilina*.

Encore une fois, c'est un passage d'une autre œuvre de Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, qui fournit l'explication la plus plausible : « Le dandysme est une institution vague, aussi bizarre que le duel ; très ancienne, puisque César, Catilina, Alcibiade nous en fournissent des types éclatants ; très générale, puisque Chateaubriand l'a trouvée dans les forêts et au bord des lacs du Nouveau-Monde. »¹⁰ Catilina est donc un dandy, et son ombre revient dans le monde des vivants sans doute pour rencontrer un autre dandy, Don Juan, et pour causer de cette institution « bizarre », « ancienne » et « générale », aussi insolite et contraignante dans ses règles que toutes les autres institutions.

Après cette liste détaillée et alléchante des personnages de *La Fin de Don Juan*, l'action est à peine esquissée, ce qui fait venir l'eau à la bouche des lecteurs sans satisfaire leur curiosité. Baudelaire trace les grandes lignes d'une sorte de prologue, sans d'autres développements. Don Juan se promène « dans la ville et dans la campagne » avec son domestique, et se plaint de son ennui incurable, étant « en train de familiarité ». Le domestique essaie de le raisonner et de lui prouver qu'il n'a pas le droit de s'ennuyer, ayant de la fortune, un grand nom et beaucoup de distractions. Selon le nouveau Franklin, les hommes devraient être heureux avec moins de choses que n'en possède Don Juan. Tout d'un coup, le grand seigneur aperçoit des bohémiens et des « voleurs d'ânes » traqués par la police, et veut leur donner un coup de main en rossant les agents de l'ordre public. C'est pour lui le bon prétexte de connaître les zingari, cette « race bizarre » qui a « le charme de l'inconnu »¹¹. Le domestique essaie de s'opposer aux idées de son maître en lui donnant des raisons très justes ; il est inconcevable, dit-il, « pour un grand seigneur que de risquer sa vie pour sauver des filous ». Après l'esquisse de cette sorte de prologue, on a une didascalie assez vague : « CAMP DES ZINGARI DANS LA MONTAGNE. », et l'ébauche de pièce baudelairienne (opéra ou drame) s'interrompt brusquement, au grand regret des lecteurs.

L'esquisse de *La Fin de Don Juan*, pour intéressante qu'elle soit, n'est pas sans poser quelques problèmes. La plupart des personnages apparaissent dans toutes les versions du mythe, surtout le Commandeur, instrument du châtement divin qui tombe sur la tête du pécheur. Dans la version Mozart & Da Ponte, par exemple, il est le père de Donna Anna, tué par Don Juan au tout début de l'opéra, ce qui explique sa vengeance finale. Mais dans *La Fin de Don Juan*, vu que Donna Anna est absente,

¹⁰ *Le Peintre de la vie moderne*, IX « Le Dandy », CEC II, p. 709. Voir aussi les projets de *Lettre à Jules Janin*, CEC II, pp. 230, 233, 236 (« Catilina, un homme d'esprit sans aucun doute, puisqu'il avait des amis dans le parti contraire au sien, ce qui n'est intelligible que pour un Belge. »)

¹¹ Un des sonnets de *Spleen et Idéal*, *Bohémiens en voyage*, CEC I, p. 18, rend parfaitement compte de l'attrait que les Gitans exercent sur Baudelaire. C'est une « tribu prophétique aux prunelles ardentes », toujours sur les routes, une « race » dont les femmes nourrissent les enfants à leurs « mamelles pendantes », et dont les hommes ont des « yeux appesantis par le morne regret des chimères absentes ». C'est la « race » choyée par la déesse Cybèle, qui lui offre toutes les beautés et toutes les richesses.

le Commandeur n'a aucune raison d'être présent, à moins qu'il ne soit le père de la Princesse allemande, ce que le poète ne précise pas. On peut aussi se demander comment Baudelaire aurait intégré l'histoire de la vengeance de la statue dans son histoire de bohémiens poursuivis par la police. Aurait-il réussi à concilier l'intrigue policière avec la dimension mythique de toutes les autres versions de Don Juan ? Serait-il parvenu à la synthèse parfaite entre les forces de l'Éros et celles de Thanatos, que l'on trouve dans le *Don Giovanni* de Mozart & Da Ponte ? Aurait-il imaginé, au contraire, une fin grotesque et ironique pour son *Don Juan* ?

Adrian J. Wanner a fait, en 1991, une découverte très intéressante qui nous permet de soutenir l'idée d'une fin grotesque et ironique. Karl Stachel, correspondant à Paris de la revue moscovite *Les Annales de la Patrie*, y publie en 1856 un article sur la poésie française contemporaine (Boyer, Banville, Dupont). Quatre pages de cet article regardent Baudelaire ; Stachel y donne la traduction du *Crépuscule du matin*, cite *Le Flacon* (sans la cinquième strophe), annonce la publication des *Histoires extraordinaires* et parle des projets de théâtre de Baudelaire¹². Depuis 1991, André Guyaux a montré de façon convaincante que Stachel n'existe pas (il est peu vraisemblable qu'un Allemand écrive en russe dans une revue de Moscou !), et qu'il s'agit là d'un pseudonyme de Nicolas Ivanovitch Sazonov, russe de bonne noblesse et ami de Baudelaire¹³. Sazonov-Stachel a connaissance du projet de *La Fin de Don Juan*, par le poète lui-même, qui ne lui donne cependant pas la permission de dévoiler toute l'intrigue. Malgré l'interdiction de Baudelaire, l'ami russe décrit la scène finale du drame, qui lui semble très originale et révolutionnaire par rapport aux versions classiques du mythe de Don Juan, ce à quoi le lecteur souscrit entièrement :

Nous espérons que son talent ressuscitera la poésie dans l'art dramatique d'où elle a été depuis longtemps chassée ; cette espérance repose sur un document que le poète lui-même nous a communiqué : le plan d'un drame populaire, avec de grands effets scéniques, dont le sujet est emprunté à la légende de Don Juan. Nous n'avons pas le droit d'exposer ce plan en entier, mais nous pouvons évoquer une scène qui nous a frappé par son excentricité ; c'est la célèbre scène de Don Juan avec la statue du Commandeur : *O statua gentilissima del gran Commendatore !* Elle ne se termine pas du tout comme dans la légende ; la statue n'entraîne pas Don Juan après le souper, en lui écrasant la main entre ses doigts de marbre ; au contraire, Don Juan la fait boire et les serviteurs, avec force égards, la ramènent tout alanguie à son tombeau.¹⁴

¹² Adrian J. Wanner, « Le premier regard russe sur Baudelaire et la publication du *Flacon* », in *Bulletin baudelairien*, Tome 26, n° 2, décembre 1991, pp. 43-50.

¹³ André Guyaux, « Baudelaire et Sazonov », in *L'Année Baudelaire*, 9 / 10. *Baudelaire toujours : hommage à Claude Pichois*, Paris, Honoré Champion, 2007, pp. 143-152.

¹⁴ La partie de l'article de Sazonov relative à Baudelaire est disponible dans André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des « Fleurs du mal » (1855-1905)*, Paris, PUPS, 2007, pp. 149-153 (sur le théâtre baudelairien, pp. 152-153).

La Fin de Don Juan n'est pas le seul texte où Baudelaire se montre préoccupé de « réécrire » cette figure légendaire. Don Juan fait l'objet d'un poème, qui a l'honneur de figurer parmi les premiers poèmes publiés par le jeune écrivain (sous le titre *L'Impénitent*, dans *L'Artiste* du 6 septembre 1846, avec la signature Baudelaire-Dufaÿs). Dans l'édition de 1857 des *Fleurs du mal*, *L'Impénitent* devient *Don Juan aux Enfers*. Si l'on fait foi aux témoignages d'Ernest Prarond, *L'Impénitent* est composé bien avant la publication dans *L'Artiste*. L'ami de Baudelaire l'aurait entendu réciter par le poète vers 1843 (l'année d'*Idéolus*), avec un groupe de poèmes qui comprend aussi *Une charogne* et *Le Crépuscule du matin*¹⁵. Par la suite, Baudelaire fait plusieurs allusions au personnage de Don Juan : une dans *Théophile Gautier [II]* (1861), en mentionnant la rencontre de *La Comédie de la mort* entre le « poète » et le séducteur dans « le pays des âmes » (ce qui rappelle la situation de *Don Juan aux Enfers*), une deuxième dans une liste de projets de romans (« La galerie de statues ou de tableaux pour le nouveau Don Juan »), et pour finir deux allusions dans les *Notes sur « Les Liaisons dangereuses »* (1866)¹⁶. Cependant, à part *L'Impénitent* et *La Fin*, c'est dans un texte de jeunesse que Baudelaire développe la méditation la plus profonde sur Don Juan. Dans *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, après avoir sonné l'alarme sur le danger de l'imitation, l'écrivain fait une véritable histoire du mythe en concentré, à partir de Molière, jusqu'au XIX^e siècle :

Bien qu'il faille être de son siècle, gardez-vous bien de singer l'illustre don Juan qui ne fut d'abord, selon Molière, qu'un rude coquin, bien stylé et affilié à l'amour, au crime et aux arguties ; – puis est devenu, grâce à MM. Alfred de Musset et Théophile Gautier, un flâneur *artistique*, courant après la perfection à travers les mauvais lieux, et finalement n'est plus qu'un vieux dandy éreinté de tous ses voyages, et le plus sot du monde auprès d'une honnête femme bien éprise de son mari.¹⁷

En partant des textes sur et des allusions à Don Juan, que nous isolons partiellement du reste de l'œuvre baudelairienne, dans une première étape de l'analyse, mais pour mieux les réintégrer ensuite, enrichis, dans l'ensemble respectif, nous voulons déchiffrer la signification que la figure du mythique Don Juan a pour Baudelaire, ainsi que les enjeux de la réécriture scénique du mythe, telle qu'elle est proposée par le poète français. La méthode des passages parallèles s'avèrera la plus appropriée pour faire des approximations sur *l'intentio auctoris* : nous procéderons par comparaison, sans négliger complètement la recherche des possibles sources des allusions de Baudelaire à la figure mythique du séducteur.

¹⁵ Cf. Jean Mourot, *Baudelaire. « Les Fleurs du mal »*, Presses Universitaires de Nancy, col. « Phares », 1989, p. 141, et les notes de Claude Pichois à la « Pléiade », CEC I, p. 867.

¹⁶ Les références de ces allusions sont les suivantes : pour « la galerie de statues ou de tableaux » CEC I, p. 591, pour *Théophile Gautier [II]*, CEC II, p. 150, pour les *Notes sur « Les Liaisons dangereuses »*, CEC II, pp. 71, 73.

¹⁷ *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, CEC I, p. 551.

Par exemple, pour rédiger le poème *Don Juan aux Enfers*, le passage de *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, ainsi que *La Fin de Don Juan*, le poète s'inspire, en dehors de la pièce de Molière, *Dom Juan ou Le Festin de pierre* (1665), aussi de deux peintures théâtrales d'Eugène Delacroix, *Dante et Virgile aux Enfers* (1822), *La Barque de Don Juan* (1842), ou bien de la *Comédie de la mort* (1838) de Théophile Gautier. Henri David a déjà entrepris un travail exhaustif d'identification des sources de la figure de Don Juan chez Baudelaire, à propos de *Don Juan aux Enfers*. Voici d'autres sources possibles, en dehors de celles que nous avons citées : le *Don Juan* de Byron (1819-1824), Hans Werner (Blaze de Bury), *Le Souper chez le Commandeur* (1834), Mérimée, *Les Âmes du Purgatoire* (1834), Alexandre Dumas père, *Don Juan de Maraña* (1836), quelques poèmes de Théodore de Banville (dont *Le Songe d'hiver*)¹⁸. Jean Pommier ajoute une autre source pour le poème de Baudelaire, une lithographie de S. Guérin, intitulée *Don Juan aux Enfers*, et décrite dans un numéro de *L'Artiste* datant de 1841¹⁹. Il est légitime d'établir des filiations de ce type, qui mettent en lumière certains aspects du processus de réécriture chez Baudelaire, mais il faut aussi aller plus loin dans l'analyse, vers des profondeurs théâtrales autrement troublantes.

La fascination des mythes insuffle du pouvoir à l'œuvre baudelairienne ; il n'est que de rappeler que Baudelaire considère la mythologie comme « un dictionnaire d'hiéroglyphes vivants, hiéroglyphes connus de tout le monde »²⁰, ou qu'il apprécie le drame wagnérien justement à cause du penchant fabuleux pour les mythes et légendes, beaucoup plus riches en virtualités esthétiques et en forces créatrices que l'histoire et la vie réelles. Ces conceptions de Baudelaire nous donnent deux clés appropriées pour déchiffrer son intérêt pour Don Juan. D'une part, il y a d'un intérêt d'homme de théâtre qui, pour (ré)écrire une pièce impressionnante, a besoin d'un mythe qui la sous-tende, et d'autre part il pourrait s'agir d'un intérêt plus obscur et plus hiéroglyphique. Si la première clé est valable dans le cas de *La Fin de Don Juan*, elle ne fonctionne pas pour les autres textes ou allusions à Don Juan, que nous devrions ouvrir avec la deuxième clé. Si l'on adopte comme point de départ la pensée baudelairienne des mythologies, à l'instar de tous les autres mythes celui de Don Juan pourrait être considéré comme un hiéroglyphe – doué d'une âme – que l'on devrait comprendre par le jeu de l'imagination créatrice, un hiéroglyphe qui déverse sur les lecteurs une impression atmosphérique, des ténèbres spirituelles, mais aussi, parfois, des lumières fascinantes.

¹⁸ Henri David, « Sur le *Don Juan aux Enfers* de Baudelaire », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1937, pp. 65-76.

¹⁹ Jean Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire*, Paris, Librairie José Corti, 1945, pp. 295-296.

²⁰ Théodore de Banville, *ŒC II*, p. 165.

Dans le contour flou, imprécis, du hiéroglyphe Baudelaire-Don Juan, le visage du poète et celui du séducteur, peint par Eugène Delacroix, se superposent et se fondent l'un dans l'autre : il revient au critique de les séparer, pour les réunir, à la fin, dans une *coincidentia* alchimique. Que représente Don Juan pour Baudelaire ? Est-il beaucoup plus qu'un simple séducteur, qu'un pécheur dominé par la luxure ? Est-il l'athée qui provoque l'Enfer et le Ciel ? Est-il le chercheur d'absolu, fût-ce « à travers les mauvais lieux », ou bien est-ce un vulgaire coureur de jupons ? Est-ce un catholique torturé, qui recherche Dieu par des voies détournées²¹ ? Y a-t-il des constantes dans les divers portraits que Baudelaire esquisse de Don Juan, à travers ses tentatives de réécriture du mythe ?

Jean Rousset consacre un très beau livre à « l'impénitent », *Le Mythe de Don Juan*²². Le critique y fait une lecture structuraliste, qui s'attache à trouver les constantes (les « invariants ») des divers *Don Juan* écrits au cours des âges. En superposant de très nombreuses versions du mythe, Jean Rousset conclut qu'il y a trois constantes en dehors desquelles il est impossible de parler de donjuanisme : le héros libertin (dans le sens complexe donné au terme par Raymond Trousson²³) / le groupe féminin / la lutte avec le Mort (qui est, dans presque toutes les versions, synonyme de la lutte avec le Commandeur). Si l'on adopte ce point de vue, affirme Jean Rousset, beaucoup de figures emblématiques de la séduction ne pourront pas prétendre à la dignité d'être des Don Juan, n'ayant pas lutté avec le Mort (Lauzun, Richelieu, Casanova, Bel-Ami, Lovelace). Jean Rousset va encore plus loin dans son analyse structurelle, en essayant de trouver l'origine du mythe de Don Juan. Paradoxalement, il ne la situe pas en rapport avec les mythes de la séduction et de la force virile, mais en rapport avec des légendes médiévales de morts qui reviennent à la vie, sous diverses formes et pour divers prétextes. Si nous le suivons parfaitement en ce qui concerne les trois constantes qu'il juge nécessaires pour qu'on puisse parler de Don Juan, nous ne le suivons pas en ce qui concerne l'origine du mythe.

Dans *La Fin de Don Juan* de Baudelaire, autant qu'on peut s'en rendre compte par l'ébauche, les trois éléments du mythe mis en évidence par Jean Rousset sont bien présents : le héros a les traits typiques (il est vicieux, aimable, libertin, coureur, bien qu'ennuyé et mélancolique), le groupe féminin est riche de figures intéressantes, et la figure du Mort surgit au moins deux fois, à travers l'ombre de Catilina et à travers la statue du Commandeur. L'équilibre entre les trois éléments est parfait. Ce n'est pas le cas dans le poème des *Fleurs du mal*, où même si les trois éléments sont présents, ils n'atteignent plus à la même stabilité. *Don Juan aux Enfers* est composé de cinq strophes ; après une strophe d'ouverture, qui pose les éléments

²¹ C'est en tout cas l'idée que suggère Henri David, en affirmant dès le début de son article que « la légende de Don Juan est foncièrement catholique », *op. cit.*, p. 65.

²² Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1990 (première édition 1976).

²³ Cf. *Histoire de la libre pensée : des origines à 1789*, Bruxelles, Éditions du Centre d'action laïque, 1993.

généraux du cadre et fait une allusion au plaisir de Don Juan de se moquer des mendiants, on a quatre autres strophes dont deux sont entièrement consacrées au séducteur. La troisième strophe concentre deux hypostases du libertin (celui qui ne rend pas les gages à son valet, celui qui se moque indignement de son propre père), tandis que la dernière met en scène un ultime affrontement avec le Commandeur, où Don Juan semble avoir le dessus :

Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
Un sombre mendiant, l'œil fier comme Anthistène,
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement.

Sganarelle en riant lui réclamait ses gages,
Tandis que Don Luis avec un doigt tremblant
Montrait à tous les morts errant sur les rivages
Le fils audacieux qui railla son front blanc.

Frisonnant sous son deuil la chaste et maigre Elvire,
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,
Semblait lui réclamer un suprême sourire
Où brillât la douceur de son premier serment.

Tout droit dans son armure un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir ;
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.²⁴

L'effet poétique de l'alternance est très fort : le poème n'est pas construit par blocs isolés ; il ne campe pas les femmes d'un côté et les hommes de l'autre, mais entrecroise les strophes qui leur sont consacrées. Dans l'ensemble, le poème donne néanmoins l'impression que les victimes de Don Juan sont coalisées contre lui. Le « sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène, » semble usurper la fonction du sombre nocher, de Caron, en s'emparant des avirons destinés à mettre la barque mortuaire en mouvement. L'idée de mendicité est doublement emphatisée dans le troisième vers de la première strophe : on sait qu'Antisthène, disciple de Socrate et maître de Diogène, est persuadé que la vertu ne réside pas dans les richesses et qu'il faut être pauvre pour devenir sage. D'un autre côté, le « sombre mendiant » est sans doute celui que Don Juan essaie sans succès, à la Scène II de l'Acte III de

²⁴ *Don Juan aux Enfers*, ŒC I, pp. 19-20.

la pièce de Molière, de faire jurer en échange d'un louis d'or. Le père raillé désigne le fils irrévérencieux au mépris des « morts errant sur les rivages », tandis que Sganarelle pousse des éclats de rire démoniaques en réclamant ses gages. La seule figure qui n'accuse pas est « la chaste et maigre Elvire », qui semble implorer le perfide séducteur à lui témoigner un peu d'amour. Les personnages sont ceux de la pièce de Molière, saisis dans des hypostases typiques. La menace la plus forte ne vient cependant pas de ces figures individualisées, mais du « troupeau » de femmes qui « derrière lui tiraient un long mugissement » ; l'image est d'une violence inouïe et renvoie au cercle des luxurieux visité par Dante et Virgile au Chant V de *L'Enfer*, dans *La Divine Comédie*²⁵.

Rien de tous les mugissements, de tous les bruits, de tous les cris et les gestes vengeurs ne semble avoir d'influence sur le pécheur endurci. Il contemple impassible le « flot noir » du Styx et ne « daigne » prêter aucune attention à ce qui se passe autour de lui. C'est la même impassibilité dont il fait preuve envers les femmes, envers les pauvres, envers son père et envers Dieu, et qui l'aide même en Enfer à se raidir dans « une attitude saisissante, inoubliable et, encore qu'un peu théâtrale, définitive »²⁶. Sans aucun doute, c'est ce genre d'attitude qui a inspiré le fragment dramatique de George Bernard Shaw, *Don Juan in Hell* (1905), inclus dans le troisième acte de *Man and Superman*, où le Séducteur polémique avec le Diable. Ce débat, auquel prennent part aussi Doña Ana (Ann) et la Statue de Don Gonzalo, le père, est resté mémorable dans la mise en scène d'Eugenio Barba (2006).

L'« attitude théâtrale » de Don Juan est aussi extrêmement orgueilleuse : il veut donner à voir aux autres morts son impénitence, son pouvoir de résister jusqu'au bout et de ne pas abjurer sa méchanceté. Dans *Les Fleurs du mal*, l'enchaînement de *Don Juan aux Enfers* avec *Châtiment de l'orgueil* justifie le rapprochement de ces deux morceaux sous le signe du même péché capital. Si le théologien de *Châtiment de l'orgueil* est affreusement puni dans la vie déjà par la perte de la raison, « l'impénitent » est puni de son orgueil après sa mort. Théophile Gautier, dans sa *Comédie de la Mort*, punit Don Juan de la même manière : le « maître vénéré », à qui *Les Fleurs du mal* sont dédiées, a – sans doute – inspiré ici son disciple et ami.

Jean Mourot émet une hypothèse sur la nature de l'enfer où Don Juan est obligé d'affronter ses ennemis : l'enfer chrétien n'est pas envisageable parce que la réunion du bourreau et des victimes y est inconcevable. Il s'agirait donc d'un enfer païen, où une telle réunion n'a plus rien de déplacé²⁷. La référence à Caron et à sa barque, aux eaux sombres du Styx, ainsi que les nombreux emprunts virgiliens viennent à l'appui de l'idée d'un enfer païen²⁸. Mais ce que Mourot ne prend pas

²⁵ Cf. Henri David, *art. cit.*, pp. 69-70.

²⁶ *Ibidem*, p. 72.

²⁷ Cf. Jean Mourot, *Baudelaire. « Les Fleurs du mal », op. cit.*, pp.144-145.

²⁸ Pour les éventuels emprunts de Baudelaire à Virgile, voir Henri David, *art. cit.*, *passim*.

en compte, c'est que l'enfer chrétien est en premier lieu le séjour des pécheurs. Or, il n'est écrit nulle part que Sganarelle, Don Luis, ou les maîtresses de Don Juan ne sont pas condamnés pour leurs fautes. La seule présence choquante dans un enfer de type chrétien est celle d'Elvire, qui, dans la pièce de Molière renonce à l'amour criminel pour Don Juan et se retire au monastère pour obtenir le pardon de ses égarements par une vie austère et par la pénitence (Acte IV, Scène VI).

Le poème *Don Juan aux Enfers* nous permet d'élucider un premier sens du hiéroglyphe Baudelaire-Don Juan. Ainsi, le *sens moral, religieux, métaphysique*, du hiéroglyphe serait le « châtiment de l'orgueil », mais un châtiment théâtral, puisque le libertin est jusqu'au bout inébranlable et parfait dans son rôle, dont il est conscient et dont il assure avec beaucoup de maîtrise la mise en scène. Il s'appuie négligemment sur sa rapière comme pour dire que la dernière ressource est dans le jeu et dans la théâtralité, même dans les moments les plus critiques, dans les châtiments les plus extrêmes.

Dans les bouts de textes que Baudelaire consacre à Don Juan, lorsque le héros est bien individualisé, la figure du séducteur semble primer sur l'athée ou sur celui qui lutte avec le Mort. Ceci fait que Baudelaire peut prendre pour prototype de Don Juan quelqu'un qui, selon les vues de Jean Rousset sur le sujet, n'entrerait pas en ligne de compte, le vicomte de Valmont, personnage des *Liaisons dangereuses* de Laclos. L'étude projetée sur Laclos, incisive, subtile, pénétrante, reprend quelques réflexions sur le mal, spécifiques à Baudelaire : le mal qui se connaît (le marquis de Sade) est supérieur au mal qui s'ignore ou qui se prend pour le bien (George Sand). Les livres libertins, dont *Les Liaisons dangereuses*, sont pour Baudelaire à la fois une cause et une conséquence de l'esprit révolutionnaire qui a conduit à la Révolution française. Une bonne partie de l'étude aurait été consacrée aux caractères, surtout à Mme de Merteuil, supérieure à tous les autres personnages de Laclos par sa nature profondément satanique. À côté d'elle, le vicomte de Valmont reste pâle dans la pratique du mal, bien qu'il soit presque aussi hypocrite que sa partenaire : « *Valmont*, ou la recherche du pouvoir par le Dandysme. Don Juan et la feinte de la dévotion. »²⁹ Dans ces deux bouts de phrase collés, deux traits de caractère de Valmont sont mis en avant : le dandysme comme recherche du « pouvoir », et la « feinte de la dévotion » sur le modèle de Don Juan. Quelques pages plus loin, Baudelaire surenchérit :

Don Juan devenant Tartuffe et charitable par intérêt. Cet aveu prouve à la fois l'hypocrisie de Valmont, sa haine de la vertu et, en même temps, un reste de sensibilité, par quoi il est inférieur à la Merteuil, chez qui tout ce qui est humain est calciné.³⁰

²⁹ Notes sur « *Les Liaisons dangereuses* », CEC II, p. 71.

³⁰ *Ibidem*, p. 73.

Comme dans un subtil jeu moliéresque, Don Juan devient Tartuffe mais pratique tout aussi intensément l'hypocrisie en vue de soigner son « intérêt ». Le dandysme de Don Juan se confond avec l'histrionisme, dans la recherche du pouvoir par toutes sortes de stratégies théâtrales³¹. Le parallèle avec Emma Bovary, qui exprime elle aussi un goût inassouvi de la domination à travers son dandysme, s'impose d'emblée. Les mailles du filet se resserrent un peu : explicitement ou implicitement, Don Juan est décrit comme un dandy à la fois dans les *Notes sur « Les Liaisons dangereuses »*, dans *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, dans *Don Juan aux Enfers*, et aussi dans *La Fin de Don Juan*³². En tant que dandy, le goût artistique du personnage est très prononcé, et la galerie de statues et de tableaux que Baudelaire suggère dans une brève esquisse de nouvelle ou de roman est censée répondre à la recherche du Beau et des plaisirs érotiques³³. Cette galerie de sculpture et de peinture ressemblerait-elle au musée de l'amour rêvé par Baudelaire – à propos des gravures libertines – dans le *Salon de 1846* ?

Bien des fois je me suis pris à désirer, devant ces innombrables échantillons du sentiment de chacun, que le poète, le curieux, le philosophe, pussent se donner la jouissance d'un musée de l'amour, où tout aurait sa place, depuis la tendresse inappliquée de sainte Thérèse jusqu'aux débauches sérieuses des siècles ennuyés. Sans doute la distance est immense qui sépare *Le Départ pour l'île de Cythère* des misérables coloriages suspendus dans les chambres des filles, au-dessus d'un pot fêlé et d'une console branlante ; mais dans un sujet aussi important rien n'est à négliger. Et puis le génie sanctifie toutes choses, et si ces sujets étaient traités avec le soin et le recueillement nécessaires, ils ne seraient point souillés par cette obscénité révoltante, qui est plutôt une fanfaronnade qu'une vérité.³⁴

À partir du passage de *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, où Baudelaire fait en concentré une histoire du mythe de Don Juan, il faut élargir un peu la perspective, en prenant appui aussi sur la perspective diachronique de Jean Rousset. Le Don Juan baudelairien, « arrivé à l'ennui et à la mélancolie », de l'ébauche de 1853, est-il atypique

³¹ Pour le dandysme de Don Juan, voir Hiltrud Gnüg, « The Dandy and the Don Juan Type », in *European Romanticism: Literary Cross-Currents, Modes and Models*, Detroit, Wayne State University Press, 1990, pp. 229-246. Sur Baudelaire, pp. 233-234, 242-244 et *passim*.

³² Dietmar Rieger fait quelques bonnes considérations là-dessus, cf. « Don Juan comme dandy. À propos des versions donjuanesques de Charles Baudelaire », in *Dynamique sociale et formes littéraires. De la société de cour à la misère des grandes villes*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1997, pp. 195-210. Dans la solide tradition de l'école sociologique allemande, Rieger consacre dans son article des pages très intéressantes au rapport maître-intendant, aristocratie-bourgeoisie.

³³ Une autre définition du dandy, dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, le met encore une fois en relation avec la Beauté, CEC II, p. 326 : « le dandy, suprême incarnation de l'idée du beau transportée dans la vie matérielle ».

³⁴ *Salon de 1846*, V « Des sujets amoureux et de M. Tassaert », CEC II, p. 443.

d'un point de vue typologique dans les cadres de la deuxième vague du romantisme ? Sa philosophie du bonheur, exprimée devant le domestique doué d'une intelligence franklinienne, est-elle originale ? C'est une philosophie qui suppose que l'énergie dans la volupté est la seule possibilité de vaincre l'ennui :

Il [Don Juan] est en train de familiarité, – et il parle de son ennui mortel et de la difficulté insurmontable pour lui de trouver une occupation ou des jouissances nouvelles. Il avoue que quelquefois il lui arrive d'envier le bonheur naïf des êtres inférieurs à lui. Ces bourgeois qui passent avec des femmes aussi bêtes et aussi vulgaires qu'eux, ont des passions par lesquelles ils souffrent ou sont heureux. Ces bateliers malgré leur grossière nourriture, leur ignorance, leurs durs vêtements, et leurs fatigues sont enviables. Car ce n'est pas la qualité des objets qui fait la jouissance, mais l'énergie de l'appétit.³⁵

Et le Don Juan de *Choix de maximes consolantes sur l'amour* ? Ce « vieux dandy éreinté », fatigué de ses tribulations et ridicule auprès d'une femme aimée de son mari, a-t-il des frères dans les années 1850 ? Et le Don Juan du poème, ce libertin impénitent, qui refuse de reconnaître ses péchés et ses crimes, et reste figé dans une attitude fière et méprisante ? Est-il imprégné par l'atmosphère de l'époque ?

Pour comprendre tout cela, il faut entrer dans l'histoire du mythe, dans l'histoire des concrétisations successives de cette figure dans laquelle s'incarne le désir des hommes d'être toujours ailleurs, de changer de place, d'être infidèles et violents, de jouir d'une chair jamais fanée, de surmonter le spectacle du péché par le « voyage », le courage et le carnage, ainsi que le désir masochiste des femmes d'être foulées aux pieds, malmenées, méprisées, aimées pour leurs beautés passagères, mais parfaites en cela même qu'elles sont fragiles et ne durent que le temps qu'un rayon de soleil met à percer le feuillage épais d'un arbre et à se briser sur une pierre blanche, en plein midi. En analysant et en comparant, par superposition – et ici nous procédons comme Jean Rousset –, des Don Juan écrits (au sens le plus large du mot) au fil du temps, on observe que le mythe a deux étapes. La première étape, classique, accumule des traits autour des thèmes centraux de la séduction et de la lutte avec le Mort ; elle débute en Espagne avec la pièce de Tirso de Molina (1630) et culmine avec l'opéra de Mozart & Da Ponte (1787). La deuxième étape, moderne, débute vers 1830-1860, mais non sans être anticipée par certaines productions dès l'aube du romantisme. Dans cette étape d'évolution du mythe, il y a une contestation systématique de son noyau (la séduction, la lutte avec le Mort), ainsi que des renoncements à certains clichés obligés dans n'importe quelle variante de Don Juan. La concentration des productions sur les deux intervalles temporels est symétrique. Au début de la première période, les Don Juan sont assez rares, pour arriver en

³⁵ Baudelaire, *La Fin de Don Juan*, CEC I, p. 628.

1787 à ni plus ni moins de quatre variantes. À l'inverse, au début de la période moderne, surtout tant que la mentalité romantique est encore vivante, les Don Juan sont très nombreux, mais, à mesure que l'on avance vers la modernité du XX^{ème}, les textes consacrés au séducteur mythique (si l'on excepte les études « scientifiques ») sont de plus en plus isolés.

Ce qui est le plus intéressant, ce sont les périodes où les réécritures du mythe connaissent la densité la plus remarquable ; comme les géologues, les critiques préfèrent travailler sur des échantillons de roche représentatifs. Une question d'ordre général, qui aiderait à mieux comprendre le rapport de Baudelaire avec le théâtre, est de savoir dans quel type de discours (dramatique, narratif, lyrique) apparaît le héros mythique et par quels procédés rhétoriques précis les auteurs le situent différemment dans la *vie*.

Entre 1630-1787, Don Juan apparaît exclusivement dans des pièces de théâtre ou dans des opéras, ces derniers faisant partie des cadres larges du genre dramatique. Or, depuis la *Poétique* d'Aristote jusqu'aux manifestes des réalistes, des naturalistes et des véristes, on considère que le texte dramatique tient par excellence de la *mimésis*. Dans les pièces écrites et jouées dans l'intervalle mentionné ci-dessus, il n'existe aucun indice de la situation d'énonciation ou de la présence de l'auteur : Don Juan évolue librement devant le spectateur, à l'abri de tout conflit avec l'écrivain, sans aucun commentaire moralisant, admiratif ou simplement malveillant du dieu qui lui donne vie. Le héros bouge dans un espace conçu comme espace de la non-réflexivité : la scène.

Avec E. T. A. Hoffmann (*Don Juan. Aventures d'un voyageur enthousiaste*, 1813), avec Mérimée et avec le romancier roumain Radu Ionescu (*Les Don Juan de Bucarest*), Don Juan entre dans l'espace du texte narratif, nouvelle pour Hoffmann et Mérimée, roman pour Radu Ionescu, et le commentaire auctorial devient obligatoire ; selon Jean Rousset, il se produit là un « changement de système sémiotique »³⁶. Avec Byron, Don Juan envahit le poème épique et ses aventures s'imprègnent de tout le pathos du vers. Avec Théophile Gautier (1838) et Baudelaire (1846), Don Juan fait son entrée dans la poésie lyrique aussi : il faut que le mythe se plie aux exigences d'un discours essentiellement allusif (*Don Juan aux Enfers* représente, par rapport à la pièce de Molière, un hypertexte) et fragmenté (les aventures réécrites par les poètes n'ont plus de cohérence événementielle, le personnage, par conséquent, n'ayant plus de cohérence existentielle).

La scène de cette deuxième période d'évolution du mythe, la scène de *La Fin de Don Juan*, devrait être une scène de la réflexivité (romanesque et / ou poétique), des jeux de miroirs et des décors en trompe-l'œil, des virtualités infinies et des réalisations grandioses. La scène, comme c'est le cas avec les opéras wagnériens, devrait être, en deux mots, hyperbolique et poétique. Malheureusement, dans sa

³⁶ *Le Mythe de Don Juan, op. cit.*, p. 158.

réécriture du mythe pour la scène, Baudelaire ne réussit pas à dépasser un paradoxe : il veut placer un Don Juan nouveau, « vieux dandy éreinté », « arrivé à l'ennui et à la mélancolie », sur une scène ancienne, de la non-réflexivité, et un Don Juan pourtant ancien comme le désir érotique, sur une scène éclatée, dont les décors et les images échappent au contrôle du dramaturge. C'est dans cette double inadéquation que réside, selon nous, l'inachèvement de *La Fin de Don Juan*.

L'« homme » Don Juan (charnel et textuel à la fois) perd donc sa cohérence intérieure en passant d'une étape à l'autre. Dans la première, il est masculin, sauvage, débordant de force. Selon Kierkegaard (*Ou bien... ou bien*, 1843), dans l'air mozartien du champagne, la vitalité intérieure éclate plus puissante et plus riche que jamais, et le Don Juan de Mozart est la parfaite incarnation du stade esthétique de la vie, où seules les jouissances comptent. Le Don Juan de la deuxième période d'évolution du mythe est mélancolique et ennuyé ; il affirme en avoir assez des femmes et il se féminise (voir Flaubert, *Une nuit de Don Juan*, 1850-1851). *Une nuit de Don Juan* est un projet de roman élaboré par Flaubert en parallèle et en concurrence avec les premiers germes de *Madame Bovary*, qui l'absorbe à partir de 1851³⁷. Le projet de Flaubert présente de nombreuses similitudes avec *La Fin de Don Juan*, surtout qu'il est – comme l'affirme Yvan Leclerc – « fortement dramatisé en tableaux et dialogues »³⁸. Le protagoniste est aussi dévoré par l'ennui, torturé par l'impossibilité de communication entre les êtres humains, par la nécessité de trouver des plaisirs nouveaux, par la difficulté d'union des contraires (le masculin et le féminin). Tout comme Baudelaire, Flaubert marque aussi la supériorité foncière du maître sur le valet, qui est incapable de comprendre les aspirations vers l'infini (volupté, péché, mysticisme) d'un cœur à jamais inassouvi³⁹.

Dans la deuxième période d'évolution du mythe, Don Juan – fragile – subit les atteintes du temps, tel qu'un des meilleurs amis de Baudelaire, Jules Barbey d'Aurevilly le présente dans une nouvelle des *Diaboliques*, *Le plus bel amour de Don Juan* (1874). Le corps du personnage est devenu le théâtre d'un affrontement entre le Diable (qui peut octroyer de longues années de jeunesse par une sorte de pacte faustien) et Dieu, qui rappelle que tout homme est mortel en creusant des rides sur le front et en parsemant des cheveux blancs sur les tempes du séducteur :

³⁷ Yvan Leclerc, *art. cit.*, pp. 43-44.

³⁸ *Ibidem*, p. 44.

³⁹ Beryl Schlossman fait une très bonne interprétation comparatiste – inspirée par la psychanalyse lacanienne – de la place du Don Juan de Flaubert et de celui de Baudelaire au cœur de la tradition culturelle, cf. « (Pas) encore ! – Flaubert, Baudelaire, and Don Giovanni », in *Romanic Review*, vol. 81, n° 3, 1990, pp. 350-367. Selon Schlossman, Flaubert et Baudelaire sont parmi les peu nombreux écrivains qui osent garder toute la force subversive et transgressive du mythe, telle qu'elle apparaît chez Molière et Mozart, idée qui nous semble prêter à discussion. Les Don Juan de Flaubert et Baudelaire sont peut-être subversifs, mais le *spleen* romantique les a changés en profondeur, creusant un abîme entre eux et Don Giovanni ! Sur *La Fin de Don Juan*, *ibid.*, pp. 362-363.

C'était la vraie beauté, – la beauté insolente, joyeuse, impériale, *juanesque* enfin ; le mot dit tout et dispense de la description ; et – avait-il fait un pacte avec le diable ? – il l'avait toujours... Seulement, Dieu retrouvait son compte ; les griffes de tigre de la vie commençaient à lui rayer ce front divin, couronné des roses de tant de lèvres, et sur ses larges tempes impies apparaissaient les premiers cheveux blancs qui annoncent l'invasion prochaine des Barbares et la fin de l'Empire. [...] C'était l'heure du terrible souper avec le froid Commandeur de marbre blanc, après lequel il n'y a plus que l'enfer, – l'enfer de la vieillesse, en attendant l'autre.⁴⁰

Les séducteurs de Baudelaire s'inscrivent dans une série typologique très précise, surtout le Don Juan du projet de pièce de 1853. Il participe du même esprit qui préside à l'écriture du *Don Juan* de Barbey d'Aurevilly, à l'esquisse du projet de roman de Flaubert, etc. Dans le passage cité du *Plus bel amour de Don Juan*, il y a une allusion à un « pacte avec le diable », ce qui rapproche le personnage de Barbey d'Aurevilly d'une sorte de Faust. La contamination des deux paradigmes mythologiques modernes est un signe très clair de la deuxième étape d'évolution du mythe. *La Fin de Don Juan*, par exemple, contient tout de suite après la liste des personnages une didascalie étonnante : « Le drame s'ouvre comme le *Faust* de Goethe. »⁴¹

L'interférence des paradigmes mythologiques n'est pas non plus une invention de Baudelaire, puisqu'elle apparaît avant lui chez Théophile Gautier et chez Kierkegaard. Gautier, mettant en scène Don Juan dans *La Comédie de la Mort*, lui fait exprimer des regrets amers de ne pas avoir suivi la voie de la connaissance, qui est celle de Faust : « Que n'ai-je, comme Faust, dans ma cellule sombre, / Contemplé sur le mur la tremblante pénombre / Du microcosme d'or ! / Que n'ai-je, feuilletant cabales et grimoires, / Auprès de mon fourneau, passé les heures noires / À chercher le trésor ! // J'avais la tête forte, et j'aurais lu ton livre / Et bu ton vin amer, Science, sans être ivre / Comme un jeune écolier ! / J'aurais contraint Isis à relever son voile, / Et du plus haut des cieux fait descendre l'étoile / Dans mon noir atelier. »⁴² Quant à Kierkegaard, dans son *Journal*, il trace un parallèle entre les deux figures mythiques, en soulignant les différences nettes entre leur vécu érotique

⁴⁰ Jules Barbey d'Aurevilly, *Le plus bel amour de Don Juan*, in *Les Diaboliques*, Paris, Typographie François Bernouard, 1926, pp. 89-90.

⁴¹ *La Fin de Don Juan*, ŒCI, p. 628.

⁴² *La Comédie de la Mort* (1838), in *La Comédie de la Mort et autres poèmes*, Choix et présentation par François Boddart, Orphée / La Différence, 1994, p. 74. Théophile Gautier, en rendant compte de la première reprise du Don Juan de Molière dans le texte original, le 11 janvier 1847 à la Comédie-Française, remarque que la nature du personnage change radicalement après 1787 : « De nos jours, le caractère de Don Juan, agrandi par Mozart, lord Byron, Alfred de Musset et Hoffmann, est interprété d'une façon plus large, plus humaine et plus poétique ; il est devenu, en quelque sorte, le Faust de l'amour ; il symbolise la soif d'infini dans la volupté. », *apud* Jean Rousset, *op. cit.*, p. 219.

respectif : « Certes Faust [...] implique aussi Don Juan ; mais sa vie amoureuse, sa sensualité n'en seront pas moins toujours autres ; chez lui l'érotisme est déjà réfléchi, c'est un je ne sais quoi où la poussée du *désespoir* le jette. »⁴³ Cette superposition entre les deux figures mythiques modernes, qu'on peut constater chez Gautier, Kierkegaard, Baudelaire, Barbey d'Aureville, complique beaucoup le hiéroglyphe mythologique et fait intervenir des horizons autrement plus complexes dans le jeu sans fin des réécritures.

En rassemblant les fils éparpillés du parcours à travers les deux étapes d'évolution du mythe de Don Juan, on peut, en prenant appui sur les changements de la psychologie du héros, qui prennent forme dans un type particulier de discours (dramatique, 1630-1787 / narratif ou lyrique, mais aussi dramatique, depuis⁴⁴), mettre en évidence d'autres caractéristiques du romantisme, qui ouvrent la voie aux recherches de la modernité. Le romantisme se définit de manière obligatoire par rapport à la tradition classique du mythe, qu'il commente (Kierkegaard – Mozart & Da Ponte), ou qu'il conteste dans les procédés de représentation de l'homme (Hoffmann, Gautier, Baudelaire, d'Aureville par rapport à Molière ou à Mozart). La deuxième période d'évolution du mythe est ainsi amenée à se poser la question de la relation entre vie et littérature : on passe par degrés de la conception de la littérature comme « *mimésis* » à la conception de la littérature comme fait de « *dire* », de « *réécrire* » (voir la haine de Baudelaire contre le réalisme limité à la copie, exprimée dans les études de critique artistique ou dans le projet d'article *Puisque réalisme il y a*). Les écrivains qui exploitent la figure de Don Juan vers 1830-1860 ne vont plus de la vie vers la littérature, mais de la littérature vers la vie. Radu Ionescu, après avoir décrit le type idéal de Don Juan, né dans l'imagination des poètes, le fait évoluer dans un Bucarest trop réel pour que l'idéal puisse y résister. Baudelaire s'inspire du *Faust* goethéen et du *Dom Juan* de Molière pour mieux mettre en évidence la déchéance réelle, concrète de son personnage. La réalité devient ainsi un fragment textuel.

Le *sens esthétique* du hiéroglyphe Baudelaire-Don Juan est la modernité. L'ennui et la mélancolie du personnage, la contamination de son histoire avec celle de Faust jouent dans ce sens, mais c'est surtout son dandysme qui fait de Don Juan un personnage essentiellement moderne. Même si l'« institution » du dandysme est très ancienne (comme l'exemple de Catilina le montre), la figure du dandy appartient légitimement à la modernité. Dans le neuvième chapitre du *Peintre de la vie moderne*, « Le Dandy », Baudelaire rattache – sur les traces de *La Fin de Don Juan* – l'apparition du type aux époques de transition « où la démocratie n'est pas encore toute-puissante,

⁴³ Sören Kierkegaard, *Journal (Extraits) 1834-1846*, Paris, Gallimard, 1942, p. 48. La note date de 1836.

⁴⁴ Sur la présence de Don Juan au théâtre, voir Oscar Mandel (éd.), *The Theatre of Don Juan: A Collection of Plays and Views, 1630-1963*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1963.

où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie »⁴⁵. Or, il est évident que pour Baudelaire la modernité émergente du milieu du siècle n'est rien d'autre qu'une phase de transition entre le règne de l'aristocratie et l'avènement de la démocratie, très propre à produire des dandies (Chateaubriand, Delacroix, Flaubert). Si le hiéroglyphe Baudelaire-Don Juan renvoie à la modernité, par dessous s'amassent, en palimpseste, les figures de Flaubert, d'Eugène Delacroix, de Constantin Guys, de Poe, de Wagner, de Faust. Dans la figure ennuyée de *La Fin de Don Juan* Baudelaire met-il en cause sa propre modernité ? Fatiguée, mélancolique, vieillie avant l'âge par les vices et rongée par la conscience aiguë du péché ?

L'expression *hiéroglyphe Baudelaire-Don Juan* suppose la superposition des deux figures, comme il a déjà été suggéré. Est-ce que Baudelaire projette la destinée du héros mythique sur sa propre destinée ? Est-ce qu'il y aurait un *sens biographique et psychologique* du hiéroglyphe Baudelaire-Don Juan ? Une lettre que Barbey d'Aureville lui envoie le 4 février 1859 semble confirmer une superposition biographique entre Baudelaire et le libertin. La fin de la lettre – pleine d'allusions à des conquêtes féminines – est la suivante : « Bonjour don Juan. Amusez-vous bien pour vous et pour moi. » Cette fin de lettre répond peut-être à un épisode où Louis Nicolardot traite Baudelaire de Don Juan, en présence de Barbey⁴⁶. L'obscur historien fait partie des fréquentations littéraires communes de Baudelaire et Barbey, comme le donne à entendre une lettre de ce dernier au poète, écrite le 26 février 1856⁴⁷. Nicolardot rapporte l'événement dans *L'Impeccable Théophile Gautier et les sacrilèges romantiques* (1883), et l'on a là un autre échantillon de la volupté de mystifier qui caractérise Baudelaire :

Un soir, Théophile Sylvestre [*sic*] me mena avec M. Barbey d'Aureville dans un café de la rue de Rivoli ; nous y rencontrâmes Baudelaire qui affectait d'être ivre-mort. Je le qualifiai de don Juan systématique ; alors le masque tomba, l'ivresse cessa. Baudelaire ne fut plus qu'un homme doué de raison et de la plus grande placidité de caractère.⁴⁸

C'est peut-être en tant que Don Juan que Baudelaire attribue, dans *Les Paradis artificiels*, les facultés artistiques de l'homme au contact assidu avec le *mundus muliebris*. – Et qui plus est, si l'on analyse la vie érotique de Baudelaire à la confluence vécu / œuvre, on découvre que le poète se rapporte à Sarah La Louchette (l'« affreuse juive »), à Jeanne Duval (la « sorcière au flanc d'ébène, œuvre de quelque

⁴⁵ *Le Peintre de la vie moderne*, IX « Le Dandy », CEC II, p. 711.

⁴⁶ *Lettres à Baudelaire, Lettres à Baudelaire*, Publiées par Claude Pichois avec la collaboration de Vincenette Pichois, Neuchâtel, À La Baconnière, col. « Langages », 1973, p. 57.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 34 : « Je vous envoie ces deux mots, un peu au hasard, à l'adresse que m'a donnée Nicolardot, *Votre Vampire*. »

⁴⁸ Cité dans les notes de Claude Pichois, *Lettres à Baudelaire, op. cit.*, p. 36.

obi, le Faust de la savane »), à Apollonie Sabatier (« L'Ange gardien, la Muse et La Madone »), aux comédiennes Marie Daubrun, Berthe, Mme Deschamps, non pas avec la sensualité joyeuse, libre et fière du Don Juan mozartien, mais avec une sensualité toute différente, qui est celle des Don Juan modernes, une sensualité inséparable des pulsions sadiques, histrioniques, hypocrites, sombres, cruelles, tendres, enfantines.

La raison la plus forte de la fascination biographique et psychologique de Baudelaire pour Don Juan, pour un Don Juan vieux, ennuyé, malade peut-être, tel que l'imaginent le romantisme et la modernité, réside peut-être dans la faculté histrionique qui les caractérise tous les deux dans la même mesure. Don Juan – tout comme Baudelaire – se rend compte que, dans sa vie réelle, il joue une pièce de théâtre, où chaque réplique qu'il prononce pour séduire est depuis longtemps immuable, où chaque mouvement, chaque *Gestus* sont déjà figés par une efficacité intemporelle, où « chaque histrion foule un sol ensanglanté ». Baudelaire recherche dans la figure mythique de Don Juan la perfection de la mise en scène et du pouvoir acquis sur les autres par cette mise en scène même.

Quelle que soit la signification que Baudelaire accorde au mythe de Don Juan, religieuse ou métaphysique, esthétique, biographique ou psychologique, le libertin est marqué, dans ses textes achevés ou seulement ébauchés, par la décrépitude qui dévore tous les Don Juan du milieu du XIX^e siècle. À l'époque de Baudelaire, il est inconcevable d'écrire une nouvelle version de *Don Juan* ou de mettre en scène le personnage, sans envisager une quelconque satire ou une parodie du mythe (fût-ce assez légère). *La Fin de Don Juan*, ébauche baudelairienne abandonnée en route, participe de tous ces tiraillements entre le sérieux et le parodique, entre le religieux, l'esthétique et le biographique, entre l'historique et l'éternel, ce qui en retarde l'exécution et la rend presque impossible.

BIBLIOGRAPHIE

- Brunel Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999, pp. 74-80.
- David Henri, « Sur le *Don Juan aux Enfers* de Baudelaire », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1937, pp. 65-76.
- Gnüg Hiltrud, « The Dandy and the Don Juan Type », in *European Romanticism: Literary Cross-Currents, Modes and Models*, Detroit, Wayne State University Press, 1990, pp. 229-246. Sur Baudelaire, pp. 233-234, 242-244 et *passim*.
- Leclerc Yvan, « *Madame Bovary* et *Les Fleurs du mal* : lectures croisées », in *Romantisme. Revue de la Société des Études romantiques*, Dix-huitième année, n° 62, 1988, pp. 41-49.

- Lefèvre Alain, *Don Juan et Hamlet. Une étude psychanalytique. Les mille et un éclats du désir dans les séductions et les jalousies*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1998.
- Mandel Oscar (éd.), *The Theatre of Don Juan: A Collection of Plays and Views, 1630-1963*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1963.
- Matthews Robert J., « Theatricality and Deconstruction in Max Frisch's *Don Juan* », in *Modern Language Notes*, vol. 87, n° 5, October 1972, pp. 742-752.
- Rank Otto, *Don Juan et Le double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1990.
- Rieger Dietmar, « Don Juan comme dandy. À propos des versions donjuanesques de Charles Baudelaire », in *Dynamique sociale et formes littéraires. De la société de cour à la misère des grandes villes*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1997, pp. 195-210.
- Rousset Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1990. Première édition 1976.
- Sabbatini Marco, « Don Juan, une créature théâtrale », in *L'Avant-scène Théâtre*, N° 1180, 15 mars 2005, pp. 72-74.
- Schlossman Beryl, « (Pas) encore ! – Flaubert, Baudelaire, and Don Giovanni », in *Romanic Review*, vol. 81, n° 3, 1990, pp. 350-367. Perspective lacanienne.
- Winter Jean-Pierre, *Les Errants de la chair. Études sur l'hystérie masculine*, Paris, Payot, 2001. Le livre contient des passages intéressants sur Don Juan et le don juanisme.

IOAN POP-CURȘEU (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) is Lecturer at the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. He has defended his first Ph.D. at the University of Geneva in 2007 (*De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, theatre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*), and the second at the Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca in 2011 (*Magic and Witchcraft in Romanian Culture*). His research interests are concerned with aesthetics, art criticism and image theory, nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft. He is the author of *Nu știe stânga ce face dreapta. Două eseuri despre șovăielile gândirii critice*, Ed. Paralela 45, 2004, *Baudelaire, la plural*, Ed. Paralela 45, 2008, *Vasile Bologa (1859-1944), studiu monografic*, Ed. Reîntregirea, 2010, and of numerous articles on various themes, writers and films... Alone or in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu, he translated many books from French to Romanian such as H. Michaux, *Viața în pluri*, 2007; Philippe Forest, *Romanul, realul, și alte eseuri*, 2008; William Cliff, *În Orient*, 2010; Benjamin Fondane, *Baudelaire și experiența abisului*, 2011), and from Romanian to French (Lucian Blaga, *Le Grand passage*, 2003; Ion Pop, *La Découverte de l'œil*, 2005).

WHO SPEAKS? – KADDISH FOR AN UNBORN CHILD AS DRAMATIC FORM –

ANDRÁS VISKY*

ABSTRACT. Imre Kertész's *Kaddish For an Unborn Child* is written in the shape of a monologue with many repetitions. The musical form of the novel evokes both the traditional Jewish mourning prayer *kaddish*, and Paul Celan's poem Death Fugue. The paper discusses the possibilities of reading the novel as drama, combining the tradition of the Augustinian soliloquies with the writings of Samuel Beckett. The parallel reading of Kertész and Beckett offers a new perspective regarding the influence of Beckett on Kertész's writing, an aspect practically never approached in the Hungarian reception of Imre Kertész's work.

Keywords: Beckett, Bonhoeffer, Derrida, kaddish, Kertész, Endgame, Fatelessness, minyan, Molloy, monologue, prayer, responsorium, soliloquies

***The last word cannot and must not be uttered
earlier than the last but one. We live in the last but one...***

Dietrich Bonhoeffer

We are permanently in the last but one.

Samuel Beckett

“Yes, perhaps I wanted merely this: to possess, only in [my] imagination and by artificial means, the reality that, in the most realistic way, possesses me; to transform myself from an object into a subject; to be a name giver instead of someone named. My novel is an answer to the world and it seems to be the only answer I can give. For whom could I have meant my answer since, as we all know, god is dead? For no one, for my unknown fellow creatures, for the world. It didn't become a prayer but a novel”. These words are spoken by the Old Man in *The Failure* (Kertész 1989, 99-100). The fact that prayer and novel appear together in the Old Man's *soliloquy* does not raise the question of genre in the first instance

* Associate Professor, PhD, at the Hungarian Theatre Department of the Faculty of Theatre and Television, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, e-mail: viskyandras@gmail.com

but the questions, “To whom do I or we speak?” “Who speaks to us when we use language?” as well as a question “which is even more important to him [Köves] than the novel itself and which he experienced through the novel, through writing it”.

Kaddish for an Unborn Child, the novel as a prayer, the novel as a conversation begun, as (“prayer”) initiated by extremely accurate and precisely formed sentences, is a perfect coincidence of novel form and life form. The Old Man’s particular view regarding the genre of his writing appears on the inside title-page of his book (“novel”), but the following novel [by Kertész] bears its genre in its title: “kaddish”. *The Failure* ends with the aimed for and achieved, thus consequently liberating failure of the novel. Köves, face to face with the “grey piece of stone” that he keeps kicking before himself in the dust, “singing absent-mindedly”, realizes that the refusal of the finished manuscript and then the “happy end”-turn, i.e., that the publisher decides, after all, to publish the book, “Turned his person into an object, dissolved his stubborn secret into generality, distilled his unspeakable being into signs”. The radical recognition which strikes him when he “reaches the bottom of the canyon”, opens up in front of him the next book to be written. Köves does not follow the book, “the fate of the book” but the grey piece of the stone of Sisyphus (that is, Köves), “who, according to the story, must be imagined happy”, that guides him to the *Kaddish* “as a good guide”, like the “brown-eyed little girl” and the “headstrong boy” whose eyes are like greyish-blue pebbles.¹ (Kertész 2004, 14).

In the last chapter, the ritual description of leaving the book behind is, in point of fact, the ritual act of opening the book which leaves the completed work, “the only novel possible for him”, to “the mass-fate of other books” (Kertész 1989, 390-391). In the moment of the book’s birth, writing, which cannot be separated from the everyday practice of life, confronts us with a picture of disappearance, ruin, submergence, and physical death in the most emphatic way. Consequently, the writer inevitably completes every writing as the “last”, even as the “final” and, in this sense, also “fatal” act.² The book-death takes shape in the rejection, the burning (see *Liquidation*), the throwing out (see *Galley Diary*) and the publication (see *The Failure*) of the manuscript; in making the unique and personal – think about the act, of course – share in a “mass-fate” which is associated with a mass grave. However, death as disappearance, the dry, bare, deaf silence of emptiness,³ is not an obstacle but

¹ For the purpose of this essay translation, English quotes have been taken from Tim Wilkinson, trans., *Kaddish for an Unborn Child*. New York: Vintage International, 2004.

² “His novel”, Márton Szilágyi writes about *Kaddish*, “is a synthetic summary of all those cultural traditions which are briefly called European. Maybe that is why it seems to us that Kertész has written his *last* book. Conceptually it appears closed as, compositionally, we can’t even predict what kind of continuation it may have within the lifework. The natural condition after prayer is silence.” (Márton 73).

³ “*June*. My *Kaddish* was published. Coolness, silence. Outdoor affairs. Schnitzler-translation. Depressing presentiments, anarchy, madness, death. Salvador Dalí’s squeezed and bleeding breasts, crushed bones, deformed skulls, distorted figures. All around hot terror bubbles. Guilty conscience, life-sins etc. Short nights. Doubts, meaningless looking around. Fear runs in my blood.” (Kertész 1990, 211).

rather a condition for starting to write, for beginning the new and after all (the) “one and only” book. The novel starts – we may say in a paradoxical way but from the point of view of writing (or life form), the aim of which is that life forms and art forms should complete one another, with pure steadiness – at the end of the earlier work, at the point of a total solar eclipse when day becomes dark brilliance.

[...] a question like a malignant sickness, a question began to take distinct shape within me: “Were you to be a dark-eyed little girl? With pale spots of scattered freckles around your little nose? Or a stubborn boy? With cheerful, hard eyes like blue-gray pebbles?” Yes, my existence in the context of your potentiality. And that whole night I pondered nothing but that question, be it in the blinding illumination of lightning or with sparking eyes in the dark, where in the capricious intervals of the atmospheric rage, I saw the question dancing on the walls, so to say, so that I have to consider these sentences which I’m now writing down on paper as if they had been written at night... (Kertész 2004, 14).

So the beginning is the denying removal of the earlier occlusion, it is the “No!”, the moment when the speaker “steps into the word”, “brings himself into the word”. The “No!” – just as *The Failure* actually tells the story of *Fatelessness*, the novel-stories of *Galley Diary* (*Fatelessness*, *The Failure*, *Kaddish*), as well as the Beckett-motto from *Molloy* in *Liquidation*,⁴ – is nothing but the ongoing restarting of the endgame, a huge breath, a getting out of speech and a determined getting into it. In a strict sense, the speech situation endows the uttering of the first, stroke-like “No!” with the function of a remark, of a sort of stage “aparté”, focused on addressing the person who *does not take part directly* in the play and in the dialog *but is present* as a proof of the actual situation.⁵ The “aparté” accomplishes the enlargement of the stage by turning the stern “No!” that closes conversation into the “final situation” typical of Imre Kertész. What’s more, it does so traditionally by means of humor, exactly like Clov, the first speaker in *Endgame*, who (after a silently performed series of actions which reminds us of a well functioning, daily ritual⁶) announces the end of the game, in this way creating the real endgame-situation and putting in quotes, with discreet humor, the tradition of the modernist, psychoanalytical dramatic performance that happens apart from and out of reach of the spectator.

⁴ “Then I went back into the house and wrote down: Midnight. Rain is beating on the window. It wasn’t midnight. It wasn’t raining.” (Kertész 2003, 7).

⁵ It also points to the start of deficient value that the answer “No!” is not given to Dr. Obláth’s question (“do I have a child?”) to whom B. only tells – “I keep relating”, “I kept relating” – the story of “No!”

⁶ The introductory, dry instructions of the director concentrate on concrete action: “makes six steps”, “makes three steps”, “makes a step towards the right-hand window”, “he comes back”, “he goes up”, “he draws aside the curtain”, “he looks out”, “he comes down” etc.

[...]...He goes to door, halts, turns towards auditorium.

CLOV (*fixed gaze, tonelessly*): Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished. (*Pause.*) Grain upon grain, one by one, and one day, suddenly, there's a heap, a little heap, the impossible heap. (*Pause.*) I can't be punished any more (Bart et al 206).

From the beginning, the narrative places the scene of the conversation with Dr. Obláth in the past and announces B.'s broken, "ill-fated short-lived" marriage (Kertész 2004, 4). The "No!" breaks away even more from the dialogs pursued with Dr. Obláth and his wife, and is transferred into the resounding space of the kaddish prayer. The first "No!" of the novel cuts away from Obláth, and the second one from his wife, in order to reach a question coming from a quite different direction, a question that is not even a sentence but a person, and not one but two persons.

"No!", something screamed and howled within me immediately and spontaneously when my wife (incidentally, she's no longer my wife) first mentioned it – you – and my panic-stricken cramp has only slowly, after many long years, been quieted down into some sort of general melancholy Weltschmerz like Wotan's violent rage at the famous farewell... (Kertész 2004, 4).

The prayer-situation occurs in the questionable and extremely tense space of prayer intonation,⁷ of "you are" and "I am" or "you are not" and "I as a murderer" emerging in the moment of speaking. When we feel the space of prayer resounding, we also think about the liturgical tradition of kaddish, i.e., about the composition of the novel that reflects on it: the echoing sentences, the repetition of different parts, the broken rhythm, the long complex sentences following the liturgical manner of expression, the peculiar, acoustical pulse of the text. The stylistic elements amplifying musicality also evoke the answers of the community that is the *responsorium* without fault, the permanent presence of the "minyan," the ritual minimum left in the active presence of ten men.⁸ The spatiality of speech interprets intonation – "No!" – as a joining in a perpetually rising and falling prayer, and in this there is also the possibility of the separating, detaching voice. This is the voice of the orphan

⁷ In her study, Viktória Radics calls the author of *Kaddish* a "writer-cantor" (Radics 370–372).

⁸ In his study on the Psalms, Bonhoeffer interprets the metrical form and musicality of the hymns as a call addressed to the community to read (recite) the psalms together in a loud voice. The metrical structure, the repetitions, the rhetorical form of the *parallelismus membrorum* suggest even to the modern reader that he is involved in a prayer *said* - "performed" in common – we think this is also true of *Kaddish*. "The Psalms were mostly sung by choirs answering to each other. They were extremely suitable for this purpose because of their rhyming since the verses are joined together in pairs in such a way that by different words they basically express the same idea. This is the so called parallelism of ideas, the *parallelismus membrorum*. This metrical form is not accidental: it bids us not to let the thread of prayer break, and it stimulates us to pray in one another's community. All that seems, to us who pray hastily, unnecessary repetition is actually true absorption and communion in prayer. [...] In this way the metrical structure emphasizes that we have to pray the Psalms together." (Bonhoeffer 2002, 18-19).

who says a kaddish in remembrance of his father. Moreover, during the period of mourning he reads the haphtarah in front of the congregation, by which, according to the Zohar, the heavy judgment is torn to pieces in heaven and the dead soul inherits everlasting happiness. But deriving from the speech condition of prayer, the “No!” also contains the possibility of functioning as an address directed to God, as well as a negative answer given to the divine call to prayer. The novel (or poem) as a prayer calls us to the sounding articulation, the “performing” of the text, making our relation to the text put down in the record most personal, that is to say, problematic, and this relation is kept up from the first word – “No!” – to the last one – “Amen”. At any rate, the text counts on our participation, on our active and unreserved contribution. According to tradition, the origin of the “minyan”-law (“number”) can be traced back to the ten righteous men lacking in Sodom who, together with Abraham, could have saved the city. So the “kaddish” in the title of the book evokes the minimal situation which enables us to mention God’s name, to address Him, and to say “the blessing for deliverance” (*birkat hagomel*).

– [...] What is prayer? No, when we ask “what is prayer?” we should not mean to ask what prayer is in general. One has to try to think of prayer, indeed one has to try out (*the prayer* in a transitive sense, so to say) in this very prayer, in this particular prayer into which or toward prayer *tends* in general. [...] And this actual interpretation represents the prayer itself, the very body of prayer. *On the event* and *within the event*, you said, and this obviously requires some kind of a *topos* ... – or some kind of a *khora* (the body without body, the absent body, but unique body and place, in lieu of everything, in the place of everything, interval, place, spacing).⁹ (Derrida 76).

The kaddish space is outlined by the threefold relationship which is shaped as a result of speaking: he who speaks, the “I” (B.); he to whom he speaks, the “you”; and the other, nameless, characters who resound on the sounding speech. Nonetheless, we can see an essential difference between the addressed “you” and the anonymity of the other characters if we interpret the “you” who is without a story but who moves “the story” by himself and who makes the event, who makes the prayer itself (“if we can say so” – Derrida) possible, as an attempt made especially to get to know the unspeakable nature of the Name (Bonhoeffer 1999, 79), which is at the same time an endeavor to pull the Name out of “vainness,” of “emptiness”, out of the never happened, and to set it back in the Law, that is to say, in the objectively “efficient”. According to Ákos Szilágyi, Kertész supports “law, which somewhere he – quoting Thomas Mann – calls ‘the spirit of the story’ and elsewhere ‘myth’, with stubborn consistency” (Szilágyi) The first word of the novel, the withholding negation word in quotation marks is, in fact, a quotation. Above all, it

⁹ The author’s italics.

is a self-quotation (but not only that), and in this situation it is the “last but one” in accordance with Bonhoeffer, and the whole novel is the articulation, the exact pronunciation of this word. The quotation marks, as well as the earlier mentioned elliptical rhythm, conceal the beginning of the novel, and emphasize the conversation just taking place and the sounding kaddish. The beginning, conventionally typical of the *soliloquy*-tradition, is proof that we are actually reciting a “set” text. Subsequently, we are also after speaking, and as such, we are from speaking. In his dialog-essay on the name, “imaginary conversation”, Derrida indicates the first speaking with an icon, with “an acronym”: “– [...]” (Derrida 80). The sign of the dialog and the elliptical start are the image of that which cannot be started, of the voice as echo, of speaking as answer. This “quiet”, apophatic intonation, this “voice icon”, this speech-image, is followed by speaking – that is to say, we always go after, walk in the footsteps of the one who goes before us – that is actually about the objective impossibility of monolog:

- It takes more than one! I beg your pardon, but it always takes more than one to speak, it takes more than one sound...
- Yes, I agree, especially if one attempts to speak of God, for example... (Derrida 55).

Speaking refers to the interruption of the first, “silent” or waiting speaker, and this feeling is only intensified by the three dots indicating the incomplete sentence and by the next speaker’s quick “yes” which is also underlined by the subtitle of the essay, “(Post-Scriptum)”. In Augustine, the “quiet start” as well as the indication and representation of the perceptible being-there of the voice, the sign of the *speechless beginning*, is quotation. The *Confessions* (Derrida 58) – (this piece of writing can be regarded as a possible prototype of the monolog: “it would be naivety on our part to think that we know what the essence, origin or history of autobiography is except for such events as Augustine’s *Confessions*” (Augustine 1992)) – begins with two quotations. The first is from Psalm 145, the second from Psalm 147: “Great are You, O Lord, and greatly to be praised; great is Your power, and of Your wisdom there is no end.” In the first quotation, we can feel the statements concerning the expectations and hopes of the royal psalm. The moment of the accession to the throne directs attention to future events. Therefore, it is messianic, while the origin of the second one – “great is Your power, and of Your wisdom there is no end.” – is connected with the patterns of the “individual hymn” that tradition counts as “halleluiah-psalms”. It is the same in *Divi Aurelii Augustini Episcopi Hipponensis Soliloquia* that is, *The Soliloquies*. Here the start is an unmarked quotation fragment – “my soul pines for You” – which he instantly describes as the event of the act of speaking [“step into the word”], the event of having a conversation with the most different Other one who stands nearest to him and of being listened to by the Other one:

Let me know thee, my Lord and my Acquaintance; let me know thou, oh, source of power of my soul. Show thyself to me, my comforter; let me see thou, oh, apple of my eye. Come, oh delight of my soul, joy of my heart! Let me love thou, oh life of my soul. Come closer to me, my greatest delight, my sweetest comfort, Lord, God and sole glory of my life and soul (Augustine 1922, 7).

The kaddish-monolog (which, as we saw, never imagines itself as a monolog) can only be begun by repeating, by putting in motion what has been said earlier – “We start praying to God by repeating His words” (Bonhoeffer 2002, 6) – proving that speaking is “originally *post-scriptum*, it comes after the event” (Derrida 80) and, following an inter-textual opening, its ceasing opens the way before the event again, including the event of rereading. In *Kaddish*, the closing and emphasized word of the monolog, the “Amen” (“so be it”, “indeed”, “that is so”, “may it be so”) does not only mean the end, the end of writing, but it also brings in motion the Old Testament meaning of the word and emphasizes the undertaking of the task. In the book of solitary conversation, Augustine prays to the Holy Trinity. He addresses “the three equal and eternally together persons” – “open the gates of righteousness before me, and entering, I will confess You” – then he comes back to the quotation hidden in the paraphrase, leaving behind his own words: “O do not despise my old age but renew it so that I can be like an eagle...” (Augustine 1922, 98) It is the same in the case of the *Confessions*. The last word of the last, XIIIth book is “Amen”, and before it we find a quotation about the opening of the gate which is both the fulfilling aim and the condition of beginning the conversation:

And what man shall teach man to understand this?
Or what angel an angel?
Or what angel a man?
Let it be asked of You, sought in You, knocked for at You;
So, even so shall it be received, so shall it be found, so shall it be opened.
(Augustine 1992).

Before he speaks of “the motion of Augustine confession”, Jacques Derrida’s “one” speaker mentions a prayer of Dionysus Areopagita’s which “he [the Areopagite] divides in such a way that he connects it with a call addressed to a friend, specifically to the discipleship of him whom he addresses in this way”. In the prayer-situation, even in the most solitary¹⁰ form, this triplicity reveals itself. The monolog supposes at least three persons, and the motion of *Kaddish* is structurally built on this system

¹⁰ The picture of this is the innermost room, the most secret and “darkest” motif of solitary speaking which, however, can only happen in the hope and on the condition that he to whom we speak, makes secret things public, referring back to the event which happens in the innermost room. “But you, when you pray, go into your inner room and closing your door, pray to your Father *who is in secret*; and your Father who sees in secret will reward you *publicly*.” (Mat 6:6) (Italics mine, A.V.)

of relations. The representational confirmation of the triplicity of the situation happens by addressing the unborn one who appears in the singular as two persons, a boy and a girl. In Imre Kertész we meet the reverse of the Augustine address-tradition described by Derrida, namely that, “In this way an address directed to God turns, without turning away, into a different address directed to a person who... – Who is never a she...?” (Derrida 58) –, in that the address directed to the unborn one(s) turns into an address directed to God:

“No!”, something howled, screamed from within me; I don’t want to remember, in this respect, not even in the sense of the famous *...* dipping ladyfingers into premixed spice tea instead of the famous *...*. Although, of course, I do want to remember, I do, I don’t, I can’t help it; if I write, I remember, I have to remember, even though I don’t know why I have to, probably because of knowledge; memory is knowledge we live in order to remember what we know because we must not forget what we know; don’t worry children, not out of some sort of “moral obligation,” no, please, all I’m saying is that we are unable, we cannot forget, this is the way we were created; we live in order to know and remember, however, perhaps, or probably, or even quite certainly, we know and remember in order to make sure that some will be ashamed because of us. Yes, we remember for those who are or aren’t – it’s all the same – because they either are or aren’t; what’s important is that we remember, know and remember so that someone – anyone – can be ashamed because of us and (perhaps) for us (Kertész 2004, 20-21).

The corpus of the threefold character of dialog, or of mere speaking, is *Dialog* by Péter Nádas and Richard Swartz. The book appeared as the new volume in Nádas’ life-work series (the blurb lists Nádas’ works), while we find out things about the other author from the dialog. In the first pages of the book, which is divided by days, we read a conversation “first of all about the general terms of conversation”. Those having the conversation want to “say something” (Nádas and Swartz 5) about dialog itself. Before the acceptance of the terms of conversation, there is also conversation, and after turning conversation into writing, conversation goes on, but in such a way that writing also suggests incompleteness and the beginning indicates continuation.

“But it seems that we can’t stop.”

“As I look at you, it is time to stop.”

“It is high time.”

“Then let’s say we stopped.”

“Okay, let’s say.” (Nádas and Swartz 211).

The transformation of speaking into writing can also be perceived as the representation of the third person present, before whom the dialog takes place *as a rehearsal in progress*, in the hope of making it public. In the Derrida-essay, during reading, actually at the beginning of it, identities become unexpectedly and

unnoticeably indistinct, and the absence of the speakers' names may urge the reader to go back to the beginning of the text over and over to try to identify the speaker(s). *Dialog* works similarly; it is at the same time the document of fusing identities by transforming the text we read into a two-voiced monolog.

But are we being accurate if we call this conversation a book or writing? After all, its original "genre" is, obviously, a recorded talk, which was then put down in writing in at least two languages. Originally, presumably, it took place in German and the written version had to be translated into Hungarian and finally poured into a stylistically adequate form. It doesn't have an original language. The text we read is the fruit of a subsequent editorial text. The title of the work expresses the multiple linguistic instability, the unsteadiness deriving from the duality of spoken language / recorded language or – put in another way – the "polished" stratification of writing in the usual simple manner of the Hungarian co-author, a title indicating a generally accepted, everyday form of speech and communication. [...] So this type of dialogue is an edited, controlled, bookish form of speech, which has almost nothing to do with spoken language (Balassa 460).

The correlation between Speaking (loud speech) and Writing can be described by the motion of *revelation* – statement, declaration, manifestation – and *relevation* – developing, turning into a (letter)picture, fixing, stopping the move – that continuously take each other into consideration. *Relevation* doesn't cease to refer back to *revelation* as happening, and the way of referring takes shape in the hidden or open call for performing Writing, that is to say, for "getting over reading, through reading" so that "the reader should become the written text or Writing itself, the essence which writing will be about" (Derrida 62). But the precondition of this is that the act of *relevation* should happen by giving an own voice, which in our case also means the interweaving of the reader's voice in the writing, the compliant undertaking of the Writing's "voice", the more so since the (holiest) Writing, the Torah, which consists of nothing else but consonants, that is to say, the noted down form (*relevation*) of the (holy) event (*revelation*) does not even have a preserved "voice." Interweaving the voice: in the same way that the prophet ("seer") Moses, the man present on the mountain at the outstanding place of conversation notes down, what is more, perfectly carves in stone the Ten Commandments, without fault, interchanging subjective sentences – "I the LORD am..." – with sentence structures that show the subjectivity of the recorder – "Do not take the name of the Lord your God in vain..." instead of "My name..." – as a discreet "document" of the total being-there, of the "wildest present" (Derrida 60). After coming down from the mountain, the recorder breaks the original, "first" version of the "document" into pieces, and producing the document of the document, places it in the Ark of the Covenant and hands the transient and silent record, which is wrought and prepared to be noted down and carried by *post-scriptum*-tablets, over to further (provisional or

definitive) disappearance; as a proof that – as we read in Hertz’s Bible interpretation – the representation of the unseen cannot be other than the seed of eternal life sowed in the hearts of the children called out from captivity.

The basic situation of the novel – the kaddish (prayer), having a conversation with the unborn one, into which are interwoven stories of universal captivity – allows the apparently obvious orphan (mourning prayer) of the speaker (B.) open to an extremely productive indeterminateness: a comparison is drawn between unbornness as a sort of death, and birth; between the theme of “God is dead” and the helplessly proceeding paternal rule confining one to a captivity-existence, and the Teacher’s intervention conceived in freedom; between the grave dug in the air, and the sinking in the “sweeping, black water of the dark river”; between the novel as a logorrheic explanation-necessity, and the non-word type pure act. The spatial expansion of the novel, the dynamics of the “downs” and “ups”, the melodic composition, corrodes, counterpoints, and stops again and again the implacable current of the dark, black text-stream, which, with each sentence, both urges and stylistically fulfills the projected end – “No!” – chosen as a starting point. The “dramatized representation” (Cohn 139-193) of B.’s attempt at failure interprets the kaddish, according to the speech situation, as a dramatic stream of speech, as a monolog in the theatrical sense of the word; as a situation in which, compared to the basic triunity – B., God and “the unborn one” – which blocks, calms rhythm and enlarges space, the other characters (Dr. Obláth, the wife, Diri [Headmaster], Pörge, the father, the “masked” chorus made up of the “players” of the poker-camp, etc.) gradually intensify the text-stream, driving it into a narrower and narrower and deeper course. The “Teacher” also counts among the characters of the basic triunity because he performs the intervention that upsets the inevitable. The “Teacher” is of the same “material” (he is not “realistic” either) as the unborn one, or God addressed in His undecided existence. He doesn’t have an autobiography since his existence is concentrated in only one, unprecedented act that is the only real one, both in its uniqueness (*revelation*) and effect-formation (*relevation*). The “one and only” act steps out of time and works further on. Even if recalled it as a mere story, it performs miracles, fecundates the shapeless, barren medium which “gives birth” to B.’s wife who:

[...] suddenly separated herself from the mass of chatterers, that ancient formless, and yet related mass of live flesh, expanding, moving in waves, and contracting in cramps; she departed from there and passed over a blue-green carpet as if over the sea, leaving behind her the cut-open body of a dolphin, and she walked victoriously yet shyly toward me, and I thought immediately and spontaneously to myself: “What a beautiful Jewess!” (Kertész 2004, 14).

The miracle of the wife’s “birth” through the word, by way of the story and storytelling, from the fecundating logos, her “almost epiphanic appearance”, (Vári 121) shows her as the spiritual descendant of the “Teacher” inasmuch as she, as

a second generation survivor, also walks on the path of finding her own face, just like the “Teacher”. The wife, literally evoking the *conceptio immaculata* by her birth, paradoxically joins the barren women of tradition, those who do not have the possibility of regarding childbirth as a self evident, mechanic, justified continuation of the existent, as “naturally” their own. In their eyes, birth is connected with the word, with speaking, with divine intervention, and the one born is engaged in judging, overturning, diverting and restoring the existent. The “immobility-dramaturgy” of mechanical functioning is interrupted by the intervention-event,¹¹ and this intervention discovers the actual essence of “functioning”. Fertility (birth) is set against the condition of barrenness – after all, “children were born even in Auschwitz” (Kertész 2004, 69) – but a barrenness that enforces divine intervention. The enforcement of the intervention, the need of interruption to the impersonality-continuum makes both God and man reader of the novel, and listener of the prayer. (In the prayer-situation, this spatial relation – the one who prays, the community, the one to whom the prayer is addressed – is self-evidently implied.) According to György Vári, “the book can really be read as a withdrawal of Creation. The “no” said to the birth of the child precludes Isaac’s birth from Abraham and the possibility of starting the Story, and denies God’s creative act too, breaking the commandment of procreation and intending to abolish this life forced on us by a Gnostic demiurge” (Vári 107). The “No!” of the *Kaddish*, if we read it as a kaddish-novel, withdraws the eugenics of faceless prisoner-reproduction, placing breeding, the commandment of procreation, back in Creation, in a situation where word and act are of the same substance, where speaking is an appreciative manifestation of the Other’s personal existence – shown in the face turned towards the Other – and even, a “celebration”.¹² Isaac was born from barrenness, and barrenness did not result from Abraham’s and Sarah’s pronounced “No!” Consequently, the start of the Story “depends” on the personally existing Happening, and it falls to Abraham and Sarah to obtain the continuation of the creation-featured story by force. The barren foremothers, Sarah, Rebecca, Rachel – in the Biblical story, the prophetic foundation of the Davidic (messianic) dynasty is also connected to a barren-birth in Hannah’s person – are the most passionate “speakers” (think about Hannah, too) who make the Creator, who from time to time retires, “turns his face away”¹³, speak. The barrenness-line

¹¹ In Samuel Beckett’s chess-dramaturgy, the endgame works as a stalemate-situation that can be played endlessly.

¹² Viktória Radics calls our attention to the fact that “This mourning prayer is said by a clear soul. [...] We can even discover traces of the hymnic voices of rapture.” (Radics 371).

¹³ According to a midrash of the Talmud R. Levi, in the name of R. Shila from Kfar Temarta and R. Helbo, in the name of R. Johanan said: Why were the matriarchs barren for so long? Because the Holy One, blessed be He, longed to hear their prayer. He said to them: ‘My dove, I will tell you why I have kept you childless; because I was longing to hear your prayer.’ Hence it says, FOR SWEET IS THY VOICE AND THY COUNTENANCE IS COMELY.

of the Scriptures can be called continuous (including Mary) – a series of events that keeps and tells the Story in the present – while the birth-lines that appear to be continuous, break off and the characters fall out of the Story irremediably. Only a barren person can become an ancestor, a woman whose womb is opened by God: “God remembered Rachel too; God listened to her, and opened her womb.” (Gen 30:22). Barrenness, the condition of total dependence, dependence on freedom – this is what the “Teacher” personifies – on the God-event. In Imre Kertész’s novel, contrary to the Biblical examples, barrenness is B.’s option. Consequently, the choice of barrenness is also the choice of God’s intervention in the “frozen”, “motionless” time after the Holocaust. Here the “chosen barrenness” assumes the form of a representative act, and it is next to the ultimately “irrevocable” (Kertész 2004, 93) act of the “Teacher” that springs from the happening creation inasmuch as both acts radically show the enduring and mechanical functioning of the camps founded on Nothing for what it really is: normal. In this way, barrenness is not an obstacle but a precondition of restarting time, of a free drawing back to the “beginning”, conceived as a “religious duty”, of abolishing the Nothing installed after Auschwitz. The exact definition of barrenness as adherence and dependence is this: *“my life existence viewed in the light of your potential existence,”* and: *“your non-existence viewed in light of the necessary and fundamentally radical liquidation of my existence.”*¹⁴ (Kertész 2004, 55).

According to the pattern of the basic triunity, the situations develop as dramaturgic triples since “the unborn one” (or the “Teacher” or God) is also a real and active part of each scene. The “catastrophe” that moves the story does not escalate in B.’s relationship with his surroundings – “the other characters” as well as the wife – but in his relationship with “the unborn one”, with the “Teacher”, or God; it takes shape in their mutual and essential union.¹⁵ In this respect, the origin of the story that comprises the conflict is the intervention of the “Teacher” in “mass fate”, which, identical with the act of creation, presents B. – who wears the mask of the meaningless, personality-eliminating mechanical destruction – with an individual face. B. does not only stay alive, survive, but is born. He is “born out from” Auschwitz. His effortless courage comes from this, so he can look with free (non-Jewish) eyes at the world as Auschwitz and at Auschwitz as the world. The “religious duty” of understanding the world or someplace else, the search for the truth that “consumes” (Kertész 2004, 66) you becomes identical with the fulfilling pronunciation of the “No!” The “No!” cuts the apparently endless chain of the reproduction of prisoners, and this act shows fertility and procreation as barrenness, as a mechanical going on, a total duty performed in the service of the “cause of

¹⁴ Emphasis by the author.

¹⁵ Theoreticians call this mutuality “reciprocal immanence”. Viktória Radics calls the unborn one the “heavenly image of our being”. (Radics 370–372).

the Nothing”, which reveals executioner and victim to be characters of the same mystery. However, God “appearing in the image of Auschwitz” turns man’s history into a deliverance-story, in the same way as He appeared in the image of Egypt, in the fundamental experience of the well-organized captivity.

Those born from barrenness, who come into the world after long struggles, cannot become parents on the trodden path of tradition. They can only be related to their child through a mutual adoption-agreement that always implies three characters: the one born becomes master and savior of the parent, although he/she is only his/her child. In her song, Hannah identifies birth with salvation – “Because I rejoice in Your salvation.” (1 Sam 2:1)– and the barren one regards the refusal of fertility as a judgment equal with death (actually, with “eternal death”). “Give me children, or else I die,” Rachel says to her helpless husband who breaks out, “Am I God who withholds from you the fruit of the womb?” (Gen 30:1-2). B.’s kaddish for the unborn one is at the same time a mourning prayer for God. The unborn one and the sentence “God is dead” come together in this absence, making birth unique and individual, more exactly presenting it as a messianic advent, as the echo of the earliest possible fulfillment of the messianic times known from kaddish-prayers:

Let us praise and bless His great Name [*community*: Amen] in this world, which He created for His own pleasure; let Him assert His power during your lives, throughout Israel’s life soon, in the near future, and say to this: Amen!

[*Community*: Amen! Let His great name be blessed for ever and ever. Let Him be blessed...]

The strong messianic stresses of the kaddish enable us to interpret it both as a prayer *for* the unborn child and as a prayer *to* the unborn child, and in this way as a declaration of the fact that the sentence “God is dead” lost its validity with Auschwitz. According to the Zohar, when a boy “prays before the community, the heavy judgement is torn into pieces [in heaven].” In his philosophical fragment titled *Gott is tot*, long before “the greatest initiatory ceremony of human history,” Nietzsche asks, “What kind of holy game do we still have to invent?” (qtd. in Tillmann 114).

“No!” We don’t have to invent anything.

REFERENCES

- Augustine. *Confessions*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Augustine. *A lélek Istennel való magányos beszélgetéseinek könyve [Soliloquies]*. Budapest: Halász és Társa – Royal Press Kiadó, 1922.
- Balassa, Péter. *Nádas Péter [Nádas Péter]*. Pozsony: Kalligram, 1997.
- Beckett, Samuel. *Molloy*. Budapest: Magvető Kiadó, 1987.

- Beckett, Samuel. "A játszma vége [Endgame]." In István Bart et al, trans. *Összes dramai [Collected Plays.]* Budapest: Európa Könyvkiadó, 1998.
- Bonhoeffer, Dietrich. *Börtönlevelek [Letters from Prison]*. Budapest: Harmat Kiadó, 1999.
- Bonhoeffer, Dietrich. *A Szentírás imádságos könyve [Prayerbook of the Bible]*. Kolozsvár: Koinónia Kiadó, 2002.
- Cohn, Dorrit. "Áttetsző tudatok." ["Transparent Consciences"]. In Thomka Beáta. *Az Irodalom elméletei II [Theory of Literature II]*. Pécs: Jelenkor – JPTE, 1996.
- Derrida, Jacques. "Kivéve a név" ["Except the Name"]. In: *Esszé a névről [On the Name]*, Pécs: Jelenkor Kiadó, 1995.
- Kertész, Imre. *A kudarc [The Failure]*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989.
- Kertész, Imre. *Felszámolás [Liquidation]*. Budapest: Magvető Kiadó, 2003.
- Kertész, Imre. *Gálynapló [Galley Diary]*. Holnap Kiadó: Budapest, 1990.
- Kertész, Imre. *Kaddish for an Unborn Child*. Translated by Tim Wilkinson. New York: Vintage International, 2004.
- Márton, Szilágyi. "Kertész Imre: Kaddis a meg nem születettgyermekért." [Kertész Imre: Kaddish for an Unborn Child]. *Alföld* 12 (1990) : 73.
- Nádas, Péter, Swartz Richard. *Párbeszéd [Dialog]*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1992.
- Radics, Viktória. "Leheletnyi vigaszért." [For a dash of comfort]. *Holmi* 3 (1991): 370-372.
- Szilágyi, Ákos. "Az eredendő történelmi bűn." ["The Original Historical Sin"]. *Kritika* 2 (2003): 4-8.
- Thomka, Beáta. ed. *Az irodalom elméletei II [Theory of Literature II]*. Pécs: Jelenkor – JPTE, 1996.
- Tillmann J. A. *Merőleges elmozdulások [Perpendicular motions]*. Budapest: Palatinus, 2004.
- Vári, György. *Buchenwald fölött az ég [The Sky above Buchenwald]*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2003.

ANDRÁS VISKY is an associate professor at the Theatre Department of the Faculty of Theatre and Television, Babeş-Bolyai University in Cluj. He is also an internationally known playwright, whose plays were staged in Romania, Hungary, Serbia, France, United States by directors such as Gábor Tompa, Mihai Măniuțiu, Christopher Markle, Karin Coonrod, Stephanie Sandberg, András Borgula. His main research field and teaching activity focuses on theory of theatre, performance studies, and dramaturgy. He teaches also creative writing and adaptation. He published 17 volumes of essays on theater, plays and poetry.

LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE COMME RÉÉCRITURE : LES SPECTACLES DES MORTS-VIVANTS

DANA MONAH*

ABSTRACT. *The Play-within-the-play as Rewriting: the Theatre of the Living Dead. On The Sensation of Elasticity When Walking Upon Corpses* (2010), by Romanian-French author Matei Visniec and *Disciples* (2005) by Romanian-Hungarian author András Visky both have as protagonists political prisoners playing the most canonical plays of the theatre of the absurd: Ionesco's *Bald Soprano* and respectively Beckett's *Waiting for Godot*. Starting from the modalities in which fictional worlds interact in the two 'productions', this article argues that the plays-within-the-play can both be considered as rewritings of Ionesco's and Beckett's masterpieces.

Keywords: play-within-the-play, rewriting, Visniec, Visky, Ionesco, Beckett, political prison.

« L'absurde, nous le vivons ici et vous l'écrivez là-bas », déclare le Poète Sergiu Penegarú à Ionesco, dans la pièce de Matéi Visniec *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*¹; cette affirmation, qui peut sonner comme un reproche, opère une distinction entre l'absurde esthétique, créé en l'Europe de l'Ouest, et l'absurde érigé en doctrine politique, pratiqué à l'Est par le régime communiste. Et pourtant l'absurde de Ionesco sauve les héros de Visniec, puisqu'ils réussissent à surmonter l'horreur du milieu concentrationnaire roumain en fantasmant sur des mises en scène de la *Cantatrice chauve*².

* PhD, currently holds a teaching position at the Department of French, Al. I. Cuza University of Iași, e-mail: danamonah@yahoo.fr

¹ Matéi Visniec, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, Lansman Editeur, Carnières-Morlanwelz, 2010, p. 35. Toutes les références à cette pièce seront notées entre parenthèses. (« Absurdul îl trăim noi aici și îl scrieți dumneavoastră acolo »).

² La pièce a comme protagoniste le poète Sergiu Penegarú, dont les poèmes (subversifs) ne sont plus publiés par aucune revue dans la Roumanie communiste, et qui finit par être emprisonné pour avoir profané la statue de Staline à Bucarest. Une fois arrivé dans la cellule où sont enfermés son ancien professeur de philosophie Constantin Noica, (celui qui allait devenir) le théologien Nicolae Steinhardt (nommé, dans la version publiée de la pièce, l'ancien magistrat) et l'ancien ministre Rossetti, le poète leur raconte de mémoire la toute dernière pièce de Ionesco, qu'il vient de traduire en roumain.

L'un des protagonistes de la pièce de András Visky *Les Disciples*³ annonce que « on est ici, verrouillés, à attendre notre condamnation à mort » ; pour les protagonistes de Visky, enfermés dans une baraque du Goulag roumain, Godot, le personnage absent de Beckett, a perdu de son caractère incertain : c'est la mort qu'ils attendent et qui les attend, une fois saisis par la police politique. Tout comme les personnages de Visniec, ces prisonniers trouvent du réconfort dans le jeu théâtral, et ils ne jouent pas n'importe quelle pièce, mais *En attendant Godot* de Samuel Beckett.

Quelle coïncidence, dirait Ionesco, deux auteurs dramatiques roumains du XXI^e siècle, dont l'un écrit en français et l'autre en hongrois, font jouer à leurs protagonistes des fragments des deux grands maîtres du théâtre de l'absurde. Ce qui plus est, dans les deux pièces le théâtre dans le théâtre est placé dans le milieu carcéral communiste roumain.

Les spectacles montés par les prisonniers ne sont pas de simples divertissements, menés à meubler l'attente, mais « des événements théâtraux transformateurs »⁴, comme l'explique András Visky. Dans l'espace vide de la prison, les comédiens d'occasion retrouvent un théâtre sans faste ni parures, un théâtre réduit à l'essentiel – et vivent l'expérience théâtrale dans ce qu'elle a de plus profond. Ici, l'expérience esthétique retrouve son pouvoir cathartique, puisqu'elle aide à surmonter l'horreur. Il n'est pas sans intérêt que les prisonniers jouent deux chefs d'œuvre de l'absurde : « l'absurde libère ce que le pouvoir dissimule et, comme un boomerang, il revient frapper le visage des maîtres de l'ordre »⁵, écrivait Georges Banu à propos de la réception du « nouveau théâtre » dans les pays de l'Est.

« La lecture répétée des classiques conduit généralement à l'idée de les réécrire »⁶, pense Matei Călinescu – ou bien, si c'est une pièce de théâtre, de la jouer. L'intimité prolongée avec les deux chefs-d'œuvre du théâtre de l'absurde donne naissance, chez les héros de Visniec et de Visky, à des pièces dans la pièce à statut ambigu, entre une réécriture et un spectacle proprement-dit.

³ András Visky, *Ucenicii*, traducere din limba maghiară de Paul Drumaru, texte communiqué par l'auteur, p. 9. Toutes les références à cette pièce seront notées entre parenthèses. (« ne aflăm aici, zăvorâți, în așteptarea condamnării la moarte »).

⁴ András Visky, *Dramaturgia de baracă*. *Articol de dicționar*, traduit du hongrois par George Volceanov, texte communiqué par l'auteur, non paginé. Cet essai développe le concept de « théâtre de baraque », à travers lequel l'auteur décrit sa dramaturgie, centrée sur l'exploration artistique du Goulag roumain et universel.

⁵ Georges Banu, *Le théâtre, sorties de secours*, Aubier Montaigne, Paris, 1984, p. 44.

⁶ Matei Călinescu, « Rewriting », in Hans Bertens and Douwe Fokkema (eds.), *International Postmodernism. Theory and Practice*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia, 1997, p. 243. (« The repeated reading of certain classics over time generally generates the idea of rewriting them »).

La prison est une scène

Chez Visniec, le spectacle que montent les prisonniers s'insère dans la pièce-cadre sur le mode du rêve : le poète fantasma, dans un délire, sur une mise en scène où fusionnent *La Cantatrice chauve* et *La Leçon*, les deux premières pièces de Ionesco, celles qu'on joue tous les soirs au Théâtre de la Huchette à Paris. Cette « Cantaleçon » – pour reprendre le nom inscrit sur les billets de la Huchette, lorsqu'on voit les deux spectacles le même soir – est une amplification des petits spectacles que les détenus organisaient en cachette dans la cellule, où ils jouaient « de mémoire » les pièces de Ionesco.

Dans *Les Disciples*, « L'Homélie de Thomas Estragon et Jean Vladimir sur l'amitié »⁷ est la dernière dans une série de quatre homélies-spectacles joués à tour de rôle par les apôtres - prisonniers. Ici, il y a un public – les camarades de prison – curieux, attentif, qui n'hésite pas à prendre part au jeu ou à faire des commentaires sur la représentation. Philippe fait le maître de cérémonies – il annonce le spectacle et présente les personnages.

Le décor obéit, dans les deux « spectacles », à une esthétique de l'espace vide – puisque le lieu scénique est représenté par la cellule ou la baraque. Ainsi, la porte constitue un élément de scénographie important : la porte de la cellule chez Visniec, qui s'ouvrira de l'intérieur pour dire le pouvoir libérateur du théâtre, la porte de la baraque chez Visky, dont les apôtres redoutent l'ouverture, car elle pourrait signifier l'arrivée de leurs poursuivants. Quelques objets scéniques, à valeur symbolique dans les pièces mises en scène (un couteau chez Visniec, des chapeaux melon chez Visky), suffisent pour que le spectacle soit amorcé : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène », écrivait Peter Brook⁸. De son côté, Visky souligne « le contraste entre la profondeur du mystère et le décor de la cellule »⁹ : les moyens scéniques les plus simples peuvent produire des événements théâtraux forts.

⁷ Les protagonistes de la pièce de Visky semblent être les disciples de Jésus-Christ qui, se réfugiant, juste après la crucifixion, dans une baraque, pour échapper à ceux qui les poursuivent. En attendant l'arrivée des poursuivants, ils imaginent une sorte de spectacles, qu'ils appellent des homélies : L'homélie de Thaddée sur la précision et l'espoir (une histoire sur la persécution des disciples en prison), L'homélie de Philippe sur la merveilleuse guérison de Bartholomée, L'homélie d'André sur la loi (l'histoire d'un interrogatoire de la police politique roumaine, dans les années '60) et L'homélie de Thomas Estragon et de Jean Vladimir sur l'amitié, qui est une réécriture partielle de la pièce de Samuel Beckett *En attendant Godot*. L'histoire « biblique » est constamment perturbée par l'infiltration d'éléments qui la transposent dans le milieu carcéral communiste roumain, de sorte que les disciples s'avèrent être aussi des prisonniers d'un camp de concentration qui attendent d'être saisis par la police politique.

⁸ Peter Brook, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle, Seuil, Paris, 1977, p. 25.

⁹ András Visky, *op. cit.* (notre traduction).

Les personnages des pièces-cadre deviennent les acteurs des pièces encadrées, des acteurs qui n'hésitent pas à adapter le texte à jouer à leur propre situation. Et pourtant, on pourrait dire qu'on a affaire ici plus qu'à des acteurs interprétant des personnages. Visky note dans les didascalies indiquant les noms des personnages « Jean-Vladimir » et « Thomas-Estragon », faisant penser à des êtres composites, condensés, réunissant des caractéristiques de Jean et respectivement de Thomas - les apôtres et de Vladimir/ Estragon, les personnages de Beckett. Lorsqu'il écrit « Le Poète » dans les didascalies et « Mme Smith » dans le texte, Visniec met le nom de l'acteur à la place du nom du personnage, superposant, en quelque sorte, l'interprète sur l'être fictif à interpréter. On n'a pas affaire, pourtant, ni chez Visniec, ni chez Visky, à une identification du comédien avec son rôle, les deux instances restent toujours dans un certain décalage l'une par rapport à l'autre. Plutôt, ces stratégies de dénomination des personnages demandent au lecteur de voir Jean derrière Vladimir, le Poète derrière Mme Smith, à opérer un va-et-vient continu entre l'identité « réelle » (de la pièce-cadre) et celle fictive.

Pour que la représentation de la *Cantatrice chauve* puisse avoir lieu, les détenus doivent interpréter aussi les rôles des femmes. Le Poète jouera Mme Smith et l'Ancien Ministre Mme Martin, dans un travesti sans travesti, puisqu'ils ne pourront rien changer à leur aspect physique : lors de l'entrée du couple Martin, la seule indication de costume que fournit Visniec rappelle, si besoin encore il y avait, le décalage entre le comédien-prisonnier et le personnage fictionnel : « deux détenus en lamentable état attendent au seuil de la porte : l'Ancien Ministre et l'ancien magistrat » (p. 76). Ce sera à Rossetti de capter la féminité, de jouer Elisabeth, sans autre appui que son corps et sa voix. Quoi de plus ludique et en même temps de plus dérisoire que ce prisonnier en haillons en train d'imiter Mme Martin? Le théâtre des prisons fait retrouver à ses comédiens l'une des vertus les plus profondes et les plus anciennes du théâtre : le plaisir du jeu, la création, le temps de la représentation, d'un monde autre, détaché du réel.

Des réécritures partielles

Comme il n'y a pas de livres en prison, les comédiens d'occasion n'ont pas accès aux textes, et doivent se fier à leur mémoire pour construire les versions qui seront montées : l'oubli opère des coupures dans les textes de Beckett et de Ionesco, et l'imagination des acteurs remplit les espaces vides, faisant en sorte que les spectacles des prisonniers soient des réécritures.

Les prisonniers ne sont pas seulement les interprètes, mais aussi les metteurs en scène des spectacles qu'ils créent ensemble ; ce qui leur importe c'est moins d'offrir une lecture de l'œuvre, que de se dire, de crier leurs angoisses et leurs espoirs à travers les pièces de Ionesco ou de Beckett. Aussi n'hésitent-ils pas à modifier les textes, à les réécrire pour les faire parler d'eux-mêmes.

Lorsqu'ils imaginent ces représentations théâtrales qui ne sont pas des spectacles au sens strict du terme (dans *La Sensation...*, la pièce dans la pièce surgit sur le mode du rêve, d'un délire, et c'est le Poète qui s' imagine que les personnages réels pourraient devenir des comédiens dans sa *Cantatrice* ; chez Visky l'arlequinade de Thomas et de Jean s'insère dans un univers qui hésite, déjà, entre la référence biblique et celle concentrationnaire), les personnages construisent, en fait, des fictions, des mondes possibles.

La formule du théâtre dans le théâtre suppose l'imbrication, l'enchâssement dans le monde réel dans le texte (le monde préconstruit par la pièce-cadre) d'un monde second, postulé par les personnages du premier. Les petits spectacles imaginés par les prisonniers seraient donc des sous-mondes créés par l'activité mentale des personnages, pour échapper au monde actuel textuel – l'univers carcéral.

Pourtant, le monde de référence, qui préexiste aux mondes enchâssés, ne manquera pas de s'infiltrer dans le monde fictionnel second, de le contaminer, de le déconstruire, même si, dans ces cas particuliers, les acteurs-personnages essaieront de le faire oublier, ou de le reléguer à l'arrière-plan. C'est ainsi que, chez Visniec tout comme chez Visky, la réécriture naît d'une superposition (partielle) d'univers fictionnels : le monde enchâssé, qui serait une variante du protomonde de *La Cantatrice chauve* et respectivement de *En attendant Godot* (celle construite par un spectacle « normal »), est contaminé par le monde de référence de *La Sensation...* ou des *Disciples*. Visniec suggère cette superposition de mondes lorsqu'il note dans les didascalies « rêve mêlé à la réalité ».

Le texte de la réécriture de Visniec donne l'impression d'une *Cantatrice chauve* raccourcie, improvisée, déréglée – des lignes, des répliques empruntées à Ionesco et des répliques inspirées par celles de Ionesco sont incorporées dans une *fabula* qui suit, en grandes lignes, celle du texte premier. C'est une version élaborée des deux *Cantatrices* antérieures, dont la première était issue des souvenirs du Poète (il avait raconté, de mémoire, la pièce de Ionesco à ses camarades de détention) et la seconde de l'imagination de ces derniers, devenus acteurs pour avoir aimé la pièce (une nuit, les prisonniers avaient improvisé sur la pièce de Ionesco, telle qu'elle leur avait été racontée par le Poète, créant ainsi une sorte de spectacle radiophonique, un spectacle sans gestes, puisque fait seulement des répliques des protagonistes, prononcées dans le noir de la nuit). La *Cantatrice* des prisons fait donc passer la pièce source par le filtre de la mémoire et de l'imagination, donnant naissance à un monde fictionnel second, hybride, mâtiné de l'expérience concentrationnaire des interprètes.

Les prisonniers donnent l'impression qu'ils essaient de se réfugier dans ce monde dérivé de celui de Ionesco, et d'ignorer les signaux du monde réel, ou plutôt de les traduire dans la logique de leur fiction : le « spectacle » commence par un bruit

bizarre, qui rappelle le cri d'un homme torturé, mais que le Poète, qui joue Mme Smith, prend pour les coups de la pendule anglaise de la *Cantatrice chauve* ionescienne, et Le Philosophe pour la sonnette. Le cri, élément du monde réel dans le texte, est transformé par le discours des personnages en une pendule ou une sonnette, et la cellule est « neutralisée » par le fait que le Poète et le Philosophe agissent comme s'ils se trouvaient dans un salon bourgeois anglais. Ce cri est une sonnette, non, une pendule, disent les prisonniers, comme les petites filles qui jouent aux poupées : le fait de renommer les objets aide les personnages à accomplir une transposition dans le monde fictionnel de Ionesco. Et pourtant, la sonnette, la pendule, le spectateur ne les entend pas, ce qui témoigne de la fragilité de l'univers construit sur scène, un univers hybride, impossible, puisque fait de la superposition d'une présence (le cri) sur une absence (la sonnette/ pendule).

Pourtant, à partir de l'arrivée du couple Martin, l'exercice de traduction est parfois oublié, et les objets de l'univers concentrationnaire surgissent dans le monde de la fiction sans que les personnages s'occupent de leur trouver un équivalent « ionescien ». Les Martin sont « deux détenus en lamentable état » souligne Visniec dans les didascalies ; si jusqu'ici on n'avait pas insisté sur l'aspect physique des comédiens (on y était déjà habitué, leur condition de détenus était neutralisée par le jeu), l'accent sur l'apparence des visiteurs fonctionne ici comme une indication de costume : l'état lamentable dévoile l'appartenance de M. et Mme Martin à ce monde autre, qui ne manquera pas de s'infiltrer dans la réécriture, jusqu'à s'y fondre – le monde de la prison. Le vêtement, transformé en costume par les lois du théâtre, devient significatif, il postule une affirmation identitaire – qui s'oppose à celle construite par le discours – et invite à voir le « comédien » derrière le rôle.

Ces Martin-ci attendent, pendant des heures et des heures, tout comme leurs contreparties de l'anti-pièce de Ionesco, devant la porte des Smith, pour ne pas être en retard au dîner. Pourtant, à la différence des personnages ionesciens, ils ne perdent pas leur temps à se reconnaître, mais, en vrais habitants de la Roumanie communiste, Donald et Elisabeth se racontent des blagues politiques, en compagnie du Capitaine des pompiers.

Si les blagues politiques pourraient encore apparaître comme un lézard, comme une de ces « traversées de mondes étrangers, ces glissements insaisissables, fugitifs, entre le réel et l'œuvre, toujours lisibles par la salle »¹⁰, fréquentes dans les spectacles de la Roumanie communiste, il est évident que les lézards se multiplient dans la seconde partie du texte de Visniec, perturbant de plus en plus le « refuge dans la *Cantatrice chauve* » : le Rédacteur en chef, entré chez les Smith en tant que le Professeur de *La Leçon*, leur annonce qu'il vient de s'installer dans la cellule d'en

¹⁰ Georges Banu, *op. cit.*, p. 48.

face, où il habite d'ailleurs depuis dix ans ; l'Élève ne se propose plus de se présenter au doctorat total, elle veut juste apprendre à écrire des poèmes patriotiques ; au dîner, les Smith ne mangent plus du poisson, des pommes de terre au lard et de la salade anglaise, ils optent pour une soupe roumaine au chou, qui rappelle le menu des prisonniers. Par leur caractère récurrent, ces « traversées de mondes étrangers » se constituent en un réseau cohérent : les Smith, les Martin, le Professeur sont aussi des détenus politiques. Un second monde émerge et prend des contours de mieux en mieux définis, s'infiltré dans le monde de l'imagination, jusqu'à se confondre avec lui.

Et pourtant, on ne pourrait pas parler d'une relocalisation, d'une transposition de la trame narrative de la *Cantatrice chauve* dans le milieu carcéral. C'est la jonction des deux mondes, ou plutôt leur mise en tension permanente qui crée le monde fictionnel du spectacle des prisonniers : d'un côté un monde dérivé de celui de Ionesco, rendu présent par le discours des personnages - acteurs, de l'autre côté le monde de la prison, estompé partiellement par la parole, deux absences - présences qui se tiennent dans un équilibre fragile pour former cette *Cantatrice chauve* des prisons communistes.

Il y a un moment où la fusion des mondes est presque parfaite : l'entrée en scène du directeur de la prison est annoncée par des signes appartenant aux deux mondes - la sirène de la voiture des pompiers et les coups frappés à la porte tiennent du monde réel dans le texte, et on entend, pour la première fois, la pendule et la sonnette tellement invoquées par les protagonistes en début de la représentation : *La Cantatrice* de Ionesco est enfin rendue présente sur la scène de Visniec, mais, ici encore, cet élément appartenant à l'univers ionescien se superpose à un élément du monde réel dans le texte, affirmant la coexistence des deux réalités. Les réactions des personnages à cette multitude de signaux marquent, elles aussi, la superposition des mondes : le poète entend la sonnette, mais aussi le cri de quelqu'un qui appelle au secours, tandis que pour le Philosophe c'est la pendule qui vient de sonner neuf heures. C'est le poète qui accomplit, au moins pour un instant, une fusion parfaite entre les deux mondes, lorsqu'il se rend compte que « c'est donc normal que quelqu'un crie au secours à la porte lorsqu'on attend des invités » (p. 80).

Si jusqu'à un certain point le texte de Visniec suit, tant bien que mal, la *fabula* de Ionesco, lorsque la porte s'ouvre pour laisser entrer l'Élève, celle-ci amène avec elle l'univers fictionnel de *La Leçon*, son passé ionescien. La raison de la visite de l'Élève, c'est sa tentative de fuir le Professeur – le voisin d'en face des Smith chez Visniec, (joué par le Rédacteur en chef de la revue qui refusait de publier les poèmes de Penegar). Comme ce dernier voudrait la charcuter, elle implore ses hôtes de la cacher quelque part. Le Professeur n'a pas encore tué son élève, ce

qui situe sa défection non-ionescienne vers la fin de la leçon, juste avant le meurtre postulé par Ionesco. Visniec s’amuse désormais à imaginer ce qui se passerait si les protagonistes de *La Leçon* débarquaient chez les Smith.

Par rapport à *La Leçon*, la visite de l’Élève et du Professeur représente une de ces histoires mutuellement exclusives créées par un lecteur qui rencontre une disjonction de probabilité¹¹. Matéi Visniec « interrompt » *La Leçon* juste avant le meurtre (le Professeur garde son couteau à la main) et permet à la jeune fille de transgresser les frontières entre les mondes et s’enfuir chez les Smith. De même, l’épisode constitue une alternative par rapport à la *fabula* de la *Cantatrice chauve*, qui ne comprenait pas, chez Ionesco, une telle visite.

Lors de la dernière visite, celle du Directeur de la prison dans le rôle du Capitaine des pompiers, la fable de *La Cantatrice* se désintègre complètement, car le Capitaine ne garde que son nom ionescien – il est devenu un tout autre personnage, dont le rôle est d’annoncer l’entrée en scène de la Cantatrice chauve elle-même, venue libérer le Poète. La visite du Directeur-Capitaine des pompiers marque le moment où la structure dramatique empruntée à Ionesco accueille la *fabula* de la pièce cadre de Visniec : la Cantatrice, le personnage absent de Ionesco, avait déjà hanté l’univers de *La sensation...*, elle avait accompagné et encouragé le Poète dans ses souffrances. Le monde fictionnel de la *Cantatrice chauve* se défait complètement ici, et laisse (re)émerger celui construit par le Poète, dans ses délires.

« L’Homélie de Thomas Estragon et de Jean Vladimir sur l’amitié » est un texte composite, qui fait alterner des fragments de la pièce de Beckett *En attendant Godot* et des fragments non-beckettien, qui reprennent les isotopies centrales de la pièce-cadre : celle concentrationnaire et celle biblique. Les fragments beckettien et ceux « inventés » par Visky ont des dimensions relativement égales, la pièce étant structurée comme une alternance régulière de morceaux empruntés et de morceaux inventés, qui introduisent le lecteur dans des mondes fictionnels radicalement différents de celui postulé par Beckett : une tension permanente est donc créée, à travers cette technique du puzzle, entre le monde fictionnel beckettien et les mondes non-beckettien.

Le « spectacle » de Visky commence avec une citation exacte de *Godot* – un fragment de quatre lignes où Vladimir apprend qu’Estragon a passé la nuit dans un fossé. Le passage est repris à Beckett sans aucune modification (sont incluses aussi les didascalies), ce qui fait penser à une mise en scène où Jean jouerait le rôle de Vladimir et Thomas celui d’Estragon. Ce n’est que le double nom des personnages, tel que placé en début de chaque réplique (« Thomas Estragon », « Jean Vladimir »), qui annonce la double identité des protagonistes.

¹¹ Voir Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l’italien par Myriam Bouhazer, Grasset, Paris, [1979] 2004, p. 123 et passim.

Le fragment suivant fait basculer l'action dans un tout autre registre : Jean Vladimir continue son interrogatoire, mais il « passe » dans le rôle de Thomas l'incrédule inspectant les marques de la crucifixion du Christ. Le personnage-acteur réécrit de manière ludique l'épisode biblique, car il prend Thomas, celui qui doutait de la résurrection, pour le Christ ressuscité. Le passage s'inscrit dans la logique de la pièce-cadre, puisque Thomas vient de rejoindre ses compagnons après avoir regardé la crucifixion sur la Golgotha, où il est resté jusqu'à ce qu'on ait descendu le corps du Christ de la croix. Quelques lignes plus haut, le disciple avouait avoir été étonné, marqué, désespéré par le fait que le Christ était mort pour de vrai, que rien ne s'était passé pour montrer que Lui, c'était le Fils de Dieu : « un corps inerte, comme le tien ou le mien. Je m'attendais à ce que les cieux s'ouvrent ... » (p. 30)¹². L'interrogatoire est mené dans un registre ludique, car les acteurs sont conscients de re-faire un scénario déjà écrit : Estragon demande à Vladimir laquelle de ses côtes il voudrait inspecter, et celui-ci mime la crucifixion, comme pour se rappeler quelle côte a été percée par la lance : « la gauche », finit-il par réclamer, fier de bien connaître le scénario biblique. S'il y a une rupture évidente au niveau de la situation dramatique, ce qui relie les deux morceaux c'est le fait que la micro-scène biblique est écrite dans le style ironique de *Godot* : Jean Vladimir n'a pas envers Thomas Estragon la révérence de l'apôtre envers son Maître, mais la familiarité mêlée d'arrogance de Vladimir envers Estragon.

Ce morceau, qui apparemment n'a aucun lien avec la pièce de Beckett, se greffe sur le fragment repris à l'auteur irlandais par une sorte d'artifice : lorsque Estragon déclare avoir passé la nuit dans un fossé, Vladimir prend ce fossé pour une tombe (une fosse) et le personnage en face de lui pour Jésus, et fait ainsi basculer le spectacle dans un autre monde fictionnel, où les personnages ne seraient plus Vladimir et Estragon, mais les apôtres Jean et Thomas. Sa première réplique dans le fragment non-beckettien - « Fais-voir tes mains » (p. 32) est prononcée « avec suspicion », suspicion éveillée par l'affirmation d'Estragon « le beckettien ».

Lorsque Jean Vladimir se rend compte que le personnage en face de lui n'est pas le Christ, Thomas Estragon semble revenir à *Godot*, car il « s'acharne sur sa chaussure », le geste presque mythique de sa contrepartie beckettienne. Son partenaire entre dans le jeu, et le lecteur découvre encore trois lignes beckettiennes (« Qu'est-ce que tu fais? Je me déchausse. (*Faiblement*) Aide-moi » p. 11). Mais une fois la chaussure enlevée, la tentation de réintégrer le scénario biblique est trop grande, et Vladimir se met à examiner les plantes des pieds d'Estragon, comme s'il lui restait un doute sur l'identité de son partenaire de jeu.

¹² En même temps, le geste de Jean Vladimir de prendre Estragon pour le Christ trouve en quelque sorte sa source dans la pièce de Beckett, où Estragon déclare qu'il peut marcher pieds nus, comme Jésus, et que d'ailleurs, toute sa vie, il s'est comparé à Lui (Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Minuit, Paris, [1952] 1997 p. 73).

Si dans les premiers quatre fragments les personnages « sautent » d'un monde à l'autre, d'une identité à l'autre, le passage suivant, qui comprend quatre lignes de *Godot* (Vladimir apprend que Estragon a été battu, mais qu'il ne sait pas si les agresseurs sont les mêmes que la dernière fois), accomplit une superposition parfaite de deux, voire trois mondes : le monde beckettien et le monde biblique-concentrationnaire des *Disciples*. Dans la pièce-source, ce fragment est placé juste après les quatre lignes où Vladimir apprend que son ami a passé la nuit dans un fossé, et laissent deviner que Estragon a été battu par des voyous qui l'ont trouvé dormir dehors.

András Visky (re)contextualise le morceau au moyen des insertions non-beckettien qui le précèdent et respectivement le suivent. « On t'a battu?/ Ils t'ont battu? » devient une réaction à l'examen des mains et des pieds d'Estragon, et il paraît que les agresseurs ne sont plus imprécis, mais identifiés par les personnages. Thomas Estragon « relie » le morceau beckettien à l'insertion suivante lorsqu'il ajoute à sa remarque « Les mêmes? Je ne sais pas » une précision supplémentaire : « J'y suis resté. Je suis resté là-bas plus que je n'aurais dû le faire » (p. 32). Les personnages et les lieux qui se cachent derrière les termes imprécis « les mêmes » ou « là-bas » ne peuvent être identifiés que si l'on rattache cette micro-pièce à l'isotopie biblique de la pièce-cadre, mais aussi à une autre scène de théâtre dans le théâtre de la pièce de Visky, « L'Homélie d'André sur la loi » (p. 23-27).

Au début des *Disciples*, Philippe déclarait que lorsque les apôtres regardaient la Passion du Christ sur la Golgotha, l'un d'eux avait fui et les autres l'avaient suivi, sans trop savoir pourquoi. Une fois arrivés dans la baraque, ils avaient découvert que Thomas manquait : « on aurait besoin d'un Thomas. Sans Thomas on ne peut pas continuer. Et, bien entendu, il nous faudrait un Thomas véritable » (p. 7). En effet, Thomas ne rejoint que plus tard ses compagnons, et leur fait part de sa déception à l'égard de la mort du Christ. Le passage non-beckettien (Thomas Estragon raconte que certains ont fui, mais que lui, il est resté plus qu'il n'aurait dû le faire et que c'est pour cette raison qu'il a été battu) constitue l'explication du retard de l'apôtre et est traduit « là-bas » par la Golgotha et « les mêmes » par les poursuivants dont les apôtres redoutent l'arrivée.

Dans « L'homélie d'André sur la loi » l'apôtre joue le rôle d'un ancien prisonnier politique des années '60, libéré récemment de prison et appelé à la police politique pour un nouveau interrogatoire. Dans la salle d'attente il a une conversation avec un détenu de droit commun, sur le régime pénitentiaire de Gherla et sur les meilleures méthodes d'éviter la torture physique. A un moment donné le détenu demande à André s'il a déjà eu affaire avec « ceux-ci » (à savoir la police politique) et s'il a déjà été battu. André répond qu'il n'a pas été battu, ce à quoi le détenu l'avertit qu'il le sera sûrement tôt ou tard, et lui conseille d'embrasser le policier

pour adoucir les coups. Ensuite, André joue la scène de l'enquête avec Simon dans le rôle de l'officier, scène où l'on voit l'ancien détenu politique enlever ses chaussures, sur l'ordre de l'officier, pour que celui-ci lui brise les orteils.

Le fragment où Vladimir demande à Estragon s'il a été battu est presque identique à celui des anciens détenus dans l'Homélie sur la loi, sauf que Estragon répond par l'affirmative. L'ajout non-beckettien recontextualise le passage emprunté à Beckett, le situe dans la continuation de l'homélie d'André et identifie les agresseurs de Thomas Estragon avec la police politique. Les blessures que Vladimir découvre sur les pieds d'Estragon et qui lui font demander s'il a été battu, seraient alors les marques de la torture.

À chaque fois, les fragments repris à Beckett sont intégrés dans une autre logique, dans une autre fable, celle de la pièce-cadre (elle-même double). Il serait alors tentant d'affirmer que ces passages, relativement réduits comme dimension (entre deux et quatre répliques), mais néanmoins aisément identifiables comme appartenant à *Godot*, sont arrachés à leur contexte d'origine, qu'ils perdent leur capacité de construire un monde, un univers fictionnel, leur sens premier, qu'on n'a plus affaire à Estragon et à Vladimir, mais aux apôtres-détenus de Visky. Pourtant, à chaque fois, les passages cités sont donnés en premier, avant les fragments qui les réécrivent, ce qui fait que le lecteur ou le spectateur reconnaisse tout d'abord l'univers beckettien et n'aperçoive que par la suite la manière dont les fragments fonctionnent dans un autre univers fictionnel. Beckett reste Beckett dans un premier temps (les détenus-apôtres jouent *Godot*), et ce n'est que par la suite qu'il fonctionne comme une greffe citationnelle. C'est ainsi que le dramaturge crée une oscillation permanente entre deux mondes fictionnels, entre un Beckett « pur » et un Beckett contaminé par l'univers binaire des *Disciples*.

À la fin du fragment qui « transporte » l'agression d'Estragon dans l'univers concentrationnaire - biblique, le personnage affirme que « même lorsqu'ils viendront ici, tout n'est pas perdu » et Vladimir lui demande s'il est déjà sûr « qu'ils viendront ici ». Dans la logique de la pièce de Visky, ceux qui viendront, ceux que l'on attend avec effroi, ce sont les agresseurs, les représentants de la police, les mêmes qui ont battu Thomas Estragon. Tout comme les protagonistes de *En attendant Godot*, les personnages de Visky attendent quelqu'un qui devrait venir et changer leur vie, à la différence que ces apôtres-détenus attendent dans la peur, dans l'angoisse, non pas une mystérieuse figure divine dont l'arrivée est perpétuellement remise à plus tard, mais des messagers bien concrets de la mort, qui ne manqueront pas de faire leur apparition.

Thomas Estragon « attache » à sa remarque que même lors de l'arrivée des agresseurs tout ne sera pas perdu l'observation d'Estragon le beckettien qui affirme que l'un des larrons fut sauvé, observation qui entraînera, après elle, tout

le passage de la pièce-source sur la discordance des Evangiles concernant l'épisode du bon larron. « Un des larrons fut sauvé » apparaît ici comme l'explication, la justification de l'affirmation que tout n'est pas perdu, comme la promesse, incertaine mais cherchée avec désespoir, du salut. Le protagoniste de Visky superpose ainsi l'attente du Sauveur (suggérée par Beckett) à l'attente angoissée de l'horreur.

Visky rend intégralement le passage des larrons, mais il opère, ici encore, un renversement des rôles, puisque les répliques d'Estragon sont prononcées par Jean Vladimir et celles de Vladimir par Thomas Estragon. Les deux courtes insertions non-beckettiennes ont le rôle de montrer que les pseudo-apôtres de Visky se sont « approprié » ces répliques : la première (« Faisons attention aux faits, d'accord? ») est l'un des leitmotifs de leurs discussions. La seconde (« j'ai vu, j'étais là-bas moi aussi, à proximité »), insérée au moment où Estragon se demande pourquoi un seul évangéliste mentionne le bon larron, sert à souligner, comme toujours chez Visky, le jeu avec les univers fictionnels : Thomas Estragon a été, lui aussi, témoin de la crucifixion, pourtant il ne sait pas si l'un des larrons a été sauvé ; en même temps, il connaît bien les Evangiles, qui n'ont pas encore été écrites au moment historique où se situe la pièce-cadre (entre la mort et la résurrection de Jésus).

Le décalage entre les univers fictionnels sert à construire ces personnages hybrides, les détenus du Goulag roumain, qui partagent avec les apôtres le doute sur la possibilité de résurrection du Christ et le besoin ardent d'y croire, et avec les protagonistes de *En attendant Godot* l'écart temporel qui fait que la résurrection ne soit qu'un mythe éloigné, un moment dont on ne se souvient plus, et auquel on n'a accès que par des rapports contradictoires. Il est intéressant que dans ce passage le texte de Beckett parle justement du moment clé, le moment qui hante les *Disciples* - la crucifixion du Christ. La greffe intertextuelle permet à la pièce de Visky de s'écrire à travers ce texte appartenant au théâtre de l'absurde. Le texte de Beckett sert d'interface entre le doute des disciples en attente de la résurrection et celui des détenus qui trouvent difficile de croire au salut.

« En vérité, je te le dis, aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis » (Luc, 23, 40) – la promesse de Jésus, « incarnée », à un niveau dérisoire, dégradé, pour les personnages beckettien, par la figure de Godot¹³, sur laquelle ils ne cessent de fantasmer, trouble aussi les protagonistes de Visky, qui semblent avoir perdu leur foi. Mais à la différence des héros du dramaturge irlandais, qui renoncent au débat sur le salut sans arriver à une réponse satisfaisante, les détenus de Visky s'acharnent à trouver une explication pour la contradiction des Evangiles : les prisonniers en attente de la mort doivent croire à la possibilité du salut pour ne pas sombrer dans le désespoir.

¹³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 25. : « Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende ».

Dans la séquence finale l'univers des personnages beckettien se dissipe et celui des disciples s'estompe, laissant émerger au premier plan la réalité du camp de concentration : les personnages cherchent une solution pour tromper les policiers, pour échapper à la mort. Les détenus seront comptés, et le dixième dans chaque lot sera exécuté ; comme Jean Vladimir et Thomas Estragon sont placés toujours l'un à côté de l'autre, si ce sera à Estragon de prononcer le mot « dix », Vladimir le prononcera, et ils parviendront ainsi à tromper la police – le jeu, presque enfantine, servira d'instrument sinon pour éviter la mort, au moins pour triompher de l'horreur.

Les noms des personnages continuent à être doubles dans ce passage, signe que la pièce enchâssée n'est pas finie, même si la *fabula* beckettienne a complètement disparu. Les détenus, doublés par les disciples, savent (même si leur croyance est faite de doutes) qu'il y a une vie après la mort, et ils peuvent donc jouer avec l'idée de la mort, ils se permettent de braver leurs agresseurs. L'homélie, telle que la connaissait Philippe, le maître de cérémonies, traitait de la vérité (on peut imaginer la tentative des personnages de comprendre, à l'aide de la séquence beckettienne sur les larrons, s'il y a une possibilité de rédemption) ; pourtant, Thomas et Jean le corrigent – leur spectacle aura comme sujet l'amitié. C'est peut-être dans cette indication d'intention, qui s'érige en programme, qu'il faut voir le lien entre ce qui apparaissait comme une réécriture de *Godot* et cette suite qui apparemment n'a rien affaire avec la pièce-source : les passages repris à cette pièce dont l'amitié constitue un thème central, manipulés par les protagonistes pour leur faire raconter (aussi) leur histoire à eux, apparaît comme une source d'inspiration dans la lutte contre la terreur totalitaire, car c'est après avoir « réécrit » *Godot* que Thomas et Vladimir décident de se sacrifier l'un pour l'autre, et de jouer ainsi avec la mort.

András Visky ne dissimule pas les fils avec lesquels il a cousu ses fragments, pour en faire un nouvel ensemble ; au contraire, les légères incohérences (par exemple, Vladimir n'a aucune difficulté à reconnaître Estragon dans le premier passage repris à Beckett, alors que Jean ne reconnaît plus Thomas dans le fragment suivant) ont le rôle de mettre en exergue le caractère fragmentaire de son écriture et de délimiter les différents univers fictionnels qui s'entremêlent dans sa pièce.

Il y a chez Visky une permanente tension entre le sens préexistant et le sens nouveau, construit sur les ruines de l'ancien, ou plutôt, sa pièce se construit en deux étapes : surgissement d'un monde sur lequel se superposera, par la suite, un autre. La pièce est structurée par un double mouvement : l'histoire des apôtres-prisonniers se dit à travers celle des clochards beckettien et en même temps la re-dit, la réécrit : partant d'une similarité de situation, le dramaturge donne des sens nouveaux aux faits empruntés à *Godot*, mais des sens déjà présents, *in nuce*, chez le dramaturge irlandais.

« La Cantatrice » de Visniec et « L'homélie » de Visky sont des micro-pièces construites sur les ruines des pièces de Ionesco et de Beckett, car les dramaturges du XXI^e siècle doivent déconstruire ces textes venus d'un autre contexte culturel afin de se dire à travers eux. Visky et Visniec imprègnent, tous les deux, ce qui apparaît comme des scripts pour les spectacles des prisonniers de l'isotopie de l'univers concentrationnaire, mais leurs techniques sont différentes.

Chez Visniec, dans un premier temps, *la fabula* empruntée à Ionesco est « percée », pénétrée, infiltrée par des éléments du monde concentrationnaire, qui s'accumulent pour donner naissance à une *Cantatrice* mâtinée de l'expérience carcérale : deux mondes, celui des Smith et celui des détenus, se tiennent dans un équilibre fragile, menacent de basculer l'un dans l'autre. A partir de la visite du Professeur, la *fabula* de Visniec fait fausse route à celle de Ionesco, pour accueillir un carnaval transhistorique de plus en plus délirant : ce sont les personnages d'une autre pièce qui sont accueillis tout d'abord, et des personnages non-existants par la suite (« Vous n'êtes qu'une simple réplique, Madame... » (p. 82) s'exclame le l'ancien magistrat).

« L'homélie de Jean Vladimir et de Thomas Estragon sur l'amitié » fait surgir le monde fictionnel de Beckett, qui se défait par la suite, dont les répliques sont intégrées dans la logique de deux autres univers fictionnels : celui biblique et celui concentrationnaire. Dans un article publié dans la revue *Alternatives théâtrales*, où il essaie de définir son écriture dramatique, András Visky déclare que « Lors de la première de cette première pièce en 2000, *Les Disciples*, je me suis rendu compte que tous ses onze personnages ne sont pas en réalité les représentants d'une réalité bien connue de l'auteur, mais qu'ils sont au contraire essentiellement des acteurs, des artefacts, des fantômes d'une réalité qui ne se laisse pas connaître facilement »¹⁴. La fragmentation de la pièce et la technique d'inclusion pourraient être lues comme des opérations visant à rendre compte de cette essence multiple, difficile à saisir, de ses protagonistes.

Dans un entretien avec Ruxandra Cesereanu, Nicolae Balotă, l'auteur d'une importante étude sur le théâtre de l'absurde, raconte que son premier contact avec les pièces de Ionesco a eu lieu dans une cellule de prison, à Jilava, lorsque Nicolae Steinhardt lui avait raconté, à voix basse, *La Cantatrice chauve*, *La Leçon* ou *Rhinocéros* : « Il m'a raconté et joué Ionesco, et il a joué avec tellement d'humour, et avec un soupçon d'humour juif, et je dois dire que je me suis amusé plus que je ne l'ai jamais fait par la suite, lors de mises en scène célèbres des pièces de Ionesco »¹⁵. Cette scène, que Balotă a racontée aussi au Salon du livre à Paris, constitue la source

¹⁴ András Visky, « Le théâtre de baraque. Esquisse d'autoportrait », in *Alternatives théâtrales*, no. 106-107, 2010, p. 84.

¹⁵ Nicolae Balotă in Ruxandra Cesereanu « Povestea unei vieți. Nicolae Balotă la Cluj », interviu cu Nicolae Balotă realizat de Ruxandra Cesereanu, in *Steaua*, nr. 7-8, 2007 www.romaniaculturala.ro, consulté le 29/02/2010. (« Mi-a istorisit și jucat pe Ionesco și mi l-a jucat cu un haz, în care era și puțină sare de umor evreiesc, și trebuie să spun că m-am delectat cum niciodată după aceea nu m-am delectat văzând interpretări celebre ale pieselor lui Ionesco »).

de l'hommage théâtral que Visniec apporte, dans sa pièce *La sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, au grand maître de l'absurde.

A peu près à la même époque (fin des années '50) un groupe d'acteurs de l'Actors' Workshop à San Francisco jouait, sous la direction de Herbert Blau, *En attendant Godot* pour des prisonniers de San Quentin, et les prisonniers avaient apprécié la pièce plus que le public raffiné de Paris ou de Londres : aux détenus, qui savaient ce que c'est l'attente, la pièce absurde de Beckett n'apparaissait pas comme une sophistication intellectuelle: « nous attendons Godot et continuerons à l'attendre »¹⁶ titrait l'article de fond du journal de la prison. Certes, des détenus de Visky sont des prisonniers politiques, mais ils ressentent l'attente tout comme ceux de San Quentin.

Faire du théâtre en cachette, se réfugier dans la fiction, rendre cette fiction présente sur scène, ce sont des modalités de s'offrir de petites échappées de l'univers concentrationnaire, des manières de trouver un ersatz de vie là où le régime politique vise une déshumanisation totale de l'individu. Il y a tout d'abord, chez Visniec tout comme chez Visky, une libération par le rire : les deux micro-pièces mettent l'accent sur le côté burlesque, comique des textes-source, et donnent l'impression que tout ce que cherchent les détenus, c'est se réfugier dans la fiction pour oublier l'univers concentrationnaire. Chez Visky les spectateurs s'assoient sur leurs lits et se préparent à assister à une représentation, tandis que les acteurs prennent les chapeaux melon qui les aideront à interpréter leurs personnages. La micro-pièce donne l'impression, de par sa structure, d'essayer de donner vie, sur scène, à l'univers fictionnel de Beckett, univers qu'elle quitte constamment pour y revenir à chaque fois : c'est comme si les acteurs s'efforçaient de représenter une pièce, un univers fictionnel qui leur échappait constamment.

Les acteurs de Visniec donnent l'impression, dans un premier temps, de se réfugier dans l'univers de la *Cantatrice chauve* comme dans un cocon rassurant, qui leur permette l'évasion dans un rire cathartique : dire des platitudes, à la manière des Smith et des Martins, sert à écarter le monde de la prison. Comme l'anti-pièce de Ionesco est jouée par des prisonniers, l'univers fictionnel du dramaturge de l'absurde se colorie de valeurs nouvelles : ce n'est pas seulement l'aliénation d'un langage fait de clichés que le spectacle transmet, mais aussi le bonheur d'être un couple de bourgeois anglais ennuyeux, de dire des banalités et d'entendre des sonnettes et des pendules au lieu des cris d'angoisse.

Ruxandra Cesereanu pense qu'une sorte de syndrome de Shéhérazade régnait dans les prisons communistes, où l'on racontait et l'on adaptait des romans, des pièces de théâtre et des poèmes pour meubler une insupportable attente. Chez les deux auteurs dramatiques, le geste de jouer une pièce qu'on a aimée relève, certainement, de cette confiance au pouvoir de la parole d'appivoiser un temps de l'angoisse et de la violence.

¹⁶ Apud Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1972, p. 19.

BIBLIOGRAPHIE

- Banu, Georges (1984) : *Le théâtre, sorties de secours*, Aubier Montaigne, Paris.
- Beckett, Samuel ([1952] 1997), *En attendant Godot*, Minuit, Paris.
- Brook, Peter (1977) : *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle, Seuil, Paris.
- Călinescu, Matei (1997) : « Rewriting », in Hans Bertens and Douwe Fokkema (eds.), *International Postmodernism. Theory and Practice*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.
- Cesereanu, Ruxandra (2007) : « Povestea unei vieți. Nicolae Balotă la Cluj », interviu cu [Nicolae Balotă realizat de Ruxandra Cesereanu, in *Steaua*, nr. 7-8, 2007 www.romaniaculturala.ro, consulté le 29/02/2010.
- Eco, Umberto ([1979] 2004) : *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriam Bouhazer, Grasset, Paris.
- Esslin, Martin (1972) : *Theatre of the Absurd*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex.
- Ionesco, Eugène (1954) : *Théâtre I. La Cantatrice chauve. La Léçon. Jacques ou la soumission. Les chaises. Victimes du devoir. Amédée ou comment s'en débarasser*, NRF Gallimard, Paris.
- Visniec, Matéi (2010) : *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, Lansman Editeur, Carnières-Morlanwelz, 2010.
- Visky, András (2005) : *Ucenicii*, traducere din limba maghiară de Paul Drumaru, texte communiqué par l'auteur.
- Visky, András (2006) : *Dramaturgia de baracă. Articol de dicționar*, traduit du hongrois par George Volceanov, texte communiqué par l'auteur [non paginé].
- Visky, András (2010) : « Le théâtre de baroque. Esquisse d'autoportrait », in *Alternatives théâtrales*, no. 106-107.

DANA MONAH currently holds a teaching position at the Department of French, Al. I. Cuza University of Iași. She has recently completed a joint PhD at the Universities of Iași and Paris III with a dissertation on contemporary theatrical rewriting. Her research focuses around contemporary productions and adaptations of Shakespeare in the francophone world and on Romanian literature of French expression.

RÉÉCRITURE, INTERPRÉTATION ET DISTORSION MONSTRUEUSE DE L'HOMME, PERSONNAGE DU THÉÂTRE POSTMODERNE

ȘTEFANA POP-CURȘEU*

ABSTRACT. *Rewriting, Interpretation and Monstrous Distortion of the Human Being, Character of the Post-modern Theatre.* The article aims at challenging the spectator to look closer to the reevaluation of “classical” texts, by two of our contemporary playwrights, who continue the story of Ibsen’s Nora (Elfriede Jelinek), respectively that of Molière’s *Avare* (Pascal Vrebos). What does the recycling of a famous text mean? And if bringing it into the contemporary world automatically confronts us to a subjective interpretation, and often – as it is the case here – to a distortion, how should we deal with the primary text and its revisited continuations?

Keywords: Elfriede Jelinek, Pascal Vrebos, feminism, distorsion, postmodernism

Dans ce travail, il s’agira de suivre le parcours violent de l’homme en tant que personnage qui se meut sur la scène du théâtre de la fin du XXe siècle, principalement à travers deux pièces, qui se veulent des « continuations » d’autres pièces devenues classiques : *Ce qu’arrive quand Nora quitte son mari (ou à l’appui des collectivités)*, pièce écrite en 1984 en allemand (*Was Geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*) par l’autrichienne Elfriede Jelinek (lauréate du Prix Nobel, 2004) et *L’Avare II*, pièce écrite en 1992, par le dramaturge belge Pascal Vrebos. C’est déjà à travers leurs titres que les deux textes dramatiques cités reconnaissent leur dépendance par rapport à un hypertexte dont la marque visible est le personnage principal : Nora, de la *Maison de poupée* de Henrik Ibsen et, respectivement Harpagon, l’Avare de la pièce homonyme de Molière.

Ces textes seront repris, comme nous allons le voir, à travers une nouvelle interprétation concrétisée par la projection des personnages dans le temps et par la distorsion de l’homme symbole ou de l’homme caractère, adapté au monde de

* Lecturer at the Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Theatre and Television, E-mail address: stefana.pcurseu@ubbcluj.ro

la modernité exacerbée de nos jours. Il s'agit ainsi d'un parcours qui trahit justement une dépersonnalisation de l'être humain, qui perd sa colonne vertébrale, son langage créateur de sens qui unit, sa forme et son fond proprement humains, en se travestissant et en se donnant en spectacle jusqu'à ne plus se reconnaître soi-même, jusqu'à ne plus être reconnu par les autres. Tout cela est mis en question, du point de vue psychologique et moral, aussi bien que du point de vue physique, voire anatomique, qui ne fait finalement qu'extérioriser un état intérieur « déchu » de l'homme et de la femme qui ne vivent plus que dans l'immédiat du monde matériel, régi par le pouvoir de l'argent.

En parlant de la *transparence* que doivent atteindre ses acteurs, Anatoli Vassiliev¹ explique merveilleusement bien un processus qui a permis, en quelque sorte, aux auteurs dramatiques contemporains de jeter un autre regard sur les personnages classiques :

Pour parler simplement, je dirais que tout le théâtre est fondé sur le passé comme *objet* de jeu : en fait, l'histoire du rôle. J'ai changé l'*objet* du jeu, et pour moi, l'*objet* est devenu ce qui est en dehors de la pièce, non pas dans son passé, mais dans son futur ; dans le futur du rôle. L'acteur est en contact avec cet *objet*, là-bas... il va vers lui en gravissant les marches, il est en communication avec ce qui est en dehors de lui ; c'est le chemin pour que l'acteur devienne transparent.

Cette transparence s'applique, dans notre cas, non pas à l'acteur, mais au rôle lui-même, au personnage qui l'incarne au sein de la pièce écrite. De cette manière, le personnage classique reste « ouvert », non plus seulement à l'interprétation dans le cadre délimité de l'univers de la pièce et par rapport à celui-ci, donc à son passé, à tout ce qui fait de lui le personnage qu'il est, mais aussi à la continuation, à la réincarnation, puisqu'il s'annonce en tant que personnage vivant au-delà de son texte. Il est certain que cette *projection* du personnage dans un futur plus ou moins éloigné équivaut aussi à une interprétation, mais à une interprétation « créatrice »², qui se propose à son tour en tant qu'œuvre, aux regards et jugements des lecteurs-spectateurs.

¹ Voir « Le sens de la vie en art » interview avec Anatoli Vassiliev, réalisée par Georges Banu, in *Les cités du Théâtre d'Art, de Stanislavski à Strehler*, ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu, Editions Théâtrales, 2000, p.50.

² Nous utilisons ici un terme proposé par Eli Rozik, *Creative interpretation in Theatre*, in, *On interpretation in the arts*, edited by NURIT Yaari, Interdisciplinary studies in honour of Moshe Lazar, Assaph Book Series, The Yolanda and David Katz Faculty of Arts, Tel Aviv University, 2000, p. 190. « The aim of hermeneutic interpretation is to reveal and make explicit whatever is implicit in the play - or performance-text on any of their levels of organization. »... « Creative interpretation is interested in revealing the overall meaning, of a given play-text, only for the sake of creating a new production. Although it also relies on hermeneutic interpretation of the play-text, it mainly does so as a source of inspiration... »

C'est ainsi que *L'Avare II*, propose une lecture herméneutique de la comédie de Molière, tout en offrant un nouveau parcours aux personnages molièresques. Il s'agit de la même famille, dix ans plus tard par rapport à l'action de la pièce précédente, mais transposée à la fin du XXe siècle et présentée sous une nouvelle lumière : Elise est la mère célibataire de Poquelin (fils illégitime de Valère) et tombe amoureuse d'un émigré, le cheick Abdel Abdallah Aziz Muslim el Sadr, Cléante profite de ses penchants homosexuels pour se faire entretenir par Ariste, le travesti, et Harpagon se retrouve dans la posture du grand banquier qui porte toujours sur lui un trousseau de clés, un téléphone portable et une calculette qui le lie à l'ensemble du monde économique mondial³. Ces données sont très importantes dans la mesure où elles témoignent d'une transformation radicale dans la conception des personnages, qui gardent, pourtant, et exploitent, une excellente mémoire de leur passé molièresque. La transformation a lieu sur le plan de *l'être*, de la présence dans le monde et dans la vie de cette famille qui (comme dans le cas de *Nora*, d'ailleurs) n'en est plus une. Si l'unité et l'honneur de la famille occupaient encore une place importante pour l'Harpagon de Molière et qu'il y avait bon gré mal gré, des sentiments de tendresse et d'amour entre les personnages⁴, la scène du deuxième Avare, ne réunit plus qu'artificiellement des individus égoïstes et vieilliss dans la passivité, qui n'ont rien en commun sinon la course après l'héritage, après l'argent tout fait, en possession du personnage principal. Celui-ci, de même, est un être sans scrupules, odieux, qui passe son existence entre le désir du pouvoir matériel (l'or, l'argent) et du pouvoir sexuel (possession charnelle de l'autre féminin ou masculin). Au moment où le plaisir sexuel ne devient plus possible avec un être animé, puisqu'aucun individu ne peut répondre aux besoins affectifs d'un autre de manière parfaite et qu'il est toujours dévoilé comme *différent*, comme *autre* (et nous reconnaissons ici une des obsessions principales de la littérature postmoderne), l'objet matériel, muet, passif par excellence, prend sur lui la tâche de l'amante qui écoute, qui comprend :

³ « HARPAGON (*d'une voix sèche, coupante, hystérique*) : Rachetez ! Transférez en Suisse ! Emparez-vous de tout le holding ! Tant pis ! Qu'il crève ! La bénéfice ? Achetez de armes et vendez-les aux plus offrants, il ya assez de terroristes, non ? » ou « Préparez le 26 de ce mois un raid sur Parisbas et sur Petrofina ; je veux tout contrôler. Je veux aussi toutes les heures l'indice du Dow Jones ; le mois prochain, prise de contrôle anonyme de la Fuji Bank et de la VDB Corporation. » Pascal Vrebos, *L'Avare II, la suite de l'Avare*, Le Cri édition, Bruxelles, 1992, pp. 42 ; 54.

⁴ Rappelons-nous les paroles du sympathique Maître Jacques de Molière : « enfin, je me sens pour vous de la tendresse, en dépit que j'en ai ; et après mes chevaux, vous êtes la personne que j'aime le plus ». *L'Avare, Œuvres complètes III*, acte II, scène 2, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 343.

HARPAGON : Seul ! Tout seul ! Trahi, abandonné...

Il se dirige vers son tableau, le déplace, murmure AUREA, le plancher coulisse et un éclat d'or envahit le plateau. Harpagon brasse et embrasse or, diamant, argent... Le Docteur et Ariste toujours enlacés ne s'aperçoivent de rien.

Ah ! Comme je vous chéris, mes fidèles...

j'embrasse vos yeux fauve, votre peau dorée...

je suce vos lèvres nickel, votre langue platine...

vous êtes à moi, je suis vôtre...

en vous, je suis le maître du monde...

je boirai vos éclats ocre...

je dévorerais votre corps topaze...

oh ! vous me faites pleurer de joie...⁵

Plus ils approchent l'argent, plus les personnages deviennent inhumains, monstrueux ; plus la possession devient réelle, plus ils s'érigent en centre du monde, en egoïstes affamés. « L'homme a un appétit et un désir. La femme est l'objet du désir », affirme Weygang, un des personnages principaux de la pièce d'Elfriede Jelinek⁶. La femme, ou l'homme, peu importe, dirait Harpagon, l'homme-calculette ; et si personne ne se présente, le désir se transforme en appétit et ce qui est possédé est aussi complètement assimilé, « dévoré ». L'image de l'ogre s'impose, image de la destruction de l'autre et de soi-même, puisque ce deuxième avare finit par mourir à cause de sa « faim d'or » et pour ne pas avoir pu échapper à sa condition d'Avare, à son archétype, à sa tradition « littéraire » et inhumaine, pour avoir « écouté » le conseil ironique que le docteur vétérinaire donnait à Hormidas, le *Tripes d'or*, son ancêtre : « Pour supprimer le monde autour de toi, mange de l'or »⁷. Pourtant, et c'est là que la monstruosité devient réelle, ni le monde, ni l'avarice ne sont supprimés ; tout reste comme avant, seulement les relations humaines empirent. L'hérédité et l'héritage culturel, économique, social ont leur mot à dire, et, il semble que, pour Pascal Vrebos, la descente vers l'inhumanité soit impossible à contourner, le principe du marché *avalant* tout : la comédie devient tragique, amère et pourtant nous rions, nous rions de bon cœur de notre propre monde et de la vie à venir. Car Poquelin, l'héritier âgé de dix ans, qui ne sait même pas parler correctement mais amasse l'argent des chocolats vendus, n'est-il pas le représentant de cet avenir si prometteur de la modernité ? Ses dernières répliques en sont la preuve :

(Sa voix est devenue soudain plus dure.)

Ne comptons pas sur moi pour vous entretenir.

Maman, si tu restes ici, tu paieras un loyer dont nous fixera le taux.

Pour les autres, de même, mais les taux seront progressifs.

⁵ Pascal Vrebos, *op. cit.*, p. 81.

⁶ *Ce qu'arriva quand Nora quitta son mari*, L'Arche, Paris, 1993, p. 29.

⁷ Fernand Crommelynck, *Tripes d'or*, Editions Labor, Bruxelles, 1983, p. 77.

(A Maître Jacques.) Trois choses... Vous choisirons la fosse commune pour grand-père, c'est moins cher. Vous me rembourserons une " certaine " somme que vous m'avez extorqué avec une solide amende à ajouter. Vous remplirez dès aujourd'hui deux nouvelles fonctions : chocolatier et... professeur de conjugaison !⁸

Nous croyons qu'il serait utile de rappeler ici ce qu'affirmait Charles Baudelaire dans ses journaux intimes :

Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer c'est qu'il existe. [...] Mais ce n'est pas particulièrement par les institutions politiques que se manifestera la ruine universelle, ou le progrès universel ; car peu m'importe le [mot] nom. Ce sera par l'avitissement des cœurs. Ai-je besoin de dire que le peu qui restera de politique se débattrra péniblement dans les étrointes de l'animalité générale, et que les gouvernements seront forcés pour se maintenir et pour créer un fantôme d'ordre, de recourir à des moyens qui feraient frissonner notre humanité actuelle, pourtant si endurcie ? – Alors, le fils fuira la famille, non pas à dix-huit ans mais à douze, émancipé par sa précocité gloutonne, il la fuira, non pas pour chercher des aventures héroïques, non pas pour délivrer une beauté prisonnière dans une tour, non pas pour [exercer dans un galetas le métier sublime d'écrivain] immortaliser un galetas par de sublimes pensées, mais pour fonder un commerce, pour s'enrichir, et pour faire concurrence [à papa] à son infâme papa, – fondateur et actionnaire d'un journal qui répandra les lumières et qui fera considérer *Le Siècle* d'alors comme un suppôt de la superstition.⁹

Et il serait aussi suffisant d'ouvrir un journal international¹⁰ ou de regarder autour de nous. La scène est là pour témoigner de la vie aussi bien que de ce qui prétend l'être à travers la distorsion monstrueuse de l'humain.

La suite dramatique de la *Maison de poupée* d'Ibsen, tourne elle aussi autour de l'argent et de l'amour, mais d'une toute autre manière. Il ne s'agit plus d'un vice, d'un des péchés capitaux qui prend des dimensions monstrueuses, mais de l'impossible prise de conscience de ce que l'homme et la femme sont, de ce que la vie et l'amour qui les met en relation représente. Le personnage féminin Nora devient le symbole de cette situation confuse et douloureuse qu'est la vie moderne mal vécue. Pour mieux comprendre l'interprétation féministe qu'Elfriede Jelinek nous propose par l'intermédiaire de sa pièce et le côté monstrueux de ce point de vue, il est essentiel de jeter un coup d'œil sur le texte devenu classique de Ibsen et d'y retourner toujours. Car, si dans *Maison de poupée* Nora était un

⁸ Pascal Vrebos, *op. cit.*, p. 94:

⁹ Charles Baudelaire, " Fusées ", in *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, suivi de *Amoenitas Belgicae*, Edition André Guyaux, Gallimard, Paris, 1986, pp. 82-83.

¹⁰ Voir les extraits de l'article de Jonathan Green paru dans le Financial Times de Londres, traduits dans le Courrier International, N°636, 9-15 janvier, 2003, p. 32.

être complexe et unitaire, bien que craintif et indécis, dans la suite autrichienne, elle n'est plus qu'un être fragmenté et foncièrement contradictoire, bien que décisif et volontaire. À quoi ce renversement nous mène-t-il ? Dans un premier temps, il annonce une suite de renversements qui auront lieu dans la manière d'approcher cet extraordinaire personnage pour le projeter dans *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*, ou, mieux traduit, *après que Nora eut quitté son mari*. De sa condition d'épouse, Nora devient célibataire, de sa condition de mère, Nora devient « femme », de sa condition de bourgeoise, elle devient ouvrière, de sa condition d'être moral, elle devient prostituée, de sa condition d'enfant dominé, de petit animal encagé, elle devient un « être humain » : voilà en quelques mots le raisonnement qui fait de la Nora d'Ibsen, la Nora de Jelinek. Pourtant ce qui choque le lecteur-spectateur de cette nouvelle pièce est que la deuxième Nora serait impossible à reconnaître sans les permanents rappels du genre : « Je suis Nora, la Nora de la pièce d'Ibsen. Pour l'instant, je me réfugie dans un métier pour fuir un état d'âme confus » ou « WEYGANG : comment tu t'appelles ? NORA : Nora. WEYGANG : comme l'héroïne de la pièce d'Ibsen ? NORA : Vous en savez des choses ! Vous êtes si fort ! »¹¹. La première Nora n'est plus un personnage transparent dans cette relation hypertexte-hypotexte, comme l'avait été l'Harpagon de Molière, puisqu'elle ne trouve pas sa continuité naturelle dans la Nora autrichienne, alors que Harpagon était bien le *même* Harpagon dans un contexte différent et avec des transformations qui gardaient l'esprit profond du personnage.

La deuxième Nora n'a presque plus rien de profond, elle a une mémoire à trous, un peu comme les personnages du théâtre de l'absurde, mais une mémoire mécanique de ce qui s'était passé dans la maison d'Helmer, de ce qui avait été dit autour d'elle. Il semblerait que tout ce qui s'était passé en elle se soit évanoui. Pourtant, elle partait avec le désir et le but de « s'élever [soi]-même », pour « [se] rendre compte de [soi]-même et de tout ce qui [l]'entoure »¹², pour « examiner » toutes les questions, celle de la religion, celle des droits et des devoirs des êtres humains... elle partait profondément humaine. Elle arrive à la fin de la nouvelle pièce, après avoir vécu dans le luxe, après s'être prostituée et après avoir vieilli, au même point, au foyer d'Helmer, mais sans avoir rien compris, parce qu'ayant mal cherché, piteuse créature, brutale et superficielle, mais qui affirme haut : « À travers mon renoncement, j'ai démontré cette force de caractère que je voulais acquérir quand je me suis éloignée de toi jadis. »¹³ C'est à cela que se résume, hélas !, la profonde quête d'identité que Ibsen laissait entendre à ses lecteurs, en

¹¹ Elfriede Jelinek, *op. cit.*, pp. 7 et 25.

¹² Henrik Ibsen, *Maison de poupée*, traduction par M. Prozor, Paris, Librairie Académique Didier, Paris, 1901, pp. 271-273.

¹³ Elfriede Jelinek, *op. cit.*, p. 76.

faisant Nora quitter sa famille. Mais la force de caractère existait bien chez Nora, puisqu'elle avait eu la dignité d'affronter les préjugés sociaux et moraux de son mari et le courage de laisser ses enfants. Alors, que reste-t-il à cette deuxième Nora qui gagne en platitude ? La réponse est claire : D'un être humain, d'un symbole, elle devient un pion, un pion idéologique, elle contribue à la fabrication d'un monstre et à son illustration. Nora équivaut ici à un prétexte féministe :

J'étais un objet, j'ai voulu devenir sujet sur mon lieu de travail. [...]

Il y a des moments où il faut tout abandonner sans pitié. [...]

Non, il ne s'agit pas de rendre notre alliance parce qu'on le doit, mais parce qu'on désire fortement que son mari redevienne un étranger. [...]

Dans la vie amoureuse normale, la valeur de la femme est déterminée par son intégrité sexuelle, chaque rapport la réduit à une espèce de prostitution. [...]

Je suis une femme ! Jusqu'à présent, mon histoire était l'histoire de mon assassinat. Je ne vois pas comment on peut réparer un acte d'assassinat que par un nouvel acte de violence. [...]

Quand la femme cesse de plaire, elle fait un premier pas vers elle-même. Un coup de pied dans la base d'une pyramide de force tranquille.¹⁴

Le genre devient ainsi, conformément au féminisme, une invention des *rapports de force* entre hommes et femmes. Tout se réduit au « pouvoir » terme qui apparaît un bon nombre de fois dans la pièce de Jelinek, aux « valeurs de change », au « capital », à la « possession », au « désir », à « l'investissement », à « l'argent » invisible, parce que mis à l'abri dans les banques, mais sûr, le bien possédé qui ne vieillit pas. La vie, l'« affranchissement », est de se battre pour avoir le dessus, de laisser de côté le sentiment, parce que « ça rend idiot, parce qu'on devient faible »¹⁵. L'amour, de même, y passe, comme dans la pièce de Pascal Vrebos, mais avec une violence bien plus prononcée, qui annule toute profondeur du sentiment et qui le réduit strictement au sexuel. De plus, là où l'érotisme l'emporte sur l'amour, il y a toujours un côté destructif de la relation qui est activé. « Que signifie l'érotisme des corps, sinon une violation de l'être des partenaires ? une violation qui confine à la mort ? qui confine au meurtre ? », se demande de façon rhétorique Georges Bataille¹⁶. « La logique de la consommation [...] se définit comme une manipulation de signes. Les valeurs symboliques de création, la relation symbolique d'intériorité en sont absentes : elle est toute en extériorité. »¹⁷

¹⁴ *Ibidem*, pp. 8, 12, 13, 17, 65, 67.

¹⁵ *Ibidem*, p. 17.

¹⁶ *L'Érotisme*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1965, p. 22.

¹⁷ Jean Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1970, p. 174.

Faudrait-il chercher encore loin le monstre humain qui naît de tout cela ? « Dans des termes médiévaux, affirme le penseur contemporain Horea-Roman Patapievic, l'homme est devenu un avec l'animal, il est déjà *animal* – parce qu'il n'a plus de hautes aspirations »¹⁸, parce que qu'il n'a plus la capacité de « discerner » le bien du mal, parce que le mot « rationnel » de la définition : *homo est animal rationale* est en voie de disparition. La Nora d'Ibsen part parce qu'elle veut *penser*, parce qu'elle veut se *comprendre* et comprendre un être qu'elle a cru aimer et devant qui elle avait été aveugle, elle, l'alouette, l'étourneau, l'écureuil, le petit animal innocent, heureux dans sa cage. En partant, elle est *déjà* devenue rationnelle. Elfriede Jelinek la fait pourtant retomber dans un état encore plus inhumain que celui d'avant, puisque c'est un état de déchéance inconsciente doublée d'une exacerbation du moi, d'une permanente mise en avant à travers le spectacle de soi (la gymnastique, l'acrobatie, la danse, les rôles de Maîtresse sadique), elle devient un être qui n'arrive plus à penser.

Les féministes crient ainsi au Monstre-mâle destructeur, qui exploite la femme et n'en fait qu'un objet de plaisir, sans voir que la *distorsion* de la réalité par la constante *exposition* de l'exception en tant que règle ne fait que contribuer à l'accroissement d'une tension monstrueuse, malsaine et souvent fantomatique entre les deux sexes.

La conclusion de cette pièce, comme celle de *l'Avare II* : l'argent est toujours le plus fort. Que reste-t-il alors du miracle, du « plus grand des prodiges » intimement attendu par Nora et par Torvald, ce prodige qui n'est autre chose que le retour conscient et assumé par les deux côtés à l'unité originelle, dans le bien et le mal, à l'unité profondément sacrée du mariage ? Rien ? Où est l'homme intègre, vif, profond, l'homme qui aspire à la « transparence musicale » de Vassiliev, à cette transparence qui laisse voir au spectateur d'aujourd'hui l'au-delà d'une transcendance qui « élève » véritablement l'être humain ? Où faudrait-il maintenant chercher *le masque* : dans le monstrueux ou dans ce qui se prétend « humain » de droit ?

Peut-être, disait Arthur Adamov, tout le morne discours vidé de sens que rabâche l'humanité sans flamme d'aujourd'hui, sonnera-t-il au cœur du veilleur solitaire dans toute son horreur et son absurdité sans bornes et alors cet homme comprenant soudain qu'il ne comprend pas, commencera à comprendre.¹⁹

Ce rôle, nous revient, à nous, penseurs et hommes de théâtre, à l'art, aux témoins attentifs de notre temps.

¹⁸ H. R. Patapievic, *Omul recent : o critica a modernitatii din perspectiva întrebării « ce se pierde când ceva se câștiga ? »* (*L'Homme récent : une critique de la modernité dans la perspective de la question « Que perde-t-on quand quelque chose se gagne ? »*), Humanitas, Bucarest, 2001, pp. 134-135.

¹⁹ A. Adamov, *Je.../ls...*, Gallimard, Paris, 1969, pp. 113-114.

BIBLIOGRAPHIE

- Banu, Georges, dir., *Les cités du Théâtre d'Art, de Stanislavski à Strehler*, Editions Théâtrales, 2000
- Baudelaire, Charles, "Fusées", in *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, suivi de *Amoenitas Belgicae*, Edition André Guyaux, Gallimard, Paris, 1986
- Baudrillard, Jean, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1970
- Crommelynck, Fernand, *Tripes d'or*, Editions Labor, Bruxelles, 1983
- Ibsen, Henrik, *Maison de poupée*, traduction par M. Prozor, Paris, Librairie Académique Didier, Paris, 1901
- Jelinek, Elfriede, *Ce qu'arriva quand Nora quitta son mari*, L'Arche, Paris, 1993
- Molière, *L'Avare, Œuvres complètes III*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- Patapievici, H.R., *Omul recent : o critica a modernitatii din perspectiva întrebării « ce se pierde când ceva se câștigă ? »* (*L'Homme récent : une critique de la modernité dans la perspective de la question « Que perde-t-on quand quelque chose se gagne ? »*), Humanitas, Bucarest, 2001
- Rozik, Eli, *Creative interpretation in Theatre*, in *On interpretation in the arts*, edited by NURIT Yaari, Interdisciplinary studies in honour of Moshe Lazar, Assaph Book Series, The Yolanda and David Katz Faculty of Arts, Tel Aviv University, 2000,
- Vrebos, Pascal, *L'Avare II, la suite de l'Avare*, Le Cri édition, Bruxelles, 1992.

Ștefana POP-CURȘEU, Ph.D at the University of Paris III-Sorbonne Nouvelle, in Theatre and Scenic Arts, is Lecturer at the Faculty of Theatre and Television of „Babeș-Bolyai” University Cluj-Napoca, where she teaches antique and medieval theatre history and modern theory of theatre. She published many articles in the domain of Theatre, in France and Romania. She translated in collaboration with Ioan Pop-Curșeu a few books from French to Romanian, such as L.-F. Céline, *Convorbiri cu Profesorul Y*, 2006, Pascal Vrebos, *Avarul II*, 2010, Gilles Deleuze, *Imaginea-mișcare*, 2012), and is author of the book: *Pour une théâtralité picturale. Bruegel et Ghelderode en jeux de miroirs*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, coll. Teatru-Eseuri, 2012.

POLARITÉ ET MÉTAMORPHOSES DANS *FAUSTIN AND OUT* D'ELFRIEDE JELINEK

DELPHINE KLEIN*

ABSTRACT. *Polarity and Metamorphosis in Elfriede Jelinek's FaustIn and Out.* Elfriede Jelinek's play *FaustIn and out* was written in 2010 as a rewriting of Goethe's *Faust* wherein the author establishes a surprising parallel between Gretchen's drama and the very real tragedy of Elisabeth Fritzl, whose fate dominated the judicial chronicles in 2008. We will analyse the stakes of this contemporary re-exploration of a classic, throwing a light on Jelinek's attempts to raise awareness of this ruined womanhood in the collective imagination; the author places the crime and its denial in the wake of a certain ideology, which is embodied by *Faust*. We comprehend the rewriting process as a modern take on three concepts that are fundamental to Goethe's mind, namely the question of the original phenomena, polarity and metamorphosis. By calling it a "secondary drama", a new genre by which playwrights infer that their play can neither be performed nor even exist without the "original" text, Jelinek practically instates polarity as programmatic to her work. Deconstructive games bring surprising metamorphosis to Goethe's text and give Jelinek the opportunity to question once again the notions of knowledge, happiness and evil in historical terms, as well as bringing those taboos to the surface which are typical of a very Austrian amnesia.

Keywords: Elfriede Jelinek, Goethe, *Faust*, rewriting, polarity, metamorphosis, deconstruction.

L'artiste autrichienne Elfriede Jelinek n'a de cesse de se confronter aux classiques. En 2010, cinq ans après avoir récrit la tragédie de Schiller *Marie Stuart*, deux ans après avoir récrit *Nathan Le Sage* de Lessing, elle conçoit la pièce *FaustIn and out*, inédite à ce jour¹.

* PhD student, holds a teaching position at the Jean Monnet University of Saint-Etienne (France), e-mail: delphine.klein.rouquier@gmail.com

¹ Le texte, qui n'est pas disponible sous forme papier, fut accessible en ligne les 31 avril et 1er mai 2011 sur le site de l'auteure dont il a été enlevé pour en réserver l'exclusivité lors de la première du texte à Zurich en mars 2012 (mise en scène : Dušan David Pařízek). La pièce est à nouveau consultable sur le site depuis le 8 mai 2012.

Né de l'idée d'une confrontation avec le potentiel mythique du Faust de Goethe, le texte témoigne d'un double processus de réécriture. Sous ce terme, nous entendons une forme d'intertextualité, dont la réécriture² se distingue notamment par la présence, tout au long du texte et non de façon ponctuelle, de réminiscences et de citations d'un autre texte ou d'un corpus³. L'intentionnalité auctoriale – récrire un texte canonique de l'héritage culturel germanophone et même de la *Weltliteratur*, le *Faust* de Goethe – s'affiche ici dès le titre et s'allie en outre à la réécriture d'un fait-divers autrichien contemporain. Ouvrant l'espace à l'actualisation, *FaustIn and out* propose un lien improbable entre la tragédie de Marguerite, figure féminine de l'œuvre goethéenne, et celle, bien réelle, d'Elisabeth Fritzl, dont l'affaire défraya les chroniques judiciaires en 2008. Cette femme avait été séquestrée et violée par son père Josef Fritzl pendant 24 ans dans une cave insonorisée de sa maison d'Amstetten (Basse-Autriche). L'un des sept enfants qu'elle mit au monde, décédé peu après sa naissance, fut brûlé par le père dans le four de la cave. A son tour, « l'affaire Fritzl » en rappelle une autre : celle de Natascha Kampusch, révélée dès 2006, et dont on trouve des réminiscences dans le texte.

Sous la plume d'Elfriede Jelinek s'opère ce que Bärbel Lücke qualifie de révolution poétique : proposer le retour spectral de la figure féminine du *Faust* et de tous les aspects refoulés de l'histoire de sa réception dans des figures modernes de notre société qui sont elles-mêmes comme revenues à la vie après l'expérience mortifère de la séquestration et du viol⁴. Il est intéressant de constater que ce double processus de réécriture était déjà constitutif de l'écriture goethéenne, car c'était un tragique fait-divers qui avait donné toute son originalité à la légende de Faust reprise par Goethe. En janvier 1772, Susanna Margaretha Brandt, séduite et abandonnée par son amant, était exécutée à Francfort après avoir tué son enfant⁵.

² Nous nous rapprochons ici de la définition proposée par A.-C. Gignoux dans son avant-propos, qui distingue la « réécriture » de la « réécriture », qui relève de la critique génétique (Gignoux 2003, p. 15-20). Le palimpseste de Jelinek, relativement dense, tisse des liens plus ponctuels avec de nombreux autres hypotextes, dont certains sont mentionnés par la dramaturge à la fin de sa pièce.

³ Les définitions de F. Rastier, pour lequel le texte est « l'unité *minimale*, et le corpus l'ensemble dans lequel cette unité prend son sens » (Rastier 2005, p. 31), nous permettent de prendre en compte toutes les dimensions de la réécriture qui n'isole que rarement le texte source mais explore aussi les liens qui le relient synchroniquement et diachroniquement à d'autres textes.

⁴ „Dass sie z.B. der Gestalt der Margarethe aus dem *Urfaust* samt all den verdrängten Aspekten ihrer Rezeptionsgeschichte und Deutungsmöglichkeiten in den untoten Lebenden unserer Zeitgeschichte in ihrem Stück eine zombiehafte Wiederkehr ermöglicht – das ist in meinen Augen eine poetische Revolution“ (Lücke 2012, p. 24).

⁵ Elfriede Jelinek souligne elle-même cette parenté dans un entretien accordé à R. Koberg : « Auch in meinen Texten, in allen, gibt es immer, wirklich immer, wahre Kriminalfälle. Manche sind so gut versteckt, dass nicht einmal die Beteiligten sich später darin erkennen » (Jelinek 2012). Jeune avocat, Goethe fut profondément marqué par cette affaire dont son oncle avait dirigé l'enquête. On retrouve d'ailleurs trace des actes des procès-verbaux dans la bouche de Méphisto, par exemple : « Elle n'est pas la première » (Goethe 2009b, p. 115).

Avec *FaustIn and out*, Jelinek propose un texte doublement d'actualité, qui surgit dans un contexte où les affaires austro-autrichiennes d'Amstetten et de Natacha Kampusch font toujours parler d'elles⁶, et où affluent également les récritures et adaptations de *Faust*. De cette vivacité contemporaine du mythe dans les arts témoignent, pour ne citer que quelques œuvres, l'adaptation cinématographique d'Alexander Sokourov (2011), la mise en scène *Dröge Faust* de Armin Petras (2011), ou encore les pièces autrichiennes de Franzobel (*Faust : der Wiener Teil*, à paraître), et d'Ewald Palmethofer. Ce dernier introduit d'ailleurs dès le titre de son œuvre la question de la digestion et de l'appropriation de ce morceau d'anthologie⁷. Ajoutons que le *Faust* de Goethe, indétrônable, reste la pièce la plus jouée en terres germanophones (Deutscher Bühnenverein 2011, p. 342).

Que peut-il bien rester du drame de Goethe dans cette œuvre d'une dramaturge connue pour son écriture subversive et anti-canonique ? Quels peuvent être les enjeux de la réécriture et de l'actualisation de ce texte fondateur ? Notre analyse de la ré-exploration de Faust apportera un éclairage sur la tentative de Jelinek de réintroduire dans l'imaginaire collectif la conscience d'une féminité détruite et de replacer le crime et sa dénégation dans le sillon d'une idéologie incarnée par Faust. Après avoir identifié quel Faust l'artiste viennoise choisit de mettre dans son viseur, nous appréhenderons la réécriture contrapunctique de Jelinek sous l'angle de la polarité. Enfin, nous examinerons comment le jeu déconstructiviste avec le texte de Goethe, qui subit d'improbables métamorphoses, permet de reposer la question de la connaissance, du bonheur et du mal en termes historiques et de faire émerger les tabous d'une amnésie spécifiquement autrichienne. Partant, notre analyse tentera d'éclairer le jeu intertextuel en réactualisant trois concepts fondamentaux qui se trouvent au cœur de la pensée de Goethe : les phénomènes primitifs, la polarité et la métamorphose.

Retour vers l'UR-Faust

Elfriede Jelinek explique que sa première idée était de se confronter à Goethe, à ce « bloc de marbre », « de le racler » avec ses « ongles mous » (Jelinek 2012). Avec *FaustIn and out*, elle intègre pléthore de citations plus ou moins reconnaissables et libère des associations de sens arrachées à leur contexte initial. Il est nécessaire

⁶ Près de six ans après sa révélation, l'affaire Natascha Kampusch fait encore grand bruit en Autriche : quelques jours avant la Première de *FaustIn and out*, la presse relaye les conclusions d'une commission d'enquête parlementaire qui pointe de graves manquements dans l'enquête. Au moment où nous écrivons ces lignes (07.2012), le FBI rejoint un comité d'experts chargé de réexaminer l'affaire. Dans l'opinion publique autrichienne, Natascha Kampusch reste régulièrement la cible de critiques, taxée d'affabulatrice.

⁷ *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* (2009), traduit en français en 2011 sous le titre : *faust a faim. immangeable marguerite*.

de s'arrêter un instant sur le choix qui préside à la réécriture. Elfriede Jelinek opte pour un classique sans pour autant en référer à sa version canonique, le *Premier Faust* : elle propose un « drame secondaire » à la version communément appelée « version primitive » (*Urfaust*), depuis sa découverte 55 ans après la mort de Goethe⁸. Elle explique le choix des prolégomènes du Faust goethéen par un argument somme toute fort subjectif, puisqu'elle déclare trouver cette version meilleure que les suivantes et qu'elle l'intéresse en tant qu'« œuvre passionnée d'un jeune homme » (Jelinek 2012). On ne sera pas étonné de cette affinité avec une œuvre inspirée de l'esthétique subversive du *Sturm und Drang*. Ce faisant, elle s'inscrit non seulement dans le sillage de Brecht, son mentor de jeunesse, pour qui l'*Urfaust* était une « fontaine de jouvence pour le théâtre allemand » (Brecht 2000, p. 450), mais également dans celui de son ami Einar Schleeef, metteur en scène de sa pièce *Ein Sportstück* (Schleeef 1997, p. 79).

Choisir l'*Urfaust*, c'est donc d'abord faire le choix d'une œuvre fragmentaire, fragmentée, et même oubliée, alors même que le *Premier Faust* constitue l'œuvre « incommensurable », selon la formule de Goethe lui-même. Un choix qui fait écho au caractère éphémère de sa propre pièce, qu'Elfriede Jelinek destine aux seuls internautes de son site et aux seuls spectateurs de ses mises en scène⁹. Une stratégie éditoriale avec laquelle la Prix Nobel entend bien faire échapper son texte au rouleau compresseur de la « machine à faire des classiques »¹⁰.

Choisir l'*Urfaust*, c'est aussi remonter aux origines goethéennes du mythe, à la matrice de l'œuvre. Si Goethe n'a pas expressément qualifié cette version du texte d'« *Urfaust* », la dénomination choisie par la postérité fait écho à de nombreux termes de ses travaux scientifiques en minéralogie (*Urgestein*), en botanique (*Urpflanze*), en ostéologie (*Urtier*), et en optique (*Urphänomen der Farben*). De même que le granit du modèle neptuniste, élevé au rang de roche primitive (*Urgestein*), était à la fois primordial et composite (constitué de mica, de feldspath et de quartz), on peut, par analogie, et en quittant le monde organique, considérer l'*Urfaust* comme premier par rapport à ses constituants hétérogènes (issus de la tradition). Goethe donne un sens bien particulier au préfixe « Ur- » : l'*Urphänomen* n'est relégué ni dans le monde des idées platoniciennes ni dans les origines d'un schéma évolutionniste, il relève d'une « forme essentielle avec laquelle la nature ne fait pour ainsi dire que jouer, et en jouant engendre la vie si diverse » (Goethe 1982, p. 93)¹¹. Oserons-nous dire que de même, l'*Urfaust* pourrait se lire comme la forme essentielle avec

⁸ Cependant, les germanistes lui préfèrent désormais la dénomination de version antérieure (*frühe Fassung*).

⁹ Elfriede Jelinek nous indiquait dans une récente correspondance que cette pièce ne connaîtra pas de publication papier (Email du 20.02.2012).

¹⁰ Voir notre article en cours de publication : Klein 2012.

¹¹ Pour plus de précisions sur les concepts goethéens de phénomènes primitifs, mais aussi de polarité et de métamorphose que nous évoquerons plus loin, voir par exemple : Lacoste 1997.

laquelle l'artiste ne fait que jouer, le « véritable Protée capable de se dissimuler et de se manifester dans toutes les configurations » (Goethe 2003, p. 423), dans l'infinie diversité de réécritures et de récritures¹² qu'il a suscitées ? Si Jelinek semble avoir l'intuition du Tout dans cet *Urfaust*, comme on peut s'en douter, il s'agira pour elle, malgré toute son admiration pour ce texte, d'aller à sa rencontre munie de la hache dont elle ne se sépare jamais (Jelinek 1984), pour le disséquer, le saucissonner et l'accommoder avant de nous le servir en petits morceaux. Particulièrement indigestes.

Choisir l'*Urfaust*, c'est aussi faire le choix d'une version qui se distingue du *Premier* et du *Second Faust* par une concentration extrême autour de la relation de Faust et du personnage tout à fait nouveau de Marguerite ; car c'est bien dans la focalisation sur les rapports homme/femme que réside non seulement la véritable spécificité de cette œuvre de jeunesse par rapport aux versions suivantes, mais également l'innovation majeure de Goethe par rapport à la légende traditionnelle. Comme le remarque Françoise Mies, « [c]'est Goethe qui, de manière décisive, a introduit la femme au cœur de la tragédie de Faust. La postérité ne pourra plus l'omettre désormais : que serait un Faust sans une Marguerite ou une Hélène ? » (Mies 1994, p. 48). Aussi Jelinek fait-elle le choix de revenir à la « tragédie de Grete » (*Gretchentragödie*), un thème minoré dans les versions ultérieures de Goethe au profit de la « tragédie du savant » (*Gelehrtrtragödie*). La problématique qui unit l'œuvre jelinekienne à l'*Urfaust* se situe, nous semble-t-il, au niveau de l'interrogation sur le désir de possession et de savoir de l'homme en lien avec les rapports asymétriques homme/femme. Ce champ thématique commun constitue la base de l'hypolepse, telle que l'a définie Jan Assmann à propos de la culture grecque de l'écrit pour décrire un mode de réception des textes fondateurs. Dans *La mémoire culturelle*, l'égyptologue définit l'hypolepse en tant que « référence à des textes du passé, sous la forme d'une variation contrôlée », reposant « sur une perception accrue des contradictions » (Assmann 2010, p. 249 ; 255) – mais nous y reviendrons.

Choisir l'*Urfaust*, c'est encore faire le choix d'un texte qui se distingue des deux traditions ou « thèmes » de la littérature faustienne, celui de la damnation de Faust, instauré dès l'*Historia* (1587), et celui de l'homme sauvé malgré ses errements, propos du Faust de Goethe (Schaeffer 1988, p. 159-160). L'*Urfaust* n'est pas encore encadré par le prologue dans le ciel et l'épilogue céleste, Faust n'est pas damné et aucun chœur n'annonce la rédemption d'un « serviteur » du Seigneur (Goethe 2009a, p. 198). Si Méphistophélès est encore en retrait, c'est Faust qui mène le jeu et, indépendamment même de tout pacte/pari avec quelque suppôt du diable, se laisse porter par son élan démesuré (*Streben*) de désir de possession et de jouissance totales. Ici réside sans doute encore ce qui intéresse Jelinek et qui lui permettra de reposer en termes historiques la question du mal, de la responsabilité et de la culpabilité humaine, centrale dans son œuvre.

¹² Sur la différence entre « récriture » et « réécriture », se reporter à la note de bas de page n°2.

Choisir l'*Urfaust* aujourd'hui, c'est enfin partir sur les traces d'un mythe littéraire et culturel qui traîne derrière lui deux siècles de lectures et d'interprétations. Aussi, *FaustIn and out* garde en mémoire les traces de ses réécritures et de (certaines) récritures, que nous ne pourrions pas développer ici. Nous nous contenterons d'évoquer plus loin celle de Delacroix, qui créa 17 lithographies destinées à illustrer la traduction française de Faust – le *Premier*, s'entend – par Stapfer dans l'édition de 1828. Elfriede Jelinek intègre sept reproductions dans le corps même de son texte – une stratégie usuelle dans les mises en ligne de son site personnel.

Aussi Jelinek fait-elle le choix du classique tout en écartant d'emblée l'œuvre véritablement classique « du *Durable* dans lequel elle était embaumée » ; en donnant à relire l'*Urfaust*, la matrice du texte goethéen, et en renvoyant ponctuellement à ses ré(é)critures, elle met en œuvre le programme de Barthes, qui recommandait de « la travailler, cette Écriture classique, afin de manifester le *devenir* qui est en elle » (Barthes 2003, p. 347).

Le drame secondaire ou la polarité dans tous ses états

Goethe, en fin naturaliste, s'est intéressé aux phénomènes dans leur devenir, à leurs transformations, dominées par le principe universel de polarité, cette tension permanente des contraires dont l'union se réalise dans les phénomènes de métamorphoses. Ce jeu permanent avec la dualité n'apparaît pas que dans ses écrits scientifiques (ombre et lumière, ordre et chaos,...), il est également au cœur de l'écriture poétique – il suffit de penser aux *Affinités électives* ou encore aux célèbres vers du *Premier Faust* : « Deux âmes, hélas, se partagent mon sein, / Et chacune d'elles veut se séparer de l'autre » (Goethe 2009a, p. 230). *FaustIn and out* fait sienne cette polarité fondamentale inscrite dans le drame tout en en démultipliant la puissance de frappe. Mais ici, la dualité du monde n'est plus associée à l'élévation (*Steigerung*) ni porteuse d'une complétude, et ce ne sont plus – ou plus seulement – les formes multiples issues du phénomène primitif qui sont soumises à la polarité, mais bien l'*Urfaust*, la matrice elle-même.

Comprise à la fois comme contradiction et discontinuité, la polarité est inscrite dans la genèse même du chantier de Faust, auquel Goethe travailla jusqu'à sa mort. Ulrich Gaier, qui parle dans ce contexte de contradictions (*Widersprüche*), propose un commentaire qui fait état de la polarité inscrite dans l'*Urfaust* et la questionne. Le lecteur d'aujourd'hui ne la perçoit plus toujours aussi nettement que les contemporains de Goethe. Par exemple, la dualité des éléments qui replacent Faust soit dans le XVIème soit dans le XVIIIème siècle, rendait le personnage à la fois contemporain et suranné aux premiers auditeurs/lecteurs (Gaier 1990, p. 10). La réécriture de Jelinek réinjecte à l'œuvre cette polarité fondamentale tout en l'amplifiant, ne serait-ce qu'en proposant un texte hybride, saturé de tensions, qui entremêle des voix contradictoires dans des blocs de textes attribués à deux entités, « GeistIn » et « FaustIn » : coupables et victimes, hommes et femmes. La polarité s'incarne jusque

dans l'oxymore employé pour caractériser ces « personnages » qui n'en sont plus : « chœur d'une personne » (*Einpersonenchor*, Jelinek 2011). Ce terme renvoie sans doute à la tension individu/collectif au cœur de la théorie d'Einar Schlee et rappelle aussi la condition de l'homme à l'époque de sa reproductibilité, que vient souligner le dédoublement de ces chœurs (*GeistIn* 1 et 2, *FaustIn* 1 et 2). Parmi les voix contenues dans ces « surfaces de langages » (*Sprachfläche* ; Jelinek 1994, p. 36), on perçoit pêle-mêle celles de Méphisto, de Marguerite et de Faust, de *l'Urfaust* principalement, mais aussi parfois des versions ultérieures, mêlées à celles qui pourraient être attribuées à Elisabeth Fritzl, à son père, aux acteurs de la médiatisation de sa tragédie familiale, ou encore à l'affaire Natascha Kampusch, à des employé(e)s anonymes licencié(e)s abusivement... Ces « personnages » sans consistance, sans psychologie, morts-vivants dont le flux de parole est tantôt intelligible, tantôt incompréhensible, constituent une sorte de paroxysme de la contradiction. Les improbables correspondances entre Faust et Josef Fritzl, entre Marguerite et Elisabeth Fritzl donnent jour à des constellations incongrues. Les discours invitent à l'agôn, les surfaces de langage sont de véritables arènes de combat. La réécriture est à l'image de ce que Jan Assmann a nommé la « culture de la contradiction » de l'hypolepse, dont le propre est de remettre en question les vérités des pré-textes (Assmann 2010, p. 255).

Le jeu avec la polarité est posé de façon quasi-programmatique dès le titre et le sous-titre de la pièce. Rien que son premier terme, *FaustIn*, est porteur d'une « inquiétante étrangeté ». Ce néologisme par suffixation pose une rupture dans la rationalité rassurante d'un mythe : le nom du sujet (?) porte le poids de la tradition et s'en émancipe simultanément, il se dérobe à son figement. La rupture dans la modernité avec la tentative de féminisation en « In » ouvre bien sûr une piste de lecture¹³, tout en pouvant signifier une volonté de neutralisation sexuelle de l'œuvre, car le personnage, Faust, est aussi livre. Par cette simple suffixation, Jelinek semble suggérer en creux que l'œuvre (*das (Kunst)werk*, substantif de genre neutre en allemand) n'est justement pas neutre et universelle mais un domaine sexué où se joue une (re)production de l'idéologie. Elle affirme être acculée à répondre en tant que femme à une œuvre écrite par un homme :

Tout ce qui est incontesté comme la grandeur de Goethe et de ses chefs d'œuvre m'attire, même en ayant conscience d'en être exclue, puisque les grandes créations culturelles ne viennent pas des femmes [la femme qui est « out », NdT]. Mais parfois elle peut au moins taper sur le marbre avec un petit oreiller en plumule. Jusqu'à ce que les plumes s'envolent.¹⁴

¹³ Il fait lui-même écho à son prédécesseur en la matière : *Erlkönigin* – sans i majuscule cette fois –, titre d'un volet de la trilogie *Macht nichts* (1999), qui renvoie moins au *Erlkönig* de Goethe qu'à Schubert.

¹⁴ „Alles, was so unumstritten ist wie die Größe Goethes und seines Hauptwerkes, reizt mich, auch im Bewusstsein, davon ausgeschlossen zu sein, denn die großen Kulturschöpfungen kommen ja nicht von der Frau. Aber manchmal kann sie wenigstens mit einem kleinen Daunenkissen auf den Marmor einschlagen. Bis die Federn fliegen“ (Jelinek 2012).

Quant au sous-titre, « drame secondaire à l'Urfaust », il pose l'intertexte goethéen comme condition préalable et présupposé indispensable à la pièce avec laquelle il entre dans un rapport hiérarchisé sur le plan temporel (sans *Faust*, pas de *FaustIn*), mais aussi sur le plan de l'échelle des valeurs, puisque « secondaire ». Témoin de la dialectique de l'axe vertical et horizontal à l'œuvre dans cette pièce, le choix non dépourvu d'ironie de l'adjectif « secondaire » reproduit un discours auquel Jelinek s'est vue confrontée à maintes reprises. En 2004, le « pape de la littérature » allemande Marcel Reich-Ranicki, opposait son œuvre à la congénialité du *Faust*, dans des termes peu flatteurs à l'égard de la toute nouvelle lauréate du Prix Nobel de Littérature (Reich-Ranicki 2004). « Secondaire » renvoie aussi au concept de littérature secondaire qui désigne ces œuvres de l'ombre consacrées à d'autres qu'elles mettent en lumière ou commentent.

Dans son essai *Anmerkung zum Sekundärdrاما*, Elfriede Jelinek fonde et définit le nouveau genre du drame secondaire, qui se caractérise par l'impossibilité d'être joué en tant que pièce principale et tout seul. Ce « drame d'accompagnement »¹⁵, qui peut se comprendre comme une réponse à l'injonction de Faust « Accompagnons ! » (Goethe 2009a, p. 232), introduit un véritable contrepoint au texte « primaire » sans lequel il ne peut exister et ne peut être joué. C'est sans doute là que réside toute la spécificité de ce nouveau genre dramatique. La polarité se manifeste et s'exacerbe en images à travers le travail de composition qui encadre l'essai publié sur son site, lequel s'ouvre sur l'estampe de Rembrandt que Goethe avait utilisée pour la couverture du *Faust* publié en 1790 (*Faust. Ein Fragment*), et se clôt sur la photographie d'une installation parodique de peluches imaginée par Jelinek.

La dramaturge illustre également la polarité à travers une métaphore canine : ses drames secondaires « sont censés accompagner les classiques en aboyant »¹⁶, référence au barbet noir (*Pudel*) sous les traits duquel Méphistophélès apparaît à Faust et son *famulus* dans le *Premier Faust*, et que l'on retrouve dans la lithographie de Delacroix (1828) reproduite dans le corps du texte de *FaustIn an out* sur le site de l'auteure. La métaphore du chien relie le drame secondaire à Méphisto dans sa fonction critique d'opposition. « [L]'esprit qui toujours nie » (Goethe 2009a, p. 238) reflète la polarité fondamentalement négative sur laquelle repose le drame secondaire ; il est aussi celui dont le texte reprend et intensifie le ton ironique, cynique et le goût du travestissement. Jelinek précise avec l'autodérision qui caractérise ses interviews :

¹⁵ „[...] nur eins geht nicht: Das Sekundärdrاما darf niemals als das Hauptstück und alleine, sozusagen solo, gespielt werden. Eins bedingt das andre, das Sekundärdrاما geht aus dem Hauptdrama hervor und begleitet es, auf unterschiedliche Weise, aber es ist stets: Begleitung. Das Sekundärdrاما ist Begleitdrama.“ (Jelinek 2010).

¹⁶ „Sekundärdrامasen [...], die dann kläffend neben den Klassikern herlaufen sollen“ (Ibid.).

Je me vois comme un chien qui jappe et tourne autour des blocs d'airain de création masculine et lève la patte de temps en temps, ce qu'une chienne ne fait pas, sauf à adopter cette mauvaise habitude bien pratique. On peut ainsi mieux viser. Sans doute que ces œuvres d'art sont trop brûlantes pour moi, ce qui fait que je ne peux que les contourner en maintenant une certaine distance. Sinon, je m'y brûlerais. Il ne faut pas les approcher de trop près.¹⁷

L'écriture féminine, par opposition à celle de l'homme, est totalement désacralisée et associée métaphoriquement au fluide biologique des déchets de l'organisme qui souille, mais n'altère en aucune manière la matière stable et dense d'airain – vanité de l'écriture ? Jelinek souligne la nécessaire distance que la forme de son commentaire, le drame secondaire, implique. Et de fait, si sa réécriture, *FaustIn*, déconstruit et phagocyte le classique, le texte source est préservé car il doit rester, il restera présent et hégémonique. Elle suggère des modalités de réalisation scénique du drame secondaire : il peut défiler à l'arrière-plan de la représentation du texte principal – ce qui rappelle les techniques de montages de Piscator –, ou encore défiler sur les écrans des téléphones portables des spectateurs¹⁸ (Jelinek 2010). La représentation devient alors pareille à ce « milieu trouble » (*das Trübe*) que Goethe décrit dans sa théorie des couleurs, lieu d'opposition primordiale de l'ombre et de la lumière tout autant que lieu de rencontre, qui permet de révéler les couleurs du monde. Si pour lui, ce milieu trouble était le lieu privilégié d'observation des rapports entre ombre et lumière, la dualité se met au service d'une sublimation. Et c'est littéralement ce que propose la mise en scène de Pařízek lorsque les spectateurs qui assistent à *FaustIn and out* dans la cave du théâtre rejoignent ceux qui, dans la grande salle, suivent les scènes incontournables des Fausts de Goethe – et non uniquement de l'*Urfaust*. La lumière¹⁹ compose alors avec l'obscurité.

Gretchen und kein Ende. Métamorphoses

Œuvre de toute une vie, le *Faust* de Goethe est lui-même l'œuvre de la métamorphose : métamorphoses d'une esthétique mais aussi d'un personnage, « du savant révolté de l'*Urfaust* au vieillard exalté de la fin du *Second Faust*, en passant

¹⁷ „Ich sehe mich als kläffenden Hund, der die ehernen Blöcke männlichen Schaffens umkreist und ab und zu sein Bein hebt, was ein weiblicher Hund aber nicht tut, außer er nimmt diese schlechte, wenn auch praktische Gewohnheit an. Man kann so besser zielen. Vielleicht sind mir diese Kunstwerke zu heiss, sodass ich sie nur in einem gewissen Abstand umrunden kann. Ich würde mich sonst an ihnen verbrennen. Man darf nicht an ihnen ankommen“ (Jelinek 2012).

¹⁸ On retrouve ici toute la modernité de Jelinek qui s'adapte aux nouvelles pratiques de lecture de son siècle et qui propose désormais sur son site personnel de télécharger son dernier roman *Neid*, sur smartphone ou tablette.

¹⁹ A la fin de la pièce, Elfriede Jelinek indique la provenance du texte de Goethe, et d'autres sources primaires utilisées dans son montage par la mention : « from hell » (Jelinek 2011).

par le galant 'Henri' du *Premier Faust* et le mage de l'Empereur, [qui] sont autant de visages imprévisibles et pourtant cohérents ; ce sont autant de visages de cette figure toujours en transformation, en rupture, toujours en devenir »²⁰. Le Faust de Paul Valéry déclare d'ailleurs : « On a tant écrit sur moi que je ne sais plus qui je suis » (1960, p. 283). Elfriede Jelinek exacerbe le processus de métamorphose à l'intérieur des voix spectrales de son texte. C'est à partir de quelques-unes des trans- et déformations centrales du texte, dont celles du « cachot », de la prisonnière Marguerite, et de celui qui l'y retrouve, Faust, que nous examinerons ici les enjeux de la réécriture de *Faust*.

Le texte secondaire sur lequel s'ouvre la pièce esquisse une parodie de la scène inaugurale de *l'Urfaust* « Nuit » : les « personnages », si tant est qu'on puisse encore parler de personnage, sont assis chacun dans un fauteuil, mais, société individualiste du simulacre oblige, deux postes de télévision se sont substitués au « pupitre » goethéen. Ils renvoient ironiquement à l'effet de mise en abyme que proposera Goethe dans son *Premier Faust* avec le « Prologue sur le théâtre ». Il est intéressant de constater que dans sa propre réécriture de *Faust*, contemporaine à celle de Jelinek, Ewald Palmethofer transforme ce prologue goethéen en « Prologue à la télé ». Dans les deux cas, l'actualisation proposée nous transpose d'emblée dans le cadre aliénant de la société du spectacle contemporaine. Dans *FaustIn*, elle donne à consommer *l'Urfaust*, qui doit être diffusé sur les écrans ; mais le texte suggère aussi une consommation du fait-divers d'Amstetten, dont les médias font la promesse de l'authenticité, alors même que la tragédie de la cave se dérobe, par définition, à sa représentation télévisuelle : « aucune âme humaine ne peut comprendre que nous sommes tous là en bas, amenés ici par papa, créés ici par papa, pourquoi ?, pour que vous aussi vous puissiez y être ! S'il-vous-plaît lisez la suite demain! Y être suffit, y être, c'est tout ce qui compte »²¹.

Si dans « Nuit », le Faust de Goethe se dit encore « prisonnier » d'un « cachot » où il a étudié les livres avec zèle sans parvenir à « savoir réellement quelque chose » (URF, p. 43-44), les voix spectrales de *FaustIn and out* sont emprisonnées dans un lieu bien plus proche du véritable cachot dans lequel Marguerite (Gretchen) attend son exécution dans le dernier tableau de *l'Urfaust*. L'enfermement est redoublé par la prison symbolique que représentent les imposants blocs de texte attribués à un « personnage ». A la suite de Faust, les voix cherchent mais ne trouvent pas la connaissance dans l'écran de la télévision, qui était aussi l'élément d'ameublement

²⁰ Cf. l'introduction au *Premier Faust* de Jean Lacoste (Goethe 2009a, p. 146-147).

²¹ „Von keiner Menschenseele zu fassen, daß wir alle hier unten sind, vom Papa herabgebracht, vom Papa unten erzeugt, warum?, damit auch Sie jetzt dabei sein können! Bitte lesen Sie auch die Fortsetzung morgen! Dabeisein genügt, Dabeisein ist alles“ (Jelinek 2011). Jelinek cite en filigrane *l'Urfaust* : „Jammer! Von keiner Menschenseele zu fassen dass mehr als ein Geschöpf in die Tiefe dieses Elend sank“ (Goethe 1994b, p. 533).

central de l'univers carcéral d'Elisabeth Fritzl (et de Natascha Kampusch). La cave s'apparente ainsi au *locus solus* de la caverne de Platon, où les hommes emprisonnés sont réduits à vivre dans un monde d'ombres projetées sur la paroi de leur mur et à se contenter des vérités qu'on leur présente : « A la télé il y a tout ce que j'ai le droit de voir »²². Régis Jauffret posera d'ailleurs l'analogie platonicienne dès le début de son roman *Claustria*, largement inspiré de la tragédie d'Amstetten : « Platon, le mythe de la caverne, *the myth of the cave*. [...] Le mythe a traversé vingt-quatre siècles avant de s'incarner dans cette petite ville d'Autriche » (Jauffret 2012, p. 14).

Dans *FaustIn*, comme dans nombre de textes de Jelinek comme *Blanche-Neige* (1999) ou *Le Mur* (2003), l'allégorie de la caverne est soumise à une relecture qui se superpose ici à la relecture de Faust pour poser le problème de l'accession des hommes à la connaissance sous un nouvel angle. La situation d'enfermement sur laquelle se clôt le drame de Goethe, et qui représente dans la gnoséologie platonicienne la condition générale de l'existence humaine, devient dès lors symbole de la condition féminine. Les voix troglodytes n'ont pas accès à la lumière naturelle, diffusée par le soleil, allégorie de la Vérité, mais seulement à celle, artificielle et fallacieuse, de l'écran : « Bien suprême. Liberté ! Là, elle fait signe! Elle fait signe depuis l'écran »²³. Pour Platon, l'homme qui accède au monde des Idées, qui est capable de « discerner le soleil » en déduit que « c'est lui qui produit les saisons et les années, et qui régit tout ce qui se trouve dans le lieu visible, et qui est cause d'une certaine manière de tout ce qu'ils voyaient là-bas » (Platon 2004, p. 360-361). Par le truchement de la réponse de Faust à la célèbre « Gretchenfrage » (question de Marguerite), l'écriture d'Elfriede Jelinek donne à lire la voix oppressante de Fritzl/Faust comme celle du créateur et de Dieu, « [c]elui qui contient tout, celui qui soutient tout » (Goethe 2009b, p. 101 ; *Allumfasser, Allerhalter*), cette force infinie qui s'exerce en tout lieu et en tout être, qui figure aussi ce soleil qui « produit », « régit », « qui est cause de tout ». Très symboliquement, il est celui qui, par la séquestration, barre définitivement l'accès à la connaissance et la redirige vers le téléviseur. Pareil à Faust, la voix de Elisabeth cherche à accéder à la vérité et se fait philosophe au sens platonicien :

Mes enfants doivent apprendre à reconnaître l'authentique. [...] Le monde se crée dans la télé, je leur dis. Mais ce n'est pas vrai. Ce n'est pas juste, et ce n'est pas vrai. Ce n'est pas réel, mais juste. En vérité, il est juste et bon que nous t'en rendions grâce, papa. Aucune idée pourquoi. Il n'y a pas d'image de ce qui n'existe pas. Là, c'est la fabrique de la réalité. Dans la télé.²⁴

²² „Im Fernsehen ist alles, was ich sehen darf“ (Jelinek 2011).

²³ „Höheres Gut. Freiheit! Dort winkt sie! Sie winkt aus dem Bildschirm heraus“ (Ibid.).

²⁴ „Meine Kinder sollen das Echte erkennen lernen. [...] Die Welt wird im Fernseher gemacht, sage ich ihnen. Aber es ist nicht richtig. Das ist nicht richtig, und es ist nicht richtig. Es ist nicht wahr, aber richtig. Es ist in Wahrheit billig und heilsam, würdig und recht, dir dafür Dank zu sagen, Papa. Keine Ahnung, wofür. Es gibt kein Abbild von etwas, das es nicht gibt. Dort ist die Fabrik für die Wirklichkeit. Im Fernseher.“ (Ibid.).

Si elle perçoit la facticité du monde derrière l'écran, elle ne peut s'empêcher de répéter les paroles de reconnaissance envers Dieu le Père de la liturgie de l'eucharistie, et ainsi, de perpétuer la figure du père comme seule véritablement authentique et transcendante.

Dans un ultime renversement, la cave/caverne représente aussi cette Vérité que les hommes, tout aveuglés qu'ils sont, ne peuvent ou ne veulent pas voir, et qui nous ramène au cœur de la vérité historique de l'Holocauste. Le *suum cuique*, funeste slogan à l'entrée du camp de Buchenwald (« Jedem das Seine ») apparaît sous diverses variations et relie de façon provocante le destin des prisonnières à celui de Gretchen en passant par celui des victimes de la Shoah. Elfriede Jelinek esquisse ainsi l'idée d'une répétition de l'histoire : le fascisme quotidien se déroule derrière les murs des pièces les plus reculées de la maison et la Vérité n'est plus rattachée à un monde métaphysique ou mythique mais s'inscrit dans la temporalité de l'Histoire. Par le truchement d'une citation de Celan citant lui-même Goethe, le texte suggère encore un amalgame entre Gretchen, ses doubles modernes que sont Elisabeth Fritzl et Natascha Kampusch, et d'autres victimes, celles de l'Holocauste : « Gretchen dans l'enfer, tes cheveux d'or, Margarete !, bon, Elisabeth aussi dans l'enfer et beaucoup d'autres dans l'enfer, combien ?, qui sait ?, personne ne connaît les noms, personne ne les a comptées, non, nous ne connaissons que notre propre recensement, et notre peuple augmente sans cesse »²⁵. Comme souvent chez Jelinek, le passé refoulé resurgit soudainement, dans les quatre mots : « tes cheveux d'or Margarete », qui portent inéluctablement la marque de la *Fugue de Mort*, poème jalonné par les références aux camps de concentration. Les sévices barbares subis dans les caves en rappellent d'autres, les parallèles sont frappants, notamment lorsque le texte ressasse l'épisode où Josef Fritzl fait brûler le corps d'un nourrisson né de sa relation incestueuse avec sa fille dans le four de la chaudière de la cave. L'*Urfaust* s'invite instamment dans le discours par le truchement des (rares) mots de compassion et d'horreur exprimés par Faust lorsqu'il apprend que Marguerite a été emprisonnée pour infanticide, et que Méphisto lui révèle qu'« elle n'est pas la première » (Goethe 2009b, p. 115). Nous surlignons ses propos dans la réécriture de Jelinek :

Que ce bébé ne plonge pas dans le four de la chaudière, que cette créature ne plonge pas dans l'abîme d'une telle infortune, que le premier, dans les tortures de la mort, n'ait pas suffi pour racheter les péchés des autres. Bon, ça c'est la religion ! Qu'il y en ait un qui fasse ça, pour disculper, ou même pour délivrer tous les autres, l'enfant dans le four de la chaudière, allez, délivre-nous ! S'il-te-plaît, vas-y ! Il faut bien que quelqu'un le fasse ! Pourquoi n'avons-nous toujours pas été délivrés ? Maintenant je crois plus à rien. Aux yeux de l'éternel nous ne sommes même plus un bébé qui s'évanouit dans le four de la chaudière. La souffrance de lui seul, de

²⁵ „Gretchen in der Unterwelt, dein goldenes Haar, Margarete!, na schön, Elisabeth auch in der Unterwelt und noch viele andre in der Unterwelt, wie viele?, wer weiß?, keiner kennt die Namen, keiner hat sie gezählt, nein, wir auch nicht, wir kennen nur unsere eigene Volkszählung, und unser Volk wächst ständig“ (Ibid.).

l'enfant dans le four, dessèche la moelle de mes os, et dévore rapidement les années de ma vie ; et toi tu ricanes tranquillement qu'il partage notre sort, non, nous ne sommes pas des milliers, mais déjà bien assez nombreux pour cette cave²⁶.

Le bébé se métamorphose ainsi en un double de la « créature » Marguerite, et c'est précisément par l'incrustation du texte goethéen que leur infortune s'inscrit dans le sillage « d'un millier d'autres » compagnons d'infortune (Goethe 2009b, p. 115), de toutes ces autres Gretchen, dont les habitants de la cave n'ont précisément pas connaissance. Le vocabulaire religieux de l'hypotexte est prétexte à associations d'idées dans un double discours : d'un côté, la voix du « peuple de la cave » assimile le sacrifice du nourrisson à celui du Christ, mort pour « eux », pour les délivrer du péché et de la mort, celui par lequel doit advenir la délivrance, au double sens de libération et de rédemption (en allemand : *erlösen*). La séquestration ne prenant pas fin, la croyance se révèle absurde et cède le pas au nihilisme. D'un autre côté, nous percevons la voix d'un autre collectif, celui des coupables, qui espère que par ce sacrifice de l'enfant/Christ, ils seront délivrés, cette fois au sens de disculpés de leurs propres crimes (les créatures qu'ils ont envoyés au four crématoire ?). Aussi, Jelinek établit un parallèle provocant entre Fritzl et un collectif de coupables qui renvoie aux Autrichiens. Ils partagent avec Faust une propension au déni qui a été mise en évidence par Françoise Mies :

[...] le propre de Faust est de se dérober comme soi, comme élu, de se soustraire à la responsabilité, à l'élection par la responsabilité. Cette fuite s'exprime dans la disculpation de soi en chargeant Méphisto ou en invoquant le poids de la fatalité ainsi que dans l'échappement à sa propre conscience comme voix de la conscience ou « hétérité »²⁷ de la conscience (Mies 1994, p. 285).

D'ailleurs, Elfriede Jelinek joue avec l'argument ultime de Faust, qui, juste après avoir exprimé à Méphisto sa volonté de posséder Marguerite²⁸, déclarait cyniquement être dans son bon droit puisqu'elle avait « plus de quatorze ans » (Goethe 2009b, p. 70-71). La voix de Faust/Fritzl s'y réfère pour se laver de toute culpabilité : « Mais lisez l'autre livre [*Faust*], c'est écrit ! C'est bien écrit : elle a plus de quatorze ans. Elle a déjà plus de quatorze ans. Vous voyez bien que c'est

²⁶ „Daß nicht dieses Baby im Heizofen, daß nicht dieses Geschöpf in der Tiefe des Elends sinkt, daß nicht das erste in seiner windenden Todesnot genug tat für die Schuld aller übrigen. So, das ist Religion! Das einer das tut, um alle übrigen zu entlasten oder gar zu erlösen, das Kind im Heizofen, na los, erlöse uns! Bitte, mach schon! Einer muß es ja tun! Wieso sind wir immer noch nicht erlöst? Ich glaube jetzt gar nichts mehr. Vor den Augen des Ewigen sind wir nicht einmal ein Baby, das in einem Heizofen verpufft. Mir wühlt es das Mark und Leben durch, das Elend dieses einzigen, des Kindes im Ofen, und du grinsest gelassen über das Schicksal von uns, nein, tausend sind wir nicht, aber für hier unten doch recht viele“ (Ibid.).

²⁷ Notons que l'auteure définit « l'hétérité » comme une altérité ou l'autre n'est pas autrui et le face-à-face, métaphorique (p. 21).

²⁸ „Hör du musst mir die Dirne schaffen“ (Goethe 1994b, p. 494).

bon ! C'est bon! »²⁹. Un discours intégré par la victime elle-même : « trop bête ! A plus de quatorze ans, j'suis déjà trop vieille. Mais j'avais dix ans quand je suis descendue ici » (Jelinek 2011). La mise en abyme des livres se poursuit avec la métamorphose du livre de Nostradamus, que Faust tient précieusement dans ses mains dans la scène « Nuit », en livre de la loi (« Buch des Rechts ») auquel la voix du père se réfère paradoxalement pour justifier du bonheur de sa fille dans la cave. Ce livre est lui-même relié à un ultime suppôt de Faust/Fritzl, Ludwig Adamovich, docteur en droit, président de la « commission Kampusch » et ancien président de la cour constitutionnelle, qui avait affirmé au tabloïd « Kronen Zeitung » qu'il était « envisageable que cette période de captivité [de Natascha Kampusch, NdT] ait été tout de même meilleure que ce qu'elle avait vécu jusque-là »³⁰. Elfriede Jelinek incorpore ces propos dans le discours de blanchiment du ravisseur pour mettre au jour la complicité d'une justice à deux vitesses³¹. Peu après, elle reprend les propos de Faust qui rabrouait Méphisto (« Monsieur le digne magister, laissez-moi en paix avec la loi », UF, p. 71), mais transforme le « je » en un « nous » qui laisse entrevoir, derrière l'individu, un collectif qui renvoie à l'Autriche une image peu reluisante d'elle-même.

Les affaires Fritzl et Kampusch seraient donc ce « cadavre dans la cave » d'une société qui n'a pas fait le travail de mémoire de son passé, un « exemple type de ce qui est dissimulé, interdit, du non-dit, de la violence clandestine ». Elfriede Jelinek, outrée de voir que Natascha Kampusch, qui ose parler, récolte tant de haine et de mépris dans la société autrichienne, semble nous suggérer que la (sur)médiatisation contribue davantage à la dissimulation qu'à la révélation : « ce refoulement et cette dénégation de la violence et du tort subis me sont insupportables » (Jelinek 2012b). Le jeu déconstructiviste avec le texte de Goethe permet à Jelinek de reposer la question de l'accès à la vérité et à la connaissance en termes historiques et de faire resurgir les tabous de l'amnésie autrichienne : « Ils ne me regrettent pas pour un cheveu. Personne ne me regrette. Mon âme, ils peuvent l'oublier. Moi aussi je l'ai déjà oubliée. [...] C'est un état horrible que d'être oubliée, pense-y, mon âme ! »³². En

²⁹ „Aber lesen Sie das andre Buch, da steht es! Da steht es doch: Sie ist über vierzehn. Sie ist schon über vierzehn. Geht doch! Geht doch!“ (Jelinek 2011).

³⁰ „Es ist natürlich denkbar, dass diese Gefangenschaft allemal besser war als das, was sie davor erlebt hat“ (Adamovich 2009).

³¹ „Wer sollte uns hindern? Was sagt das Buch?, was sagt derjenige, der das Buch studiert hat, der Herr Doktor jur., ja, meint: Juristerei studiert, was sagt der?, wahrscheinlich hat sie es unten besser gehabt als oben bei Mama und Papa, das sagt er, nein, sicher hat sie es unten im Keller viel besser gehabt, das war ja noch Gold gegen Oben bei Mama und Papa, das sagt einer, der Paragraphos einstudiert hat, er sagt nicht: dein goldenes Haar, Margarete!“ (Jelinek 2011).

³² „Niemand bedauert mich. Meine Seele, die können Sie vergessen. Ich habe sie auch schon vergessen. Ich habe ihr eine Menge Vorwürfe gemacht. Es ist ein schrecklicher Zustand, vergessen zu werden, denk es, o Seele!“ (Ibid.). Voir la ballade d'E. Mörike *Denk es, o Seele* (1852). En choisissant l'expression allemande « um ein Haar », Jelinek joue avec les associations de sens que proposent le texte : les cheveux d'or de Margarete de Celan, les cheveux des prisonniers tonsurés dans les camps – mais on peut penser aussi à Natascha Kampusch qui fut elle-même tondu par son géolier.

déstabilisant l'idéologie d'hégémonie, d'exploitation de l'autre et de refoulement de la culpabilité incarnée par Faust, Elfriede Jelinek laisse émerger la voix de celles et ceux, condamnés à une mort réelle ou symbolique, qu'on ne laisse pas parler, comme Marguerite, interrompue par Faust dans la dernière scène du cachot : « Laisse-là le passé, qui est passé ! » (Goethe 2009a, p. 384). Elle renvoie ainsi la « Gretchen-Frage » au texte goethéen comme un boumerang et Faust/Fritzl, poussé dans ses retranchements, révèle sa religion, une idéologie qui s'incarne de façon exacerbée dans les voix, bien réelles cette fois, de certains de nos contemporains.

BIBLIOGRAPHIE

- Adamovitch, Ludwig (2009) : « Das Adamovitch-Interview in voller Länge », entretien avec Lara Theiss, in *Kronen Zeitung*, 04.08.2009.
- Barthes, Roland (2003) : *La Préparation du Roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Seuil, Paris.
- Assmann, Jan (2010) : *La mémoire culturelle. Ecriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, traduction de Diane Meur, Aubier, coll. historique, Paris.
- Brecht, Bertolt (2000) : « Sur l'Urfaust de Goethe », in : *Ecrits sur le théâtre*, Jean-Marie Valentin (ed.), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, p. 444-451.
- Deutscher Bühnenverein (Hg.) (2011) : *Wer spielte was ? Werkstatistik 2009/2010. Deutschland, Österreich, Schweiz*, Mykenae Verlag, Köln.
- Gaier, Ulrich (1990) : *Goethes Faust-Dichtungen. Ein Kommentar. Urfaust*, Bd. 1, Reclam, Universal-Bibliothek, Stuttgart, 2^{ème} édition.
- Gignoux, Anne-Claire (2003) : *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Paris.
- Goethe, Johann Wolfgang von.
(1982) : *Correspondance 1765 – 1832*, traduction d'Adèle Fanta, remaniée par Claude Roëls, Les Presses d'Aujourd'hui, Paris.
- (1994a) : « Faust. Eine Tragödie », in Ders.: *Faust. Texte*, herausgegeben von Albrecht Schöne, Deutscher Klassiker Verlag, Bibliothek deutscher Klassiker Bd. 114, Frankfurt am Main, p. 9-466.
- (1994b) : « Faust. Frühe Fassung », in Ibid., p. 467-539.
- (2009a) : « Faust 1 », traduit par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, in *Faust. Urfaust, Faust I, Faust II*, édition établie, présentée et annotée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Bartillat, Paris 2009, p. 127-402.
- (2009b) : « Urfaust », in Ibid., p. 21-123.
- (2003) : *Voyage en Italie*, traduction de Jacques Porchat, révisée, complétée et annotée par Jean Lacoste, Bartillat, Paris, 2^{ème} édition.
- Jauffret, Régis (2012) : *Claustria*, Seuil, Paris.

Jelinek, Elfriede.

(2010) : *Anmerkung zum Sekundärdrama*. Inédit [mis en ligne le 18/11/2010, URL : <http://www.elfriedejelinek.com/> ; page consultée le 01.02.2012].

(1994) : « Das Deutsche scheut das Triviale », entretien avec Kathrin Tiedemann, in *Theater der Zeit*, n°6, p. 34-39.

(2012) : « Die Bühne ist ein klastrophobischer Raum. Die Schriftstellerin im E-Mail-Austausch mit dem Dramaturgen Roland Koberg », entretien avec Roland Koberg, in Schauspielhaus Zürich AG (Hg.) : *Programmheft zu Faust 1-3 und FaustIn and out*, Zürich [non paginé].

(2011) : *FaustIn and out. Sekundärdrama zu Urfaust*. Inédit [mis en ligne le 08.05.2011, URL : <http://www.elfriedejelinek.com/> ; page consultée le 09.05.2012].

(1984) : « Ich schlage sozusagen mit der Axt drein », in *Theaterzeitschrift*, n°7, p. 14-16.

Klein, Delphine (2012) : « Jelinek face aux classiques et à sa propre classicisation », in *Postures*, n°16 [à paraître].

Lacoste, Jean (1997) : *Goethe, science et philosophie*, PUF, Paris.

Lücke, Bärbel (2012) : « Faust und Margarethe als Untote. Zu Elfriede Jelineks *FaustIn and out (Sekundärdrama zu Urfaust)* – offene/verdrängte Wahrheiten in freiheitlichen Zeiten », in Pia Janke (Hg.) : *Jelinek[Jahr]Buch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2012*, Praesens Verlag, Wien, p. 23-62.

Mies, Françoise (1994) : *Faust ou l'Autre en question. Dieu, la femme, le mal*, Presses universitaires de Namur, coll. Philosophie, n°2, Namur.

Platon (2004) : *La République*, traduction de Georges Leroux, Flammarion, GF, Paris, 2^{ème} édition corrigée.

Rastier, François (2005) : « Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus », in Williams G. (éd.), *La linguistique de corpus*, PUR, Rennes, p. 31-45.

Reich-Ranicki, Marcel (2004) : « Die missbrauchte Frau », in *Der Spiegel*, n°42, 11.10.2004, p. 180 [en ligne, URL : <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-32428391.html> ; page consultée le 18.02.2012].

Schaeffer, Jean-Marc (1988) : « Variations faustiennes », in *Communications*, n°47, p. 159-171 [en ligne, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1711 ; page consultée le 01.07.2012].

Schleef, Einar (1997) : *Droge Faust Parsifal*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Valery, Paul (1960) : « Mon Faust », in *Œuvres II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, p. 276-403.

DELPHINE KLEIN holds a teaching position at the Jean Monnet University of Saint-Etienne (France). She is a PhD student at the Faculty of German Language and Literature Studies, University Lyon 2 under the supervision of Prof. Ralf Zschachlitz. Her main research field focuses on the work of Elfriede Jelinek and particularly on the reception of canonical texts in her dramas. She is also a leading member of the association *Les Têtes Chercheuses*, where she organizes conferences and workshops for postgraduate students. More information about her publications and other activities can be found at her homepage: <http://delphine.klein82.free.fr/>

LE PERSONNAGE DE PHÈDRE CHEZ D.-G. GABILY. LA MATRICE DES AMAZONES ET LE TOURNAGE D'APRES-PHÈDRE

DESPOINA NIKIFORAKI*

ABSTRACT. *The Character of Phaedra in D.-G. Gabilly. The Matrix of the Amazons and the Movie-shooting of Post-Phaedra.* Since antiquity, the content of myth offers the legendary frame which is used as a flexible material for dramatic composition. D.-G. Gabilly reinvents the myth of Phaedra by adding a surprising parameter: Phaedra is the parent of three daughters who are declared to be Amazons. And Phaedra herself is linked to the female ancient warriors by an annual ritual of childbirth where a male offspring is excluded. D.-G. Gabilly seems to imitate the tragedy of Seneca: both playwrights reveal through the character of Phaedra the image of Hippolyta, mother of Hippolytus. Moreover, in D.-G. Gabilly's play *Gibiers du temps*, Phaedra's festivities bear resemblance to the "rose ceremony" of the Amazons, making thus reference to H. von Kleist's *Penthesilea*.

Keywords: dramaturgy, ancient and contemporary theatre, hero, virtual world

Depuis l'Antiquité, la matière du mythe, la trame mythique, s'offre comme un matériau flexible de composition pour les poètes dramatiques. J. Bollack fait état de cette tradition mythique qui se pose à chacun de ses renouvellements non pas comme telle mais comme schéma de dépassement :

La matière était de nature référentielle, familière, parce que toujours reprise, mais en même temps, elle formait le support de réarrangements, d'actes de resignification, qui muent les histoires en objets énigmatisés en vue de déchiffrement. La transformation que la matière subit dans les réemplois ne serait pas possible, si elle ne se donnait pas pour telle, et si les figures du mythe n'y conservaient pas de constantes.¹

* PhD, EHESS-Paris, e-mail : cagliostrofam@hotmail.com

¹ Jean Bollack, « Lire le mythe », in *La Grèce de personne. Les mots sous le mythe*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 135.

Les figures du mythe sont alors des constantes qui permettent la reprise de l'histoire. Néanmoins, ces mêmes constantes qui garantissent la cohérence d'une tradition évolutive colportent en leurs transformations le germe d'une variante.

Chez Didier-Georges Gabily, l'ancien personnage de Phèdre ne semble pas être foncièrement différent de celui d'Euripide. Une différence subsiste : le temps passé sur elle, entre aujourd'hui et autrefois, n'a pas renouvelé son potentiel dramatique, son contenu en tant que personnage. Ce phénomène d'inactivité survenu entre deux temporalités, entre le théâtre des Grecs et le théâtre contemporain, pourrait trouver une justification valable dans B. Brecht, quand ce dernier crée la double distanciation entre un comédien et son personnage et entre la représentation et l'événement ; « une personne » en tant que « précisément cette personne » et « précisément cette personne précisément en cet instant »². Par conséquent, si nous appliquons le schéma de la double distanciation de B. Brecht directement à la Phèdre de D.-G. Gabily, sans passer par l'intermédiaire du comédien, d'un côté, Phèdre *serait précisément Phèdre* et, de l'autre, *précisément en cet instant*, les propos qu'elle tiendrait *seraient modifiés* par rapport à ceux d'Euripide.

L'œuvre *Gibiers du temps* de D.-G. Gabily réinvente le mythe de Phèdre en ajoutant un paramètre surprenant : Phèdre est la génitrice des trois « filles » déclarées être des amazones³. En effet, à chacune de ses unions annuelles avec le prétendant substitut d'Hippolyte, un enfant du sexe féminin est né. Et parmi cette nouvelle descendance, la bande que forment Léa, Marie et Anne est un groupe de femmes guerrières. Mais Phèdre elle-même présente aussi un trait d'amazone en ceci : du processus de l'enfantement ritualisé annuellement une descendance mâle est exclue. La Phèdre de D.-G. Gabily se présente alors comme un personnage absolument invraisemblable puisqu'elle est soumise à une condition d'existence exceptionnelle. Au-delà d'une vie fictive ordinaire ou mythique, son personnage est réglé par un cycle de vie marqué par la renaissance annuelle qui a lieu le vendredi de Pâques. Le début de l'œuvre reprend le personnage de Phèdre alors qu'elle venait de mettre en scène une tentative de pendaison. Événement raté, évidemment :

NOURRICIELLE. Elle a encore essayé de se pendre.

PHÈDRE. (...) C'est vendredi de Pâques aujourd'hui, nourrice, t'en souviens-tu. Le jeune Seigneur va mourir. Et dans sa mort, je renaîtrai. Il vient mon Hippolyte. Il va pousser la porte.⁴

² Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963 ; rééd. 1970, 1978, p. 68.

³ Sur la question de la représentation des Amazones, voir l'ouvrage de Gyonne Leduc et Sylvie Steinberg, *Réalité et représentations des Amazones*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁴ Didier-Georges Gabily, *Gibiers du temps*, « Première époque : Thésée. I Toujours le premier matin. 1. (Bonne anniversaire, maman) et «III Trois nus transactionnels, une trêve. 3. (Aveux) », Arles, Actes Sud-Papiers, 1995, p. 16 et 44-45.

L'impossibilité de mourir pour Phèdre est donc l'élément inaugural de *Gibiers du temps*. De plus, la *Phèdre* de D.-G. Gabilly est d'abord une histoire jouée. Le personnage de Thésée confirmera ce postulat en annonçant : « Je m'en fiche de ce qui arrivera. Tout est déjà arrivé. ⁵ » D.-G. Gabilly amorce sa version de *Phèdre* une fois que l'histoire de Phèdre est déjà terminée et, cependant, cet épisode qui vient *après Phèdre* rejoindra par sa résolution la fable d'autrefois. Pour la dramaturgie contemporaine, l'héroïne a déjà vécu les transports de la passion inassouvie avec Hippolyte et le fils de Thésée a déjà péri. D.-G. Gabilly propose alors une nouvelle issue à la trame mythologique qu'il met en place face à une caméra. Thésée rentre chez lui après avoir accompli sa mission aux Enfers, retour initialement prévu par le mythe, mais la rencontre entre Phèdre et Thésée se donne à voir sous le prisme d'un tournage cinématographique dont le scénario leur demanderait de jouer leurs propres rôles, d'imiter les vrais personnages tragiques.

Dans un premier temps, nous proposons alors d'examiner le rôle contemporain de Phèdre à travers ses personnages que l'héroïne elle-même a enfantés. Pour cela, il nous faudra recourir à d'autres représentations textuelles de l'héroïne et de la figure de l'Amazone afin d'établir sa ressemblance et sa dissemblance avec les traditions antérieures. Il est évident que ces naissances attribuées à Phèdre sont une affaire intrigante pour explorer d'intertextualité sous-jacente étant donné qu'elles ramènent au premier plan le personnage d'Hippolyte, fils que l'Amazone Antiopé (ou Hippolyté) a eu avec Thésée. Ensuite, nous proposons de voir comment fonctionne cette fin cinématographique et comment les héros d'autrefois deviennent les protagonistes d'un film pornographique que tournent leurs fils et leur équipe avec la complicité d'Aphrodite, déesse qui garantit également l'intrigue chez Euripide.

Pour commencer, le choix de l'appellation « amazones » pour qualifier les trois filles appartient à l'auteur. C'est le dramaturge lui-même qui introduit le terme « amazones » pour nommer collectivement ces personnages sauvages, « armés, casqués, masqués, de bric et de broc »⁶, prêtes à tout moment à l'assaut. Thésée est l'unique personnage de la pièce à les reconnaître comme telles. Ainsi, les trois figures féminines, filles de la Phèdre d'aujourd'hui, acquièrent une ancienne identification :

*Les amazones (comme on pourrait les nommer malgré tout, au bout du compte) avec leurs armes dissimulées depuis le début (l'ai-je dit ?) dans des sacs de voyage (Léa, Marie, Anne) (...).*⁷

Les amazones gabiliennes existent donc grâce au regard que Thésée a su poser sur elles. Plus qu'une simple invention de la dramaturgie, les trois filles, qui s'activent dans la société contemporaine, représentent les anciennes chasseresses à

⁵ *Ibid.*, « Deuxième époque : Voix. 8 », p. 104.

⁶ *Ibid.*, « Première époque : Thésée. I Toujours le premier matin, 2. (Fondations) », Arles, Actes Sud-Papiers, 1995, p. 20.

⁷ *Ibid.*, « Deuxième époque : Voix. 16 », p. 116.

partir du moment où Thésée transpose sur elles un monde mythologique, monde qui sans sa propre intervention d'illusionniste n'aurait pas de référent de nos jours. Pour sa part, B. Tackels saisit l'évolution de l'ancienne figure de l'amazone et l'intègre dans le monde actuel. Il formule cet état des choses, ce nouvel ordre, en les définissant comme des êtres « suicidés du meurtre de l'autre »⁸. Pour B. Tackels, l'amazone est « celle qui *meurt livrée* »⁹ ; « une fin qui ne délivre de rien »¹⁰ :

On partira de ce soupçon : les amazones, parce qu'elles constituent la substance mythique d'une femme *autre*, n'ont jamais cessé de hanter l'histoire humaine. Par leur irréalité même. Mais cette irréalité n'est pas sans existence. Les amazones sont *insupportables* pour un monde d'"hommes" (...) et, à ce titre, elles n'ont jamais cessé de s'y abandonner. L'amazone est la figure absolue de l'abandon. Elle se livre à ceux qui la menacent et vont la détruire (...).¹¹

De notre point de vue, les amazones créées par D.-G. Gabily sont réactualisées, d'une part, pour faire avancer l'intrigue et, de l'autre, pour la sauvegarde de Thésée durant son errance dans la ville contemporaine. Elles constituent un des moteurs parallèles de l'action car elles jouent un rôle actif dans la poursuite du héros. De fait, elles forment un groupe d'opposition face aux fils de Thésée et Phèdre ainsi qu'à leurs associés dont le dessein est de capturer le héros pour l'offrir comme cadeau d'anniversaire à son ancienne épouse. À cette occasion, nous pouvons remarquer que l'une d'entre elles, Léa, tente en vain de préserver Thésée de cette cérémonie mortelle :

LÉA. Je suis née de l'une de ces nuits, de l'un de ces sexes d'homme
d'une nuit pour maman. Oui, il sera traité comme un roi, tu dis bien...
Et qu'advient-il d'eux après ?
Tu connais, toi, peut-être, la réponse
Je suis née d'un de ces sexes féconds
Ainsi que toi, (*désigne*) Anna, toi, (*désigne*) Héléna.
(...)
Mais celui-là, (*désigne Thésée*) c'est vrai, c'est vrai, je voudrais que vous ne l'ayez
pas (*Silence.*)
Voici la nuit qui vient (*Silence.*)
Voici que la nuit est venue et les flambeaux sont allumés dans le palais de maman,
mon frère.
C'est cette nuit pour elle,
je m'en souviens bien,
mon frère. Cette nuit pour le meurtre d'un homme, depuis le début des temps.¹²

⁸ Bruno Tackels, *Avec Gabily, voyant de la langue*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2003, p. 47.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, pp. 45-46.

¹² Didier-Georges Gabily, *Gibiers du temps*, « Deuxième époque : Voix. 17 », *op. cit.*, p. 117.

Bien que Léa exprime sa volonté pour que l'on laisse la vie sauve à Thésée, elle ne pourrait pas, seule contre tous, empêcher que la cérémonie ait lieu. Néanmoins, sa réplique révèle l'intention meurtrière que sous-entend la présentation de Thésée à Phèdre. Il s'avère que Phèdre, la matrice annuelle des enfants du sexe féminin ne laisse pas vivre les prétendants nommés « Hippolyte » au-delà de leur union.

Cette cérémonie qui ritualise le crime que la Phèdre mythique n'a pas accompli selon le récit gabilien ouvre finalement la perspective de l'intrigue contemporaine sur l'ancien univers des Amazones. L'ancienne Phèdre dont l'existence s'est prolongée jusqu'à aujourd'hui imite en quelque sorte la manière dont les chasseresses mythiques perpétuaient leur race. Ainsi, le personnage inexistant dans l'œuvre de D.-G. Gabilly qu'est Hippolyte trouve, par le biais des reproductions réitérées, une place dans la dramaturgie par analogie avec sa naissance : Phèdre en couchant avec celui qu'elle nomme Hippolyte engendre des filles et des Amazones contemporaines, tout comme la reine Antiopé a donné naissance à Hippolyte en s'unissant avec Thésée. Néanmoins, D.-G. Gabilly insère une perversion, un dérèglement dans la généalogie, dû à la malédiction qu'Hippolyte a prononcé à sa mort. De fait, le dramaturge reproduit la généalogie d'Hippolyte mais à l'envers : Phèdre s'unissant à un faux Hippolyte a engendré les trois amazones. De là, le cas d'Antiopé, qui avec Thésée a engendré Hippolyte, ne serait plus valable ; pour le temps présent, c'est Phèdre et les prétendants Hippolyte(s) qui produisent une série d'amazones.

De leur côté, les trois filles déclarent rejeter la société des hommes. Toutefois, il semble que les trois amazones contemporaines n'ont plus ce caractère belliqueux vis-à-vis de l'homme, si l'on compare les propos tenus sur le plateau aux pratiques d'autrefois :

LÉA. Il y a sûrement quelque chose à comprendre et je ne comprends rien.

Moi, je n'ai jamais voulu connaître l'homme, jamais

Nous, nous nous étions promis cela : ne pas connaître l'homme, ou ne le plus connaître... et toutes deux, vous avez trahi cela ?...

MARIE. Alors, pourquoi poursuis-tu cet homme-là, cet étranger, Léa ?

Moi, je n'ai rien trahi, Léa, tu sais bien

J'ai juste été loin, trop, au-delà, je crois¹³

Ainsi, nous constatons que D.-G. Gabilly fait reculer dans le temps l'histoire de Phèdre en la fusionnant avec le passé mythologique de Thésée. Phèdre fait continuellement naître des amazones tandis qu'elle-même concrétise son désir impossible pour Hippolyte, fils de l'Amazone, en le confondant avec ses prétendants. À ce point, nous souhaitons lier cette réflexion avec une image de la dramaturgie sénéquienne. Sénèque travestit le personnage de Phèdre en amazone en lui faisant emprunter l'image de la mère d'Hippolyte :

¹³ *Ibid.*, « Deuxième époque : Voix. 7 », p. 96.

PHÈDRE

Femmes

Écartez de moi cette pourpre et cet or

Emportez ces soies chinoises teintées en rouge par les Syriens

Je veux une tunique courte

Une ceinture étroite et bien serrée

Pas de collier

Ni aux oreilles de perles pêchées dans la mer des Indes

Pas de parfum oriental sur mes cheveux

Qu'ils retombent librement sur mes épaules

Ils flotteront au vent de ma course

Ma main tiendra le carquois

Et de ma main droite je brandirai la lance grecque

C'était le costume de la mère d'Hippolyte

La mère d'Hippolyte l'ascète

Elle était ainsi vêtue quand elle a quitté les rives glacées de la

Caspienne et qu'elle vint faire résonner le sol de l'Attique

Sous le pas cadencé de ses bataillons

Comme une fille du Don

Comme une Amazone

Je porterai la queue de cheval

Et le bouclier échanuré

Comme elle je me jetterai dans la forêt¹⁴

Nous pouvons nous demander dans quelle mesure D.-G. Gably reprend la tragédie de Sénèque quant à sa figure de Phèdre quand celle-ci fusionne avec l'image de l'Amazone. Les deux dramaturges jouent, à travers Phèdre, avec l'image du personnage d'Hippolyte et de l'Amazone, car derrière chacune des Phèdre(s) apparaît la figure de la farouche vierge guerrière. Dans la *Phèdre* de Sénèque, l'héroïne change son allure pour prendre l'apparence d'Antiopé. De la même manière, le personnage de la Nourrice tente de fléchir l'indomptable Hippolyte en lui présentant comme argument l'amour qui a bel et bien existé entre sa mère, une Amazone, et Thésée¹⁵. Chez D.-G. Gably, nous pouvons distinguer une ressemblance entre la

¹⁴ Sénèque, *Phèdre*, v. 387-403, traduction Florence Dupont, in *Théâtre complet*, vol. I, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Le Spectateur français », 1996-2004.

¹⁵ *Ibid.*, v. 575-577 :

LA NOURRICE

Le désir a dompté des chevaux sauvages

On a vu la haine se changer en amour

Pense à ta mère, pense aux Amazones !

Il leur arrive à ces femmes sauvages

De se soumettre aux volontés de Vénus

Tu en es la preuve, toi, son fils

Toi, le seul garçon issu de cette race

cérémonie du prétendant de Phèdre et « la fête des roses », rite amazonien célébrant la victoire du combat mené par elles. H. von Kleist met en scène les préparatifs de cette fête dans *Penthésilée*. Les plus jeunes d'entre elles, les jeunes filles, cueillent des roses et tressent des couronnes pour les captifs grecs que le cortège emmènera à la ville Thémiscyre :

LE GREC (*après l'avoir regardée fixement*). Pour qui tresse-t-on ces couronnes ? Dites !

LA PREMIÈRE AMAZONE. Pour qui ? Pour vous ! Pour qui d'autre ?

LE GREC. Pour nous ! Et vous l'avouez, Inhumaines !

Voulez-vous nous conduire ornés de fleurs

Comme des bêtes qu'on immole à l'étal du boucher ?

LA PREMIÈRE AMAZONE. Au temple d'Artémis ! Qu'allez-vous imaginer ?

Dans le sombre petit bois où vous attendent

Des délices sans mesure et sans borne !

LE GREC (*étonné, à mi-voix, aux autres captifs*).

Un rêve fut-il jamais plus coloré que ce réel ?¹⁶

Les Amazones s'adonnent donc aux plaisirs de la passion avec les captifs une fois qu'elles les ont conquis par les armes et la guerre. Dans *Gibiers du temps*, nous retrouvons l'aspect cérémonial de l'union mais aussi une attention particulière que l'auteur glisse à propos de l'image de Phèdre : pour l'anniversaire, Démophon commande spécialement des fleurs ainsi qu'un collier :

DÉMOPHON. (...) Bon anniversaire, maman, ou ce que tu voudras. Le livreur sera là dès l'aube pour les fleurs, j'ai insisté. Le bijoutier passera vers dix heures avec le collier que tu désirais¹⁷

Ces deux accessoires de théâtre nous livrent des informations importantes : premièrement, la Phèdre de D.-G. Gabilly se pare d'un collier que celle de Sénèque a intentionnellement enlevé pour réussir son travestissement, et deuxièmement, des fleurs ornent la maison pour la célébration de la même façon que des couronnes de roses ornaient les fronts des captifs.

Par ces deux micro-actions, nous supposons que D.-G. Gabilly s'inspire des dramaturgies précédentes qui traitent théâtralement de la figure de l'Amazone, et parvient à superposer les deux figures de reines, mais sans aucunement ôter à Phèdre sa première image d'épouse. Ainsi, comme les Amazones livrent le combat avant de succomber à la passion, le fils de Phèdre, Démophon, se charge de « trouver-acheter »¹⁸ le prétendant Hippolyte. Comme les Amazones emmènent les captifs dans le bois du temple d'Artémis après la guerre, Thésée doit être emmené

¹⁶ Heinrich von Kleist, *Penthésilée. Une tragédie*, scène 6, traduit de l'allemand par Ruth Orthmann et Eloi Recoing, Arles, Actes Sud-Papiers, 1998, p. 44.

¹⁷ Didier-Georges Gabilly, *Gibiers du temps*, « 1. (Bonne anniversaire, maman) », *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*, « Première époque : Thésée. II Dérégés. 2. (Patience de Phèdre) », p. 28.

dans la maison de Phèdre après avoir été recherché et guidé. Comme les captifs sont couronnés de roses, Thésée est doublement couronné d'épines et de laurier¹⁹.

C'est ainsi que Gabily établit l'analogie entre l'univers des amazones et sa propre version de l'histoire de Phèdre. Le personnage de Phèdre chez D.-G. Gabily est à l'origine des naissances amazoniques et du rite de l'anniversaire qui, de fait, se rapproche de la fête des roses, mais, elle, ne fait plus miroiter en elle la vierge guerrière. Le dramaturge remplace Phèdre qui aime le fils de l'Amazone par Phèdre qui donne naissance à des amazones : par cet inversement, la Phèdre contemporaine demeure incontestablement elle-même, mais elle devient aussi son contraire. La perversion généalogique que dévoile le théâtre de D.-G. Gabily atteste du dérèglement dans l'ordre des choses : le dramaturge théâtralise ainsi l'ancienne version mythique en la déformant par la modification des données.

Si l'adage dit que la réalité peut parfois dépasser la fiction, chez D.-G. Gabily, la fiction contemporaine, dont les fils légitimes du couple Phèdre-Thésée tirent les fils, est dépassée par la dimension mythique des personnages quand ceux-ci se mettent à s'imiter eux-mêmes, c'est-à-dire en reprenant les rôles qu'ils jouaient dans les tragédies. D.-G. Gabily construit une œuvre complexe car plusieurs niveaux se mêlent pour soutenir cette architecture textuelle : les anciens personnages sont récupérés de leur contexte pour, finalement, servir à jouer la fin d'une vieille tragédie de *Phèdre* déjà achevée mais dont la scène finale n'est jamais parvenue à se réaliser pour cause d'absence de l'époux. Néanmoins, cette fin de tragédie libre, car détachée de tout cadre d'action antérieure, constitue un nouveau produit dérivé de notre culture contemporaine et c'est exactement le genre de commerce que font fleurir Démophon et Acamas dans la fiction.

Mais, qu'en est-il exactement de la version de *Phèdre* de D.-G. Gabily ? Le personnage de Phèdre rapporte pour nous, lecteurs et spectateurs, les faits de cette version « perdue », inventée pour étoffer l'intrigue :

PHÈDRE. (...) Vois-moi qui suis comme la montagne où souffre le désir des marâtres. Voici ce que je lui crie. Il ne répond pas, mon Hippolyte. Rien. Il me méprise. Je le vois bien, nourrice. Il se lève et s'en va le méprisant. Voilà. Je vois son dos de méprisant. Je vois les muscles de son corps de jeune Dieu vaniteux qui ne veut rien réconcilier de Phèdre-moi de quiconque de mon sexe. Je vois la séparation, l'abîme que les dieux créèrent, la guerre depuis le commencement

Alors, meurs. Dis-je. Imbécile. Vaniteux. Egoïste, Minable

Ils ont lâché la meute sur lui, sur le bâtard, ils ont lâché les chiens de guerre de son père. Ah, serviteurs, qu'avez-vous fait ? – Ce que tu nous as commandé, maîtresse – Il est mort en te maudissant - (...) Que ta génération ne produise que des femelles lamentables²⁰

¹⁹ *Ibid.*, « Troisième époque : Phèdre, fragments d'agonie. 10. (Eux 3) », p. 156.

²⁰ *Ibid.*, « Première époque : Thésée. III Trois nus transactionnels, une trêve. 3. (Aveux) », p. 45.

C'est donc elle-même, révèle-t-elle, qui a commandité la mort d'Hippolyte, dévoré par les chiens de son père et c'est lui qui l'a condamnée à son tour à produire sa race amazonique. En parallèle, la fiction cinématographique fait sonner pour Phèdre l'heure des explications avec Thésée. Ainsi, Phèdre doit justifier à deux reprises ses actes : une première fois aux spectateurs pour dire en quoi cette *Phèdre* contemporaine est différente des autres et, ensuite, elle avoue à Thésée l'ancienne et véridique version de l'histoire :

PHÈDRE. (...) Il est venu un jour, ton fils du dernier lit, Hippolyte,
et tu n'étais pas là,
et je l'ai tenté,
et il m'a repoussée,
et je l'ai fait tuer,
et tu n'étais pas là

THÉSÉE. Si j'étais revenu dans ce temps-là, je t'aurais étranglée de mes propres
mains pour avoir désiré ce fils de mon premier lit

PHÈDRE. Je me serais donné la mort avant que tu puisses m'accuser de quoi que
ce fût et j'aurais accusé ton fils de m'avoir violée

THÉSÉE. Je t'aurais crue par-delà la mort car je n'étais pas exempt de reproches
de mon côté. Je ne l'aurais même pas écouté se défendre, lui, l'imbécile, le pur,
le non-entaché, le fatigué à force de ne pas se souiller.²¹

Par conséquent, la réalisation du film, qui se focalise sur la cérémonie de l'union de l'héroïne avec son prétendant, met au premier plan Thésée et Phèdre jouant la tragédie de *Phèdre* rétrospectivement. En effet, nous sommes en mesure de repérer ce point dans le texte où la dramaturgie bascule de l'intrigue contemporaine à la résolution de la trame mythique. Ce tournant de l'action dramatique se réalise par un processus d'identification ; il s'agit de la reconnaissance de la part de Thésée de ses propres fils :

THÉSÉE. (*il va pour sortir, toujours, sans doute, remâchant le prénom,
abasourdi par les trois syllabes du prénom qu'il vient d'entendre [...]*).

THÉSÉE. Quel est ce nom que tes lèvres ont prononcé.

Il s'appelle Acamas, dis-tu ?

Dis-moi que c'est un autre nom que ta bouche a formé²²

Quand Thésée réussit à identifier derrière les personnages contemporains les figures de Démophon et Acamas, la transition vient de s'opérer ; en re-nommant les actants Thésée signale le recommencement de l'histoire, ce moment où l'ancienne histoire surgit et prend le pas sur l'intrigue contemporaine. Le compte à rebours pour

²¹ *Ibid.*, « Troisième époque : Phèdre, fragments d'agonie. 12. (Eux 4) », pp. 161-162.

²² *Ibid.*, « Deuxième époque : Voix. 14 », p. 115 et 116.

le dédoublement de l'intrigue est littéralement déclenché lorsqu'il s'exclame : « Ça recommence ! Ça recommence ! »²³

La dramaturgie se déjoue elle-même et c'est progressivement que toute l'équipe du film se forme au sein et à partir des personnages de *Gibiers du temps* pour créer l'événement de *Phèdre*. Le personnage clé de la production cinématographique se révèle être Cypris ; au début, la déesse euripidienne qui répète son rôle afin de retrouver son ancien texte, elle passera ensuite derrière la caméra pour s'occuper du cadre :

*(A cet instant, le silence, et comme Phèdre contemple le héros Thésée-Hippolyte couronné, Cypris-Nourrice est aux manettes, corrige le cadre, s'il faut.)*²⁴

La Cypris de Gabily imite l'Aphrodite d'Euripide en tentant de restituer le prologue de *Hippolyte*, mot pour mot. Nous remarquons que la première proposition est citée intégralement tandis que, par la suite, sa mémoire lui fait défaut : elle se rappelle vaguement des termes « bornes » (v. 3) et « Atlantique » (v. 3) et finit sa réplique en paraphrasant le texte d'origine. Ce qui est intéressant chez Gabily c'est la double transition du personnage : d'une part, Cypris non seulement est Aphrodite mais elle joue également Aphrodite et, d'autre part, le personnage de Cypris parle à travers le rôle d'Aphrodite pour combler ses trous de mémoire. Le personnage de Cypris joue alors son propre rôle dans l'histoire de *Phèdre* mais D.-G. Gabily laisse apparaître une fissure dans le rôle étant donné que le personnage de la pièce est séparé de son discours de la tragédie :

CYPRIS. Je crois que c'est à moi et il faut que je me souvienne un peu. Donc (ânonne) : "Célèbre parmi les mortels et / non moins adulée dans les cieux, je suis / la déesse Cypris / Du plus loin... / trois petits points... aux bornes Atlantique... etc. ... / j'honore celui qui m'honore, (*souffle*) ... mais celui qui me défie / je l'abats", ah, ah... oui... je l'abats, il me semble... quelque chose de ce genre... voui... / Donc, toi, mon cher ami, non ?... Ça doit être ton tour, non ?... Vilain tour, non, qui se joue là, non ?²⁵

Célèbre parmi les mortels et non sans gloire dans les cieux
je suis la déesse Cypris
en quelque lieu que les éclaire le soleil,
des rives de l'Euxin aux confins atlantiques,
j'honore ceux qui rendent hommage à ma puissance,
mais qui me traite avec superbe, je l'abats.
Car la race des dieux, elle aussi, prend plaisir
à recevoir l'hommage des humains.²⁶

²³ *Ibid.*, p. 115.

²⁴ *Ibid.*, « Troisième époque : Phèdre, fragments d'agonie. 10. (Eux 3) », p. 157.

²⁵ *Ibid.*, « Troisième époque : Phèdre, fragments d'agonie. 3. (Présentation de la bête) », p. 137.

²⁶ Euripides, *Hippolytus*, v. 1-8, traduction Marie Delcourt-Curvers, *Tragiques grecs. Euripide. Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

De fait, cette étape met en lumière une répétition que s'accorde Cypris ; Cypris est d'ailleurs le seul personnage à endosser le rôle de l'« actrice » qui répète sa partition avant d'entrer en action :

*Cypris s'est levée comme elle pouvait. Se dirige vers Phèdre, la regarde, continue à marmonner quelque chose qui semble la réjouir puis l'effrayer tour à tour, puis la réjouir à nouveau : son texte (euripidien) – à peu près audible.*²⁷

De même, outre les participants qui ont déjà un rôle dans l'histoire de *Phèdre* puisqu'ils faisaient partie de la distribution dans les tragédies antérieures, D.-G. Gabilly innove avec la matière mythique en offrant un rôle à un autre personnage, Sanguier : pour la fiction, il sera Hercule, celui qui va réellement massacrer quasiment tous les personnages à la fois de *Phèdre* et de *Gibiers du temps*.

SANGUIER. (...) je suis l'Hercule d'aujourd'hui, en quelque sorte, j'ai dégoté l'homme le premier, j'ai débusqué la bête le premier, le reniflant, celui-là (*geste vers*)²⁸

Gabilly théâtralise encore plus ce double rapport de la réalité scénique et de la fiction qui se prépare, en inventant un motif de retard pour Sanguier : ce dernier se fait appeler sur le lieu du tournage alors qu'il se trouve dans le peep-show avec Héléna.

HÉLÉNA. Les frères ont appelé, Sanguier. Ils ont dit que la mère serait bientôt prête et que l'homme aussi, celui qu'ils nomment du nom de père sans trop y croire. (...)

Voilà ce qu'ils ont dit : nous avons besoin de lui, et il a disparu.

Voici le temps, je crois, et tu n'es pas à la place qu'ils t'ont assignée. (...)

SANGUIER. Je vais rejoindre ma place.²⁹

Gabilly met en œuvre une intrigue étonnante à l'égard de Sanguier ; une fois qu'il a sa partie dans la fiction, il souhaite, réellement, ne plus quitter son nouvel ancien rôle :

SANGUIER. Hercule, j'aimerais bien qu'on m'appelle Hercule, dorénavant³⁰

Cette affirmation a des conséquences majeures et graves lorsque celui-ci surgit comme étant le tueur de tous les personnages. Les premières victimes sont les enfants de sexe féminin de Phèdre :

²⁷ Didier-Georges Gabilly, *Gibiers du temps*, « Troisième époque : Phèdre, fragments d'agonie. 6. (Eux 2) », *op. cit.*, p. 143.

²⁸ *Ibid.*, p. 140.

²⁹ *Ibid.*, « Troisième époque : Phèdre, fragments d'agonie. 7. (Poussières d'histoire traversant 1) », p. 150.

³⁰ *Ibid.*, 6. (Eux 2) », p. 142.

ACAMAS. J'ai retrouvé le fauve qui rôdait près d'ici et je l'ai lâché dans le gynécée, Sanguier. Il fallait bien que ça arrive depuis le temps que je supportais ça, cette concurrence de mes sœurs. Vous entendez les cris au gynécée ? (*On entend, sûrement.*) Sanguier a commencé son travail. C'est un bon ouvrier de la mort ordinaire.³¹

Suite à ce massacre irraisonné, Cypris à son tour abandonne son personnage et « se couche en chien de fusil. Elle est dans l'opacité des choses mortes »³². Puis, le héros monstrueux³³, dans le chapitre 13, épisode intitulé « (Folie d'Héraklès) », extermine tous les protagonistes se trouvant sur son passage : il tue la fratrie Démophon et Acamas, Phèdre et, un peu plus tard, Thésée qui le lui demande. Sanguier se révèle donc être le personnage qui invente finalement son propre rôle ; alors qu'au début il était prévu qu'il ramène Thésée, il dépasse les fonctions de son rôle, il s'extrait du cadre de la fiction et, revenant sur la réalité scénique de l'intrigue, il n'épargne pas non plus les autres actants.

Ainsi, Sanguier, en même temps qu'il se travestit en Hercule pour servir la fiction de *Phèdre*, achève l'intrigue de *Gibiers du temps*. Gabily prête à son personnage la manie meurtrière d'Héraklès pour mettre le point final à la tragédie de *Phèdre*, mais, continuant sur l'élan donné, il détruit tout le reste. Or, Hercule montré dans sa manie dévastatrice fait l'objet de tragédies portant le nom d'*Hercule furieux* ou *La Folie d'Hercule*. Selon Florence Dupont, « le mythe grec disait l'impossible retour du héros victorieux des monstres sauvages dans un espace civilisé où il répand la mort. »³⁴ Dans la tragédie de Sénèque³⁵, Junon apparaît en personne et assouvit sa vengeance contre Hercule en le faisant sombrer dans la folie. Hercule revient sur Thèbes en ramenant Thésée avec lui et tue Lycus, usurpateur du trône de la ville, qui désire épouser Mégare, sa femme qui, elle, préfère mourir que de trahir Hercule. Lorsqu'il s'apprête à sacrifier aux dieux pour sa victoire avec les mains souillées du sang du roi et en versant ce sang comme libation, la folie s'abat sur lui et le ciel s'assombrit. Alors qu'il pense exterminer la famille royale en l'honneur de Junon, celle-ci dirige les flèches du héros vers ses propres enfants et sa femme.

HERCULE

Tout va bien

La famille royale a été exterminée

C'était une honte³⁶

³¹ *Ibid.*, 12. (Eux 4) », p. 164.

³² *Ibid.*, p. 165.

³³ Gabily précise à propos de son personnage : « *C'est Hercule et Arès mêlés. Avec armes. Avec huit bras s'il faut pour les porter toutes.* » *Ibid.*, 13. (Folie d'Héraklès) », p. 166.

³⁴ Notice de Florence Dupont sur *Hercule Furieux*, in Sénèque, *Théâtre complet*, vol. II, *op. cit.*, p. 93.

³⁵ Chez Euripide, dans *La Folie d'Hercule*, Thésée rentre d'abord à Athènes après les Enfers et c'est ensuite qu'il arrive à Thèbes pour apporter du renfort à Hercule, lorsqu'il découvre l'usurpation du trône par Lycos.

³⁶ Sénèque, *op. cit.*, v. 1035.

Gibiers du temps emploie le personnage d'Hercule qu'il récupère d'une autre tragédie. Héraklès-Sanguier imitant le comportement d'Hercule, temporairement aveuglé, extermine la famille royale³⁷. Néanmoins, outre l'entrée simultanée de Thésée et d'Hercule et la similitude dans les meurtres des enfants et de l'épouse, les deux œuvres présentent d'autres points communs qui nous autorisent à penser que D.-G. Gabily s'inspire de la tragédie d'*Hercule*. Thésée et Amphitryon réclament leur mort après le massacre ; chez les anciens, le père d'Hercule ne finit pas mêlé aux morts tandis que, chez D.-G. Gabily, Sanguier-Héraklès n'hésite pas à lui accorder la mort après la signature du contrat qui engage Thésée à lui léguer son héritage. De plus, il y a une ressemblance dans la folie entre Sanguier-Héraklès et la figure d'Hercule de Sénèque. La réplique d'Acamas qui dévoile Sanguier-Héraklès comme « le fauve qui rôdait près d'ici » trouve un écho lexical avec l'image d'Hercule sénéquien :

Vivant je suis un bourreau
Mort je serai une victime
Vite je vais débarrasser la terre
Il y a longtemps qu'il est là
Je le sentais
Un monstre sauvage
Un fauve sanguinaire
Un être immonde et bestial
Il rôde par ici³⁸

Dans les deux cas, nous notons la même expression vis-à-vis de l'attitude d'Hercule représenté en tant que fauve qui tourne autour de l'endroit³⁹.

À ce stade, si nous souhaitions resserrer le cadre d'action et donner le moment où véritablement commence le film sur *Phèdre*, nous le situerions quand Démophon, tel un technicien du spectacle, ajoute de l'éclairage au projet : « *Il allume depuis quelque temps de petites torchères ridicules juste à l'avant-scène.* »⁴⁰ L'endroit du commencement est subjectif étant donné que toute la troisième partie de l'œuvre participe à la fabrication de l'événement. Cependant, nous indiquons le début à cet endroit car la quantité excessive des commentaires précédents rendent les limites de la réalisation du film jusque là assez confuses. Cela n'exclut pas évidemment que d'autres coupures ou commentaires sur le film ont lieu et que les deux

³⁷ Hercule dans sa folie pense tuer les enfants d'Eurysthée, tyran d'Argos.

³⁸ Sénèque, *op. cit.*, v. 1279-1281.

³⁹ Pour une éventuelle comparaison, nous rapportons aussi les vers latins : iamdudum mihi/ monstrum impium/ saeuumque et immite ac ferum/ oberrat, in Seneca, *Hercules*, v. 1279-1281, édition John Fitch, Cambridge (Mass.), Londres / Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 2002.

⁴⁰ Didier-Georges Gabily, *Gibiers du temps*, « Troisième époque : Phèdre, fragments d'agonie. 6. (Eux 2) », *op. cit.*, p. 143.

histoires composent dans leur finalité un seul paysage théâtral. D.-G. Gabily nous montre à la fois la préparation, les coulisses de *Phèdre* et l'objet de la représentation, sans aucunement perdre de vue les autres angles de l'action dramatique de *Gibiers du temps*.

Démophon propose même un titre pour ce qui est une œuvre dans l'œuvre : « Titre : Unions interdites, mère et papa-devenu-beau-fils baisent sur le cadavre de l'Amour-fait-femme.⁴¹ » Le nouveau titre prend en compte à la fois les paramètres de l'industrie pornographique et les révélations que l'intrigue de *Gibiers du temps* a apporté à l'histoire de *Phèdre*. Mais comment donc marche le film ? Que nous dévoilent les images ? En vérité, Thésée retrouve son ancien personnage dans son nouveau costume ; il s'agit d'un costume « d'époque », son habit d'origine. Cette idée de costume à l'ancienne ramène Thésée à sa première situation mythique. Aux yeux de tous, il cesse d'être un clochard pour devenir « le héros d'un soir », comme le dit Démophon :

Apparition de Thésée en habits hollywoodiens de maître grec à l'antique. Ne cesse de regarder le drapé de ses manches. Titube. Respire. Dit :

THÉSÉE. Enfin. La ressemblance. Enfin, je me ressemble, et mon esprit (...)

DÉMOPHON. Tu vois, ce n'était pas si difficile. Toujours une histoire de forme, une histoire d'habits toujours, en réalité. (*Silence.*) Et à propos de forme : je mets la touche finale, papa. Viens par ici, mon héros d'un soir, que je te coiffe de ta couronne du Vendredi saint⁴²

L'aspect du costume, à la manière des reproductions historiques hollywoodiennes, coïncide alors avec la véritable identité du héros face à son épouse. Thésée retrouve ce qu'il a été dans le costume qu'on lui fait porter. Il ne manque plus que la confrontation avec Phèdre pour résoudre le vieux mythe. De son côté, Phèdre évolue différemment. Prise dans un rituel, soudainement, la cérémonie du prétendant Hippolyte déraile devant l'apparition de son époux d'autrefois :

Mais

Devant toi, ma bouche maintenant se tait et

Plus aucune parole trompeuse ne me vient car je sais déjà

Le malheur d'avoir été repoussée, une seule fois, l'unique fois, et j'attends de toi, homme, les paroles non trompeuses qui m'aideront... Je ne dis pas mon texte habituel... Je ne sais pas ce qui me vient et qui n'est pas mon texte... ce trouble qui me vient après tout ce temps, après toutes ces années à dire le même texte...

Qu'est-ce qui me prend ?...

J'étais bien dans ce texte.⁴³

⁴¹ *Ibid.*, 12. (Eux 4) », p. 166.

⁴² *Ibid.*, 10. (Eux 3) », p. 156.

⁴³ *Ibid.*, 12. (Eux 4) », p. 159.

Le retour de Thésée arrête définitivement l'anniversaire de Phèdre. Le texte de Phèdre, conçu pour la célébration de l'union avec le faux Hippolyte, s'annihile puisque la présence du héros met un terme à ce cycle. Par conséquent, pour D.-G. Gabily, l'histoire de *Phèdre* se fige dans la rencontre des deux héros ; l'histoire mythique n'aboutit que lorsque la cérémonie organisée en l'honneur de Phèdre se pervertit avec la venue d'un personnage inattendu, lorsque le vrai protagoniste fait irruption et s'inscrit dans la lignée des faux prétendants.

Pour conclure, nous dirions que la *Phèdre* de D.-G. Gabily est une forme extensible de *Gibiers du temps* ; elle est cet événement qui survient pour clôturer l'intrigue. Mais bien plus qu'elle dissout l'intrigue, l'histoire de *Phèdre*, à son tour, change le cours de la fiction. Si Thésée ne venait pas prendre sa place, un faux Hippolyte aurait perpétué la tradition gabilienne, Phèdre aurait encore une fille et les fils légitimes auraient produit leur film. Or, cette prolongation de l'intrigue, due à la révélation de l'identité du personnage, détruit à la fois la cérémonie théâtrale et la réalisation pornographique. De la même manière, le personnage de Sanguier, se travestissant en Hercule, se transforme, en fin de compte, en super héros et, s'octroyant le plein pouvoir des armes et de la violence, se tourne à la fois contre le vieux mythe et les réalisateurs de *Phèdre*. Face à cette force destructrice que Sanguier tient directement d'Hercule et d'Arès, Cypris, la déesse-meneuse de *Phèdre*, s'acquitte de ses anciens droits et décide d'elle-même de se retirer de l'action en se couchant telle un cadavre.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Didier-Georges Gabily

Gabily, D.-G., *Notes de travail*, préface Jean-Pierre Thibaudat, édition Frédérique Duchêne et Claire David, Arles : Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2003.

Gabily, D.-G., *À tout va (journal, 1993-1996)*, Arles : Actes Sud, 2002.

Gabily, D.-G., *Gibiers du temps*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1995.

Tackels, B., *Avec Gabily, voyant de la langue*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2003.

Tackels, B., *À vues : écrits sur le théâtre aujourd'hui*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, coll. « Cahiers de l'Odéon », 1997.

- Auteurs anciens

Euripides, *Hippolytus*, traduction Marie Delcourt-Curvers, *Tragiques grecs. Euripide. Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

Seneca, *Hercules*, édition John Fitch, Cambridge (Mass.), Londres / Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 2002.

Sénèque, *Phèdre*, traduction Florence Dupont, in *Théâtre complet*, vol. I, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Le Spectateur français », 1996-2004.

- Autres ouvrages

Bollack, J., « Lire le mythe », in *La Grèce de personne. Les mots sous le mythe*, Paris, Le Seuil, 1997.

Boyle, A.J., *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*, Londres / New York, Routledge, 1997.

Brecht, B., *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963 ; rééd. 1970, 1978.

Dupont, F., *Les Monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995.

Fitch, J.G., *Seneca*, Oxford, Oxford University Press, Oxford Readings in Classical Studies, 2008.

Harrison, G.W.M. (éd.), *Seneca in Performance*, Londres, The Classical Press of Wales, 2000.

Kleist, H. von, *Penthésilée. Une tragédie*, traduction Ruth Orthmann et Eloi Recoing, Arles, Actes Sud-Papiers, 1998.

Leduc, G. et Steinberg, S., *Réalité et représentations des Amazones*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Picone, G., « La scena doppia : spazi drammaturgici nel teatro di Seneca », *Dioniso*, Annale della fondazione INDA, 3, 2004, pp. 134-143.

Schechner, R., *Performance Theory*, Londres / New York, Routledge, 1988 ; rééd. 2003.

DESPOINA NIKIFORAKI completed her PhD on ancient and contemporary theatre in June 2010 under the supervision of Pierre Judet de La Combe at E.H.E.S.S, Paris. During the academic year 2012-2013, she will hold a teaching position (A.T.E.R.) at the University of Montpellier III. She also participates in theatre productions as a dramaturge. Since 2010, her research interest focuses on characters and the evolution of ancient heroes in contemporary plays.

REVISITING THE CLASSICS. FRIEDRICH DÜRRENMATT AS STAGE DIRECTOR IN ZÜRICH

DRAGOȘ CARASEVICI *

ABSTRACT. Not only did the well-known Swiss playwright Friedrich Dürrenmatt construct his entire theatrical thinking on the idea of the pre-eminence of the stage in the dramatical work, but he also put his theories into practice, first at the Basel theatre (1968-1969) and then at the Schauspielhaus Zürich (1970-1974), where he adapted and staged *Urfaust* by Goethe, *Woyzeck* by Büchner and *Emilia Galotti* by Lessing. The present article aims to briefly discuss the three adaptations in order not only to fill a gap in the research conducted so far on Dürrenmatt's activity as theatre practitioner but also to bring to light the guidelines of his stage thinking.

Keywords: Dürrenmatt, adaptation, Goethe, Büchner, Lessing, stage thinking

“I make theatre, not literature” (Dürrenmatt 1966, 333), Friedrich Dürrenmatt declares in an interview given in Basel in 1969 after the première of *Play Strindberg*, the best known product of his adaptation activity. Although it might seem rather radical, this assertion expresses his conviction that a playwright does not write first and foremost for the reading public, but for the stage or rather *with* the stage – as the author points out in another affirmation emblematic for his dramaturgical thinking.¹

“Making theatre” obviously means something else than “writing theatre” and Dürrenmatt wants to highlight here precisely this practical side of his activity, i.e. the work on the stage, since in Basel he hopes to fulfil his dream: having his own theatre. Speaking as concretely as possible, this means working with one single ensemble, according to personal rules and ideas: it is the dream of staging independently.

* PhD, university assistant at the German Studies Department of “Alexandru Ioan Cuza” University, Iași, e-mail: d_carasevici@yahoo.com

¹ The syntagm “*mit der Bühne dichten*” (“to create *with* the stage”) proceeds from Dürrenmatt's essay *Etwas über die Kunst, Theaterstücke zu schreiben*, first published in the periodical *Die Weltwoche*, 1951.

The fact that Dürrenmatt did not entirely succeed in fulfilling his dream in Basel is something noticed by almost every monograph dedicated to the author. However, another aspect, namely not giving up this aspiration and moreover, fulfilling it immediately after the failed Basel experiment (1968-1969), has been almost ignored by the Dürrenmatt research as to now: we refer to the activity of the playwright at Schauspielhaus Zürich (1970-1974) where he adapts and stages independently *Urfaust* by Goethe, *Woyzeck* by Büchner and *Emilia Galotti* by Lessing.

So as to delimit the Zürich adaptations from the other ones belonging to Dürrenmatt – i.e. the ones of Shakespeare's *King John* and *Titus Andronicus*, as well as of Strindberg's *The Dance of Death* (produced in Basel) – it is necessary to clearly differentiate between the concepts of 'Umarbeitung' (rewriting) and 'Bearbeitung' (adaptation), a distinction that the Dürrenmatt research has not operated so far despite the author's quite clear assertions on this matter (Dürrenmatt 1998, 212): while the productions in Basel are real rewritings of the original, becoming in fact, in the text form, dürrenmattian creations, the adaptations in Zürich carry Dürrenmatt's 'mark' most visibly in the staging. We thus notice a focus shift in the dramatical adaptation activity of the Swiss playwright, i.e. from the text to the staging. Consequently, his adaptations in Zürich must exclusively be read as scripts for the stage, where his influence is particularly detectable at the level of the directions and much less at the level of the text as such.²

Before tackling each of the three stagings, we must undertake a brief foray into Dürrenmatt's adaptation activity on the whole, as well as especially into his theatrical thinking, as reflected in the dürrenmattian theoretical writings. The aforementioned syntagm – writing *with* the stage (therefore more than "for the stage") – which, as we pointed out earlier, is emblematic for the dürrenmattian theatrical theory, reflects his conviction that, while working on the text, the playwright must constantly take into consideration the concrete possibilities of the stage as an acting space. This conviction leads implicitly to a special attention paid to the actor as an essential factor of the theatre – what is interesting here is that Dürrenmatt almost rules the intermediary figure of the director out of the relation playwright-actor (Kerr 197).

This attitude gives rise to a certain flexibility of the text in relation to its stage production, in the sense that it can always be modified depending on the dynamics of the rehearsals, but also on the feedback of the audience (after the première). With respect to the relation between the playwright and the audience, Dürrenmatt's assertions are contradictory: on the one hand, he pleads for taking into account the audience during the conception (or adaptation) process of the dramatical text. On the other hand, he rejects this idea (Roelcke 78).

² Dürrenmatt included his adaptations of *Urfaust* and *Woyzeck* in the 1980 edition of his complete works.

The dürrenmattian concept of comedy, the most important product of his theatrical theory, is defined starting from the effect, as theatre of non-identification. Here Dürrenmatt draws near the brechtian theories, however with an essential difference: he induces distance through elements characteristic of the dramatical text. This refers to the two main dramatical and dramaturgical (from the German “dramaturgisch”³) means of the dürrenmattian comedy, the parody and the grotesque: dramatical because they originate in the text of the drama and dramaturgical because they are oriented to the stage production of the text.

As a matter of fact the entire dürrenmattian concept of comedy is oriented to the stage production. Moreover, Dürrenmatt’s entire theory about theatre has the stage and the actor’s performance at its core. The motivation of the dürrenmattian stage activity becomes salient in the relation between theory and practice and takes the clearest form at Schauspielhaus Zürich, after the experiment in Basel where the playwright was hoping to fulfil his dream of having his own stage (the experiment was interrupted because of misunderstandings with the management of the theatre).

Dürrenmatt’s dream of having his own theatre is not the dream of the playwright who simply wants to write plays for an ensemble, but the dream of the practitioner who wants to experiment with a certain ensemble on a certain stage. Therefore, the context in which this dream develops – and, to a certain extent, comes true – does not have much to do with the dürrenmattian theatre plays: chronologically speaking, we see the author first as founder of a theatre (“Schweizerische Kammerspiele”, Berna, 1950), then as adaptor of dramatical texts (Basel, 1968-1969) and finally as stage director (Zürich, 1970-1974). This last phase is not related with staging his own plays, but others’: the standard directing situation. If in 1950 the young Dürrenmatt did not have any adaptation planned, 18 years later he will grow fond of adapting and bringing up-to-date texts of the classics: on the one hand, in line with the brechtian theory of ‘Materialwert’ (Knopf 431) and, on the other hand, in line with the theories of Gadamer and Jauss (Holub 36-45; 53-82).

Dürrenmatt’s activity of adapting dramatical texts must be discussed on three different levels: rewriting (‘Umarbeitung’: *König Johann*, *Titus Andronicus* and *Play Strindberg*), adaptation (‘Bearbeitung’: *Urfaust*, *Woyzeck* and *Emilia Galotti*) and collage (*Achterloo*). The second level where Dürrenmatt replaces the writing-desk by the director’s chair is at the centre of our research. A precise discussion of the three adaptations from this level is meant not only to essentially complete the information yielded so far by the research on Dürrenmatt’s adaptation activity in general, but also to bring to light the guidelines of his stage thinking.

Dürrenmatt’s choice to adapt and stage *Urfaust* is partly grounded on his wish to take the shine off Goethe and implicitly the entire *Faust*. Initially planned

³ In the German theatrolological terminology the term “dramaturgisch” refers to the stage production means of a dramatical text, whereas the term “dramatisch” refers to the text *per se*.

for Basel, this production will be realized by the Swiss playwright at Schauspielhaus Zürich in 1970. Unlike his adaptations in Basel, in *Urfaust* Dürrenmatt leaves the text almost untouched and focuses rather on some structure alterations (his version has 24 scenes, whereas the original has only 17) and especially on the insertions from the folk book about Doktor Faust – undoubtedly the most important novelty the adaptation brings about. However, the idea of using the old folk book does not belong to Dürrenmatt, but proceeds from Brecht and the function of these insertions must also be understood in brechtian terms, that is, as epic theatre.

Nevertheless the directing principles of this production are not totally influenced by Brecht, but become distinct from his production in Potsdam (1952), on the one hand by highlighting the “ballad-like” specificity of *Urfaust*, and, on the other hand by using an uncommon cast: an old man (the not rejuvenated Faust) seduces a young maiden – a grotesque idea in itself.

It is not only this idea that carries Dürrenmatt’s ‘mark’; the parody and the grotesque underlie the entire stock of stage directions: the main dramaturgical means of the dürrenmattian concept of comedy are now becoming the main means of the director Dürrenmatt. Apart from that, the adaptation displays concrete reminiscences of his fictional work: on the one hand, the critique of the Church as an institution (through the newly introduced characters) and, on the other hand, the presence of the choir (through the same characters) whose function here must not be understood in the sense of the ancient Greek theatre, but in the sense of the cabaret.

Being the first staging after the theatrical activity in Basel, it maintains, at the same time, reminiscences of the three adaptations produced there, especially *Play Strindberg*: on the one hand, the concept of “stage on the stage” and, on the other hand, the idea of changing the scenery with the help of the actors, creating thus a theatrical workshop atmosphere. These snapshots are described in detail by Dürrenmatt in his stage directions, which proves very good knowledge of the possibilities of the stage and a very precise visual concept of the production – not only with respect to the scenery, but also to the mimics, the gestures and the proxemics of the actor: all these aspects can be inferred from the stage directions of the dürrenmattian *Urfaust*.⁴

As regards Büchner, Dürrenmatt places him very high in the hierarchy of his literary preferences, even connecting the *Woyzeck* dramatical fragment with his début as a writer. Two years after the *Urfaust* performance, the Swiss playwright stages *Woyzeck* at the same Schauspielhaus Zürich. As with *Urfaust*, Dürrenmatt also leaves the text unmodified, this time reducing the adaptation to a ‘collage’ made up of the four different manuscripts of the büchnerian fragment (h1, h2, h3, H4).

⁴ We, by all means, refer here to the didascalies which accompany the text published in Dürrenmatt’s complete works edition (1980).

The novelty of this adaptation consists mainly in juxtaposing two scenes from H1 and H4 respectively, which implicitly leads to the identification of Woyzeck with a certain barber and to the identification of the drum-major with a certain officer (characters who carry no name in Büchner's version). Moreover, Dürrenmatt breaks another convention specific to the stagings of Büchner's text by not letting the protagonist die drowned. Instead he brings him back on the stage, in his own house where he is found by the doctor who utters the final line. Both in the text adaptation and in his staging Dürrenmatt is less recognizable than in *Urfaust*. He gives up one of the two main dramaturgical means of his concept of comedy, the parody, but he cannot give up the grotesque: from this point of view, the figure of the idiot ("der Narr") is the bearer of the dürrenmattian 'mark'.

Compared to the stage directions of Dürrenmatt's *Urfaust*, the ones of his version of *Woyzeck* comprise more details related with mimics, gestics, proxemics and even paralinguistics. The minimalism of the scenery in Dürrenmatt's *Woyzeck* increases the importance of the actors' performance, which leads to the conclusion that, from this point of view, the dürrenmattian stage thinking could pay tribute to Peter Brook's "empty space" theory (Brook).

The strong intellectual affinity between Dürrenmatt and Lessing led to even two adaptations: *Minna von Barnhelm*, planned for Basel, but no longer staged according to the dürrenmattian approach, and *Emilia Galotti*, staged by the Swiss playwright in Zürich in 1974. Yet again the text remains almost untouched, the only modifications consisting in giving up certain exaggerations and artificialities of the illuminist drama so as to reach the theatre audience of the 20th century. As a matter of fact, on this relies the entire stage concept of the production in which Dürrenmatt places two important aspects of Lessing's text in the foreground: the critique of a political system and the conflict between man and woman. Both aspects have the abuse idea at their centre, a theme encountered in Dürrenmatt's adaptations of Shakespeare and also in his almost entire fictional work. Dürrenmatt's 'mark' is identifiable also at the level of the staging solutions *per se* underlain by parodic and grotesque elements.

In comparison with the *Urfaust* and *Woyzeck* productions we cannot speak here about a minimalist scenography. The Renaissance scenery and costumes no longer allow for the creation of that particular theatrical workshop atmosphere. It could be assumed that Dürrenmatt gave freedom of creation to the well-known stage designer Ezio Frigerio, but the scenery sketches of the playwright contradict this hypothesis. Ironically only the stage design was praised by the critics: as with the other two stagings/productions the reviews of the première of *Emilia Galotti* were predominantly negative.

Friedrich Dürrenmatt's image as stage director, as reflected by the research of his activity at Schauspielhaus Zürich (1970-1974), does not include his entire directing activity: between 1954 and 1988 he staged some of his own plays

(for example, *The Visit of the Old Lady*, *Frank V*, *Achterloo IV* etc.). The relation between the playwright and his works, when he himself stages them, is completely different from the 'standard' directing situation, when a 'foreign' text has to be staged. In Zürich Dürrenmatt accepted the challenge of this 'standard' directing situation.

The motivation from behind this approach is to be found in the dürrenmattian theatrical theory itself where, as previously shown, the stage and not the dramatical text is in the foreground – in fact Dürrenmatt conceives his theories like a practitioner of the stage rather than like a playwright. What attracts him while working on the staging of a 'foreign' text is the possibility of perfecting it ("zu Ende führen" (Dürrenmatt 1972, 172)), a concept which proceeds from the dürrenmattian approach of the comedy. From this very concept results the function of the adaptations made by Dürrenmatt: the bringing up-to-date function. However, the distinction between 'Umarbeitung' and 'Bearbeitung' has a supplementary function which the dürrenmattian 'rewritings' stake: the corrective one. While these 'Umarbeitungen' focus especially on a completely new version of the text, the rest of the adaptations, 'die Bearbeitungen' focus almost exclusively on a new stage production of the original. A new stage production in which the 'mark' of the adaptor/director is clearly identifiable – as shown in the discussion of the three adaptations –, brings about a new 'product', therefore has to be attributed, at least in Dürrenmatt's case, to the productive reception.

Trying to define the dürrenmattian theatrical thinking in its relation with the theatrical aesthetics of the 20th century, first of all we must take into account Brecht's influence on the Swiss playwright – especially as regards the alienation effect in theatre, but also the influence of another important theoretician and practitioner of the stage – Peter Brook – whom Dürrenmatt met in Paris during the rehearsals of *Titus Andronicus* (1955), becoming fascinated by his way of staging. Dürrenmatt's vivid interest in the actor to whom, as a director, he always gave freedom of performing, as well as his preference for a minimalist scenery and a theatrical workshop atmosphere (propitious for experimenting) can but confirm this last hypothesis.

REFERENCES

- Brook, Peter. *The Empty Space*. London: Penguin, 1968.
- Dürrenmatt, Friedrich. *König Johann/ Titus Andronicus*. Zürich: Diogenes, 1998.
- Dürrenmatt, Friedrich. *Urfaust/ Woyzeck*. Zürich: Diogenes, 1998.
- Dürrenmatt, Friedrich. *Dramaturgisches und Kritisches. Theater-Schriften und Reden II*. Zürich: Arche, 1972.

- Dürrenmatt, Friedrich. *Gespräche 1961-1990* (vol. 1). Coordinated by Heinz Ludwig Arnold. Zürich: Diogenes, 1996.
- Dürrenmatt, Friedrich. *Etwas über die Kunst, Theaterstücke zu schreiben*. In: *Die Weltwoche*, 1951.
- Holub, Robert. *Reception Theory. A Critical Introduction*. London/ New York: Methuen, 1984.
- Kerr, Charlotte. "Protokoll einer fiktiven Inszenierung." Dürrenmatt, Friedrich. *Rollenspiele*. Zürich: Diogenes, 1998.
- Knopf, Jan. *Brecht-Handbuch. Theater*. Stuttgart: Metzler, 1980.
- Roelcke, Thorsten. *Dramatische Kommunikation. Modell und Reflexion bei Dürrenmatt, Handke, Weiss*. Berlin: de Gruyter, 1994.

DRAGOȘ CARASEVICI is assistant at the German Studies Department of "Alexandru Ioan Cuza" University, Iași, and PhD of the same university and of Université de Genève, Switzerland, with a thesis on Friedrich Dürrenmatt's adaptations and stagings (2011). His professional activities include contributions with various articles in several cultural and academical publications, as well as in theatre programmes of the National Theatre in Iași. He is the initiator and founder of the Theatre Club of Goethe-Zentrum, Iași, and the author of several poetry translations from German into Romanian. His research and teaching fields are: German language theatre of the second half of the twentieth century, history of the German language theatre in Eastern and Central Europe and productive reception in literature, theatre and film.

THE LAST DAY ON EARTH FROM *FEU FOLLET* TO *OSLO*, AUGUST 31ST

ANDREI SIMUȚ*

ABSTRACT. This paper focuses on a very relevant and recent example of an accomplished rewriting (*Oslo, August 31st* by Joachim Trier) of Pierre Drieu La Rochelle's *Le Feu Follet*, also compared with a more classic one, Louis Malle's *Le Feu follet* from 1963, stressing upon a few significant differences that make Trier's version a more dramatic, intriguing and powerful than Malle's film, also being more accurate and closer to La Rochelle's original story. Trier's *Oslo, August 31st* is not only a more faithful and dramatic version, but is also an impressive achievement: his film reveals the present as a depressing reality (a psycho-apocalypse similar to Lars von Trier's *Melancholia*, but reversing the relation between the self and the world).

Keywords: literary adaptation, re-writing, impossible gaze, psycho-apocalypse

Film Adaptation, a Sign of Exhaustion?

It seems that much of today's Hollywood movies production consists of remakes and sequels, a "franchise frenzy" and endless repetitions of the same stories that can be caused by a quest for profit, a fear to explore original scripts and ideas, a fear of novelty and also a manner to reinforce the status quo (Dixon 12-15). Wheeler Winston Dixon conceives adaptation in terms of recycling the same structures and as a sign of exhaustion (his examples are mostly taken from Hollywood), of conformity and unrestrained power of a few major corporations (Dixon 1-2). These phenomena could lead us to a very bleak and apocalyptic vision regarding the future for Hollywood filmmaking. We need to distinguish adaptations remade after films (mostly a staple of Hollywoodian filmmaking) from the adaptation after literary sources (mostly European). The latter category is seen as a part of the European strategy to export its values to other parts of the world (Hayward 12-13).

Adaptation studies are generally considered to be a neglected and marginal part of film theory, because of its supposed old-fashioned outlook (being one of the oldest areas in film studies) and its interdisciplinary dialogue especially with

* Lecturer, PhD, teaches at the Faculty of Theatre and Television, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, e-mail: andrei.simut@gmail.com

literature (and thus having mixed origin) (Leitch 1). But recently, the interest in the study of adaptation has been revived. Almost opposed to Dixon's sharp criticism who interprets this proliferation of remakes as a meaningless repetition, Anat Zanger dwells upon the significance of adaptations for film criticism (adaptations as serialized in genealogies), for understanding the processes in the history of cinema (adaptations as "hidden streams" in the history of cinema), the politics and preferences of this cultural institution (Zanger 9-11). Adaptations serve as a way to interpret the relations between collective traumas and certain cinematic repetitions, and thus we can map the features of the cinematic imagination for a particular period of time (Zanger 11). If we take into account what stories are rewritten and prove to be successful, we can also understand the audience's profile at a certain moment. Adaptation studies have shifted from their constant focus on the notion of equivalence (Hayward 13-14) towards the more useful examination of the new cinematographic text *per se*, how it has transformed the original and the significance of the eliminations, and the new configuration of key sequences. *Oslo, August 31st* poses some interesting problems for an adaptation study: Trier rewrites Drieu La Rochelle original story in such a convincing manner that it becomes extremely actual for the drama of a whole generation, highly representative both for our new relation with the traumatic, intrusive reality and for our present deadlock (total lack of hope and exhaustion).

There is a certain tendency in most recent adaptation studies to shift the interest from the fidelity criteria towards the differences and omissions manifested in the film adaptation as compared to the original literary source and to interpret them in their relation to the spirit of the present times (*Zeitgeist*). In Žizek's terms, our culture, our civilization and our times have reached an "apocalyptic zero point", that can be also revealed through the selected original stories to be adapted. The case of *Oslo, August 31st* tends to gain significance in the context of last year's events (Breivik's mass murders in Oslo) and films. Joachim Trier has chosen to adapt a controversial story that tends to justify suicide written by a controversial writer who also committed suicide at the end of Second World War (Pierre Drieu La Rochelle killed himself in the storm of events of the apocalyptic year 1945). *Oslo, August 31st* can be also compared to a sub-category of apocalyptic films that were very well represented in 2011 by at least two films as Lars von Trier's *Melancholia* (also a story about depression), David Mackenzie's *Perfect Sense* (about a mysterious contagious disease, psychological in nature), *4: 44. Last Night on Earth* and *Another Earth* (Mike Cahill). For Slavoj Žizek, the different versions of the same story can disclose the metamorphoses of global ideology and also the changes of the intellectual constellation, and his different examples are chosen in order to illustrate the general process of ideological regression (his examples are mostly Hollywoodian movies) (Žizek 61-63). Can we speak about a general new apocalyptic-depressive mood,

very visible in the films of 2011? Are there any similarities between two radical studies of depression that share some common features: *Melancholia* and *Oslo, August 31st*?

What Joachim Trier and his co-writer Eskil Vogt intended was to create a new cinematic vision based on Drieu La Rochelle basic idea and narrative structure from which several narrative episodes were omitted (the significance of omissions is also crucial for the new interpretation of the story by Trier) and to elude Louis Malle's version in order to provide a fresh re-reading of La Rochelle's text, very different in visual style and techniques (a comparison between the two film adaptations could also be relevant for the changes in the cultural landscape). Joachim Trier deliberately refuses to deliver a filmic duplicate of the original, re-writing almost every scene, eliminating several characters, especially the minor ones (Drieu La Rochelle's short novel was overcrowded with characters, and Trier prefers to keep only the most relevant figures for enhancing the protagonist's drama (loneliness, self-destructiveness and death drive/death of the drive). In *Oslo, August 31st* we also see a confrontation between two sets of text levels, one belonging to the usual cinematic adaptation of a novel (moving from the original text through adapted text towards film text which also include director text, star text and production contexts (Hayward 14)) and the other sets of levels belonging to Louis Malle's *Feu follet*.

The Last Day on Earth

Trier's film is a procreational adaptation, bearing a resemblance with Hitchcock manner of adapting original stories, retaining only the basic idea (the major dramatic question) and creating a new visual version based on a few main elements of the narrative structure. As Joachim Trier has confessed in a recent interview (Trier), the reason why they were drawn to a French story from 1931 was exactly the narrative and cinematic potential of the major dramatic question in Drieu La Rochelle's story: the self-destructive mysterious drive of the protagonist, the 34-year old Alain, former drug-addict convinced to commit suicide, but postponing this act after spending a last day returning to the places and people of his memories. The narrative structure also has a great dramatic potential, restricted to a small unity of time (Trier compressed it to the moments of a single day) occurring in a single place (initially Paris, then Oslo, a city transformed into an impersonal observer, with a story of its own).

In terms of narrative sequences, *Oslo, August 31st* omits the entire first chapter of *Feu follet* and the first half of the second chapter that consists more precisely of the encounter between Alain and Lydia, their erotic tribulations, and her quick departure after offering the passive Alain a 10000 francs cheque, an implicit invitation to fulfil his addiction. Trier will remove this important detail together with its consequences and with the discussion between Alain and Lydia. After the prologue, there is one single shot which suggests a feminine presence in Anders' dark room, but the camera turns quickly to a close-up of his face submerged

in darkness and then a dim light framed by a window with a view to a great highway and the world outside. Trier has an art of selecting the proper lights for every scene, usually preferring to show locations in a dim light. The narrative condensation is also necessary for creating the dramatic impact and identification between the spectator and protagonist, and thus screened time, Anders' experienced time and the viewer's time overlap almost entirely. The result is a single unity which was not so clear in Louis Malle's version and difficult to create in a novel (due to the medium limitations). Louis Malle kept the entire sequence with Lydia's departure and the detailed description of doctor Barbinais' sanatorium, with its decrepit members of aristocracy. In the original *Feu follet*, Barbinais institution was portrayed as a yesteryear's remnant of the Novecento world, both a refuge, a museum of the past and a prison for the protagonist. Louis Malle kept the idea of a refuge from which Alain is politely expelled by the doctor to the cruelty of the outer world. In *Oslo, August 31st*, it becomes a blank, neutral space where no one really communicates with the others and every dialogue takes place under the constraints of professional, often ridiculous cures. Thus, Anders' drama can go completely unnoticed by those surrounding him as in the scene where he returns from a failed attempt to commit suicide (the doctor is far from being aware of his mental state). A very awkward scene of the film is probably when Anders tries to drown himself in the lake, an attempt that seems almost ridiculous and impossible, almost a mock suicide that could not anticipate the final act of the film. This is in my opinion the reason why Trier's film is a masterpiece: his film is almost a progressive collection of reasons and a transgression of this initial ridiculous act into a tragic and very justified act (Trier manages to convince the viewer that Anders really had no viable alternative other than killing himself with an overdose). By placing this scene at the beginning of Anders' last day on earth, Trier also manages to stress the fact that this is the protagonist's last attempt to integrate, understand and cope with the real world. Every event, discussion and small detail that occurs between the first and the last suicide attempt underscore the irreversible path he has followed from the first sunrise to the last.

The first fragment (in narrative order) from the original *Feu follet* that inspires *Oslo, August 31st* describes Alain room as being without exits, with its doors opening to nowhere, and with a window as a mirror to his inner self and the void (Alain's life is exposed with its frailties, failures and self-hatred). The window as a frame of light among darkness is present both at the very first shots of the film and at the end, achieving symbolical and ambivalent meaning through this repetition: it suggests both a sense of possibility (the sunrise, the road, the beginning of a new crucial day) and also a dead end, a view from a prison (Anders own life and the impossibility to move on). Trier is masterfully staging Alain's phrase about the impossibility to grasp the Real, expressed at the end of *Feu follet* (to disappear without having touched anything, without having reached the world): Anders is

confined to the role of spectator of his own life, an intruder in his own reality (society, relationships, friends), progressively contemplating the world continuing in his absence, without being able to participate in the events unfolding besides him, thus being captured within the confines of the “impossible gaze” (an essential concept for Žizek further detailed in the final part of this article).

In the original story, the dialogue between Alain and doctor Barbinais is a detailed philosophical discussion that continues on several pages, meant to emphasize the moral deadlock of the new generation (with Alain as representative) and the doctor as a caricature of the older bourgeois generation, incapable of understanding Alain’s drama. The conversation has also the function to deliver information about the main character and to present his philosophical outlook. Trier entirely eludes this philosophical discussion, transferring some of the setting information to the scene with Anders meeting Thomas. The conversation with the doctor is also rewritten and replaced with a common exchange of blank phrases that stress the latter’s total lack of implication in Anders’ issues. Trier scatters the ideas expressed in the dialogue throughout the film, for instance the assumption that Anders lives in an exhausted society, governed by the lack of will and the death of desire, carrying on without any purpose.

The fact that Anders, unlike Alain (both in the original version and in Malle’s), does not receive any large sum of money at the beginning of his last day triggers some important consequences for the dramatic turn of the story and gathers tension progressively: the lack of money impedes Anders to find a job, to go to the interview thus confronting the world outside and be humiliated once again for his blank space in his CV. This culminates with him stealing the money from the purses left at the party. This humiliation of the protagonist was also Drieu La Rochelle’s original intent, clearly pointed out in the chapter 9, with Alain’s arrival at the Lavaux house, at a decadent reception of high-class representatives when the protagonist becomes the subject of their merciless anecdotes and ironical exposure of his addictions and failures. However, Trier transforms in an original manner the money issue of Anders into another way for him to feel deeply responsible for bankrupting his parents and forcing them to sell the house of his childhood (he carefully plans his suicide in his parents’ house). The house embodies Anders memories, his connection with the city of Oslo, a bond that is about to be broken since the house is on sale, leaving a blank space of oblivion.

Anders’ drug-addiction is thus rendered crucial for the development of the story in a new original manner, in sharp contrast with Malle’s version, when Alain’s alcohol abuse de-dramatized the story and changed the outlook of the protagonist. At this point, Malle’s *Feu follet* was much more distanced from the original than Trier’s version, in spite of its programmatic fidelity. *Oslo, August 31st* manages to offer a minute and precise description of the self-destructive force that drives every aspect of Anders’ behaviour. Trier offers a different representation

of Anders' drug-addiction, in contrast with Drieu's intention. In the original *Feu follet*, the drug-addicts were the lost prophets and visionaries of a materialistic age. Trier deprives drug-addiction of this decadent aura and represents it as a more frequent almost mundane experience, meant to underscore exclusion from society, very striking in the interview scene. The interviewer's facial expressions speak volumes: instead of appreciating Anders' critical response and sincerity, the interviewer disapproves his discourse and suddenly seems to utter contempt for Anders. This is the first instances that proves Thomas' phrase to be a dystopian vision come true, a society that not only allows Anders to destroy himself, but also facilitates his final decision.

Joachim Trier has confessed in an interview (Trier) that what draws him to Drieu's story was his exceptional portrayal of Alain's self-destructiveness. In order to render this feature even more dramatic, coherent and impressive, Trier does a slight change in the representation of the final suicide act: instead of a gun, Anders will use the very object of his addiction (the drug overdose). Louis Malle's *Feu follet* had Alain shooting himself at the end as in the original story, but this seems rather artificial and unconvincing especially when we had previously witnessed Alain's contemplation of the gun in a very theatrical manner. In *Oslo, August 31st* there is a subtle intertextual allusion to this difference in the bar scene when Anders overhears various fragments of apparently random chatter and eventually a few young girls laughing at the prospect of suicide with the gun.

The (im)possibility to communicate with the others was present in both the original story and in Malle's adaptation, but in *Oslo, August 31st* it achieves new dimensions (the advancement of technology also plays a part). In the first *Feu follet*, Alain's last hopes were built around an expected response to his telegrams by Dorothy, and the slow pace of communication functioned as a pause and a renewed hope. In *Oslo, August 31st*, the advanced technology of communication is merciless: Anders' repeated attempts to contact Iselin are met with the blank voice of a robot that postpones indefinitely their encounter and discloses the insurmountable distance between the two former lovers (the symbolic crash of the Phillips building in the Prologue). Iselin is also present somewhere in Oslo, depicted as a mysterious absent character, while the actual image remains undisclosed, although there are some misleading images of a blonde anonymous girl followed by Anders' projection through her whereabouts. This intercutting between the images of Anders' actual state and the images of his projections and memories is a landmark of Joachim Trier's style, frequently used in *Reprise* (2006) to underscore the character's present anguish and acute isolation from the world outside and will also appear in the pool scene of *Oslo, August 31st*.

One of the most important turning points when things could have been reversed is when Anders visits Thomas, a crucial encounter when each uttered word could have been life-saving. Thomas is no longer the erudite eccentric Egyptologist as

Dubourg was, but an ordinary intellectual with a career and a routine family life. Trier proves a great director in the way he unfolds this sequence. The first part of the dialogue takes place in Thomas intimate space, where he appears to be enjoying a family-paradise on earth, rewarded with a perfect life after he had surpassed the drug-addiction. The initial good spirit of Anders seems to vanish progressively. In the second part of the conversation, Thomas finally reveals that his life is mortifying him, reduced to routine and exhaustion of creative and intellectual energy. For the viewers who are not familiar with the original story, this is the moment when Anders appears to be at the ultimate turning point in his life, and his life depending on Thomas' answers to his radical questions. In high contrast with Dubourg's plea for his way of life, Thomas appears to be clearly convinced about the meaninglessness of his existence. Instead of being an invigorating meeting, the conversation with Thomas is a representative instance of an ordinary life without a distinguished purpose and being mirrored in the other friends' ordinary lives, so that Anders feels justified in his anguish and disillusionment. He also provokes his friends' confessions, making them re-interpret their lives as failures and depressing existences, dominated by the feeling of belatedness.

As compared to Lars von Trier's *Melancholia*, *Oslo*, August 31st reverses some important points in the shared story about a progressive immersion into a deep state of depression. Instead of having one single companion for the protagonist as in *Melancholia* (Clare for Justine), *Oslo*, August 31st suggests that every minor character that Anders meets in his journey could become a companion and could help him move forward (from Thomas to the anonymous young girl) but fails to do so. Both films start from similar major dramatic questions regarding the (im)possibility of a main character to cope with a depressing reality, their refusal to adapt to its inconsistencies, but also the fact that the initial state of melancholy has a mysterious origin that cannot be located neither in the self, nor in the outer world: Justine is a very successful young woman both in career and in family life, and yet the film represents her at the very moment when depression lurks in (her wedding). *Melancholia* presents Justine through various stages of her psychological state, but *Oslo*, August 31st focuses a single crucial day in the life of Anders, when these stages get more confused and unpredictable. The relation between the self and the world is also reversed through cinematic techniques: while Justine's depression is expanded towards the outer world and is materialized into the actual collision of the planets (could be interpreted as a metaphorical end), in *Oslo*, August 31st Anders' drama is gradually circumscribed from a voice among others (in the Prologue) to his projections at the end and, after his death, the camera returns to an omniscient point of view as if it was filming in the absence of a director. *Melancholia* ends in the same vein, with the suggestion of the "impossible gaze".

The “Impossible Gaze”

In Thomas’ opinion, expressed in his dialogue with Anders, what could get really depressing is the objective examination of one’s own life from a neutral perspective. This examination was precisely a part of Anders’ treatment during his stay at the sanatorium: a repeated revision and reinterpretation of his life so that he became increasingly distanced from it (one of the routine operations was that scenes of his biography were staged as in a theatrical performance by his fellow patients who assumed roles). One of the key scenes in the original *Feu follet* evolved around Alain’s expressed anguish about his imminent disappearance from a world where he left no visible traces and thus sinking rapidly into oblivion. *Oslo*, August 31st blatantly expresses this feeling by placing Anders in the position of a detached spectator incapable to connect with his reality, convinced that even if he had not existed, the world would have had the same shape and would continue undisturbed by his absence. In Frank Capra’s classic feature *It’s a Wonderful World* (1946) the redemptive experience of the protagonist, the ruined George Bailey, was the possibility to witness an alternate reality from which he was absent and this prospect emphasized the differences between his actual reality (the world of his presence) and the alternate one (of his absence). The sense of George Bailey’s life is thus clear: his presence can be detected in every small detail of his world. The contrast with Anders’s perspective is nonetheless striking: he experiences the void of his absence while being still alive and present, the differences between the two alternate realities being also blurred. The suggestion is that he has already disappeared and is about to be forgotten. This is also expressed by Anders in the rave club scene when he speaks to his one-night young companion, the girl who seems an unexpected chance to regain his life: Anders is convinced that she will not remember anything from that night.

The “impossible gaze” is employed, in Slavoj Žizek’s terms, in the case of impossible representations, when the subject experiences a “utopian reduction” to his gaze, witnessing an alternate reality from which he is absent (Žizek 84) as in the representation of the subject’s own burial (as seen in a recent novel by Bogdan Suceava, *Vincent the Immortal*, where Vincent is transferred and transformed into a piece of information into a computer after his death) or witnessing global scale disasters (the end of the world as represented in *Melancholia* – when no subject could be left alive to represent the actual collision of planets) or the world after the disappearance of the human race (a whole range of bio-apocalypses from *The Last Man* by Mary Shelley to *Possibility of an Island* by Michel Houellebecq).

Oslo, August 31st stands apart from these examples because Joachim Trier conceived innovative ways of representing Anders’ gradual disappearance from his world while him being physically present and his progressive estrangement from his world so that at the end of his journey he remains an empty subject, reduced to his gaze. The Prologue is meant to anticipate this: the city of Oslo is presented

in a documentary manner, with the images of objects (streets, trams, buildings) in contrast with the voices of different speakers who recollect their best memories with the city (we can recognize Anders' voice). Those fragmentary images tend to exclude the presence of the speaking witnesses (their physical appearances are eluded) and this suggestion is further enhanced by the epilogue after Anders' death, when everything has been reduced to the total silence, with the life of the city still going on without humans and being recorded as if through surveillance cameras.

How does Trier represent this feeling of anguish and estrangement of his protagonist? At first, he places Anders walking alone through a natural landscape, then through empty streets, as if he were the last man on earth, always shrouded in silence, and rarely coming across people. His meetings with old acquaintances are counterbalanced with images conveying a sense of acute loneliness, waiting for Nina in a restaurant devoid of people, falling asleep in a crowded park and then waking up completely alone in darkness. The final act of the drama occurs after Anders pays a visit to his drug dealer, an unexpected decision (we should also note that the perfect linearity of the film is the feature that makes Anders' last day highly unpredictable). Trier increases tension by letting the viewer know that Anders has in his jacket the lethal overdose of heroin, so that Anders becomes even more isolated from the other characters he encounters, no one being aware of his actual intention. This is also a way to reinforce the relationship between the protagonist and the viewer. His decision has already been silently taken at the party, completely unnoticed and it is only a question of time until the real passage beyond life will occur. The final act is also the time when hope seems to re-appear for Anders when he meets the young girl and for a moment we almost forget about the lethal overdose from his pocket.

The prospect of a new beginning appears very clear until the pool scene, when Anders becomes suddenly aware that it is the 31st of August, the end of summer. A quick shot of the sun rising closes the circle (we should mention the perfect circularity of the screened time, the sunrise being the very end of Anders' last day). Through a specific technique for Trier's visual style (intercutting two actions) the viewer suddenly experiences the division between the present (the pure manifest of the will to live as seen in the joyful mood of the group bathing in the pool) and Anders' projection of his solitary walk in a barren city, towards his parents' home, the projection of his disappearance. This split between the actual reality and the projected one stands in contrast with the constant linearity of the story, occurs in the happiest moment of Anders' last day and underlines his total estrangement and solitude. The viewer slowly immerses in Anders' imagination of his end as the camera approaches in slow motion the solitary room where the final act takes place. We become Anders' impossible gaze as we gradually exit his room and perceive the world without him: the places of his memory, images that we already recognize as if they were part of our memories (their repetition staged by the film closes the circle for us too).

REFERENCES

Filmography:

- Malle, Louis, *Le feu follet*, Script: Pierre Drieu La Rochelle, Louis Malle, With: Maurice Ronet, Léna Skerla, Yvonne Clech, Hubert Deschamps, Produced by: Alain Quefféléan, 1963.
- Trier, Lars von, *Melancholia*, Script: Lars von Trier, With: Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Alexander Skarsgård, Brady Corbet, Cameron Spurr, Charlotte Rampling, Kiefer Sutherland, Produced by: Peter Garde, Peter Aalbæk Jensen, 2011.
- Trier, Joachim, *Reprise*, Script: Joachim Trier, Eskil Vogt, With: Anders Danielsen Lie, Espen Klouman-Høiner, Viktoria Winge, Produced by: Alain Monne, 2006.
- Trier, Joachim, *Oslo, 31. august.*, Script: Pierre Drieu La Rochelle (*Le feu follet*), Joachim Trier, Eskil Vogt, With: Anders Danielsen Lie, Hans Olav Brenner, Ingrid Olava, Produced by: Therese Naustdal, Hans-Jørgen Osnes, Yngve Sæther, 2011.

Printed and on-line bibliography:

- Drieu La Rochelle, Pierre. *Feu follet*. Paris: Editions Gallimard, 1964.
- Dixon, Wheeler Winston. *Visions of Apocalypse, Spectacles of Destruction in American Cinema*. London and New York: Wallflower Press, 2003.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies. The Key Concepts*. Third Edition. London and New York: Routledge, 2006.
- Leitch, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2007.
- Monaco, James. *How to Read a Film. The World of Movies, Media, and Multimedia, Language, History, Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Trier, Joachim. "On Oslo, August 31st". *FilmMaker Magazine* Interview. http://www.youtube.com/watch?v=4mzgKcC_dmw, accessed: 1.07.2012.
- Zanger, Anat. *Film Remakes as Ritual and Disguise. From Carmen to Ripley*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Žizek, Slavoj. *Living in the End Times*. London: Verso, 2010.

ANDREI SIMUȚ is PhD in comparative literature at the Babeș-Bolyai University, Faculty of Letters, Cluj-Napoca and assistant researcher within the Exploratory Research Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0061 *Anti-Utopias. Making and Un-making Realities* at the same university. The subject of his PhD thesis is *The Apocalyptic Novel after 1945*. He also published a book about *Trauma and Literature* regarding the impact of the Second World War on the history of ideas and a novel, *Calvarium*. He also teaches courses in the history of film and narration in film at the Faculty of Theatre and Television, BBU.

UNE DRAMATURGIE DES TRACES. L'ADAPTATION EN DANSE CONTEMPORAINE

MATTIA SCARPULLA *

ABSTRACT. A Traces' Dramaturgy. The Process of Adaptation in Contemporary Dance. The idea of this article would be an analyse of the concept of dramaturgy in contemporary dance. When a dance disappears, a traces' dramaturgy remains and become a text for the new adaptations. In the first part of the paper, some process of dance rewriting are presented in two artistic contexts: in the classical dance, using the notion of *repertoire*; in the contemporary dance, when a choreographer decide to make an adaptation of one of his past works. In a second part, the example of *After all...*, by Vava Ștefănescu will be analysed as a choreographic adaptation of a trace's dramaturgy. The absence of the original dance is the birth of a text whom become a new original choreography in every new embodiment by a dancer, like the dance of Carmen Coțofană about Ștefănescu's traces.

Keywords: dance as text, dramaturgy, the trace and the forgetting, Vava Ștefănescu, *After all...*, contemporary dance

Introduction. « La danse comme texte »¹

Dans le livre *La danse comme texte*, Mark Franko, chercheur et historien de la danse, étudie des sources figuratives et écrites de quelques danses baroques françaises, et explore ainsi la danse noble des XVIIe et XVIIIe siècles. Ces danses ont disparu à jamais. Nous n'avons pas de captations, nous n'avons pas de mémoires récentes, les danseurs étant morts depuis



After all... de Vava Ștefănescu
© 1st European Festival of Contemporary Dance -
Kraków/Bytom. Teatr PWST, Kraków, Poland

* PhD in Arts, Université de Nice and Università degli Studi di Torino, speciality in contemporary dance, currently studies for a post-doctoral degree, e-mail: mattiascarpulla@gmail.com

¹ Mark Franko, *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, tr. fr., Paris, Editions de l'Eclat, 2005 ; œuvre originale : *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993

plusieurs générations. Des traces restent : la notation des pas et des mouvements des bras dans des documents pédagogiques, sur le rapport avec la musique, sur l'idée des costumes, puis des maquettes et des échantillons de tissu, et des descriptions de la vie sociale dans des mémoires ou dans des textes de lois et des réglementations. Franko souligne le travail du chercheur en danse qui essaie de cerner les dernières traces d'une danse dans l'intention de la faire revivre aujourd'hui.

Ces traces sont des textes, et composent une dramaturgie pour une nouvelle création. Le dernier chapitre du livre est une présentation de quelques spectacles actuels de chorégraphie baroque, nés de l'étude des danses anciennes. Franko décrit aussi ses expériences de danseur-chorégraphe.

La transmission d'une danse, dans le milieu des arts vivants, est un travail d'interaction du nouvel interprète avec des traces et des mémoires. La danse est l'art du corps en mouvement, un corps organique et sensoriel qui établit une communication avec un autre corps ou avec le public qui le regarde. Mais à la fin d'un spectacle, la danse disparaît, et ce qui reste sont des mémoires et leurs transcriptions par le langage écrit et oral, et aujourd'hui par les médias visuels.

Passant du rôle d'historien à celui de danseur-chorégraphe, Mark Franko réinterprète des événements sociaux et artistiques, et l'évolution de sa propre relation avec la danse. Il conclut que les reconstitutions des danses anciennes les font survivre : les danses des siècles baroques n'existent plus, elles ne sont que des traces d'encre et de couleurs, des costumes dans des musées ; prétendre les représenter comme elles étaient réellement à l'époque serait un mensonge. De nos jours, les danses baroques revivent lorsque les chorégraphes adaptent des traces dans les corps actuels des danseurs et sur une scène structurée par les conventions de la mise en représentation contemporaine. Les chorégraphes et les danseurs se sont plongés dans l'histoire des danses et proposent maintenant leur propre réécriture de coutumes et de symbolismes d'une autre époque.

La chute d'une danse dans l'oubli nourrit le désir du danseur-chorégraphe contemporain de la reconstruire. Dans un premier temps, les dynamiques et les postures sont étudiées et apprises en rapport avec l'histoire et la société de la danse. Mais dans un deuxième temps, tout ce qui reste est l'adaptation personnelle du créateur, qui doit faire revivre une danse qui est désormais un texte, en relation avec son propre background et avec le public actuel qui assistera à la représentation.

Dans *La danse comme texte*, Franko présente les angles de lecture de l'historien et du danseur-chorégraphe d'une danse ancienne qui est devenue une dramaturgie de traces contemporaines. De ces traces il fera une adaptation théâtrale, comme danseur-chorégraphe, mais aussi un livre, comme chercheur. La réécriture d'une œuvre du passé est une ouverture infinie à de nouvelles œuvres.

Répertoires et archives

Une danse qui continue à vivre dans des adaptations est souvent intégrée dans le répertoire des théâtres lyriques d'Europe (ou de culture occidentale partout dans le monde). Les compagnies des opéras sont composées par des danseurs professionnels salariés, qui interprètent un répertoire de ballets et des chorégraphies qui ont eu un fort succès, qui ont tourné longtemps et qui deviennent les œuvres mentionnées dans les livres d'histoire de la danse. Ces danses représentent la marque technique et la préférence esthétique d'une institution lyrique et de ses publics. L'adaptation pour le répertoire d'une danse qui peut être un ballet du XIXe siècle, se compose d'une étude des livrets, des traces écrites et figuratives, mais aussi de la transmission directe par un danseur d'une ancienne version au danseur de la chorégraphie actuelle. Le chorégraphe apportera toujours des modifications personnelles à la lecture des traces de la danse. Le rajeunissement de l'adaptation du répertoire classique est l'un des facteurs premiers de la notoriété de Rudolf Noureev ou Maurice Béjart, parce que leurs propositions étaient en écho avec le contexte social du moment. *Le Lac des cygnes* de Matthew Bourne, a tourné dans le monde entier depuis 1995, parce que la chorégraphie originale de Petipa et Ivanov sur la musique de Tchaïkovski a été modifiée par la présence unique de danseurs hommes, en provoquant une lecture genrée singulière du vocabulaire gestuel classique.

Dans les vingt dernières années, des compagnies de danse contemporaine composent aussi des archives de leurs travaux qui sont adaptés dans une seconde version. J'entends par danse contemporaine les chorégraphes et les compagnies qui sont programmés de nos jours dans les salles publiques². La plupart de ces créateurs mélangent techniques classiques, modernes et contemporaines, et ils ont construit leur projet en dehors des lieux traditionnels de la danse, c'est-à-dire les opéras et les théâtres lyriques.

Les compagnies de danse qui créent et tournent leurs pièces dans des scènes au rayonnement international et national, régional ou municipal, structurent leur projet autour de la notion d'expérience : les chorégraphes et leurs compagnies se concentrent sur le processus de création, sur le rapport avec le temps, l'espace et les personnes qui permettent le développement d'une action dansée. Le spectacle final est seulement l'un des éléments qui ont composé ce processus. Chaque chorégraphie est une exploration fondée sur le rapport avec l'autre dans une certaine situation. L'incorporation d'une thématique est sa première recherche, qui se développe parmi les performeurs pendant les répétitions, et en contact avec les

² J'utilise donc la définition qui est la plus commune au sein du milieu artistique francophone, des diffuseurs aux critiques, et dont attestent les articles de presse de Jean-Marc Adolphe, Rosita Boisseau, Dominique Fretard, Daniel Conrod, etc.

publics pendant les représentations. La danse est conçue comme une expérience, qui se circonscrit dans une durée limitée, les répétitions et la présentation publique, parce que les chorégraphies tournent peu. A la fin du processus de création et de ces quelques présentations, une danse disparaît à jamais.

Plusieurs chorégraphes qui ont entamé leur carrière dans les années 1980 commencent maintenant à se poser des questions sur la manière de laisser une trace de leur passé de créateurs. Par exemple, la génération de la nouvelle danse française (danseurs et chorégraphes français ou étrangers ayant construit leur carrière artistique en France), premier mouvement qui se dissocie de la danse classique et qui est programmé dans les salles publiques des années 1980, est ensuite devenue en partie les directeurs artistiques des Centres chorégraphiques nationaux - CCN³, institutions françaises qui ont comme première mission le développement de la culture vivante de la danse. À partir des années 1990, cette génération a commencé à être remplacée par une nouvelle génération à la tête des CCN. En conséquence de la modification de leur statut social, sortant des institutions nationales qui leur donnaient une autonomie de travail, et se trouvant au milieu d'un grand nombre de compagnies de danse, des chorégraphes comme Catherine Diverrès, Maguy Marin, Régine Chopinot ont construit des projets d'archives. Ces chorégraphes marquent ainsi un passage dans leur vie, en quittant une identité au sein des Centres chorégraphiques nationaux, et en reprenant un travail de compagnie indépendante, en dehors d'une structure légitime, et en laissant une partie de leur passé dans un fonds d'archives.

Des chorégraphes de la génération des années 1980 à ceux des années 1990, la nécessité de laisser une trace de leur passé se construit dans une production de mémoire, et leur passé sera lu au travers de l'identité que ces artistes ont assumé dans le présent de production d'archives, composées par des collections photographiques, des captations des répétitions et des représentations, par des objets de travail et des objets scénographiques.

Aujourd'hui, ils reprennent leurs premiers travaux, en coproduction aussi avec des compagnies de ballet. Ces nouvelles chorégraphies provoquent opinions et réflexions sur le rapport entre le temps et le théâtre : des spectateurs qui ont assisté vingt ans avant à la première absolue d'une chorégraphie sont déçus de la reprise, parce que cette pièce a perdu la force que lui donné le moment social qui l'a générée, ou bien ils sont ravis de retrouver une empreinte de leurs propres souvenirs ; une œuvre phare comme *May B* de Maguy Marin, réécriture par la danse des œuvres de Beckett, création 1981, traverse les temps sans jamais vieillir, mais elle se modifie dans le corps de nouveaux interprètes ; à la fin des années 1990, Pina Bausch commence

³ La liste et les liens vers les sites des Centres chorégraphiques nationaux :

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-etsecteur/Danse/Organismes-danse/CENTRES-CHOREGRAPHIQUESNATIONAUX>

les reprises de la chorégraphie *Kontakthof*, 1978, avec des compagnies composées par des personnes de plus de soixante ans, ensuite par des adolescents. Les exemples sont encore nombreux de ce dialogue avec une mémoire qui transforme la danse contemporaine, qui n'est plus un mouvement artistique européen composé par des expérimentations qui tombaient dans l'oubli après leur présentation au public. Un esprit de conservation modifie la manière de concevoir une œuvre et le métier de chorégraphe, en ajoutant la réitération d'une expérience artistique au-delà d'une création, dans de nouvelles adaptations.

En Belgique, depuis 2004, la danseuse-chorégraphe Johanne Saunier a centré son travail autour du projet *Erase-e (X)*⁴, qui traite de la transmission d'une phrase chorégraphique. Elle a demandé à la chorégraphe belge Anne Teresa de Keersmaeker de lui créer une phrase de quelques minutes. Ensuite, elle a réadapté cette phrase en collaboration avec la compagnie new-yorkaise Wooster Group. Cette deuxième phrase a été réécrite par la metteuse en scène belge Isabelle Soupard, puis par d'autres artistes visuelles, qui ont modifié la dramaturgie en allant vers les vocabulaires cinématographiques ou multimédias. Saunier compose ainsi un discours sur la précarité d'un geste, toujours vivant et nouveau, à jamais effacé et réinventé dans un nouvel imaginaire théâtral.

Des adaptations en danse contemporaine

Les 28 et 29 janvier 2007 s'est déroulé au Centre national de la danse – CND à Pantin, banlieue parisienne, *Éclats de matière*⁵, ensemble de performances et de rencontres autour de la chorégraphie *Projet de la matière* de Odile Duboc et François Michel (1993). Odile Duboc fait partie de la génération des chorégraphes directeurs des Centres chorégraphiques nationaux des années 1980. Pendant deux jours, les locaux du CND sont investis par des débats, des projections, des expositions, des activités pédagogiques. La diffusion du CND se concentre sur les habitants de Pantin, en organisant aussi des activités pour amateurs de tous âges. La chorégraphie *Projet de la matière* est proposée en plusieurs scènes découpées et dansées tout au long des deux journées, interprétées par l'équipe de la création. Julie Perrin, chercheuse en danse, publie un livre sur les traces qui restent de cette création, et entame un dialogue avec les différents protagonistes en direct, pendant les deux journées⁶. À la même occasion, Odile Duboc quittant le poste de directrice du Centre chorégraphique national de Belfort, ses archives commencent à arriver

⁴ Cf. Gerard Mayen, *Erase-e (X)*, conception Johanne Saunier et Jim Clayburgh, programme Théâtre de la Ville – Théâtre des Abbesses, nov/dec 2008

⁵ Cf. Programme *Éclats de matière*, 28 et 29 janvier 2007, Centre National de la Danse

⁶ Julie Perrin, *Odile Duboc. Projet de la matière*, Pantin-Paris, CND – Les Presses du Réel, 2007

au CND. La manifestation présente un parcours chorégraphique, différentes traces, en lien avec les mémoires des personnes qui ont côtoyé la chorégraphe, et par la présence de la même chorégraphe.

Projet de la matière devient ainsi un nouveau spectacle, interdisciplinaire et déambulatoire. Si le public peut assister à plusieurs scènes de la chorégraphie, il est aussi invité à découvrir le processus de réécriture d'une chorégraphie. Le contexte du CND, institution née pour la valorisation du patrimoine ancien et contemporain de la danse, influence la nouvelle adaptation de la chorégraphie, qui n'est plus seulement une danse dans un certain dispositif scénique. Les danseurs et la chorégraphe deviennent en quelque sorte d'autres traces qui se présentent dans les archives, en représentant non seulement une danse, mais leur statut de mémoires vivantes.

Une mémoire est composée de traces et d'oublis, d'une superposition de différentes couches d'interprétations et de lectures. Dans certains cas, l'oubli d'une première mémoire est désormais évident, et ce qui reste c'est l'adaptation future. Je pense à la compagnie Carnets Bagouet et aux fonds d'archives Francine Lancelot.

Dominique Bagouet est l'un des chorégraphes marquant la danse contemporaine française. Il est mort en 1992, en pleine reconnaissance publique. Après vingt ans, ses créations et lui-même sont encore beaucoup cités. Le Carnet Bagouet, collectif de ses collaborateurs, composé en 1993, continue à garder vivant l'art créatif et pédagogique de Bagouet. Depuis quinze ans, cette compagnie propose par des publications, des chorégraphies, un archivage de traces écrites, sonores et visuelles, et des conférences, une mémoire et une transmission de l'œuvre de Dominique Bagouet. Le chorégraphe était attentif à l'enracinement de ses danses dans les traditions gestuelles et musicales, populaires et nobles, artistiques ou folkloriques. Son travail était déjà une citation de plusieurs cultures dansées et musicales. Si le nom de Dominique Bagouet a marqué l'histoire de la danse française, la compagnie Carnets Bagouet offre des chorégraphies sur les traces du chorégraphe disparu à des générations qui n'ont jamais assisté à ses chorégraphies. La reconstruction chorégraphique reste un travail personnel des danseurs de Bagouet, un travail en écho à un passé, à un enseignement, mais qui se nourrit toujours plus du passé des Carnets Bagouet eux-mêmes, des lectures théoriques et d'hommages, plutôt que de celui de Dominique Bagouet. Les Carnets Bagouet ont ressenti la nécessité de garder en vie l'écriture chorégraphique de Dominique Bagouet, mais au cours des années, d'une lecture à l'autre, le présent retient les créations Bagouet selon les Carnets Bagouet, qui possèdent leur propre passé, une tradition toujours réinventée, et les variations chorégraphiques des Carnets Bagouet deviennent plus accessibles que le passé de Bagouet, parce que les Carnets Bagouet sont présents. Les chorégraphies de Bagouet sont filtrées par les mémoires des Carnets Bagouet. Comme spectateur, j'ai toujours assisté aux adaptations des Carnets Bagouet, qui portent la signature de Bagouet, mais surtout et désormais le désir de réécriture des Carnets Bagouet.

Dans un mouvement beaucoup plus large, la reconstruction d'un oubli est en acte dans les chorégraphies de danses anciennes. Nous avons déjà parlé de l'expérience de Mark Franko. Le Centre national de la danse à Pantin accueille les archives de Francine Lancelot⁷, chorégraphe et chercheuse en danse baroque contemporaine, décédée au début des années 2000. De danseuse et chorégraphe, elle s'était reconvertie comme maître de conférences à l'université de Nice. Ses archives illustrent des collections de notations, d'articles, de recherches sur la musique et la danse de l'époque Baroque. Quelques danseurs, français, italiens ou américains, reconstruisent depuis des décennies les danses de cette longue époque, qui va du XV^e au XVIII^e siècle. Lancelot composait ses performances sur les techniques baroques en admettant l'impossibilité de redonner à voir un spectacle qui a perdu la spécificité culturelle de son contexte historique original. Ses archives montrent sa relecture de l'actualité de la danse baroque, qui reprend des images, des pas, des symboles d'il y a longtemps, filtrés par les logiques spectaculaires d'aujourd'hui. Dans son passage de la pratique à la théorie, et vice-versa, Lancelot a commencé à organiser des matériels qui racontaient son travail chorégraphique. Ensuite, ses héritiers professionnels à Nice, et dans un deuxième temps au CND, ont commencé à donner à ces traces une forme permettant la conservation et la consultation. Toutes les périodes historiques sont mélangées : les archives retracent la retranscription d'une danse qui récrée sur scène une époque passée, en retraçant l'histoire, mais en contextualisant au présent de l'adaptation l'absence à jamais de ce passé.

Les notions de présent et de passé prennent une connotation différente selon l'expérience singulière de chaque adaptation en danse. En danse contemporaine, l'artiste qui ne veut pas voir disparaître à jamais ses œuvres commence un dialogue entre les archives, sa pratique actuelle de la danse et la réécriture de ses danses. Dans le cas de Francine Lancelot et des Carnets Bagouet, les mémoires se multiplient, mais aussi les temps conservés, analysés, décrits. La naissance de toute nouvelle création devra prendre en compte ses strates de temps et de mémoires. L'hommage à Odile Duboc illustre une autre forme d'adaptation, une installation interactive entre un public et les traces qui restent, dans lesquelles ont retrouvé aussi les danseurs qui deviennent des mémoires vivantes. L'adaptation chorégraphique n'est que l'un des éléments de l'entière manifestation, qui est alors une expérience de production des mémoires, avec des captations qui se répètent en boucle sur des écrans, des écrits qui sont présentés dans des expositions, une nouvelle version de danses, les conversations et les présences des collaborateurs de créations anciennes.

⁷ Sur le fonds d'archives Francine Lancelot, voir les articles de Marina Nordera, « L'archivio dell'esperienza nell'esperienza dell'archivio: le *segnature* di Francine Lancelot », p. 47-64 et de Laurent Sébillotte, « La fioritura postuma delle opere, ovvero l'orizzonte dell'archivista, tra produzione e analisi dell'archivio », p. 15-31, dans *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, sous la direction de Susanne Franco et Marina Nordera, Torino, UTET, 2010

Toute mémoire est individuelle et ne peut se reproduire – elle meurt avec chaque individu. Ce qu'on appelle mémoire collective n'est pas le travail du souvenir, mais une stipulation : voilà ce qui compte, voilà comment l'histoire s'est déroulée, et les images sont là pour inscrire l'histoire dans nos têtes⁸

La mémoire est en continuelle modification, inscrite dans des nouvelles lectures chorégraphiques. La mémoire est toujours un oubli qui rend nécessaire une nouvelle création. La force d'un projet comme *Eclats de matière* est dans le fait de montrer la mémoire dans sa transformation. Dans ce cas, l'adaptation chorégraphique est composée par ses propres traces et processus de création, par l'exposition de son histoire. Dans toute son altérité, dans sa singularité comme dispositif, projet et finalité, l'installation est seulement un écho de la chorégraphie originale *Projet de la matière*. Ce qui reste dans une adaptation est une nouvelle invention de la mémoire.

Comme dans *Eclats de matière*, dans la chorégraphie *After all.../Dupa toate acestea*⁹, création 2011 de Vava Ștefănescu, le rapport entre le corps du danseur et les traces d'un passé dans un processus chorégraphique est le thème principal de l'adaptation. La danseuse-chorégraphe y fait un point sur sa vie, en transmettant des traces de ses œuvres dansées à la danseuse-chorégraphe Carmen Coțofană. Le public assiste à un canevas d'objets, de musiques et d'images des danses de Ștefănescu. Le corps de Coțofană déplace les traces dans l'espace, construit une danse, force ainsi le sens de chaque trace, dont le sens est transformé dans cette nouvelle dramaturgie.

After all...

Une femme en jean, chaussures noires, débardeur rose et gilet gris-noir. Elle a un carnet dans sa main. Elle s'approche du mur du fond, et avec une craie, elle reproduit une image qu'elle a trouvée dans le carnet. Ce sont des lignes, qui me font penser à la silhouette d'un cerveau humain ou aux chemins d'une carte routière.

Une table au milieu de la scène, couverte d'un tapis de danse blanc. Sur la table par terre devant la table sont posés des objets, surtout des vêtements. Deux ordinateurs et un vidéoprojecteur sont posés au sol en avant-scène. La femme s'approche de la table, elle l'observe, puis elle s'assoie sur la chaise, face au public, derrière la table, elle commence à chercher dans les objets. Abruptement, avec un bras, elle vide la table, elle jette à terre tous les objets.

⁸ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 94

⁹ *After all.../După toate acestea* création 2011 au Sala Studio, Fabrica de Pensule, Cluj-Napoca, Roumanie, pendant le festival *Temps d'images*. Conception de Vava Ștefănescu, chorégraphies de Vava Ștefănescu et Carmen Coțofană, performance de Carmen Coțofană, vidéo de Irina Stelea, costumes de Paul Dunca, lumières de Cătălin Nicolescu, production Association ColectivA – Miki Braniște, co-production Centre Zamek Ujazdowski, Pologne, et Centre National de la danse de Bucarest. Je remercie Vava Ștefănescu et Miki Braniște pour le dialogue autour d'*After all...*, lundi 2 juillet 2012, Cluj-Napoca

La femme commence un voyage dans l'espace blanc. Elle déplace des panneaux blancs qui glissent sur des roues, elle joue avec un miroir, avec la table, qui se transforme en valise. Sur les panneaux et l'arrière du miroir, sur le mur noir du fond et la valise-table, des images sont projetées par la femme qui va vers l'ordinateur pour l'allumer et l'éteindre, vers le vidéoprojecteur pour déplacer son axe en lien avec la surface sur laquelle l'image doit être projetée.

Une danseuse revient d'une vidéo à l'autre, entourée par des décors et univers musicaux différents. La femme sur scène ébauche des pas, des gestes des bras, en s'inspirant des danses qui passent dans les vidéos. Elle semble garder sur son corps une empreinte de ce qu'elle voit. Ses mouvements ne composent jamais une phrase dansée fluide, ils sont des touches gestuelles qui modifient sa présence dans l'espace comme des ruptures forcées de l'immobilité.

La danseuse dans la vidéo bouge face à un miroir, on la voit de dos¹⁰. Elle compose un déplacement latéral, vers la droite et vers la gauche, ses bras sont ouverts sur les côtés et enchaînent des pliés et des extensions autour des articulations des poignets, des coudes et des épaules. Quand la vidéo est éteinte, la femme sur scène est en train de déplacer le miroir. Avant au fond de la scène, de dos, puis en marchant vers l'avant, de face, elle ébauche de brefs pas, ses pieds quittent rapidement le sol et tournent autour des chevilles, presque dans des sauts. Elle regarde ses pieds, qui se reflètent aussi dans le miroir.

Dans une autre scène, un duo, la même danseuse accompagnée par un danseur, est projetée sur deux panneaux, placés avec un espace entre eux¹¹. Cet espace provoque la fragmentation de la projection en deux morceaux. La danseuse sur scène a enlevé son pantalon, elle est en débardeur et culotte, son corps dénudé comme ceux des deux danseurs dans la vidéo. Elle reprend un élan des danseurs, puis une phrase de bras autour de la tête. La danse passionnelle et rapide sur la vidéo réapparaît sur la femme en scène comme une attente immobile qui déclenche en traversant l'espace une rapide gestuelle qui se dissipe lorsque la danseuse disparaît et réapparaît de derrière les toiles.

After all... est le trajet d'une femme dans un espace intime, où elle se met en contact avec des objets, des danses filmées, comme si elle essayait de ressentir, d'incorporer un passé à jamais fini, pour le faire vivre encore. Deux fois, elle dessine à la craie sa silhouette sur la paroi du fond ; ces dessins sont l'une à côté de l'autre, en dialogue par leur posture, à côté de la première esquisse à la craie. La danseuse accumule sur elle les costumes, perruques et chapeaux. Sur le corps, sur la surface du mur, des empreintes du passé reviennent construire un univers présent, l'histoire

¹⁰ *Julieta*, chorégraphie 2005 et 2008 de Vava Ștefănescu, mise en scène de Mihai Manișțiu

¹¹ *L'Oubli*, chorégraphie de Sylvain Groud et Vava Ștefănescu, textes de Georges Banu, mise en scène de Mihai Manișțiu

d'une femme qui semble danser seule, entre angoisse et désir, qui nous révèle son passé, mais sans récit, seulement par la présence d'un objet qui évoque une puissante réminiscence, en dialogue avec le corps qui danse son attachement à l'objet.

Une composition électronique, des sons isolés et des extraits de mélodies qui se répètent, accompagne l'écriture chorégraphique, rappelant un monde urbain, une cacophonie douce née du mélange de musiques et de bruits quotidiens. Les musiques des captations et des instants de silence, remplis par la respiration de la danseuse, s'intègrent à la création musicale. Quelquefois les images disparaissent et les musiques des spectacles restent, et inspirent de nouvelles actions à la danseuse.

Un microphone au sol. Il amplifie la chute d'un objet, les sons de la danse. La femme le ramasse. Elle se jette contre le mur du fond. Elle s'écrase, elle prend appui à la paroi pour sauter encore plus haut, le microphone bat aussi, créant à l'instant de la représentation des échos qui rappellent la création sonore. La danseuse est impassible, comme une marionnette qui fonctionne à piles, comme une somnambule, qui a comme seul but dépasser le mur, de se fondre à lui. Mais la collision l'amène chaque fois à revenir en arrière. Le microphone garde dans le son une trace de la collision ; dans une scène suivante, la danseuse évolue dans l'espace avec le microphone et son fil enroulés à son corps, elle est capturée par cette trace, habitée par elle.

En écho avec une autre vidéo¹², la danseuse, habillée d'une courte robe claire festive, est assise face au miroir, dos au public, on voit son visage dans le miroir. Puis elle quitte rapidement la chaise et se laisse tomber en s'asseyant au sol. Elle revient à la chaise, puis elle se jette au sol, avec toujours plus de force, comme si avec ses fesses et jambes elle voulait pénétrer le sol. Le corps semble rebondir dans l'énergie qu'elle met dans la chute.

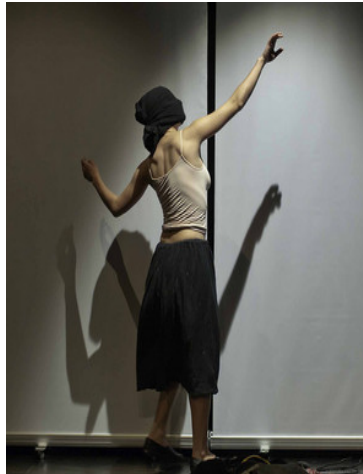
L'accumulation de traces, la répétition de gestes minimaux, la déambulation de la femme à la recherche d'évocations et d'échos lorsqu'elle se met en relation avec un objet se termine ainsi avec une coupure, avec le rien, avec la disparition de la danse des traces, qui redeviennent des objets inanimés. La violence contre le mur du fond ou contre le sol semble vouloir casser le corps ou la paroi, pour s'enfuir de la chambre du passé. La danseuse positionne deux des panneaux blancs l'un à côté de l'autre, elle met une jupe noire et un t-shirt noir. Elle reprend encore une fois la danse de dos, le déplacement latéral par des pas qui semblent des petits sauts, par des glissements au sol, et des rotations autour des genoux et des chevilles. Les phrases sont toujours coupées et recommencées. Elle a relevé le t-shirt qui lui cache la tête. Elle a aussi peint en blanc le miroir. Tout est blanc, le sol et les parois. Une danseuse sans visage traverse l'espace, comme une ombre. Le corps n'est pas là, ce qui reste est son ombre.

¹² *Hot summer on Iza*, chorégraphie 2007 de Vava Ștefănescu, mise en scène Mihai Maniutju



After all... de Vava Ștefănescu

© 1st European Festival of Contemporary Dance - Kraków/Bytom. Teatr PWST, Kraków, Poland



After all... de Vava Ștefănescu

© 1st European Festival of Contemporary Dance - Kraków/Bytom. Teatr PWST, Kraków, Poland

La dernière image est la danseuse allongée au sol, le microphone sous son ventre. Elle est un corps écrasé, mais en même temps la position du microphone sous le ventre semble vouloir indiquer qu'il y a encore une respiration à écouter. *After all...* finit dans l'effacement de toute trace, dans un corps mort et anonyme, une ombre qui danse, puis reste au sol sans visage. Le microphone semble indiquer qu'une vie est encore présente dans le ventre, il est l'ouverture, l'écho qui continue à voyager après la fin d'une vie.

La femme entre et observe les objets, elle se nourrit des mémoires, son corps agit sous l'impulsion de la vie qui existe encore dans l'image ou dans les musiques. Elle essaie encore de reproduire des mélodies par sa bouche, elle crie

dans l'angoisse, comme quand on se réveille d'un cauchemar et que l'on ne reconnaît pas la chambre. Dans les dernières scènes, elle essaie d'accumuler les vêtements dans la table devenue valise, qui ne se ferme pas, et elle semble anéantie par les mémoires toujours présentes, elle étouffe dans l'immensité du temps, dans ce passé qu'elle a essayé de maîtriser.

Le processus de création¹³

After all.../După toate acestea naît de la relecture par Vava Ștefănescu de son passé professionnel. Et maintenant, après tout ? Qu'est-ce que j'ai encore à dire ? Vers la fin de la pièce, Carmen Coțofană lit sur un papier et dit au microphone la phrase « je mâche du sable ». Extraite de l'un des carnets de Ștefănescu, elle résume une situation intime, l'idée d'une vie dans un temps vaste comme un désert où la chorégraphe se sent emprisonnée, dont elle veut se libérer. Elle étouffe dans le sable, qui est une accumulation d'expériences. *After all...* est une pièce liminaire, où la nouvelle chorégraphie naît en se libérant du sable du passé.

Ștefănescu a montré à Carmen Coțofană tout ce qui reste de chacune de ses créations. Les captations, les objets du décor, les costumes. Coțofană a face à elle l'incarnation matérielle de l'histoire d'une œuvre qu'elle ne connaît pas. Elle doit choisir ce qui lui parle. Mais si elle ne peut pas s'attacher à ce qu'elle ne connaît pas, la mémoire de Ștefănescu, elle ne peut que faire confiance à son imaginaire, à son propre parcours. Durant la création d'*After all...*, la danseuse choisit des objets, des extrait-vidéos, des musiques. Ștefănescu l'accompagne, répond à ses questions, lui raconte des anecdotes.

Coțofană réadapte les traces des œuvres de Ștefănescu sur la scène présente, sous le regard de la chorégraphe. Ștefănescu a choisi au départ la présence de la table, d'un extrait vidéo de *Gisèle*, et le miroir. La table comblée d'objets représente le début de la recherche, la relation qui s'est instaurée entre les deux femmes. Le geste tranchant de Coțofană, quand elle balaie toutes les traces au sol, résume le travail chorégraphique en cours. Les gestes qui restent doivent être nécessaires, il faut qu'elle trouve l'essentiel de chaque passé évoqué. Mais c'est aussi une fin, Ștefănescu revient par un regard distancié, par le corps d'une autre danseuse, sur ses œuvres, mais pour la dernière fois, comme pour les enterrer avant de tourner la page. A la fin de la pièce, d'une part, on a le corps mort au sol, mais d'autre part, c'est aussi le corps de la naissance, avec le microphone sous le ventre. Nous sommes à la fin qui est aussi le début. Brièvement passe un extrait d'une adaptation de 1940 du ballet *Gisèle*, chorégraphie originale de Perrot et Coralli et musique d'Adam. Ce ballet représente pour la chorégraphe des rêves de création, peut-être des échecs, une œuvre qui existe, qui est toujours là, mais pas encore réalisée.

¹³ Cette partie s'appuie sur l'entretien avec Vava Ștefănescu, 2 juillet 2012, Cluj-Napoca

La fin d'*After all...* est un effacement, mais avec des ouvertures. Les traces convoquées sont des simulacres d'une réalité oubliée, et elles offrent des ouvertures infinies à de nouvelles interprétations.



After all... de Vava Ștefănescu

© 1st European Festival of Contemporary Dance - Kraków/Bytom. Teatr PWST, Kraków, Poland

Le miroir est un objet du deuil et le dédoublement. Encore une fois l'objet voulu par Ștefănescu porte dans sa fin la mort et une continuation, une copie du corps. Tous les autres objets, des panneaux glissant aux extraits de vidéo, sont choisis par Carmen Coțofană, qui a introduit en plus les costumes, qui s'accumulent en cachant et en transformant le corps. L'interaction avec chaque moment de danse enregistrée est aussi une nouvelle création de la danseuse sur scène. La chorégraphie *After all...* s'est donc construite dans le dialogue entre deux chorégraphes-danseuses autour d'un seul passé, celui de Ștefănescu, mais à travers une nouvelle lecture, celle de Coțofană.

À la fin, les costumes sont rejetés au sol, les images disparaissent, tout est blanc, comme une page blanche. Tout est fini, mais tout peut continuer. En même temps, les échos, les ouvertures sont faibles. *After all...* finit avec un point après le passé.

Re-inactement

Pour *After all...*, mais aussi pour *Solo on line*, création 2004, Vava Ștefănescu parle de « *Re-inactement* » pour expliquer le processus de création en cours. Carmen Coțofană, pendant les répétitions, puis les spectateurs, pendant le spectacle, réagissent à un objet donné, sans avoir les clés de lecture de la mémoire de Ștefănescu. Un

processus de *Re-inactement* se développe sur la réaction performative autour d'un thème, sans une connaissance du thème, mais en se référant à son propre passé, à son propre background.

La réaction que Ștefănescu demande à Coțofană a pour but de générer dans un dispositif scénique, une « personne multiple¹⁴ » : chaque objet est une trace d'un passé personnel qui contamine une autre personne, et qui développe sa propre danse en vivant cette trace d'autrui. Il y a toujours une étrangeté dans le fait de vivre en relation avec un passé inconnu, qui ne t'appartient pas. Et sur scène, la danseuse semble passer de moments où elle est perdue dans une émotion forte, tragique, à des moments où elle devient comme un objet, et où ce sont les images et les sons qui la meuvent.

Dans une scène, la danseuse, en sous-vêtements, est assise sur une chaise face à un panneau, où une photographie de *Perl fisher's*, chorégraphie 2001, mise en scène de Mihai Maniuțiu, est projetée. Sur la photo, Ștefănescu est nue, une reproduction d'elle-même est suspendue au plafond. Aux pieds de Coțofană, le miroir, qui reflète son image. La danseuse répète le moment de danse que Ștefănescu interprétait dans la scène projetée – dans un autre extrait, appartenant à la chorégraphie *Hot summer on Iza*, 2007, une action similaire est dansée toujours par Ștefănescu, mais en contact avec le sol. Elle semble attirée au sol, en déséquilibre sur la chaise, elle change tout le temps de position, son corps est en résistance, puis ses pieds jouent avec leur reflet dans le miroir. Encore une fois, la danse de la chaise se développe dans une continuelle rupture de rythme, chaque geste est suivi par une pose où la danseuse semble se disputer avec la gravité.

Cette scène est représentative du processus de *Re-inactement*. Il y a une multiplicité d'une même personne : Ștefănescu assise dans la photo, dans sa reproduction suspendue en haut d'elle, dans le corps de Coțofană, qui se dédouble aussi dans le miroir. La réaction dansée de Coțofană est une nouvelle adaptation, qui n'a plus de lien logique avec le sujet de *Perl fisher's*. La représentation de traces et d'images de Ștefănescu prend son sens dans le rapprochement de chaque élément, fait par Coțofană, qui a généré ainsi une nouvelle chorégraphie, encore une nouvelle identité de cette trace.

L'avatar et les traces

La femme qui déambule sur scène continue à rencontrer la même danseuse dans la vidéo. Vava Ștefănescu réapparaît dans ses corps passés. Carmen Coțofană accumule en elle chaque image de la même personne, dédoublée dans l'espace et dans le temps. Pour Vava Ștefănescu, la danseuse sur scène est l'une de ses avatars,

¹⁴ Je cite toujours Vava Ștefănescu

c'est encore une autre elle-même, parce qu'elle a accepté d'incorporer son passé. Cet avatar ne peut pas être maîtrisé. La création de Carmen Coțofană sera sa propre chorégraphie par celle de Ștefănescu. Elle sera aussi unique, parce qu'une autre danseuse aurait interagi différemment avec les traces.

L'avatar sur scène crée un nouveau *re-inactement* qui multiplie encore une fois le personnage de Vava Ștefănescu, qui est devenue elle aussi, comme les danseurs du *Projet de la matière*, différentes traces dans un même dispositif.

Vava Ștefănescu, en parlant d'une reprise de la danse *L'Oubli* créée avec le danseur-chorégraphe Sylvain Groud, se rappelle que la douleur d'une blessure, le souvenir d'un hématome, la sensation d'une pesanteur ou d'une légèreté, l'avaient aidé, tout comme Groud, à retrouver l'écriture chorégraphique. L'avatar Coțofană n'est pas seulement une citation de Ștefănescu et une image d'elle-même, elle est aussi un corps, qui modifie son rapport à la scène d'une soirée à l'autre. *After all...* se modifiera par sa présence soir après soir, parce qu'elle accumulera de nouvelles expériences des traces avec lesquelles elle interagit. Le corps retiendra des postures, des dynamiques qui se répéteront et qui seront transformés dans la performance suivante.

Miki Braniște, directrice de l'association ColectivA qui a produit la chorégraphie, avait décidé de travailler avec Vava Ștefănescu pour sa manière d'utiliser l'image comme élément dramaturgique, et non seulement esthétique. Les images dansantes sont en effet des traces de la même importance que le corps de Coțofană, que les costumes, que les musiques enregistrées. *After all...* est une danse qui réécrit des œuvres dansées de Vava Ștefănescu. Carmen Coțofană reconstruit et réinvente l'univers de Ștefănescu en trois temps : elle choisit des traces, elle les incorpore et elle se fond en elles dans son parcours dans le dispositif. « Celui qui a trop longtemps oublié finit en étranger »¹⁵. L'oubli qui creuse la mémoire laisse des ouvertures par lesquelles Vava Ștefănescu disparaît, et Carmen Coțofană réinvente une mise en scène.

Au-delà du microphone qui amplifie les bruits et les sons, au-delà du ballet de *Gisèle*, qui est une nouvelle ouverture dans l'inachevé, la chorégraphie se construit comme une accumulation des passés qui réapparaissent et submergent Ștefănescu dans le sable. Le tragique de la fin, la femme écrasée au sol, est pourtant l'ouverture la plus puissante. Au-delà de l'image, le corps de Carmen Coțofană est la mémoire qui a redonné un imaginaire à la trace, juste au moment où Vava Ștefănescu la jetait loin d'elle en créant une page blanche.

Conclusions. Réécriture du spectateur

Une réécriture se compose chaque soir au théâtre. Elle advient dans chaque spectateur. Je suis chercheur, mais avant tout je suis spectateur. J'ai assisté à une chorégraphie qui m'a marqué, elle a fait sens en moi en se mêlant à d'autres

¹⁵ Georges Banu, *L'Oubli*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 40

souvenirs de mon passé. Je réinterprète le spectacle à travers mon bagage culturel. Et chaque fois que je choisis de décrire une danse, je me base sur cet instant où j'ai vu pour la première fois la chorégraphie, et qu'elle m'a touché. Puis la danse disparaît, et elle revient sous la forme d'écriture. Cet article est une réécriture de la chorégraphie *After all...*. Ce n'est pas un projet artistique, mais c'est une nouvelle ouverture où la puissance du corps est remplacée par la puissance du mot, où j'essaie de comprendre le sens pour moi de cette pièce à travers l'écriture.

Dès le début de la pièce, je me suis identifié à cette femme qui déambule dans l'espace. Il me semblait me retrouver dans des archives, chercher une histoire parmi des traces et des oublis. J'ai ressenti aussi une dimension intime, lorsque je m'assoie au bureau pour travailler, lorsque je me trouve devant les matières d'un univers dansé, et que j'essaie de comprendre pourquoi je veux le transformer en écriture.

La chorégraphie *After all...* m'a raconté une histoire, celle d'une personne qui perd le contrôle de son passé, qui devient un pantin du souvenir. Elle vit dans son passé, jusqu'à choisir de le rejeter entièrement, de le faire devenir autre chose.

La danse de Carmen Coțofană a tellement vécu et transformé les danses de Vava Ștefănescu, que j'ai ressenti dans son réécriture la convocation d'une nouvelle altérité qui dépasse la dramaturgie d'origine et lui donne une ouverture inattendue.

BIBLIOGRAPHIE

- Banu, Georges, *L'Oubli*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002
- Franko, Mark, *La danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, tr. fr., Paris, Editions de l'Éclat, 2005 (*Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993)
- Mayen, Gérard, *Erase-e (X)*, conception Johanne Saunier et Jim Clayburgh, programme Théâtre de la Ville – Théâtre des Abbesses, nov/dec 2008
- Perrin, Julie, *Odile Duboc. Projet de la matière*, Pantin-Paris, CND – Les Presses du Réel, 2007
- Programme *Éclats de matière*, 28 et 29 janvier 2007, Centre National de la Danse
- Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, sous la direction de Susanne Franco et Marina Nordera, Torino, UTET, 2010
- Sontag, Susan, *Devant la douleur des autres*, tr. fr. Paris, Christian Bourgois, 2003 (*Regarding the Pain of Others*, London, Penguin Books, 2003)

MATTIA SCARPULLA has a PHD in Arts, speciality in contemporary dance. He was ATER (Teacher and Researcher) at Rouen University, and Researcher at Centre national de la danse, Pantin-Paris. He works about theory and practice of dance on identity and political discourses. He writes articles and poems about foreigner's representations. He founded l'Association l'étrangère in Le Havre (France) and he is associated to AIRdanza, Associazione Italiana per la Ricerca in danza (Italy).

CREATION, INTERVIEWS, MISCELLANEA

SUR LE THÉÂTRE POSTDRAMATIQUE

The conference of Patrice Pavis was held on 10 December 2010, within the INTERFERENCES International Festival, organized by the Hungarian Theatre of Cluj. The Faculty of Theatre and Television, of the "Babes-Bolyai" University of Cluj-Napoca, was an official partner in the organization of the conference-event.

Après avoir été professeur à l'université de Paris VIII, **PATRICE PAVIS** est actuellement professeur à l'Université du Kent à Cantorbéry et au Conservatoire d'art dramatique de l'Université des Arts de Corée. Il est auteur de plusieurs livres sur le théâtre interculturel, la théorie du théâtre, l'écriture dramatique et la mise en scène contemporaines. Son *Dictionnaire du théâtre* (Armand Colin) a été traduit en une trentaine de langues.

Lehmann fait souvent référence à la déconstruction selon Derrida, sans toutefois clairement la différencier de sa propre conception du postdramatique. Or, il semble nécessaire de les distinguer, quand bien même postdramatique et déconstruction, chez Lehmann comme chez Derrida, se démarquent tous deux explicitement de la pensée postmoderne.

Le dualisme dramatique/postdramatique ne peut-il pas aussi être dépassé ? Nous sommes loin de l'opposition frontale entre dramatique et épique, telle que Brecht pouvait encore la théoriser dans les années 1920, dans la tradition de l'opposition platonicienne entre *mimésis* et *diégésis*. Le postdramatique peut contenir des éléments tantôt dramatiques et tantôt épiques, naturalistes ou théâtralisés. L'opposition entre le refus moderne de la théâtralité et l'acceptation postmoderne de cette théâtralité ne tient plus : une même mise en scène n'hésitera pas à passer de l'un à l'autre, en vertu du principe postmoderne de l'hétérogénéité.



Plus de dix ans après sa parution en 1999, le livre de Hans-Thies Lehmann, *Das postdramatische Theater* (PDT), publié par le Verlag der Autoren) continue d'animer les débats sur le théâtre contemporain. Aucun autre terme n'avait été proposé depuis celui de 'théâtre de l'absurde' dans les années 1950 pour englober une grande partie de la production théâtrale expérimentale, ou 'de recherche'. Cette 'umbrella notion', ce terme général, qui recouvre un peu tout, sorte de moulinette universelle, qui réduit la complexité à quelques idées simples et digestes, ne laisse personne indifférent ; elle suscite autant les polémiques que les contre-propositions ou des correctifs à l'importante réflexion de Lehmann. Celui-ci corrige certaines de ses thèses dans des articles plus récents ou dans son livre *Das politische Schreiben, Theater der Zeit*, n° 12, 2002).

I. ORIGINES DE LA NOTION ET DU TERME

A. Si Lehmann n'a pas forgé le terme de théâtre postdramatique (TPD), il lui revient le mérite de l'avoir systématisé et fondé sur un ensemble d'observations et d'hypothèses. Avant lui, Andrej Wirth, dont Lehmann fut l'assistant dans le tout nouveau département de *angewandte Theaterwissenschaft* (théâtrologie appliquée) de l'université de Giessen dans les années 1980, se référait au « théâtre parlé (qui) aurait perdu sa place de monopole au profit des formes post-dramatiques du collage de sons, de l'opéra parlé et de la danse-théâtre » (cité par Christel Weiler, « Postdramatisches Theater », *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2005 : 245). Wirth, qui selon Elinor Fuchs (*The Drama Review*, 52 :2 (T198), pp.178-183.) aurait utilisé ce terme à New York dès les années 1970, s'est toujours montré sensible aux oxymores qui traversent le TPD. Lorsque Richard Schechner emploie le terme, ou celui de 'posthumaniste', c'est uniquement de manière superficielle et journalistique, en écho aux thèses antihumanistes de Michel Foucault alors en vogue aux Etats-Unis, sans effort pour qualifier l'avant-garde en train, selon lui, de disparaître, au même moment. Sans employer le terme de TPD, mais celui de postmoderne, dès 1985, Helga Finter (1985) se montre beaucoup plus précise et constructive que Schechner ou Wirth, peut-être parce qu'elle fait le lien entre le PD et le postmoderne (PM), alors que Lehmann, comme d'ailleurs la déconstruction de Jacques Derrida, établit une différence tranchée entre le PM et le PD (ou la déconstruction).

B. Quoi qu'il en soit, le terme PD semble calqué sur celui de PM, et ce à un moment où la théorie a du mal à se renouveler, à rendre compte d'expériences nouvelles et où elle choisit donc la solution de facilité du 'post', de ce qui vient après, un peu au sens de l'expression française d'« après moi le déluge ». 'Tactique' d'ailleurs qui s'est depuis généralisée avec des notions cumulatives comme 'post-structuralisme' (après 1968), 'posthistoire' (après 1989), post-humain (après 1999, avec Catherine Hayles, *How we became posthuman*, University of Chicago Press). Ce principe du 'post' conduit

vite à une accumulation paratactique de pratiques que Lehmann regroupe, parfois rapidement, souvent au détour d'une phrase ou dans des inventaires à la Prévert. Il est presque plus facile d'identifier les bêtes noires de Lehmann : le théâtre littéraire et logocentrique dont la mise en scène n'est qu'une formalité décorative ; le théâtre politique qui souligne ses thèses et qui n'est qu'« un rituel de confirmation de ceux qui sont déjà convaincus » (1999 : 451) ; le théâtre interculturel, car on ne devrait pas « espérer trouver dans l'interculturalité un nouvel espace de remplacement pour l'opinion publique politique » (453).

C. Ces exclusions, rares et d'autant plus radicales et remarquables, ne vont toutefois pas sans une certaine ironie que l'on retrouve dans l'appellation contrôlée TPD. Un humour involontaire caractérise cette étrange trinité :

1) Le 'post' ne dit jamais si le rejet est temporel ou s'il est purement théorique, tel un congé donné au structuralisme et à la sémiologie. Lehmann en fait un principe de non contradiction : « The affirmation that postdramatic theatre existed, so to speak, from the beginning and the affirmation that it defines a specific moment of theatre after/beyond drama do not exclude each other but coexist » (*Contemporary Drama in English*. Vol.14, *Drama and/after Postmodernism*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2007:44).

2) Le 'dramatique' étant justement ce qui est laissé derrière, voire rejeté, on peut s'étonner que Lehmann le reprenne, même dans sa négation, ce qui peut laisser à penser qu'aucune autre catégorie—l'épique, le lyrique, le philosophique, etc. — ne pourrait lui succéder même sous des formes diverses.

3) Le mot 'théâtre' n'est certes pas obscène, mais son origine grecque et son emploi exclusif dans le monde occidental ou occidentalisé le rendent suspect et peu opératoire lorsqu'on s'intéresse à des pratiques culturelles extra-européennes et surtout des manifestations culturelles non esthétiques et non fictionnelles, qui dépassent l'horizon du théâtre d'avant-garde et de recherche.

II. SENS ET OBJET DE LA NOTION DE TPD

A. L'objet du TPD semble infini, en étendue comme en compréhension. Lehmann promet de définir les critères du PD, mais il oublie vite sa promesse dans l'enthousiasme de la découverte de formes toujours nouvelles : « Ce n'est qu'au cours de l'explication même que nous aurons à donner une justification, même partielle, des critères qui ont guidé nos choix. » (1999 : 19). On constate que ses choix dépassent de beaucoup les frontières de la culture savante et littéraire, qu'ils le conduisent vers une culture populaire ou médiatique, vers des arts visuels et les spectacles en tout genre. La danse, le nouveau cirque, l'art vidéo, les arts plastiques et les installations, le théâtre musical y trouvent refuge¹.

¹ Selon Jerzy Limon, le théâtre postdramatique aurait un ancêtre lointain, mais certain dans la représentation de masque (Stuart Masque) au début du dix-septième siècle. Cf. « Performativity of the Court : Stuart Masque as Postdramatic Theatre », *The return of Theory in Early Modern English Studies*, (Paul Cefalu, Bryan Reynold, eds.), Palgrave, London, 2011.

Quoiqu'il distingue du TPD les expériences des années 1950 et 60 comme le *happening*, la performance, l'*environmental theatre*, le *body art* ou l'actionnisme viennois, ces formes ont tôt fait de se faufiler à travers les larges mailles du filet PD. Là encore, on serait malvenu de reprocher à Lehmann l'absence de définition limitative, compte tenu de l'immensité du champ et l'hybridité des objets. On constate simplement que les critères se définissent d'abord comme ce contre quoi le TPD s'insurge, ce qui donne ensuite quelques perspectives sur les nouvelles valeurs et les domaines prisés par le PD.

B. L'ennemi principal, c'est la représentation, à savoir l'ancienne volonté du théâtre dit dramatique de représenter par le texte ou le jeu une action fictive, un conflit entre deux personnages, un lieu et un temps distincts de ceux de l'événement scénique dans sa singularité. Au lieu de figurer ce dont parle le texte, le TPD préférera exhiber, exposer les mécanismes du langage, traiter le texte comme un objet sonore, ne pas se soucier de la référence des mots. Il s'efforce ainsi de remettre en question le fragile équilibre du théâtre entre le mimétique et le performatif, ce que Martin Puchner nomme « theater's uneasy position between the performing and the mimetic arts ». En effet, poursuit Puchner, « as a performing art like music or ballet, the theater depends on the artistry of live human beings on stage. As a mimetic art like painting or cinema however, it must utilize these human performers as signifying material in the service of a mimetic project. » (*Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. The Johns Hopkins University Press, 2002: 5).

Le TPD privilégie le principe performatif, sans pour autant l'appliquer aux *Cultural performances*. Celles-ci restent en effet, pour le TPD, des actions symboliques extérieures à la sphère esthétique du théâtre.

C. Il en résulte une nette préférence du TPD pour un théâtre joué, « performed », un théâtre qui s'est émancipé du texte dramatique et qui prône une absence de hiérarchie entre les systèmes scéniques, les matériaux utilisés, et notamment entre la scène et les textes. Ces textes seront non pas 'scéniques' (censés être facilement joués et parlés), mais au contraire réfractaires à la scène, voire écrits contre elle. Et, en effet, les auteurs souvent cités par le PD comme Müller, Jelinek, Goetz, Polesch, Kane, Crimp, Duras, Bernhard, Vinaver, Fosse, Lagarce, etc. sont considérés comme n'écrivant pas pour la scène, mais contre ou, au mieux, malgré elle : celle-ci n'a pas à illustrer et expliciter le texte, elle doit proposer un dispositif qui ouvre aux textes des perspectives nouvelles : non pas une situation socio-psychologique, mais un dispositif de jeu, d'impulsions gestuelles et visuelles qui fera découvrir le texte en même temps que la scène, incitera à confronter l'un avec l'autre. Certains metteurs en scène ou auteurs sont connus pour leur fascination pour les structures rythmiques : Wilson, Régy, Kriegenburg, Thalheimer, Etchells, Lauwers, Fabre, Castellucci, Lepage pour les auteurs ; Koltès, Lagarce, Gabilly, Handke, Foreman, parmi les metteurs en scène.

D. L'objet introuvable du TPD se situe donc davantage dans la pratique scénique que dans un type d'écriture, même s'il est parfois difficile de savoir si nous sommes dans une recherche d'écriture ou dans le jeu de l'acteur. Peut-être est-ce d'ailleurs la raison pour laquelle Lehmann parle rarement de 'mise en scène', jugeant certainement cette notion trop liée à l'ancienne écriture et à la manière 'classique' de mettre en scène, à la manière de Copeau par exemple. Cette mise en scène 'classique' examine le passage du texte, censé être stable, à la scène, censée être instable et imprévisible. Elle se prétend l'œuvre d'un metteur en scène à la fois créateur et fidèle au texte. Selon Lehmann cependant, la mise en scène du théâtre moderne « n'est que généralement déclamation et illustration du drame écrit », une position qui paraît très injuste et simplificatrice à Jean-Pierre Sarrazac (*Etudes théâtrales*, 2007: 9), et non sans raison. La radicalité de Lehmann s'explique en partie par la lassitude envers le *Regietheater* allemand des années 1960 à 70, un style jugé souvent comme trop centré sur l'*ego* de l'artiste metteur en scène (Zadek, Stein). Dans d'autres pays, cependant, comme la France et l'Italie des années 1970, la mise en scène était pourtant déjà conçue comme le meilleur moyen de déconstruire une pièce ou un spectacle : Vitez, dans une série d'exercices puis de spectacles sur les classiques (Molière, Racine) ; Carmelo Bene, à partir de ses réécritures radicales de Shakespeare dans son style de jeu histrionique, ont, bien avant l'heure PD, su déconstruire le texte, mettre la scène avant/au-dessus du texte, proposer un dispositif simple mais radicalement déstabilisateur pour les acteurs comme pour la réception des spectateurs. Ils ont ainsi contribué à exposer, à exhiber la textualité, comme s'il s'agissait d'une installation ou d'une œuvre plastique. Au lieu d'observer en quoi le théâtre imite, représente une réalité, le TPD et la mise en scène déconstruite et 'déconstructiviste' avant la lettre, se demandent ce que fait l'acteur avec les textes et les actions, dans quel dispositif il intervient.

E. L'acteur et son double PM et PD, le performer, nous aident à mieux cerner les différences entre le dramatique et le PD :

THEATRE DRAMATIQUE	TPD
Acteur	Performer
Dialogues	Choralité, dispositif
Dialogue de conversation	Adresse impersonnelle au public
Dialogues et échanges	Adresse et récepteur incertains
Représentation	Présentation, présence
Corps exprimant les émotions et les interactions	Corps neutralisé
<i>Einführung</i> (identification)	<i>Ausführung</i> (dés-identification)
Illusion théâtrale	Performance sportive

(D'après Jens Roselt, « In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater », *Text und Kritik*, 2004, pp.166-176)

L'acteur PD est un performer : ce dernier ne tente pas de construire et d'imiter un personnage, il se situe au croisement de forces, dans une choralité, dans un dispositif qui regroupe l'ensemble de ses actions et de ses performances physiques. Il vaut comme simple présence de la personne ayant évacué le personnage, ou comme compétition d'endurance vocale ou physique (Pollesch, Castorf). Il n'a plus à entrer dans les émotions du spectateur à travers l'imitation ou la suggestion de ses propres émotions (*Einführung*), mais, selon l'heureuse formule de Roselt, il doit sortir de l'identification (*Ausführung*), quitter le marécage des émotions simulées, pour retrouver les siennes propres, tel un sportif, un interprète musical, un choriste, un technicien au service non d'une imitation humaine et d'une illusion théâtrale, mais d'un collectif d'énonciation.

III. MOMENT HISTORIQUE DE L'APPARITION DU TPD

En quête des origines du PD, du moment historique où apparaissent la notion ainsi que la pratique de la scène, il est difficile de distinguer la notion théorique et l'objet concret qu'elle est censée décrire. Le changement de la production s'explique par des raisons historiques, la théorie PD n'est qu'une réaction à ces changements. Et pourtant pour les percevoir, il faut justement mettre au point un appareil conceptuel aussi précis que possible.

A. Le changement, Lehmann a pu l'observer dans les spectacles et les performances qu'il a vus, dans les années 70 et 80, notamment à Francfort (Theater am Turm), en Allemagne, aux Pays-Bas et en Belgique. Ces spectacles font corps, car ils sont créés en réaction contre la littérature de l'absurde, essentiellement liée à une philosophie et à une littérature qui n'ont pas induit une nouvelle pratique de la scène, mais se sont situées dans le prolongement du drame et dans le symbolisme de la pensée. Beckett forme une sorte de transition entre littérature dramatique et pratique abstraite et non symbolique de la scène. Quant aux esthétiques purement visuelles (Wilson, Kantor, plus tard Tanguy, Gentil, etc.), elles se constituent autant en réaction contre le théâtre d'art ou de mise en scène que contre la littérature dramatique.

Pourtant cette dramaturgie conserve, dans d'autres pays comme la France, une certaine autonomie avec le renouveau des écritures et de l'édition théâtrale dès les années 1980 (Vinaver, Koltès, Novarina) ou 1990 (Gabilly, Lagarce). Des théoriciens du drame, comme Vinaver (et ses grilles d'analyse du théâtre universel) ou Sarrazac (avec sa conception du théâtre rhapsodique) ne s'inscrivent nullement dans une réaction anti- ou post-dramatique. Ils conçoivent encore la mise en scène comme un levier pour déconstruire, déplacer, détourner les textes canoniques classiques. Dès lors, ils laissent au TPD le champ libre pour passer des alliances avec les médias, les arts plastiques, les spectacles populaires et les variétés. Ils conservent leur confiance

aux pouvoir de la mise en scène, dans le prolongement des années 1960 et 70. La seule chose qu'ils partagent avec le TPD, c'est un certain aveuglement, voire une indifférence affichée, envers les expériences interculturelles et l'élargissement des études théâtrales aux *Cultural performances*.

B. Cette évolution historique coïncide avec les changements de méthodes, voire d'épistémologie, de 1968 à 1980 : fin des analyses dramaturgiques d'inspiration brechtienne, fin de l'impérialisme sémiologique, débuts de l'ère poststructuraliste. L'œuvre d'Adorno, sa *Théorie esthétique* (1970), ou son « Essai de comprendre *Endgame* », constituent des repères essentiels pour qui veut suivre le développement de ce TPD. Ainsi son idée que la forme n'est pas autre chose que du contenu sédimenté nous aide à comprendre la théorie de l'évolution des formes, le rapport entre forme et contenu. Avec le dramatique tel que défini par Szondi ou le PD par Lehmann, la difficulté n'est pas de repérer et de décrire les formes textuelles ou scéniques, la difficulté est de saisir et d'analyser les contenus sociaux et philosophiques de notre époque qui ont miraculeusement trouvé refuge dans ces formes dramatiques et théâtrales. Le PD joue de cette difficulté pour ne plus chercher à théoriser, il renonce à saisir toutes ces vues sur le réel que les formes théâtrales ne parviennent plus à couvrir. Mais peut-on le lui reprocher ?

C. Il est encore une dernière et fondamentale raison à cet essor sans précédent du théâtre PD en Allemagne, puis sous d'autres noms en France et ailleurs : ce théâtre de recherches, fortement subventionné par les villes et par l'état, soutenu artificiellement, ne survivrait pas sans cette aide. En Allemagne, les *Stadttheater* (théâtres municipaux), très puissants et riches, l'ont vite adopté, renforcé, institutionnalisé. D'où, avec le retrait de l'Etat et des institutions, le risque, voire la probabilité, que le TPD disparaisse ou se transforme en un produit plus commercialisable, qu'on revienne à un théâtre 'plus accessible', à une pièce 'bien faite', une performance 'bon chic bon genre' ou à un boulevard intelligent (Reza, Schmitt). Cette restauration se dessine d'ailleurs dans bon nombre de nouveaux spectacles.

Ainsi le TPD est peut-être déjà une espèce en danger, alors que l'on commence seulement à en apprécier objectivement les vertus, sans en méconnaître les problèmes et les défis.

IV. PROBLEMES ET DEFIS DU PD

A. Quelques problèmes : Le projet inachevé de Peter Szondi est le point de départ de la réflexion PD. Dans sa *Théorie du drame moderne* (1956), Szondi étudie la dramaturgie européenne de 1880 à 1950, il explique l'évolution de la dramaturgie par une crise du drame (II), des tentatives de préservation de la forme dramatique (III), puis des tentatives de solution. Dans la conclusion de son survol historique, Szondi

imagine ce que devrait ou pourrait être « un style nouveau ». En ce milieu du XXème siècle, la forme dramatique, estime Szondi, mais aussi la tradition elle-même, est devenue problématique, « si bien qu'il serait nécessaire, s'il s'agissait de recréer un nouveau style, de trouver une solution à la crise, non de la forme dramatique seulement, mais aussi de la tradition. » (*Théorie du drame moderne, L'Age d'homme*, 1983 : 135). Par 'tradition', Szondi entend : le jeu, la manière de jouer transmise par la tradition ; il se rend donc compte que le théâtre à venir devra désormais être théorisé non seulement comme un texte dramatique, mais comme une pratique scénique. Or, il n'y a plus alors de tradition conservée, de modèle général, de style de jeu uniforme. Car cette tradition figée du jeu disparaît précisément avec l'apparition de la mise en scène, vers 1880, et sous une forme renouvelée, postclassique, voire postmoderne, vers 1950-1960. A fortiori, avec le PD, aucune tradition de jeu et d'interprétation n'est là pour garantir une quelconque stabilité. La mise en scène n'est pas un simple habillage traditionnel, elle est déterminante dans la production du sens du spectacle. La mise en scène postclassique, celle d'après Copeau, qui n'hésite pas à détourner et décentrer les textes, devient une pratique signifiante autonome de plein droit, une manière de fabriquer, jouer et faire comprendre le théâtre : le TPD ne dit pas autre chose, sauf qu'il n'étudie pas en détails, ou rarement, les procédés de la mise en scène.

C'est en tout cas le facteur de variation de la mise en scène qui fait évoluer le théâtre, et non plus, ou plus seulement, les changements dans la dramaturgie comme c'était le cas jusqu'à la moitié du siècle passé. Désormais, l'écriture dramatique n'a de sens que dans son rapport à la scène, à la mise en scène définie comme production et réglage du sens, comme mise en jeu de potentialités textuelles ou de pratiques extérieures activées par l'acteur, le metteur en scène et tous les collaborateurs.

B. Plusieurs défis : Le TPD présente bien des défis qui sont autant d'encouragements :

1) L'hétérogénéité : le dramatique et le scénique sont clairement imbriqués ; il en résulte un objet artistique et une notion théorique (le PD) passablement hétérogène, mais pourtant adaptée aux œuvres et au monde que nous côtoyons. Aucune théorie des genres dramatiques, et encore moins des pratiques scéniques, ne saurait inclure tous ces spectacles.

Les différents spectacles (performances) du PD ne se définissent pas par une essence ou des caractéristiques communes, mais par des pratiques scéniques et sociales radicalement différentes. Non seulement la représentation est la somme hétérogène des arts, des matériaux ou des discours, mais ceux-ci sont eux-mêmes hétérogènes et non-spécifiques : « cette intervention des arts extérieurs participe de cette pulsion rhapsodique qui travaille la forme dramatique ? » (J.-P. Sarrazac, *Etudes théâtrales*, n° 38-39, 2007 : 16)

2) L'objet spectaculaire, ou performatif, est tout aussi insaisissable : impossible de distinguer à présent entre texte dramatique, mise en scène, *devised theatre*, action politique ou militante, sans parler des mille *cultural performances* de la planète.

3) Le PD ne fait pas de différence de nature entre théâtre de texte ('text-based') et théâtre sans parole. La différence serait plutôt entre, d'une part, le texte préexistant à monter, à 'mettre en scène' tel quel, et, d'autre part, le texte créé au cours des répétitions par toute l'équipe plus au moins encadrée par le meneur de jeu voire par l'auteur, ou les deux à la fois (technique du '*devised theatre*'). Il s'agit ensuite d'examiner le statut du texte dans la mise en scène.

4) Le texte et son analyse sont à réévaluer : les outils de la dramaturgie classique devront être adaptés, et non simplement inversés. Il convient de ne pas confondre les niveaux : le texte dramatique, n'est pas la fable, ni le récit, ni l'épique, ni la narration. La difficulté ultime et principale est de comprendre le lien des formes dramatiques, ou postdramatiques, à la réalité, car, comme le constate à raison Lehmann on assiste à un « drifting apart of dramatic form and social reality » (« un écart grandissant entre la forme dramatique et la réalité sociale ») (2007 :41). Mais sommes-nous encore capables d'établir un lien entre des formes dramaturgiques ou scéniques et nos analyses de la réalité ?

Ces défis posés et relevés par le PD nous indiquent en tout cas que les problèmes soulevés par Lehmann sont bien réels et qu'ils rejoignent toutes les interrogations sur le théâtre contemporain. Si l'on relie la notion de PD à celles de PM et de déconstruction (ce qui ne va certes pas dans le sens de Lehmann), on est en mesure de confirmer quelques-unes de ses thèses et de les vérifier à la lumière de la déconstruction.

5) On ne trouvera pas un ensemble conceptuel adapté aux nouvelles expériences scéniques et extra-scéniques d'après 1970 : ni structuralisme, ni sémiologie, ni esthétique de la réception. L'œuvre étant elle-même fragmentée, déconstruite, inachevée, le spectateur ou le théoricien ne dispose plus de concepts ou d'outils à la fois larges et pertinents. La seule chose que le PD de Lehmann puisse faire, c'est de recourir de manière ponctuelle et éclectique à des notions empruntées à des philosophes français comme Derrida, Lyotard, Deleuze, Baudrillard ou Rancière. Il procède souvent par oppositions de concepts : événement/situation, parataxe/hiérarchie, espace/surface, représentation/présence, etc. Ces concepts en contraste l'aident à organiser la masse des observations, à vérifier la grande dichotomie dramatique/PD. Cette partition binaire est cependant réductrice pour expliquer des phénomènes échappent à une dichotomie tranchée.

VI. VERS UNE MISE EN SCÈNE PD ET DÉCONSTRUITE ?

Lehmann fait souvent référence à la déconstruction selon Derrida, sans toutefois clairement la différencier de sa propre conception du PD. Or, il semble nécessaire de les distinguer, quand bien même PD et déconstruction, chez Lehmann comme chez Derrida, se démarquent tous deux explicitement de la pensée PM.

On pourrait définir la déconstruction comme la manière dont une mise en scène s'élabore et se défait tour à tour devant nous. Elle repère et induit sa propre fragmentation, met en évidence ses dissonances, ses contradictions, son décentrement. Un détail de la représentation peut déconstruire la structure narrative globale, ruiner toute prétention de la mise en scène à représenter le monde ou à construire un personnage. Il s'agit là d'opérations sur le sens et pas simplement de procédés stylistiques superficiels. Ici réside d'ailleurs toute la différence avec le PM, lequel se reconnaît à son goût pour le mélange des registres, des genres, des niveaux de style, pour l'hybridité des formes et une intertextualité très poussée (Pavis, 2007 : 159-160).

Au-delà des cas d'école comme les exercices de Vitez, des travaux du Wooster Group, des séances de tournage sur scène de Katie Mitchell (*Some Trace of Her*, 2008), des mises en scène de Shakespeare par Jan Decorte dans les années 1980 ou par Jan Lauwers dans les années 1990 ou encore par Ivo van Hove (*Tragédies Romaines*) en 2007, de l'adaptation scénique des romans de Proust et Musil par Guy Cassiers, on trouve assez peu d'exemples de déconstruction *stricto sensu* se réclamant de ce procédé philosophique inspiré par Derrida. Toutefois, quelques principes reviennent souvent, donnant à l'ensemble une assez forte identité :

1) Décentrement de la mise en scène : on n'a plus de discours global, de discours de la mise en scène, du moins explicite et clair. Le metteur en scène n'est plus l'auteur, le sujet central contrôlant tout. L'acteur, le groupe tout entier, la technologie et les médias n'ont plus à obéir à un artiste démiurge.

2) L'éclatement de la mise en scène classique d'autrefois, due à la fragmentation du sujet s'explique par une nouvelle méthode de travail : 'collaborative production' et 'collaborative reception', selon les termes de Puchner (*Stage Fright. Modernism, Anti-Theatricality and Drama*, The Johns Hopkins University Press, 2002 : 176).

3) La mise en vue d'un processus, la présentation performative d'un événement se substitue à toute représentation, figuration, parfois même signification.

4) Toute mise en scène, *a fortiori* toute mise en scène déconstruite, est une « Poétique du dérangement » (*Poetik der Störung*, Lehmann, 1999 : 266), ce qui n'exclut pas, au contraire, l'idée de réglage.

VII. LE RETOUR DE LA MISE EN SCÈNE ?

A. Si la déconstruction de Derrida fournit au TPD son armature conceptuelle, elle encourage aussi les généralités philosophiques et elle quitte souvent le sol des analyses concrètes des spectacles. Le livre de Lehmann et les réflexions de ses élèves ou des artistes se réclamant du PD gagneraient à revenir à des descriptions plus précises et techniques des spectacles, à se recentrer sur une notion ancienne, mais déjà en passe d'être oubliée ou négligée : la mise en scène. Car la mise en scène est encore le seul lieu concret où théorie et pratique s'affrontent. C'est aussi ce qui permet de choisir, d'affiner et de corriger les exemples de TPD.

B. A côté de la mise en scène, au sens 'continental', on doit cependant prendre en considération la notion et la pratique de la performance, faire jouer l'opposition entre les deux modèles (Pavis, *La Mise en scène contemporaine*, Armand Colin, 2007 : 43-71). Ces deux paradigmes structurent en effet le champ international des spectacles, notamment le monde européen 'continental' et le monde anglo-américano-anglophone : ces deux univers s'ignorent encore un peu. Et pourtant, ces manières différentes, voire opposées, de voir et d'analyser le théâtre convergent dans une pratique hybride : ne va-t-on pas vers une sorte de 'performise', de 'mise en perf' ?

Le TPD qui voudrait abandonner complètement le mimétique pour le seul performatif, en laissant derrière lui fable, histoire, action, personnages, a bien du mal à s'imposer. L'autoréférence s'épuise, la mimesis revient, le personnage renaît de ses cendres. Du reste, la théorie PD ne pousse pas très loin sa réflexion sur le performatif, elle ne tient pas compte des travaux sur la performativité des années 1990 à 2010, notamment des différents féminismes de Judith Butler à Elisabeth Grosz. Or, la question des identités de toutes sortes permettrait sûrement de mieux cerner la façon dont sont fabriquées et incarnées toutes les composantes d'un spectacle.

C. En rapprochant et en associant l'esthétique générale du PD et l'histoire récente de la mise en scène, n'assure-t-on pas ainsi les fondements d'une théorie de la mise en scène déconstruite (ou postdramatique) ? A condition toutefois de veiller aux tâches suivantes :

1. Historiciser les pratiques scéniques, les contextualiser, les relativiser, les inscrire plus clairement dans de grands ensembles, comme une théorie des médias ou des pratiques culturelles.

2. Analyser leur stratégie, leur combinatoire, leur valeur polémique, leur dimension culturelle. Il faut se souvenir que dans chaque contexte culturel et linguistique, l'indentification des exemples PD et l'évaluation du TPD est différente. C'est ainsi que le rapport au texte classique est très différent en Hollande, en France ou en Angleterre.

3. Actualiser les exemples, qui datent de 30 voire 40 ans, et que Lehmann a analysés la première fois il y a plus de 20 ou 30 ans. La pratique a évolué, les expériences se sont diversifiées, même si certains artistes comme ceux de Rimini Protokoll s'attribuent l'étiquette de PD, tandis que d'autres, tel Ostermeier, prennent leurs distances : « Le théâtre postmoderne correspond à une époque décadente et rassasiée, qui est aujourd'hui révolue. Le spectateur que j'étais au début des années 1990, à Berlin, n'en pouvait plus du cynisme de ce théâtre qui se faisait par exemple à la Volksbühne, que la critique définissait comme 'déconstructiviste' et qui considérait que les 'grands récits' n'avaient plus rien à nous dire. » (*Thomas Ostermeier*. Introduction et entretien par Sylvie Chalaye, Actes Sud-Papiers, 2006 : 53).

D. Le dualisme dramatique/PD ne peut-il pas aussi être dépassé ? Nous sommes loin de l'opposition frontale entre dramatique et épique, telle que Brecht pouvait encore la théoriser dans les années 1920, dans la tradition de l'opposition platonicienne entre *mimèsis* et *diégèsis*. Le PD peut contenir des éléments tantôt dramatiques et tantôt épiques, naturalistes ou théâtralisés. L'opposition entre le refus moderne de la théâtralité et l'acceptation PM de cette théâtralité ne tient plus : une même mise en scène n'hésitera pas à passer de l'un à l'autre, en vertu du principe PM de l'hétérogénéité. Un dualisme comparable, et tout aussi 'dépassable', est celui d'un style réaliste (cachant les marques de la représentation) et d'un style théâtralisé (les accentuant). Un metteur en scène comme Chéreau fait par exemple alterner moments psychologiques et moments très théâtralisés, stylisés et intensifiés ('heightened').

CONCLUSIONS GÉNÉRALES : LE CAS DE L'ÉCRITURE DRAMATIQUE

Avec la fin d'une époque marquée par la disparition d'artistes irremplaçables comme Cunningham, Bausch, Grüber, Zadek, Gosch ou Schlingensief, sommes-nous entrés dans une ère nouvelle, post-PD ? Peut-on sortir du PD ? N'est-ce pas aussi difficile que de sauter par dessus son ombre ? Sortira-t-on du PD en revenant au dramatique ? C'est peu probable !

Il est bon en tout cas de revenir *in fine* sur la question que sous-entend le terme de PD lorsqu'on le prend à la lettre : quelle écriture, quelle dramaturgie après le dramatique ?

A. Il n'y a probablement pas grand sens, ou en tout cas grande pertinence, à parler d'écriture contemporaine PD, dans la mesure où la plupart des auteurs ont intégré et absorbé les grandes tendances anti-textuelles du TPD, tout en restant lisibles, non pas au seul sens de 'déchiffrables', mais de publiables comme peut l'être la littérature dramatique. Ainsi Koltès a en partie intégré dans son écriture l'esthétique scénique, ce mélange d'authenticité mimétique et d'artificialité théâtrale de son metteur en scène Chéreau, lequel, à son tour, a su détecter dans l'écriture

cette dichotomie, que les autres metteurs en scène des années 1980 à 2000 n'avaient pas toujours perçue, faisant de ses pièces des documents naturalistes sur la jeunesse marginale. Cette circularité de l'écriture et de la mise en jeu est devenue fréquente dans la production théâtrale, non seulement dans le '*devised theatre*'—théâtre conçu sans texte ou script préalable au cours des improvisations en ateliers—mais dans la manière conjointe d'écrire et de mettre en scène : un auteur comme Falk Richter, dans son travail avec Stanislas Nordey (*My secret Garden*, à Avignon 2010), écrit, puis met tout de suite en jeu son texte, après une traduction immédiate, avant de réécrire certains passages et de les confier de nouveau à la traductrice puis au metteur en scène et aux acteurs.

B. Pareille circulation dure aussi longtemps que le permettent les conditions de production et la patience des artistes ; elle réaffirme l'imbrication pratique et théorique du texte et du jeu, elle nous renvoie à la réflexion sur les mécanismes de la mise en scène ; elle nous rappelle accessoirement que le texte, qu'on nommait, il y a trente ou quarante ans, le « texte théâtral qui n'est plus dramatique » (titre du livre de G. Poschmann, 1997) redevient le texte « de nouveau dramatique », pour ne pas dire 'post-post-dramatique'. Après la phase de 'retrait de la représentation' (Lehmann, 1999), les textes, sans être redevenus des pièces bien faites, racontent de nouveau des histoires, représentent des éléments du réel, se prêtent à des effets de personnage. Ce retour n'a rien d'une restauration réactionnaire, elle est simplement une prise de conscience que toute œuvre et tout discours humain racontent toujours quelque chose. Le théâtre, notamment contemporain, est toujours, selon Sarrazac, 'rhapsodique'. La notion de rhapsodie est « liée au domaine épique : celui des chants et de la narration homériques, en même temps qu'à des procédés d'écriture tels que le montage, l'hybridation, le rapiécage, la choralité. » (Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*. Circé, 2005 : 183-184). Applique-t-on cette notion à l'ensemble de la mise en scène et l'on se situe alors sur le plan du PD.

La différence toutefois est que la théorie des textes contemporains et surtout son mode d'analyse restent à établir. Cette théorie analytique se doit d'intégrer des paramètres du dramatique et du PD. Les outils comme l'action, la dramaturgie, l'intrigue, la fable, l'idéologie restent pertinents, ne serait-ce que pour constater leur absence ou leur mutation. (Pavis, *Le Théâtre contemporain*, Paris, Nathan, 2002).

C. Le TPD bloque-t-il à présent l'évolution de la dramaturgie, de l'écriture, à cause de ses nouvelles normes, sa nouvelle *doxa* ? Selon Sarrazac, le blocage est réel, car le PD méconnaît l'écriture dramatique et son évolution intrinsèque, non soumise aux aléas de la scène. Sarrazac appelle de ses vœux une réaction contre le PD, il lui oppose une 'reprise' : « ce moment—qui est le contraire d'une restauration—où le drame se reconstitue, se revivifie sous l'influence d'un théâtre qui est devenu son propre Etranger » (2007 : 17). Il y a bien, en effet, un risque réel : le retournement complet de la relation texte-scène. Autrefois dominée par le texte et le logocentrisme, cette relation, sous le 'scéno-centrisme' du PD, se retrouve entièrement soumise

au plateau et à la pratique scénique, ne laissant au texte aucune chance d'être lu ni même d'ailleurs rédigé par un auteur dramatique. Le nouveau maître n'est plus le metteur en scène, jugé encore trop logocentrique, mais l' 'écrivain de plateau', qui est censé être autant et à la fois metteur en scène et créateur de l'ensemble texte et scène, donc un être hybride, un athlète complet des planches et des pages, (ré)écrivant ses textes à la lumière des projecteurs du plateau.

D. Cette 'écriture de plateau' (Tackels) qui tend à devenir fréquente sinon dominante dans le théâtre de recherche, ressemble comme deux gouttes d'eau au TPD. L'idée est que toute création part de la scène, à partir du travail concret avec les acteurs dans l'espace et le temps concrets de la scène. En ce sens, cette 'écriture de plateau' (au nom hélas pas très heureux, puisqu'il ne s'agit ni d'écriture ni de scène traditionnelle !) rejoint la tradition britannique du '*devised theatre*', lequel a lui aussi la fâcheuse tendance à phagocyter les autres formes du théâtre de recherche, notamment l'écriture dramatique et le '*director's theatre*, le théâtre de mise en scène inspiré de la tradition continentale. Au fond, les trois types d'expérience—TPD, *devised theatre* ou écriture de plateau—se rejoignent pour éviter, si ce n'est liquider, la tradition de la mise en scène d'art, fondée sur la relecture des pièces, le plus souvent classiques. Comme les *Stadttheater* allemands ne peuvent aussi facilement renoncer au répertoire classique réclamé par un public plutôt traditionnel et petit bourgeois, ils intègrent les recherches du PD en les faisant appliquer un peu mécaniquement par les metteurs en scène invités ou attachés au théâtre. Ceci s'est produit autrefois avec Robert Wilson, à présent avec des anciens avant-gardistes PD comme Jan Lauwers, Jan Fabre, Luk Perceval ou Thalheimer. Ces mêmes structures puissantes et établies, en Allemagne comme ailleurs, qui ont encouragé dans les années 70 et 80 les débuts des PD, sont peut-être à présent en passe de les récupérer, de les adapter, de les commercialiser et de les achever, dans tous les sens du terme. L'avenir du théâtre réside probablement plus dans le système des subventions que dans l'élaboration de nouvelles formes, qu'elles soient dramatiques ou PD.

Grâce à la réflexion de Lehmann, de ses élèves et à présent de nombreux artistes qui se réclament de lui dans le monde entier, le TPD a eu l'immense mérite de formaliser tout un courant vivant et régénérateur du théâtre mondial, avec certes les contradictions et les imprécisions de notre temps, avec un scepticisme aussi cynique que désespéré envers les dogmes du passé et les promesses faciles de l'avenir. Le TPD est loin d'avoir livré son secret : ni style, ni théorie, ni méthode, il est une ruse pour déplacer les contradictions bloquées. Sa survie ou sa disparition ne dépendent nullement d'un retour du dramatique et d'une dramaturgie néo-classique, mais plutôt du renforcement d'une écriture qui n'a pas complètement coupé les amarres avec l'art et la littérature dramatique. Dans sa bataille contre le PD, il n'est pas dit que le dramatique ait dit son dernier mot.

PERFORMANCE, FILM AND BOOK REVIEWS

STAGING IONESCO BEYOND THE ABSURD – THE AMBIGUOUS GAME OF INNOCENCE

The present analysis deals with two recurrent Ionesco performances, that still gain the interest of audience up till now, in 2012: *Delirium for Two, for Three ... for as Many as You Please* (premiered in the 28th of November, 2009) and *The Chairs* (premiered on the 10th of February, 2010), directed by Mihaela Panainte

In the era of post-dramatic theatre and of the stage invasion by the new media technology, mounting performances of texts that have become “canonical” naturally entails the directors adopting a polemical attitude, since, more than ever before, they have to justify and “defend” their options. In other words, they are faced with expectations (of an aesthetic nature, or pertaining to cultural mentality) that are apparently difficult to meet and come from different types of audiences, which are sometimes located at the antipodes: on the one hand, apparently conservative, passive audiences, with elitist biases, who expect the reassuring confirmation of what they already know about the value of the staged text, and on the other hand, a neo-neo-avant-garde public, as it were, or the public of the digital generation. The latter audiences, revolving around the “millenarist” spectator (emancipated, in Jacques Rancière’s terms), want to find themselves and their highly-contemporary identity, which is about to gain consistency, in an interactive, uninhibited type of performance, which challenges clichés and the cultural patina of any museified theatre.

The existentialist type of the absurd (having the Sisyphean - metaphysical and ethical - revolt of Camus’ characters as its effigy), to which is then added the absurd that is specific of neo-avant-gardism and late modernism (from the sixth and the seventh decades of the last century), has been subjected in recent years not only to some nuancing of meaning, but also to misappropriations of its original purpose. The absurd type to which Eugène Ionesco’s drama is commonly linked, for example, has witnessed a few paradoxical cases - symptomatically paradoxical, though - of directorial “rewritings” on the Romanian stages or, more precisely, on the stages of Cluj. *The Bald Soprano*, directed by Tompa Gábor, staged in 1992 by the Hungarian State Theatre of Cluj, justly became a legendary performance, being awarded several prizes, both in the country and abroad, and increasing the international visibility of the director. The entirely original directorial vision was largely resumed, in 2009, in another cast of actors at the National Theatre in Cluj, where Tompa Gábor “cited himself,” sanctioning thus his exemplary, canonical interpretation

of Ionesco's famous text. Tompa Gábor's enlightening insight is that the well-known characters from Ionesco's play (Mr. Smith, Mrs. Smith, Mr. Martin, Mrs. Martin, Fireman, Mary and, in addition, the Harlequin, as a meta-character in the performance) can go beyond the absurd and the grotesque of the "tragedy of language" and enter a fairy-like sphere, a zone of the miraculous (in surrealist lines), of the graceful, where the protagonists become surreally beautiful marionettes, handled by a Grand Puppeteer or a Master Illusionist. The puppet-characters escape from the enclosed, anguished area of ontological absurdity into a realm of charm and ingenuity, of "childishness" (which Tudor Arghezi also eulogised). Instead of grotesque and risible marionettes, they appear in Tompa Gábor's vision as miraculous "little beings" - as a young man, Eugène Ionesco authored, in fact, a volume of naïve poetry entitled *Elegies for Little Beings*.

A somewhat related perspective on Ionesco's characters - which, irrespective of their absurdity, may display, in fact, a charming ingenuity - is that of the director Mihaela Panainte. The director of "Small Hall" (the first independent theatre in Cluj-Napoca, equipped

with its own performance hall), Mihaela Panainte invites us again, at the beginning of October 2012, to the show she has directed of Eugène Ionesco's *Delirium for Two, for Three ... for as Many as You Please*. The performance is part of a cultural project organised by the Paintbrush Factory and funded by the Administration of the National Cultural Fund, entitled *The Production Line*. In Mihaela Panainte's inspired directorial vision, *Delirium for Two, for Three ... for as Many as You Please* has won the 2011 Award of the "Theatre League" Foundation at the ATELIER International Theatre Festival in Baia Mare. The couple in Ionesco's play are interpreted by Maria Hibovski, an actress from the "Tandem" Theatre in Piatra Neamt, and Emanuel Petran, an actor from the National Theatre in Cluj-Napoca.

Maria Hibovski (She) and Emanuel Petran (He) form an exciting, empathetic duet, which is alternatively ironical and melodramatic, but above all - in a plausible alloy for Ionesco's Anti-fictional world - both emotional and parodic at the same time. The two utter their polemical retorts with a kind of playful ingenuity, which is appropriate for the key theme of their paralogical dialogue: the difference



Photography by: Keleki Szabólc

between a snail and a turtle, as well as the question whether these two animals that carry their homes on their back might be, in fact, one and the same animal. It seems that everything and anything is and is not, at the same time, and the apparent pretext of a savoury pseudo-philosophical debate prompts nothing but a tender domestic squabble. The conclusions can only be phantasmagorical, since they rely on a logical “rhinoceritis,” like in the case of the Logician from *Rhinoceros*: “After all,” - the Logician claims with an academic morgue, “it may also be that the rhinoceros that passed by here first has lost a horn in the meantime, while the one that came by the second time is actually the same one as before.” In Mihaela Panainte’s directorial vision, what prevails is the tonality of “childishness” (in Arghezi’s sense) rather than the absurdist grotesque.

In *Delirium for Two* ... the actors’ and the director’s interpretation lend credibility to the emotional ingenuity of the couple, be it even Ionesco’s couple in polemical delirium, and the performance also becomes sentimental, in the sense that sentimentality becomes comingled with its own parody. *The Chairs*, the play by Ionesco staged by Mihaela Panainte, also finds an original “key” in a sort of ingenuity, on a somewhat naïve tone, since the director resorts to collaborating with amateurs, more specifically with the worker-actors from The Chair Factory. The cast of *The Chairs* features Emöke Kato (Old Woman) and Loránd Farkas (Old Man), accompanied by workers from the “Antares” Chair Factory, including David Ion Sabău, playing the role of the Orator. Beyond the inspired interpretations of the two actors from the Hungarian State Theatre of Cluj, Emöke Kato and Loránd Farkas, the scenography signed by Carmencita Brojboiu and the exciting unconventional



Photography by: Keleki Szabólc

performance space, and even beyond the naturalness of the workers, what is, to my mind, artistically interesting and convincing is the experiment in theatrical anthropology that the show undertakes. Several confessions made by the director Mihaela Panainte are relevant in this regard: “We went into the factory, with them, at 6 in the morning, and I could see them making chairs all day. I looked at them as makers of beings. Metaphorically, a chair is a state of expectation, and in the absence of a human, it becomes a meaningless object. The being that sits on a chair gives it concreteness, life, relevance. The workers had a certain naturalness, they enjoyed life, they were authentic. I figured I was working on *The Chairs*, but they truly made them. On the other hand, since the idea had sprung into my mind, I thought about how I could remove the workers from the context of

everyday life, so that they might refresh their outlook on the environment in which they lived and worked.”

The stakes of this scenic reinterpretation are to be found, therefore, beyond the aesthetic and the strictly scenic professionalism, in an anthropological quest for the utterly contemporary meanings of theatricality: “... the workers had a very serious attitude during rehearsals, and assumed the fact that they wanted to be as good as the actors in what they had to do, without my having to convince them. When they spent overtime in the rehearsals, they would phone home: ‘I can’t come just yet, we’re in rehearsal.’ It’s interesting that they were personally moti-

The excess of sentimentality from *The Chairs*, reinforced through sung sequences - which reconfirms that the play leans towards the formula of melodrama even in the initial, etymological meaning of the term - is subjected to a permanent parody. Parody is, however, contrapuntally accompanied by the re-mythification of the destinies of the two decrepit (now, paradoxically young) Old humans. They are assigned a downright sublime vocation and even a noble ethical mission. The lamentations and pathetic scenarios of the Old Woman and the Old Man acquire, beyond their ridiculous Quixotic allure, a transcendental purpose, since they appear as the instruments of an occult moral authority:



Photography by: Biro István

vated, and that they felt that something truly special was happening in their work environment. After a day’s work, they would arrive at rehearsals exhausted. I thought they might dance on the factory machines to the jazz music of the ‘50s. This is how the moments in which they perform gained contour.”

Old Woman (still rocking him): My pet, my orphan, dwarfan, worfan, morphan, orphan.
Old Man (still sulky, but giving in more and more): No... I don’t want; I don’t w-a-a-ant.
Old Woman (crooning): Orphan-ly, orphan-lay, orphan-lo, orphan-loo.
Old Man: No-o-o... No-o-o.

Old Woman (same business): Li lon lala, li lon la lay, orphan-ly, orphan-lay, relee-relay, orphan-li-relee-relay...

Old Man: Hi, hi, hi, hi. [*He sniffles, calming down little by little.*] Where is she? My mamma.

Old Woman: In heavenly paradise... she hears you, she sees you, among the flowers; don't cry anymore, you will only make me weep!

Old Man: That's not even true-ue... she can't see me... she can't hear me. I'm an orphan, on earth, you're not my mamma...

Old Woman: Now, come on, calm down, don't get so upset... you have great qualities, my little general... dry your tears; the guests are sure to come this evening and they mustn't see you this way... all is not lost, all is not spoiled, you'll tell them everything, you will explain, you have a message... you always say you are going to deliver it... you must live, you have to struggle for your message...¹

Eventually, the traumatic ghosts of the past that haunt the two protagonists return not to overwhelm them beyond redress, but to be cured, aestheticized, staged in the "play within a play" of the ad-hoc chorus interpreted by the worker-actors. On the one hand, the show *The Chairs* directed by Mihaela Panainte is an anthropological, identitarian experiment, in which the *inner spectators*, the factory workers, redefine themselves and reflect their own condition differently - revealingly - within Ionesco's fictional space. On the other hand, this new staging of Ionesco's masterpiece contains an affectionate plea for a social therapeutic of the psycho-dramatic or socio-dramatic type, in the line of Jacob Levy Moreno, which again excludes its relegation to tragic absurdity, or to the gratuity that is all too often attributed to the same absurd.

Laura PAVEL*

* Associate Professor, PhD, at the Theatre Department of the Faculty of Theatre and Television, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, e-mail: laura.pav12@yahoo.com

¹ Eugène Ionesco, *Four Plays: The Bald Soprano; The Lesson; Jack, Or the Submission; The Chairs*. Translated by Donald M. Allen (New York: Grove Press, 1958), 118.

A JOURNEY INTO THE HUMAN MIND

Performance Review: *The Idiot*, after Dostoevsky's novel, director Anna Stigsgaard, dramatization Anna Stigsgaard and Ștefana Pop-Curșeu, stage design Adrian Damian. With: Cristian Rigman, Ionuț Caras, Ramona Dumitrean, Anca Hanu, Matei Rotaru, Miriam Cuibus, Romina Merei, Petre Bacioiu, Silviu Iorga/Cristian Grosu. Premiere during the second edition of the International Meetings in Cluj, 4-7 October 2012, National Theatre in Cluj

Generally, when adapting a novel for the stage, one must be prepared for dealing with numerous difficulties, raised by the nature of the text itself and, of course, by the specificities of the performing arts. It is a hard and challenging work, which might often seem tedious and tiresome to the regular theatre-goers. Staging Dostoevsky's writings is, from that point of view, even more demanding and, subsequently, more rewarding to the dramatist when faced with the final product of such an enthralling activity. The psychological facets in the Russian author's texts are so complex, that they do not leave way for anything else. Concrete action, most of the times regarded as the salt and pepper of playwriting, becomes secondary. This is one of the

reasons why I first doubted that *The Idiot* could ever be turned into a successful play without diminishing some of its most precious, analytical and insightful passages. Of course, as most of the times when one lets prejudice set the foundation of spectatorship, my judgment proved wrong. Anna Stigsgaard's vision materialized into a very interesting enactment, with its inevitable ups and downs, but nonetheless unexpectedly coherent.



Photography by Nicu Cherciu



Photographies by Nicu Cherciu

At a first level, the entire performance can be resumed as the autopsy of an immensely corrupted society, a world which has met with all evils in Pandora's Box, but can still hope for redemption. Prince Myshkin (Cristian Rigman) arrives in this profoundly rotten environment like a Messiah preaching a new religion - one created on aesthetic basis. His innocence makes him strongly believe that beauty will save the world, even though in the end he will be irreversibly condemned to oblivion and futility. His final abdication from consciousness might be regarded as the hero's only way to protect his soul's integrity. Moreover, when seeing the depths of Myshkin's psychical deterioration, one cannot ignore the fact that, in this specific version, the emphasis is on his view of the reality and not on what one might call 'the reality itself'. As I perceived Anna Stigsgaard's play, every

single detail was thoroughly arranged in order to create only subjective angles, as if everything was seen through the prince's eyes, which can become the spectator's as well.

So, in a nutshell, the main targets of the adaptation are to make the public part of the young man's story and to recreate his world in a very personal way. As I stated before, such an undertaking implies a great deal of risk and, even though total failure can be easily avoided with some perseverance,



Photography by Nicu Cherciu



Photography by Adi Bulboacă

it is almost impossible to achieve perfection or anything like it. In this particular case, I could not help but detect the presence of certain melodramatic elements, which I personally regard as flaws. For example, the scenes in which the pearls were almost swallowed and then spitted out, as well as the constant grandeur in Nastasia Filipovna's (Ramona Dumitrean) gestures, seemed to me a little over-the-top. Of course, the theatricality of such moments can also be considered as a valuable contribution to the show's emotional impact, which was altogether quite powerful.

In what the acting is concerned, I must say that I was very impressed with the unity of the play, which was certainly due to the successful communication between the performers. I especially admired Anca Hanu in the role of Aglaya, and Miriam Cuibus as Yepancina. Parfyon Rogozhin, distasteful as he may be as a character, was very well embodied by Ionuț Caras. His energy and liveliness made the play seem more dynamic than it would have been otherwise. On the other hand, Cristian Rigman's part was not

fully to my taste, as I found his child-like innocence a little overacted and distracting. Ramona Dumitrean showed some sort of artificiality from time to time, but this only added to Nastasia Fillipovna's appealing eccentricity. I also consider the role of Ippolit to be well-suited to Silviu Iorga, whom I appreciated more than Cristian Grosu (the two take turns at playing this part, from one performance to another).

Romina Merei was very natural and candid playing Aglaya, while Matei Rotaru and Petre Bacioiu had short, but consistent appearances. All actors had their share of glory and all were in the spotlight. I truly admire the fact that no one was left unnoticed and that an obvious effort was made in order to integrate everybody into the story.

The scenography, designed by Adrian Damian, was reduced to its symbolical purposes, becoming a projection of Myshkin's hallucinations. It was, undoubtedly, closer to surrealism than to an accurate representation of the Russian world. Unfortunately, the over-sized moving platform did not resonate with the simplicity of the décor. This object felt disturbing to the eye, but it nevertheless created a wonderful effect when the characters were on it, trying to keep their balance in a continuous game of domination over each other. Also, parts of the backstage and of the scaffoldings were constantly shown, even if the set elements did not seem to integrate into the general picture. On the other side, although the discussion about



Photography by Adi Bulboacă



Holbein's 'Dead Christ' was left out, the reproduction on Rogozhin's bed represented a very intelligent hint to the philosophical fragment in Dostoyevsky's book.

To conclude with, Anna Stigsgaard's production proved to be based on metaphors of the human spirit and mind, providing the public with a journey into the hero's most intimate thoughts. For me, it was revelatory, as it showed that any piece of writing can become stage-worthy. And it is certainly refreshing to have one's preconceptions discharged from time to time.

Alexandra DIMA*

* 2nd year student in Theatre Studies, Faculty of Theatre and Television, BBU

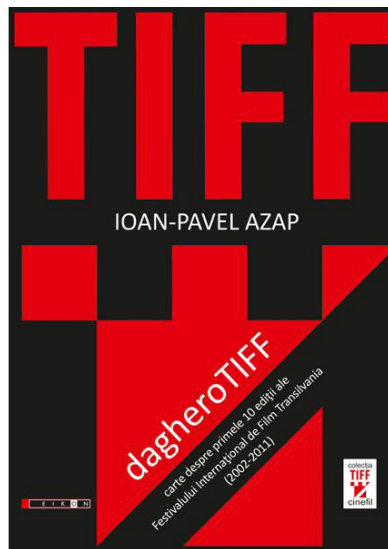
UNE PREMIÈRE « HISTOIRE » DU TIFF

Book Review: Ioan-Pavel Azap, *DagheroTIFF. Carte despre primele 10 ediții ale Festivalului Internațional de Film Transilvania* (*DaguerreoTIFF. A Book about the 10 First Editions of Transylvania International Film Festival*), Editura Eikon, 2012

On a beaucoup écrit sur le TIFF (*Transylvania International Film Festival*) pendant les onze éditions de cette prestigieuse manifestation, qui a fait de Cluj un point important sur la carte du cinéma européen. Il était donc temps que le festival ait une « histoire », qui a été écrite par un de ses plus assidus critiques, Ioan-Pavel Azap. Au fond, *DagheroTIFF. Carte despre primele 10 ediții ale Festivalului Internațional de Film Transilvania* (*DaguerreoTIFF.*

Un livre sur les 10 premières éditions du Festival International de Film Transilvania), recueille – sans modifications – une bonne partie des articles publiés par l’auteur au cours du temps, sur le festival, notamment dans la revue *Tribuna* : des comptes rendus, des notes, des interviews.

Malgré cela, à la lecture, on peut se rendre compte que cette « histoire » *en construction* est beaucoup plus captivante qu’une histoire écrite selon toutes les conventions du genre (objectivité, détachement, analyse et comparaison de documents, etc.). Le lecteur peut voir, dans le livre d’Azap, la manière dont le TIFF a grandi, pour devenir un projet de plus



en plus ambitieux et mieux soutenu, comment le festival en est venu à être exporté avec beaucoup de succès à Sibiu et Brașov, et à être accrédité à la FIAPF (la Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Film), ce qui signifie son inclusion sur la liste des plus prestigieux événements du même genre dans le monde. La dimension factuelle du livre ne manque pas, car la présentation de chaque édition du TIFF est

précédée par l’affiche en couleurs (et l’on peut, par conséquent, faire une très intéressante étude de marketing) et par toutes les informations sur les prix, les sections, les jurys, le nombre de spectateurs, etc. Ioan-Pavel Azap compare même la première et la dixième édition, et il en résulte un tableau que je me permets de transcrire tel quel, car – comme l’observe l’auteur lui-même – il se dispense de tout commentaire : « En 2002 on a présenté 43 films de 15 pays ; en 2011 – plus de 220 films de 45 pays. En 2002, il y avait sept sections, en 2011 – 20 sections. En 2002, le festival s’est déroulé dans deux cinémas ; en 2011 – dans

plus de 30 endroits de Cluj-Napoca et non seulement. En 2002, on a eu un seul jury, pour la compétition ; en 2011 – six jurys : Compétition, FIPRESCI, Ombres – court-métrages, Les Journées du Film Roumain, Les Journées du Film Roumain – court-métrages, La Compétition locale. En 2002, on a accordé quatre prix ; en 2011 – 24 prix. En 2002, on a compté autour de 9.000 spectateurs ; en 2011 – autour de 70.000 spectateurs... » (p. 145). Je pense que ces données se sont encore améliorées en 2012, leur consultation sur Internet pouvant s'avérer concluante.

DagheroTIFF comprend aussi les interviews que – tout au long des dix premières éditions – les deux principaux responsables du festival, le réalisateur Tudor Giurgiu, directeur général (puis honorifique), et le critique Mihai Chirilov, directeur artistique et principal sélectionneur, ont accordé à Ioan-Pavel Azap. Giurgiu et Chirilov confessent, sur un ton parfois empreint de fierté, d'autres fois amusé, ironique et même auto-ironique, comment certaines idées ont fait surface, comment on les a mises en pratique, comment ils ont traqué les ressources qui ont permis le déroulement du festival, etc. Les lecteurs peuvent, en partant de ces interviews, se faire une idée précise des stratégies managériales des deux directeurs, de leurs rapports avec les autorités locales et le Ministère de la Culture, des critères qui ont présidé à la sélection des films et de la manière dont toutes ces choses ont évolué. À côté des interviews, on a la transcription d'une table ronde radiophonique, modérée par l'écrivain Daniel Moşoiu, à laquelle ont participé des noms importants de la critique de film, à savoir Valerian Sava, Adrian Ţion, Ioan-Pavel Azap, auxquels se sont joints le réalisateur Corneliu Porumboiu et les éternels Tudor Giurgiu et Mihai Chirilov. Dans tous les débats développés en marge du TIFF, Azap se distingue par sa capacité à

poser toujours des questions pertinentes, stimulantes, qui ne supposent jamais une réponse banale du genre « oui » / « non ».

Dans les pages de *DagheroTIFF*, on tisse aussi une histoire du cinéma roumain des 10-12 dernières années, d'autant plus que les films emblématiques de ce qu'on a nommé – de manière très peu inspirée – la « nouvelle vague » ont été intimement liés au festival clujois, étant souvent lancés dans la ville transylvaine, ou tout simplement récompensés de nombreux prix (qui se sont ajoutés aux distinctions internationales obtenues par les réalisateurs roumains aux festivals prestigieux, tels Cannes et Berlin). Depuis *Occident* de Cristian Mungiu, récompensé en 2002 par le trophée « Transilvania », en passant par *4, 3, 2*, primé en 2007 d'un prix spécial, pour arriver à *Polițist, adjectiv* de Corneliu Porumboiu couronné par la plus haute distinction en 2009, aux côtés d'un film norvégien, TIFF a constitué une rampe de lancement des jeunes cinéastes roumains (celui-ci étant, d'ailleurs, un des buts déclarés et assumés du festival). De cette « histoire » récente du cinéma roumain, les zones d'ombre ne manquent pas, par exemple les échecs postérieurs à 1989 de quelques grands cinéastes de l'époque communiste, certains créateurs de la taille de Lucian Pintilie, Andrei Blaier, Mircea Daneliuc, Ioan Cărmăzan, qui sont mis en lumière par Ioan-Pavel Azap sur la toile de fond d'une politique irresponsable du Centre National de la Cinématographie, organisme réifié et coupé des nouvelles tendances du cinéma, attaché à des mentalités périmées et à des styles de financement dépourvus de toute liaison avec les besoins réels du marché.

DagheroTIFF se lit avec un grand plaisir et avec un énorme profit, parce qu'on voit que le livre est le fruit d'une grande passion pour le cinéma. Le style de Ioan-Pavel Azap est exact,

clair et concis (le critique sait formuler des jugements de valeur percutants). Ses opinions ont de l'énergie et un cachet personnel indéniabla. Azap ne se laisse par effarer par les gloires constituées (il sait les refuser quand elles ne lui semblent pas fondées) et va voir des films avec un plaisir contaminant pour les spectateurs. Il a le sens de l'humour et l'on peut en citer de nombreux exemples du présent recueil (« Sur *Marilena* de Mircea Daneliuc, adaptation d'un roman personnel du réalisateur, il est difficile de dire quelque-chose... de bien ! Je reconnais n'avoir pas lu le prosateur Daneliuc (et ce film ne me persuade pas de le faire !) mais j'ai attentivement suivi le réalisateur Daneliuc et je

ne peux que regretter la dégradation de plus en plus visible et triste de sa filmographie après 1990. », p. 109 ; sur un film russe (*Détachement*) : « une pellicule absolument inutile, avec un sujet inexistant, doublé par un délire auctorial paranoïaque » ; sur un film danois (*La Combattante*) : « une histoire d'un schématisme fâcheux, d'une correction politique ostentatoire, sans trace de style et sans aucun professionnalisme », p. 112).

Une première histoire du TIFF, qui mérité, donc, pleinement la lecture, surtout qu'Azap sait aussi se montrer intelligemment élogieux – quand il le faut !

Ioan POP-CURŞEU*

* Lecturer, PdD, at the Media Department of the Faculty of Theatre and Television, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, e-mail: ioancurseu@yahoo.com