



HAL
open science

Parcours de génétique théâtrale

Ana Clara Santos, Sophie Lucet

► **To cite this version:**

Ana Clara Santos, Sophie Lucet. Parcours de génétique théâtrale: Brouillons, variations et transpositions. Éditions Le Manuscrit, 2023, Entr'acte, Ana Clara dos Santos, 10.3917/cnrs.conta.1998.01.0031. . hal-04520093

HAL Id: hal-04520093

<https://hal.science/hal-04520093>

Submitted on 25 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

PARCOURS DE GÉNÉTIQUE THÉÂTRALE

Dans la même collection

Ana Clara Santos (dir.), *Palco da ilusão. Ilusão teatral no teatro europeu*, 2014

Ana Clara Santos, Maria Luísa Malato (dir.), *Diderot. Paradoxes sur le comédien*, 2015

Jacopo Masi, José Pedro Serra, Sofia Frade (dir.), *Théâtre : esthétique et pouvoir, Tome 1 - De l'antiquité classique au XIX^e siècle*, 2016

Bruno M. Henriques, José Camões, Maria João Almeida (dir.), *Théâtre : esthétique et pouvoir, Tome 2 - XX^e et XXI^e siècles*, 2016

Ana Clara Santos, Sophie Proust, Ana Isabel Vasconcelos (dir.), *Parcours de génétique théâtrale : du laboratoire d'écriture à la scène*, 2018

Catarina Firmo, *Matière, paysage et récit dans le théâtre de marionnettes*, 2022

Cet ouvrage est financé par les fonds nationaux à travers la FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., dans le cadre des projets UIDB/00279/2020 et UIDP/00279/2020 et par l'Université Rennes 2.



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



LISBOA
UNIVERSIDADE
DE LISBOA



FACULDADE
DE LETRAS



UNIVERSITÉ
RENNES 2



Centro de Estudos de Teatro

ISBN 978-2-304-05537-5

© Éditions Le Manuscrit, décembre 2023

Illustration de couverture : *En attendant Godot*, de Beckett, Teatro da Trindade (2015), mise en scène de Luís Vicente (les acteurs : Pedro Lima e Pedro Laginha).

SOUS LA DIRECTION DE
ANA CLARA SANTOS ET SOPHIE LUCET

Parcours de génétique théâtrale

Brouillons, variations et transpositions

Collection « Entr'acte »

Éditions Le Manuscrit
Paris

Membres du comité scientifique

- | | |
|---|--|
| Maria João ALMEIDA
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) | Sophie LUCET
(Univ. de Rennes 2, France) |
| Maria João BRILHANTE
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) | Alexandra MOREIRA DA
SILVA
(Univ. Sorbonne Nouvelle,
France) |
| Maria de Jesus CABRAL
(Univ. de Lisboa, Portugal) | Sophie PROUST
(Univ. de Lille, France) |
| José CAMÕES
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) | Ana Clara SANTOS
(Centro de Estudos de Te-
atro, Univ. de Lisboa/ UAlg,
Portugal) |
| Marie-Noëlle CICCIA
(Univ. Paul Valéry- Montpellier
3, France) | Graça dos SANTOS
(Univ. Nanterre Paris 10,
France) |
| Rui Pina COELHO
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) | Maria Helena SERÓDIO
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) |
| Barbara COOPER
(Univ. of New Hampshire,
USA) | Ana Isabel VASCONCELOS
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) |
| Sebastiana FADDA
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) | Christine ZURBACH
(Univ. de Évora, Portugal) |
| Yves JUBINVILLE
(École Supérieure de Théâ-
tre – UQÂM, Québec) | |
| Francisco LAFARGA
(Univ. de Barcelona, España) | |
| Vera San Payo LEMOS
(Centro de Estudos de Teatro,
Univ. de Lisboa, Portugal) | |

Entr'acte : études de théâtre et performance

Collection dirigée par Ana Clara Santos

Cette collection a pour vocation la divulgation des activités scientifiques (travaux de recherche, essais, colloques, journées d'études, etc.) menées par le Centre d'Études de Théâtre de l'Université de Lisbonne. Placée sous le signe des études théâtrales et de la spécificité du langage artistique, la collection « Entr'acte : études de théâtre et performance » propose de nouveaux éclairages sur diverses perspectives concernant l'art théâtral et les autres arts. En reprenant, en guise d'hommage, le titre donné par Almeida Garrett à l'une des premières revues théâtrales du XIX^e siècle (*Entre-acto*), cette collection s'ouvrira aux études théâtrales et au dialogue qui peut être instauré entre ce domaine d'études et d'autres domaines tels que les études littéraires, les études comparées, les études de traduction, les études cinématographiques, entre autres.

Sommaire

Introduction

Aux prémices de la création : natures, usages et fonctions
de la génétique du spectacle..... 9

**De quelques usages et fonctions de la génétique
du spectacle 25**

Les coulisses de la création :
de l'œuvre aux brouillons scéniques
par Sophie Lucet 27

Les apports de la génétique pour l'histoire du théâtre :
le cas du Théâtre du Peuple-Maurice Pottecher de Bussang
par Marion Denizot 59

Le théâtre de Romeo Castellucci : une approche génétique
par Luk Van den Dries 79

Sur les traces de *L'Orestie (une comédie organique ?)*
de Romeo Castellucci : de sa conception (1995)
à sa reprise (2015)
par Eleni Papalexioiu et Avra Xepapadakou..... 97

**Pratiques de réécriture : du texte à la scène,
de la scène à l'édition..... 127**

Jouer *En attendant Godot* de Samuel Beckett sur la scène
portugaise contemporaine : parcours génétique d'une
adaptation de l'ACTA - Companhia de Teatro do Algarve
par Ana Clara Santos 129

Édition, création, réédition : transformation de l'écriture par le premier passage à la scène des pièces de Samuel Beckett et Jean Genet par Roger Blin
par Mathilde Dumontet 159

Génétique théâtrale et mythocritique : réflexions autour de quelques réécritures de *Hamlet*
par Ariane Ferry 177

Mythifications : le fait divers comme pré-texte au mythe dans *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès
par Abdelillah Krim 197

Adaptations et transmodalisations au plateau211

Le Planteur, d'Henri de Saint-Georges et Hippolyte Monpou (1839) : un opéra-comique aux antécédents multiples et transmodaux
par Barbara T. Cooper 213

Les carnets de mise en scène pour la pièce *Michel Strogoff* : constantes et variations (1880-1930)
par Sylvie Roques 237

Variations de *Jacques et son maître* par Francis Huster
par Luís Carlos Pimenta Gonçalves 257

Présences de Dostoïevski dans *Onzième* de François Tanguy : le resurgissement du théâtre sur la scène du Radeau par le biais du roman
par Floriane Toussaint 273

Introduction

Aux prémices de la création : natures, usages et fonctions de la génétique du spectacle

D'abord, il n'est jamais question de création ex nihilo ; ensuite, le commencement n'est pas par définition unique ; enfin, un événement premier ne se laisse pas présenter par un point sur une ligne. Les événements ont une épaisseur temporelle qui appelle le déploiement d'un récit. Au total, l'idée même de création sort enrichie de cette sorte de prolifération d'événements originaires. Une première signification lui permet ainsi d'être attachée à la notion d'événements fondateurs, à savoir qu'en eux s'exprime ce qu'on peut appeler l'énergie du commencement. Ce qui circule ainsi entre les commencements, à la faveur de la relation d'intersignification évoquée plus haut et de la relation circulaire instaurée entre les événements premiers, c'est la puissance instauratrice inaugurale, fondatrice du commencement.

Ricoeur, « Penser la création » (1998)

*What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning.
The end is where we start from.*

Eliot, *Little Gidding* (1942)

L'énergie des commencements

Cet ouvrage, issu d'une sélection des contributions d'un colloque international sur la génétique théâtrale qui s'est tenu à l'université de Lisbonne¹, souhaite tout d'abord porter un regard nouveau sur les œuvres, qu'elles soient scéniques ou littéraires, en inversant le geste habituel qui conduit à l'analyse. Car, dans ces pages, le spectacle inspirera qu'on retourne à sa genèse, et le texte, voire le mythe littéraire, à ses nombreuses métamorphoses en fonction des époques de sa réception. Or, aborder une œuvre en remontant à son origine, aux moments multiples où elle suggéra des possibles sans jamais les éteindre, suppose qu'on reconstruise les temps multiples et hétérogènes de sa germination (avec le spectacle), ou de ses métamorphoses et de sa renaissance sous de nouveaux atours (avec les adaptations scéniques d'un texte littéraire).

Nous souhaitons donc ici répercuter doublement cette inversion du regard sur l'art dramatique comme du geste menant à son analyse : nous partirons en effet de la réalité du plateau pour remonter aux brouillons scéniques qui l'ont progressivement ébauché et défini; ou encore des brouillons textuels aux brouillons scéniques et vice-versa; puis des brouillons scéniques aux adaptations textuelles qui l'ont inspiré. De plus, nous considérerons que cette marche à rebours vers le temps mythique de l'origine du geste créateur est à la fois une entreprise de déconstruction où l'on tente de retrouver, derrière la création de l'œuvre, les impulsions contradictoires et les choix qui y menèrent, mais aussi de reconstitution, la fabrique d'une œuvre supposant de la part du chercheur ou de l'artiste lui-même l'invention d'un récit

1 *Parcours de génétique théâtrale : brouillon(s), (ré)écriture(s) et transmodalisation(s) dramatique(s)*, 2ème colloque international sur la Génétique théâtrale, Centre d'Études de Théâtre, Université de Lisbonne (FLUL), 17-18 septembre 2015.

tentant de retracer le trajet menant à la formulation d'une esthétique singulière.

Ce mouvement vers l'origine relie les trois temps de cet ouvrage, qu'il s'agisse d'interroger les liens qui unissent le plateau au texte, de mettre en lumière certaines pratiques de réécriture ou bien de relancer des perspectives épistémologiques. En effet, la notion de génétique de la représentation est assez récente, l'un des textes fondateurs de cette approche datant de 1998, dans la *Revue Théâtre/Public*, Josette Féral y plaidant pour « une étude génétique de la mise en scène » en invitant les chercheurs à déplacer leur regard sur le travail de création, sur le processus plutôt que sur le produit² :

2 Elle y reviendra, par la suite, dans quelques articles au XXI^e siècle, notamment en 2013 dans un article très important dans le domaine pour le monde lusophone (rédigé en portugais du Brésil) intitulé « A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos » dans lequel elle réitère cette idée : « Fazer a gênese de um espetáculo implica em encontrar também suas correções, suas supressões, os vazios deixados voluntariamente, os espaços em branco, como se pode fazer no estudo de um manuscrito. Contrariamente à gênese textual, a genética da encenação teatral normalmente não carrega o traço das suas correções nem das suas eliminações. Elas estão apenas na memória dos atores e criadores e nas gravações de vídeo. Estão também nas anotações dos observadores dos ensaios quando eles se dão ao trabalho de anotá-las. Mas elas não aparecem mais regularmente nas anotações dos técnicos ou do diretor ou, ainda, do assistente. [...] Então é possível dizer que, se a genética dos textos deixa um grande espaço para o texto final, que não é realmente alterado por ela, mas esclarecido, a genética teatral trabalha sobre traços virtuais, às vezes de memória, frequentemente ausentes. Ela está relacionada à perda e pode conservar a falta, o esquecimento, o abandono. » (Féral, 2013 : 572).

Nous traduisons en français : « Créer la genèse d'un spectacle, cela implique retrouver ses corrections, ses suppressions, les vides volontairement laissés, les espaces vides, comme on peut le faire lors de l'étude d'un manuscrit. Contrairement à la genèse textuelle, la génétique de la mise en scène théâtrale, normalement, ne porte pas la trace de ses corrections ou de ses éliminations. Elles ne sont que dans la mémoire des acteurs et des créateurs et dans les enregistrements vidéo. Elles sont également dans

Le travail « généalogique » de préparation, les étapes du travail d'édification de la mise en scène, la recherche que l'acteur effectue sur sa partition, les hésitations, ratures, choix, découvertes dont le travail collectif est porteur sont fondamentaux pour la compréhension de la représentation. Ils en éclairent le sens, et permettent de voir la création à l'œuvre : création de la mise en scène, d'un rôle, d'un personnage... (Féral, 1998 : 45).

Mais cette proposition de renversement du regard de l'analyste s'est également appuyée sur les travaux de la génétique littéraire, très active depuis les années 1970 même si l'appétence pour le brouillon est antérieure à cet essai global de théorisation. C'est en effet en 1968 qu'a été créée l'équipe Heine au CNRS, les chercheurs entendant alors recenser et classer les manuscrits de l'auteur acquis deux ans plus tôt par la Bibliothèque Nationale. Comme l'écrit Louis Hay (2002 : 31), fondateur de la critique génétique dans le domaine de la littérature : « La rencontre avec un objet littéraire inédit fait surgir tout un faisceau d'interrogations. Comment défricher le massif des manuscrits à l'aide des instruments contemporains de la recherche ? Comment le traverser pour accéder à une meilleure intelligence du processus créateur ? Comment enrichir la critique des œuvres par la connaissance de leur devenir ? »

Là encore, nous remontons dans le temps, en montrant notamment comment la génétique littéraire, elle-même consécutive à un intérêt pour « les brouillons [qui] ont donc

les notes des observateurs des répétitions lorsqu'ils prennent la peine de les noter. Mais elles n'apparaissent plus régulièrement dans les notes des techniciens ou du metteur en scène ou encore de l'assistant. [...] Alors il est possible d'affirmer que, si la génétique des textes laisse une large place au texte final, qui n'en est pas vraiment altéré, mais précisé, la génétique théâtrale travaille sur des traces virtuelles, parfois de mémoire, souvent absentes. Elle est liée à la perte et peut préserver le manque, l'oubli, l'abandon. »

probablement toujours existé, même si peu d'exemples de manuscrits de travail antérieurs au milieu du XVIII^e siècle sont parvenus jusqu'à nous, à l'exception de quelques cas d'autant plus frappants qu'ils sont rares [...] (quelques manuscrits de travail de Pétrarque, par exemple, les *Essais* de Montaigne, les *Pensées* de Pascal, etc.) » (De Biasi, 1998 : 31), est également à la source de la génétique du spectacle dans ses objectifs, les méthodes devant être adaptées dès lors qu'on évoque les réalités vivantes qui font le spectacle.

De quelques usages de la génétique théâtrale

Dans la première partie de cet ouvrage, il s'agit de montrer comment les chercheurs, à l'échelle européenne, ont renouvelé leurs pratiques grâce à l'usage de la génétique du spectacle, en ouvrant de nouveaux champs de l'analyse dans le domaine des arts du spectacle.

Dans un premier temps, Sophie Lucet interroge la notion de « brouillon scénique » : quelle est sa nature et quelles en sont les caractéristiques ? Plus encore : à quoi le brouillon peut-il être utile dans le domaine des recherches génétiques ? Elle tente ensuite de montrer combien l'analyse critique des brouillons scéniques renouvelle (et renouvellera encore, tant ces approches sont récentes) les perspectives de l'analyse des processus de création en se concentrant ici sur la documentation constituée autour du processus de création d'*Oncle Vania* par Éric Lacascade, ce corpus permettant de poser la question des liens qui unissent le brouillon et l'œuvre : le brouillon dit-il quelque chose de l'œuvre ? Ou permet-il plutôt d'approcher les protocoles de répétition inventés par les artistes pour chacun de leur projet de création, et par là même de mettre au jour quelque chose qui s'apparenterait leur méthode singulière ? Bref, et pour rejoindre ainsi les travaux récents de Daniel Ferrer dans le domaine de la génétique littéraire : quelle serait la logique des brouillons, mais dans

le domaine de la représentation cette fois? Et à quoi les brouillons pourraient-ils donc finalement servir? Qu'est-ce en effet qu'un brouillon lorsqu'il témoigne de réalités vivantes? De corps dans l'espace? De musiques et de voix? Que peut-on noter du vivant? Sous quelle(s) forme(s)? Plus largement : en quoi ces brouillons scéniques, qui témoignent des choix effectués par l'artiste pour construire son esthétique, sont-ils décisifs pour renouveler l'approche du chercheur?

Dans la lignée des réflexions de l'historien Jean-Marie Thomasseau, Marion Denizot propose à son tour d'en revenir à la monographie historique du Théâtre du Peuple-Maurice Pottecher de Bussang. Cette contribution témoigne du fait que la prise en compte des conditions de production des spectacles, du contexte de création de l'œuvre et de l'ensemble des paramètres qui l'influencent conduit à renouveler l'historiographie du théâtre. La réflexion proposée s'appuie sur l'exploitation et la collecte des archives artistiques, mais aussi des archives privées, administratives, comptables et des correspondances, jusqu'ici inexplorées, d'un théâtre pionnier du mouvement du théâtre populaire, fondé en 1895 dans les Vosges et toujours en activité. Cette approche génétique permet alors sans doute de mettre au jour la dimension familiale de l'entreprise, ainsi que les divers sentiments d'appropriation dont le lieu a été l'objet, tant du côté des artistes, des amateurs, des bénévoles que de la population locale. Le recueil de mémoires orales a complété ces sources en confortant la dimension plurielle de l'identité de ce lieu, au carrefour de différents modèles institutionnels et de divers héritages artistiques. Se dévoile alors le portrait d'un théâtre où le geste créateur résulte de l'engagement de multiples acteurs sociaux, mus par des désirs et des intérêts multiples.

Viennent ensuite deux études autour du geste créateur de Romeo Castellucci. Luk Van den Dries examine les carnets de Romeo Castellucci en tant que trace particulière de son travail

théâtral iconoclaste. À partir de quels types d'esquisses et de mémos ses processus créatifs se développent-ils ? Comment donne-t-il forme à son « pèlerinage à travers la matière » ? Et comment passe-t-il du carnet à la scène ? Il explore cette perspective en s'attachant au carnet de notes du metteur en scène consignnant le matériel hétérogène qui peut être utile à la conception d'un nouveau spectacle : Romeo Castellucci note des idées, rassemble des images et des sons à partir de diverses sources d'inspiration, fait des croquis et propose des ébauches sur différents supports. Par la suite, cette collection (souvent privée) de traces de l'imagination du metteur en scène est activée dans un nouveau circuit d'imagination collective au cours du processus de répétition, ce qui donne lieu à de nouvelles esquisses, gribouillages et notations dans le carnet du metteur en scène. La double fonction de ce carnet de notes se situe donc entre le privé et le collectif, en comblant un vide et une potentialité de théâtralisation. Dans cet article, Luk Van den Dries souhaite également et plus largement discuter de cet entre-deux nécessaire et indéfini du carnet de notes du metteur en scène dans le théâtre postdramatique. Le concept de « creux » théorisé par Louis Althusser, qui est à la fois une empreinte de ce qui était ou pourrait être présent et un signe d'absence, est également très approprié pour saisir la nature du carnet du metteur en scène dans le théâtre contemporain.

Eleni Papalexioiu et Avra Xepapadakou évoquent à leur tour la création spirالية de *L'Orestie* (une comédie organique ?) de Romeo Castellucci. Ce spectacle a été présenté pour la première fois en 1995 et a été repris vingt ans après, en décembre 2015 à Paris, à l'Odéon – Théâtre de l'Europe, dans le cadre d'un hommage à l'artiste organisé par le Festival d'Automne. L'esthétique radicale du spectacle a suscité des réactions diverses et intenses parmi les spectateurs et la critique, ce qui ne l'a pas pour autant empêché d'obtenir une reconnaissance internationale. Dans cet article, les deux chercheuses tentent de retracer le parcours génétique

de cette Orestie emblématique de la scène contemporaine – de sa gestation, des prémisses du spectacle jusqu’à sa reprise – à partir d’une documentation riche et précieuse (manuscrits, cahiers de mise en scène, etc.) qui couvre l’ensemble du geste créatif et révèle la façon dont Romeo Castellucci essaie de concevoir le théâtre différemment.

Des pratiques de réécriture pour un théâtre rêvé

Avec les brouillons scéniques, que sont notamment les carnets de note, manuscrits, cahiers de mises en scène, s’élabore l’écriture d’un théâtre rêvé où les possibles du plateau sont encore de mise et vivaces. Cette écriture des possibles a pour second effet de conditionner une relecture des textes antérieurs, voire des mythes littéraires, et d’inciter à leur réécriture, leur adaptation ou leur transposition dès lors qu’ils ont été donnés au plateau. Plus largement, l’expérience de la scène peut mener à la transformation du texte initial dans ses éditions postérieures. Tel est l’enjeu du questionnement délivré par les études présentées dans la deuxième partie de l’ouvrage.

Ana Clara Santos interroge le phénomène artistique de la recréation lorsque celle-ci préfigure l’importation d’un modèle étranger dans la culture nationale, en mettant d’emblée la question du rapport au texte source au centre des préoccupations. Après une présentation des grandes lignes de la réception du théâtre de Samuel Beckett au Portugal, l’auteure pointe de nouvelles « pratiques d’écriture » (Jubinville, 2007) lors de l’importation de la pièce beckettienne *En attendant Godot*, détournée des intentions inscrites dans la version originale, afin de servir de nouveaux enjeux dans la mise en scène signée par le metteur en scène portugais Luís Vicente, au Théâtre Trindade à Lisbonne. Plusieurs procédés font état des remaniements de la traduction, d’un nouvel éclairage dans la dramaturgie, des réajustements et

des partis pris délibérés en syntonie avec une lecture assez particulière de la crise financière contemporaine. Tout cela au nom d'une opération d'actualisation du texte beckettien voulue par l'équipe artistique portugaise.

La contribution de Mathilde Dumontet étudie quant à elle l'influence des mises en scène de Roger Blin sur *En Attendant Godot* de Samuel Beckett (1953) et sur *Les Paravents* de Jean Genet (1966) dans le cadre de la réédition de ces deux pièces de théâtre. Elle analyse en quoi, par le passage à la scène de deux pièces pré-écrites et déjà éditées, le metteur en scène propose et inspire des modifications qui seront reprises au sein de l'écriture dans une édition postérieure nourrie par le travail au plateau. Apparaissent alors des reliquats de la première création scénique par Blin dans deux pièces de théâtre majeures et ayant marqué le xx^e siècle.

Abdellilah Krim évoque *Roberto Zucco*, pièce testamentaire de Bernard-Marie Koltès, qui a engendré un tollé en France. Un journaliste du *Monde* déclare en effet que le sujet est « trop près, trop frais » lors du passage de la pièce à Chambéry, lieu où un policier a été tué et où Koltès est interdit. En effet, le drame s'inspire ouvertement du fait divers réel de Roberto Succo, un tueur en série qui a fait ravage en Europe occidentale. Cette étude ambitionne d'examiner les soubassements du scandale, et pourquoi cette pièce en particulier a été jugée sulfureuse alors que d'autres œuvres de Koltès, basées sur des événements réels, n'ont pas suscité autant de controverse. Elle part de l'hypothèse que le scandale provient de la manière dont Koltès a transformé le fait divers en fiction théâtrale, en brouillant les faits et en introduisant des éléments inventés. L'étude cherche à démontrer que la pièce joue sur la frontière entre fiction et réalité, en remettant en question les limites de la création littéraire et de la moralité. Enfin, l'étude se propose d'analyser la pièce sous l'angle du mythe : se basant sur les pratiques mystiques de Carl Gustav Jung, Koltès suit le cheminement théorique du psychanalyste suisse en exploitant

ce qu'il appelle « la neutralisation » du fait divers dans la pièce et la « déification » du personnage de Zucco, transformé finalement en mythe. Finalement, cet article soutient que la controverse autour de Roberto Zucco découle d'une lecture erronée de l'œuvre et d'une interprétation fallacieuse de l'apologie d'un criminel. Il souhaite remettre en valeur le travail généalogique et mythologique qui sous-tend l'œuvre.

Avec Ariane Ferry, la génétique théâtrale, comme méthode critique, est abordée ici sous l'angle de ses interactions avec l'étude des mythes littéraires, le cas de *Hamlet* étant pris pour exemple. Les réflexions proposées prennent appui sur un échantillonnage de réécritures révélatrices des tendances propres à leur époque et différentes en termes de relation à l'hypotexte shakespearien : réécritures scéniques contemporaines et transformations sérieuses de *Hamlet* de Shakespeare produites à deux moments éloignés de l'histoire du mythe littéraire. Il apparaît ainsi qu'associer analyse génétique et mythocritique favorise une compréhension plus fine de telles créations par la mise en relation de pratiques de réécriture singulières avec les phases successives de l'histoire de la réception des textes et la fabrique continue des mythes littéraires. La mobilisation de la génétique théâtrale et de la mythocritique permet aussi de mieux appréhender la façon dont le spectateur d'une époque donnée est invité à participer à un jeu subtil destiné à produire du lien entre mémoire du mythe, nouvelles formes spectaculaires et incarnation du personnage par un comédien très conscient d'être acteur de ce jeu, à parts égales avec son public.

Transpositions dramatiques et remodelages poétiques : le texte à l'épreuve du plateau

Le troisième temps de cet ouvrage remonte vers le texte, dès lors qu'il devient matériau scénique. À quelles transformations est-il soumis quand il est destiné à la scène ? Est-ce à dire que

le texte littéraire évolue en fonction de son destinataire et des contextes de production de l'œuvre? Comment pointer et nommer cette pratique de l'adaptation quand elle suppose les frottements et synergies de matériaux textuels, mais aussi physiques, spatiaux et temporels? Quels sont alors les procédés de transposition dramatique – voire de remodelage poétique – qui supposent le passage d'un genre à l'autre, qu'il s'agisse de la plume d'un même écrivain ou de phénomènes d'appropriation du texte d'un Autre? Mais toute création artistique (littéraire, dramatique ou théâtrale) ne sous-entend-elle pas une logique de récréation, ou plutôt, de réécriture? Ce phénomène suppose différents procédés d'appropriation, les questions de transferts ou d'hybridations culturels, tout comme celles des influences et des filiations artistiques, se trouvant alors au centre de la démarche génétique. Comment mettre au jour et analyser cette circulation des œuvres par-delà les époques et les cultures?

Comme affirme Corvin (1995) « l'écriture dramatique est à sa naissance adaptation : les tragédies grecques dramatisent des mythes connus sous forme épique; Shakespeare adapte des chroniques. Jusqu'à l'époque classique, bien des grandes pièces s'inspirent de textes antérieurs ou étrangers : l'adaptation est une dynamique essentielle du développement du genre ». Que ce phénomène soit nommé « adaptation » (Corvin), « transmodalisation ou transformation intermodale » (Genette, 1992 : 396), « transposition » ou « dramatisation » (Pavis), « adaptation-dramatisation-transposition », « adaptation paradoxale » ou « réécriture scénique » (Plana, 2004), ce qu'il met en évidence ce sont les rapports qui s'établissent entre l'hypotexte romanesque et l'hypertexte dramatique. Selon Genette, la « considérable déperdition de moyens textuels » de tout passage d'un récit à sa représentation dramatique ou théâtrale est néanmoins « compensée par un immense gain extratextuel : celui que procure ce que Barthes nommait la théâtralité ("le théâtre moins le texte"), proprement dite :

spectacle et jeu » (Genette, 1992 : 399). Rappelons, à ce sujet, les mots de Barthes :

Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. (Barthes, 1981 : 41-42)

Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre*, allait dans le même sens lorsqu'il attirait l'attention sur le concept de « transposition » d'une œuvre, d'un genre dans un autre comme étant une « opération sémiotique de transfert, le roman [étant] transposé en dialogues (souvent différents de ceux d'origine) et surtout en actions scéniques utilisant tous les matériaux de la représentation théâtrale (gestes, images, musique, etc.) » (Pavis, 2009 : 12). Or, « la théâtralisation ou adaptation théâtrale » incorpore alors, selon lui, « les éléments visuels de la scène et la mise en situation des discours » (Pavis, 2009 : 357) du fait du passage à un dispositif d'énonciation entièrement différent qui implique des procédés variés tels que les « coupures, réorganisation du récit, adoucissements stylistiques, réduction du nombre de personnages ou des lieux, concentration dramatique sur quelques moments forts, ajouts et textes extérieurs, montage et collage d'éléments étrangers, modification de la conclusion, modification de la fable en fonction du discours de la mise en scène » (*Ibidem*).

Barbara Cooper, Sylvie Roques, Luís Carlos Pimenta Gonçalves et Floriane Toussaint interrogent, à travers les études de cas respectives, quelques procédés d'adaptation et de transmodalisation retrouvés sur la scène française du XIX^e siècle au XXI^e siècle. Barbara Cooper décline plusieurs pistes sur la genèse du *Planteur*, opéra-comique créé par Henri de Saint-Georges et Hippolyte Monpou, basé sur la nouvelle

L'Inventaire du planteur qu'Émile Souvestre a écrite lui-même à partir d'une anecdote tirée du livre *De la société américaine* de Harriet Martineau. Une analyse minutieuse des sources permet à l'auteure de cette étude de mettre en lumière les procédés d'adaptation choisis par Saint-Georges et Monpou afin de présenter au public français une pièce représentative du genre comico-lyrique tel qu'ils le pratiquent à l'époque, conforme aux conventions génériques du genre, à la croisée entre des remaniements et des ajouts, éloignée des discours philosophiques et sérieux de ses sources.

Des remaniements, des ajouts et des réaménagements successifs apportés au texte dramatique, opérés en raison de son passage au plateau, sont aussi mis en évidence par Sylvie Roques lorsqu'elle se penche sur l'adaptation de la pièce *Michel Strogoff*. Comme elle l'affirme, c'est bien toute une chronologie de la création qui en émerge, dont le texte imprimé porte la trace et l'aboutissement. Ainsi sont examinées les différentes étapes de cette transformation depuis la copie du drame *Michel Strogoff*, déposée à la censure en 1880, et la pièce imprimée de 1881 qui, si elles ne changent pas l'ensemble de l'intrigue, font preuve néanmoins d'un ensemble de variations. Il en va de même pour le passage du texte de la pièce jouée en 1880 et sa reprise après 1900, qui accentuent encore davantage le côté spectaculaire et mélodramatique de l'œuvre.

Certaines adaptations lorsqu'elles subissent l'épreuve du plateau peuvent parfois faire preuve de la liberté de création par rapport aux textes source. Luís Carlos Pimenta Gonçalves met en avant le dialogue que Francis Huster instaure avec l'œuvre de Diderot autour de l'adaptation de *Jacques le Fataliste et son maître* que l'acteur et metteur en scène français met en scène, par des procédés variés, sous des titres différents, au Théâtre des Hauts-de-Seine (1970), au Théâtre de l'Atelier (1970), au Théâtre du Rond-point (1985), au Théâtre Renaud-Barrault (1986) et au Théâtre Marigny (1992).

Par la place qu'il accorde à deux romans de Dostoïevski, *Les Démons* et *Les Frères Karamazov*, le spectacle *Onzième*, monté par François Tanguy, au Théâtre du Radeau en 2011, repositionne la question de l'adaptation romanesque dans l'ordre du jour vue comme une étape décisive dans la reconquête de la parole et de la théâtralité engagée par la compagnie depuis la fin des années 1990. Pour envisager la façon dont la théâtralité resurgit sur la scène du Radeau par le biais du roman, Floriane Toussaint se propose de revenir, dans cette étude, sur la genèse du spectacle, sur les processus d'adaptation du matériau romanesque et sur l'inscription du texte dans une vaste écriture de plateau fondée sur l'effacement des traits génériques du texte source.

Dans tous les cas de figure, qu'il s'agisse de réécritures pour un théâtre rêvé ou de transpositions dramatiques et de remodelages poétiques à l'épreuve du plateau, la génétique du spectacle invite à remonter aux temps de l'origine et à dialoguer avec les spectres du passé pour rendre compte du mouvement spirorique de la création.

Références bibliographiques

BARTHES, R. 1981, *Essais critiques*, Paris, Seuil.

CORVIN, M. 1995, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.

DE BIASI, P-M., 1998, « Qu'est-ce qu'un brouillon? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », in Contat, M. (éd.), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, Paris, CNRS Éditions, « Textes et Manuscrits », p. 31-60. DOI : 10.3917/cnrs.conta.1998.01.0031. URL : <https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/pourquoi-la-critique-genetique--9782271055965-page-31.htm>

ELIOT, T. S., 1942, *Little Gidding*, *New English Weekly*, Londres, Faber & Faber.

Féral, J., 2013, « Fabricação do Teatro: questões e paradoxos », *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, 3(2), p. 566-581, mai/août. URL : <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39158>

FÉRAL, J., 1998, « Pour une étude génétique de la mise en scène », *Théâtre/Public*, n° 144, novembre-décembre, p. 54-59.

GENETTE, G. 1992, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».

HAY, L., 2002, *La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, Corti.

JUBINVILLE, Y., 2007, « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies québécoises contemporaines », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, p. 101-119.

PAVIS, P., 2009, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

PLANA, M., 2004, *Roman, théâtre, cinéma, Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. « Amphi Lettres ».

RICOEUR, P., 1998, « Penser la création », *Penser la Bible*, Paris, Seuil.

Les éditrices : Ana Clara Santos, Sophie Lucet

De quelques usages et fonctions de la
génétique du spectacle

Les coulisses de la création : de l'œuvre aux brouillons scéniques

Sophie Lucet
Université Rennes 2

Comme le stipule Jean Levaillant (1982 : 15) à l'occasion de ses études génétiques sur l'œuvre du poète Paul Valéry, « le brouillon ne raconte pas, il donne à voir : la violence des conflits, le coût des choix, les achèvements impossibles, la butée, la censure, la perte, l'émergence des intensités, tout ce que l'être entier écrit – tout ce qu'il n'écrit pas. Le brouillon n'est plus la préparation, mais l'autre du texte ». Si cette citation permet de mieux comprendre l'appétence actuelle des spectateurs pour les genèses des créations (qu'il s'agisse de littérature, mais aussi d'arts plastiques, de cinéma, de musique ou des arts de la scène), au point que le goût pour le brouillon puisse alors sembler une marque du contemporain, comment définir le brouillon scénique? Quelles sont les terminologies en vigueur? Quelle est sa nature et quelles sont

ses caractéristiques? Plus encore : à quoi le brouillon peut-il être utile dans le domaine des recherches génétiques?

En prenant appui sur *La Fabrique du spectacle*, portail numérique dédié aux processus de création de metteurs en scène emblématiques du théâtre contemporain créé par les chercheurs de l'université Rennes 2¹, nous tenterons de montrer combien l'analyse critique de brouillons scéniques renouvelée (et renouvellera encore, tant ces approches sont récentes) les perspectives de l'analyse des processus de création. Nous nous concentrerons ici sur des ressources constituées dans ce cadre à l'occasion de la création d'*Oncle Vanja* par Eric Lacascade², ce corpus permettant de poser la question des liens qui unissent le brouillon et l'œuvre : le brouillon dit-il quelque chose de l'œuvre? Ou permet-il plutôt d'approcher les protocoles de répétition inventés par les artistes pour chacun de leur projet de création, et par là même de mettre au jour quelque chose qui s'apparenterait à une méthode ou à un processus singulier de travail? Bref, et pour rejoindre ainsi les travaux récents de Daniel Ferrer dans le domaine de la génétique littéraire : quelle serait la logique des brouillons, mais dans le domaine de la représentation cette

1 La Fabrique du spectacle est un portail numérique dédié aux processus de création de metteurs en scène emblématiques du spectacle contemporain, sous la direction scientifique de Sophie Lucet. Il est financé par l'Université Ouverte des Humanités, la Région Bretagne, Rennes Métropole, avec le partenariat du Théâtre national de Bretagne, de l'Opéra de Rennes. <http://fabrique-du-spectacle.fr> / <https://moodle.luniversitenumérique.fr/course/index.php?categoryid=116>

2 *Oncle Vanja* d'après *Oncle Vanja* et *L'Homme des bois* d'Anton Tchekhov, adaptation et mise en scène Eric Lacascade, mise en scène : Eric Lacascade, scénographie : Emmanuel Clolus, costumes : Marguerite Bordat, lumières : Philippe Berthomé, Avec : Jerome Bidaux, Jean Boissery, Arnaud Cheron, Arnaud Churin, Alain d'Haeyer, Stephane E. Jais, Ambre Kahan, Millaray Lobos Garcia, Jean-Baptiste Malarte, Maud Rayer, Laure Werckmann - Theatre National de Bretagne, Rennes, Février 2014.

fois? Et à quoi les brouillons pourraient-ils donc finalement servir?

Perspectives sémantiques

Mais, avant de nous engager dans ces perspectives larges, il semble important de procéder à une analyse sémantique. Plusieurs termes désignent en effet les documents premiers d'une création : Almuth Grésillon, à l'instar des généticiens de la littérature tels Jean Bellemin-Noël ou Louis Hay, parle *d'avant-texte* tandis que Josette Féral préfère d'abord à cette terminologie le terme de *brouillon*³, puis de *traces*⁴; ce glissement sémantique étant, bien entendu, une marque de la singularité de la génétique du spectacle qui souhaite ainsi spécifier les outils de sa recherche.

Repartons donc du terme d'avant-texte, tel que défini par Daniel Ferrer (2011 : 84) :

Le terme d'avant-texte (...) est devenu un véritable signe de ralliement des généticiens et (...) constitue de fait le concept clé de la critique génétique moderne. Désignant *l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les variantes* mis en relation avec un texte et formant un système avec lui, il a été défini par son inventeur, Jean Bellemin-Noël, comme *une certaine reconstruction de ce qui a précédé un texte, établie par un critique à l'aide d'une méthode spécifique, pour faire l'objet d'une lecture en continuité avec le donné définitif*.

Cependant l'avant-texte étant ici défini à partir du texte, il nous faudrait donc commencer par préciser ce qu'on considère comme tel et ceci, comme le rajoute Daniel Ferrer

3 Voir Féral, s.d. « Pour une génétique de la représentation, prise 2 », http://www.processusdecreation.uqam.ca/Page/Document/genetique_prise2.pdf, consulté le 22 février 2016.

4 Voir Féral (2020).

(2011 : 87), « même s'il est vrai que le détour par l'avant-texte va souvent infléchir voire profondément modifier notre conception du texte ».

Dans le domaine des arts du spectacle, Josette Féral (s.d.) préfère d'abord le terme de « brouillon » :

Ces documents, que nous nommerons brouillons pour désigner leur statut d'œuvre inachevée et incomplète comprennent tout à la fois tout ce qui relève de brouillons d'auteurs, de traducteurs, voire de metteurs en scène ainsi que tous les éléments ayant servi à la composition du spectacle : maquette, croquis, enregistrements visuels et sonores et, plus que tout, les documents qui permettent de retracer les différentes étapes des répétitions. Ces brouillons, qui se créent pendant la gestation du spectacle, se divisent en deux vastes sous-ensembles selon la nature des traces existantes : ils peuvent être textuels ou scéniques⁵.

Josette Féral revient cependant sur ce terme de brouillon, auquel elle préfère finalement celui de *traces* dans un ouvrage plus récent :

Les analyses théâtrales étudient depuis longtemps la nature de ces traces laissées par le spectacle et, en amont, par la fabrique du spectacle. Nous les avons appelées ailleurs⁶ brouillons (textuels, visuels, sonores) mais il serait plus exact, je crois, de les inclure aujourd'hui sous une appellation plus générale que j'appellerais *traces*. Le point saillant de notre réflexion est que des traces existent et que le vaste réseau qu'elles constituent peut donner l'impression que les prémisses des études génétiques sont déjà en place depuis longtemps. Dans tous les cas, il met en lumière que

5 Féral (s.d.), Pour une génétique de la représentation, Prise 2. http://www.processusdecreation.uqam.ca/Page/Document/genetique_prise2.pdf, consulté le 22 février 2016.

6 Féral (1998). Texte amplifié et traduit en anglais sous le titre « Towards a Genetic Study of Performance-Take 2 » (Féral, 2008).

L'usage de traces de spectacles pour mieux comprendre les œuvres est une constante dans la critique théâtrale depuis les origines. Ceci souligne aussi, si cela était nécessaire, que l'intérêt pour les processus de création n'est pas chose récente même si les siècles antérieurs l'ont décliné autrement (Féral, 2021 : 334).

Quoi qu'il en soit, cette nouvelle approche des documents susceptibles de constituer un « dossier de genèse » tente d'échapper au modèle du texte, concept à partir duquel s'est échafaudée la théorie de l'avant-texte : et tout d'abord en spécifiant que le brouillon n'est pas seulement textuel, c'est-à-dire lié à des manuscrits ou à des partitions de metteurs en scène et d'acteurs – mais aussi scénique, c'est-à-dire constitué de documents écrits, visuels ou sonores touchant le travail de répétition proprement dit, qu'ils soient constitués par l'équipe des répétant ou par des regards extérieurs, dont celui du chercheur.

Toutefois, ce terme de brouillon est chargé d'autres connotations, liées à l'histoire du terme ainsi qu'à ses usages, qu'il est maintenant temps d'explicitier : car le brouillon « se dit d'un premier travail brouillé, destiné à être recopié et mis au propre » (Rey, 1992 : 298), et renvoie ainsi au champ sémantique des rebuts, déchets et ordures en opposant le sale et le propre, l'inachevé et la version finalisée d'un texte. Daniel Ferrer (2011) rappelle également que c'est un historien d'art du XIX^e siècle, Giovanni Morelli, qui s'intéressa le premier « aux choses inobservées que le copiste néglige » pour authentifier des tableaux, soit la façon particulière des peintres de représenter les ongles et les cheveux, méthode qui inspira plus tard à Freud le commentaire qu'il fit du *Moïse* de Michel Ange (Freud, 1971 : 9) en s'attachant notamment aux poils de la barbe du premier prophète, le « rebut » ou « refuse » – terme anglais utilisé par Freud – renvoyant très concrètement aux ordures :

Morelli traquait le déchet au cœur même de l'objet esthétique, s'excusant ironiquement de s'occuper de choses aussi basses que la pilosité dans l'univers sublime de l'art. La génétique s'intéresse elle aussi aux résidus de la création, et plus précisément à ce qui a été mis au rebut par l'artiste (les brouillons qui précèdent la mise au propre, les *foul papers* shakespeariens, les versions écartées, les mots raturés. Le généticien est un fouilleur de détritits (ses détracteurs, voire les auteurs eux-mêmes ne se privent pas de le lui reprocher, souvent en termes plus malsonnants). Cette dimension quasi excrémentielle qui entoure la naissance de l'œuvre ne se concilie pas aisément avec le régime de sublimation ordinaire de l'art. (Ferrer, 2011 : 21).

Toutefois, et comme le rappelle Daniel Ferrer (2011 : 41) dans d'autres pages, la dimension excrémentielle du brouillon est aussi le symbole du cycle de la vie et du possible renouveau, car tout brouillon, « tout repentir, fût-il tardif, fût-il postérieur à la publication, brise le cercle de la répétition (alors entendu au sens d'itération de la version finale) et instaure à nouveau le cercle de l'invention ».

Ce soubassement sémantique nous amène désormais à pointer trois paradoxes fondateurs dès lors qu'il s'agit d'évoquer les brouillons de la représentation : peut-on parler de brouillon ou même d'avant-texte quand l'objet de l'étude est la scène où les notions d'œuvre achevée – et plus encore, de texte – sont fréquemment remises en cause par les esthétiques et les théories contemporaines? On sait en effet que de nombreux metteurs en scène préfèrent à l'idée de l'achèvement celle du *work in progress* ou de l'œuvre résolument ouverte et inscrite dans un processus de création infini. Je pense alors à Wajdi Mouawad, Robert Lepage, ou Bob Wilson, mais également à tous ceux que nous avons filmés dans le cadre de *la Fabrique du spectacle* : Stanislas Nordey, Eric Lacascade, Jean-François Sivadier, Mélanie Leray, etc., cette doxa partagée pouvant être considérée comme une

marque de la postmodernité. De la même façon, les théories autour de l'œuvre ouverte ont insisté, depuis la publication d'Umberto Eco (1965) sur ce thème, sur le déploiement de l'œuvre qui peut être infini, « l'intervention du hasard et la participation du spectateur constituant autant de possibilités de modulation⁷ ».

S'il n'est donc pas d'état définitif de l'œuvre théâtrale, mais plutôt une fluctuation constante pour que la vie irrigue toujours la forme, et ce même après la première représentation, est-il possible d'envisager le projet de critique génétique comme le font les littéraires, soit : « restituer en quelque sorte cinématographiquement le déroulement de l'écriture, le mouvement de la création à partir des plans fixes que constituent les manuscrits de travail des écrivains », ceci en « juxtaposant les états du texte contenus dans ces manuscrits, d'analyser les différences de l'un à l'autre et d'en déduire les processus de transformation qui aboutissent à la version finale » (Ferrer, 2011 : 12)? Rien n'est moins certain, puisque la notion de version finale ne correspond ni aux esthétiques contemporaines, ni même à la nature du théâtre qui, comme le rappelle Anne Ubersfeld (1977 : 13), est, elle aussi, paradoxale : car le théâtre « serait non seulement indéfiniment reproductible comme identique à soi », mais aussi « jamais reproductible comme identique à soi car expression même de l'instantané ».

Deuxième lieu de résistance pour établir une convergence épistémologique entre les études génétiques littéraire et scénique : elle a cette fois trait au régime de l'auctorialité. Du côté des études littéraires, est évoquée la notion de « polémique », entendue comme « dialogue le plus souvent intime qui met aux prises une version avec celle qu'elle a

⁷ Thierry Dufrêne, « ART (L'art et son objet) - L'œuvre », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 août 2015. URL : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedia/art-l-art-et-son-objet-l-oeuvre>

supplanteé » (Ferrer, 2011 : 127). Mais, et comme le signale Daniel Ferrer (2011 : 128), « dans le cadre du cinéma » – et du théâtre pourrions-nous rajouter – « où la création est le résultat d’une collaboration entre plusieurs intervenants qui constituent autant d’interlocuteurs réagissant l’un à l’autre, la polémique intérieure se trouve nécessairement externalisée ». Là encore, les esthétiques contemporaines ont contribué – et ce notamment depuis la publication en 1967 de l’article de Roland Barthes (1984) sur *La mort de l’auteur* qui a par exemple inspiré certains travaux récents du chorégraphe Jérôme Bel (1998) – à faire éclater les fausses évidences en se demandant jusqu’où l’ensemble d’une équipe artistique pouvait être considéré comme auteur de la partition scénique, le spectateur étant également conçu comme un nécessaire déchiffreur de signes qui n’existeraient pas sans lui.

En d’autres termes : est-il possible de concevoir une génétique de la représentation en l’absence d’une résolution claire de la notion d’auctorialité sur les scènes contemporaines ? Et ceci d’autant plus que le brouillon, qu’il soit textuel ou scénique comme le prétend Josette Féral, est aujourd’hui également constitué par les chercheurs convaincus de la nécessité de la génétique du spectacle, et que se pose là encore la question du régime d’auctorialité quant à ces documents fabriqués.

Troisième point sous la forme d’un paradoxe qui motive et sous-tend la réflexion à venir : s’il est une logique du brouillon, comme le prétend Daniel Ferrer dans le domaine de la littérature, quel est son intérêt épistémologique ?

L’idée d’une génétique littéraire, voire d’une critique génétique fondée sur l’étude des brouillons, laisse souvent perplexe. L’on se demande si une telle bizarrerie peut revendiquer sérieusement le statut d’une véritable discipline. Et surtout à quoi cela peut-il servir⁸ ?

8 Voir Ferrer (2011 : 12)

À quoi en effet les brouillons du spectacle peuvent-ils servir? Le brouillon permet-il d'accéder à l'œuvre? Rien n'est moins certain et la finalité des études génétiques est toujours fuyante. Le brouillon est un accès au mille-feuilles mémoriel par lequel un spectacle se détermine en se cherchant, lui-même fait de mémoires partagées et paradoxales, voire contradictoires. Ceci d'autant que le goût contemporain pour le brouillon, voire le déchet et le rebut, s'exprime à l'ère du numérique, comme s'il s'agissait là d'une réaction aux avancées technologiques. Le brouillon est-il alors le moyen de caractériser le geste créateur d'un metteur en scène et/ou d'une équipe de création? Ce qui, dernier paradoxe, permettrait de dire que le théâtre d'art est celui qui garde la trace des moments de répétition et de rejoindre en l'approfondissant ce par quoi nous avons commencé : soit la notion de *work in progress* qui inspire de nombreuses scènes contemporaines.

Construire le dossier de genèse?

Après avoir esquissé ces quelques paradoxes fondateurs de la critique génétique appliquée au spectacle, venons-en à l'analyse des états du brouillon de la représentation et à quelques exemples qui émanent tous de la captation du processus de création d'*Oncle Vania* dans une mise en scène d'Éric Lacascade; ce qui nous permettra de mesurer la puissance du brouillon pour cerner la genèse d'une œuvre, théâtrale cette fois.

Mais disons d'abord combien cette entreprise est éminemment déceptive, car – et selon la formule d'un généticien – la documentation qui constitue l'avant-texte est toujours incomplète, par nature :

Non seulement des documents sont détruits ou égarés
(menaçant alors de resurgir et de mettre en péril les constructions

laborieusement établies sur la base des documents existants), non seulement des stades importants sont à jamais inaccessibles, car ils se sont déroulés dans le for intérieur de l'artiste mais, même quand un document existe, on ne peut jamais reconstituer totalement le contexte dans lequel il a été élaboré car notre perspective sur lui est irrémédiablement faussée par ce qu'il en est advenu et par la prégnance de l'œuvre achevée (Ferrer, 2011 : 101).

Constatation qui mène Daniel Ferrer (2011 : 182) à parler de la « méconnaissance de la véritable nature des brouillons », le dossier de genèse étant inévitablement le résultat et le symptôme d'une série de pertes inévitables. De la sorte, toute genèse ramène, en plus du sentiment de manque irrémédiable, à une analyse nécessairement fragmentaire des processus de création. Ajoutons à cet état de fait suggéré par la génétique littéraire que l'on ne sait jusqu'où étendre, dans le domaine du spectacle, la notion de brouillon : si nos catégories ont jusqu'à lors permis d'envisager la multiplicité des médias qui font la spécificité des brouillons du spectacle – en passant par des formes tangibles, qu'elles soient textuelles, plastiques, sonores et filmiques – on ne saurait méconnaître l'hypothèse de ce que je nommerai « brouillons incorporés » tant le corps des acteurs, par exemple, se fait le porteur des diverses étapes de la recherche. En d'autres termes, et s'il existe, comme le stipulent de nombreux chercheurs aujourd'hui, des archives vivantes sises dans le corps des acteurs⁹, on peut de même

9 Voir à ce sujet Pavis (1996 : 43) : « L'acteur archive en lui ses anciens rôles, il les entretient, les rejoue, les compulse, les compare, les réfère à son expérience passée et présente. Les élèves de Decroux sont capables de ressortir un exercice travaillé avec le maître vingt ans auparavant, puis mémorisé corporellement et réactivable, moyennant un entraînement physique adéquat. C'est là un tour de force que réalisent également les acteurs de Barba ou de Grotowski et d'autres créateurs ayant « incorporé une partition physique d'une extrême précision (celles, par exemple, de Robert Wilson, ou Pina Bausch. (...)) Or c'est cette mémoire vivante du théâtre qui est le bien le plus précieux, le trésor qui échappe aux médias

douter de la nature strictement matérielle et tangible du brouillon de spectacle. Cette hypothèse nous permet alors de lier les notions de brouillon et de mémoire.

Appuyons-nous désormais sur l'exemple d'*Oncle Vania* en conscience des premières limites que nous venons d'énoncer.

Les chercheurs associés à la Fabrique du spectacle se sont donné deux objectifs principaux : collecter des documents déjà créés par l'équipe artistique, technique et administrative ; mais aussi fabriquer des ressources témoignant des étapes de création d'un spectacle qui n'auraient pas existé sans eux. De la sorte, ces brouillons relèvent de deux catégories : la collecte permet de constituer un corpus de brouillons endogènes, tandis que la captation des processus de création établit un corpus de brouillons exogènes, ce dernier axe se développant à la mesure des évolutions du numérique. De la sorte, nous pouvons déjà établir que la documentation relative au spectacle est en pleine phase de mutation, ce qui a pour corollaire la difficulté à cerner la nature même de ses brouillons.

Dans un premier temps, quels types de documents – en devenir d'archive – sont-ils collectés ? Ce sont essentiellement des brouillons textuels qui, d'après la définition qu'en donne Josette Féral, émanent uniquement de l'équipe artistique : « texte ou manuscrit de départ annoté avec en surimpression toutes les corrections, modifications, coupures, adaptations et réécriture qui altèrent une version de départ donnée. (...) Inspirée de la théorie génétique de la littérature avec laquelle elle partage un certain nombre d'éléments méthodologiques, la génétique textuelle se concentre sur le processus de l'écriture de l'œuvre en son moment de gestation » (Féral, s.d.).

et concerne le souvenir à vif du spectateur : à l'époque de la mémoire électronique, du film et de la reproductibilité, le spectacle théâtral s'adresse à la mémoire vivante, laquelle n'est pas musée mais métamorphose ».

Mais si nous tentons d'appliquer cette définition à notre exemple, cette proposition de classification rencontre immédiatement un premier obstacle épistémologique.

En effet, la mise en scène de *Oncle Vania* par Éric Lacascade a été précédée par ce que le metteur en scène nomme lui-même un brouillon : à l'invitation du metteur en scène Oskaras Korsunovas, Éric Lacascade a en effet distribué les comédiens de l'Oskaro Korsunovo Teatras (O.K.T) dans une première version de *Vania* en Lituanie, ce qui oblitère d'emblée la possibilité d'une typologie qui établirait des frontières strictes entre brouillons textuels et brouillons scéniques.

Deux remarques brèves après ce premier temps : il est une différence notable entre le temps de création et le temps de maturation d'un spectacle, cette simple constatation nous amenant là encore à poser la question de la définition même de l'œuvre ; ou bien, pour le dire comme les responsables d'un colloque international à Anvers en mars 2016 : how does it begin¹⁰? De plus, c'est la nature même du brouillon qui est ainsi questionnée, Éric Lacascade l'associant alors à la notion de traces vivantes.

Mais poursuivons sur la collecte du dossier de genèse. Comme le mentionne également Éric Lacascade, *Oncle Vania* résulte d'un important travail d'adaptation, le texte paysage de *l'Homme des Bois* servant de contexte au drame familial d'*Oncle Vania* dans la perspective d'étendre notamment le nombre des comédiens de la distribution. Cette adaptation étant elle-même le fruit de lectures de six traductions, celle d'André Markowicz et de Françoise Morvan étant finalement privilégiée. Mais comme le signale Éric Lacascade, « adapter, c'est écrire la rencontre de deux partitions, celle de Tchekhov

10 *Tracing Creation*, colloque international, sous la direction de Luk Van den Dries (Université d'Anvers), Johan Callens Vrije (Université de Bruxelles) et Josette Féral (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), Université d'Anvers et de Singel, du 9 au 11 mars 2016.

et celle du groupe d'acteurs dont l'histoire s'écrit au fur et à mesure des représentations, car les amours, conflits, rêves des personnages sont lettres mortes s'ils ne sont ceux des interprètes d'aujourd'hui » (Lucet, 2002 : 105-106). C'est pour cette raison que « j'écris Tchekhov » (*Idem*), dit-il encore à ce propos.



Uncle Vania, mise en scène d'Éric Lacascade, Oskaro Korsunovo Teatras, Lituanie, 2008



Uncle Vania, mise en scène d'Éric Lacascade, Oskaro Korsunovo Teatras, Lituanie, 2008

Le brouillon textuel est donc à lui seul un mille-feuille mémoriel qui dépasse délibérément le cadre de la page écrite pour refaire le lien entre forme et vie, entre écriture et jeu organique des acteurs.

Troisième type de document collecté : le cahier de mise en scène établi bien avant que les répétitions commencent. En parallèle de l'adaptation, Éric Lacascade note ses premières intentions. Ce qui frappe est tout d'abord l'usage de couleurs pour différencier les approches de la pièce : écrites sous la forme de fragments et délibérément décousues, ces propositions font d'abord, en vert et en majuscules, la suture avec le projet lituanien en disant ce qu'il convient de transformer :

LES MOMENTS QUE NOUS SAVONS BONS OU TRÈS BONS EN LITUANIE ET QUE NOUS AVONS REPÉRÉS DANS LA PIÈCE COMME FORTS : NE FAUT-IL PAS LES FAIRE DURER ET CEUX QUI SONT FAIBLES Y PASSER BEAUCOUP PLUS VITE? IL Y A DES ERREURS QU'ON A FAITES DANS NOTRE TENDANCE À VOULOIR FAIRE DE CHAQUE SCÈNE UN SPECTACLE (LES PETITS VERRES, MÊME ELENA/VANIA). IL FAUT BIEN CONSIDÉRER L'IMPORTANCE DES SCÈNES ET QUAND ON EST BIEN NE PAS HÉSITER À FAIRE DURER. DONNER DES VRAIES PRIORITÉS; TOUT NE SE VAUT PAS. LE RYTHME VIENT AUSSI DE CES ACCÉLÉRATIONS. LE SPECTACLE LITUANIEN ÉTAIT LONG. MAL RYTHMÉ¹¹.

Puis vient, en rouge, ce que le metteur en scène met toujours en avant dans son processus de création, soit l'analyse de la situation d'ensemble qui détermine selon lui les enjeux principaux des comédiens :

11 Éric Lacascade, Cahier de mise en scène de *Vania*, document inédit.

La situation originelle, **le conflit originel c'est le mariage d'Alexandre avec Elena**. Chaque personnage dans la pièce doit se situer par rapport à cet événement originel, chacun devant porter un regard différent dessus. Et **l'événement principal de la pièce c'est la vente de la maison**¹².

Le projet commun consiste ici à échapper à la narrativité – et donc à la quotidienneté, voire à la psychologie des personnages – pour rendre perceptible la structure globale du conflit qui mine l'univers familial.

Après ces notes générales qui disent le lien organique des actes et des scènes, Éric Lacascade s'attache à une description minutieuse de chacune de leurs composantes : scène après scène, le metteur en scène note les informations nécessaires à la transcription scénique : nom des personnages et enjeux principaux de chacun dans le conflit, thème et atmosphère de la scène, leader du moment, découpage en parties pour situer les lieux de variation du jeu, liste des explorations auxquelles les acteurs seront conviés, images-idées, notes relatives à des discussions avec des membres de l'équipe, transposition d'une autre histoire, etc. :

Vania

Content et mécontent de la venue des Sérébriakov (mécontent parce que l'harmonie de la maison a été bouleversée depuis qu'ils sont là) « Pourquoi? Pourquoi tout est pour Sérébriakov et rien pour moi? », ça bout en lui depuis le début. Tout l'enjeu de l'acte pour lui c'est de travailler ce bouillonnement, quel est le climax? Comment ça varie tout en restant à un point très fort. Trouver la décontraction là-dedans et l'humour. Vania ne doit pas trop marquer de rivalité par rapport à Astrov en ce qui concerne Elena. Pas de rivalité virile; il doit rester « un grand enfant ». Il ne doit pas

12 Eric Lacascade, *Idem*.

comprendre trop vite pendant la pièce l'attrance Astrov/Elena. Penser à lui comme à quelqu'un d'intelligent mais de naïf. Il y a une problématique qui court sur toute la pièce : Alexandre est un artiste/monstre. Il a toutes les tares de l'artiste égoïste. C'est en tout cas ce que lui reprochera beaucoup Vania ou Sonia, cet artiste qui sous couvert de faire une grande œuvre fait du mal à ses proches.

Vania est un rockeur punk toujours une bière à la main (Iggy pop). Les reproches qu'il adresse à Elena sont les mêmes qui pourraient s'adresser à lui-même. (Souvent ce qu'on reproche à l'autre ce sont des choses qu'on ne supporte pas en soi-même.)

« L'amour est un sentiment mais un art aussi » Honoré de Balzac.

Cela fait peu de temps que Vania s'est mis à penser. Et c'est mû par le désir qu'il le fait. Je trouve qu'il a un côté « théâtral » et qu'il se met beaucoup en scène¹³.

Autre type de documents, mais qui relèveraient cette fois des brouillons scéniques, selon la nomenclature de Josette Féral (s.d) :

Ce second vaste ensemble comprend tous les documents écrits, visuels et sonores touchant le travail de répétition proprement dit. Ces écrits sont générés en premier lieu par les différents concepteurs et artisans du spectacle (metteur en scène, acteur, dramaturge, scénographe, costumier, éclairagiste, spécialiste en son, accessoiriste...). Figurent ainsi dans cette catégorie les cahiers de régie, notes d'assistant, notes d'acteurs, cahiers du souffleur lorsqu'ils existent, plans de mise en place, conduites du spectacle, notes du metteur en scène aux acteurs, plans d'éclairage, maquettes, croquis de décor, maquettes de costume.

13 Éric Lacascade, *idem*.

Ces documents s'enrichissent d'autres traces, liées aux moyens de notation ou d'enregistrements actuels (bandes vidéo et audio, notes d'observateurs extérieurs) qui permettent de revenir ainsi plus aisément sur les étapes du travail.

La nature éminemment déceptive du brouillon fait également naître chez le chercheur le désir de pallier le manque et la perte inévitable des brouillons constitutifs des dossiers de genèse en fabriquant de l'archive plutôt que de simplement la collecter. En effet, et comme le stipule Daniel Ferrer (2011 : 24-25) :

Le commencement de l'archive ne peut jamais se superposer exactement avec l'archive du commencement. (...) Cette différence entre le début de l'archive et le commencement de l'écriture ouvre une faille entre le temps de l'écrit et celui de l'inscription, entre l'espace de l'œuvre comme objet et l'espace de l'œuvre comme champ de travail – et c'est dans cette faille, dans cet espacement, que la critique génétique trouve son lieu.

Sur ce sujet, et à l'occasion de plusieurs contributions, Marion Denizot (2021 : 67) a montré que

« s'il est vrai que les technologies numériques facilitent la captation sonore et/ou audiovisuelle et permettent d'enregistrer un nombre considérable d'éléments liés aux différentes étapes de la création – au point d'ailleurs que l'on peut parfois s'interroger sur la capacité humaine à se saisir de cette masse potentielle d'informations, (...) quels sont les enjeux pour le chercheur, qui n'hérite plus seulement d'archives, mais qui en devient le producteur? Les archives fabriquées dans le domaine de la recherche sont constituées en corpus afin de répondre à une problématique préétablie. Elles sont alors plus proches de ce que l'histoire du temps présent est parvenue à imposer sous l'expression de « sources orales » ou de

« témoignages » que de la notion d'« archive » au sens historien du terme.

Après cette mise en garde épistémologique quant à la nouvelle posture du chercheur face aux archives des processus de création, tentons d'esquisser une typologie très provisoire des ressources alors générées.

Dans le cadre de la Fabrique du spectacle, nous avons d'abord opté pour la mise en place d'entretiens individuels réalisés dans une loge, avec l'intimité nécessaire à la parole (une seule caméra, deux chercheurs). Entretiens menés avec les membres des équipes de création, qu'il s'agisse de l'équipe artistique, administrative ou technique qui tous, depuis leur champ d'intervention, participent à la réalisation d'une œuvre. En effet, une marque du contemporain serait sans doute une interrogation permanente sur les pouvoirs respectifs des protagonistes de la création, l'œuvre étant désormais fréquemment considérée comme la résultante et la combinatoire de diverses collaborations. Où se situe alors l'acte de création singulier du metteur en scène ? Des acteurs et de l'ensemble des protagonistes du spectacle ? De plus, et ceci pour croiser la parole des chercheurs et des équipes de création, des entretiens ont été menés avec les observateurs du processus de création, universitaires ou doctorants ayant eu accès aux moments préparatoires de la création, et des articles et communications universitaires ont été mis en ligne. Si ces récits sont des documents précieux qu'il convient, dans une démarche génétique, d'interpréter, encore faut-il, comme le prétend Tzvetan Todorov, ne pas se limiter à l'acte d'énonciation. Car « pour décrire correctement un procès d'énonciation, il ne suffit pas de noter les circonstances présentes de l'acte de parole. Il faut reconstituer l'histoire de l'énonciation, c'est-à-dire l'histoire transformationnelle » (Todorov, 1970 : 34). Pour mieux comprendre la partition scénique d'Alain d'Haeyer dans le rôle de Vania par exemple,

il faut savoir qu'il était clown et musicien avant de devenir comédien, et qu'il a commencé le théâtre avec *Ivanov* dans une mise en scène de Lacascade dans le cadre du Ballatum théâtre, traces sur lesquelles il construit encore son rôle aujourd'hui.

Suivons alors Alain d'Haeyer dans sa prise de rôle, avec la photographie suivante, prise au moment d'un filage¹⁴ en 2014 :



Vania, mise en scène d'Éric Lacascade, Théâtre National de Bretagne, 2014

De nombreuses questions théoriques se posent à partir de ce chemin d'interprétation d'un pan du dossier génétique sur la nature même du brouillon et sur la posture du généticien : si, comme le prétend Daniel Ferrer, « le travail du généticien ne consiste pas seulement à mettre en relation une série de documents témoignant des stades successifs de la genèse de l'œuvre pour en reconstituer le film », mais « réclame aussi l'analyse minutieuse de chaque document isolé pour y mettre en évidence, par un mode de lecture approprié des indices

14 On peut également écouter l'entretien avec Alain d'Haeyer sur le site de la Fabrique du Spectacle et la captation de la générale du spectacle.

qui trahissent un processus et transforme ainsi des données spatiales en données temporelle^s » (2011 : 18), il en va peut-être autrement dans le cadre du spectacle vivant. Est-il en effet possible de reconstituer une ligne temporelle claire quand on évoque l'exemple choisi, soit *Vania*? Une seule photographie d'Alain d'Haeyer dans *Ivanov* tend à infirmer cette possibilité :



Alain d'Haeyer dans *Ivanov*, mise en scène d'Éric Lacascade, 1991.

Plus de vingt ans séparent les spectacles d'*Ivanov* et de *Vania*, mais on retrouve ici la même posture et les mêmes appuis de jeux que dans la première mise en scène de Tchekhov par Éric Lacascade : dès lors, peut-on dire que le brouillon précède l'œuvre en permettant de construire un axe temporel clair? Rien n'est moins certain : le dossier génétique ne suffit pas à résoudre la question de l'origine d'un geste ou d'une impulsion créatrice, qui restent toujours fuyants. À cet endroit, nous pensons également aux travaux passionnants d'Eleni Papalexidou et d'Avra Xepapadakou sur les archives de Romeo Castellucci dans le cadre de leur programme intitulé ARCH : alors que le metteur en scène a de nouveau monté *l'Orestie*, il redécouvre, grâce au travail

effectué par des chercheurs sur son archive, certaines de ses impulsions créatrices grâce à des photographies prises alors qu'il avait dix-sept ans, certaines de ses obsessions alors qu'il croyait se frayer un nouveau chemin dans l'œuvre, l'archive devenant une sorte de miroir actif de ses processus de création. En d'autres termes, et pour conclure de façon théorique sur la nature même des brouillons : la génétique, qu'elle soit appliquée à la littérature ou au spectacle, est donc toujours une reconstruction temporelle qui n'échappe pas à la subjectivité du chercheur ; l'acte de création répondant moins à une logique temporelle linéaire qu'à une logique proche de la spirale où temps anciens et temps présents se recombinaient indéfiniment, les temps de l'origine et de l'impulsion créatrice étant sans cesse renvoyés à un ailleurs qu'il n'est pas possible de localiser ni d'isoler. Dès lors, la reconstruction de données temporelles – qui ferait la marque du travail génétique – est une quête plutôt qu'une possibilité effective, une aspiration plutôt qu'une résolution, le symbole de la spirale correspondant alors précisément au processus d'évolution d'un spectacle.

À cette donnée temporelle – qui sépare essentiellement la démarche génétique de l'acte de création – se joint une deuxième difficulté épistémologique pour cerner dans le domaine du spectacle la nature des brouillons ; comme l'écrit Florent Siaud dans sa thèse intitulée *Les Processus de la mise en scène, Polyphonie et complexité dans la création scénique* :

Dans la mesure où elle inscrit des individus dans une relation de communication, la gestation d'une mise en scène se fonde sur une socialité difficile à circonscrire. Hantée par la volonté de trouver une cohésion mais guettée, aussi, par le risque de l'implosion, la communauté des répétants est traversée par des dynamiques contradictoires qui ne sont pas seulement symptomatiques de la vie du groupe mais qui ont également des incidences sur ce qui a lieu sur le plateau, aussi bien au cours du travail que pendant les

représentations. La mise en scène résulte en effet de l'interaction des affects, des énergies et des productions imaginaires qu'un groupe est capable de générer dans un espace-temps donné. Elle repose sur une qualité d'écoute et sur une aptitude à se plier au jeu tout à la fois fantasmatique et argumentatif de la mise en scène. C'est la subtilité de ces réseaux de forces antagonistes qui donne au processus de mise en scène une dimension foncièrement dialogique : dans la mesure où la mise en scène ne se réduit pas à la traduction univoque d'un désir de metteur en scène, elle s'augmente des propositions qu'elle a intégrées ou écartées. (...) Ce réseau de paradoxes résume la singularité de la fonction de mise en scène : dans un processus de création scénique polyphonique, elle entend jouer le rôle d'un centre à la fois présent et absent qui garantit à la mise en scène une vie organique (Siaud, 2014 : 469).

Si le spectacle, plus que la littérature, est intrinsèquement fondé sur un dialogisme actif, « mettre en lumière le dialogisme de la création scénique, c'est dès lors se rendre sensible à la *manière dont les voix des autres se mêlent à celle du sujet explicite de l'énonciation* et du discours. Dans ce jeu de confrontation, de résonance, de reprise et de variation entre le même et l'autre, la parole s'ouvre en somme au-dehors. » (Siaud, 2014 : 48)

Si l'on rend alors à la mise en scène sa nature faite d'activités humaines foisonnantes, on s'approche ainsi de ce que Edgar Morin nomme la « pensée complexe », soit de « ce qui est tissé ensemble » et qui rejoint, selon le philosophe, notre première conclusion sur l'évolution en spirale de la création : en effet, il vaudrait mieux selon lui « apprendre à relier. Relier, c'est-à-dire pas seulement établir bout à bout une connexion, mais établir une connexion qui se fasse en boucle. (...) Or la boucle est autoproductive. À l'origine de la vie, il s'est créé une sorte de boucle, une sorte de machinerie naturelle qui revient sur elle-même et qui produit des éléments toujours plus divers qui vont créer un être complexe qui sera vivant. Le monde lui-même s'est autoproduit de façon très mystérieuse.

La connaissance doit avoir aujourd'hui des instruments, des concepts fondamentaux qui permettront de relier. » (Morin, 1995 : 110-111).

Dès lors, le brouillon manifesterait l'activité dialogique et polyphonique de la mise en scène tout en exhibant le principe de son mouvement; si bien qu'on serait en droit de se demander si le brouillon fait partie de l'œuvre et quel serait alors son statut : le brouillon est-il une trace de l'œuvre en mouvement, ou une part de l'œuvre même? Si nous acceptons cette deuxième proposition, nous rejoignons alors les propos de Gérard Genette (1994) dans *L'œuvre de l'art*, ou plus tard ceux de Anne Herchberg-Pierrot qui considère, dans le domaine de la génétique littéraire, « que les manuscrits d'une œuvre font partie de cette œuvre » (Ferrer, 2011 : 43).

Venons-en, après cette réflexion sur la nature des brouillons, à notre dernier temps, exprimé sous la forme d'une question commune aux généticiens littéraires et aux généticiens de la représentation : à quoi les brouillons peuvent-ils donc servir?

À quoi les brouillons peuvent-ils donc servir?

Nous nous souvenons que Daniel Ferrer, à l'instar des instigateurs de la génétique littéraire, se demande si l'on peut considérer ce type d'analyse comme une discipline nouvelle, la question centrale consistant à savoir si les brouillons ont une quelconque utilité pour analyser l'œuvre. À cette vaste question, Daniel Ferrer (2011 : 12) répond en listant « une série de modèles qui essaient de rendre compte des enjeux de la genèse et des logiques qui lui sont propres, car, malgré les apparences, l'univers des brouillons n'est pas chaotique, mais régi par des logiques qui ne sont pas celles de l'œuvre achevée ».

Si nous reprenons à notre compte cette quête d'une logique des brouillons dans le domaine du spectacle, nous pouvons dégager quatre modèles du brouillon de la représentation.

1/ Le brouillon témoigne moins des étapes de la fabrication d'une œuvre que des protocoles choisis pour les temps de répétition : Comme le montre Georges Banu (2005) dans un ouvrage intitulé *Les répétitions depuis Stanislavski à aujourd'hui*, la scène contemporaine s'est en effet ouverte à des formes de répétition résolument hétérogènes ; le metteur en scène s'attachant à imaginer, pour chacun de ses projets, une approche singulière. Le processus de création est établi par ce que les metteurs en scène nomment aujourd'hui fréquemment un *protocole* de répétition. Ce qui signifie que la proposition d'un protocole de répétition fait partie intégrante de l'œuvre, alors entendue comme processus en mouvement. Et si l'on parle ainsi de protocole, c'est que chaque projet artistique suppose désormais un mode opératoire différent : on ne s'approche pas de Molière ou de Tchekhov comme du Living Theatre. Sans doute parce que, comme le signale Bernard Dort :

Le grand changement c'est que, depuis un siècle environ, nous avons récusé tout modèle. Non seulement les catégories textuelles et les catégories scéniques ne se répondent plus, mais ces catégories elles-mêmes n'existent pour ainsi dire plus. Un texte n'appelle plus tel ou tel type de représentation. Et une représentation ne suppose plus tel ou tel type de texte. Leur relation subsiste, évidemment ; mais elle est devenue singulière (Dort, 1986 : 8).

Le brouillon du spectacle répond alors, quand il s'attache à définir des protocoles singuliers de répétition, au modèle de l'injonction, tel que défini par Daniel Ferrer :

Un manuscrit, quelle que soit l'apparence qu'il revêt, est une suite d'instructions, que le scripteur s'adresse généralement à lui-même, pour la réalisation de l'œuvre future (...) Les brouillons sont des protocoles pour la fabrication d'un texte ; c'est la diversité et la complexité des instructions composant ces protocoles qui font

du brouillon un espace ouvert, échappant à l'implacable exigence de répétition à laquelle est soumis l'espace textuel. (Ferrer, 2011 : 43; 182).

Pour en revenir à notre exemple, les entretiens, filages ou cahier de mise en scène d'Éric Lacascade ont le grand intérêt de donner accès, dans un jeu de résonance polyphonique fait d'accords et de contradictions, au vocabulaire commun à un groupe par lequel se donne à lire un protocole de répétition qui détermine la partition scénique.

2/ Plus que dans le domaine de la littérature, le brouillon de la représentation est un tissu de mémoires enchâssées et paradoxales qui permet de comprendre comment les choix se sont opérés dans la perspective d'une présentation publique. Les chercheurs en littérature ont déjà montré comment « dans une perspective génétique, on peut expliquer que le texte conserve la trace de ses états antérieurs ». Ils parlent alors de « mémoire du contexte », qui réfère aussi bien à la mémoire des éléments disparus qu'à la présence fantomatique des stades antérieurs de la genèse qui peut se marquer dans l'œuvre elle-même. En effet, « chaque état conserve la mémoire des états antérieurs sous la forme de traces laissées par les remaniements de l'équilibre du système qui ont dû être opérés au fil des ajustements successifs ». (Ferrer, 2011 : 113).

Dans le domaine du théâtre plus encore, cette mémoire du contexte et de la genèse est une mémoire active : cette mémoire est tout d'abord incorporée : elle s'est déposée dans le corps de chaque acteur et fait le lien de soi aux autres en devenant un socle commun sur lequel s'appuyer au moment des représentations. Comme l'écrivait déjà Éric Lacascade dans le cahier de répétition d'*Ivanov*, « l'important dans les répétitions n'est pas l'accumulation d'un savoir ni d'une matière, c'est l'épreuve elle-même. La réitération quotidienne,

digne d'un rituel. Cette répétition me semble parfois absurde, mais elle est l'essentiel de la recherche. Le spectacle n'est qu'une trace, un reste, une pauvre chose. Nous dirons donc aux spectateurs : voici nos restes, méditez et observez ». De la sorte, le brouillon reste le seul accès à la mémoire vive des principes organisateurs de la vie scénique.

3/ Le brouillon est également un miroir tendu vers l'activité du chercheur. Et d'abord en révélant combien toute interprétation est le résultat d'une construction illimitée. Comme le signale Pierre-Marc de Biasi (1985), « l'avant-texte est le produit d'une lecture nécessairement spécialisée qui implique l'adaptation d'une méthode d'analyse textuelle aux réalités mouvantes de la genèse. Pour un même dossier de genèse, il pourra donc y avoir autant d'avant-textes que de points de vue choisis pour l'interpréter ». Proposition que Daniel Ferrer reprend à son compte en la précisant :

L'avant-texte est donc bien une construction, comparable aux systèmes de projections cartographiques qui permettent de représenter le globe terrestre en deux dimensions. Il constitue une modélisation proposée par le critique des données empiriques ou plus exactement de ce que le critique retient parmi un ensemble illimité de données (...) Pour le lecteur génétiquement informé, qui a accès aux manuscrits, les versions antérieures constituent paradoxalement des variations sur la version définitive, à laquelle elles semblent faire allusion et dont elles font ressortir les traits pertinents en les exemplifiant. Goodman affirme qu'une variation constitue une interprétation, souvent la meilleure des interprétations possibles. De la même manière, on peut dire que les variantes abandonnées interprètent à leur manière l'œuvre définitive. (Ferrer, 2011 : 84; 138).

Dans le domaine du spectacle, cette notion de variation est particulièrement féconde, toute représentation publique

pouvant être considérée comme le brouillon de la suivante ; si bien que l'idée d'un inachèvement structurel de l'œuvre scénique peut conforter et renforcer les analyses des généticiens de la littérature, pour lesquels « le texte n'existe pas ¹⁵» s'il est autant de variations de l'œuvre. Ce postulat ayant pour corollaire que le brouillon est un espace ouvert et traversé par des injonctions diverses qu'il revient au généticien d'interpréter en toute conscience de la subjectivité de son approche.

4/ Est-ce alors à dire qu'il n'y aurait pas de coupure radicale entre œuvre et brouillon ? Ou même que toute œuvre serait essentiellement le brouillon d'une autre ? Mais il appartient sans doute à ce type de document de générer, pour son lecteur, une quête des origines et de l'impulsion créatrice. En d'autres termes, le brouillon générerait plus que l'œuvre le désir de capter le vivant.

C'est alors peut-être avec ce dernier point que les démarches des chercheurs et des artistes pourraient trouver une source commune : en effet, le principe même de la création scénique n'est-il pas, comme Peter Brook par exemple le prétend, un retour par-delà la forme figée qu'est le texte, à l'impulsion créatrice qui gît dans le brouillon ? Relisons alors ensemble un fragment de texte adressé aux acteurs auxquels le metteur en scène suggère d'en revenir par le jeu au geste premier qui permit l'invention d'une forme figée :

Comme pour la tragédie classique, on nous dit pour Shakespeare : *Jouez ce qui est écrit*. Mais qu'est-ce donc qui est écrit ? Des signes sur le papier. Les paroles de Shakespeare sont les transcriptions des mots qu'il voulait que l'on dise, des mots en tant que sons, émis par des bouches humaines ou timbre, pause, rythme

15 Voir à ce sujet Hay (1985).

et gestes font partie intégrante du sens. Un mot n'est plus, à l'origine, simplement un mot. C'est un produit achevé qui part d'une impulsion stimulée par l'attitude et la conduite qui entraînent un besoin d'expression. Ce processus est déclenché par un dramaturge ; il ne fait que se répéter chez l'acteur. Tous deux peuvent n'être conscients que des mots, mais pour tous deux – l'auteur puis l'acteur – le mot est la petite portion visible de tout un univers caché. (...) Ils se rendent compte que le chemin qui mène à la diction d'un mot passe par un processus parallèle au processus originel. Ceci ne peut être ni évité, ni simplifié. (Brook, 1977 : 29).

Retrouver la vie cachée derrière le mot, c'est également retrouver le brouillon qui court toujours derrière l'œuvre : c'est en revenir, par-delà la forme figée du mot, à l'impulsion première, activité qui désigne, selon Brook mais également Artaud ou Castellucci aujourd'hui, le sens de la quête théâtrale même. Dès lors, le brouillon serait le plus sûr vecteur du retour à l'impulsion première, et le véritable lien entre l'artiste et le généticien, comme le stipule également Éric Lacascade qui dit combien la conservation des brouillons du spectacle établit un lien nouveau entre l'artiste et le chercheur¹⁶.

Conclusion

Comme le dit encore Daniel Ferrer (2011 : 65), « on a beaucoup utilisé l'image des voies ou des sentiers de la création. Le créateur ouvre une route, ou suit un chemin qui bifurque en laissant derrière lui une trace (...). Mais cette trace, résultante d'événements passés, archives d'une histoire, est aussi, du point de vue de la création vivante, un frayage conditionnant l'avenir. » En effet, si l'activité théâtrale a pour

16 Entretien avec Éric Lacascade, La Fabrique du spectacle.

caractéristique d’actualiser la forme figée de l’écriture en lui redonnant corps et vie, toute trace d’un spectacle est donc gage d’un avenir.

Avenir pour l’artiste lui-même, qui trouve sans doute dans la collecte et la fabrique des traces par le chercheur le déclencheur de nouvelles créations ou la vision désormais consciente des motifs secrets qui gouvernent son œuvre; avenir également pour le chercheur qui, en tant que « chercheur de détritiques », considère désormais l’œuvre comme « un possible nécessaire, formule apparemment énigmatique mais qui s’éclaire si on la déploie dans le temps : l’œuvre est ce qui, parmi une multitude de possibles, est devenu nécessaire tout en conservant la mémoire des possibilités évanouies. » (Ferrer, 2011 : 171).

Références bibliographiques

BANU, G. (dir.), 2005, *Les répétitions depuis Stanislavski à aujourd’hui*, Paris, Actes Sud, « Le temps du théâtre ».

BARTHES, R., 1984, « La mort de l’auteur », in *Le bruissement de la langue*, Paris, éditions du Seuil, p. 61-67.

BEL, J., 1998, *Le dernier spectacle*.

BROOK, P., 1977. *L’espace vide*, Paris, Seuil.

DE BIASI, P-M., 1985, « L’analyse des manuscrits et la genèse de l’œuvre », *Encyclopaedia Universalis*, volume symposium, Paris, Bordas.

DE BIASI, P-M. [s.d.], MANUSCRITS – La critique génétique [en ligne]. In *Encyclopaedia Universalis*. <https://www-universalis-edu-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/manuscrits-la-critique-genetique/> (consulté le 31 octobre 2023).

DENIZOT, M., 2021, « Des archives *héritées* aux archives *fabriquées*. De nouvelles sources pour l’histoire du spectacle? », in LUCET, S., BOISSON, B., DENIZOT, M. (dir.),

Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

DENIZOT, M., 2014, « L'engouement pour les archives du spectacle vivant : un tournant épistémologique pour l'histoire du théâtre? *Écrire l'histoire*, dossier « Les archives » n.° 13-14, p. 88-101. <https://doi.org/10.4000/elh.475>.

DORT, B., 1986, « État d'esprit dramaturgique », revue *Théâtre Public*, 67.

DUFRENE, T., « ART (L'art et son objet) – L'œuvre », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. URL : <http://www.universalis-edu.com/distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/art-l-art-et-son-objet-l-oeuvre>

ECO, U., 1965, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.

FERAL, J., 2021, « La fabrique de théâtre : enjeux et paradoxes », in LUCET, S., BOISSON, B., DENIZOT, M. (dir.), *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

FERAL, J., 2008, « Towards a Genetic Study of Performance-Take 2 », *Genetics of Performance*, revue *Theatre Research International*, Cambridge University Press, 33(3), October, p 223- 233.

FERAL, J., s.d. « Pour une génétique de la représentation, prise 2 », http://www.processusdecreation.uqam.ca/Page/Document/genetique_prise2.pdf.

FERAL, J., 1998, « Pour une étude génétique de la mise en scène », in *Théâtre/Public*, automne, n.°144, p. 54-59.

FERRER, D., 2011, *Logiques du brouillon, Modèles pour une critique génétique*, Paris, Éditions du Seuil, « Collection Poétique ».

FREUD, S., 1971, « Le Moïse de Michel Ange », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, p. 9-44.

GENETTE, G., 1994, *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Éditions du Seuil, collection « Poétique ».

HAY, L., 1985, « Le texte n'existe pas », *Réflexions sur la critique génétique, Poétique*, 62, 147-158.

LEVAILLANT, J., 1982, *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

LUCET, S. BOISSON, B., DENIZOT, M. (dir.), 2021, *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

LUCET, S., 2002, *Tchekhov/Lacascade : la communauté du doute*, Montpellier, éditions de l'Entretemps.

MORIN, E., 1995, « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », *Revue Internationale de Systémique*, 9(2), p. 105-112.

PAVIS, P., 1996, *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan.

REY, A., 1992, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Éditions Le Robert.

SIAUD, F., 2014, *Les Processus de la mise en scène, Polyphonie et complexité dans la création scénique*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Loup Rivière, soutenue en décembre, à l'Université de Montréal.

TODOROV, T., 1970, « Freud sur l'énonciation », *Langages*, 17, 34-41.

ÜBERSFELD, A., 1977, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.

Les apports de la génétique pour l'histoire du théâtre : le cas du Théâtre du Peuple-Maurice Pottecher de Bussang

Marion Denizot
Université Rennes 2

Alors que la majorité des contributions rassemblées dans ce présent volume s'intéresse aux processus de création contemporains, notre réflexion portera sur les apports de la démarche génétique pour l'histoire du théâtre. En effet, pensée tout d'abord à partir d'un *corpus* d'œuvres du xx^e siècle, sa valeur heuristique justifie que l'on ait appliqué ses principes méthodologiques à un *corpus* d'œuvres plus ancien, allant du Moyen Âge à la fin du xix^e siècle et au début du xx^e siècle.

Après avoir rappelé les dimensions théoriques et méthodologiques que l'historien emprunte à la génétique théâtrale, nous analyserons ses apports à partir d'un cas concret : l'histoire du Théâtre du Peuple-Maurice Pottecher, dont nous avons retracé l'histoire à l'occasion de son 120^e anniversaire (Boisson, Denizot, 2015).

Fondé en 1895 par Maurice Pottecher, enfant du pays déçu par le milieu littéraire et artistique des avant-gardes parisiennes, le Théâtre du Peuple se situe en Lorraine, à quelques kilomètres de la frontière avec l'Allemagne, après que celle-ci a occupé les territoires de l'Est de la France perdus lors de la guerre de 1870. Né dans une famille bourgeoise progressiste – son père est le maire du village et propriétaire d'une fabrique de ferblanterie –, Maurice Pottecher adopte une vision humaniste de l'art, résumée par la devise inscrite au fronton du théâtre : « Par l'art, pour l'humanité ».

Les principes qui guident la fondation du Théâtre du Peuple – et qui ne seront pas remis en cause jusque dans les années 1970 – reposent sur la venue d'un public nombreux et diversifié à l'occasion des représentations estivales ; l'existence d'une troupe, mêlant comédiens de métier et habitants de Bussang (gens du peuple, amis et membres de la famille du fondateur) ; l'usage d'une scène ouverte sur la nature vosgienne, progressivement entourée d'un bâtiment de bois qui garde les traces de ses racines locales et la représentation d'un répertoire spécifique au lieu. En effet, Maurice Pottecher écrit une trentaine de pièces entre 1895 et 1955, destinées exclusivement à ce lieu et à cette troupe. Il ne s'agit pas de faire tourner à Bussang des pièces parisiennes, ni de proposer des formes folkloriques, traditionnelles ou paraliturgiques, mais de composer un répertoire divers et mêlé, alternant les genres, allant du « drame » à la « tragédie » en passant par la « farce rustique », la « comédie villageoise » ou la « légende dramatique », pour reprendre la qualification que l'auteur donne à chaque pièce à partir des catégories traditionnelles de la littérature dramatique (Boisson, Denizot, 2015 : 28-34).

Perspectives théoriques

Pour Jean-Marie Thomasseau (2010 : 247), l'approche génétique a contribué à reconsidérer « les méthodes de

l'« historiographie théâtrale » pour « recréer *in fine* d'autres modèles d'intelligibilité de l'acte créateur au théâtre » grâce à quatre changements de perspective épistémologique. Le premier est de promouvoir un renversement dans l'étude de l'œuvre, en déplaçant le regard vers la genèse de celle-ci, en s'intéressant aux conditions concrètes et matérielles de l'élaboration de l'œuvre. Le second a permis de reconsidérer la place de l'*auteur* dans l'œuvre théâtrale et a contribué à sortir l'objet théâtral de la seule étude littéraire. Il faut ici entendre ce terme dans une large acception et dans une forme plurielle. En effet, les études de génétique théâtrale sont confrontées à la diversité des systèmes sémiotiques : scriptural, visuel, auditif. Il s'agit d'examiner tout à la fois le texte, la voix, l'espace, les accessoires, la lumière, les déplacements, les corps, le décor, à partir d'un ensemble hétéroclite de traces, de documents et d'objets. Le troisième changement a conduit à interroger – voire à remettre en cause – des principes bien installés dans l'histoire littéraire et l'histoire de l'art, comme le culte du génie, le mystère de la création ou la théorie de l'œuvre achevée. La critique génétique dévoile ainsi l'auteur dans les affres du labeur, de la reprise, de la rature. Si la génétique littéraire met en lumière la précarité et l'instabilité du statut d'achèvement d'un manuscrit, la génétique théâtrale souligne le rôle du collectif et de l'ensemble des acteurs de la création dans l'élaboration de l'œuvre. Elle focalise le regard sur le temps de maturation du spectacle et sur celui des répétitions. Enfin – et il s'agit du quatrième changement de perspective – la génétique théâtrale, en particulier dans sa tradition française, s'intéresse au mouvement de va-et-vient entre genèse du texte et genèse de l'œuvre scénique¹. Les études de génétique permettent donc une ouverture sur les conditions de production des spectacles, sur la prise en compte du contexte de création de l'œuvre et

1 La tradition anglo-saxonne, à la suite de Gay MacAuley ou de Josette Féral, privilégie l'élaboration du spectacle et l'ethnographie des répétitions.

de l'ensemble des paramètres qui influencent celle-ci, ce qui a des conséquences directes sur l'intérêt que l'on peut accorder aux archives administratives ou techniques.

Ainsi, les études de génétique théâtrale ont profité à l'histoire du théâtre, en ce qu'elles ont contribué à mettre l'accent sur des aspects parfois délaissés dans l'analyse des formes et des pratiques du passé : le rôle des contraintes techniques et matérielles, l'environnement économique, social et organisationnel, les conditions de montage du spectacle... De plus, en prenant en compte non plus seulement le résultat final, c'est-à-dire l'œuvre, mais en considérant les éléments qui mènent à celui-ci, la génétique inclut dans sa réflexion la question de la réception, en posant la problématique du public rêvé et celle du public visé.

C'est pourquoi tout un ensemble de sources, jusqu'à présent peu mobilisé, est apparu : des traces écrites, bien sûr (cahiers de régie, cahiers de notes, manuscrits du souffleur, textes modifiés par les censeurs, carnets d'habilleurs, archives administratives...), mais aussi des sources matérielles comme les maquettes ou les fragments de décors, de costumes ou d'accessoires. Dans cette perspective, les entretiens et les sources orales sont intégrés à la démarche scientifique de l'histoire du temps présent².

Mobiliser des documents d'archives dans une perspective génétique

Dans ce second temps, nous souhaiterions témoigner des usages concrets de la démarche génétique appliquée à l'histoire du Théâtre du Peuple de Bussang. Le projet de rendre compte des cent vingt ans d'histoire de ce lieu dépasse, bien sûr, la stricte approche génétique puisqu'il s'agissait non seulement de retracer son histoire artistique, administrative, politique

2 Voir Voldman (2003) et Frank (1992).

et économique, mais aussi de l'intégrer au contexte national et international. Nous nous contenterons ici de montrer comment la perspective génétique permet de mieux saisir le processus de création des spectacles. Nous n'évoquerons pas les enjeux de gouvernance du lieu, ni les questions de politique culturelle. Par ailleurs, nous nous intéresserons uniquement à l'histoire des cinquante premières années du théâtre et n'évoquerons pas la série d'entretiens que nous avons menés pour renseigner l'histoire du temps présent.

Nous avons l'immense chance de disposer d'un ensemble documentaire riche et varié sur l'histoire du Théâtre du Peuple. Cette abondance d'archives, malgré son éparpillement³, permet une approche génétique complète dès lors que l'on prend en compte les moindres traces de la création, comme nous y invite la « démarche indiciaire » définie par Carlo Ginzburg (1989). À partir de quelques documents significatifs trouvés au sein des archives, nous nous proposons de montrer l'usage, dans un premier temps fragmentaire, que l'historien peut en faire. Le récit historique résultera alors d'un croisement puis d'une synthèse de ces multiples analyses.

Le premier exemple concerne les apports de l'iconographie à partir d'un album de photographies, sans doute réalisé par Maurice Pottecher lui-même⁴ et conservé par une personne privée, dont la mère avait été comédienne amateur et administratrice du théâtre des années 1930 aux années 1980. Il s'agit de la pièce *L'Héritage*, donnée pour la première fois

3 Les archives concernant le Théâtre du Peuple sont réparties entre les fonds Maurice Pottecher et Association du Théâtre du Peuple, conservés aux Archives départementales des Vosges, les fonds Maurice Pottecher et Théâtre du Peuple conservés au département Arts du Spectacle de la Bibliothèque nationale de France, mais aussi les multiples fonds privés auxquels nous avons eu la chance d'avoir accès.

4 Maurice Pottecher appréciait la photographie ; il fut même un véritable pionnier de la photographie de spectacles.

en 1900 au Théâtre du Peuple. Son résumé témoigne de la noirceur du propos :

Claude Romain vit misérable sous la coupe d'une épouse (Sidonie), bigote et avare. Claude, père d'un enfant (Henri) qu'il n'a jamais reconnu mais auquel il a fait parvenir de l'argent par l'intermédiaire de Marguerite la fumeuse, est hanté par le remords et sombre dans l'alcoolisme, vice que Sidonie s'empresse d'entretenir afin de mieux dominer son mari. Un jour, Henri revient. Craignant que l'héritage lui échappe, Sidonie fait passer le jeune homme pour un rôdeur et arme la main de l'ivrogne. Mais Claude s'aperçoit que celui qu'il a tué n'est autre que son fils : dans un sursaut de courage, le vieil homme se révolte, enferme Sidonie dans la grange, met le feu à la maison et se laisse mourir. Arrivés sur le lieu de l'incendie, les voisins sauvent Henri qui n'avait en fait été qu'assommé (Dussaussois, 1987 : 128).



L'Héritage de Maurice Pottecher, mis en scène par Maurice Pottecher, 1900. Acte III, scène 11. Avec, de gauche à droite : Thérèse Pottecher (Henri), Georgette Camée (Sidonie) et Georges Pottecher (Claude Romain). Fonds privé Marie-Josée Boileau-Vannson.

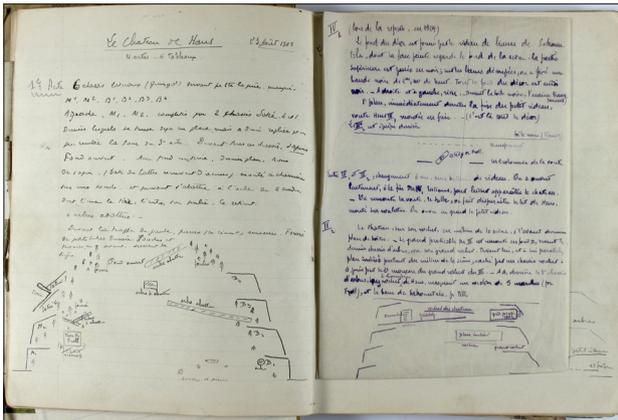
L'ensemble photographique rend compte de l'influence naturaliste, portée à son comble avec ce spectacle. Le cadre de scène est ramené aux dimensions du décor, constitué de meubles massifs en bois, d'accessoires de la vie courante et ne craint pas d'exhiber les détails sordides de la misère paysanne, avec le souci de rendre compte sur scène du « réel ».

Même s'il n'a jamais rencontré Émile Zola qui théorise le naturalisme au théâtre, Maurice Pottecher a fréquenté les Daudet père et fils, Edmond de Goncourt et surtout Jules Renard, lui-même très proche d'André Antoine. Il prend ses distances avec le Théâtre Libre d'Antoine, qu'il accuse dans la préface du *Diable marchand de goutte* de « s'être étouffé lui-même à force d'abaisser le plafond de son décor », mais il reconnaît que « ce théâtre a jeté des semences que l'avenir recueillera (Pottecher, 1895 : v) ». De fait, nombre de mises en scène témoignent de ce souci du réel, de cette volonté d'inscrire l'action dramatique dans un contexte précis – la « couleur locale » héritée des drames romantiques – qui contribue à expliquer le ressort dramatique. La volonté de mettre sur scène de vrais sapins, fichés dans des trous du plateau, s'inscrit dans cette recherche naturaliste dont la presse souligne l'originalité. Un bel exemple, qui témoigne également de l'influence wagnérienne, est la plantation de vrais sapins sur le plateau.

Le deuxième exemple est le cahier des décors tenu de 1908 à 1927 par Maurice Pottecher⁵. Ce document montre, beaucoup mieux que les photos, la dimension travaillée et complexe des décors, ce qui permet de contester l'assimilation trop souvent faite entre le Théâtre du Peuple de Bussang et les théâtres de plein air, qui ont un grand succès à cette époque. Ainsi dans ces schémas et notes, nous pouvons observer l'utilisation de châssis et la présence d'un rideau de tulle permettant le jeu scène/avant-scène. En dehors de la référence naturaliste,

5 Archives départementales des Vosges, 83 J 138.

les spectacles mis en scène par Maurice Pottecher sont ainsi marqués par cette esthétique du spectaculaire qui se développe depuis la Révolution française. Les descriptions précises et minutieuses des différents décors, accompagnés des croquis de plantation, témoignent du soin apporté à l'image scénique, organisée sous forme de « tableaux », étagée sur plusieurs plans, et utilisant l'ensemble de la perspective offerte par le plateau. La mise en scène, typique en cela du XIX^e siècle, privilégie les décors et les costumes, ainsi que les placements et les déplacements des comédiens, au détriment des consignes concernant la psychologie des personnages ou des situations dramatiques. Les tableaux de foule, animés par de nombreux figurants, sont également particulièrement soignés; ils sont le propre des mises en scène de théâtre populaire telles que Firmin Gémier les met en pratique, dans les mêmes années, sur les scènes parisiennes ou dans le cadre de fêtes de plein air⁶.



Cahier de mise en scène pour *Le Château de Hans* de Maurice Pottecher, mise en scène de Maurice Pottecher, 1908. Archives départementales des Vosges (83J138/44) – Fonds du Théâtre du Peuple de Bussang.

6 Voir Faivre-Zellner (2006).

Avant la Première Guerre mondiale, la spécificité des spectacles du Théâtre du Peuple est liée à l'ouverture du fonds de scène qui permet de prolonger la perspective scénique sur un élément naturel, comme on le voit dans les plantations de *Jeanne d'Arc* et du *Château de Hans*. Par la suite, l'évolution du répertoire vers le légendaire, le merveilleux ou le féerique conduit à user davantage des ressources de l'illusion théâtrale en introduisant des décors artificiels et, notamment, des toiles peintes, accrochées à une série de cintres. C'est pourquoi l'attention portée aux décors et aux costumes, mais aussi à la lumière, qu'elle soit naturelle, puis artificielle – le théâtre est électrifié dès 1904 – justifie que le Théâtre du Peuple ne puisse pas être confondu avec un théâtre de plein air. La recherche du spectaculaire – au sens de la volonté d'impressionner le spectateur – s'inscrit également dans ce désir de susciter l'énergie et la joie. S'il faut attendre la fin des années 1930 pour que la machinerie puisse produire des effets spectaculaires complexes, ce souci des « effets » est présent dès le début, comme en témoigne la présence d'une « machine à vent ». Pour *Le Château de Hans* (1908), la disparition du château, à la fin de la pièce, intervient grâce aux praticables sur roulettes et à une trappe en fond de scène.

Mais ce cahier des décors nous informe également sur le mode de fonctionnement du théâtre. Pour des raisons économiques, mais aussi dans le souci de pouvoir reprendre les spectacles dans le cadre d'un « théâtre de répertoire », les décors et les costumes sont conservés année après année. Chaque élément, notamment les châssis ou les toiles peintes, peut être mobilisé si besoin est; c'est pourquoi figure un « inventaire » avec la description des endroits de remise des différents éléments scéniques.

La troisième série de documents, dénommés « journaux du théâtre », tenus chaque été, permet de renseigner le quotidien de la troupe et ses contraintes. Ils éclairent la

manière dont concrètement les spectacles s'élaborent. Les archives départementales conservent plusieurs de ces journaux, notamment celui de 1925-1927, rédigé par Frédéric Pottecher, neveu du fondateur, et celui de 1929-1930, rédigé par un inconnu, mais avec des parties de la main de Maurice Pottecher⁷. La lecture de ces différents journaux nous permet de comprendre pourquoi la métaphore de la « ruche » est si fréquemment employée pour désigner le Théâtre du Peuple, pour devenir le titre du prologue donné en 1921 à l'occasion de la réouverture du bâtiment (*La Ruche reconstruite*, 1921). En effet, son fonctionnement s'apparente à celui d'un essaim bouillonnant de vie, qui travaille pendant deux mois au recrutement des comédiens, à la communication, à la construction et à la réfection des décors et des costumes et à l'entretien et l'amélioration du bâtiment. À partir de ces « journaux du théâtre », il est possible de mesurer l'intense activité qui se concentre sur un temps court : de la mi-juin à la fin août. En effet, Maurice Pottecher ne réside pas à l'année à Bussang : sa demeure principale est à Meudon. En dehors des voyages qu'il entreprend avec sa famille, il passe les hivers dans sa résidence du Cap-Brun à Toulon, acquise pendant la Première Guerre mondiale. L'arrivée de Maurice Pottecher et de son épouse, surnommée « Tante Camm », mi-juin ou le 1^{er} juillet, suivant les années, donne le signal.

Suivons la troupe du Théâtre du Peuple dans la préparation de la saison 1929, qui comporte deux pièces : *Le Mystère de Judas Iscariote*⁸, créée en 1911 et jouée l'année passée et *La*

7 Archives départementales des Vosges, 83 J 138.

8 « Judas, torturé par la vérité qu'il cherche et qui se dérobe à lui, quitte la maison familiale et part sur les traces de Jésus. Devenu son disciple, il l'accompagne dans ses prêches puis le livre au secrétaire du sanhédrin pour trente deniers et enfin se pend. Maurice Pottecher a raconté l'histoire classique mais en insistant davantage sur la tragédie humaine vécue par le disciple » (Dussaussois, 1987 : 132).

*Passion de Jeanne d'Arc*⁹, créée en 1904 et jamais reprise. Quatre représentations sont prévues. Maurice Pottecher arrive le 15 juin. En amont, le choix des pièces qui seront proposées au public, les grandes lignes de la distribution et les projets de décors et de mise en scène ont été réglés. Dès le lendemain de son arrivée, Maurice Pottecher rencontre Albin Hans, chargé de construire les décors avec son équipe. Louis Flot (ami et décorateur) arrive dès le 17 juin. Il prend en main le suivi des décors. « L'administration » se met en place : elle se charge de l'envoi des affiches et programmes, des lettres aux hôteliers et aux agences de voyages. La construction et la réfection des décors commencent le 8 juillet, en même temps que l'établissement de la distribution. Pour le premier spectacle, *Le Mystère de Judas Iscariote*, joué l'année précédente, les quatre répétitions, suivies d'une répétition générale, commencent une semaine avant la représentation du 28 juillet. Pour le second spectacle, *La Passion de Jeanne d'Arc*, qui n'avait pas été jouée depuis sa création en 1904, trois semaines sont nécessaires pour répéter dix fois, sans compter une répétition générale avant la représentation du 11 août. Les répétitions commencent dès le lendemain de la représentation du *Mystère de Judas Iscariote*. Les deux spectacles sont joués chacun une seconde fois, à quelques jours d'écart (les 15 et 18 août). Une ou deux répétitions sont organisées entre les représentations. Dès la mi-septembre, Maurice Pottecher et Camm repartent pour Paris, après avoir pris soin de « ranger les armoires » et

9 « Après sa victoire dans la campagne de Senlis, Jeanne est prise par l'armée anglaise devant Compiègne et livrée à Cauchon, évêque de Beauvais, qui l'avait réclamée avec insistance. Celui-ci au nom de l'Église organise le procès. Cauchon balaie rapidement les hésitations de quelques membres du tribunal ecclésiastique et inflige à Jeanne de longs interrogatoires qui s'ajoutent aux sévices de la prison. Le tribunal condamne la jeune fille au bûcher. La tâche accomplie, Cauchon n'obtient pas la dignité qu'il espérait. Et si l'évêque n'est assailli par aucun remords, au contraire, le général anglais Warwick et le chanoine Loiseleur sont bouleversés par le spectacle du supplice » (*Idem* : 132). Voir Denizot (2011).

de procéder à « l'examen des comptes et [au] règlement des notes¹⁰ ».

Enfin, le dernier document utile à une analyse génétique est le « cahier de distribution » tenu par le frère de Maurice Pottecher, Georges Pottecher, entre 1902 et 1921¹¹. Son étude permet de mesurer l'importance quantitative de la distribution (comédiens ou figurants), mais aussi les contraintes particulières de ce mode de fonctionnement amateur. De plus, la lecture parallèle du journal du théâtre et de ce cahier de distribution, au sein duquel la distribution de chaque représentation est indiquée, confirme la rapidité du processus de création, mais aussi le travail colossal que chaque spectacle nécessite. Ainsi, pour la reprise de *La Passion de Jeanne d'Arc* en 1929, il s'agit de distribuer pas moins d'une quarantaine de personnages et plus de soixante-dix figurants, pour un drame en 5 actes et 7 tableaux. En 1929, les décors et costumes ont disparu pendant la Première Guerre mondiale. Selon le mode de fonctionnement habituel des troupes d'amateurs, chaque membre aide aux différentes tâches que requiert la création : les comédiens participent à la peinture des décors, d'autres aident à la réservation des places ou à l'aménagement de la salle. Typique aussi des troupes d'amateurs est la nécessité de s'adapter aux imprévus, notamment aux indisponibilités des uns et des autres. Il faut ainsi revoir la distribution de chaque représentation jusqu'au dernier moment, y compris pour des rôles importants tenus par des amis de passage que des contraintes appellent hors de Bussang. Il faut également faire face aux accidents de dernière minute : comédiens en retard, panne d'électricité, orages qui abîment le *velum* ou perturbent les répétitions ou les représentations... La lecture de ces

10 *Journal du théâtre*, 1931, Archives départementales des Vosges, 83J138.

11 Archives départementales des Vosges, 83J27. Le cahier est interrompu entre 1914 et 1921 en raison de la guerre. En effet, endommagé, le théâtre n'est restauré qu'à l'été 1921.

documents nous permet ainsi d'entrer dans le quotidien du processus de création.

Interroger une thématique à partir de documents d'archives

Après avoir montré ce que l'historien peut inférer de différents documents d'archives, nous souhaiterions désormais inverser le processus, en partant non plus du document mais d'une problématique. Celle, par exemple, des spectateurs, dont nous savons qu'ils ont été au cœur du projet artistique et idéologique. Pour quel public Maurice Pottecher écrit-il ses pièces? Pour quel public oriente-t-il sa mise en scène? Quelle est la composition du public visé? Quelle est sa composition réelle? Les traces conservées ne permettent pas de répondre de manière assurée à ces questions, mais elles nous donnent des indications intéressantes, une fois l'ensemble des éléments rassemblés et mis en confrontation. Quels sont les éléments dont l'historien dispose pour penser la réception?

Nous disposons tout d'abord de textes de Maurice Pottecher (1895 : 1-11) dans lesquels il décrit la foule des premières représentations de 1895 :

[L]es blouses se mêlent aux vestons clairs, les chapeaux à fleurs font de l'ombre sur les antiques cornettes : « gens du village », paysans descendus des collines, soldats, officiers, ouvriers, patrons d'usines, familles bourgeoises accourues des bords de la Moselle, [...] quelques breaks garnis de touristes et de voyageurs d'été. Ils sont venus au nombre d'environ 2000, ils font un joyeux brouha-ha.

Paradoxalement, les descriptions du public de Bussang les plus sévères sont signées par des théoriciens du théâtre populaire. Ainsi, en août 1897, Romain Rolland assiste à

une représentation de *Morteville*. S'il soutient officiellement l'initiative de son ami, il consigne dans son journal intime ses sentiments, qui le renvoient à ses difficultés à concilier exigence d'artiste et conviction politique. La description de la représentation – côté public – est un témoignage fondamental pour saisir l'ambiance de ces premières représentations populaires :

La foule très nombreuse, surtout après l'arrivée du train d'Épinal (environ 2000 personnes et plus) est surtout composée de campagnards endimanchés avec leurs enfants, ouvriers et paysans, un très grand nombre aussi d'officiers et soldats des bataillons de chasseurs cantonnés autour de Bussang. Aux tribunes, des bourgeois de province, quelques reporters de journaux et des maniaques de photographie. L'ordre est fait par des soldats, des gendarmes et aussi par le père Pottecher (le père Pottecher était maire de Bussang et patron de fabrique¹²) qui veille sur tout, tance les gamins qui crient, et terrorise son public. (Un peu avant la fin, quelques personnes se lèvent aux tribunes pour partir. Le père Pottecher leur barre la route et d'un ton bourru : « Vous pouvez bien attendre jusqu'à la fin »). Le silence a du reste peine à s'établir. Les commencements d'actes ne sont pas entendus, et il reste toujours un nombre de « dalles en pente » à la buvette du théâtre. [...]

Le public me fait très mauvaise impression. Cependant la pièce a du succès et qui s'affirme jusqu'à la fin. Mais je sens trop que tout autre drame, même moins bon, leur plairait autant, pourvu qu'on y mit le plus possible de grossièreté et de brutalité. J'ai changé de place à chaque acte, de façon à me rendre compte des impressions de tous les genres de public. J'ai été constamment blessé de la bassesse d'âme que j'ai entrevue. Des rires grossiers quand un personnage

12 Note ajoutée de la main de Romain Rolland, en 1924, au bas de la page 12 du journal.

dit un mot cru, quand un homme soupçonne sa femme, ce qui est plus grave, quand les deux femmes s'embrassent. [...]

La grande majorité, je peux l'affirmer, n'a pas compris la pièce. Jusqu'au dernier moment, nous avons remarqué qu'ils n'étaient pas bien sûrs que Thérèse ne fût pas coupable. Il leur faut des actions toutes simples, toutes droites – et ceci n'est pas un mal. Mais d'abord l'organisation même du théâtre populaire exige des effets voyants, une déclamation forte, peu de psychologie, presque point de nuances [...]. (Rolland, 1897 : 12-28).

Le jugement de Jules Renard (1909), lui aussi proche de l'initiative de Maurice Pottecher – il a accompagné la troupe d'Antoine en 1901 lors de la représentation de sa pièce, *Poil de Carotte* – n'est pas éloigné de celui de Romain Rolland :

Il y a certes des spectateurs cultivés à Bussang et aux environs. À cette élite régionale, se joignent de fins amateurs qui viennent de loin, des ministres même qui devraient s'apercevoir que Pottecher, créateur d'une belle œuvre et d'un noble exemple, n'est pas décoré [...]. Mais il y a surtout, au Théâtre du Peuple, un public populaire, et celui-là, je ne puis pas accorder à Maurice Pottecher qu'il soit supérieur, au bout de ces douze années, à tout autre public dit « populaire ». J'affirme qu'il n'y entend rien. Je l'ai vu se tenir mal, rire aux passages tragiques, manifester de travers, et multiplier les preuves de son ignorance. Il m'a paru un terrible public de province qui ne songe guère qu'à s'amuser le dimanche de n'importe quoi.

Ces textes expriment les contradictions d'intellectuels idéalistes, qui aspirent à la fondation d'une communauté nationale et théâtrale, mais qui, par leur origine sociale, peinent à fréquenter les classes sociales les moins éduquées. Ils rendent compte des paradoxes et des contradictions qui agitent les premières années du théâtre populaire en France et qui justifient, pour partie, l'échec de la majorité des initiatives concrètes.

Enfin, la presse, réunie au sein de volumineux *press-books* tenus par Maurice Pottecher et son épouse, permet de se faire une idée de la réception des spectacles du Théâtre du Peuple. Son abondance, mais aussi sa dimension internationale, témoignent du rayonnement extrêmement important du théâtre jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, mais aussi de l'inscription du théâtre dans le paysage théâtral de l'époque, au même titre que les théâtres de la capitale.



Photographie de quelques *press-books* du Théâtre du Peuple.
Archives départementales des Vosges (83J1-83J3) – Fonds du
Théâtre du Peuple de Bussang.

L'analyse thématique à partir de ces différentes sources, qu'il s'agit donc de croiser et de mettre en résonance les unes par rapport aux autres, permet d'introduire dans la réflexion génétique le rôle du public dans l'élaboration d'une œuvre : Maurice Pottecher veut s'adresser à un public hétérogène, il faut donc plaire aussi bien au touriste en villégiature à Bussang ou dans d'autres villes thermales de la région qu'au

journaliste parisien, au paysan ou ouvrier local qu'à l'ami lettré de passage. Cette « fusion de classes » résulte du projet même de Maurice Pottecher : le but du Théâtre du Peuple est de faire communier ensemble des spectateurs de toute classe sociale afin de régénérer le théâtre, comme le prouve la grille tarifaire qui ménage une variété de prix des places. Celle-ci s'échelonne en 1901 entre 0,5 franc (2,13 euros constants 2022) et 5 francs (21,34 euros constants) et en 1935 entre 7 francs (5,98 euros constants) et 25 francs (21,34 euros constants), ce qui permet sans conteste à un ouvrier ou un journalier agricole d'assister au spectacle. Ce mélange de public est également lié au contexte local. Le développement économique des années 1880 prépare un tissu fertile pour le développement du théâtre. La présence du 15^e régiment de chasseurs à pied, stationné à partir de 1871 à Bussang, apporte également au théâtre son lot de militaires, comme on peut le voir sur une des premières images du théâtre. En effet, les photographies de spectateurs, issues de l'album évoqué plus haut ou diffusées par la presse, permettent de mesurer la diversité du public.

Enfin, le statut de station thermale et touristique de Bussang offre au Théâtre du Peuple un public de curistes ou de touristes tout prêts à se divertir durant leur séjour. Mais le public de Bussang ne suffit pas à garantir le développement et la pérennité du projet : il s'agit de recruter un public qui se déplace tout exprès pour assister aux représentations. Dès les années 1900, une politique d'information publicitaire et une organisation des déplacements sont mises en place : des trains spéciaux permettent de rejoindre l'Alsace *via* Wesserling, et les autres cités thermales des Vosges (Vittel, Contrexéville). Les horaires des représentations sont alors alignés sur ceux des trains. Dans l'entre-deux-guerres, des services d'autocars et un dispositif de réduction tarifaire accordé par la Compagnie des chemins de fer sont offerts aux spectateurs. Pour accueillir le public qui vient de plus loin, le Comité des fêtes,

puis le syndicat d'initiative, sont mis à contribution pour fournir des renseignements aux voyageurs. La publication des programmes du théâtre en langues anglaise et allemande permet de supposer que l'on peut compter, parmi le public, des spectateurs étrangers, touristes ou curistes en villégiature dans les Vosges.



Photographie du public à la sortie du Théâtre du Peuple, 1895.
Fonds privé Marie-Josée Boileau-Vannson.

Cette analyse de la composition du public conduit alors le chercheur à privilégier une lecture des pièces de Maurice Pottecher selon différents niveaux de lecture. Les multiples niveaux d'interprétation des pièces, la diversité des situations dramatiques, le mélange d'éléments locaux et de sentiments universels permettent à chaque spectateur, quelle que soit

son origine géographique et sociale, de trouver matière à s'émouvoir, à se divertir et à réfléchir. Loin d'une dramaturgie fermée, destinée à une seule catégorie de spectateurs, le théâtre de Maurice Pottecher doit s'étudier à partir de cette multiplicité d'horizons d'attente.

Pour conclure, nous souhaitons insister sur les effets positifs de l'incorporation de la démarche génétique aux travaux d'histoire du théâtre : les historiens ne se contentent plus de rendre compte des spectacles passés à travers la presse ou l'iconographie, mais ils s'attachent à rassembler et à mettre en perspective l'ensemble des traces des créations passées. De cette conscience de l'importance de ces traces diverses, découle désormais le souci d'alerter les acteurs de la création contemporaine de l'enjeu de la conservation ; bien plus, les chercheurs n'hésitent plus à provoquer la création de traces ou d'archives, en contribuant à leur « fabrication », d'aller au-devant des traces¹³. Les exemples ne manquent pas : images de répétitions, entretiens avec les artistes, les techniciens ou le personnel administratif, collecte de documents de travail (maquettes de décors et de costumes, notes de mise en scène, notes de répétition...) : c'est un des effets extrêmement bénéfiques de la génétique pour l'histoire à venir du théâtre.

Références bibliographiques

BOISSON, B., DENIZOT, M., 2015, *Le Théâtre du Peuple de Bussang : cent vingt ans d'histoire*, Arles, Actes Sud.

DENIZOT, M., 2021, « Des archives “héritées” aux archives “fabriquées” : de nouvelles sources pour l'histoire du spectacle ? », in LUCET S. (dir.), BOISSON B. et DENIZOT M., *Fabriques, archives et expériences du spectacle vivant*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

13 Voir Denizot (2021), ouvrage issu du colloque international « Processus de création et archives du spectacle vivant : manque de traces ou risque d'inflation mémorielle ? », Rennes, octobre 2014.

DENIZOT, M., 2011, « *La Passion de Jeanne d'Arc* de Maurice Pottecher ou le mythe national revisité », *Le Paon d'Héra*, Éditions du Murmure, n° 8, septembre, p. 129-143.

DUSSAUSSOIS, D., 1987, *Le Théâtre du Peuple, Bussang, 1895-1946*, thèse de doctorat de troisième cycle en histoire contemporaine, sous la direction de Michèle Lagny, Université de Nancy II.

FAIVRE-ZELLNER, C., 2006, *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire ».

FRANK, R., 1992, « Questions aux sources du temps présent », in CHAUVEAU A. et TÉTART P. (dir.), *Questions à l'Histoire des Temps présents*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Questions au XX^e siècle », p. 109-124.

GINZBURG, C., 1989, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, p. 139-180.

Journal du théâtre, 1931, Archives départementales des Vosges, 83J138.

POTTECHER, M., 1895, *Le Diable marchand de goutte*, pièce populaire en trois actes, Paris, Paul Ollendorff.

RENARD, J., *Paris-journal*, 18 janvier 1909, in POTTECHER-ONDERET M-J., et FOKI C., *Maurice Pottecher, l'aventure du théâtre populaire*, Paris, Édition Serpenoise, 1990, p. 129-130.

ROLLAND, R., 1897, *Cahier XXII-V*, p. 12-28, Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits occidentaux, Fonds Romain Rolland, NAF 26522.

THOMASSEAU, J-M., 2010, « Pour une génétique du théâtre non contemporain. Traces, objets, méthodes », in GRÉSILLON A., MERVANT-ROUX M-M., BUDOR D. (dir.), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Éditions, p. 233-248.

VOLDMAN, D., 2003, « La place des mots, le poids des témoins », in *Écrire l'histoire du temps présent. En hommage à François Bédarida* [1993], Préface de Robert Frank, Paris, IHTP/CNRS Éditions, p. 123-131.

Le théâtre de Romeo Castellucci : une approche génétique

Luk Van den Dries
Université d'Anvers

L'axe principal de ce texte tourne autour de la notion de *vide* au cœur d'un processus de création au théâtre. Depuis longtemps, je suis fasciné par les processus créatifs qui ne partent pas d'intentions claires, d'une dramaturgie établie ou d'un texte pré-écrit, mais qui trouvent leur point de départ dans un certain *vide*. Ce n'est qu'au cours du processus de création que le spectacle trouve sa forme et sa thématique. Le processus devient l'enquête autour de ce *vide*, qui devient lui-même la ligne directrice du contenu et des outils qui composent la création théâtrale contemporaine. C'est peut-être en se familiarisant avec ce *vide* que l'on se fait une vision plus claire de ce qui s'articulera sur scène. L'œuvre théâtrale

de Romeo Castellucci offre un cas d'étude intéressant autour de cette méthode de travail.

Ce texte a été conçu lors d'un projet de recherche collaboratif qui s'est tenu à l'Université d'Anvers et au Vrije Universiteit Brussel (2013-2016), financé par le FWO (Fondation de recherche en Flandre). L'intitulé de ce projet est *L'imagination didascalique : carnets de notes contemporains en tant que documents génétiques de la démarche artistique*¹. Il s'inscrit dans ce que nous appelons *l'approche génétique dans l'étude du théâtre (et de l'art)*, domaine de recherche exploré par les études majeures d'Almuth Grésillon et de Jean-Marie Thomasseau, entre autres, ainsi que par le champ d'études des répétitions de Gay McAuley, prolongé par le groupe de recherche *Les Processus de Création* de l'IFTR (International Federation for Theatre Research) dirigé par Sophie Proust et Josette Féral².

L'imagination didascalique tente de tracer et d'analyser l'utilisation des documents, des partitions et des carnets de notes réalisés lors des temps de création d'une sélection de metteurs en scène contemporains : Luk Perceval, Jan Lauwers, Guy Cassiers, Romeo Castellucci, Jan Fabre, Heiner Goebbels, Bob Wilson, Ivo Van Hove, sans oublier leurs proches collaborateurs : Grace Ellen Barkey, Claudia Castellucci, Miet Martens, Jan Versweyveld, Annette Kurz et les acteurs et actrices avec lesquels ils travaillent. L'intention est de faire émerger l'impact des partitions théâtrales (aujourd'hui souvent sous des formes multimédiatiques) sur la genèse et l'esthétique de ces metteurs en scène.

Dans *L'imagination didascalique*, les notes de mises en scène sont approchées telles les traces de la dynamique complexe

1 Pour voir le travail effectué dans le projet de recherche, consulter le lien <http://dighum.uantwerpen.be/didascimagination/>

2 Le groupe de recherche Les processus de Création a été dirigé par Josette Féral et Sophie Proust (2004-2016) et depuis par Sophie Proust et Luk Van den Dries. Pour plus d'information, voir le lien : <https://iftr.org/working-groups/processus-de-creation-la-genetique-de-la-representation>

engagée au cours de la genèse d'une création. Le trait le plus caractéristique et marquant est l'hybridation radicale de ces notes. Outre les esquisses, les notes et les réflexions conceptuelles se trouvant en marge des carnets, une diversité de nouveaux formats, souvent empruntés à d'autres domaines artistiques (films, vidéo, musique, arts visuels), est également introduite dans la genèse de la création théâtrale. Selon les metteurs en scène, différents médias, formats ou techniques serviront leur processus créatif : du dessin au montage vidéo en passant par le *scoring*, la composition ou le *storyboard*.

Ce changement influence non seulement l'esthétique théâtrale, mais a également un impact significatif, jusqu'ici très peu étudié, sur la nature du processus de création. L'hybridation des documentations des metteurs en scène contemporains, mélangeant anciens et nouveaux médias, semble être un facteur déterminant du langage visuel, de la structure narrative et de la musicalité caractéristique des créateurs de théâtre que nous étudions. En d'autres termes, la nature particulière des carnets de notes induit l'esthétique de la performance.

Mais orientons maintenant cet article plus spécifiquement sur l'étude des carnets de notes de Romeo Castellucci et essayons de montrer leur relation avec l'esthétique alors déployée. Les observations contenues dans cet article se basent sur les recherches que j'ai effectuées directement au sein des archives de la Societas Raffaello Sanzio³, situées dans le Teatro Comandini à Cesena (Italie).

3 La compagnie a été créée en 1980 par Claudia Castellucci, Chiara Guidi et Romeo Castellucci. Depuis 2006 les trois artistes suivent leur propre chemin et la compagnie a été renommée *Societas*. Sur l'histoire de la compagnie, voir <https://www.arch-srs.com/srs>

Première observation

Pendant mes recherches, j'ouvre un des carnets de Romeo Castellucci et un document, un article découpé d'un journal italien, tombe par hasard sous mes yeux. Je suis immédiatement frappé par la reformulation de l'article effectué par Romeo Castellucci : il s'approprie l'article en le soulignant de différentes couleurs, bleue et rouge, aimantant notre centre d'attention vers le mot *tsimtsoum* par une ligne rouge plus épaisse. *Tsimtsoum* est une notion d'Isaac Luria, un mystique hébraïque du XVI^e siècle qui, après une vie de méditation, rejoint une école kabbalistique dans la ville de Safed. *Tsimtsoum* signifie que Dieu a rejoint une région au sein de lui-même pour créer le monde. Par cet acte de *retrait* ou de *contraction* (c'est le sens littéral du mot *tsimtsoum* en hébreu), Dieu a fait naître un vide dans lequel il peut créer autre chose que lui-même. Nous pourrions alors considérer le *tsimtsoum* comme une sorte de vide total au sein de la lumière infinie.

Cette forme sans forme du *vide* est un point de départ intéressant pour examiner l'œuvre de Romeo Castellucci. Dans la production *Giudizio, Possibilità, Essere* (2014)⁴, basée sur des fragments inachevés de *Der Tod des Empédocles* par Hölderlin (2008), la scène d'ouverture nous plonge dans des ténèbres surplombées par un paysage sonore presque insupportable. Ce « ventre sonore » est l'enregistrement d'un des plus grands trous cosmiques, converti à des fréquences audibles par l'oreille humaine. Cette entrée dans la performance est semblable à un saut auditif dans le vide, comme s'il s'agissait d'une référence au saut mythique d'Empédocle dans l'Etna (Hölderlin, 2008 : 103). Cette action se répétera tel un *leitmotiv* au cours des fragments successifs de la pièce.

4 *Giudizio, Possibilità, Essere*, une production de la Societas Raffaello Sanzio a été programmée à Anvers par deSingel de 5-8 mars 2014.

Cette réflexion sur la négativité, sur la forme sans forme, sur ce qui n'est pas, se reflète dans chacun des cahiers de note de Romeo Castellucci. Voici un exemple concernant la conception des costumes pour *Inferno*⁵ (2008), œuvre conçue à partir de *La Divina Commedia* de Dante : il est ici question d'une liste proposant un processus de conception par élimination : « no tute, no nero, no T-shirt, no colori forti⁶... ». C'est l'absence de la forme qui, dans ce cas, dirige la forme. C'est l'excavation, le creux, qui devient ici primordial. Nous pouvons alors repérer un lien entre la *via negativa* (Parisse, 2006), le *vide* selon Alain Badiou (2005) et *l'informe* de George Bataille (1985).

La via negativa (La voie négative) est une notion très ancienne dans la théologie dont les origines remontent jusqu'au v^e siècle av. J.-C.⁷ et dont on retrouve des traces dans les pensées de plusieurs philosophes. Dans la pratique théâtrale, la notion de *via negativa* est étroitement liée à la méthodologie de Grotowski qui utilisait ce terme pour indiquer que le jeu d'acteur est avant tout un processus d'élimination des habitudes et des blocages⁸. Avec la notion de *via negativa*, je fais également référence à Lydie Parisse (2006, 2008) qui décrit dans plusieurs de ses publications le théâtre des voies négatives comme un mode de création dans lequel la relation entre l'objet et le sujet est littéralement inversée : le sujet ne dirige pas et n'a pas d'identité autonome, il cède sa place à la « non-forme » qui est en lui et se donne à

5 *Inferno*, spectacle créé par Societas Raffaello Sanzio en 2008, coproduction par Festival d'Avignon, deSingel, Kunstenfestivaldesarts, Théâtre de Strasbourg e.a. Ce spectacle fait partie de *Divina Commedia*, les deux autres volets (*Purgatorio*, *Paradiso*) sont également créés en 2008.

6 “Pas de justaucorps, pas de noir, pas de T-shirt, pas de couleurs fortes”.

7 Voir : <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/negativa>

8 “ours then is a via negative – not a collection of skills but an eradiation of blocks.” (Grotowski, 1969 : 17)

l'énergie du vide, du creux en lui. Toute signification devient *retrait*, *rétraction* (comme dans la notion de *tsimtsoum*) afin de céder la place à son inversion, à son renversement, au chaos. Romeo Castellucci (2000 : 60) le définit dans un texte comme « une sortie de (ma) personnalité⁹ », et dit encore : « mes créations ne m'appartiennent pas. Je leur dis adieu alors que je les regarde s'éloigner » (*Ibidem*).

Ce mode de création par la négativité peut être également assimilé à la notion de vide, comme défini par le philosophe français Alain Badiou : le vide désigne alors les couches incohérentes et non discursives de la réalité qui échappent à l'emprise de la structure de la langue et des autres systèmes de catégorisation : « Le vide dans une situation, est l'imprésentable de ce qui est présenté » et, plus loin : « ce n'est ni local ou global, mais dispersé, partout et nulle part » (Badiou, 2004 : 57). Peut-être, contre-intuitivement, pourrions-nous alors dire que le vide n'est pas pure négativité, mais qu'il incarne plutôt une multiplicité de forces qui sous-tendent une potentialité de vie et de créativité. Nous pourrions alors considérer le travail de Romeo Castellucci comme une manifestation théâtrale du concept philosophique du vide selon Badiou, en argumentant que « c'est par la création d'un négatif sur scène que Castellucci atteint un moment viscéral d'ici et maintenant » et qu'ainsi s'explique sa quête de l'origine de la « matérialité¹⁰ » (Causey, 2006 : 137).

Une autre façon de percevoir cette *rétraction* ou *contraction* consisterait à se tourner vers la notion d'*informe* (le sans-forme) de Georges Bataille, notion qu'il a développée très brièvement comme entrée dans son *Dictionnaire Critique*¹¹.

9 Traduction par LVDD.

10 Traduction par LVDD. Ce paragraphe se base sur l'article de Timmy Delaet et d'Edith Cassiers (2015), deux collaborateurs de l'équipe de recherche *L'imagination Didascalique*, sur Castellucci.

11 Dans la revue *Documents* (1929-1930), fondée par Georges-Henri Rivière et Georges Bataille, on faisait régulièrement paraître une rubrique

Pour Bataille, l'informe ne désigne pas l'absence de forme, mais constitue plutôt son dessous performatif qui se révèle à travers le défaire ou le démantèlement de la forme, « un terme qui sert à faire tomber les choses dans le monde » (Bataille, 1985 : 31). Cette notion empruntée à *L'informe* est donc, pour Georges Bataille, un processus actif, et non le contraire de la forme. Ce n'est pas une vacuité de la forme mais plutôt une notion performative quand elle s'entend comme l'acte qui consiste à défaire la forme, autrement dit, comme ce qui procède à son démantèlement. Selon Konstantina Georgelou (2011 : 41), « l'informe est un concept dynamique percevable par l'expérience palpable des limites de la forme, et à travers ce toucher (cet acte tactile), la forme se transforme¹². »

En français, *l'informe* prend souvent une autre connotation en renvoyant à quelque chose d'imparfait, de laid et de vicié. Bataille (1985 : 61) en donne ainsi la définition dans son texte : « mettre les choses à bas dans le monde, les ramener à leur état d'enfance ou d'animalité » (sujet également très présent dans le travail de Romeo Castellucci).

Seconde Observation

Romeo Castellucci recueille ses notes dans plusieurs carnets de différents formats. Ces carnets peuvent être lus comme un palimpseste fait de multiples strates temporelles, et réalisé selon les phases du processus créatif. La première strate est faite d'une collection très lâche et ouverte d'observations ou d'idées. Voici comment Castellucci en parle lui-même : « Quand je prépare une œuvre, je commence avec un petit cahier de notes que je recueille jour après jour. C'est un exercice quotidien. Sur ces pages, je note toutes les sensations que la journée m'apporte. Le cahier est plein de notes, de

'Dictionnaire Critique' appliquée aux concepts-clés de Bataille.

12 Traduction par LVDD.

sensations, d'idées et constitue la matière première pour le travail à suivre. En le feuilletant, on en voit immédiatement son aspect chaotique, une collection de morceaux, quelques pensées juste jetées sur le papier ». (Castelluci : 2000 : 26).

Ces observations ou idées suivent toujours le même schéma : elles contiennent chacune une ou plusieurs lignes et sont écrites les unes à côté des autres ou bien au-dessous.

Voici un extrait du carnet de notes de *Purgatoire*, pièce réalisée en 2008 :

- Fugue
- Vol
- 1920
- Discothèque
- Solitude, Palais dans une grande ville
- Isolement dans une maison dans les montagnes
- Course de vitesse
- Maison de passe, 1920
- Club de fétichistes
- Fétichiste du caoutchouc
- Une histoire de vieille femme dans une ville
- Une histoire de...
- Torture pas visible, la télévision est allumée.

Les notes suivent une logique associative et, dans le cas présent, sont centrées sur la notion de lieu, de temps et d'atmosphère. Dans une deuxième phase, Romeo Castellucci travaille ses notes : « Je relis mes notes plusieurs fois et je découvre que certaines font surface plus intensément que d'autres. Grâce à un processus de parthénogenèse, des lignes et des constellations se créent. J'ai simplement à suivre ces constellations. » (Castelluci, 2000 : 26). Dans une citation plus récente, il dit : « ... alors de minuscules constellations (...) commencent à émerger, à s'organiser entre elles. C'est une technique très impersonnelle; je laisse les choses émerger

comme dans une *camera obscura*, lorsqu'une photo sort sans qu'une prise ait eu lieu¹³. » (Castellucci, 2014 : 22).

Fait intéressant, le metteur en scène utilise alors la notion de « constellation », notion utilisée entre autres par Walter Benjamin afin de mettre en évidence la nature temporelle et spatiale d'une image : « Une image est l'espace dans lequel le passé rencontre le présent, le temps d'un éclair, pour former une constellation¹⁴ ». (Benjamin, 1999 : 463). Pour Romeo Castellucci, ce type *d'éclair*, réunissant un certain nombre d'éléments apparemment disparates, est la prochaine étape du processus de création. De nouveau, cette deuxième phase se réalise uniquement grâce au carnet de notes et par la relecture et l'assemblage de différentes idées ou observations qui seront marquées et identifiées au moyen de symboles et de couleurs pour être finalement organisées et structurées.

Cette phase primordiale de prise et d'organisation des notes est essentielle dans le processus créatif de Romeo Castellucci. Il s'agit là de configurer l'atmosphère, de définir où l'on se situe et dans quel type de flux énergétique on évolue. Chiara Guidi appelle ce stade « dramaturgie intuitive », temps qui est à la racine de tout ce qui est à venir. « Sur la base de cette dramaturgie, les images libérées commencent à s'épanouir. » (Castellucci, 2008 : 214). C'est une dramaturgie entièrement mentale; Romeo Castellucci (2008 : 213) la nomme « dramaturgie de la conception » ou « dramaturgie des images ». C'est une dramaturgie d'atmosphère et d'idées, pour un théâtre fait d'images et de concepts.

Chez Romeo Castellucci, cette phase de conception représente la plus grande partie du processus créatif. Toute la radicalité du théâtre de la Societas Raffaello Sanzio s'établit précisément à cet endroit, avec des idées conçues en dehors des contraintes de la *techné* du théâtre. Chiara Guidi décrit

13 Traduction par LVDD.

14 Traduction par LVDD.

ainsi la particularité de ce processus : « Dans cette liberté totale, il nous est possible d'imaginer sans limite, donnant libre cours à une dramaturgie à 360 degrés. Nous ne sommes alors absolument pas contraints aux limites matérielles que comporte le théâtre. » (Castellucci, 2008 : 214).

Le théâtre de Romeo Castellucci est globalement généré par cette création de constellations d'images. Quiconque a vu une pièce de Castellucci aura été frappé par la qualité choquante de ses images ; le terme de choquer étant alors pris dans le sens de juxtaposition surprenante d'images, de mise en relation inattendue d'images de natures différentes.

La période effective de répétition est relativement courte, aussi courte que possible. Il n'y a aucune place faite à l'improvisation. Comme dans le théâtre de Robert Wilson, tout est préconçu. Cette phase de répétition est appelée « dramaturgie matérielle » ou « dramaturgie de travail » (*Idem*). Il s'agit de donner naissance à des idées pour ensuite leur donner vie, les rendre charnelles, ce qui, dans le langage de Romeo Castellucci signifie tout d'abord leur donner un certain rythme et une respiration : « ... une structure temporelle et rythmique dont la dynamique est composée de volumes et de vides » (*Ibidem*). Dans cette phase, le monde des idées se déplace vers le monde de la biologie : Romeo Castellucci considère ses spectacles comme un *corps*, une matière vivante avec un certain poids et volume, comme un *organisme* avec ses flux spécifiques, ses énergies et ses variations biologiques.

Troisième observation

Si nous regardons plus en détail ce qui compose cette matérialité ou *organisme vivant*, nous observons diverses caractéristiques. Tout d'abord, pour ce qui est de leurs apparitions dans les carnets de notes, les éléments de cette matérialité sont reflétés par la présence de listes multiples, parsemées à travers tous les cahiers et dans des formes

variées, et servant différentes finalités. Je voudrais ici exposer deux exemples :

- une **liste de gestes** à utiliser dans *Paradiso* : les gestes chez Castellucci sont toujours relativement simples et définis. Traités par répétition et/ou durée, ils deviennent formes et volumes ; on pourrait dire qu'ils sont théâtraux parce qu'ils se déplacent explicitement loin de la vie quotidienne et/ou des gestes réalistes. Mais plus que théâtraux, voire même chorégraphiques ou simplement graphiques, ils ont une qualité matérielle : ils représentent une certaine masse ou poids, une concentration d'énergie dans une ligne donnée.
- une **liste de machines** à concevoir par son collaborateur Istvan Zimmerman¹⁵ pour le cycle de Dante. Cette liste contient « une voiture accidentée carbonisée », « des masques de personnes âgées sur des corps d'enfants » et des « pieds gonflables ». Les machines acquièrent le statut d'acteurs dans les performances de Castellucci : elles possèdent une sorte de nature animiste et font partie d'un monde dans lequel tout est soumis à une impulsion énergétique, tel le bras hydraulique de *Purgatorio* qui devient semblable à l'extension d'un être humain. Romeo Castellucci dépeint un monde à mi-chemin entre les hommes et les machines ; un monde *bio-logique* dans lequel les humains, les animaux, les plantes et les machines suivent une certaine loi organique. Dans une des notes autour de *Hey Girl* (2007), il résume ainsi cette position : « Spectacle : Essentiel / Érotique / Onirique / Privé de signification ». Et voici encore brièvement

15 Istvan Zimmerman est un sculpteur qui conçoit des accessoires spécifiques, comme des machines, des masques, des sculptures. Comme Romeo Castellucci, il est basé à Cesena avec sa compagnie Plastikarts Studio.

quelques autres exemples de listes : l'une qui énumère des objets pour *Inferno* ; l'autre qui liste des règles de syntaxe pour *Purgatorio* ; puis une liste de thèmes ; une liste de costumes ; une liste de lignes et de trajectoires, etc.

Ces listes reflètent et indiquent une autre manière de concevoir : à côté des idées abstraites se trouve un besoin affirmé de plonger dans la matérialité des gestes, des costumes, des objets, des phrases. Ces éléments sont répertoriés, non comme des éléments fonctionnels (par exemple à remettre à la costumière), mais comme l'exploration des possibilités concrètes d'une performance spécifique afin d'en traduire l'énergie et l'atmosphère, comme sa matière et sa chair.

Enfin, pour résumer, dans cette phase de conception durant laquelle Castellucci compose 90 % de son matériau de création (les derniers 10 % se faisant dans le processus de répétition), on observe deux mouvements paradoxaux : un flottement libre à partir d'une myriade d'idées, et une approche strictement structuraliste avec une succession de listes.

Quatrième observation

L'atelier du metteur en scène Romeo Castellucci se situe essentiellement dans son propre cerveau, et consiste principalement en son imagination traduite sur papier. L'on retrouve, sous-jacente à toutes ses notes, une tension globale entre absence et présence : absence de la forme, avec l'espace laissé de côté et la *via negativa* mentionnée plus haut, et présence avec l'abondance de matière dans ces listes. Joe Kelleher nomme cette pratique « image de l'absence » (Castellucci, 2002 : 47) Ou encore, pour citer Claudia Castellucci, « création ex nihilo » (*Idem* : 7). Cette tension entre absence et présence – qui est au cœur de la théâtralité en soi – est poussée à

l'extrême dans l'œuvre de Romeo Castellucci ; en effet, nous ne savons jamais ce qui est réellement là, ni ce qui s'adresse véritablement à nous.

En ce sens, le titre d'un de leurs livres, *Les pèlerins de la matière*, est parfaitement choisi (Castellucci, 2001) : c'est un voyage dans la création de la matière, à partir de rien, à partir du vide. Comme si nous étions au premier jour de la création de l'Univers, ou au dernier jour, après l'Apocalypse.

Il est intéressant de noter que ce processus de création commence avec des écrits sur papier. Tout commence avec les mots, par lesquels le metteur en scène tente de rassembler son imagination. Mais Romeo Castellucci a une relation très ambivalente avec les mots et la langue : « le monde est toujours parlé en dehors de moi. Il n'a plus de contact avec mon corps. Parler n'est pas une expérience heureuse et ne l'a jamais été. Les mots expriment toujours un détachement, une froideur. Bien que je parle, je ne suis pas moi-même. Ce n'est pas ma place. » (Castellucci, 2000 : 28).

Dans son univers théâtral, les mots n'ont pas tendance à être signifiants mais cherchent plutôt à se transformer en un phénomène obsolète. Nous pouvons de nouveau nous référer à la notion *d'informe* de Bataille qui, au niveau de la langue, est étroitement liée à cette idée de « matérialité de base » : « Le langage n'est jamais vide de sens. Tout signe de langage contient une potentialité de sens. Le public se retrouve donc confronté à la menace d'un vide de sens et en même temps à son impossibilité. » (Georgelou, 2011 : 58).

Les mots sont utilisés pour être détachés de leur force créatrice, pour être pervertis dans un système d'inversion théâtrale. Cette inversion du langage prend de nombreuses formes dans l'œuvre de Romeo Castellucci : l'une d'entre elles consiste à ancrer la langue rhétorique dans ses racines physiques, comme il le fait dans la pièce de Shakespeare

*Giulio Cesare*¹⁶ qui commence avec un acteur faisant pénétrer une caméra endoscopique dans sa gorge pour exposer ses cordes vocales ; ou bien lorsque Ciceron, un autre personnage de cette même pièce, est joué par un acteur ayant subi une laryngectomie. Parler suppose alors une fonction à la fois érotique et douloureuse du corps. Une autre stratégie consiste à amener la langue jusqu'au niveau de l'inconnu, langue qui devient alors une entité incompréhensible, comme dans l'épisode #04 *Bruxelles* de la *Tragedia Endogonidia*¹⁷ lorsqu'il confronte un enfant à l'autorité de l'alphabet.

Dans ses carnets de notes, on retrouve un écho de cette obsession avec la matérialité du langage, et avec la manière presque graphique par laquelle le metteur en scène transforme les mots en une conception purement visuelle, mots qui deviennent forme, lignes et couleurs. Et plus vous regardez ces mots, et plus ils se vident de leur sens, comme s'il s'agissait d'un code qui a perdu sa clé, d'une série de points et de lignes, d'un balbutiement répétitif dénaturé par son rythme. Ces inversions théâtrales du langage sont également utilisées de façon purement littérale : la langue est retournée, inversée, utilisée dans sa forme négative. Les mots sont écrits en miroir, en réflexion, en négation.

Cette obsession pour la matérialité et les qualités graphiques de la langue peut être interprétée comme une sorte de traçage, de la même manière qu'Althusser le conçoit dans son livre sur *l'idéologie et l'art* avec la notion de *creux* : car une « structure idéologique ne peut jamais être représentée comme une “présence”, chez une personne, dans un sens

16 *Giulio Cesare*, pièce créée en 1997, est une production du Societas Raffaello Sanzio, Wiener Festwochen et le Kunstenfestivaldesarts, mise en scène par Romeo Castellucci.

17 *Tragedia Endogonidia* est un spectacle en onze épisodes créés dans plusieurs villes en Europe. L'épisode #04 Bruxelles a été produit par le Kunstenfestivaldesarts en 2003, dans une mise en scène de Romeo Castellucci, musique par Scott Gibbons.

positif (...) mais seulement par des traces et des effets, dans un sens négatif, à travers des signes d'absence, comme un creux. » (Althusser, 1980 : 43). Ceci vaut également pour Romeo Castellucci, mais de façon beaucoup plus essentielle et profonde : son théâtre s'élabore à travers des signes d'absences, non pas par idéologie, mais par et pour tout ce qui existe ou a été créé. Être théâtral équivaut ici à être dans le vide, dans la ruine de la forme, là où la création et l'imagination commencent infiniment.

Pour conclure, nous pourrions citer Bachelard (1942 : 8) : « Seul un philosophe iconoclaste peut entreprendre cette lourde besogne : détacher tous les suffixes de la beauté, s'évertuer à trouver, derrière les images qui se montrent, les images qui se cachent, aller à la racine même de la force imaginative. Au fond de la matière pousse une végétation obscure. »

Et c'est bien là, dans cette végétation obscure, que Romeo Castellucci cherche à nous faire sombrer.

Références bibliographiques

ALTHUSSER, L., 1980 [1966], *Drie opstellen over kunst en ideologie*, Nijmegen, Sun.

BACHELARD, G., 1942, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti.

BADIOU, A., 2005, *Being and Event*, trans. Oliver Feltham, London, Continuum.

BATAILLE, G., 1985 [1929], *Visions of Excess. Selected Writings 1927-193*, Minnesota, University of Minnesota Press.

BENJAMIN, W., 1999, *The Arcades Project*, Havard, Harvard University Press.

CASTELLUCCI, R., 2014, « Gather and Burn. » *Performance Art Journal* 107 (36), p. 22-25.

CASTELLUCCI, R., CASTELLUCCI, C., 2001, *Les pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

CASTELLUCCI, R., 2000, « Pilgrims of Matter », *Janus*, 6, p. 57-64.

CASTELLUCCI, C., CASTELLUCCI, R., GUIDI, C., KELLEHER, J., RIDOUT, N., 2008, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Oxon, Routledge.

CASTELLUCCI, C., KELLEHER, J., RIDOUT, N., 2002, *To Carthage then I Came*, Catalogue for Romeo Castellucci's Exhibition, Arles, Actes Sud.

CAUSEY, M., 2006, *Theatre and Performance in Digital Culture. From Simulation to Embeddedness*, London and New York, Routledge.

DELAET, T., CASSIERS, E., 2015, « The regenerative ruination of Romeo Castellucci », *Performance Research : a journal of performing arts*, 20 (3), p. 18-28.

FÉRAL, J., 2008, « Towards a Genetic Study of Performance – Take 2 », *Theatre Research International* 3(33), p. 223-233.

GEORGELOU, K., 2011, *Performless. The operation of l'informe in postdramatic theatre*, Utrecht, Zuidamuihof.

GRÉSILLON, A., THOMASSEAU, J-M., 2005, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis*, 26, p. 19-34.

GROSSMAN, M. (ed), 1966, *Max Reinhardt. Regiebuch zu Macbeth*, Hamburg, Basel.

GROTOWSKI, J., 1969, *Towards a Poor Theatre*, Methuen & Co.

HÖLDERLIN, F., 2008, *The Death of Empedocles. A Mourning Play*. Translated by David Farrell Krell, Suny Press, New York.

MCAULEY, G., 2008, « Not Magic but Work : Rehearsal and the Production of Meaning », *Theatre Research International*, 3(33), p. 276-288.

PARISSE, L., 2006, « La parole solitaire entre incarnation et désincarnation. De Beckett, Tardieu, Novarina au théâtre contemporain. », in FIX, F., TUDPORE, F. (dir.), *Le monologue*

au théâtre (1950-2000) : La parole solitaire, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, p. 191-205.

PARISSE, L., 2008, *La parole tronquée. Beckett, Tardieu, Novarina*, Paris, Lettres Modernes Minard.

**Sur les traces de *L'Orestie* (*une comédie organique ?*) de Romeo Castellucci :
de sa conception (1995) à sa reprise (2015)¹**

Eleni Papalexioiu
Université du Péloponnèse
Avra Xepapadakou
Université de Nicosia

Retracer le parcours génétique de *L'Orestie* (*une comédie organique ?*) de Romeo Castellucci se révèle être une tâche ardue. À cause de son écriture scénique particulièrement originale, ce spectacle est considéré comme un objet largement hermétique pour les spécialistes en études théâtrales². Cette

1 La présente recherche a été réalisée sous le cadre du projet Genesis : Genetic Research and Digital Visualization in the Performing Arts (Université du Péloponnèse-H.F.R.I.: Hellenic Foundation for Research and Innovation, 2020-2023).

2 Bibliographie indicative pour ce spectacle : Quadri (1995), Fofi (1996). Valentini (1997), Bieri (1997), Chinzari & Ruffini (2000), Papalexioiu (2005, 2009).

œuvre a été présentée pour la première fois en 1995³. À l'époque, le spectacle a provoqué des réactions diverses et intenses parmi les spectateurs et les critiques, ce qui ne l'a pas pour autant empêché d'obtenir une reconnaissance internationale et de décrocher notamment le prix du *Masque d'or 1997* de la meilleure pièce étrangère à Montréal. *L'Orestie* a été repris vingt ans après en décembre 2015 à Paris, au théâtre de l'Odéon, dans le cadre d'un hommage à Romeo Castellucci organisé par le Festival d'automne.

Nous avons choisi de présenter cette œuvre grâce à une pléthore de documents de qualité disponibles sur le sujet auxquels notre équipe de recherche a le privilège d'accéder. Bien qu'il y ait des failles et des obstacles au cours de l'observation d'un processus de création, les études génétiques dans les arts du spectacle apparaissent aujourd'hui comme l'outil méthodologique le plus crédible et le plus performant pour aborder ce genre de spectacle. À partir de ces documents qui sont issus de l'archive de la Societas Raffaello Sanzio⁴ nous avons constitué un dossier génétique qui contient/comprend cinq principales catégories dont nous avons tiré des informations importantes sur la création de *L'Orestie* : a) les sources primaires de la création (dramaturgie, carnets de mise en scène, feuilles de notes, textes théoriques, esquisses, croquis, diagrammes); b) des photographies; c) des documents promotionnels et publicitaires; d) des articles

3 *L'Orestie (une comédie organique ?)* a été créé au théâtre Fabbricone dans la ville italienne de Prato, le 6 avril 1995. Quelques jours avant, il a été monté en avant-première au théâtre Comandini à Cesena du 21 au 26 mars 1995. *L'Orestie* a été présenté pendant cinq ans en Europe (Italie, Belgique, Allemagne, Hongrie, Suisse, France, Espagne), ainsi qu'en Amérique (Canada, Argentine, Brésil).

4 Cela comprend les rares documents qui ont apparu lors du processus de travail sur l'archive de la Societas Raffaello Sanzio par l'équipe du projet A.R.C.H. (Archival Research and Cultural Heritage. The Theatre Archive of Societas Raffaello Sanzio). www.arch-srs.com. Cf. Papalexiou, Xepapadakou, Vraka (2021).

de presse, critiques d'art, interviews, bibliographie; e) des matériaux de production.

Cette documentation tellement précieuse couvre l'ensemble du geste créatif de l'auteur : de la gestation, des prémisses du spectacle jusqu'à ceux concernant sa reprise récente. Toutefois ce ne peut être seulement la richesse et l'importance des documents d'archives qui nous motivent, mais bien entendu le spectacle en lui-même, l'œuvre elle-même, sa profondeur, le paradoxe qui est au cœur de cette dramaturgie et la façon dont Romeo Castellucci tente de concevoir le théâtre différemment.

Notre travail sur l'*Orestie* a connu plusieurs étapes :

- le tri attentif de nombreux documents de l'archive
- l'étude et l'analyse scrupuleuse du contenu,
- les entretiens avec Romeo Castellucci
- la consultation des matériels audiovisuels
- une présence régulière aux répétitions.

Dans cet article, nous allons montrer la façon dont Romeo Castellucci a travaillé sur la dramaturgie de la pièce puis sur la mise en scène, et nous allons mettre au jour ce qu'ont été ses premières idées, ses premières pensées et également ses premières lectures.

La dramaturgie⁵

Pour Romeo Castellucci, le texte devait avoir un air du passé et c'est pour cette raison qu'il avait adopté les traductions

5 Dans l'archive nous découvrons plusieurs versions dactylographiées du processus évolutif de la dramaturgie de *L'Orestie*. Voir items : Castellucci (1995), *Orestea* (*Recitato da tradurre in lingua francese*). Item 48_01_01, The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project; Castellucci (1995), *Orestea*. Item 48_01_23, *op.cit.*; CASTELLUCCI R. (1995), *Coniglio con Cassandra*. Item 48_01_24, *op.cit.* ; Castellucci (1995), *Orestea. Recitato da tradurre in lingua francese*. Item 48_01_67, *op.cit.* ; Castellucci (1995), *Testo integrale*. Item 48_01_68, *op.cit.* La dramaturgie a été aussi traduite en plusieurs langues : Items 48_01_11 (français), 48_01_18 (allemand), 48_01_19 (espagnol), 48_01_74 (portugais).

anciennes de Manara Valgimigli (Eschilo, 1980) et d'Ezio Savino (Eschilo, 1989). Sa conception n'était pas de rendre contemporain le texte tragique, mais de prendre une distance avec celui-ci. Son objectif était de détruire cette forme et d'en créer une nouvelle : « Ce qui bouge c'est la fable », dit-il, « pas la reconstruction philologique du véritable esprit de la tragédie, ni une réinterprétation dans le contemporain. Ni la poésie non plus⁶. » (Castellucci, 1995^b).

Il poursuivra cette idée en inventant une nouvelle dramaturgie de l'*Orestie* où il mettra l'œuvre en relation avec *Alice aux pays de Merveilles* de Lewis Carroll et avec la traduction de « Jabberwocky » par Antonin Artaud. La toute première idée qu'il a eue de représenter la tragédie à travers un conte lui est en fait venue d'un ouvrage de Vladimir Propp (1966) qui a pour titre *Cédipe à la lumière du folklore*. Propp y fait la connexion entre le folklore, le primitif et la tragédie.

Sur l'item 48_01_24 de l'archive de la Societas Raffaello Sanzio, on voit clairement la manière dont Romeo Castellucci a travaillé sur la dramaturgie de la première partie de l'*Orestie*, *Agamemnon*. Il fait un collage des textes de trois auteurs, Eschyle, Carroll et Artaud, dans lequel il efface certains morceaux et en ajoute d'autres. Dans des photocopies de la traduction de Manara Valgimigli et Ezio Savino, il colle des morceaux du texte de Lewis Carroll et puis y ajoute la traduction de ce dernier par Artaud (Castellucci, 1995^c).

Dans le même document, concernant le moment où le lapin-coryphée prononce le texte de Carroll, Castellucci

6 Également publié sous le titre CASTELLUCCI R. (1995) « Appunti di un clown », in SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, *Orestea (una commedia organica?)*, programme du spectacle, Societas Raffaello Sanzio, Cesena, p. 4-14. Les premières traces de ce texte emblématique ont été trouvées dans les notes éparses du metteur en scène comme par exemple dans CASTELLUCCI R. (1995), *Orestea. Una commedia organica. Appunti sparsi per l'Orestea*. Item 48_01_37_001, The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

écrit trois fois le mot *cado* [tomber]. Ici, le mouvement de la *descente* est linguistique et symbolise la dissolution progressive de la langue. Castellucci remplace le nom d'Alice par celui d'Iphigénie. Le lapin-coryphée dit :

C'est alors que, tout à coup, passa à côté d'elle un lapin aux yeux roses. Il n'y avait rien en cela de si remarquable, non plus qu'il ne parût extraordinaire à *Iphigénie* d'entendre le lapin se dire à lui-même : « Pauvre de moi, pauvre de moi. Il se fait tard ». *Iphigénie* se leva en bondissant, car il lui vint à l'esprit qu'elle n'avait jamais vu auparavant de lapin pourvu de gousset et de gilet, sans parler des montres. (Castellucci, 1995^e).

Il considère que le personnage de l'Iphigénie et celui d'Alice sont liés par leur destin commun. Toutes deux sont destinées à être brutalement enlevées ce qui, d'un point de vue dramaturgique, peut être traduit par un mouvement dans deux directions opposées. À l'ascension verticale d'Iphigénie, correspond la chute d'Alice, ce qui fait que nous passons de l'ordre supérieur à l'ordre inférieur⁷. Alice, après sa chute dans le trou du lapin, découvre un monde où toutes ces notions préconçues de la vie, du comportement social et du langage se retrouvent sens dessus dessous. Le lapin-coryphée récite le poème « Jabberwocky » issu d'*À travers le miroir* de Carroll (1965 : 191-197) qu'Alice peut voir écrit à l'envers à travers le miroir (Papalexioiu, 2015^a : 59-60) :

Il était Roparant, et les Vliqueux tarands
Allaient en gibroyant et en brimbulkdrifiant

7 Castellucci (2001 : 156) : « Pendant un bout de chemin le trou allait tout droit comme un tunnel, puis tout à coup il plongeait perpendiculairement d'une façon si brusque qu'Alice se sentit tomber comme dans un puits d'une grande profondeur, avant même d'avoir pensé à se retenir. [...] Tombe, tombe, tombe ! Cette chute n'en finira donc pas ! » (traduit par Henri Bué). Cf. Carroll (1948: 10, 11).

Jusque-là où la roughe est à rouarghe
à ramgmbde et rangmbde à rouarghambde :
Tous les falomitards étaient les chats-huants
Et les Ghoré Uk'hatis dans le Grabugeument (Artaud, 1947)

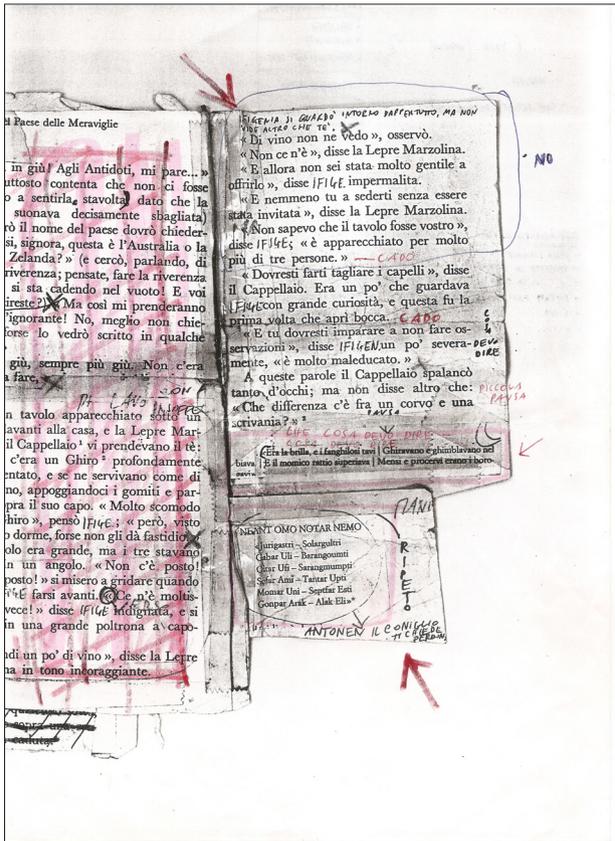
Le déraillement du texte continue et, de l'autre côté du miroir, on retrouve Antonin Artaud. Ce dernier avait traduit le chapitre « Humpty-Dumpty » encore issu d'*À travers le miroir* de Carroll lors de son internement à l'asile de Rodez. Le lapin-coryphée prononce ainsi l'incompréhensible traduction d'Artaud⁸ :

NEANT OMO NOTAR NEMO
Jurigastri – Solargultri
Gabar Uli – Barangoumti
Oltar Ufi – Sarangmumpti
Sofar Ami – TantarUpti
Momar Uni – SeptfarEsti
Gonpar Arak – Alak Eli. (Artaud, Parisot, 1946)

Au-dessous de ce texte, Romeo Castellucci (1995^f : 5) ajoute ses propres mots en lettres majuscules : « Antonen, il coniglio ti chiede perdono »⁹.

8 La source de Castellucci est l'édition « Scrittori tradotti da scrittori », Cf. Carroll (1993).

9 « Antonin, le lapin te demande pardon ». « Les liens entre Carroll et Artaud concernant la notion de la *descente* [katabasis] ont déjà été évoqués par Papalexioiu (2015^b : 36-39) et Amara (2015 : 54-58).



Le lapin-coryphée se rend compte qu'il s'approprie le texte d'un autre auteur, celui d'Antonin Artaud. Il lui demande alors pardon, s'excuse de l'avoir « plagié » en prononçant ces paroles. Castellucci fait ici allusion au fait qu'Artaud avait accusé Lewis Carroll de lui avoir volé ses mots¹⁰ :

J'ai eu le sentiment, en lisant le petit poème de Lewis Carroll sur les poissons, l'être, l'obéissance, le « principe » de la mer, et dieu, révélation d'une vérité aveuglante, ce sentiment, que ce petit

10 Romeo Castellucci se réfère aux traductions d'Artaud et à ces deux lettres accusatrices.

poème c'est moi qui l'avais et pensé et écrit, en d'autres siècles, et que je retrouvais ma propre œuvre entre les mains de Lewis Carroll. (Artaud, 1947).

C'est exactement ce que Benoît Delaune – en empruntant le terme à Pierre Bayard – appelle, concernant le cas d'Artaud, le « plagiat par anticipation »¹¹.

D'Eschyle à Carroll et de Carroll à Artaud, le texte perd progressivement de son sens. Après le monologue du lapin-coryphée, la deuxième partie qui suit les *Choéphores* est totalement silencieuse. Castellucci note le mot *Silenzio* c'est-à-dire « silence »¹². Dans cette partie de la trilogie, les personnages dramatiques sont muets car, selon Franz Rosenzweig (1992 : 20), qui est l'une des principales références de Castellucci, il n'existe pour le héros tragique qu'une langue qui corresponde à la perfection, le silence.

Afin de retirer à la scène ses paroles tragiques, Castellucci propose le concept de comédie qui permet d'imposer le silence. Il signale le manque d'une partie de cette tétralogie qui se révèle fondamentale pour la construction de sa dramaturgie. La partie qui a été perdue, le drame satyrique, était bien « organiquement » liée à la tragédie, d'où le sous-titre de la pièce *Orestie* (une comédie organique?). Walter Benjamin est le premier qui s'interroge sur la substance du drame satyrique et sur l'absence de solution au drame du héros. Il appelle ce fait « *non liquet* ». Benjamin utilise cette locution latine pour qualifier la situation dans laquelle se trouve le héros à ce moment où il ne trouve aucune issue à

11 Benoît Delaune, « Un cas précis de 'plagiat par anticipation' : Antonin Artaud accuse Lewis Carroll », *Acta Fabula*, dossier critique autour du livre de Pierre Bayard (2009),

URL : <https://www.fabula.org/revue/document4990.php>

12 Castellucci (1995), *Agamennone fumo - Silenzio*. Item 48_01_46, p. 1.

sa frustration. Castellucci prétend que « le rire de la comédie aurait un but libérateur face à la présumée catharsis¹³ ».

Dans *Les Choéphores*, Oreste et Pylade sont deux clowns blancs muets¹⁴. Ils portent des masques de carnaval archaïques et apparaissent nus, couverts de poudre blanche comme des fantômes (Castellucci, 1994), alors accompagnés d'un Hermès¹⁵ albinos, le dieu qui veille sur les morts¹⁶. Dans ce cas, le rire est donc indissolublement couplé avec la mort. Cela l'est également dans ces anciens rituels que Vladimir Propp décrit : les fantômes sont toujours accompagnés de rires (Nanni, 1995 : 24).

Dans la troisième partie de l'*Orestie*, *Les Euménides*, on entend de nouveau le texte d'Eschyle avec quatre monologues denses : celui de la Pythie, du fantôme de Clytemnestre, et de deux dieux, Apollon et Athéna, qui prennent la défense d'Oreste lorsqu'il est chassé par les Erinyes. Ces dernières sont représentées par des singes. La scène n'a pas lieu dans un tribunal mais dans une « capsule » en verre avec un cadre circulaire noir devant et derrière, « un bucco tondo¹⁷ » dans lequel toutes les paroles seront absorbées. Elles seront remplacées par les voix des singes et l'image finale d'une Clytemnestre triomphante qui tient dans ses bras son fils Oreste, cette image évoquant la pitié. En

13 Castellucci (1995), « *L'Orestea* attraverso lo specchio », p. 158.

14 Castellucci (1995), *Non compresso*. Item 48_01_34.

15 Castellucci (1995), *Abbassare le dita delle mani*. Item 48_01_61_004 : Essai d'esquisse d'Hermès inspiré de Canova & Item 48_01_61_005 : Esquisse d'Hermès proche à la figure finale. The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project; Castellucci (1995), *Hermes' wand*. Item 48_01_71 : Esquisse de la verge d'Hermès. The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

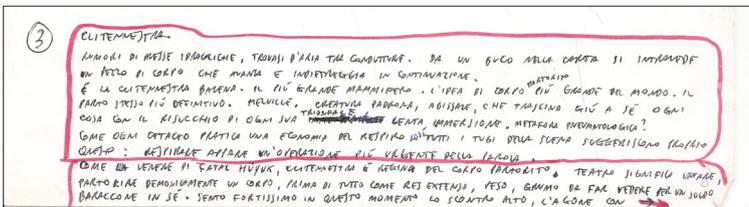
16 Dans la tragédie eschyléenne, il n'apparaît pas comme personnage dramatique. Pourtant il est évoqué dans les *Choéphores* [« Ἑρμῆ χθόνιε », v. 1] et les *Euménides* [« Ἑρμῆ, φύλασσε », v. 90] comme protecteur d'Oreste.

17 Castellucci (1995), *Testo integrale*. Item 48_01_68.

rétablissant Clytemnestre sur son trône, Castellucci réinvente l'*Orestie* : l'ordre matriarcal s'établit enfin contre l'ordre patriarcal.

Les notes de mise en scène

Dans l'archive de la Società Raffaello Sanzio nous découvrons des notes dispersées de Romeo Castellucci sous la forme de manuscrits ou de textes dactylographiés ou encore dans des cahiers de mise en scène de l'*Orestie*, ainsi que dans d'autres spectacles de la compagnie comme *Buchettino* et la « Scuola Sperimentale di Teatro Infantile » qui ont été créés à la même période¹⁸. Une grande partie de ces notes est encore inconnue et n'a pas été publiée. L'une de celles-ci était le mot *Çatal Hüyük* [Çatalhöyük] qui concernait le personnage de Clytemnestre¹⁹. Au début, cette référence à une cité anatolienne très ancienne du Néolithique pouvait paraître étrange. Toutefois, en étudiant l'iconographie des statuettes qui ont été découvertes sur le site, nous avons découvert la source d'inspiration pour la Clytemnestre de Castellucci dont le corps obèse était tout aussi marquant qu'énigmatique ; on appelait aussi cette déesse-mère d'Anatolie la « grosse déesse de la fertilité ».



18 *Le Petit Poucet* [Buchettino] a été créé le 2 mai 1995 et « l'École expérimentale du théâtre infantile » [Scuola Sperimentale di Teatro Infantile] le 28 novembre 1995.

19 Castellucci (1995), *La scuola*. Item 48_01_25, p. 1.

Par ailleurs, une petite partie de ses notes a été publiée dans le programme de l'*Orestie* sous le titre « Appunti di un clown » [Notes d'un clown]²⁰ et elles ont par la suite été accompagnées du texte emblématique « *L'Oresteia* attraverso lo specchio » [L'*Orestie* à travers le miroir] puis ont été publiées dans des revues européennes et ont été incluses dans l'édition *Epopea della polvere* [L'*Épopée de la poussière*] de la Societàs Raffaello Sanzio²¹.

Avant et pendant la préparation de la « saga des Atrides », Romeo Castellucci (1996) a consulté plusieurs livres de philosophes, théoriciens et écrivains qui l'ont inspiré : « J'ai lu, dessiné, comparé, détaillé, analysé. J'ai flâné avec Bachofen, discuté avec Nietzsche, pris le thé avec Burkert, rigolé avec Svenbro ». Pour accéder à ces livres, il fallait fouiller dans sa bibliothèque. D'autres nous ont également été apportés à l'archive par Chiara Guidi, Romeo Castellucci et sa sœur Claudia Castellucci. Nous devons noter ici que la lecture d'une grande partie des livres que Castellucci a consultés était indispensable pour comprendre la manière dont il a conçu le spectacle. En feuilletant ses livres, nous avons été impressionnés par l'étude attentive et exhaustive qu'il avait faite de tous ces ouvrages. Il lit, souligne et ajoute des commentaires non seulement dans le corps principal du livre mais aussi dans les petites notes de bas de page ou les notes de fin du livre.

Au début, c'est à travers le prisme d'auteurs comme Giorgio Colli et son livre *La Sapienza greca* (Colli, 1971) et surtout par la lecture de *La naissance de la tragédie* de Nietzsche (1872) que Romeo Castellucci s'est familiarisé avec la tragédie, ce qui ne lui en donnait évidemment qu'une version stéréotypée (Papalexiou, 2015 ^e). Puis, à la fin des années quatre-vingt,

20 SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 1995, *Oresteia (una commedia organica?)*, programme du spectacle, Societàs Raffaello Sanzio, Cesena, p. 4-14.

21 Castellucci (1995), « *L'Oresteia* attraverso lo specchio », p. 156-158.

avant la représentation de *Gilgamesh*, il a lu certains ouvrages tels que *Homo Necans* de William Burkert (1972) et *Le matriarcat* de Bachofen (1861) qui l'ont marqué durablement²². Ces derniers concernent les rites antiques et notamment les fameux mystères d'Eleusis. À cette époque, Castellucci définissait son théâtre comme un théâtre prétragique, ce qui suffit à montrer en quoi il était diamétralement opposé à la représentation académique de la tragédie grecque.

Dans les « Notes d'un clown » nous découvrons de nombreuses références philosophiques comme celle faite la théorie de la *Gleichgewicht* de Friedrich Hölderlin, terme qu'utilise le philosophe pour signifier que dans la tragédie, « chaque droit semble contrebalancer celui de l'autre d'une façon parfaitement égale²³ ». En poursuivant sa recherche autour du concept de la *balance*, Castellucci cite dans ses notes René Girard et son livre *La violence et le Sacré* : « La tragédie est l'équilibre d'une balance qui n'est pas celle de la justice mais de la violence » (Girard, 1972). Il a étudié les célèbres ouvrages de Jean-Pierre Vernant et Vidal-Naquet (1991) sur la tragédie grecque, mais aussi ceux de Jesper Svenbro (1976, 1988) concernant les racines anthropologiques de la poésie grecque. Nombreux sont encore les noms que nous apercevons dispersés dans les notes de Romeo Castellucci : Gorgias, Pausanias, Aristote, Robert Walser.

Pour l'*Orestie*, Romeo Castellucci a trouvé son inspiration dans l'inépuisable source des arts plastiques. Ainsi pourrait-on citer l'exemple d'une célèbre peinture qui s'invite dans les Atrides, la vision de *Guernica* de Pablo Picasso. Des morceaux de l'œuvre lévitent chaque fois qu'un meurtre a lieu dans la maison des Atrides. Dans sa lettre adressée au critique et érudit italien Marco Belpoliti en janvier 1995, trois mois avant la première de l'*Orestie*, Castellucci révèle certaines de

22 Cf. Schiavoni (1988).

23 Castellucci (1995), *Orestea* [L'uomo antico].

ses sources : « Degas pour le dos courbé²⁴; Duchamp pour le verre brisé, l'onanisme et le microscope²⁵; Böcklin pour le vert foncé et la moisissure; Picasso pour la langue du cheval, les yeux du taureau et l'ampoule; Khnopff pour les animaux et l'animalité; Schiele pour les postures; Goya pour les *Caprices* » (Belpoliti, 1995 : 151).

L'influence de Francis Bacon est significative dans la totalité de l'œuvre de Castellucci, et notamment dans l'*Orestie*. « Naturellement Bacon », note Romeo Castellucci (1995^d : 1) en pensant à la figure du guetteur²⁶ qui patauge tenant un parapluie²⁷ au début du spectacle, image qui fait référence au *Tableau 1946* et au *Triptyque 1974-1979*²⁸. Ensuite, le triptyque de Bacon (1995 : 15) inspiré de l'*Orestie* d'Eschyle lui a donné l'idée de la boîte transparente dans laquelle Cassandre s'enferme. Dans *Les Choéphores*, Electre soulève la carcasse d'un bouc²⁹ qui symbolise le sacrifice d'Agamemnon. Bien évidemment, cette scène se réfère à la *Crucifixion* (Bacon, 1962). Afin d'approfondir davantage l'œuvre du peintre, Romeo Castellucci a étudié le livre *Francis Bacon : La logique de la sensation*, de Gilles Deleuze (2002).

Dans le programme de l'*Orestie*, Romeo Castellucci, en choisissant certaines formes, nous renvoie à d'autres sources artistiques. Parmi elles, on peut citer le fameux *Lapin* d'Alfred Dürer, la *Leçon à un lièvre mort* de Joseph Beuys, deux artistes

24 Degas (1995 : 7).

25 Duchamp (1995 : 3).

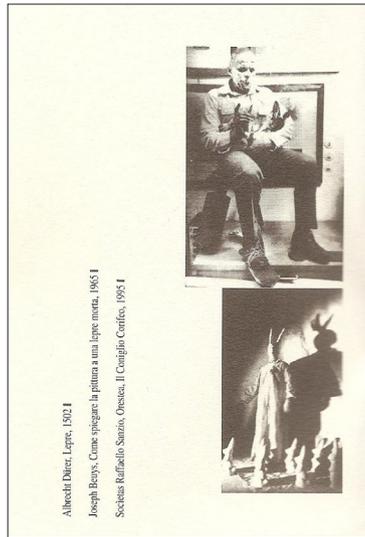
26 Castellucci (1995), *Tutto è dietro una enorme vetrata*. Item 48_01_60, p. 18.

27 Castellucci (1995), *Abbassare le dita delle mani*. Item 48_01_61_19 : Esquisse du parapluie du guetteur, The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

28 Bacon, F. (1946), *Painting 1946*, New York, Museum of Modern Art; Bacon, F., 1974-77, *Triptych 1974-1979*, Private collection.

29 Castellucci (1995), *Meat*. Item 48_01_78 : Esquisse d'une carcasse animale qui évoquant des tableaux de Francis Bacon. The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

qui l'ont inspiré pour la construction du personnage du lapin-coryphée qui enseigne au chœur de petits lapins en plâtre « la dure leçon de la tragédie »³⁰. Des apparitions surnaturelles, comme le *Chaos magnum* de Lorenzo Lotto et *Le Monstre de l'Apocalypse*, souvent présent dans l'art roman catalan, sont liées au sacrifice d'Iphigénie à Aulis³¹. Dans le riche contenu du programme, s'ajoutent des photos microscopiques de la surface de la lune et d'autres planètes, des images pornographiques et des photos des clowns.



Esquisses et figures

Dans l'archive, dans des papiers dispersés ou encore de simples morceaux de papier, nous découvrons les esquisses microscopiques des figures des protagonistes de l'*Orestie* mélangées avec des notes de mise en scène. À partir de

30 SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, *Oresteia (una commedia organica?)*, op.cit., p. 2.

31 *Ibidem*, p. 3.

ces esquisses, Castellucci développe une dramaturgie faite de corps-signes atypiques, avec des particularités fortes et symboliques. Il refuse radicalement de les modeler et d'en travestir les attributs. Ceux qui sont montrés reflètent seulement le sens dont ils sont les porteurs. Alors que les paroles perdent de leur signification, les corps, quant à eux, deviennent des signes, des vecteurs de sens. Le corps est une matière brute dont il est souhaitable de ne montrer que son potentiel naturel, sa force évocatrice.

Ce qui est important pour Castellucci, c'est la forme. Elle est aussi la condition de la corporéité du corps ; si la forme se dissout, s'il manque, par exemple un membre à un corps, cela affecte sa signification ; le corps change de sens. Ainsi, dans sa mise en scène de l'*Orestie*, il y a un passage où l'acteur jouant Apollon évoque la perfection des statues antiques³² ; or cet homme n'a pas de bras. De cette manière, grâce à cette seconde caractéristique, l'absence de bras, cet Apollon peut véhiculer un autre symbole, celui du manque. En effet, Apollon tout en étant l'instigateur de l'homicide démontre par son corps qu'il est aussi celui à qui il manque quelque chose d'essentiel : les moyens. N'ayant pas de mains, on comprend alors qu'il n'a pas le pouvoir d'accomplir son acte. Il a donc besoin pour ainsi dire d'un « coup de main » (Papalexioiu, 2012 : 76).

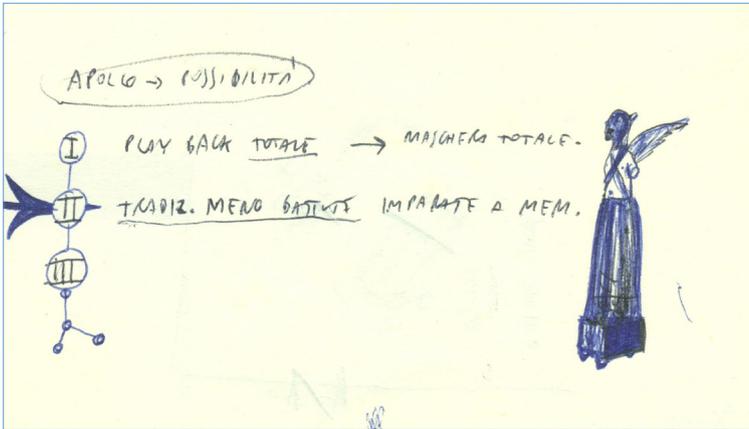
Dans ses notes, Romeo Castellucci dit de l'*Orestie* que c'est une « trilogie de femmes obèses et d'adolescents décharnés³³ ». En contraste avec les personnages anorexiques masculins, on découvre dans l'*Orestie* les corps obèses de Clytemnestre³⁴,

32 Castellucci (1995), *Apollo possibilità*. Item 48_01_53.

33 Castellucci (1995), « *Orestea (una commedia organica?)* », p. 157.

34 Castellucci (1995), *Il coniglio ha una erezione*. Item 48_01_38_003 & *Scolta/Telone Grigio*. Item 48_01_50_001 : Esquisses sur la figure de Clytemnestre. The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

Cassandre³⁵, Électre³⁶ et Athéna³⁷; c'est ainsi leur désir, leur avidité, leur faim dévoratrice de pouvoir qui apparaît. Autant les personnages masculins d'Oreste et de Pylade³⁸ étaient d'une extrême maigreur et reflétaient ainsi leur faiblesse et leur inaction, autant, dans l'*Orestie*, c'est l'obésité de ces femmes qui règne, leurs formes imposantes symbolisant le rôle volumineux qu'elles jouent dans le drame. Le metteur en scène joue sur les différents niveaux de signification des mots et l'apparence de ses personnages.



35 Castellucci (1995), *Quodlibet*. Item 48_01_28_005 & Castellucci (1995), *Tutto è dietro una enorme vetrata. Esercizi*. Items 48_01_60_006, 48_01_60_021 & 48_01_60_028 : Esquisses sur la figure de Cassandre. The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

36 Castellucci (1995), *Εὐμενίδες-Αγαμέμνων*. Item 48_01_26 & Castellucci (1995), *Quodlibet*. Item 48_01_60_028 : Esquisses sur la figure d'Electre. The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

37 Castellucci (1995), *Agamennone*. Item 48_01_72_013 : Esquisses sur la figure d'Athéna phallique. The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

38 Castellucci (1995), *Quodlibet*. Item 48_01_60_003 : Esquisse sur la figure d'Oreste et son double Pylade.

Pour Clytemnestre, Castellucci décide d'opter pour une personne véritablement énorme, une femme « baleine », « l'idea di corpo partorito piu grande del mondo³⁹ ». Le metteur en scène inspiré de *Moby Dick* évoque « la créature abyssale » qui, « avec le remous de chacune de ses immersions, triomphe de toutes les résistances humaines et dévore ses victimes inexorablement⁴⁰. Dans *Agamemnon*, on voit Clytemnestre dans certains moments respirer par la bouche à travers un tuyau. Il s'agit d'une image qui fait encore référence à la baleine de Melville.

Électre se montre aussi puissante et déterminée alors que symétriquement, Oreste, amaigri, hésite à commettre le matricide. Ce n'est pas de son plein gré qu'il va tuer sa mère ; il y est poussé par une « machination ». Dans les *Choéphores*, Pylade représente la « volonté d'Apollon » ; ce n'est pas un personnage proprement dit mais c'est le double d'Oreste. Il représente le courage et la force que le dieu Apollon déverse de l'extérieur sur Oreste, qui est trop jeune, qui est encore un *éphèbe* inexpérimenté dans la vie⁴¹. Seul Pylade lui donne la force de commettre l'homicide le plus sacrilège de tous : le matricide. Pour qu'Oreste puisse frapper, il lui faut actionner un bras mécanique armé d'un couteau à son extrémité⁴². Nous rencontrons assez souvent ce type de couples (jeunes garçons et leur double) dans les mises en scène de Romeo Castellucci (p.e. Romolo et Remo dans le film homonyme, Gilgamesh et Enkidu dans *Gilgamesh*, Caïn et Avel dans *Genesi*) et il écrit à ce propos : « Oreste, come Amleto, come Gilgamesh, vive nel suo doppio⁴³ ».

39 Castellucci (1995), *La scolta*, p. 1.

40 Castellucci (1995), « *Orestea* (una commedia organica?) », p. 154.

41 Castellucci (1995), *Abbassare le dita delle mani*. Item 48_01_61_001 : Deux esquisses de la figure d'Oreste plié en deux.

42 Castellucci (1995), *Abbassare le dita delle mani*. Item 48_01_61_023 : Esquisse du bras mécanique d'Oreste.

43 Castellucci (1995), *La scolta*, p. 3.

Agamemnon est un personnage incarné par un acteur trisomique qui s'appelle Loris Comandini. Du fait de son corps caractéristique, Loris symbolise l'innocence. Dans le spectacle, on voit Loris entrer en scène de manière joyeuse, en dansant et en chantant. Sa présence est authentique, spontanée, sans aucune intervention du metteur en scène. La motivation du choix de Castellucci est purement dramaturgique. L'acteur a cette présence particulière avant son entrée sur scène. Il doit juste continuer « d'habiter » son rôle de manière authentique puisque ce sont les qualités intrinsèques de ce dernier qui sont considérées. Castellucci nous a confirmé que Loris avait tout inventé. C'est lui qui a choisi son costume, sa couronne et sa façon de jouer (Papalexiou, 2015 ⁴⁴).

Une figure qui a beaucoup préoccupé Castellucci est celle du lapin-coryphée « figure de trahison et prophète de l'évidence ⁴⁵ ». Le Lapin, ou le Lièvre, est aussi une figure initiale dans le contexte de la *fabula* de l'*Orestie*. Il apparaît en effet dans la battue de chasse néfaste que mène Agamemnon en ouverture de la tragédie des Atrides ; c'est la cause-prétexte du tragique⁴⁶. Dans l'archive, nous avons découvert plusieurs esquisses de lui sur la figure du lapin⁴⁷. Au début, il a été présenté à quatre pattes avec son visage et ses fesses découverts, puis debout et, à la fin, Castellucci arrive à esquisser l'image d'un lapin cagoulé, faisant ainsi référence à la *Leçon à un lièvre mort* de Joseph Beuys.

44 Haimovichi (1999).

45 Castellucci (1995), « Appunti di un clown », p. 9.

46 Castellucci (1995), « *Orestea* (una commedia organica?) », p.156.

47 Castellucci (1995), *Scolta fume*. Items 48_01_35_001, 48_01_35_002 ; *Sistema vocale*. Item 48_01_36_001 ; *Il coniglio ha una erezione*. 48_01_38_001 ; *Conigli / Letta*. Item 48_01_51_001 ; *Conigli*. Item 48_01_52_001 : Esquisses de la figure du lapin. The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

La reprise 20 après

Alors qu'il veut reprendre son *Orestie*, Romeo Castellucci se demande s'il est vraiment pertinent de refaire; il est confronté à la peur de reproduire, au risque de se trouver dans une impasse, d'être confronté à une œuvre qui pourrait, après tout, devenir dépassée. Ses notes révèlent des réflexions intimes sur le processus de cette recréation (Papalexiou, 2015⁶). Nous assistons notamment aux doutes, aux inquiétudes, aux hésitations de l'artiste. Pour Romeo Castellucci, chaque recréation doit être en effet une nouvelle création. Il dit à ce propos : « Refaire un spectacle après tant d'années n'est pas une bonne idée. Mais il est vrai que je ne me contente pas de le refaire. Je le trouve à terre, je le ramasse comme s'il s'agissait d'un objet étranger, fabriqué puis jeté par une personne inconnue il y a très longtemps » (Castellucci, 2015⁶).

Romeo Castellucci ne voudrait pas recréer un spectacle comme s'il s'agissait d'une copie. Il préfère garder une distance par rapport à la première création de l'*Orestie*, de ne pas se souvenir de tous les détails. Il veut de la fraîcheur, de la nouveauté : les interprètes sont donc différents. Les seuls acteurs qui ont interprété les mêmes rôles vingt ans après sont Nico Note [Nicoletta Magalotti] dans le rôle de Cassandre et Loris Comandini dans le rôle d'Agamemnon. Trouver des acteurs et notamment des acteurs ayant des corps atypiques pour ce spectacle était une tâche extrêmement exigeante pour la production de la Societas Raffaello Sanzio. Pour la reprise de l'*Orestie*, le metteur en scène a dû faire face à une difficulté sérieuse : Loris ne pouvait plus participer au spectacle. La spontanéité du jeu de Loris faisait entièrement partie de son corps et de son esprit, impossible donc de le répéter.

Le caractère unique de Loris se révèle aussi dans les notes de Castellucci où l'on observe qu'il écrit « Loris⁴⁸ »

48 Castellucci (1995), *Agamemnone, passaggio navi*. Item 48_01_57, p. 1.

au lieu d'« Agamemnon » au contraire de ce qu'il fait avec les autres personnages dramatiques. Il a donc cherché une idée alternative pour son acteur et pensait proposer le rôle à une personne à mobilité réduite mais qui entrerait en scène d'une manière triomphale; son corps aurait *de facto* apporté un contrepoint dissonant à l'action scénique (Castellucci, 2015^b). Cette idée n'a pas abouti car Loris a finalement accepté de participer au spectacle. Toutefois, les tournées de l'*Orestie* ont fatigué Loris et en même temps Claudia Castellucci qui était obligée de l'accompagner dans tous ses déplacements (Haimovichi, 1999 : 1). Pour cette raison, le rôle d'Agamemnon a été attribué à Fabio, un jeune acteur trisomique vif et joyeux qui a donné une nouvelle dynamique au spectacle.

D'autres difficultés ont mis la production du spectacle en péril. Dû à une législation européenne, la présence d'animaux sur scène (deux chevaux dans *Agamemnon*, un âne dans *Les Choéphores* et des macaques dans *Les Euménides*) a posé des problèmes. Par exemple, à Anvers, Castellucci a présenté seulement les deux parties du spectacle (*Agamemnon*, *Les Choéphores*) parce que la loi belge interdisait la présence d'espèces sauvages (les macaques) sur scène.

Le fait de reprendre ce spectacle vingt ans après se révèle donc un élément important car nous avons pu observer la recreation de la même pièce au fil du temps, avec tout l'intérêt que peut avoir un regard renouvelé du metteur en scène face à son œuvre. Pour la deuxième version de l'*Orestie*, il n'y avait pas de manuscrits, seulement quelques traces numériques, car Castellucci travaille désormais majoritairement sur ordinateur (Castellucci, 2015^b). Tout était dans l'ordre, privé du charme chaotique des brouillons du passé. Nous avons suivi les répétitions et nous avons filmé des extraits de celles-ci à Cesena en juillet-août 2015 et puis à Paris en novembre-décembre 2015.

A Cesena, le travail sur table avec ses collaborateurs était fréquent et générait des discussions fructueuses, en particulier avec les assistants à la scénographie, les techniciens et ensuite avec les acteurs, ce qui confirme ce qu'est l'art du théâtre, soit un « agencement de discours multiples », une « conflagration d'énergies composites et la synthèse – nécessairement aléatoire, vivante et dangereuse – d'influences mêlées » (Lucet, 2017 : 46). Castellucci et son équipe ont commencé à étudier les notes de mise en scène et de scénographie, les vidéos, les photos des différentes versions du spectacle, les enregistrements sonores, les notes des acteurs à l'époque.

Les répétitions se sont déroulées dans les deux salles principales du théâtre Comandini. La salle noire a été utilisée pour Agamemnon et la salle blanche pour les deux autres parties (Les Choéphores et Les Euménides). Dans *Agamemnon*, un décor composé de nombreux tuyaux donnait l'impression d'être dans un sous-marin; toutefois, lors d'un travail collaboratif, cette idée n'a finalement pas été retenue. Pour les Euménides, le dispositif scénique dans lequel apparaissaient les Erinyes/singes a été élargi afin de s'adapter aux dimensions du théâtre de l'Odéon à Paris.

Lors des répétitions, Romeo Castellucci était accompagné de son assistante à la mise en scène⁴⁹, Maria Vittoria Bellingeri⁵⁰. *L'Orestie* était sa première collaboration avec Romeo Castellucci et la Societas et au début elle assistait en tant qu'observatrice au processus de création. Castellucci a bientôt commencé à lui confier d'autres tâches, et notamment

49 Sur le thème de l'assistant à la mise en scène, voir notamment Proust (2010).

50 Nous tenons à remercier chaleureusement Maria Vittoria Bellingeri pour la confiance qu'elle nous a témoignée en voulant bien nous fournir des informations supplémentaires sur les répétitions et pour nous avoir laissé consulter des documents de travail (organigrammes, notes de mise en scène, documents de production) qui ont été précieux pour notre recherche.

de noter les modifications par rapport à la première version de l'*Orestie* concernant le jeu des acteurs, les machines, les lumières et le son. Elle transcrivait ses notes et puis elle les rapportait aux acteurs et aux techniciens. Elle a également été chargée de l'organigramme, a été responsable du bon déroulement des répétitions et a parallèlement coordonné le travail du metteur en scène avec la création des costumes et des accessoires. Elle a petit à petit assimilé la vision du metteur en scène et ce qu'il demandait aux acteurs. À la fin des répétitions, Romeo Castellucci lui a demandé de l'accompagner durant les tournées et lui a confié la responsabilité de le remplacer lorsqu'il serait absent.

Pour la direction des acteurs, Romeo Castellucci n'a pas appliqué de méthode systématique. Il a traité chaque acteur différemment en essayant d'adapter les capacités de chacun à son personnage. Concernant la direction des acteurs, Castellucci a insisté dans le moindre détail sur le ton, le geste, le mouvement, le rythme. Il a exigé que tout soit dirigé selon sa vision initiale. Il montrait et corrigeait les acteurs d'un ton toujours calme. Chaque mouvement, chaque geste, chaque son a été conçu avec une grande précision. Scott Gibbons, fidèle compositeur et collaborateur de Castellucci et de la Societas, assistait aux répétitions et intervenait sur la transformation de la voix des acteurs. Par exemple, la voix de Clytemnestre était presque masculine tandis que la voix du lapin était enfantine à la manière de celle des dessins animés. Pour Romeo Castellucci (2015^a), c'est le son qui dessine la figure. Dans un texte manuscrit qu'on a découvert dans le dossier de sa première *Orestie*, on lit la phrase : « Il suono e l'aureola della figura ».

Pour conclure, dans le cadre d'une publication, il nous serait impossible de faire état de la totalité des aspects du processus de création de l'*Orestie*. Nous nous sommes donc limitées aux points que nous vous avons exposés jusqu'ici et que nous trouvons essentiels. Ce qu'il est important de signaler, c'est

que cette mise à disposition du fonds documentaire de l'archive s'est révélée très utile, non seulement pour nous-mêmes mais aussi pour Romeo Castellucci et ses collaborateurs. En effet, ce passionnant travail de recherche a en réalité dépassé son objectif initial. Il a effectivement permis à la troupe de Romeo Castellucci d'accéder non seulement à toutes leurs anciennes photos, mais également au programme du spectacle – une source riche en informations, notamment aux différentes versions de la dramaturgie. Pendant le processus de création de *L'Orestie*, l'équipe de l'archive a souvent aidé les acteurs et les assistants de la mise en scène à mieux comprendre certaines particularités de ce spectacle, comme par exemple des notes sur la mise en place des décors ou des photos concernant les costumes. Tout ce processus de création était un moment de partage où chacun d'entre nous – les chercheurs et les artistes – a réalisé que cette rencontre avec le passé nous projetait d'une manière inattendue dans le futur.

Références bibliographiques

AMARA, L., 2015, « Artaud, “figura” in *Epopoea della polvere* », in DI MATTEO, P. (dir.), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Napoli, Cronopio, p. 45-61.

ARTAUD, A., 1947, « L'arve et l'aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll », *L'Arbalète*, 12, p. 159-184.

ARTAUD, A., PARISOT, H., 1946, *Lettres de Rodez (à Monsieur Henri Parisot)*, Paris, GLM.

BACHOFEN, J., K., 1861, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikekonomie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart, Verlag Von Kraiss und Hoffmann.

BACON, F., 1995, « Triptych inspired by the *Oresteia* of Aeschylus, 1981 », in SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, *Oresteia (una commedia organica?)*, programme du spectacle, Societas Raffaello Sanzio, Cesena, p. 15.

BACON, F., 1974-77, *Triptych 1974-1979*, Private collection.

BACON, F., 1962, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum.

BACON, F., *Painting*, 1946, New York, Museum of Modern Art.

BASSIANI, E., 1996, « *Oresteia* da elettroshock », *Giornale di Lecco*, 12.02., p. 12.

BAYARD, P., 2009, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit.

BELPOLITI, M., 1995, « Romeo Castellucci a Belpoliti, Cesena, 23 gennaio 1995 », in M. BELPOLITI, M., GRAZIOLI, E. (dir.), *Riga*, 8, p. 148-151.

BIERL, A., 1997, « Romeo Castelluccis *Oresteia* », in *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne*, Stuttgart, M&P, p. 90-110.

BURKERT, W., 1972, *Homo Necans. Interpretationen Altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin, De Gruyter.

CARROLL, L., 1993, *Humpty Dumpty. L'Arve et l'Aume. Bindolo Rondolo*, PASI, C. (dir), traduction Antonin Artaud, Guido Almansi, Giuliana Poso, *Stittori tradotti da scrittori*, Torino, Einaudi.

CARROLL, L., 1965 [1871], *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, in GARDNER, M. (dir.) *The Annotated Alice*, Harmondsworth, Penguin, p. 191-197.

CARROLL, L., 1948 [1865], *Alice's Adventures in Wonderland*, Boston, Branden Books.

CASTELLUCCI, R., 2015^a, *Il suono*. Item 48_01_82, The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 2015^b, « *Oresteia*. Fuoco davanti e fuoco da dietro, con vampate sonore », Item 190_01_01 . The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 2015^c, *L'Orestie*, programme du spectacle, Théâtre de l'Odéon, Paris, décembre.

CASTELLUCCI, R., 2001, « *L'Oresteia* attraverso lo specchio », in CASTELLUCCI, R., C. GUIDI, C., CASTELLUCCI, C., *Epopea della*

polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999, Milano, Ubulibri, p. 156-158.

CASTELLUCCI, R., 1999, « *L'Orestea* attraverso lo specchio », *Theaterschrift*, 11, Februar, p. 190-199.

CASTELLUCCI, R., 1996, *Cara Valentina*, 21.06.1996. Item 48_01_10, The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, « Appunti di un clown », in SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, *Orestea (una commedia organica?)*, programme du spectacle, Societas Raffaello Sanzio, Cesena, p. 4-14.

CASTELLUCCI, R., 1995^a, *La scelta*. Item 48_01_25, The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995^b, Τα γράμματα-ειθέτες θα είναι κολημμένα στη χρονολογία ή θα υπάρχει κενό; Αλλού ισχύει το ένα, αλλού το άλλο. Επίσης γιατί άλλα Castellucci 1995 έχουν ειθέτες καιάλλα όχι; Επιρρατεί χάος! « *Orestea (una commedia organica?)* », in BELPOLITI, M., GRAZIOLI, E. (dir.), *Riga*, 8, p. 151-157.

CASTELLUCCI, R., 1995^d, *Orestea. Una commedia organica. Appunti sparsi per l'Orestea*. Item 48_01_37, The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995^e, *Coniglio con Cassandra*. Item 48_01_24, The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995^f, *Texte réduit pour la langue française*. Item 48_01_11, The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995^g, *Agamennone fumo – Silenzio*. Item 48_01_46. The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995^h, *Non compresso*. Item 48_01_34, The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995ⁱ, *Testo integrale*. Item 48_01_68, The Archive of Societas Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995ⁱ, *Apollo possibilità*. Item 48_01_53, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995^k, *Agamennone, passaggio navi*. Item 48_01_57, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Meat*. Item 48_01_78, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Agamennone*. Item 48_01_72, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Hermes' wand*. Item 48_01_71, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Orestea. Recitato da tradurre in lingua francese*. Item 48_01_67, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Abbassare le dita delle mani*. Item 48_01_61, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Tutto è dietro una enorme vetrata. Esercizi*. Item 48_01_60, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Quodlibet*. Item 48_01_60, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Conigli*. Item 48_01_52, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Conigli/Letto*. Item 48_01_51, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Scolta/Telone Grigio*. Item 48_01_50, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Il coniglio ha una erezione*. 48_01_38, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Sistema vocale*. Item 48_01_36, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Scolta fume*. Item 48_01_35, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Εὐμεινίδες – Ἀγαμέμνων*. Item 48_01_26, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Orestea*. Item 48_01_23, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1995, *Orestea (Recitato da tradurre in lingua francese)*. Item 48_01_01, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CASTELLUCCI, R., 1994, *Orestea [L'uomo antico]*. Item 48_01_07, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

CHINZARI, S., RUFFINI P., 2000, « Il teatro della Societàs Raffaello Sanzio », in *Nuova scena Italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvechi, p. 87-119.

COLLI, G., 1971, *La sapienza greca*, I, Milano, Adelphi.

DEGAS, E., 1995, « Dopo il bagno, donna che si asciuga, 1896 », in SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, *Orestea (una commedia organica?)*, programme du spectacle, Societàs Raffaello Sanzio, Cesena, p. 7.

DELEUZE, G., 2002, *Francis Bacon. La logique de la sensation*, Paris, Seuil.

DUCHAMP, M., 1995, « Testimoni oculisti, 1920 », in SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, *Orestea (una commedia organica?)*, programme du spectacle, Societàs Raffaello Sanzio, Cesena, p. 3.

ESCHILO, 1989. *Orestea : Agamennone, Coefore, Eumenidi*. Testo originale a fronte. Traduzione e note SAVINO, E., Milano, Garzanti libri.

ESCHILO, 1980, *Orestea : Agamennone, Coefore, Eumenidi*. Testo greco a fronte. Traduzione VALGIMIGLI, M., introduzione DI BENEDETTO, V., Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

FALCON, M-H., 1998, « Cher Romeo Castellucci », 13.02.1998. Item 539_08_01_001, The Archive of Societàs Raffaello Sanzio-The ARCH project.

FOFI, G., 1996, « Romeo Castellucci. Teatro e fiaba. Dall'Oresteia a Pelle d'asino », *La terra vista dalla luna. Rivista dell'intervento sociale*, 17/18, Luglio-Agosto, p. 34-36.

GIRARD, R., 1972, *La violence et le Sacré*, Paris, Grasset.

HAIMOVICHI, L., 1999, « El rey Agamenón soy yo », *Clarín*, 21.09 .

HÖLDERLIN, F., 1992, *Die Briefe. Briefe an Hölderlin. Dokumente*, Berlin, Deutscher Klassiker-Verlag.

LUCET, S., 2017, « De quelques dispositifs mémoriels chez les créateurs contemporains : du document au monument », in LUCET, S., PROUST, S. (dir.), *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 43-55.

NANNI, A., 1995, « Tragedia di eroi dubbiosi », entretien avec Romeo Castellucci, *L'Unità*, 30.03, p. 24.

NIETZSCHE, F., 1872, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Verlag Von E.W. Fritzsche.

PAPALEXIOU, E., XEPAPADAKOU A., VRAKA V., 2021, « L'archive théâtrale de la Societas Raffaello Sanzio. Un pèlerinage à la matière », in LUCET, S., BOISSON, B., DENIZOT, M. (dir.), *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 501-512.

PAPALEXIOU, E., 2015^a, « The Dramaturgies of the Gaze. Strategies of Vision and Optical Revelations in the Theatre of Romeo Castellucci and the Societas Raffaello Sanzio », in RODOSTHENOUS, G. (dir.), *Theatre as Voyeurism. The pleasures of Watching*, London, Palgrave-Macmillan, p. 50-68.

PAPALEXIOU, E., 2015^b, « Nyx Teleia. Nella notte profonda del mondo greco antico », in DI MATTEO, P. (dir.), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Napoli, Cronopio, p. 21-34.

PAPALEXIOU, E., 2015^c, *Entretien avec Romeo Castellucci*, Cesena, 24.07 .

PAPALEXIOU, E., 2012, « Le corps comme matière dramatique dans le théâtre de Romeo Castellucci », in *Utopie et*

pensée critique dans le processus de création, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 75-88.

PAPALEXIOU, E., 2009, *Romeo Castellucci-Societas Raffaello Sanzio. Quand les mots se transforment en matière*, Athènes, Pléthron.

PAPALEXIOU, E., 2005, *La tragédie grecque sur la scène contemporaine*, Lille, ANRT, Université de Lille.

PROPP, V., 1966, *Edipo alla luce del folklore*, Torino, Einaudi.

PROUST, S., 2010, « Les écrits de l'assistant à la mise en scène », in GRESILLON, A., MERVANT-ROUX, M.-M., BUDOR, D. (dir.), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Éditions, p. 73-86.

QUADRI, F., 1995, « La favola dei morti », *Il patalogo diciotto. Annuario 1995 dello spettacolo*, Milano, Ubulibri, p. 212-213.

ROSENZWEIG, F., 1992, *La stella delle redenzioni*, Genova, Marietti.

SCHIAVONI, G. (dir.), 1988, *Bachofen J.J., Il Matriarcato. Ricerca sulla ginocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, 2 vol., Torino, Einaudi.

SOCIETAS, RAFFAELLO SANZIO, 1995, *Orestea (una commedia organica?)*, programme du spectacle, Societas Raffaello Sanzio, Cesena, p. 4-14.

SVENBRO, J., 1976, *La parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*, Lund, Klassiska Institutionen.

SVENBRO, J., 1988, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, Éditions La Découverte.

TAVOLA, M., 1996, « *Orestea*, una vera provocazione », *La Città*, 09.02 .

VALENTINI, V., 1997, « *L'Orestea* della Societas Raffaello Sanzio », *Biblioteca Teatrale*, 42, avril-juin, p. 35-46.

VERNANT, J-P, VIDAL-NAQUET, P., 1991, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, 2 vol., Torino, Einaudi.

Pratiques de réécriture : du texte
à la scène, de la scène à l'édition

**Jouer *En attendant Godot* de Samuel Beckett
sur la scène portugaise contemporaine :
parcours génétique d'une adaptation de
l'ACTA - Companhia de Teatro do Algarve**

Ana Clara Santos
Université de l'Algarve

*La signification de la pièce, pour autant qu'elle en ait une,
c'est que rien n'est plus grotesque que le tragique.*

Samuel Beckett (Lettre à Roger Blin)

Henri Gouhier essaie de tracer, dans son cinquième entretien avec Jean-Maurice de Montremy, lorsqu'il se réfère au théâtre d'avant-guerre en France et à son expérience de spectateur au cours de ces années-là, une philosophie du théâtre :

C'est là une conséquence de la définition du théâtre comme art à deux temps, qui introduit dans cette définition même une contradiction entre un devoir et un droit. Le premier temps est un

texte : ce texte, nous aurions dû le dire plus tôt, n'est pas seulement le texte destiné à devenir paroles, le texte destiné à être dit; [...] Quoi qu'il en soit, il y a une relation entre les deux temps de l'œuvre dramatique, cette relation, je l'appelle « fidélité ». Qu'est-ce que la représentation théâtrale, comme d'ailleurs l'exécution musicale? C'est une re-création, c'est pourquoi c'est un second temps et un second mode d'existence. Or dans re-création, il y a « création » et qui dit création dit une certaine originalité; par conséquent, le metteur en scène a le droit, par là même, d'être un artiste qui invente quelque chose dans sa mise en scène. Voilà ce que j'appelle la contradiction puisque, d'un côté, il faut être fidèle et voilà que, dans un autre côté, on peut être original; cette contradiction tient à l'essence même de l'œuvre théâtrale; alors ce qui se produit, c'est que ces deux éléments ont chacun, j'allais dire ont chacun tendance à tout envahir. Ils ont chacun tendance à réclamer une primauté; quand j'ai débuté, c'était une protestation contre l'abus du crédit accordé au texte, et maintenant, c'est le contraire, c'est l'abus accordé au metteur en scène. Et alors, comment concilier tout cela? Eh bien, je crois qu'il n'y a pas de théorie; la critique dramatique est une casuistique; ce sont des cas. (Gouhier, 2005 : 96-97)

La contradiction pointée par Henri Gouhier entre texte et mise en scène dans l'art théâtral, cet « art à deux temps », conduit les créateurs à se positionner par rapport aux questions de la fidélité au texte et de l'innovation dans sa recréation. Comment concilier le droit de faire preuve d'innovation artistique et le devoir de rester fidèle au texte?

Si nous soulevons ici cette question¹, c'est qu'elle se trouve au centre du processus de création de la pièce *En attendant*

1 Remarquons, au passage, que cette question a été abordée par de nombreux spécialistes de théâtre parmi lesquels Anne Ubersfeld, qui décèle plusieurs contradictions dans l'art théâtral dont la première, c'est l'opposition texte-représentation : « l'écart se creuse entre le texte, qui peut être l'objet d'une lecture poétique infinie, et ce qui est de la représentation,

Godot de Samuel Beckett, mise en scène en 2015 par Luís Vicente², directeur de la troupe ACTA-compagnie de théâtre de l'Algarve au Portugal.

Apporter quelque lumière sur cette question et sur le processus de création de la pièce de Beckett importée au Portugal implique d'ancrer notre analyse au sein de la critique génétique et d'interroger les étapes et les mouvements du geste créateur, grâce à l'accès aux documents d'archives de sa fabrique. Comme nous le rappelle Jean-Marie Thomasseau, « ces documents hétéroclites et résiduels, à valeur instrumentale, destinés à disparaître au profit de la représentation, malgré leur aspect lacunaire et sédimentaire », intègrent ce qu'il appelle une « poétique de l'entre-deux », car, « au théâtre, à bien y réfléchir, dès qu'une pièce est mise en scène, c'est dans cet entre-deux, dans ce lieu de passage que tout se joue. Seuls les éléments médiateurs rendent possible la conception d'ensemble » (Thomasseau, 2018 : 36-37).

immédiatement lisible » (Ubersfeld, 1982 : 14) ; « l'incomplétude du texte oblige le metteur en scène à prendre un parti » (Ubersfeld, 1980 : 94).

2 Luís Vicente, acteur bien connu du public portugais, non seulement au théâtre, mais aussi à la télévision et au cinéma, est le directeur artistique de l'ACTA-companhia de Teatro do Algarve depuis 1999 et, depuis plus de dix ans, le directeur du Teatro Lethes à Faro, l'un des théâtres plus anciens du Portugal. Il a travaillé au théâtre, au cinéma et à la télévision en Espagne, en France, en Pologne, en Angola, en Belgique, en Italie, en Allemagne, au Luxembourg et au Brésil. Au théâtre, il a participé à plus d'une centaine de productions comme interprète, metteur en scène et producteur. Il a travaillé avec Jorge Listopad, Rogério de Carvalho, Joaquim Benite, Josef Szajna, Gherard Weber, Rodrigo Francisco, entre autres. Il a intégré la Companhia de Teatro de Almada, dirigée par Joaquim Benite, avec qui il a travaillé pendant des années non seulement comme acteur, mais aussi comme directeur de production, ayant assuré, entre la première et la septième édition du Festival de théâtre d'Almada, la fonction de directeur-exécutif et celle de responsable du bureau de Communication pendant les treizième et quatorzième éditions. Il continue à collaborer avec cette compagnie, dirigée maintenant par Rodrigo Francisco. Il a reçu plusieurs prix au Portugal et à l'étranger.

Le défi étant posé, nous nous efforcerons dans cette étude d'interroger la « conception d'ensemble » afin de dévoiler quelques éléments médiateurs de cet « entre-deux », qui se situe entre la conception et la concrétisation de la mise en scène portugaise. Mais, avant de plonger dans le processus de création de la pièce portugaise jouée en avril-mai 2015 au Teatro da Trindade, interrogeons d'abord sa fortune sur la scène lisboète.

En attendant Godot au Portugal (1959-2021)

La critique l'a suffisamment démontré, *En attendant Godot*, depuis sa création en 1953 dans la mise en scène de Roger Blin au Théâtre Babylone, a déclenché une profusion de mises en scène au niveau international. Le Portugal ne fait pas exception. Le théâtre de Beckett fait son entrée dans le pays à un moment où la production nationale en langue portugaise est elle-même en décadence sous le « crayon bleu »³ de la censure pendant le régime dictatorial de Salazar. L'absence d'un répertoire national effervescent projette les artistes portugais à la recherche de modèles étrangers à cette époque⁴, notamment dans la culture française qui, depuis le siècle dernier, nourrissait majoritairement les répertoires des salles de spectacle à Lisbonne⁵. La représentation d'*En*

3 « Lápiz azul », crayon bleu, était le nom donné à la censure littéraire et théâtrale sous la dictature.

4 Sur cette période, voir surtout les études de Christine Zurbach (2007) et Graça dos Santos (2002). Zurbach (2007 : 23) y démontre que les pièces traduites sont en plus grand nombre que les pièces issues de la plume d'auteurs nationaux.

5 Nous avons publié quelques études sur la projection et l'influence de la dramaturgie française sur les répertoires de théâtre dans la capitale portugaise au XIX^e siècle dont les plus récents sont ceux édités dans *Carnets, revue électronique d'études françaises* (Santos, 2017) et dans *Synergies Portugal* (Santos, 2020).

attendant Godot, le 18 avril 1959, au Teatro Nacional Popular⁶, dans une mise en scène de Francisco Ribeiro (plus connu sous le nom Ribeirinho), vivement saluée par la presse, constitue un nouveau souffle pour le théâtre portugais. La pièce, traduite par António Nogueira Santos, causa aussi, à l'image de l'accueil reçu au moment de sa création à Paris, dans la mise en scène de Roger Blin, beaucoup de bruit et de contestation des *ultras*⁷. Jorge de Sena, homme de lettres et critique portugais très réputé à l'époque, salue l'actualité de la pièce et la première représentation du théâtre de l'absurde au Portugal :

6 Le TNP portugais, créé sous l'égide du TNP de Jean Vilar, est aujourd'hui le Teatro da Trindade, le théâtre où a été jouée la mise en scène de Luís Vicente en avril 2015, cinquante-six ans plus tard après sa création au Portugal. En 1959, Ribeirinho jouait lui-même le rôle d'Estragon, Fernando Gusmão celui de Vladimir, Costa Ferreira celui de Pozzo, Armando Cortês celui de Lucky et João Lourenço celui du garçon.

7 Graça dos Santos récupère quelques extraits des mémoires [*Uma casa com janelas para dentro*, 1985] de l'acteur Costa Ferreira, qui jouait Pozzo à l'époque, pour rendre compte de cette ambiance contestataire face au projet artistique de Ribeirinho. Nous pouvons dire aujourd'hui que cela ne va pas sans nous ramener, en quelque sorte, à la même audace du projet parisien de Roger Blin. « La nuit de la première de *En attendant Godot* fut un des moments les plus forts du théâtre portugais contemporain », affirme le comédien qui rappelle que la troupe attendait le fameux chahut, préalablement organisé et savait que si les désordres étaient trop visibles, la police interviendrait pour fermer la salle et interdire le spectacle. F. Ribeiro avait également préparé une « comédie dramatique bourgeoise » pour mettre fin à toute polémique et éviter la fermeture du théâtre, le cas échéant, prévoyant donc le couperet potentiel de la censure. Costa Ferreira décrit ce moment intense où en tant qu'acteur, durant dix minutes, il resta comme figé pendant que les partisans du spectacle et ses opposants s'affrontaient vocalement entre ovation et huée. « À ce moment-là, vibrant de la tête aux pieds, j'ai cru que le théâtre portugais s'était réveillé définitivement », rappelle-t-il en signalant que Ribeirinho (qui jouait Estragon) parvint à mettre fin aux animosités avec un « discours diplomatique » (Santos, 2002 : 168).

En mai de l'année dernière, dans un article du *Diário Popular* dans lequel je faisais référence à cette pièce (ainsi qu'à *All that Fall* du même auteur, publié à l'époque, et à une pièce de Graham Greene), je disais : « *En attendant Godot* attend toujours un théâtre expérimental ou une compagnie subventionnée, quelqu'un, en bref, dédié à la cause du théâtre, qui ait le courage de mettre en scène quelques clochards attendant Godot, tout comme notre monde continue à attendre avec ennui quelqu'un qui n'arrive jamais ». Ribeirinho a eu ce courage, et rien que pour cela il mérite les meilleurs applaudissements, s'il ne méritait pas mieux (...) pour la façon dont il a dirigé la pièce et composé son propre personnage d'Estragon, bien que je ne pense pas que la direction prise par la « tragédie » de Samuel Beckett soit exacte, même si je la reconnais comme efficace (...). Le fait exceptionnel qu'une langue – celle de la pièce – ait été fortement autorisée, ce qui n'aurait peut-être pas été le cas sur aucune autre scène (...), ne diminue en rien l'importance de cette représentation, peu de temps après la première mondiale d'une pièce qui est l'une des plus admirables de notre temps. Je ne me réjouis pas de la libéralisation que cela a permis, car je ne suis pas d'accord avec la situation de contrainte qui la justifie. Mais le fait est que cette fois-ci, une œuvre discutée est arrivée au moment de la discussion, et non pas trente ans plus tard, par la grâce d'un renouveau parisien ou londonien qui incite les entrepreneurs à remplacer ce que d'autres remplacent déjà. Et s'il est vrai que, aussi anachronique que soit notre pays, les discussions ici risquent toujours de s'apparenter à une laine de chèvre, avec des arguments du temps de Pina Manique, la vérité est que les *à-la-page* étaient exempts de cet anachronisme *sui-generis* et de la coutume qui les conduisit à nous en vouloir de ne pas tous vivre mentalement sur les *boulevards* centenaires de Paris. (Sena, 1988 : 238-239)⁸

8 Em Maio do ano passado, num artigo do *Diário Popular* em que me referia a esta peça (e também *All that fall* do mesmo autor então publicada e a uma peça de Graham Greene), eu dizia: « *En attendant Godot* aguarda ainda que um teatro experimental ou uma companhia subsidiada,

On retrouve la pièce *En attendant Godot* portée à la scène portugaise⁹, dix ans plus tard, par deux compagnies : la compagnie TNP - Teatro Nacional Popular, dans une nouvelle mise en scène de Ribeirinho, et la compagnie TNT - Teatro do Nosso Tempo. Il va falloir attendre seize ans pour voir une nouvelle mise en scène au Portugal, signée cette fois-ci par la compagnie TEAR - Teatro Estúdio de Arte Realista, le 21 juin 1985, à Porto, et huit ans de plus pour découvrir l'adaptation de Mário Viegas, intitulée *Enquanto se está à espera de Godot* par la Companhia Teatral do Chiado, le 13 septembre 1993, au Teatro Municipal São Luiz à Lisbonne. En 1998, suivra la mise en scène de la compagnie Seiva Trupe

alguém, em suma, dedicado à causa do teatro, tenha a coragem de pôr em cena uns vagabundos à espera de Godot, tal como entediadamente o nosso mundo continua à espera de quem nunca chega ». Teve essa coragem Ribeirinho, que só por isso mereceria os melhores aplausos, se não merecesse mais que melhores (...) pela forma como dirigiu a peça e compôs a sua própria personagem de Estragon, embora eu não ache exata, apesar de a reconhecer efectiva, a orientação imprimida à criação entre nós da « tragicomédia » de Samuel Beckett, (...) O facto excepcional de ter sido superiormente autorizada uma linguagem – a da peça – que talvez o não fosse noutra palco (...), em nada diminui a importância desta apresentação, a prazo relativamente curto sobre a estreia mundial de uma peça que é das mais admiráveis do nosso tempo. Não me congratulo com a liberalização que tal permitiu, porque discordo da situação de constrangimento que a justifica. Mas o caso é que desta vez uma obra discutida chegou na altura da discussão, e não trinta anos depois, por obra e graça de qualquer *revival* parisiense ou londrino que inspire os empresários a repor o que os outros já estão *repondo*. E, se é certo que, anacrónico como é o nosso país, as discussões aqui se arriscam sempre a ser de lana-caprina, com argumentação do tempo de Pina Manique, a verdade é que os *à-la-page* ficaram dispensados daquele anacronismo *sui-generis* e do costume que os leva a zangarem-se com a gente por não vivermos mentalmente todos nos *boulevards* já centenários de Paris.

9 Vous pouvez approfondir ces données sur tous les spectacles et les traductions de la pièce dans les moteurs de recherche CETBase (Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa) et Tetra-Base (Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa).

à Porto; en 2000, celle des Artistas Unidos et celle de la compagnie David & Golias à Lisbonne; en 2006, celle de la compagnie Teatro Meridional au CCB - Centro Cultural de Belém; et, en 2008, celle de la compagnie URZE - Teatro au Palácio de Cristal à Porto. Deux ans avant la mise en scène de Luís Vicente au Teatro Trindade¹⁰, qui rejoint sur scène autour de lui¹¹ les acteurs Pedro Lima¹², Pedro Laginha, René Barbosa et Tânia Silva, la compagnie Ensemble - Sociedade de Actores jouait la pièce, le 14 novembre 2013, au Teatro Municipal São Luiz et, un an après, celle de Teatromosca jouait la pièce dans l'Auditório Municipal António Silva à Cacém, le 3 septembre 2016. Finalement, en 2018, la mise en scène de David Pereira Bastos est jouée dans la salle Estúdio du Teatro D. Maria II à Lisbonne et, en 2021, le metteur en scène roumain-hongrois Gábor Tompa dirige les acteurs du Teatro S. João à Porto dans une mise en scène qu'il fera jouer en ligne, le 7 mars, par les temps de la pandémie.

***En attendant Godot* au Teatro da Trindade : sous le signe de l'adaptation**

D'après Georges Steiner (1998 : 572), « selon une définition “topologique”, une culture est un enchaînement de traductions et de transformations de constantes (si

10 Nous rappelons ici que la pièce resta à l'affiche du Teatro da Trindade à Lisbonne du 17 avril jusqu'au 3 mai et qu'ensuite elle a été jouée au siège de l'ACTA-Companhia de Teatro do Algarve, au Teatro Lethes, du 8 au 16 mai et, finalement, du 9 octobre au 10 octobre au TMJB-Teatro Municipal Joaquim Benite, ancien Teatro Municipal de Almada. La liste que nous présentons ici de la fortune de la pièce beckettienne au Portugal ne tient ni compte des mises en scène des compagnies amateurs et universitaires, ni des représentations des compagnies étrangères à Lisbonne et à Porto.

11 Luís Vicente joue lui-même le rôle de Pozzo.

12 Pedro Lima, qui jouait le rôle d'Estragon, est décédé, quelques années plus tard, pendant la pandémie, le 20 juin 2020.

l'on se souvient que la “traduction” tend toujours vers la “transformation”) ». Cette transformation est accomplie surtout par l'adaptation. Pourtant, longtemps discréditée ou vue comme une trahison par rapport à l'œuvre originale, ce n'est qu'au début du XXI^e siècle que l'adaptation a acquis une certaine autonomie en tant que terrain de recherche, désigné alors comme *adaptation studies*, grâce aux études menées par Hutcheon (2006) et Sanders (2006), entre autres. Hutcheon (2006) y voit une expérience palimpseste vouée à la récréation et à la réinvention, susceptible d'assurer, à travers un processus dialogique, la survie d'une œuvre. Sanders (2006 : 163) insiste sur l'adéquation et la mise à jour d'un texte au contexte culturel et temporel du public cible.

Quelques années auparavant, à la fin du XX^e siècle, Georges Bastin allait déjà dans ce sens lorsqu'il rédige son article intitulé « Adaptation » pour l'*Encyclopedia of Translation Studies*. Pour définir ce phénomène culturel de passage entre cultures, il préfère récupérer les notions qui peuvent lui être rattachées, telles que celle de « reterritorialisation », consolidée par Brisset (1990), ou bien celle de « naturalisation », défendue par Santoyo (1989) :

Indeed, it is in relation to drama translation that adaptation has been most frequently studied. Brisset (1986:10) views adaptation as a reterritorialization of the original work and an “annexation” in the name of the audience of the new version. Santoyo (1989: 104) similarly defines adaptation as a form of naturalizing the play for a new milieu, the aim being to achieve the same effect that the work originally exercised, but with an audience from a different cultural background. (Bastin, 2020 : 11).

De la même manière, José Lambert, Hendrik van Gorp (1985), Zuber-Skerritt (1988) et André Lefevere (1992) insistent sur les opérations de manipulation, de transposition et de réécriture d'une œuvre traduite dans une culture cible.

De ce point de vue, Zuber-Skerritt (1988 : 486) se voit dans l'obligation de redéfinir la traduction théâtrale : « Drama translation is defined as the translation of the dramatic text from one language and culture into another and as the transposition of the original, translated and adapted text onto the stage ». Phénomène d'appropriation d'un modèle étranger ou activité de médiation culturelle, la traduction théâtrale a bénéficié, très tôt, des apports de la théorie de la réception. Comme l'affirme Patrice Pavis,

translation in general and theatre translation in particular had changed paradigms : it can no longer be assimilated to a mechanism of production of semantic equivalence copied mechanically from the source text. It is rather to be conceived of an appropriation of one text by another. Translation theory thus follows the general trend of theatre semiotics, reorienting its objectives in the light of the theory of reception (Pavis, 1989 : 25).

Au-delà du fait que la traduction aboutit « à la concrétisation réceptive qui décide, en dernier ressort, de l'usage et du sens du texte-source » (Pavis, 1990 : 141), la complexité de la traduction théâtrale suppose une mise à l'épreuve de la réception de la « culture-source à la culture-cible, en rabotant les différences, en éliminant les aspérités exotiques, en “normalisant” la situation culturelle, au point que l'on ne comprend plus de quel endroit étrange nous vient ce texte qui paraît si familier » (idem : 157). Dans ces termes, traduire un texte étranger, c'est l'adapter « au contexte nouveau de sa réception », c'est-à-dire « au contexte culturel et linguistique de sa langue d'arrivée » au moyen d'opérations telles que la « concentration, [la] traduction nouvelle, [les] ajouts de textes extérieurs, [les] nouvelles interprétations », engendrées par une « réévaluation » et une « relecture des classiques ». (Pavis, 1987 : 33)

Nous pouvons encadrer le projet de mise en scène de Luís Vicente sous le signe de l'étude des représentations de l'étranger promue par les comparatistes Daniel-Henri Pageaux et Jean-Marc Moura, puisque le metteur en scène portugais, de par son geste créateur, devient véritablement un médiateur culturel, un « homme-pont » ou un passeur entre cultures (Pageaux, 2009, 2016), capable d'« intégrer les contextes de production de l'objet culturel » et d'y déceler ce que Jean-Marc Moura appelle « l'imaginaire social » (Moura, 1998). De ce point de vue, il opère, par ce « passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre », ce que Michel Espagne considère comme « une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation » (Espagne, 2013). Au cours du processus de création en question, quelles traces pouvons-nous déceler au sein de cette dynamique ? Puisque, pour cela, nous nous situons du côté de la « théorie de la production » (Féral, 2011), il faut convoquer les traces du geste créateur en construction, parfois même les « traces virtuelles (...) fréquemment absentes » restées, comme nous le dit Josette Féral, « seulement dans la mémoire des acteurs et des créateurs et dans les enregistrements vidéo » (Féral, 2013 : 572)¹³. Dans le cas qui nous occupe, non seulement l'équipe artistique a eu la sensibilité d'enregistrer et de photographier une grande partie du processus de création, de faire appel à une des actrices, Tânia Silva, pour devenir assistante à la mise en scène, mais, en plus, j'ai été moi-même invitée à faire la traduction et la dramaturgie de la pièce et, par-là, amenée à jouer le rôle d'observateur *insider* au sens où l'entend Gay McAuley (2017)¹⁴, elle-même fortement influencée par le

13 Traduit du portugais par nous-même.

14 « Some directors insist that the observer take on a role of some sort in the creative process. They fear the disruptive effect that an observer might have on the complex interpersonal process that is occurring and, even though the role may be a fairly peripheral one such as assistant to the assistant director, it seems that an outsider can thus be transformed

domaine de l'ethnographie. C'est donc de par ma qualité d'observateur participant que je voudrais maintenant évoquer quelques traces qui nous aident aujourd'hui à mieux encadrer certaines démarches inhérentes au geste artistique de cette adaptation théâtrale de la tragi-comédie de Beckett au Portugal.

Pourtant face aux prescriptions de Beckett liées au respect scrupuleux des didascalies, dont l'équipe artistique avait pleine conscience, la grande question était de se demander quelle était la marge de manœuvre laissée au metteur en scène portugais. Par quels procédés une troupe théâtrale étrangère peut-elle s'approprier un texte tel celui d'*En attendant Godot*, si chargé du poids de l'héritage du « théâtre de l'absurde » (Esslin, 1992)? En première instance, qui sont les personnages? Des vagabonds? Des clowns?

Des premiers rêves du metteur en scène à une relecture actualisante

Lorsque le metteur en scène me propose la commande d'une nouvelle traduction de la pièce pour le spectacle qu'il projette au Teatro da Trindade, lieu symbolique de l'entrée théâtrale de Beckett sur la scène lisboète, c'est justement pour m'expliquer que son premier rêve¹⁵ avait, par la force

into a pseudo-insider and the danger will be averted. Anthropologists use the term *participant observation* for the practice that is at the heart of their discipline, and I have suggested that this is equally essential for rehearsal studies. French anthropologists speak of 'observation participante' and 'observation directe' (participant observation and direct observation) and these terms seem to be synonyms in French. But they can be used in rehearsal studies to distinguish between two different kinds of observational situation. 'Direct' for when one is a proper, full-time observer and 'participant' when one is, indeed, a participant in the production process or when the director insists that the observer takes on a role of some sort in the process.» (McAuley, 2017 : 20).

15 Nous reprenons ici le terme de Sophie Lucet pour désigner « le temps

des circonstances de la réalité mondiale, subi un changement de cap. Il ne s'agissait plus de mettre en scène les clowns de Beckett, mais de les métamorphoser en hommes d'affaires pris aux risques de la haute finance. Comme il l'explique aussi dans un entretien publié le 2 avril 2015, quelques jours avant la première, dans l'Agenda Cultural de Lisboa, pris dans le sursaut généralisé du scandale de la faillite du groupe Lehman Brothers en 2008 et de celle de la banque portugaise Espírito Santo en 2014, il a changé son projet artistique initial. Le contexte sociopolitique et financier avait pris le dessus et, face à la réalité dévastatrice que traversait le pays, il ne pouvait pas rester indifférent. En fait, Banco Espírito Santo était, avant le scandale financier, l'une des institutions bancaires privées les plus importantes du pays. Mais cette image a été complètement brisée par la faillite du groupe financier portugais et par l'éclatement du scandale qui en découla et qui laissa à découvert non seulement la contribution de l'État et, donc des contribuables portugais, à la hauteur de 3,5 milliards d'euros, mais aussi des centaines de clients dépourvus de leurs investissements financiers :

L'événement décisif a été la faillite de Lehman Brothers en 2008. Cela et tout ce qui a été déclenché jusqu'à présent, en particulier la récente faillite d'une banque comme Espírito Santo, m'ont amené à réfléchir à un certain nombre de questions ontologiques, sociales, éthiques, morales et même spirituelles... Je pense, par exemple, à mon père qui, sans avoir perdu un centime à Espírito Santo, a décliné spirituellement et physiquement. Pour une seule raison : comme tant de Portugais, l'institution qui était pour lui une référence d'honneur et d'honnêteté l'avait trahi. Comme je ne dissocie pas mon travail de la réalité du monde, j'ai considéré *En attendant Godot* comme la pièce dans laquelle tout cela se retrouve

du rêve » avant les répétitions, le temps dans sa phase de conception et de montage, c'est-à-dire ce que Georges Banu (2005 : 14) avait déjà appelé la préimage (Lucet, 2014).

façonné comme dans aucun autre texte dramatique¹⁶ (Vicente, 2015).

Soutenu par Jean-Guy Lecat¹⁷, qu'il a invité à assurer la conception plastique de la scénographie et de la mise en

16 Traduit par nous-même de l'original que voici : « O acontecimento determinante foi a falência do Lehman Brothers, em 2008. Isso e tudo aquilo que se foi desencadeando até aqui, nomeadamente a recente falência de um banco como o Espírito Santo, remeteram-me para um conjunto de reflexões de ordem ontológica, social, ética, moral, e até mesmo espiritual... Penso, por exemplo, no meu pai que, sem ter perdido um cêntimo no Espírito Santo, declinou espiritual e fisicamente. Por uma razão: à semelhança de tantos portugueses, aquela que para ele era uma instituição referencial e ímpar de honra e honestidade traíra-o. Como não dissocio o meu trabalho da realidade do mundo, considerarei *À espera de Godot* a peça onde tudo isto se encontra plasmado como em nenhum outro texto dramático » (Vicente, 2015). Dans un autre entretien avec Mariana de Araújo Barbosa (2015), publié au journal *Dinheiro vivo*, il revient sur cette idée et est encore plus explicite : « J'ai commencé par l'envisager comme un jeu de clowns très intéressant (...) Puis Lehman Brothers a fait faillite et j'ai vu plusieurs images à la télévision. Par l'intermédiaire d'un collègue de la compagnie, j'ai pris connaissance d'un cas concret, réel, pas du tout abstrait, d'un Américain qui avait une maison en Algarve et qui n'en avait plus. Il était dans une très mauvaise situation, il avait tout perdu. Et cela m'a amené à une relecture du texte ». [Comecei por encará-la como um jogo muito interessante de palhaços. (...) Eis que acontece a falência do Lehman Brothers e eu vejo várias imagens na televisão. Por via de um colega da companhia, vim a saber de um caso concreto, real, nada abstrato, de um americano que tinha casa no Algarve e que deixou de a ter. Estava mesmo numa situação muito má, tinha perdido tudo. E isso levou-me a uma releitura do texto].

17 On le rappelle, Jean-Guy Lecat jouit d'une renommée internationale très grande. Cette renommée lui advient, bien sûr, de sa collaboration avec de grands noms de la scène mondiale tels que Peter Brook, Samuel Beckett, Roger Blin, Jean Vilar, Antoine Vitez, Jean-Louis Barrault, Jean-Marie Serreau, Merhing, Catherine Dasté, Jérôme Deschamps, Martin Constant, Jerome Savari, Copi, Josef Szajna, Tom O'Horgan, Tadeuz Kantor, Luca Ronconi, Andrei Serban, parmi beaucoup d'autres. Mais, il faut dire que sa collaboration avec les artistes portugais datait surtout de 2004 lorsqu'il est amené à apporter son savoir-faire au moment de la

espace et qui lui rappelait que l'auteur d'*En attendant Godot* avec qui il avait travaillé directement, avait lui-même retravaillé sa pièce pendant des années, le metteur en scène portugais questionne l'atmosphère rurale, l'existence de l'arbre et se demande comment soutenir la fin de la pièce.

Au cours du processus, l'ambiance tragique de l'après-guerre préfigure désormais l'après-crise financière, l'atmosphère de la ville remplaçant celle de l'atmosphère rurale et l'arbre prenant les contours instrumentaux de l'ambiance citadine. Jean-Guy Lecat, appelé « Monsieur espace » par Peter Brook, avec qui il a travaillé plus de 25 ans, a su garder le caractère minimaliste voulu par Beckett enfermant le couple Estragon-Vladimir dans cette adaptation, qui passent d'hommes d'affaires à mendiants dans la rue, dans un espace de jeu de plus en plus circonscrit et marqué par les oscillations de la lumière entre le clair et l'obscur.

Dans une interview à la chaîne 2 de la télévision portugaise (RTP 2) dans le programme Bairro Alto au mois de juin 2014, quelques mois avant le début des répétitions d'*En attendant Godot*, Jean-Guy Lecat¹⁸ s'explique sur sa conception de l'espace lorsqu'il répond aux questions de José Fialho

réhabilitation du Teatro Municipal de Almada, aux côtés des architectes portugais Manuel Graça Dias et Egas José Vieira, de cet espace théâtral qui accueille tous les ans, au mois de juillet, le Festival d'Almada. Il maintiendra sa collaboration avec Joaquim Benite, directeur de ce théâtre, au moment de sa mise en scène d'*Othello*, de Shakespeare (2008, une co-production ACTA-Companhia de Teatro do Algarve/Teatro de Almada/Teatro da Trindade/Teatro Nacional D. Maria II) et Luís Vicente, directeur du théâtre Lethes à Faro, à plusieurs reprises :

George Dandin, de Molière (2009), *A Tempestade*, de Shakespeare (2011, mise en scène de Gherard Weber, co-production ACTA-Companhia de Teatro do Algarve/Théâtre de Trier/Théâtre National du Luxembourg), *Laço de Sangue*, d'Athol Fugard (2012), *Instruções para voar*, de Lídia Jorge (2015) et *Instruções para abolir o Natal*, de Michel Mackenzie (2020).

18 Nous traduisons cet extrait de son interview en anglais à la chaîne portugaise que vous pouvez regarder dans le lien suivant : <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/jean-guy-lecat/>

Gouveia, un mois avant le festival d'Almada dans lequel sera inclus son travail scénographique de *Cais oeste* de Bernard-Marie Koltès, dans une mise en scène d'Ivica Buljan. Il parle alors de la construction d'un endroit sombre dans la pièce de Koltès où tout devient possible et c'est cela qui fait appel à l'imagination du public. Il n'en va pas autrement dans *En attendant Godot*. Mais cela constitue, à ses yeux, un problème pour le scénographe : « si on dit trop, si on révèle trop, on tue l'imagination ; toutefois, on doit donner ce qu'il faut pour créer cette imagination » :

Je parle beaucoup plus d'espace que de scénario dans la mesure où nous n'avons pas vraiment besoin d'un scénario. Maintenant, l'illusion au théâtre n'existe pas vraiment ; le cinéma joue ce rôle très bien : au cinéma, nous pouvons voir un monstre réel, qui agit normalement, et nous pouvons avoir une espèce de diplodocus comme une vache au milieu d'un champ. Cela est normal aujourd'hui. Impossible de faire cela au théâtre. La scène a plutôt recours à l'imagination du public et c'est une bonne chose, car, à cause de cela, le public partage plus la pièce qu'avant lorsqu'il fallait regarder – et il y a une grande différence entre regarder et partager. Donc, je pense que le travail du scénographe n'est pas de produire un décor pour créer une esthétique. Ce n'est pas suffisant. Nous avons le texte, nous avons le public, nous avons les acteurs, nous avons une idée ; nous avons besoin des costumes, nous avons besoin de la lumière. C'est pour cela que nous avons, avant le scénario, beaucoup d'informations. Le scénario n'a pas besoin de « dire », une fois de plus, qu'aujourd'hui nous sommes à Lisbonne, parce que le texte et les costumes le disent à la fois, tout comme l'atmosphère, la plupart du temps. L'illumination est très développée aujourd'hui au théâtre et l'atmosphère vient de la lumière. Je pense que le scénario a un autre rôle sur la scène : il est plutôt lié à la création de proportions, il pousse les acteurs vers le public, il peut créer un énorme mur comme quand j'ai fait *Horvátb* à Almada, il y a quelques mois ; j'ai construit un gigantesque mur

en briques et cela rapproche les acteurs du public, ils se sentent plus proches. Mais l'espace peut créer l'opposé, et tous les acteurs se retrouvent dans une situation étrange, dans un certain contexte, donné par la scénographie. Cela est en rapport avec le texte.



Pedro Lima et Pedro Laginha aux répétitions au Teatro da Trindade dans le scénario, dirigés par Luís Vicente, dans la présence de Jean-Guy Lecat (photographe Miguel van der Kellen)

Préludes entre liberté et fidélité

Mais si la traduction et le scénario accentuaient la dimension de la fidélité à l'original, la métaphore filée créée autour de la crise financière devait cependant être édifiée à l'aide de l'introduction d'autres couches signifiantes, superposées au texte de la pièce, en respectant la ligne dramaturgique. Nous donnons ici seulement deux solutions retenues au cours du processus de création. D'abord, l'introduction de la voix off du texte ajouté en ouverture de la pièce avant le début du dialogue d'Estragon et de Vladimir :

Mon père a 87 ans. À 86 ans, il marchait encore par monts et par vaux, le fusil armé, à la recherche de lapins et d'oiseaux qu'il ne chassait que rarement. Aujourd'hui, il est assis devant la télévision et écoute les nouvelles de la faillite de l'Espírito Santo. Un feuilleton grossier que je lui ai déjà déconseillé de suivre. Avec la faillite de l'Espírito Santo, j'ai vu mon père décliner psychologiquement et physiquement. Depuis la trentaine, l'Espírito Santo avait été pour mon père une référence inégalée en matière d'honnêteté. Aujourd'hui, il vocifère « bandits ». Je sais que mon père n'a pas perdu un centime avec la faillite de l'Espírito Santo, mais mon père est devenu soudainement triste et a aussi soudainement eu besoin d'une canne pour l'aider dans sa locomotion. Au-delà de ces évidences? Je ne suis pas en mesure d'évaluer l'ampleur de la perte de mon père, causée par la faillite de l'Espírito Santo. Ma mère me dit qu'elle l'a déjà vu pleurer¹⁹.

Puis, l'introduction de la musique de Jorge Palma intitulée « Portugal, Portugal » à la fin de la pièce pendant qu'Estragon reste sur le ventre couché au sol, paralysé dans son immobilité et son anti-action.

Ces deux morceaux étrangers à la création originale de Beckett participent à la relecture et à l'adaptation de la pièce beckettienne auprès du public portugais, seul capable de subir

19 Voix off en portugais au début de la pièce : « O meu pai tem 87 anos. Aos 86, ainda palmilhava montes e vales de espingarda em riste a procurar coelhos e pássaros que raras vezes caçava. Agora senta-se diante do televisor, a ouvir notícias acerca da falência do Espírito Santo. Novela grosseira que já o desaconselhei de acompanhar. Com a falência do Espírito Santo, vi o meu pai declinar psicológica e fisicamente. Desde os seus 30 e tal anos que o Espírito Santo era para o meu pai referência ímpar de honestidade. Agora vocifera « bandidos ». Sei que o meu pai não perdeu um cêntimo com a falência do Espírito Santo, mas o meu pai entristeceu de repente e também de repente, ficou a precisar de uma bengala para o auxiliar na locomoção. Para além destas evidências? Sou incapaz de avaliar toda a extensão da perda do meu pai, motivada pela falência do Espírito Santo. A minha mãe diz-me que já o viu lacrimejar. »

la pesanteur culturelle des paroles de la chanson du chanteur et compositeur portugais : « Qu'est-ce que tu attends? Tu as un pied dans une galère et l'autre au fond de la mer. Oh, Portugal, Portugal! Tant que tu attendras, personne ne peut t'aider. »²⁰

La solution retenue dans l'adaptation portugaise rejoint en tous cas, de par cette immobilité tragique et inexorable, la

20 Il est intéressant de voir comment, du côté de la réception de la pièce, Mariana de Araújo Barbosa publie, tout de suite après le spectacle, dans le journal *Dinheiro vivo*, dans la section « Economie », un long article intitulé « Portugal en attendant Godot. Qu'est-ce qu'on attend quand on attend... que ça passe ? », qui lance le débat sur les images de l'attente dans la société portugaise, en reprenant des points de vue de plusieurs personnalités portugaises, entre autres, l'économiste Manuel Caldeira Cabral et le philosophe José Gil, que nous retenons ici, comme exemple : « Le philosophe José Gil pense également qu'il existe une sorte d'"attente portugaise permanente" pour qu'elle passe. Qu'attendons-nous ? Deux choses fondamentales. D'abord, dans le domaine sociologique, qu'il se passe quelque chose qui lie les Portugais à un mouvement au sein de la société. Ensuite, en tant que Portugais, nous vivons une attente mythique en lien avec l'arrivée d'un sauveur, venu du brouillard », a-t-il déclaré à *Dinheiro Vivo*. José Gil estime toutefois que, malgré l'"attente portugaise", il est difficile d'établir un parallèle entre celle-ci et celle décrite par Samuel Beckett. « Attendre Godot est beaucoup plus impersonnel. Alors que dans la pièce, nous vivons une attente schizophrénique, au Portugal, nous serions plus proches de la névrose. Nous attendons un sauveur pour nous-mêmes » ». [Também o filósofo José Gil considera que existe uma espécie de « permanente espera portuguesa » para que passe. Estamos à espera de quê? De duas coisas fundamentais. Primeiro, no campo sociológico, que aconteça qualquer coisa que prenda os portugueses a um movimento dentro da sociedade. Depois, como portugueses, vivemos uma espera mítica em relação à chegada de um salvador, vindo do nevoeiro », diz ao *Dinheiro Vivo*. No entanto, José Gil considera que, apesar da « espera portuguesa », é difícil estabelecer um paralelo este esta e a descrita por Samuel Beckett. « Esperar Godot é muito mais impessoal. Enquanto na peça vive-se uma espera esquizofrénica, em Portugal estaríamos mais perto da neurose. Nós esperamos um salvador para nós próprios].

lecture de sa vision de l'œuvre de Proust, une humanité « sans échappatoire aux jours et aux heures »²¹.

Le travail de traduction du texte devrait suivre, lui aussi, ce mouvement vers la scène et tenir compte des intentions dictées par le metteur en scène concernant les changements de costumes et l'introduction de nouveaux accessoires, ainsi que le scénario et la mise en espace. Devant l'inexistence d'aucune traduction en portugais qui puisse servir son propos et les enjeux de son adaptation, il a fallu au metteur en scène Luís Vicente passer la commande d'une traduction revisitée.

Pour ma part, répondre à cette invitation posait sur la table la question du choix de la pièce originale à partir de laquelle entamer la traduction de la pièce : la version française ou la version anglaise, la critique beckettienne du xx^e siècle ayant démontré qu'il n'y a pas, dans les mains de Beckett, une hiérarchisation entre l'une et l'autre (Cant, 1999 : 141). Nous avons décidé de prendre assise uniquement sur la version française et de répondre aux attentes du metteur en scène en valorisant les options traductologiques plus proches d'un registre populaire et colloquial qui avaient été escamotées dans la plupart des traductions précédentes auxquelles nous avons eu accès. Il ne fallait donc pas passer à côté de la pièce car, bien que la relecture de la pièce dans les mains du metteur en scène fonctionne pour la traductrice comme une contrainte, le travail de traduction et de dramaturgie se devait d'être ancré sur la fidélité de la traduction des didascalies,

21 Nous en donnons ici un bref extrait : « Il n'y a pas d'échappatoire aux heures et aux jours, pas plus à demain qu'à hier, parce que hier nous a déformés ou a été déformé par nous... Hier n'est pas une borne de pierre dépassée sur la route mais un jour de pierre sur le chemin battu des années, faisant irrémédiablement partie de nous, il est en nous, pesant et dangereux. Nous ne sommes pas seulement plus fatigués à cause d'hier, nous sommes autres, nous ne sommes plus ce que nous étions avant la calamité d'hier » (Beckett, 1990).

fil conducteur pour ponctuer les regards, les hésitations, les décalages, les silences.

La dramaturgie et la scénographie métamorphosent, on l'a vu, les vagabonds²² beckettien en quête de sens en hommes d'affaires en quête d'une issue à la crise financière. La délimitation de l'espace du jeu des acteurs à un carré au centre du plateau, où est planté le décor dessiné par Jean-Guy Lecat, intensifie l'idée de passage et de tragédie sans issue. Le rythme donné aux mouvements des corps ponctue le passage du temps et l'attente dérisoire et tragique d'Estragon et Vladimir qui, mus par l'immobilité ou par l'exaspération, se retrouvent dans une situation sans issue, c'est-à-dire sans rien pouvoir faire pour sortir de la situation de crise. La fidélité de la traduction, qui reste au plus près de la version française, tant au niveau des répliques qu'au niveau des didascalies, fait contraste avec l'innovation de la mise en scène. Contrairement à la plupart des mises en scène contemporaines de la pièce beckettienne, qui présentent Estragon et Vladimir comme des vagabonds, la mise en scène signée par le metteur en scène portugais peut surprendre le spectateur car les vagabonds ne viennent pas sur le plateau à l'acte I. Estragon et Vladimir sont ici très bien habillés, devenant des hommes en costume d'affaires et usagers des tablettes, autre forme de communication technologique de la société moderne. Leur impuissance, inscrite dans leurs répliques serait banale, si on la prenait au sens littéral. La dramaturgie et la mise en scène conduisent le spectateur à voir des hommes en costume et, par-là, à attribuer dès le début un sens métaphorique aux vaines tentatives d'Estragon pour enlever sa chaussure. Le langage imagé et figuratif se prête bien à cette lecture car, en portugais, celui qui se trouve dans la nécessité d'« enlever la botte » (« descalçar a bota ») doit, dans l'émergence et la

22 On reprend ici le terme utilisé par Knowlson (1999 : 486) pour se référer aux personnages d'*En attendant Godot*.

pression, trouver une solution à un problème inquiétant. Cela revient à dire, avec Michel Espagne, que « la traduction met en évidence le fait que les concepts sont enracinés dans des contextes sémantiques et que le déplacement de contexte sémantique lié à la traduction représente une nouvelle construction de sens. » (Espagne, 2013)

ESTRAGON – Basta! Ajuda-me a descalçar esta bota!

VLADIMIR – De mãos dadas, ter-nos-íamos atirado da Torre Eiffel, entre os primeiros. Agora é tarde demais. Nem sequer nos deixariam subir. (*Estragon concentra-se novamente no Ipad*) O que é que estás a fazer?

ESTRAGON – A descalçar a minha bota. Nunca te aconteceu?

VLADIMIR – Estou farto de dizer que todos os dias é preciso descalçar botas. Era bem melhor se me desses ouvidos.

ESTRAGON – (*Enfraquecido*) Ajuda-me!

VLADIMIR – Dói?

ESTRAGON (Irónico) – Dói! Ele quer saber se me dói!

VLADIMIR – (*Enraivecido*) Só tu é que sofres! Eu não existo. Gostava de te ver no meu lugar. Ias ver o que era bom.

ESTRAGON – Dói?

VLADIMIR – Dói! Ele quer saber se me dói!

ESTRAGON (*Apontando*) – Não é razão para não te abotoares.

VLADIMIR – (*Inclinando-se*) Tens razão. (*Abotoa a braguilha.*) Nada de *laisser-aller* nas pequenas coisas.

Langage, décor et costumes se dédoublent pour accentuer l'image du désarroi, physique et organique comme dans la pièce originale, qui marque l'expression de désespoir d'un peuple qui ne sait plus où il va, qui ne trouve plus son chemin sous la vague de choc de la crise financière. Les personnages beckettians sur scène s'engouffrent dans les silences pour accentuer encore davantage la solitude et la misère de chacun qui, avec cette allusion à la crise financière, retombe sur tous.



Pedro Lima et Pedro Laginha aux répétitions au Teatro da Trindade dans le scénario, dirigés par Luís Vicente, dans la présence de Jean-Guy Lecat (photographe Miguel van der Kellen)

En faisant du couple beckettien des hommes d'affaires tombés dans la déchéance, l'adaptation portugaise invite les spectateurs à déplacer le regard vers la situation suffocante où était plongé le pays du point de vue financier mais aussi sur la condition humaine. D'où la nécessité de garder certains éléments du jeu scénique auxquels Beckett tenait énormément, tel le pantalon d'Estragon qui, à un certain moment, lui tombe sur les chevilles. Sa position est bien connue puisqu'elle est fixée dans un extrait d'une lettre qu'il envoie, le 9 janvier 1953, à Roger Blin, lors de la création de la pièce à Paris, sur la mise en jeu de la scène où le pantalon d'Estragon doit lui tomber « autour des chevilles »²³ et la résistance de certains acteurs à se plier à cette exigence :

23 La didascalie est bien explicite là-dessus : « Estragon dénoue la corde qui maintient son pantalon. Celui-ci, beaucoup trop large, lui tombe autour des chevilles. Ils regardent la corde. (Beckett, 1952 : 132).

Il y a une chose qui me chiffonne, c'est le froc d'Estragon. J'ai naturellement demandé à Suzanne s'il tombe bien. Elle me dit qu'il le retient à mi-chemin. Il ne le faut absolument pas, c'est on ne peut plus hors de situation. Il n'a vraiment pas la tête à ça à ce moment-là, il ne se rend même pas compte qu'il est tombé. Quant aux rires qui pourraient saluer la chute complète, au grand dam de ce touchant tableau final, il n'y a absolument rien à objecter, ils seraient du même ordre que les précédents. L'esprit de la pièce, dans la mesure où elle en a, c'est que rien n'est plus grotesque que le tragique, et il faut l'exprimer jusqu'à la fin, et surtout à la fin. J'ai un tas d'autres raisons pour vouloir que ce jeu de scène ne soit pas escamoté, mais je vous en fais grâce. Soyez seulement assez gentil de le rétablir comme c'est indiqué dans le texte, et comme nous l'avions toujours prévu au cours des répétitions, et que le pantalon tombe complètement, autour des chevilles. Ça doit vous sembler stupide, mais pour moi c'est capital²⁴.

Il était donc important de conserver à Lisbonne la conception originale et la volonté artistique de Beckett. Il ne s'agissait pas de créer des clichés, mais de renforcer l'idée que certaines mises en jeu ou certains accessoires comme les chapeaux melons ponctuent l'action et que, comme le disait Jean-Pierre Vincent, chaque mouvement de chapeau est un coup de théâtre.

Estragon et Vladimir, qui pourraient être ces gens atteints par la crise financière dans l'attente de quelque retournement miraculeux, restent les emblèmes de l'anti-théâtre beckettien et ne réduisent pas la portée universelle de la pièce : ils ajoutent, en quelque sorte, une lecture actualisante de la tragédie humaine qui se déroule autour de nous, sous nos yeux. Estragon et Vladimir, prisonniers de l'attente, sont devenus dans l'adaptation portugaise les gardiens mêmes

²⁴ Cette lettre est déposée au Fonds Roger Blin, IMEC, abbaye d'Ardenne. Sur les rapports de Samuel Beckett avec ses metteurs en scène, voir l'étude de Sophie Lucet (2012).

*Jouer En attendant Godot de Samuel Beckett
sur la scène portugaise contemporaine*

de cette pénible et invivable attente, en renforçant la valeur universelle du texte de Beckett.



Affiche du spectacle *En attendant Godot*, de Samuel Beckett,
Teatro da Trindade, 17 avril 2015

Considérations finales

En partant du questionnement d'Henri Gouhier autour de cet « art à deux temps » qu'est le théâtre, nous avons soulevé ici d'autres questions dans le but de « chercher à comprendre des processus d'invention intellectuelle et esthétique qui, à travers telles activités particulières, propres à une œuvre ou à

un groupe d'œuvres, peuvent caractériser un genre, un temps, une activité culturelle ». (Neefs, 1988 : 21)

Dans une lettre à Michel Polac, datée du mois de janvier 1952, Samuel Beckett adresse au public et à la critique un double défi par rapport à son œuvre : « Quant à vouloir trouver à tout cela un sens plus large et plus élevé, à emporter après le spectacle, avec le programme et les esquimaux, j'en suis incapable. Mais ce doit être possible » (quatrième de couverture de l'édition française). L'équipe portugaise n'a fait autre chose que d'ouvrir, au cours de son processus de création, les « monde des possibles... les mondes construits » (Ferrer, 2010) au travers de la transposition de la pièce beckettienne à l'adresse du public portugais au moment où la crise financière, prenant le dessus, justifiait plus que jamais que les artistes prennent des œuvres classiques comme celle de Beckett pour relancer la pensée sur la condition humaine.

Roger Blin (1986), le premier créateur d'*En attendant Godot* sur la scène mondiale n'a pas hésité à reconnaître que la pièce, qui « a pu être récupéré[e] par les chrétiens, par les humanistes de tout poil [...], a changé l'état du théâtre ». Après son rôle incontournable vers un nouveau théâtre – le théâtre de l'absurde –, au début de la deuxième moitié du xx^e siècle, son actualité reste de mise puisque, finalement, au début du xxi^e siècle, elle est encore un instrument de fabrique qui fait appel à la créativité et aux enjeux artistiques de quelques créateurs, notamment hors de l'Hexagone. Un instrument de fabrique qui inscrit en lui le chemin annoncé vers la recréation et l'adaptation « pour faire entendre – comme le dit Claude Poissant – ce qu'on a envie de dire » dans « un travail de mise en scène avant tout », car, comme il l'affirme si justement, « une œuvre n'est jamais morte, elle voyage, elle n'est pas sacrée, sinon c'est la stérilité, la mort du corps théâtral, et la parole s'endort au musée ». (Poissant, 1990 : 71)

Références bibliographiques

BANU, G., 2005, *Les répétitions depuis Stanislavski à aujourd'hui*, Paris, Actes Sud.

BARBOSA, M. A., 2015, « Portugal à espera de Godot. O que se espera enquanto se está à espera... que passe? », *Dinheiro vivo*, 17 avril, en ligne : <https://www.dinheirovivo.pt/economia/portugal-a-espera-de-godot-o-que-se-espera-enquanto-se-esta-a-espera-que-passe-12667991.html>

BASTIN, G. L., 2020, « Adaptation », in M. Baker, G. Saldanha, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, New York, Routledge, 10-14.

BECKETT, S., 1997 [1952], *En attendant Godot*, Paris, Les éditions de Minuit.

BECKETT, S., 1990 [1931], *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par E. Fournier, Paris, Les éditions de Minuit.

BERNARDINO, F., 2015, « Entrevista Luís Vicente. A minha leitura de *A Espera de Godot* é assumidamente política », *Agenda Cultural Lisboa*, 2 avril, en ligne : <https://www.agendax.pt/2015/04/02/luis-vicente/>

BLIN, R., 1986, *Souvenirs et propos*, Paris, Gallimard.

BRISSET, A. 1990, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.

CANT, S. E., 1999, « In Search of “Lessness”: translation and minimalism in Beckett's theatre », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 35, n.º2, 138-157 .

ESPAGNE, M., 2013, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 1, en ligne : <http://journals.openedition.org/rs1/219>

ESSLIN, M., 1992, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet-Chastel.

FÉRAL, J., 2013, « Fabricação do Teatro: questões e paradoxos », *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, 3(2), 566-581, mai/août. En ligne :

<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39158>

FÉRAL, J., 2011, *Théorie et Pratique du théâtre – Au-delà des limites*, Montpellier, Éditions l'Entretemps.

FERRER, D., 2010, « Mondes possibles, mondes fictionnels, mondes construits et processus de genèse », *Genesis, Manuscrits-Recherche-Invention*, n.° 30, 20 juin, 109-130.

GOUHIER, H., 2005, « Cinquième entretien. Le théâtre : Art à “deux temps” », in G. Belgioioso, M-L. Gouhier (ed.), *Henri Gouhier se souvient... ou Comment on devient historien des idées, cinq entretiens avec Jean-Maurice de Montremy*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 87- 102.

HUTCHEON, L., 2006, *A Theory of Adaptation*, Londres, New York, Routledge.

KNOWLSON, J., 2023, *Falbar Melbor – A Vida de Samuel Beckett*, trad. de Fernando Villas-Boas, Porto, Teatro Nacional São João/Edições Húmus.

KNOWLSON, J., 1999 [1996], *Beckett : biographie*, Arles, Actes Sud. [trad. de *Damned to fame : the life of Samuel Beckett, London, Bloomsbury*].

LAMBERT, J., GORP, H. V., 1985, « On describing translation studies », in T. Hermans, *The Manipulation of Literature. Studies in literary Translation*, New York, St Martins.

LEFEVERE, A., 1992, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge.

LUCET, S., 2014, « Méthodologie », in *La Fabrique du spectacle, Analyses transversales*, en ligne <http://www.fabrique-du-spectacle.fr/analyses/methodologie>

LUCET, S., 2012, « Samuel Beckett face aux mises en scène de son œuvre : de la trace de l'imaginaire à la pulsion de l'archive », in D. Lemonnier-Textier, G. Chevallier, B. Prost, *L'esthétique de la trace chez Samuel Beckett : Écriture, représentation et mémoire*, PUR, 157-165 . En ligne : <https://books.openedition.org/pur/55699>

MCAULEY, G., 2017, « Participant observation of the rehearsal process : practical considerations and ethical dilemmas », *Revista Aspás*, vol. 7, n.°2, 10-26 .

MOURA, J-M., 1998, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF.
NEEFS, J., 1988, « La critique génétique : l'histoire d'une théorie », in A. Grésillon, A. Hechenblaickner et al. (éds.), *De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, auteur, texte, critique*, Actes du colloque franco-soviétique ITEM/CNRS, Tusson, Du Lérot, 11-22 .

PAGEAUX, D-H., 2009, *L'œil en main. Pour une poétique de la médiation*, Paris, Editions Jean Maisonneuve.

PAGEAUX, D-H., 2016, « La “dimension étrangère” comme champ de recherche en littérature générale et comparée » in A. C. Santos, M. J. Cabral, *L'Etranger*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Exotopies », 17-42 .

PAVIS, P., 1990, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.

PAVIS, P., 1989, « Problems of translating for the stage: intercultural and Post-modern theatre », in H. Scolnicov, P. Holland (eds.), *The Play out of Context: Transferring plays from culture to culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 25-44.

PAVIS, P., 1987, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales.

POISSANT, C., 1990, « Adapter : le choix de trahir », *Jeu, revue de théâtre*, 56, 69–72 .

SANDERS, J., 2006, *Adaptation and appropriation*, Londres, New York, Routledge.

SANTOS, A. C., 2020, « Répertoire(s) et transferts culturels au théâtre au XIX^e siècle », *Synergies Portugal*, 8, 21-36, en ligne : <https://gerflint.fr/Base/Portugal8/santos.pdf>

SANTOS, A. C., 2017, « Légitimation du répertoire théâtral français sur la scène portugaise », *Carnets, revue électronique d'études françaises*, 9, en ligne : <http://carnets.revues.org/2087>

SANTOS, G. dos, 2002, *Le spectacle dénaturé. Le théâtre sous le règne de Salazar (1833-1968)*, Paris, CNRS éditions. En ligne : <https://books.openedition.org/editions-cnrs/38952>

SANTOYO, J-C., 1989, « Traducciones y adaptaciones teatrales : ensayo de una tipología », *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, 96-107 .

SENA, J. de, 1988, « *À l'Espera de Godot* de Samuel Beckett » in L. F. Rebello (org.), *Jorge de Sena. Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70.

STEINER, G., 1998, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel.

THOMASSEAU, J-M., 2018), « Itinéraires de génétique théâtrale ou les enjeux de l'incomplétude de l'inachèvement et du passage », in A. C. Santos, S. Proust, A. I. Vasconcelos (éds.), *Parcours de génétique théâtrale : du laboratoire d'écriture à la scène*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Entr'acte : études de théâtre et performance », 29-42 .

UBERSFELD, A., 1982, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales.

UBERSFELD, A., 1980, « Le texte dramatique », in D. Couty, A. Rey (dir.), *Le Théâtre*, Paris, éd. Bordas.

ZUBER-SKERRITT, O., 1988, « Towards a typology of literary translation : drama translation Science », *Meta : journal des traducteurs/ Meta : Translators' Journal*, vol. 33, n.º4, 485-490 .

ZURBACH, C., 2007, *A tradução teatral: o texto e a cena*, Évora, Caleidoscópio.

**Édition, création, réédition : transformation de
l'écriture par le premier passage à la scène des
pièces de Samuel Beckett et Jean Genet
par Roger Blin**

Mathilde Dumontet
Université Rennes 2

À l'exception de l'écriture de plateau, le rapport entre le texte et la scène est souvent étudié dans une perspective unilatérale : du texte à la scène. Or, dans certains cas de compagnonnage entre un auteur et un metteur en scène, le passage à la scène d'une pièce pré-écrite et déjà éditée peut apporter des modifications au texte qui seront reprises dans une édition postérieure, nourrie par le travail au plateau. Le rapport entre texte et scène devient alors bilatéral et se complique : le premier appelle le second (le devenir scénique¹) et le second transforme le premier (réécriture et réédition).

1 Le devenir scénique est ce qui dans un texte « sollicite la scène et, dans une certaine mesure, la réinvente » (Sarrazac, 2005 : 63-66 ; 63).

Cette interaction sera étudiée à partir du compagnonnage de Roger Blin, dans les années 1950 et 1960, avec Samuel Beckett et Jean Genet, deux auteurs à l'écriture et à la présence dirigistes, et dont les pièces ont été rééditées suite à leur création par Blin. Ces deux auteurs ont travaillé en étroite collaboration avec Blin pendant une dizaine d'années, à la fois sur leur texte mais aussi en étant présents aux répétitions. À l'initiative d'Aldo Bruzzichelli, Blin et Serreau ont d'ailleurs rejoint Genet en Italie pendant l'été 1964 pour travailler sur le texte des *Paravents*². L'existence de certains textes de scène dans les archives permet de constater trois choses : les différences entre l'édition utilisée pour la création et la réédition qui s'ensuivit ; les modifications opérées par le metteur en scène, en accord ou sur proposition de l'auteur, sur le texte pour sa création ; et par comparaison, les transformations émanant de la scène conservées ou rejetées par l'auteur dans la réédition. Ces archives peuvent aussi être observées par le prisme des discours de Blin qui explique des changements opérés dans le texte, ou rapporte des divergences de conception avec les auteurs. Sa description de certaines trouvailles scéniques peut également être mise en regard avec certains ajouts de didascalies.

À partir d'une étude génétique de l'imprimé, c'est-à-dire l'étude des transformations de l'œuvre à travers diverses éditions (De Biasi, 2000 : 29), et d'une étude des discours de Blin et des auteurs, je me demanderai dans quelles mesures les rééditions des textes de Beckett et de Genet intègrent des reliquats de la première création scénique de Blin. Si la distinction stricte entre apport du metteur en scène et apport de l'auteur au texte est difficilement quantifiable, l'enjeu de mon étude est au contraire de montrer comment l'interrelation

2 D'après Roger Blin, Aldo Bruzzichelli est un « pâtissier italien assez fortuné, grand amateur de musique, qui se faisait fort de commanditer *Les Paravents*. Il [lui] donne environ mille francs par mois pour [lui] éviter d'être emmerdé à chercher du travail » (Blin, 1986 : 175).

entre texte et scène, par le prisme d'un compagnonnage entre auteur et metteur en scène, vient nourrir, transformer, voire détourner une écriture, et comment, dans ce cas précis, la présence de Blin se retrouve dans les textes de nouveau publiés. Je me concentrerai sur l'étude d'*En Attendant Godot* de Beckett, mis en scène par Blin en 1953 au Théâtre de Babylone, dont le texte de scène est conservé dans le fonds Blin (Blin, 1952) de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), et sur l'étude des *Paravents* de Genet mis en scène par Blin en 1966 à l'Odéon-Théâtre de France, dont le cahier de régie de la mise en scène de Blin (1966) se consulte à la Bibliothèque nationale de France (BnF). Je m'appuierai aussi fortement sur l'édition de la Pléiade *Théâtre complet* de Jean Genet (2002) dans laquelle Michel Corvin, par un travail génétique très précis, met au jour les différents états manuscrits de la pièce. Roger Blin (1986 : 194) a travaillé à partir de l'édition de 1961 chez Barbezat. La mise en comparaison de ces deux cas particuliers permettra de révéler les différences de reprises par des auteurs ayant effectué le même travail avec le même metteur en scène. Dans un premier temps, je m'attacherai à l'étude des changements opérés dans l'écriture dialogique lors du temps précédant le passage au plateau. Puis, dans un second temps, j'interrogerai l'ajout ou l'absence d'ajout de remarques manifestant les découvertes faites au plateau dans les didascalies. Je finirai cette étude en me focalisant sur le cas particulier de la création d'un paratexte intermédiaire dans la réédition des *Paravents*, pièce dans laquelle Genet semble continuer la mise en scène de sa pièce amorcée par le travail avec Blin lors des répétitions de 1966 .

Affiner le dramatique au sein de l'écriture

Roger Blin est assez vite connu et reconnu comme découvreur de texte. Grand lecteur de manuscrits et de textes nouvellement édités, il lui arrive d'apporter des conseils

de réécriture aux auteurs. Son expérience de la scène et sa sensibilité vis-à-vis de l'écriture dramatique lui permettent de percevoir les grands mouvements sous-jacents d'une écriture et de les révéler en proposant des coupes ou des réajustements. En dialogue avec l'écrivain, il propose des modifications sur le texte en amont du travail au plateau. De ce fait, les textes de scène d'*En Attendant Godot* et des *Paravents* sont propres : les ratures ne sont pas des ratures de suspension mais de suppression, selon la terminologie employée par Pierre-Marc de Biasi³. Dans les deux cas, Blin travaille avec des écrivains qui ont peu d'expérience de la scène et leur apporte alors son expertise. Les répétitions d'*En Attendant Godot* sont les premières expériences de scène de Beckett (1952) qui affirme, dans une lettre à Michel Polac datant de 1952, ne rien connaître au théâtre et ne pas y aller. Dans le même ordre d'idée, Genet, qui au moment des *Paravents* a déjà énormément pensé son théâtre (celui-ci se joue sur les scènes parisiennes depuis une vingtaine d'années), aurait, selon Blin (1986 : 174), écrit *Les Paravents* sans penser à la scène. Le fait qu'il n'assiste pas aux représentations théâtrales de son temps l'empêcherait, toujours selon Blin (1986 : 183), d'avoir une connaissance pragmatique de la scène et des acteurs. Cependant, Blin reconnaît aux deux écritures une sensibilité dramatique hors du commun. C'est pourquoi il considère que les changements opérés par ses soins dans les textes de scène vont toujours dans le sens de l'écriture de l'auteur pour y ajouter de la cohérence, ou dynamiser une scène.

3 Pierre-Marc De Biasi distingue cinq types de rature : la rature de substitution, de suppression, de transfert, de gestion et de suspension. La rature de suspension marque « un segment qui pourra donner lieu à une éventuelle annulation ou correction ultérieure » (De Biasi, 2000 : 54). Elle ouvre un espace de travail en cours. La rature de suppression, au contraire, élimine une partie du texte sans le remplacer et ce de manière définitive.

Cette partie privilégiera des exemples tirés d'*En Attendant Godot* puisque l'étude d'Aurélia Guillet (1998) sur les transformations du texte de Genet pour la mise en scène de Blin à l'Odéon-Théâtre de France est très complète. Blin porte une grande attention au rythme d'ensemble d'une pièce, et n'hésite pas à faire des coupes dans cette perspective. Les suppressions opérées sur le texte d'*En Attendant Godot* sont conservées dans la réédition alors que le phénomène est plus rare pour celle des *Paravents*. Dans *En Attendant Godot*, elles concernent principalement des passages de discussion sur le personnage de Lucky. Par exemple, deux pages de répliques courtes entre Pozzo, Vladimir et Estragon sur Lucky qui danse, chante et pense, sont raturées (Blin, 1952 : 68-69), ce qui a pour conséquence de renforcer l'évidence suivante : si Lucky a déposé les bagages, c'est pour danser. À l'inverse, les coupes effectuées par Blin dans *Les Paravents* semblent moins réalisées pour aller dans le sens du texte que pour des raisons contingentes, et ce malgré les dires du metteur en scène. Il les justifie en effet par le fait que selon lui « les dernières scènes ralentissaient le rythme du spectacle qui devait au contraire s'accélérer jusqu'à la fin, jusqu'à la glorification de Saïd comme petit tas d'ordures » (Blin, 1986 : 193) et se défend de les avoir opérées à cause du « dernier métro » (*Ibid.*). Avec cette allusion, Roger Blin se défend d'avoir fait des choix pour des raisons extradramatiques. Cependant, il révèle tout de même prendre en compte la fatigue des spectateurs, alors peu habitués aux grandes fresques théâtrales (*Ibid.* : 192). Or, une représentation qui dure après minuit engendre un surcoût financier. D'ailleurs Jean-Louis Barrault, alors directeur de l'Odéon et donc directement concerné par ces questions, avait proposé ses propres coupes dans le même sens et, probablement, pour éviter également le scandale. Il a, en effet, en priorité coupé les provocations et vulgarités du texte (*Ibid.* : 193-194), ce qui pourrait expliquer pourquoi Genet n'en a souvent pas pris acte.

Par ailleurs, de nombreux changements s'attachent à la recherche du mot juste ainsi qu'à celle de la cohérence. Ainsi dans *En Attendant Godot*, vers la fin de l'acte deuxième, la réplique d'Estragon – initialement « tu l'as imaginé » – est barrée et enlevée pour être remplacée par « tu l'as rêvé » (Blin, 1952 : 155). Le changement de verbe permet à la fois de rendre la réplique plus sèche et de mettre en avant la pauvreté du vocabulaire et, par-là, celle de la pensée d'Estragon qui fait souvent référence à ses rêves. Dans ce même ordre d'idée – à savoir mettre en avant la cohérence interne des personnages – Blin et Beckett ont pratiqué une inversion de répliques. Dans l'édition originale, Estragon dit :

« Estragon. – On se croirait au spectacle.
Vladimir. – Au music-hall.
Estragon. – Avec Bim.
Vladimir. – Et Bom.
Estragon. – Les comiques staliniens. » (*Ibid.* : 56).

Sur le texte de travail, au crayon, Blin barre Estragon pour le remplacer par V et Vladimir par E. La fin des répliques est également raturée pour être remplacée par la version aujourd'hui connue :

« Vladimir. – On se croirait au spectacle⁴.
Estragon. – Au cirque.
Vladimir. – Au music-hall.
Estragon. – Au cirque. » (Beckett, 1952 : 44-45)

En intervertissant les répliques, Roger Blin insiste sur la position de suiveur d'Estragon et sur son manque d'imagination puisqu'il répète la proposition : « au cirque ».

4 Blin proposait aussi de remplacer le terme spectacle par théâtre, ce qui ne sera pas conservé dans l'édition postérieure.

Alors que les transformations opérées sur le texte de Beckett tendent vers une plus grande épure, le travail sur les répliques des *Paravents* révèle plutôt la recherche d'une plus grande oralité et familiarité. Par exemple, au quatrième tableau, est ajouté dans le cahier de régie dans la bouche de Sir Harold : « et ta Moukère, tu l'emportes ? » ; ou bien est remplacé : « tu gagnes de quoi vivre » par : « tu gagnes pour vivre » (Blin, 1966 : 38). Au sixième tableau, le mot « plaie » est remplacé par le mot « croûte », etc. Les exemples de la sorte peuvent être multipliés, ces changements étant pour la majorité conservés et amplifiés par Genet dans la réédition.

Blin et les auteurs repensent également le texte pour privilégier ce qui se passe sur la scène. Dans cette perspective, une parole qui redouble un acte est le plus souvent effacée. À l'acte deuxième d'*En Attendant Godot*, la tirade de Vladimir qui réfléchit au bien-fondé d'aider Pozzo à se relever était à l'origine entrecoupée d'une réplique d'Estragon – « je n'ai pas écouté » – placée lorsque son compagnon lui demande : « qu'en dis-tu ? ». Cette réplique est soulignée en rouge dans le livre de travail (Blin, 1952 : 134) et remplacée par la didascalie « (Estragon n'en dit rien) » dans l'édition suivante (Blin, 1952 : 103). Ce changement augmente l'impression de monologue intérieur que procure la tirade de Vladimir. Les exemples sont plus nombreux dans *Les Paravents*. Au quatrième tableau dans le cahier de régie de Blin (1966 : 41), l'ordre « viens tenir Bijou un moment » est supprimé d'une réplique de Sir Harold pour le remplacer par un acte. C'est aussi le cas de la réplique « je soupire » (*Ibid* : 42) de Saïd ou de « y'a le vent » (*Ibid* : 43) : est privilégiée sa sortie avec Habib « en tournoyant [...], emportés par le vent⁵ » (Blin,

5 Sur le cahier de régie, on remarque l'inscription au feutre noir « quand Habib roule Saïd » qui laisse supposer qu'Habib impulse à Saïd son mouvement (Blin, 1966 : 43). Jean Genet ajoute dans la réédition la didascalie « Saïd et Habib sortent en tournoyant, comme si le vent les emportait, coulisse de gauche » (Genet, 2000 : 53).

1986 : 211). Mais ces suppressions sont rarement conservées par Genet dans la réédition qui préfère conserver ou ajouter la redondance entre parole et acte.

Les quelques exemples que j'ai pu relever déjouent l'idée répandue selon laquelle Blin respecte fidèlement le texte. Il n'hésite pas, avec l'accord de l'auteur, à y faire des modifications. Il est alors plus juste de dire qu'il respecte le mouvement dramatique d'une écriture. D'une manière générale, les changements effectués sur les textes de travail pour les mises en scène de Blin vont dans le même sens : épuration du texte, resserrement de l'action. Mais s'ils sont tous conservés par Beckett dans la réédition, Genet prend peu en compte les suggestions de Blin dans le travail de réécriture qu'il effectuera sur *Les Paravents* après les représentations à l'Odéon-Théâtre de France. À l'inverse, il semble que de plus nombreux reliquats de la mise en scène de Blin soient présents dans la réédition des *Paravents* que dans celle d'*En Attendant Godot*.

De la scène dans l'écriture

Après observation du travail de Blin, il arrive aux auteurs d'ajouter à leur texte des didascalies, ou avant-propos, qui reprennent directement des propositions scéniques, ainsi que de modifier certains de leurs désirs, ou « vues de l'esprit » (Blin, 1986 : 58), qui s'avèrent mal transposables à la scène. Un des grands changements dans l'utilisation des didascalies au xx^e siècle par rapport au xix^e – ou des paratextes comme la glose actuelle les nomme (Thomasseau, 2008 : 1034) – est l'essor de leur fonction d'énonciation des conditions scéniques par rapport à celles des conditions fictionnelles qui s'amenuisent, voire disparaissent, ce qui explique pourquoi la didascalie devient un espace privilégié pour étudier la place des mises en scène de Blin dans les rééditions des deux pièces du corpus.

Dans les entretiens où Blin relate ses souvenirs de mises en scène à Lynda Bellity Peskine au début des années 1980, il aime mettre en avant certaines de ses « trouvailles » selon ses propres dires. Ce terme, dans son vocabulaire, renvoie aux transpositions scéniques d'une idée et connote la sérendipité de la trouvaille. C'est en effet par le travail au plateau qu'il va les découvrir ou les vérifier (Blin, 1986 : 93 ; 1985). Nombre de ses trouvailles sont reprises dans la réédition des *Paravents*. Les principaux effets de Blin retenus concernent la mort des personnages ; l'ajout, par exemple, au douzième tableau d'une didascalie sur la mort de Kadidja : « quand on lui ferme les yeux, elle est face au public, soutenue par les femmes, la tête appuyée aux premiers paravents (Genet, 2000 : 161) », ou une autre sur celle de Leïla au quatorzième tableau : « elle s'enfonce définitivement dans sa robe qui était faite de façon – sorte de crinoline – qu'elle puisse, vers la fin, s'y noyer » (*Ibid.* : 223). Mais dans le texte, ces trouvailles ne sont pas directement imputées à Blin ; Genet se les approprie. Ce dernier ne reprend cependant pas tous les jeux de scène inventés par Blin. D'ailleurs, celui dont Blin semble le plus fier n'est bizarrement pas retenu par Genet. Au quatrième tableau, il faisait arracher par Habib un soleil en papier collé au paravent afin de symboliser la tombée de la nuit (Blin, 1986 : 200). Cette trouvaille faisait référence aux conventions extrême-orientales dont la pièce de Genet s'est inspirée, et préparait les spectateurs à intégrer des codes de jeu ultérieurs. Blin (1966) raconte qu'« ainsi, pour montrer qu'un personnage est mort [il] lui fai[t] cerner le visage d'un trait blanc ».

L'art du placement et du déplacement est également un des traits constitutifs du travail scénique de Blin. Encore une fois, si Genet réintègre de nombreuses propositions à ce sujet, cela ne semble pas être le cas de Beckett. Pour *Les Paravents*, Genet désirait un noir entre chaque tableau pour que la scène se prolonge dans l'esprit des spectateurs. Or, Blin lui explique que cet effet fonctionne sur le papier mais pas sur scène car

« au théâtre les noirs impliquent des manipulations de décors faites à la va-vite par des machinistes qui font beaucoup de boucan, et [...] on obtiendrait pas du tout l'effet recherché » (Blin, 1986 : 205). À la place, il règle des mouvements de paravents⁶ afin que « les scènes se chevauch[e]nt ou s'enchain[e]nt » (Blin, 1966) pour créer « l'effet de résonance » (*Ibid.*) souhaité par l'auteur. Cette réflexion sur les mouvements des paravents est reprise par Genet dans la réédition. Dans le quatrième tableau, par exemple, il ajoute des didascalies⁷ qui font apparaître le paravent du tableau suivant avant la fin de la scène. Au final, la connaissance du plateau de Blin rejoint les envies scéniques de Genet qui, d'après l'étude de Michel Corvin, dès son travail pour l'édition originale cherchait à améliorer dans l'écriture l'enchaînement des tableaux :

« On s'aperçoit que pour l'édition originale, Genet a travaillé à rassembler en des tableaux unifiés des thèmes multiples et interdépendants en éliminant deux tableaux entiers et deux parties de tableaux qui, sans être inutiles pour nuancer la couleur maghrébine, avaient l'inconvénient de rompre les enchaînements. » (Genet, 2002 : 1236)

Pour *En Attendant Godot*, Beckett (1952 : 93-94) ne reprend aucune des trouvailles de Blin, qui sont pourtant nombreuses : il travaille énormément les déplacements ou accentue des jeux clownesques comme pour le jeu de chapeaux que Blin (1986 : 100) raconte comme suit : « Vladimir et Estragon réfléchissaient en passant l'un derrière l'autre : “Voyons! Voyons!” C'était extrêmement drôle ». De même, aucune

6 Les mouvements de paravents sont par ailleurs visibles dans les cahiers de régie (Blin, 1966).

7 « Dès ce moment, dans le fond de la scène, s'élève un praticable. La nuit se fait peu à peu » puis quelques répliques plus tard « Sur le praticable du fond, apparaît le paravent blanc de la prison du cinquième tableau. La nuit est totale. » (Genet, 2000 : 52).

trace ne subsiste des déplacements pourtant élaborés avec beaucoup de précision par Blin (*Ibid.* : 95) : « La mise en scène a été un long travail de mise au point d'une espèce de ballet, d'une circulation très rigoureuse déterminée par les douleurs feintes ou réelles des personnages, par leurs relations et par le texte ». Toutefois, le fait que Beckett élabore ses didascalies avec de plus en plus de précisions dans ses pièces postérieures peut être perçu, si ce n'est comme une influence directe de Blin, au moins comme une meilleure connaissance des possibilités offertes par les jeux au plateau, ce qui lui vient directement de son compagnonnage avec Blin, comme le souligne par la suite Odette Aslan (1990 : 146) :

« Beckett n'avait pas encore l'expérience de la scène qu'il a acquise depuis et, bien qu'extrêmement respectueux de ses indications scéniques, Blin lui fit remarquer que certaines d'entre elles, concernant un mouvement ou une pause, s'adressaient surtout à un lecteur et qu'il fallait procéder différemment sur scène. »

L'écriture d'*En Attendant Godot* pourrait alors être considérée comme le brouillon de *Fin de partie* dont les deux rôles principaux sont d'ailleurs écrits en fonction des jeux et des corps de Roger Blin et de Jean Martin⁸.

Cette étude des reliquats de la mise en scène de Blin dans les rééditions, ou de leur absence, met en avant l'utilisation différente de la didascalie chez Beckett et Genet. Beckett semble prendre en compte l'expérience de la scène avec Blin pour l'écriture de ses pièces suivantes, *Fin de Partie* lui étant dédié. Au contraire, Genet exploite directement cette expérience de la scène pour remettre en travail son texte. La réédition des *Paravents* est d'ailleurs pourvue d'un nouveau type de didascalie à la fin de chaque tableau, appelée

8 Roger Blin, qui jouait Pozzo pour Hamm et Jean Martin interprète de Lucky pour Clov.

« commentaire » qui, comme son nom l'indique, commente la mise en scène à réaliser pour les prochains metteurs en scène ou le lecteur.

Le cas des Paravents : La didascalie comme espace de réflexion sur le théâtre

La participation assidue de Genet aux répétitions, et sa grande production de lettres adressées à Roger Blin sur la mise en scène en cours, l'ont encouragé à penser et rêver la scène de son théâtre imaginaire. Il en parle déjà à Blin dans une lettre envoyée pendant les répétitions : « au texte des *Paravents* devrait être joint quelque chose ressemblant à une partition » (Genet, 1966 : 28). Ces commentaires débordent à double titre le statut habituel des didascalies. La fonction d'indication des conditions d'énonciation de l'événement fictionnel est d'une part quasi nulle, pour laisser entièrement la place aux indications scéniques qui débordent sur le rôle du metteur en scène en donnant des directives assez précises sur l'interprétation des acteurs, les accessoires, les costumes, etc. D'autre part, l'auteur y entame une véritable réflexion sur sa conception du théâtre.

Ces commentaires sont avant tout une continuité de considérations initiées par *Les lettres à Roger Blin*. Le septième tableau, supprimé (Aslan, 1972 : 38) dans la mise en scène de Blin, est conséquemment le seul sans commentaire. Dans les autres, Genet reprend des envies scéniques dont il a déjà parlé dans sa correspondance, comme le fait de monter Warda sur un escabeau (Genet, 1966 : 59 ; 2000 : 37). En ce sens, certaines parties des commentaires complètent les didascalies interstitielles et comportent des reliquats de la mise en scène de Blin. D'autres, plus orientées sur le jeu des comédiens, prennent aussi leur naissance dans des interrogations nées de son dialogue avec Blin comme, par exemple, les questionnements sur le tremblement des arabes

devant le fils de Sir Harold qui se retrouvent dans les deux ouvrages.

Dans *Les lettres à Roger Blin* :

« Le tremblement des Arabes devant le fils de Sir Harold : vous devez le mettre au point. Chaque acteur doit s'entraîner à faire trembler tous ses membres de façon qu'eux tous donnent une vision douloureuse de la frousse. Ils trembleront de la tête aux pieds, des épaules aux mains, et le tremblement doit aller jusqu'à la transe mais évoquer en passant un champ de seigle par grand vent ou la fuite d'une compagnie de perdrix. Cela vous dit-il quelque chose? » (Genet, 1966 : 59).

Dans la réédition des *Paravents* :

« Pour le tremblement : tous les Arabes doivent trembler ensemble, de la tête aux pieds. Ce sera encore très difficile à réaliser puisque les acteurs ne savent encore rien foutre. Si l'on monte cette pièce, il est indispensable de créer une école du tremblement. » (Genet, 2000 : 162).

Plus synthétique, le ton de Genet est également plus provocateur dans la réédition où il s'adresse à des inconnus.

Pour exprimer son point de vue sur le théâtre et sur le jeu d'acteur, Genet déborde le cadre particulier de la pièce pour s'ouvrir à des réflexions plus générales, voire hors sujet, comme dans l'exemple ci-dessus où il évoque la création d'une « école du tremblement ». Ainsi, au treizième tableau, Genet (2000 : 193-194) développe une réflexion ouverte sur les costumes des soldats, du Lieutenant et du Général. Par le costume, une idée de Force doit jaillir sans trop s'éloigner d'une réalité historique. Pour mieux expliciter son propos, Genet prend l'exemple de l'Aigle de Prusse. Selon lui, c'est par la stylisation, mais à partir d'éléments réalistes, qu'émane de l'emblème prussien l'idée de Force irréprouvable qu'il

recherche. Genet interroge les possibilités et les effets de la transformation du réel jusqu'à l'emblème. Les réflexions contre le réalisme et le jeu psychologique sont donc très présentes dans les didascalies intermédiaires, dans lesquelles Genet (2000 : 140-141) n'hésite pas à se moquer des acteurs : « si l'on tient à faire vivre le personnage "de l'intérieur", il est possible que l'acteur chargé du rôle [...] se croie chasseur de sexes maures comme d'autres de scalps ». Il n'hésite pas non plus à se moquer de son propre texte, comme c'est déjà le cas dans *Les lettres à Roger Blin*, avec sa jubilation provocatrice bien connue. Si souvent les didascalies apparaissent comme l'espace d'un « contrat implicite entre l'auteur et le metteur en scène » (Toudoire-Surlapierre, 2007 : 8), elles endossent plutôt ici la fonction de suggestion et de conseil en créant un espace de débat (Golopentia, Martínez Thomas, 1994 : 202). Finalement la parole de Genet reste toujours à demi sérieuse.

Toutefois, la présence de nombreuses adresses à la future équipe chargée de la mise en scène, – telle que « si le costumier est habile » (Genet, 2000 : 139) ou encore « le mouvement est à trouver » (*Ibid.* : 140) – montre que ces commentaires ne se limitent pas à une sorte de compte rendu de propositions et de réflexions émanant des répétitions à l'Odéon. Au contraire, Genet crée un espace de dialogue avec les futures équipes potentielles. Avec ces commentaires, l'auteur mélange sa mise en scène imaginaire avec la réelle, mais éphémère, de Roger Blin, et toutes celles encore à venir. Il crée ainsi une mémoire partagée et fabriquée tout en substituant sa voix à celle de Blin. Ce phénomène se rapproche de celui que Monique Martínez Thomas nomme le didascale :

L'auteur entend bien substituer une mise en scène imaginaire – mais destinée à vivre pour la mémoire collective – à celle – réelle mais éphémère – du futur metteur en scène; parce qu'en créant une fonction didascalique textuelle destinée à remplacer le metteur en scène, il crée un *didascale*. (Martínez Thomas, 2007 : 37)

En conclusion, dans les deux cas étudiés, l'œuvre rééditée est la résultante d'un travail scénique collectif. Néanmoins, les auteurs ne se limitent pas à faire des ajouts provenant de la mise en scène pour au contraire repenser leur œuvre après le passage à la scène. Ainsi, si certaines coupes ou certains changements opérés pour la mise en scène sont parfois conservés, de nouvelles idées viennent également à l'auteur en regardant sa pièce prendre vie sur plateau. Si une œuvre dramatique subit souvent des changements lors de son passage à la scène, il est assez rare que ceux-ci soient repris dans une réédition. Dans les deux cas étudiés, la présence de Blin, même par son absence ou sa remise en cause, est constitutive de l'édition. Le principe d'*interlucidité*, à savoir la mémoire des mises en scène précédentes d'un texte dans la création d'un metteur en scène (Grésillon, Thomasseau, 2006 : 31), est au cœur de la réédition des deux textes. La notion d'auteur unique trouve ici ses limites, ainsi que la vision chronologique de l'écriture d'un texte qui précéderait le travail au plateau.

Il est alors étonnant de constater que, dans les rééditions d'*En Attendant Godot* et des *Paravents* qui montrent la présence de la mémoire de la mise en scène de Blin au sein même de l'écriture, son nom n'apparaisse pas dans le paratexte liminaire. Ce fait est d'autant plus étrange que pour les autres éditions des textes de Beckett et de Genet mis en scène par Blin, son nom est inscrit dès les premières pages. *Fin de partie* lui est dédié (Beckett, 1957 : 7), et la pièce *Les Nègres* s'ouvre sur une indication de Genet qui débute ainsi : « Imiter Blin ? Sa réussite était de l'ordre de la perfection, l'imiter équivaldrait à le dégrader » (Genet, 2005 : 9). Sa présence est-elle trop évidente dans la mémoire collective pour être mentionnée ? Les incises du type « jeu de scène, on le sait, imaginé par Blin » (Genet, 2002 : 1242), qu'ajoute régulièrement Michel Corvin dans ses annotations à l'édition de la Pléiade, mettent justement en avant la vivacité de la mémoire collective. Cela

est peut-être vrai à l'époque de la réédition, mais Roger Blin étant de moins en moins connu des nouvelles générations, sa présence dans les textes semble de moins en moins perceptible. Raison pour laquelle nous avons souhaité réhabiliter sa présence discrète dans cet article.

Références bibliographiques

ASLAN, O., 1990, *Roger Blin, qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture.

ASLAN, O., 1972 [1969], « "Les Paravents" de J. Genet », in BABLET D., JACQUOT J. (dir.), *Les Voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, n° III, p. 11-107.

BECKETT, S., 1957, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit.

BECKETT, S., 1952, *En Attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit.

BLIN, R., 1986, *Roger Blin. Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Paris, Gallimard.

BLIN, R., 1985, in MICHEL O., FARABET R. (réal.), « Fragment Roger Blin 1 », *Ateliers de création radiophonique*, France Culture, 27 janvier, Ina.

BLIN, R. (m. en sc.), 1966, *Cahier de Régie des Paravents. Première et Deuxième partie*, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178 (693 et 694), BnF.

BLIN, R., 1966, Entretien avec Catherine Valogne, in « *Les Paravents*, de Jean Genet. C'est le drame algérien dans un théâtre officiel », *Tribune de Lausanne*, 17 avril, coupures de presse, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC.

BLIN, R., 1952, *Livre de travail* d'En Attendant Godot, Paris, Les Éditions de Minuit, Fonds Blin, BLN 1.1, IMEC.

DE BIASI, P-M., 2000, *La Génétique des textes*, Nathan, coll. « 128 ».

FIX, F., 2007, TOUDOIRE-SURLAPIERRE, F. (dir.), *La Didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Presse universitaire de Dijon.

GENET, J., 2005 [1979], *Nègres*, Paris, Gallimard.

GENET, J., 2002, *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par CORVIN M., DICHY A., Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

GENET, J., 2000 [1979], *Les Paravents*, édition présentée, établie et annotée par CORVIN, M., Paris, Gallimard.

GENET, J., 1966, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard.

GOLOPENTIA, S., MARTINEZ THOMAS, M., 1994, *Voir les didascalies*, Paris, CRIC et OPHRYS.

GRÉSILLON, A., THOMASSEAU, J-M., 2006, « Scène de genèses théâtrales », *Genesis*, n° 26, p. 19-34.

GUILLET, A., 1998, « *Les Paravents* » de Jean Genet : *Du texte à la scène : Étude des mises en scène de Roger Blin (1966) et de Patrice Chéreau (1983)*, BENHAMOU, A-F. (dir.), Université Paris III, mémoire de Maîtrise en études théâtrales.

MARTINEZ THOMAS, M., 2007, « Typologie fonctionnelle du didascale », in FIX, F., TOUDOIRE-SURLAPIERRE, F. (dir.), *La Didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Presse universitaire de Dijon, p. 36-46.

SARRAZAC, J-P. (dir.), 2005, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé.

THOMASSEAU, J-M., 2008, « Paratexte », in CORVIN, M. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, p. 1034.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, F., 2007, « “Regarder l'impossible” : l'écriture didascalique dans le théâtre du XX^e siècle », in FIX, F., TOUDOIRE-SURLAPIERRE, F. (dir.), *La Didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Presse universitaire de Dijon, p. 7-17.

Génétique théâtrale et mythocritique : réflexions autour de quelques réécritures de *Hamlet*

Ariane Ferry
Université de Rouen Normandie

*Il commença alors, d'après son plan, à séparer et à réunir,
à modifier et souvent à rétablir, car si content qu'il fût de
son idée, il lui semblait toujours, en la mettant à exécution,
que l'original ne faisait qu'en pâtir. (Goethe¹)*

La génétique théâtrale, en tant que méthode critique, m'intéressera ici sous l'angle particulier de sa relation à la mythocritique et à l'étude des mythes littéraires. L'étude, en diachronie, de l'élaboration et des reconfigurations théâtrales de certains mythes littéraires antiques ou « nouveau-nés² »

1 Goethe (1999 : 375).

2 Philippe Sellier appelle ainsi les mythes ne relevant pas de l'héritage biblique ou gréco-latin : Tristan et Iseult, Faust, Don Juan.

(Sellier, 1984 : 116), m'a régulièrement conduite à envisager la question de la réécriture selon deux approches : la génétique des textes dramatiques (fondée sur une documentation plus ou moins riche et accessible selon les époques de production) et la mythocritique (fondée sur chaque avatar du mythe littéraire et ce, quels que soient son positionnement dans la « chaîne historique des œuvres constituant le mythe littéraire » [Mortier, 2001 : 105] et la qualité esthétique qu'on lui prête à un moment donné) relevant d'un complexe processus de réception et de création³ qui comprend non seulement des œuvres et leur critique, mais aussi des réflexions sur le mythe lui-même et ses fonctions, symboliques, sociales ou politiques.

Pour soutenir les remarques et propositions qui vont suivre, j'envisagerai deux groupes de réécritures que je n'ai pas retenues en fonction de leur renommée ou de leur valeur esthétique, mais parce qu'elles reflètent de manière emblématique les tendances d'époques différentes. Le premier groupe a été constitué, d'une part, de quelques pièces tenant du « divertissement » et, d'autre part, de « réécritures scéniques » contemporaines. Le second groupe réunit deux transformations sérieuses de *Hamlet*, pièces « imitées de » Shakespeare à deux moments éloignés d'une double histoire, celle de la réception créatrice d'une tragédie élisabéthaine⁴ et celle du mythe littéraire d'Hamlet, en 1769 et 1974, transformations que l'on doit à deux Français qui ont réécrit *Hamlet* à leurs débuts d'hommes de théâtre, dans des contextes radicalement différents du point de vue des modalités des transferts culturels et des adaptations théâtrales alors en jeu : le *Hamlet* de Jean-François Ducis – tragédie qui est le premier essai, pour l'auteur, d'une adaptation à la scène française d'une pièce de Shakespeare ; *Le Jour des Meurtres dans la vie de Hamlet*, « sorte d'adaptation rêvée » (Ubersfeld, 1999 :

3 Sur ce processus, voir Mortier (2001) et Gély (2008).

4 Voir Bailey (1964) et Welsh (2001).

25) écrite par Bernard-Marie Koltès alors qu'il était à l'école du Théâtre National de Strasbourg.

Les textes et productions théâtrales constituant le corpus sur lequel j'appuierai ma réflexion ont en commun d'avoir un même *hypotexte*, l'affirmation étant aussitôt à nuancer par le constat que le « texte », que nous identifions de manière synthétique comme le *Hamlet* de Shakespeare, est lui-même mobile et incertain pour des raisons éditoriales dont l'origine est ancienne⁵, mais aussi pour des raisons de transferts culturels et linguistiques, l'histoire des traductions de *Hamlet* et de leur circulation étant pour le moins compliquée⁶, hypotexte dont le rapport à Hamlet est affiché par la référence titulaire, mais avec lequel chaque dramaturge entretient des relations spécifiques, tributaires notamment du contexte historique et de l'horizon d'attente du public cible.

La Canadienne Linda Hutcheon a décrit les mécanismes généraux de l'adaptation dans *A Theory of adaptation* dont la seconde édition a paru en 2013. Toute transformation d'un hypotexte identifiable est une adaptation à un mode, à un contexte culturel, à un public, qu'on peut envisager à chaque fois, propose Hutcheon, et sans la juger *a priori* comme « inférieure⁷ », à partir d'une grille de questions en apparence simples, mais suscitant des réponses qui le sont

5 Je renvoie aux stimulantes réflexions conduites par Pierre Bayard (2002 : 25-34) sur les effets perturbateurs, à l'intérieur du champ de la critique hamletienne, de l'absence d'un texte-repère unique.

6 Voir ce qui concerne Shakespeare dans les volumes de *l'Histoire des traductions en langue française* dirigés par Yves Chevrel et Jean-Yves Masson et parus chez Verdier (2012 pour le XIX^e siècle ; 2014 pour les XVII^e-XVIII^e siècles ; 2019 pour le XX^e siècle) ; voir aussi le tableau intitulé « Translations : a chronology » proposé par la base Shakespeare in Europe : [<https://shine.unibas.ch/translators.htm>].

7 Voir aussi ce collectif qui interroge les enjeux idéologiques fondant les jugements portés *a priori* sur les adaptations : *Intermédialités*, textes réunis par Caroline Fischer avec la collaboration d'Anne Debrosse (Fischer, Debrosse, 2015).

beaucoup moins : *What? Who? Why? How? Where? When?* Or ces questions sont aussi celles que se pose la mythocritique dans l'examen d'œuvres particulières, comme dans l'examen comparatiste d'un corpus d'œuvres.

Sans minorer la responsabilité et le talent individuels dans la production des réécritures, les réponses à ces questions font apparaître tout ce qui *travaille*, hors de l'écrivain, la genèse d'une production artistique. Et en particulier, dans l'histoire du développement d'un mythe littéraire, elles font comprendre pourquoi le rapport à la fable, au *mutbos*, est mis en œuvre dans les pièces en fonction de la connaissance supposée, par le public, de l'histoire *re-mise* en scène. Le public de Ducis qui découvrit son adaptation à la Comédie-Française en 1769 ne connaissait pas le *Hamlet* de Shakespeare, sinon *via Le Théâtre anglois* d'Antoine de La Place paru en huit volumes vingt ans plus tôt et quelques extraits; le public contemporain qui se déplace pour assister à une représentation d'une réécriture de *Hamlet* connaît, lui, l'histoire du personnage et est généralement capable d'identifier au moins les citations et scènes les plus connues du texte. Mais ce public associe aussi Hamlet – et là, nous quittons la pièce de Shakespeare pour le mythe, et le personnage-source pour la figure mythique (Leonard-Roques, 2008 : 25-27) – à un certain nombre d'éléments, qui se sont autonomisés progressivement : le monologue, le crâne, le Spectre, etc., et qui sont autant d'images aux « potentialités narratives » (*Ibid.* : 25) mobilisables et réactualisables. Les producteurs de nouveaux *Hamlet* écrivent et mettent en scène désormais en fonction d'un spectateur-modèle⁸, dont

8 Je forge l'expression d'après le « lecteur-modèle » d'Umberto Eco (*Lector in fabula*, 1979). Le spectateur-modèle serait apte, dans le temps de la représentation et grâce à une « encyclopédie personnelle » comportant de nombreuses entrées (tragédie de Shakespeare, réécritures, textes critiques, images, films, etc.), grâce aussi à sa mémoire spectaculaire et émotionnelle, à reconnaître et à apprécier les effets de citation, les jeux de références produits par le texte, mais aussi par la mise en scène et le jeu

ils peuvent espérer qu'il saura apprécier l'art avec lequel le matériau-texte, mais aussi les éléments constitutifs de la figure sont recyclés, amplifiés, reconfigurés, puis mis en jeu au moment de la représentation – la connivence avec le public pouvant varier en fonction des performances. La coopération interprétative auteur/comédien/spectateur est ce qui fonde l'efficacité comique des actualisations parodiques du mythe, l'efficacité spectaculaire et émotionnelle des réécritures scéniques plus ambitieuses.

Deuxième point commun : la plupart de ces productions dramatiques sont des *réductions* de la tragédie de Shakespeare, ce qui apparaît dès la liste indiquant la distribution des rôles. Or c'est sans doute l'opération la plus constante dans l'histoire des réécritures de la pièce et cette focalisation de l'intrigue, ou du spectacle, sur quelques personnages et un nombre restreint de comédiens (parfois un seul) a des conséquences multiples sur le processus de réécriture comme sur le processus de fabrication des spectacles. J'aimerais donc d'abord souligner quelques traits caractéristiques du processus contemporain de fabrication des réécritures de *Hamlet* – processus qui fait intervenir des comédiens-dramaturges, des metteurs en scène plutôt que des « poètes dramatiques » et qui engage une relation de connivence forte avec le public à propos du mythe lui-même, et, plus encore, de la figure de Hamlet, avant de remonter dans le temps pour m'arrêter sur deux pièces qui me semblent emblématiques de deux moments de l'histoire des réécritures théâtrales de *Hamlet* et de deux pratiques de la transmodalisation intramodale (d'un texte dramatique à un autre texte dramatique) dans sa relation au mythe.

Mon point de départ sera l'actualité hamlétienne française relativement récente⁹ : juillet 2015, Avignon. *Hamlet*,
du/des comédien(s).

9 Le succès français de *Hamlet* sur la scène contemporaine est attesté par le nombre des « productions dérivées » proposées par de petites compagnies notamment. La consultation des sites de vente en ligne

le personnage de Hamlet (et certains de ses partenaires récurrents : Claudius, Gertrude, Ophélie), était une fois encore présent dans la Cité des Papes pour y retrouver les amoureux du théâtre, c'est-à-dire aussi ses « fans », puisqu'il est « *the indisputable star of the Shakespeare canon* » comme l'écrit Jasper Fforde (2004 : 22), auteur d'un roman paru en 2004, *Something Rotten*, où il s'amuse à faire de Hamlet un personnage secondaire¹⁰ dans une série dont il n'est pas le héros. Le romancier britannique prend ainsi à contre-pied les nombreux « ré-écrivains » de la tragédie de Shakespeare, présents de manière parodique dans ce roman à travers des « clones » approximatifs du dramaturge élisabéthain, ré-écrivains souvent fascinés par Hamlet au point de créer autour de lui un vide où sont absorbés les autres personnages, mais aussi parfois l'action en tant que déroulement dramatique. Dans le cadre du festival Off 2015, trois *Hamlet* se faisaient littéralement concurrence avec des réécritures libres et souvent comiques, c'est à noter, de l'histoire du prince Hamlet : *Azimuth joue Hamlet de William Shakespeare*¹¹, *Hamlet, la fin*

de billets de spectacle permet de se faire une idée de l'ampleur du phénomène. Pour exemple, le site Billetreduc.com, consulté le 15 février 2016, mentionne d'anciens spectacles et/ou propose des places pour : *Hamlet (c'est un ouf !)* de William Shakespeare (Théâtre Nation, adaptation Gregor Clavreul et mise en scène par Yves Lecat) ; *To be Hamlet or not* (Le Lucernaire, écrit et mis en scène par Charlotte Rondelez) ; *Hamlet de Jex Pire*, adaptation clownesque pour jeune public (La Fabrik²Théâtre, Avignon, de Pascale Karamazov, Sophie Zanone, William Shakespeare, mis en scène par Pascale Karamazov, Sophie Zanone), etc.

10 Personnage secondaire menacé de devenir un B6, c'est-à-dire, selon les catégories de la série « Thursday Next », un personnage peu caractérisé, un utilitaire voué à disparaître aussitôt qu'apparu.

11 La tragédie de Shakespeare est librement adaptée, et dans un format court, par Jean-Hervé Appéré et Bernard Azimuth, qui est seul en scène pour incarner les personnages et commenter la situation fictionnelle ou la mise en scène. Dossier de presse : [<http://www.bernardazimuth.com/wp-content/uploads/2014/09/Dossier-de-presse-Hamlet.pdf>]

*d'une enfance*¹² et *Hamlet en 30 minutes*. Les deux premières pièces ont été écrites par et pour un comédien unique et elles jouent avec le texte de Shakespeare, tout en le faisant jouer (montage de citations exactes ou retravaillées, confrontation d'un comédien-personnage au personnage mythique avec divers effets de projection, effets d'actualisation, animation par le corps et la voix de l'acteur d'objets qui deviennent les supports des personnages, confrontation de la pièce à ses interprétations). *Hamlet en 30 minutes* est « Une tragique comédie de 65 minutes environ¹³ » imaginée et mise en scène par Luc Miglietta : quatre comédiens, et quelques membres du public invités sur le plateau, proposent une version accélérée et décalée de l'histoire mise en scène par Shakespeare d'après une histoire dont on connaît des versions narratives antérieures¹⁴. Deux de ces pièces revenaient à Avignon, preuve de leur succès, et toutes les trois étaient présentées par la critique comme des *divertissements* réjouissants, alors même que l'histoire de Hamlet continue à y finir fort mal.

Émotion et dérision, ambition métathéâtrale, célébration du jeu comique, pratique citationnelle parfois irrévérencieuse d'un texte-monument, connivence avec un public pour qui Hamlet est devenu un personnage familier : ces variations ludico-dramatiques autour de Hamlet connaissent désormais un vrai succès en France, et le plus frappant est sans doute l'orientation *comique* de ces réécritures qui sont autant d'hommages amoureux et ironiques au personnage fabriqué

12 Ce spectacle mis en scène par Ned Grujic, avec Thomas Marceul a été coproduit par Naxos Théâtre-Les Tréteaux de la Pleine Lune et créé en 2007 au Théâtre de poche à Chartres. Primé à plusieurs reprises, il tourne toujours. On peut en voir un extrait mis en ligne sur You Tube en 2010 : [https://www.youtube.com/watch?v=u0dD3gNA_6c]

13 Voir le site de la Compagnie « Le Bruit qui court », [<http://www.bruitquicourt.com/spectacles/hamlet-en-30-minutes>].

14 L'histoire du prince Amleth se trouve dans les *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus, et les *Histoires tragiques* de François de Belleforest.

par Shakespeare et travaillé par l'histoire de sa réception. On est là au fond dans le droit fil de la nouvelle de Laforgue, *Hamlet ou Les Suites de la piété filiale*, le fil de la transformation « ludique », et non de la transformation « sérieuse » (Genette), un type de transformation qui place la nouvelle œuvre en résonance avec le mythe littéraire et ne réussit que si le public en perçoit les échos et s'en amuse. Cela peut aller jusqu'à des créations apparemment iconoclastes, mais Hamlet étant devenu une figure iconique, Shakespeare un génie universellement reconnu, ce sont les iconoclastes, les briseurs d'images toutes faites qui, dramaturges, acteurs ou metteurs en scène, font vivre aujourd'hui sur les scènes le mythe hamlétien en sollicitant le texte de Shakespeare autrement et en faisant évoluer la figure hamlétienne dans l'imaginaire collectif soit sur le mode parodique et comique, soit sur le mode sérieux, mais ironique, décalé ou provocateur.

Que l'on songe aux « réécritures scéniques » (Treilhou-Balaudé, 2012 : 39) de Thomas Ostermeier¹⁵, Vincent Macaigne¹⁶, ou David Bobée¹⁷ : nous sommes bien loin désormais de la figuration scénique du Hamlet immortalisé par François-Joseph Talma, qui succéda en 1803 à Monsieur Molé, créateur du rôle conçu par Jean-François Ducis en 1769 : un jeune homme brun et d'une beauté mélancolique et farouche à la séduction toute romantique – figuration annoncée par un dialogue du *Wilhelm Meister* de Goethe. Face à Wilhelm qui tente d'imposer sur la scène un comédien blond et corpulent qui incarnerait la « mélancolie vacillante » du héros plutôt qu'« un jeune homme svelte à la chevelure noire et bouclée, de qui l'on atten[d] plus de décision et de promptitude », la

15 Le *Hamlet* d'Ostermeier fut présenté en France lors du 62^e Festival d'Avignon, du 4 au 26 juillet 2008.

16 Vincent Macaigne a écrit et mis en scène *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*, d'après *Hamlet* de Shakespeare (Avignon, 2011 ; Théâtre National de Chaillot, saison 2011-2012).

17 Traduction de Pascal Colin, mise en scène de David Bobée, 2010.

comédienne Aurélie résiste et s'écrie : « Donnez-nous plutôt n'importe quel *quiproquo* qui nous ravisse, qui nous émeuve. Nous ne tenons pas tant à l'intention de l'auteur qu'à notre plaisir, et nous réclamons une séduction qui nous soit assortie. » (Goethe, 1999 : 384). Chaque époque détermine les séductions et questionnements qui lui sont *assortis* et fabrique les *quiproquos* dont elle a besoin. Ce qui caractérise les réécritures scéniques et mises en scène actuelles, ce sont, écrit Catherine Treillhou-Balaudé (2012 : 38), de nouveaux « codes picturaux et théâtraux » qui rompent avec la dramaturgie élisabéthaine, mais aussi d'autres questionnements : « identité sexuelle et genre, frontières sociales et psychiatriques de la normalité, jeux de rôles dans la société du spectacle qu'est devenue la politique. » Les figurations scéniques de Hamlet se sont, de ce fait, largement diversifiées.

Thomas Ostermeier s'est ainsi expliqué sur deux ruptures paradigmatiques qui avaient présidé à sa « réécriture scénique » d'*Hamlet* : la conception romantique du personnage et de sa procrastination ; la cause de la folie du personnage : non plus une mélancolie exacerbée par le deuil du père, mais une impuissance à agir, conséquence d'une pratique réflexive de plus en plus complexe, qui le rendrait fou. Ostermeier réactualise le mythe hamletien et le transforme, son écriture scénique prenant en compte certains développements du mythe pour les contester et les interroger en fonction du présent. Le partage de ce cheminement artistique et herméneutique avec le public, par le biais d'entretiens publiés, invite le spectateur à entrer dans un nouveau processus de questionnement du personnage et de la pièce mythiques :

Souvent, explique Ostermeier, on présente Hamlet en personnage romantique intègre dans un monde corrompu. Je ne pense pas que ce soit si simple et j'ai eu envie de me mettre en colère contre Hamlet parce qu'il n'agit pas. [...] Ce qui m'intéresse aussi, c'est l'éternel problème de la folie d'Hamlet et j'ai envie d'émettre

l'hypothèse que la folie prend possession d'Hamlet et qu'il ne peut plus se cacher derrière le masque du fou dont il s'est couvert au début de la pièce. On a dit qu'avec *Hamlet* on entrerait dans la période de l'homme moderne, de celui qui a la conscience de la complexité des actions, dans une période où s'opposaient une société de guerriers et une société de penseurs, d'intellectuels. [...] Trop réfléchir entraînerait obligatoirement une paralysie de l'action. Il me semble que c'est un sujet très actuel pour nous qui savons très bien analyser les problèmes nés de l'injustice sociale mais qui n'arrivons pas vraiment à agir politiquement et globalement contre¹⁸.

Hamlet se réécrit sans cesse en fonction des questions qui sont posées au mythe, questions qui sous-tendent sa vitalité. Les dramaturges transposent le texte de Shakespeare et l'histoire du Prince danois à partir des éléments dont ils disposent et jouent, d'une mémoire personnelle et collective du personnage et de ceux qui l'entourent, mais aussi d'un projet dramaturgique et d'une volonté de mettre en relation le spectacle produit avec le mythe, tel qu'il s'inscrit dans l'horizon d'attente de leur public. La dimension mythique de la pièce et du personnage fait que toute réécriture de Hamlet questionne le mythe et entre en dialogue avec l'immense matériau qui le constitue.

Cela a pour conséquence que les pièces actuelles sont parfois moins une représentation de l'histoire de Hamlet que la mise en mots, en scène et en jeu de *notre relation* fascinée à Hamlet, celui que Laforgue appelait déjà en 1886 « notre maître à tous » (Laforgue, 1886), maître en histrionie et en égocentrisme, en lucidité critique et en autodérision.

Fascination certes, mais aussi distance ironique, et plaisir de la reconnaissance. Mythe nouveau-né, Hamlet est devenu

18 « Entretien avec Thomas Ostermeier », propos recueillis par Jean-François Perrier en 2008. [http://www.festival-avignon.com/lib_php/download.php?fileID=261&type=File&round=4452189].

l'un des grands mythes de la modernité qui nous renvoie constamment à nous-mêmes et aux relations intimes que nous avons à nos parents, à la mort et à l'amour, à la société qui nous entoure, mais aussi à notre propre liberté. Et c'est moins le *poème* qui exprime ces questions aujourd'hui que l'*incarnation* et la *mise en scène* d'un texte dont le volume est souvent considérablement réduit, notamment grâce à l'invention de séquences scéniques concentrant et explicitant autrement certains éléments de l'hypotexte¹⁹. Par ailleurs, et cela me paraît un point important du point de vue des relations entre la mythocritique et la génétique des textes – dans son projet d'analyse des réécritures –, chaque mythe littéraire a une histoire qui lui est propre et selon les moments de cette histoire, le poids de la relation de l'écrivain au mythe littéraire dans le processus d'écriture varie.

Il faut en effet admettre, particulièrement avec les mythes de l'âge baroque, que les mythes naissent et se développent, comme l'a montré Véronique Gély (2008 : 81) dans un article intitulé « Le “devenir-mythes” des œuvres de fiction », qui suggère que le processus de mythification découle de « l'adoption, par une large communauté d'êtres réels, d'un être de fiction. » Dans le cas de Hamlet, ce processus d'adoption a été long, mais remarquablement réussi, les « adoptants » se répartissant aujourd'hui sur l'ensemble de la planète comme le montrent les innombrables productions d'inspiration hamletienne et le recours à la pièce de Shakespeare comme réservoir de citations aux usages multiples qui vont de la citation d'autorité au slogan imprimé sur un t-shirt. Il a supposé des transferts culturels et linguistiques dans des

19 On se souvient du prologue-pantomime représentant de manière grotesque les funérailles du vieil Hamlet qui ouvrait le *Hamlet* d'Ostermeier et, sans le recours au texte, renvoyait à toute l'histoire herméneutique de la pantomime dans la séquence de la *play within a play*, mais aussi à la longue séquence du cimetière avec les clowns-fossoyeurs – deux moments de la tragédie shakespearienne qui ont contribué à sa mythification.

contextes historiques, technologiques et économiques en constante évolution.

Mon propos suivant sera par conséquent de mettre en perspective les directions que prennent les actuelles réécritures de Hamlet, toutes tributaires de la dimension hypertextuelle et polymorphe d'un personnage importé en France au XVIII^e siècle et qui n'a cessé de connaître des mutations. Les pièces de Ducis et de Koltès témoignent à leur manière de deux moments de la réception et du développement du mythe littéraire en France.

Quelques rappels : le *Hamlet* de Shakespeare n'a longtemps été accessible aux publics de théâtre français qu'à travers des adaptations : la tragédie de Ducis d'abord, créée à la Comédie-Française en 1769, puis « relancée » à partir de 1803 dans une version remaniée pour et en collaboration avec l'acteur Talma²⁰ dans le rôle-titre ; le drame d'Alexandre Dumas et Paul Meurice ensuite (1847), qui s'impose durablement à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le XX^e siècle a été marqué par de nombreuses retraductions et de grandes mises en scène de *Hamlet*, joué cette fois en traduction et avec le texte « complet » (Vitez²¹, Chéreau²²). Mais l'avènement de telles représentations théâtrales n'a pas eu pour conséquence la disparition des adaptations/*revisitations* dramatiques de la tragédie de Shakespeare : les transmodalisations intramodales et intermodales se sont succédé en fonction de pratiques et d'objectifs, qui méritent d'être interrogés et comparés en diachronie de façon à faire apparaître des *pratiques majoritaires* à certaines époques de l'histoire des réécritures de *Hamlet*.

20 Sur ce processus de collaboration et les effets qu'en attendait Ducis, voir Filippi (2012 : 56-60).

21 Mise en scène d'Antoine Vitez sur une traduction de Raymond Lepoutre (1983).

22 Mise en scène de Patrice Chéreau sur une traduction d'Yves Bonnefoy (1988).

Dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Gérard Genette pointe la « relative pauvreté du mode dramatique », imputable selon lui au petit nombre d' « occasions de transmodalisation » intramodale, « faute de paramètres à modifier ». Que sont ces paramètres ? Le « chœur », dont la disparition est « le trait modal le plus marqué des transpositions raciniennes de tragédies antiques » ; « la distribution du discours proprement dramatique » ; « la relation entre ce qui est montré sur scène (les “scènes” précisément) et ce qui est laissé en coulisse » ; la « théâtralité », la « part extratextuelle de la représentation », les mises en scène. Pour Genette (1992 : 404-405), c'est là « la vraie ressource dramatique, sur laquelle s'exerce le travail de transposition » – et de fait, elle est le paramètre le plus sollicité par les réécritures scéniques contemporaines.

Avec les réécritures par transmodalisation intramodale de l'âge classique, on constate souvent que la réécriture affecte l'action elle-même, le travail de transposition portant principalement sur l'intrigue. Ducis ne dispose pas d'une traduction, au sens moderne du terme, de la pièce lorsqu'il écrit sa première version de *Hamlet* et il ignore l'anglais. Il se fonde sur *Le Théâtre anglais* d'Antoine de La Place, qui alterne résumés et traductions assez libres²³, à la différence de Koltès qui a lu en anglais le théâtre de Shakespeare, notamment lors de son séjour à New York, et prend comme hypotexte français la traduction d'Yves Bonnefoy. En 1769, la pièce de Shakespeare, très connue en Angleterre – Voltaire note dès 1734 dans *Les Lettres philosophiques* que le monologue de Hamlet est « su de tout le monde » –, est ignorée du public français à quelques exceptions notables près : nous en sommes donc au « degré zéro » du *devenir-mythe* dans l'espace culturel français. Par

23 Voir Biet (2000 : 27-46). Dans les huit volumes du *Théâtre anglais*, conçu sur le modèle du *Théâtre des Grecs* du Père Brumoy (1730), La Place mêle prose et alexandrins, sélectionne des scènes représentatives et résume ce qui n'est pas traduit.

ailleurs, du point de vue dramaturgique, idéologique, poétique et thématique, l'intertextualité cornélienne et racinienne est beaucoup plus active que l'influence shakespearienne. Le morceau de bravoure attendu par le public d'aujourd'hui, qui associe Hamlet à son grand monologue autoréflexif, n'existe pas chez Ducis dans la première version : ce sont les criminels, Gertrude et Claudius qui ont le plus grand nombre de monologues (Gertrude : Claudius : II, 5 ; V, 1 ; V, 5). Le seul monologue de Hamlet se trouve, en 1769, à l'Acte III, scène 4, et il s'engage sur l'expression d'un sentiment de libération : Hamlet se dit prêt à agir et à tuer Claudius, maintenant qu'il n'a plus d'amour pour Ophélie, dont Ducis a fait la fille de Claudius, créant ainsi un dilemme entre fureur vengeresse et amour, qui remotive les hésitations du héros. Les enjeux de la tragédie de Ducis et son dénouement sont entièrement différents de ceux de la tragédie élisabéthaine : prince légitime et affaibli par une terrible et mystérieuse mélancolie, Hamlet est menacé par une conspiration conduite par Claudius et Polonius – conspiration qui échoue, la tragédie s'achevant par la mise à mort de Claudius, la grâce magnanime aux autres conspirateurs et le retour de Hamlet à ses devoirs de roi, auquel il aura été rappelé par Norceste, son fidèle ami (Horatio français) et par Ophélie, digne héritière des héroïnes cornéliennes. Les derniers mots de Hamlet à Ophélie prennent ainsi le sens d'une épiphanie royale :

Je t'adore et te perds. Ce poignard seul me reste.
Mais je suis homme et Roi. Réservé pour souffrir,
Je saurai vivre encore ; je fais plus que mourir.

La dramaturgie néo-classique contraignait Ducis à la réduction du nombre des personnages – cette condensation s'accompagnant d'une réorganisation de l'intrigue, elle-même au service d'autres conceptions des relations interpersonnelles entre les personnages (Peter Szondi), mais aussi du

spectaculaire et du « représentable » : le Spectre ne sort ainsi pas de la coulisse, de nombreuses séquences disparaissent avec les personnages qui les soutenaient (Laërte, comédiens, faux amis, fossoyeurs, Fortinbras). La *varietas* si prisée des élisabéthains, l'entremêlement du comique et du tragique, disparaît. Enfin, la pièce est réorientée par l'importance accordée à Gertrude, coupable malheureuse qui tente de corriger les effets de son crime en refusant sa main à Claudius et en défendant son fils, déchiré par l'obligation que lui fait le Spectre de porter la main contre sa mère pour le venger.

La Place, qui traduit la scène du cabinet où Hamlet met en accusation sa mère, observait qu'une seule scène de Shakespeare pouvait constituer la matière d'une pièce française en cinq actes (Volume III, Introduction) : Ducis procède à une amplification de cette scène sous haute tension, la relation du fils à sa mère (essentielle du reste dans la version narrative de Belleforest) devenant l'un des moteurs d'une intrigue dont une analyse comparative différentielle montre qu'elle s'écarte largement de celle qu'avait construite Shakespeare. Ducis ne se sent pas lié par une fidélité au texte de Shakespeare qu'il méconnaît pour les raisons déjà signalées, mais aussi parce que le public cible n'a pas d'attentes définies par rapport au personnage. Mais quelques décennies plus tard, lorsque Ducis reprend la pièce pour « l'adapter à la scène postrévolutionnaire », il s'appuie sur les « innovations de Talma » qui, lui, « a séjourné à Londres dans sa jeunesse » et « connaît le répertoire shakespearien dans le texte » (Filippi, 2012 : 52), et ceci dans un contexte où Shakespeare et son personnage sont mieux connus qu'en 1769.

À partir de ce constat, on peut faire trois observations : l'analyse génétique devra minorer l'importance du mythe hamletien (encore balbutiant en 1769) au profit d'éléments dramaturgiques propres aux productions tragiques néo-classiques et d'une intertextualité dramatique française; en revanche, l'analyse mythocritique ne pourra qu'être stimulée

par cette focalisation de l'intrigue sur la relation de Hamlet à sa mère, relation éclairée par la lecture freudienne qui aura nourri et renouvelé le mythe au xx^e siècle à travers de nombreuses réécritures et mises en scène. La comparaison des versions successives des *Hamlet* de Ducis fournit quant à elle un témoignage des évolutions dramaturgiques de la scène française entre 1769 et la première décennie du xix^e siècle, mais aussi du processus de transformation du mythe.

Koltès est dans une autre situation, deux siècles plus tard, par rapport à l'œuvre de Shakespeare qu'il a lue en langue originale et qu'il peut manipuler, en français, dans une traduction libérée des contraintes linguistiques de la bienséance, celle de Bonnefoy. La matière textuelle shakespearienne est reconnaissable dans *Le Jour des Meurtres* à travers de très nombreuses citations se coulant dans des répliques condensant le texte shakespearien ou en explicitant brutalement les enjeux, comme dans les scènes où le couple Claudius-Gertrude donne à Ophélie des ordres violents, et contradictoires dans leur succession. L'écriture, à d'autres moments, suggère ce qui affecte le psychisme des personnages, au lieu de le décrire selon les règles de la rhétorique. Dans le cadre d'une redistribution des discours, on peut, écrit Gérard Genette (1992 : 405), « diminuer au profit des uns la part de discours des autres », mais « ce serait modifier l'«action» elle-même, puisque, textuellement, au théâtre, l'action se ramène à la parole ». On pourrait opposer à Genette, que dans le théâtre contemporain, et c'est le cas chez Koltès, la didascalie peut prévoir *textuellement* une action et le geste condenser efficacement des discours, voire des scènes complètes, sans modifier l'action – il en va ainsi des didascalies se rapportant à la manipulation physique d'Ophélie par le Roi, qui condense chez Koltès les personnages de Claudius et de Polonius.

Koltès, dans cette réduction de la tragédie de Shakespeare pour quatre personnages et des « Voix » (celle du Spectre, celle d'un comédien), se focalise sur les relations familiales

et met en évidence la violence psychique qui s'exerce contre Ophélie, mais il respecte *grosso modo* le déroulement d'une intrigue qu'il épure à l'extrême en resserrant la temporalité. Or ce travail d'épuration, de recentrement sur les relations entre le fils, la mère, l'oncle usurpateur et la jeune fille, même s'il n'est qu'un exercice d'école, est tout aussi révélateur d'un état du mythe littéraire que des pratiques d'adaptation sérieuses du xx^e siècle – l'orientation tragique étant ici pleinement assumée. Le spectateur d'aujourd'hui sera même sans doute plus ému par l'image construite par l'ultime didascalie représentant l'agonie de Hamlet que par le dénouement héroïque de Ducis. La didascalie, appelant un ultime tableau visuel et sonore, suit la célèbre réplique du prince mourant : « Le reste est silence » :

Hamlet va jusqu'à Gertrude, caresse ses cheveux un instant, puis se glisse le plus loin possible des cadavres, pour s'appuyer dans un coin, dos tourné.

La lumière baisse très doucement, tandis que les cris des oiseaux s'amplifient, jusqu'à couvrir le bruit des vagues.

Analyse génétique et mythocritique peuvent donc collaborer à une meilleure compréhension des réécritures mythiques en mettant en relation les pratiques de réécriture avec les différentes phases de l'histoire de la réception des textes, des mythes littéraires et des figures mythiques : la connaissance des hypotextes fondateurs (ici, la pièce de Shakespeare) attendue du public autorise un travail de réécriture qui intègre des pratiques citationnelles et des stratégies de démontage-remontage – travail très différent des adaptations de l'âge classique; la connaissance du mythe littéraire favorise un partage et une connivence à l'intérieur d'une même communauté interprétative décisifs dans la fabrique et la réception de ces réécritures; la familiarité avec la figure mythique, définie par Véronique Léonard-Roques (2008 :

25) comme « moule et ensemble d'incarnations » et qualifiée de « plurielle, labile », mais aussi de « fondamentalement “transitionnelle” » en ce sens « qu'elle relie les générations, les siècles et parfois même les civilisations²⁴ », incite les réécrivains à jouer de ses caractérisations-repères avec humour pour mettre en mots et en scène *leur/notre* relation à la figure : cette dimension-là des réécritures contemporaines, sur les plans poétique, ludique et scénique, ne peut que gagner à la coopération de la génétique théâtrale et de la mythocritique, coopération qui permet de mieux cerner comment et à quelles fins l'activité du spectateur est sollicitée dans le sens d'un jeu intelligent, c'est-à-dire produisant du *lien* entre mémoire du mythe, nouvelles formes spectaculaires mises en œuvre et incarnation du personnage par un comédien conscient d'être acteur de ce jeu, à parts égales avec son public.

Références bibliographiques

BAILEY, H. P., 1964, *Hamlet in France, from Voltaire to Laforgue (with an epilogue)*, Genève, Droz.

BAYARD, P., 2002, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe ».

BIET, C., 2000, « *Le Théâtre Anglois* d'Antoine de La Place (1746-1749), ou la difficile émergence du théâtre de Shakespeare en France », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 18, p. 27-46.

DUCIS, J-F., 1769, *Hamlet*, tragédie imitée de l'anglois, Paris.

ECO, U., 1985, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Figures ».

FILIPPI, F., 2012, « La correspondance en guise de mise en scène ou la dramatisation épistolaire de Talma et Ducis », *in*

24 L'auteure fait référence à un article d'Eugène Green qui voyait dans le mythe un « objet transitionnel collectif » (1980).

HOVASSE, J.-M. (éd.), *Correspondance et Théâtre*, Rennes, PUR, p. 47-61.

FFORDE, J., 2004, *Something Rotten*, Londres, Hodder and Stoughton.

GÉLY, V., 2008, « Le “devenir-mythes” des œuvres de fiction », in PARIZET, S. (dir.), *Mythe et littérature*, Paris, SFLGC ; Nîmes/Lucie éd., coll. « Poétiques comparatistes », p. 69-98.

GENETTE, G., 1992 [1982], *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais ».

GOETHE, J. W., 1999. *Wilhelm Meisters Lebrjahre [1795-96]* ; *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, éd. présentée et annotée par Bernard Lortholary, trad. de Blaise Briod, revue par B. Lortholary, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

HUTCHEON, L., 2013 [2006], *A theory of adaptation*, New York, Routledge, second edition with Siobhan O'Flynn, Routledge.

FISCHER, C., DEBROSSE, A., 2015, *Intermedialités*, (textes réunis par), Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes ».

KOLTÈS, B.-M., 2006, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet [1974]*, Paris, Les Éditions de Minuit.

LAFORGUE, J., 1886, « À propos de Hamlet », *Le Symboliste*, 22 octobre.

LÉONARD-ROQUES, V., 2008, « Figures mythiques, mythes, personnages. Quelques éléments de démarcation », in LÉONARD-ROQUES, V. (dir.), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 25-48.

MORTIER, D., 2001, « Mythe littéraire et réécriture dans la double perspective de la création et de la réception », in FOUCRIER, C., MORTIER, D. (dir.), *L'Autre et le Même. Pratiques de réécritures*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'université de Rouen, p. 105-115.

SELLIER, P., 1984, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », *Littérature, La Farcissure. Intertextualités au XVI^e siècle*, n° 55, octobre, p. 112-126.

TREILHOU-BALAUDÉ, C., 2012, « Hamlet de la scène française à la scène européenne : omniprésence et diversité », in TREILHOU-BALAUDÉ, C. (dir.), *Hamlet : énigmes du texte, réponses de la scène*, Éditions du SCÉRÉN-CNDP, coll. « Arts au singulier », p. 23-39.

UBERSFELD, A., 1999, *Bernard-Marie Koltès*, Actes-Sud-Papiers, coll. « Appendre ».

WELSH, A., 2001, *Hamlet in his Modern Guises*, Princeton/Oxford, Princeton University Press.

Mythifications : le fait divers comme pré-texte au mythe dans *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès

Abdelillah Krim

Université Ibn Tofaïl - Kénitra

Il y a toujours lieu de s'indigner, si l'on veut bien. Et il est réellement difficile au récepteur de s'écrier : « *je vous ai compris* », à la De Gaulle, surtout quand il s'agit de réécrire, à chaud, un fait divers et, de surcroît, héroïser le criminel. Car, la première question qui vient à l'esprit en pensant à *Roberto Zucco* (1988)¹, dernière œuvre dramatique de l'auteur messin Bernard-Marie Koltès (1948-1989), est la suivante : pourquoi cette pièce fit-elle l'objet d'un scandale aussi détonnant en France²? Il est bien évident que Koltès s'attaque à un

1 La pièce fut créée pour la première fois à Berlin par Bruno Boëglin. Elle ne fut créée en France qu'en 1991, au T.N.P Villeurbanne.

2 Le scandale eut lieu au moment où la représentation de la pièce fut interdite à Chambéry, lieu où fut assassiné André Castillo, un agent de police, l'une des victimes de Roberto Succo.

fait divers encore frais dans l'esprit des Français et des Européens, celui de Roberto Succo (1962-1988), tueur en série qui a sévi pendant des années en Europe occidentale. Il engendre un scandale tel que la mairie de Chambéry décide de boycotter Koltès en interdisant son spectacle dans la ville. Néanmoins il est légitime de se demander pourquoi une telle confusion ? On soupçonne certainement un peu trop naïvement cette transposition crue d'un épisode sanglant du réel au théâtre d'en être la cause. En vérité, *Roberto Zucco* n'est pas la première pièce de Koltès où de tristes événements du réel viennent alimenter la fiction dramatique. Son œuvre déborde d'exemples d'emprunts directs à sa vie personnelle, de « biographèmes », comme le dirait Barthes, écœurants, où il a assisté à des atrocités. Des pièces comme *Combat de nègre et de chiens* (1980), inspirée presque directement de la misère qu'il vit pendant son voyage au Nigéria ou *Quai ouest* (1985), marquée des souvenirs de son séjour dans les quartiers marginaux de New York, en sont autant d'exemples. Pourtant, et contrairement à *Roberto Zucco*, aucune de ces pièces ne fit l'objet d'une telle indignation ou d'une telle controverse. En fait, deux éléments définissent donc *Zucco* : c'est d'abord une pièce à scandale qui s'inspire, ensuite, d'un terrible fait divers, celui d'un criminel sans scrupule ou morale. Un troisième élément s'ajoute à cette définition liminaire : Koltès écrit cette pièce juste après la mort de Succo. C'est donc une pièce écrite dans une urgence double : celle de la mort imminente de Koltès, et celle d'un fait divers encore « frais ». *Roberto Zucco* s'inscrit directement dans ce que Pierre Sorlin (1933-) appelle les œuvres de « l'après immédiat », c'est-à-dire celles réalisées au lendemain d'une catastrophe. Pourtant, contrairement aux œuvres de l'après-guerre, *Roberto Zucco* n'a pas pour fin de témoigner d'une quelconque horreur. Comme dirait ce même Sorlin, dans *Roberto Zucco*, il n'y a pas « d'esthétique de l'horreur[3] » (Sorlin, 2006 : 200).

Fut-ce « *trop près, trop frais* », comme dira le journaliste du Monde³ ? En vérité, ce n'est ni le biographique ni la proximité de l'événement qui intéresse Koltès, mais l'occasion qui se présente à lui de rappeler les limites entre fiction et réalité, entre création et fait divers, l'amoralité de la création littéraire, dans le sens d'une abstraction totale de la morale. La réponse à la question de ce scandale demeure liée à un problème double : tout d'abord, la facilité apparente de l'œuvre, par rapport au reste du corpus koltésien, dissimule tout le travail de « transmodalisation » et de « *trans-figuration* » que dut subir le fait divers original, et l'oubli de l'isolement que subit le crime chez Koltès qui le détache de tout lien éthique ou moral. Ensuite, cette même facilité conduit inévitablement à une lecture erronée de l'œuvre et à croire en une apologie que Koltès aurait faite d'un criminel.

La réponse à la question de ce scandale demeure liée à une problématique binaire : tout d'abord, la facilité apparente de l'œuvre, par rapport au reste du corpus koltésien, dissimule tout le travail de *transmodalisation* et de *trans-figuration* opérée sur le fait divers original. Ensuite, cette aisance conduit inévitablement à une lecture erronée de l'œuvre et à croire en l'apologie que Koltès aurait faite d'un criminel. Cette analyse se proposera de donner quelques éléments de réponse à cette question à partir d'une comparaison généalogique entre le fait divers lui-même, considéré comme « brouillon du réel », et l'œuvre finie, avec ce qu'elle implique de transtextuel⁴ (considéré ici comme partie de l'avant-texte).

3 « Z, comme Succo. L'évocation théâtrale du « monstre de Mestre » sur le lieu de ses crimes, en Savoie, est très contestée » *Le Monde* [en ligne], le 2 novembre 1991. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1991/11/02/z-comme-succo-l-evocation-theatrale-du-monstre-de-mestre-sur-le-lieu-de-ses-crimes-en-savoie-est-tres-contestee_4031820_1819218.html (consulté le 31 mai 2019).

4 Comme l'entend Genette (1982).

De Succo à Zucco : le déclic

La pièce prend naissance au moment où Koltès aperçoit un avis de recherche sans nom, placardé dans le métro, portant le visage de Roberto Succo : un beau jeune homme, au regard perçant. Quelque temps après, ouvrant sa télévision, Koltès revoit le même jeune homme, sur le toit de la prison de laquelle il s'est échappé, quasiment nu, narguant la foule des journalistes et des policiers. C'était ce même Succo. Il faut dire que Koltès tomba pour une deuxième fois sous le charme de ce bel assassin, un peu comme les médias de l'époque qui transformèrent Succo en une sorte d'« *Übermensch* ».

Néanmoins, Koltès savait peu de choses de Succo, ce vénitien de vingt-six ans, doublement parricide et matricide, pourtant déclaré non responsable des meurtres par la justice italienne pour cause de schizophrénie. Interné dans un asile, il bénéficie d'un régime de semi-liberté et suit régulièrement des cours à l'université. Il s'évade de l'asile après cinq ans d'internement pour ce qui sera le début d'une longue cavale à travers la France, la Suisse et l'Italie où il est finalement arrêté après plus de six meurtres, prises d'otages et petits crimes. Il s'échappe de la prison où il est enfermé avant de monter sur le toit pour exécuter son fameux numéro, retransmis en direct à la télévision italienne.

Cette odyssee sanguinaire suffira à ériger Roberto Succo en véritable mythe européen. Mais ce qui a surtout fait son mystère, c'est sa froideur dans l'exécution, sa bestialité et l'absence totale d'émotion, conjuguées à un charisme et une éloquence verbale hors pair. Et pour Koltès, ce fut le déclic. Succo constituait le prototype du personnage koltésien. Cependant, Koltès déformera le fait divers. La *transmodalisation* koltésienne du fait divers en fiction – que nous appelons ici *mythification* – se divise en deux étapes principales : la première consiste en une *neutralisation* du fait divers en brouillant volontairement les faits à l'aide de plusieurs procédés de

narration alors que la deuxième effectue ce que Carl Gustav Jung (1875-1961) appelle la *déification* (Jung, 1983 : 225-226). Celle-ci correspond à la libération totale de ce que le psychanalyste surnomme la « *Libido-Dieu* », et l'accès au statut de mythe (Jung, 1950 : 456). Nous y reviendrons.

De Succo à Zucco : la neutralisation

L'étape de neutralisation du récit de Roberto Succo transparait clairement dans la pièce. D'abord, Koltès met fin à tout suspense dès le début des scènes. Celles-ci informent, dès le titre, sur leur propre dénouement. Ainsi, la mise en fiction du fait divers ne sert plus à témoigner de quoi que ce soit. Ensuite, il est essentiel de noter une différence cruciale entre le fait divers lui-même et le travail de fiction : si on compare *Roberto Zucco* avec l'essai de Pascale Froment (2001) sur le véritable Succo, la différence de méthode se fait plus distincte. Froment affirme qu'en apprenant que Koltès s'intéressait aussi à Succo, elle lui avait proposé une rencontre. Elle connaissait des détails que Koltès ignorait. Pourtant, après avoir lu la pièce, elle était étonnée de voir que Koltès avait inventé, sans le savoir, des détails qui recoupaient la réalité. Mais elle affirmait aussi qu'elle et l'auteur messin ne parlaient certainement pas du même tueur (Froment, 2001 : 41).

Ce détail s'avère pertinent quand on compare le fait divers lui-même avec la pièce. L'auteur, qui travaillait uniquement d'après des coupures de presse et le portrait de Succo qu'il avait collé en face de son bureau et ce qu'il avait pu voir à la télévision, introduit plusieurs éléments qui n'existent pas dans le fait divers. Il réduit le nombre des victimes de Zucco, qui passent de huit à quatre. Il inverse l'ordre du parricide : dans la pièce, Zucco a déjà tué son père. Effectivement, il revient sur les lieux du crime pour récupérer son treillis et tuer sa mère (alors que Succo les a tous les deux tués en même

temps). Dans la pièce, Zucco tue un enfant, détail qui n'a jamais eu lieu dans la vraie vie. Succo n'a pas tué d'inspecteur dans l'hôtel du Petit Chicago. Au moment où Zucco tue ses parents dans la pièce, il a vingt-quatre ans, alors que dans le fait divers Succo en avait beaucoup moins. Les deux sœurs dans la pièce sont dans la vraie vie des prostituées et Succo n'est jamais tombé amoureux de l'une d'entre elles.

En vérité, Sabrina la vraie petite amie de Succo n'a jamais été violée et ne s'est jamais adonnée à la prostitution. Koltès mêle plusieurs récits de meurtre, plusieurs récits de prise d'otages en un seul, joue sur le détail des armes et des lieux. Il invente des scènes qui n'existent pas dans le fait divers, comme celle du vieil homme qu'il rencontre dans le métro ou la dame qu'il emmène de force avec lui à la gare. Il inverse la chronologie. Il n'est pas non plus très sûr que Succo ait étudié la linguistique, encore moins à la Sorbonne, comme l'affirme Zucco dans cette même scène du métro. Bref, Koltès fait tout pour que le fait divers soit dilué dans la pièce et ne lui serve que d'inspiration générale.

Si la trame centrale du fait divers marque cependant la pièce, l'identification du lecteur/spectateur reste entravée par un travail implicite de distanciation brechtienne. Tout comme le prône le dramaturge allemand, le personnage principal de la pièce résiste à toute analyse psychologisante du fait de son inconsistance émotionnelle et de l'absence de motivation de ses actes. Impossible de s'identifier à Zucco puisqu'il refuse le statut de héros.

Il le déclare lui-même solennellement : « *je ne suis pas un héros. Les héros sont des criminels* » (Koltès, 1988 : 36). Il est donc difficile de s'identifier à l'horreur. Les appels au scandale apparaissent donc infondés si l'œuvre est abordée depuis cet angle.

Froid, mystérieux, bestial et ambigu, Roberto Zucco permet une distanciation suffisante pour empêcher toute

identification du récepteur au meurtrier, préparant la voie pour que la fiction prenne le relais.

De Succo à Zucco : la déification

Le détournement du fait divers prend, dans un deuxième temps, les allures d'une mythification. À en croire Michel Azama (1947-), Zucco est un pilier du théâtre contemporain, puisque l'auteur choisit de le mettre sur un pied d'égalité avec Godot, dans le titre de sa célèbre anthologie : *De Godot à Zucco* (Azama, 2004). Les Éditions Minuit iront plus loin en mettant en quatrième de couverture ces paroles de Koltès lui-même où il affirme que Zucco est un « *personnage mythique, un héros comme Samson ou Goliath, monstres de force, abattus finalement par un caillou ou une femme* » (Koltès, 1988). La référence à Samson est explicite : la scène où la Gamine dévoile le nom de Zucco aux policiers porte délibérément le nom de *Dalila* (Koltès, 1988 : 17). Mais ce mythe est mineur dans la trame qui se noue en filigrane. Car un autre mythe bien plus pesant orchestre toute la pièce.

Koltès n'a jamais caché sa fascination pour les pratiques marginales comme la mystique, les sciences occultes et les expériences spirites. Il aussi épris de psychanalyse. Ces deux éléments se retrouvent mêlés dans l'exergue de Roberto Zucco qui offre une clé de lecture d'une importance incommensurable à laquelle la critique a conféré peu d'importance, la réduisant à un simple détail ornemental. L'épigraphe est une traduction personnelle de la dernière intervention de Jung à la BBC, où il cite une partie du Grand Papyrus Magique de la Liturgie Mithra :

après la seconde prière, tu verras le disque solaire se déployer et tu verras pendre de lui le phallus, l'origine du vent; et si tu tournes ton visage vers l'Orient, il s'y déplacera, et si tu tournes ton visage vers l'Occident, il te suivra. (Koltès, 1988 : 7).

Pourquoi alors Jung? Certainement parce qu'avec Ernest Renan (1995), il est l'un des principaux et rares penseurs à s'être penchés sur le culte de Mithra. Mais surtout parce Jung, comme ne cessent de le rappeler ses disciples, était lui aussi une sorte de mythe vivant. Il avait fait du culte de Mithra une pratique thérapeutique quotidienne, ce qu'il appelait « *l'autodéification* ». Pendant son séminaire de 1925, il affirme s'être embarqué dans une sorte de descente visionnaire dans « *l'inconscient* », ce qu'il surnomme « *le pays des morts* »⁵. Il y rencontre un vieil homme à la barbe blanche nommé Elie et une femme répondant étrangement au prénom Salomé. La ressemblance est frappante entre ces deux personnages que Jung se remémore et le vieil homme de la scène du métro dans *Roberto Zucco*, ainsi que la Gamine, qui conduit Zucco au trépas, à l'instar de Salomé et de Saint Jean-Baptiste. La ressemblance est d'autant plus frappante que Jung, pendant cette descente, en interrogeant Salomé sur la raison de son adoration pour lui, lui répondit : « *vous êtes le Christ* » (Noll, 1999 : 29).

Des traces de cette « autodéification » de Jung subsistent dans le trajet que trace Koltès pour Zucco. L'auteur, avec cette référence à Jung au sujet du culte de Mithra, propose une réponse fictionnelle au mystère de la froideur, de la bestialité et de l'impassibilité de Roberto Succo/Zucco. Le parcours de *Zucco* se calque sur celui de Mithra, une divinité indo-européenne liée à un « culte à mystères » probablement apparu au II^e siècle av. J.-C. Le récit mythique de Mithra raconte que ce dieu de lumière et de sagesse dans l'Iran antique a dû affronter un taureau divin et le tuer en sacrifice à l'humanité.

Comment alors interpréter cette référence au dieu Mithra? La question paraît moins obscure quand elle est reliée à la structure cyclique de la pièce : celle-ci reprend presque intégralement le « drame à stations » médiéval et présente de

5 Entretien avec Jung dans Barbault, Carteret (1954 : 2-4).

grandes similitudes avec *Le Chemin de Damas* (1898) d'August Strindberg (1849-1912). Avec ses quinze scènes, elle pourrait aussi faire référence au Chemin de Croix de saint Paul, sur la route du Calvaire. En somme, la pièce se présente comme un récit initiatique, à l'image des romans d'apprentissage allemands⁶ du XVIII^e siècle.

Le fait divers ne sert alors ici que de matériau brut à la pièce, de *pré-texte* au mythe, dans les deux sens. Dans la première scène, Zucco apparaît sur le toit de la prison, la nuit, comme nous en informe la didascalie : « *à l'heure où les gardiens fatigués de fixer l'obscurité sont parfois victimes d'hallucinations* » (Koltès, 1988 : 9). Mithra, dieu de la lumière, Hélios grec, Zucco apparaît à l'inverse de l'idéal mythique. Il a certainement déjà tué son père, mais il est encore très loin d'accéder au rang de Mithra. À l'image des rituels sataniques médiévaux, Zucco devra faire couler plus de sang s'il souhaite accéder à la sagesse suprême de Mithra tauroctone.

Et pour cela, il devra se défaire des biens matériels : ayant déjà tué son père, il devra ensuite exécuter sa mère, ce double parricide étant synonyme de déracinement intégral. De plus, dans la liturgie de Mithra, un disciple qui s'initie au culte est invité à agir à l'encontre de toute norme sociale. Ce n'est point un hasard si la mère de Zucco s'interroge : « *pourquoi cet enfant, si sage pendant vingt-quatre ans, est-il devenu fou brusquement ?* » (Koltès, 1988 : 7). Aux yeux de la mère et de la société, Zucco est un fou, mais dans son parcours d'initiation, chaque folie, chaque sang versé, chaque geste à l'encontre de la norme est un échelon de plus gravi dans l'échelle de la sagesse.

Un autre détail important relie le sort de Zucco au culte de Mithra : la liturgie mithraïste – tout aussi bien que le culte qui y est rattaché – reste une pratique de petits groupes. Le nom même de « culte à mystères » est synonyme de pratiques secrètes. C'est la raison pour laquelle Zucco souhaite tout

6 Les *Blidungsroman*.

particulièrement ne laisser aucune trace là où il va. Le Succo du fait divers portait souvent un treillis militaire, d'où le surnom dans la presse : « *l'homme au treillis* ». Koltès exploite ce détail biographique en l'interprétant comme un désir de camouflage et de transparence. Dans la scène du métro où Zucco rencontre un vieil homme égaré (encore une référence à la descente dans le « *pays des morts* » de Jung), il fait l'éloge de l'invisibilité et de ses vertus de survie : « *Je ne me suis jamais fait remarquer [...] J'ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d'être aussi transparent qu'une vitre, comme un caméléon sur la pierre [...] c'est un très ancien rêve d'être invisible* » (Koltès, 1988 : 36-37).

Justement, la pièce est une longue descente aux enfers. C'est pourquoi Zucco cite un passage de *La Divine Comédie* (1320) de Dante (Koltès, 1988 : 50). Mais cette descente n'est point funèbre. Au contraire, elle aide Zucco à ressusciter. La première scène sur le toit de la prison se passe la nuit. La sixième scène, elle, marque la fin de cette descente littéraire, avec la scène du métro où Zucco rencontre le vieil homme, juste avant l'aube et la remontée dans la ville. Ensuite Zucco ne fera que grimper, au fil des meurtres, jusqu'à arriver sur le toit de la prison dans une scène finale étant achevée par des épousailles sinistres : le corps de Zucco, dernière possession matérielle, choit, en lui permettant finalement d'accéder au rang suprême de dieu solaire, de Mithra moderne. L'initiation est enfin conclue et le carnage prend finalement sens : Zucco est déifié.

Conclusion

En définitive, pourquoi alors ce carnage ? Pour se connaître ? Peut-être aussi pour tuer cette bête, comme Mithra, cette bête qui gît en chacun de nous. En effet, l'acte ultime pour arriver au soleil dans le culte de Mithra est de terrasser le taureau. Cet acte suprême est libérateur. Il détache le personnage déifié de

toute attache aux vils besoins de la nature humaine, dont la libido elle-même. L'acte de Mithra est, chez Jung, purgateur. Le psychanalyste dit que la purgation de la libido, que libère le sacrifice de l'animal, est « *la véritable clé de la mythologie* » (*apud* Chemouni).

Car la libération de soi passe par le sacrifice de la forme suprême de l'animalité : l'homme qui est en soi. Car le mot animal dérive lui-même de l'étymon latin *anima*, qui signifie âme, mais aussi le souffle ou le vent. C'est dans cette optique que Zucco, en apercevant le disque solaire, parle d'un soleil d'où pointe un phallus, origine des vents, c'est-à-dire de l'âme :

ZUCCO. – Regardez ce qui sort du soleil. C'est le sexe du soleil ;
c'est de là que vient le vent (Koltès, 1998 : 94).

La figure du sacrifice de la bête est importante dans le détachement de tout vil désir humain comme le sexe ou la nourriture. Koltès substitue à la figure religieuse du taureau mithriaque la silhouette profane du rhinocéros. En effet, dans la dernière scène, juste avant de devenir Mithra, Zucco parle d'un passé où il fut un rhinocéros qui fonce sur les obstacles, mais s'en détourne rapidement en regardant le soleil qui monte et qui, comme le qualifie l'hyperbole présente dans la didascalie, devient « *aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique* ». Car le moment de la conversion constitue toujours un instant où l'on se détache de l'animalité qui agit comme le fonds constitutionnel de l'ignorance, comme dans *Rhinocéros* (1959) d'Eugène Ionesco (1909-1994), allégorie de la pensée unique, et où l'on embrasse une forme de science divine multiple mais aveuglante. C'est le cas du récit coranique où Dieu, en guise preuve de son existence, demande à Abraham de sacrifier quatre oiseaux qu'il ressuscite, ou de Moïse aussi qui, animé par le désir de voir Dieu lui-même, s'évanouit au spectacle de la Lumière divine, ou encore, dans le christianisme de saint

Paul qui joint les deux, la cécité et le détachement de l'animal, quand, en se convertissant, il tombe de son cheval et devient aveugle, épisode qu'ont immortalisé de nombreux artistes, dont l'un des plus connus, *La Conversion de Saint Paul* (1600) du Caravage (1571-1610).

Finalement, nous nous sommes efforcés, dans cette analyse, de nous livrer à un décryptage symbolique du mythe qui sous-tend *Roberto Zucco*, de relire généalogiquement toute la pièce comme un mythe que dissimule cette onde de choc de la confrontation au fait divers. Nous avons ambitionné de débusquer les rouages de l'industrie du scandale qui ont administré la sulfureuse tournée en France de *Roberto Zucco* et nous nous sommes demandé jusqu'à quel point tout ce mythe a pu être évacué d'un revers de la main. Mythe « non narratologique », le parcours du tueur est aussi celui d'une conversion et nous avons voulu la rendre visible en inversant la lecture de la pièce : si Koltès a désacralisé la vie humaine en plaçant au centre de son théâtre un tueur en série, il a créé une nouvelle forme de sacré, celle d'un mythe littéraire cette fois. Car cet acte meurtrier de Zucco, transposé dans la fiction, nous invite à écraser la bête qui gît en chacun de nous et à oser regarder le soleil de la vérité en face, quitte à s'évanouir comme Moïse, où à répéter ce que ces voix de la pièce crient :

UNE VOIX. – Le soleil nous fait mal aux yeux. Il nous éblouit.

[...]

UNE VOIX. – On ne voit plus rien. Il y a trop de lumière.
(Koltès, 1998 : 94-95).

Références bibliographiques

AZAMA, M., 2004, *De Godot à Zucco : Anthologie des auteurs dramatiques de langue française (1950-2000)*, Paris, Éditions Théâtrales, Coll. « Sur le Théâtre ».

BARBAULT, A., CARTERET, J. 1954, « Astrologie moderne », *Revue du Centre National d'Astrologie*, Éditions Traditionnelles, Paris, n° 12, p. 2-4.

CHEMOUNI, J., 2021, « Savoir ou révélation : la mythologie à l'origine de la rupture entre Freud et Jung », *Le Coq-héron*, 1(244), p. 49-95. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2021-1-page-49.htm>

FROMENT, P., 2001, *Roberto Succo. « Je te tue »*. *Histoire vraie d'un assassin sans raison*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

GENETTE, G., 1982, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

JUNG, C-G., 1983, *Aïon. Études sur la phénoménologie du Soi*, trad. par Étienne Perrot et Marie-Martine Louzier-Sahle, Paris, Albin Michel.

JUNG, C-G., 1950, *Types psychologiques*, trad. par Yves le Lay, Genève, Georg & Cie.

KOLTÈS, B-M., 1988, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit.

NOLL, R., 1999, *Jung, Le « Christ Aryen »*. *Les secrets d'une vie*, trad. Philippe Delamare, Paris, Plon.

RENAN, E., 1995, *Histoire des origines du christianisme*, Paris, Robert Laffont.

SORLIN, P., 2006, « Il n'y a pas d'esthétique de l'horreur », *Europe*, n° 926-927, juin-juillet, 200-214 .

Adaptations et transmodalisations
au plateau

***Le Planteur*, d'Henri de Saint-Georges
et Hippolyte Monpou (1839) : un opéra-comique
aux antécédents multiples et transmodaux**

Barbara T. Cooper
Université du New Hampshire

En septembre 1865, Xavier Eyma, auteur français ayant lui-même écrit de nombreux textes sur le Nouveau Monde, consacre une « Causerie » à la vraisemblance et à l'efficacité de la couleur locale dans les productions littéraires de son temps. Cependant, au lieu d'examiner des œuvres récentes, son article, publié dans le *Moniteur de la mode*, prend comme exemple le *Planteur*, opéra-comique en deux actes de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges et du compositeur Hippolyte Monpou, dont l'action se passe en Louisiane, près de la Nouvelle-Orléans (Saint-Georges, Monpou, 2015)¹. La conversation que rapporte Eyma dans sa causerie est sans doute apocryphe, mais mérite d'être citée ici pour l'idée

1 Sur Saint-Georges, voir, entre autres, Bilodeau (2003).

qu'elle donne des éléments ayant contribué à la création et la réception du *Planteur*, œuvre montée pour la première fois au Théâtre de l'Opéra-Comique le 1^{er} mars 1839.

Il est probable [écrit Eyma] que vous ne vous en souvenez pas, – [...] il y a vingt [*sic*] ans de cela; – vous ne vous souvenez pas que M. de Saint-Georges, homme d'infiniment d'esprit, soit dit de bien grand cœur, et auteur dramatique très fécond, – ait fait le *libretto* d'un opéra-comique intitulé, je crois, le *Planteur*. Qui avait écrit la musique? C'est ce que ne se rappellent pas, à coup sûr, les échos de la salle Favart. Il arriva que le *Planteur* eût une chute effroyable². Quelqu'un était allé, le lendemain, porter à M. de Saint-Georges des compliments de condoléances. Ce quelqu'un dit entre autres choses désagréables à notre auteur, car à un auteur tombé toute observation sur son œuvre manquée est désagréable :

- Je crois que votre pièce manquait surtout de couleur locale.

- Ce serait singulier, par exemple! s'écria M. de Saint-Georges. Du jour où j'ai conçu l'idée de cet opéra, j'ai renvoyé mon domestique pour prendre à mon service un nègre qui avait ordre de ne me parler que le langage si charmant de « petit blanc, petit maître à moi » et de me chanter des bamboulas dont il m'assourdissait. Pas de couleur locale, mon cher monsieur! Mais ce n'était pas assez pour moi d'avoir un négrillon à mon service! Regardez, là-bas, coiffant le buste de Boieldieu, un chapeau de Panama, et derrière ma table de travail une canne à sucre! Étais-je assez bien entouré, dites, pour que la couleur locale ne manquât point à mon œuvre?

2 *Le Planteur* avait connu une cinquantaine de représentations à Paris en 1839-1840 et fut monté dans presque toutes les grandes villes de province ainsi qu'en Belgique et en Suisse. C'est donc un succès honorable plutôt qu'une chute. Une reprise de l'œuvre eut lieu au Théâtre des Fantaisies-Parisiennes le 26 novembre 1867. Selon Lecomte (1912 : 47) : « Raccourcie et un peu remaniée par son vénérable auteur [Saint-Georges], cette pièce du répertoire de l'Opéra-Comique (1^{er} mars 1839), sembla très agréable ». Voir Saint-Georges, Monpou (2015 : xxiv-xxv).

Le visiteur se leva, décoiffa le buste de Boieldieu du fameux chapeau et l'examina de près : Votre panama, mon cher auteur, est né dans la rue Saint-Denis; c'est un chapeau de trente sols, en paille de blé venant de la Beauce. Montrez-moi votre canne à sucre.

- Votre canne à sucre, mon bon ami, est simplement une baguette à battre les habits... peinte.

M. de Saint-Georges était étourdi.

- Quant à votre nègre...

- Mon nègre, mon nègre... Allez-vous me démontrer aussi qu'il était mauvais teint?

- Je n'en jurerais pas... Sonnez-le.

M. de Saint-Georges sonna. Ce fut son ancien domestique chassé qui se présenta.

- Ce n'est pas toi que j'ai appelé, lui dit notre auteur, saisi d'un singulier pressentiment. C'est le nègre.

- Le nègre, monsieur, c'était moi!... s'écria le malheureux en se jetant aux genoux de son maître. Pardonnez-moi, pardonnez-moi!

M. de Saint-Georges, qui a beaucoup trop d'esprit pour mal prendre les choses, riait à gorge déployée et comme personne, à coup sûr, n'avait ri à son opéra.

- Voilà donc, dit-il, pourquoi ma pièce a été manquée! Tous les éléments de la couleur locale étaient falsifiés. J'aurais défié Scribe lui-même de réussir dans de pareilles conditions. (Eyma, 1865 : 290, 292).

Comme le laisse entendre cette anecdote fort amusante, il y a bien lieu de croire que les décors, costumes et accessoires du *Planteur* n'étaient pas d'une parfaite conformité à la réalité louisianaise³.

3 Voir par exemple cette description du décor du deuxième acte : « 1. Fond de campagne faisant suite à l'habitation de Jakson. Cases, arbres et plantes des colonies. – 2. Coulisses, arbres des colonies. – 3. Petit pavillon dont la porte en jalousies vertes fait face à la cour. On monte à ce pavillon par deux marches. – 4. Porte construite en bambou, et couverte en paille de

C'est le contraire qui aurait été surprenant⁴. Toutefois, on aurait tort de penser que le livret du *Planteur* soit sorti de l'imagination de Saint-Georges sans autre inspiration que celle fournie par quelques éléments faussement exotiques réunis chez lui. Le librettiste a puisé dans un fond d'écrits de divers genres pour développer son intrigue et façonner ses personnages. Les critiques journalistiques rendant compte du *Planteur* au moment de sa création n'ont d'ailleurs pas manqué de renvoyer leurs lecteurs à un certain nombre d'ouvrages qui, à leur avis, présentaient des analogies avec le livret de Saint-Georges. Ils n'ont pourtant pas exploré en détail les emprunts et démarquages qui distinguaient le *Planteur* de ses antécédents. Sans prétendre faire le tour complet du sujet, cette étude cherchera à combler cette lacune, à exposer les origines et l'originalité du *Planteur* et à dégager des éléments de sa genèse.

maïs. – 5. Petite cabane construite en bambous, nattes, et couverte en paille de maïs. – 6. Haie de bambous fermant la plantation de Jakson. – A. Grand arbre dont les branches s'étendent sur toute la largeur du théâtre. (Placez derrière la frise de cet arbre une herse bien garnie afin de jeter un grand jour sur le fond.) – B. Bancs de nattes dans l'intérieur de la cabane. – C. Chaises en bambou. – D. Fauteuil en bambou. – E. Petit piédestal au coin du pavillon destiné à recevoir un vase de fleurs ». (Palianti, 1839 : 70). Pour la description des costumes, voir Saint-Georges, Monpou (2015 : 136).

4 Sur le caractère souvent factice de la couleur locale des livrets d'opéras-comiques, voir Lacombe (1999 : 135-158) et Wild (1993 : 158-211 *passim*). Voir aussi cette observation faite au sujet d'un autre opéra-comique « américain » de Saint-Georges et Eug. de Planard, *L'Éclair*, sur une musique de Jacques-Fromental Halévy (Théâtre de l'Opéra-Comique, 16 déc. 1835) : « [...] qui se serait douté qu'un opéra-comique pût naître à Boston, entre une balle de coton et une balle de tabac ? Des Américains, soupirer galamment comme des bergers ! des Américaines chanter des duos avec une harpe éolienne ! cela n'est peut-être pas très vraisemblable ; mais enfin MM. Saint-Georges et Planard l'ont ainsi voulu, et l'on sait que les faiseurs de *libretti*, plus encore que les poètes, ont licence de tout oser ». (Tencé, 1836 : 178).

L'ascendance non théâtrale du Planteur

À notre connaissance, il n'existe pas de documents autographes (notes préparatoires ou lettres, brouillons du livret ou de la partition, esquisses des costumes ou des décors, etc.) qui permettraient de suivre l'évolution du *Planteur* depuis la conception de l'œuvre jusqu'à sa première représentation et au-delà. Il y a bien un manuscrit allographe de 1839 conservé aux Archives Nationales à Paris (F¹⁸ 691) – manuscrit sans ratures qui ne se conforme pas tout à fait au texte de la brochure – et une mise en scène imprimée de l'œuvre que l'on doit à Louis Paliani, régisseur du Théâtre de l'Opéra-Comique, mais c'est à peu près tout⁵. Ces traces de la genèse du *Planteur* sont certes d'un grand intérêt et nous n'avons pas manqué de relever les variantes que l'on trouve sur le manuscrit dans notre réédition récente de l'œuvre. Néanmoins, ces documents ne nous renseignent pas sur les composants du décor qui auraient pu déjà servir dans d'autres spectacles, ni ne permettent de deviner les emprunts faits par Saint-Georges à deux textes narratifs publiés peu avant la rédaction de son livret.

Saint-Georges doit-il certains éléments du *Planteur* à Harriet Martineau, auteure et voyageuse d'origine anglaise? Avait-il lu ou entendu parler de son ouvrage intitulé *De la société américaine*, traduit de l'anglais par Benjamin Laroche et

5 Voir dans Saint-Georges, Monpou (2015 : 135), la description des costumes et la description du décor de l'acte II dans la n. 4 ci-dessus. Il existe aussi une partition complète publiée chez S. Richault [1839] et conservée à la Bibliothèque Nationale, site Richelieu, sous la cote VM5-1936. Faute de place et de compétences, nous n'en parlerons pas ici tout en reconnaissant son importance. Nous n'avons pas retrouvé le manuscrit attestant les changements effectués par Saint-Georges pour la reprise de 1867. Au sujet des différents manuscrits et documents susceptibles de nous renseigner sur la genèse et l'évolution d'une œuvre dramatique, voir Thomasseau (2005, 2008), ainsi que Krakovitch (2009).

publié à Paris, chez Charpentier, en 1838⁶? Cela est tout à fait vraisemblable. Récit de voyage basé sur un séjour que Martineau avait effectué aux États-Unis en 1834-1836, ce livre comprend, entre autres choses, l'histoire (vraie) de trois jeunes femmes dont le père, planteur en Louisiane, est mort en laissant des dettes importantes. Quand leur oncle paternel arrive du New Hampshire afin de régler la succession du défunt et ramener ses nièces chez lui, les créanciers du planteur révèlent une vérité bien cruelle qu'ignore la famille. Selon ces hommes, la mère (depuis longtemps décédée) des trois filles ne fut pas l'épouse légitime de leur père, mais sa concubine : une esclave à peau très claire qu'il avait oublié d'affranchir. Puisque le *Code noir* de la Louisiane stipule que les enfants suivent la condition de leur mère, les trois jeunes femmes sont donc déclarées esclaves. Leur oncle n'ayant pas l'argent nécessaire à leur rachat, elles seront conduites au marché aux esclaves à La Nouvelle-Orléans et vendues séparément, à des prix élevés, compte tenu de leur peau blanche et du raffinement de leur éducation qui les vouent à la prostitution (le plaçage) plutôt qu'au travail domestique ou agricole. On ne sait pas ce qu'elles sont devenues par la suite.

Cette histoire poignante, destinée à condamner l'esclavage des Noirs, sera presque immédiatement reprise par Émile Souvestre, romancier, journaliste et homme de théâtre dans la mouvance saint-simonienne (2007, Plötner-Le Lay : 37-57). *L'Inventaire du planteur*, nouvelle que Souvestre (1839) développera à partir du texte de Martineau, est tout d'abord publié en feuilleton dans le quotidien *Le National* les 9, 10 et 13 février 1838⁷, puis est imprimé dans les pages du *Voleur*

6 Cette traduction fut annoncée dans *Bibliographie de la France* le 5 février 1838, mais le texte anglais fut déjà disponible chez des éditeurs à Londres et à Paris dès 1837. Voir Martineau (1837).

7 « Le fond de ce récit est vrai et nous en avons emprunté l'idée à l'ouvrage si intéressant et si curieux de miss Martineau, qui a été traduit par M. de Laroche. Ce livre sur *la Société américaine* renferme, parmi beaucoup

le 25 février 1838 et sera ensuite recueilli par l'auteur au tome deux de son livre *Le Journaliste* (avril 1839)⁸. Accordant des noms propres à ses personnages, leur donnant des « biographies » plus développées et leur attribuant des conversations et une psychologie individuelle qui manquent chez Martineau, Souvestre réduit les trois orphelines à une seule, Jenny Makensie, qu'il dote d'un fiancé qui part à Boston dès le début de l'histoire. Il garde encore en vie le père de Jenny, planteur endetté de l'Alabama qui mourra sous peu. Souvestre va aussi distinguer un homme parmi les créanciers avides de Makensie. C'est un individu cruel et implacable qu'il nomme M. Jackson. Riche propriétaire d'une plantation voisine, Jackson répugne à Jenny depuis longtemps. Toutefois, si elle consentait à l'épouser, Jackson n'hésiterait pas à vendre sa concubine métisse et leurs deux fils en esclavage et oublier l'argent qu'on lui doit. Jenny, qui ignore tout autant que les jeunes femmes chez Martineau son statut de fille d'esclave non affranchie, refuse et sera vendue à l'encan pour solder les dettes de son père après sa mort. Comme chez Martineau, son oncle n'a pas les moyens de la sauver. Jackson l'obtiendra contre une forte somme et voudrait faire de Jenny son esclave pour la punir d'avoir dédaigné son offre de mariage. Les dettes de son père une fois liquidées, Jenny se jettera par la fenêtre, se noyant dans le fleuve qui coule au bas de l'habitation paternelle, pour échapper à ce sort affreux. Ainsi, sous la plume de Souvestre, le poids tragique et immoral de l'esclavage, quoique marqué des attraits de la fiction, reste bien une évidence, comme ce fut déjà le cas chez Martineau.

d'autres documents de la plus haute importance, des détails affreux sur l'esclavage des Noirs dans les états du sud ». Cette citation se trouve à la fin du dernier feuillet, celui du 13 février 1838, dans le *National* où Saint-Georges aurait pu le lire. Voir Saint-Georges, Monpou (2015 : 31).

8 Voir CH. (1839 : 456-457) : « Nous ne parlerons pas de l'*Inventaire du planteur* ; tout le monde sait que cette jolie nouvelle a fourni le sujet d'un opéra [*sic*] dont le succès retentit encore ».

Quand Henri de Saint-Georges choisira de transformer la nouvelle de Souvestre en œuvre lyrique, personne ne s'en étonnera⁹. Au contraire, comme l'affirmera Théodore Vauclaire (1839), écrivant dans *Le Monde dramatique* :

Nos auteurs dramatiques trouvent commode de ne pas se mettre en frais d'imagination, et pour cela ils exploitent tout simplement les nouvelles et les romans de nos littérateurs les plus en vogue¹⁰. [...] C'est à une nouvelle fort dramatique de M. Émile Souvestre, que M. de Saint-Georges a emprunté le sujet du *Planteur*. L'auteur du libretto n'a fait que changer deux choses à la nouvelle : le caractère du planteur et le dénouement du drame.

Le planteur de M. Souvestre est un homme dur, implacable, despote, qui force par ses traitements une jeune esclave à se donner la mort; celui de M. de Saint-Georges, au contraire, est timide, bienfaisant et sacrifie son bonheur au bien-être de son esclave. Enfin, la nouvelle finit par un suicide, et l'opéra-comique par un mariage, comme toujours, afin de ne pas déroger à l'habitude¹¹.

En effet, transformer Jackson, homme féroce et impitoyable dans la nouvelle de Souvestre¹², en homme

9 Voir aussi Ozwald (2002).

10 Pour un autre exemple, voir la *Grande Duchesse*, drame lyrique en quatre actes de Mélesville et Merville sur une musique de Carafa (Théâtre de l'Opéra-Comique), résumé dans Tencé (1836 : 173) où on lit : « Tel est le sujet d'une nouvelle de Florian, intitulée *Valérie*, qui a déjà défrayé un vaudeville de M. Ancelot, puis un conte de M. F. Soulié, et dont MM. Mélesville et Merville viennent de faire un drame lyrique en mettant une grande duchesse d'une principauté quelconque de l'Allemagne à la place du grand duc de Florence ». Je me permets de signaler aussi mon étude (Cooper, 2010).

11 J. T. [Merle Jean-Toussaint] (1839) constate aussi la parenté entre l'opéra-comique de Saint-Georges et les textes de Martineau et Souvestre. Notons que, comme chez Martineau, le père de Jenny est déjà mort quand commence l'opéra-comique.

12 Souvestre parlera de la vie qu'il a menée dans les forêts du Sud des

sensible et bon conduira Saint-Georges à éliminer l'oncle de Jenny (qui ferait dès lors double emploi) et à donner une conclusion heureuse à son opéra-comique. Comme l'indique Vauclore, ce nouveau dénouement, conforme aux conventions du genre comico-lyrique, répondra parfaitement aux attentes du public¹³. Mais les personnages de Jakson (l'orthographe de ce nom, comme sa personnalité, se trouve modifiée dans la pièce) et Jenny ne représentent pas les seuls emprunts que Saint-Georges fera au nouvelliste. Si le librettiste replace l'action de l'histoire en Louisiane (comme chez Martineau), il dotera Jenny d'un fiancé comme l'avait fait Souvestre. Cependant, à l'encontre de son homologue dans le texte souvestrien, ce fiancé – chez Saint-Georges il s'agit d'un cousin de Jenny nommé Arthur Barclay – n'est pas un cœur noble et dévoué ; c'est un dandy volage et couvert de dettes qui est poursuivi par une danseuse anglaise vivant à La Nouvelle-Orléans. Nous y reviendrons.

Saint-Georges ajoutera aussi au personnel de son livret des serviteurs et des esclaves qui sont absents des textes de ses prédécesseurs. La présence sur scène de ces personnages supplémentaires est une autre conséquence de l'adaptation de l'histoire en opéra-comique – genre qui exige la participation de plusieurs voix et emplois différents pour occuper les acteurs-chanteurs de la troupe¹⁴, faire varier les airs et justifier les prestations du chœur. Certains de ces nouveaux personnages auront aussi pour fonction de faire rire les spectateurs – émotion à laquelle l'intrigue développée par Martineau et Souvestre ne se prêtait pas, mais qui est essentielle au succès de l'opéra-comique. C'est le critique du *Charivari* qui le confirme en précisant que « ce libretto est suffisant dans les États-Unis, parmi les Indiens, et de la façon dont il tyrannise ses esclaves noirs.

13 Sur l'impératif d'une fin heureuse et sur d'autres conventions du genre de l'opéra-comique voir Bara (2010) et Caillez (2014).

14 Voir à ce propos Bara (2009).

conditions du genre. Le fond sentimental est égayé au moyen d'un rôle d'intendant métis [nommé Caton] comiquement représenté par Ricquier »¹⁵. Le chroniqueur de l'*Écho français* observe, quant à lui : « On a trouvé beaucoup de naïveté et de grâce à ce libretto dont un mulâtre fashionable forme, par ses ridicules prétentions, la partie comique »¹⁶. Aussi, conclut un journaliste anonyme du *Courrier français*, « Ce qui appartient en propre à M. de Saint-Georges [...], c'est la création de quelques physionomies, de celle de Caton, par exemple, dont la nouveauté est originale et comique »¹⁷. Mais, comme on le verra, si Saint-Georges infléchit l'histoire qui sert de base à son livret afin de se conformer aux normes typiques de la composition comico-lyrique, il y incorpore aussi, par moyen d'une esthétique de récupération combinatoire, des

15 C. A., « Théâtres. Opéra-Comique. Première représentation du *Planteur* [...] », *Le Charivari*, 8^e année, n° 63 (4 mars 1839), p. 2. Sur le site <http://www.artlyriquefr.fr/personnages/Ricquier%20Achille.html>, on lit au sujet de Ricquier, qui débuta à l'Opéra-Comique le 5 mai 1835 : « On lui trouva une verve entraînante, un comique de bon aloi et cet art d'écouter, si rare au théâtre. Le chanteur ne parut pas valoir le comédien ; mais les basses comiques se passent du besoin de science ou de puissance vocale ; l'exemple de Ricquier l'a bien prouvé ».

16 D-s Alf., « Feuilleton. Théâtres. Théâtre de l'Opéra-Comique. *Le Planteur* [...] », *L'Écho français*, n° 63 (4 mars 1839), p. 1-2, feuilleton. Voir aussi J. T. [Merle] (1839 : 3) : « La pièce de M. de Saint-Georges est agréablement conduite et elle est bien dans les conditions de l'opéra-comique. [...] Le rôle le mieux fait et le plus original de la pièce est celui d'un mulâtre fashionable nommé Caton ; Ricquier a réussi de la manière la plus comique ; et comme jeu et comme costume, il en a fait une caricature vraie et plaisante ».

17 Anon (1839 : 2-3). En dépit de l'affirmation de l'originalité du personnage de Caton, on peut se demander si Saint-Georges n'a pas pris ce personnage d'un texte que nous n'avons pas encore découvert. Caton se dit ancien cuisinier chez un président américain et George Washington avait bien un chef de cuisine noir et dandy (nommé Jupiter) parmi ses esclaves, mais où Saint-Georges l'aurait-il appris ?

réminiscences d'autres œuvres qui lui permettront de mieux aligner le *Planteur* sur les conventions du genre qu'il cultive.

L'ascendance théâtrale du Planteur

Comme on vient de le constater, les textes de Martineau et Souvestre ont bien fourni la matrice initiale du *Planteur*. Cependant, ces écrits n'amèneront pas Saint-Georges au-delà du premier des deux actes que compte son opéra-comique. Certes, le librettiste empruntera à ses prédécesseurs la scène de la vente de Jenny mais, conventions génériques obligent, il insérera ce revers de fortune à la fin du premier acte. Aussi est-ce toujours Jakson, homme qui lui répugne, qui deviendra propriétaire de la jeune femme grâce à une forte enchère faite au dernier moment. Crise plutôt que dénouement, cette fin d'acte n'attend qu'un revirement positif pour amener la conclusion heureuse attendue d'un opéra-comique, mais où Saint-Georges va-t-il trouver le rebondissement qui l'aidera à modifier le cours de son intrigue?

S'il s'agissait d'un (mélo)drame ou d'une œuvre lyrique sérieuse, l'auteur n'aurait sans doute pas hésité à désigner le fiancé de Jenny comme le libérateur (potentiel) de la jeune femme. Saint-Georges va flirter avec cette option sans l'adopter. Comme on l'a déjà signalé, à l'encontre de Souvestre, le librettiste fait d'Arthur un dandy volage et bon vivant couvert de dettes plutôt qu'un homme noble et dévoué¹⁸. C'est aussi un excellent duelliste qui, à l'acte deux, prétend enlever Jenny aux mains de son nouveau maître. Mais c'est aussi à l'acte deux du *Planteur* que l'on découvre que Jakson n'est pas l'homme égoïste et haïssable que Saint-Georges semblait avoir repris de Souvestre et dont Jenny avait fui la présence à l'acte un. Malgré son allure ingrate et son caractère

18 Chez Souvestre, le fiancé, parti à Boston où il cherchera à gagner les sommes nécessaires à rembourser les dettes de Makensie, se montrera néanmoins incapable de contrecarrer les projets de Jackson.

bourru, c'est plutôt un maître d'esclaves philanthropique et incapable de violences, un homme timide devant Jenny qu'il aime d'un amour sincère mais inavoué et qui s'empressera de l'affranchir de l'esclavage. D'où sortent ces développements et ces traits de caractère si éloignés de ceux que Saint-Georges avait découverts chez Souvestre et Martineau? Les critiques de l'époque ont proposé plusieurs modèles.

Parmi ces modèles, les uns citent *Simple Histoire*, une comédie-vaudeville en un acte d'Eugène Scribe et Frédéric de Courcy, jouée pour la première fois au Théâtre de Madame le 26 mai 1826, et *Le Mariage de raison*, comédie-vaudeville en deux actes de Scribe et Antoine Varner, créée au même théâtre le 10 octobre 1826¹⁹. Les autres, remontant plus loin dans le répertoire dramatique, prétendent y trouver des échos de *Zémire et Azor*, comédie-ballet de Marmontel datant de 1771 qui donnait une forme théâtrale à l'histoire de la *Belle et la Bête* (Marmontel, 1823)²⁰. D'autres encore désignent *L'Amant bourru* de Jacques-Marie Boutet de Monvel, comédie de 1777, *Le Bourru bienfaisant*, comédie de Goldoni représentée en français à partir de 1771 (Goldoni, 1837) et *L'Ambassadrice*, opéra-comique en trois actes de Scribe et Saint-Georges joué au Théâtre de l'Opéra-Comique le 21 décembre 1836, comme sources d'inspiration possibles. Cette liste n'est sans doute pas exhaustive, mais laisse entendre deux choses. Tout d'abord, si le public est toujours content de découvrir des nouveautés, il veut néanmoins pouvoir repérer sous de nouveaux dehors les traditions génériques et les emplois typiques de l'opéra-comique²¹. Ensuite, il est évident que toutes les sources proposées par les critiques sont liées au

19 Scribe, Courcy (1826) ; Scribe, Varner (1826).

20 Sur cette œuvre, nous renvoyons à l'étude de Taïeb, Le Blanc (2011).

21 Ainsi, par exemple, l'acteur-chanteur Ricquier avait déjà joué le rôle d'un intendant dans *Leuven*, Monpou (1838). Pourtant, c'est un autre personnage qui égayera cette œuvre dont l'action se passe à Pierrefonds, sous François I^{er}.

domaine de la comédie. Elles vont donc servir à indiquer à Saint-Georges le moyen d'amener la fin heureuse qu'il doit donner à son œuvre.

Dans le *Mariage de raison* de Scribe – collaborateur fréquent de Saint-Georges et l'un des auteurs les plus joués de son époque –, Suzette, une jeune orpheline d'origine modeste, est courtisée par Édouard de Bremont, coureur de jupes invétéré, et par Bertrand, sergent réformé de la Grande Armée où il a servi dans le régiment du père d'Édouard. À la fin de la pièce, Suzette comprendra que son inclination pour Édouard ne la rendra pas heureuse et elle finira par accepter la main de Bertrand, homme moins beau et plus âgé, mais dévoué et sincère dans ses affections²². À part l'exotisme du cadre louisianais chez Saint-Georges et des questions de race qui se substituent aux questions de classe, il est facile de voir pourquoi les critiques ont suggéré un rapprochement entre le *Planteur* et le *Mariage de raison* car, chez Saint-Georges, Jenny épousera Jakson délaissant Arthur, lequel la tromperait avec Arabelle, une danseuse.

Simple Histoire, de Scribe et Frédéric de Courcy, présente aussi des analogies évidentes avec l'opéra-comique de Saint-Georges. Dans la comédie-vaudeville, Miss Milner, pupille du lord Elmwood, est entourée d'une « [...] foule de jeunes gens à la mode » (sc. 1, p. 5) dont lord Frédéric, « [...] ce jeune seigneur si connu par ses duels et ses galantes aventures, et qui, pour avoir été trois mois à Paris, se croit l'oracle du goût et de la mode » (sc. 1, p. 6). Criblé de dettes qu'un oncle tarde à payer pour lui, Frédéric (comme Arthur) voudrait bien épouser la jeune femme dont la dot est conséquente. Or, Lord Elmwood, aussi, est amoureux de miss Milner, mais ne peut pas l'avouer puisqu'il est commandeur dans l'ordre de Malte et donc tenu au célibat. Néanmoins, Frédéric accuse

22 Il dira à Suzette, « Ordonnez, commandez, je n'ai plus maintenant d'autre colonel que vous » (Scribe, Varner, 1826 : actes II, sc. V). Jakson, aussi, se dit au service de Jenny et fera tout ce qu'elle veut.

Elmwood d'aimer sa pupille et déclare qu'il va l'enlever. Alors qu'ils devaient se battre, Elmwood finira par arranger les affaires du jeune homme afin de favoriser un mariage qu'il croit désiré de miss Milner qui, en réalité, aime son tuteur. À la veille du mariage de Frédéric et miss Milner, Elmwood annonce qu'il doit partir en Italie où il sera délié de ses vœux sacrés pour des raisons d'héritage familial. Ayant découvert les sentiments de sa fiancée pour Elmwood, Frédéric, certain qu'il trouvera d'autres femmes à aimer, renoncera à miss Milner pour montrer qu'il sait être aussi généreux que son rival.

Il y a de nombreux éléments qui lient *Simple Histoire* au *Planteur*. Dans le *Planteur*, Arthur propose d'enlever Jenny et de se battre contre Jakson pour la « libérer », mais là, comme dans *Simple Histoire*, ni l'enlèvement, ni le duel n'auront lieu. Dans *Simple Histoire*, miss Milner feint d'aimer Frédéric de peur que son tuteur soit tué en duel et le tuteur finissant alors par consentir à leur mariage. Dans le *Planteur*, Jenny, qui craint de voir mourir Jakson aux mains d'Arthur, lui fait croire qu'elle est toujours amoureuse de son cousin afin de dissuader le planteur de se battre avec lui. Alors Jakson fera tout pour hâter le mariage des deux jeunes gens. Dans la pièce de 1826, c'est l'appartenance d'Elmwood à l'ordre de Malte qui l'empêche de dire son amour pour miss Milner; dans l'opéra-comique de 1839 ce sont les dehors peu avenants, la timidité, et le caractère apparemment bourru de Jakson qui le desservent auprès de celle qu'il aime. Enfin, dans les deux pièces, c'est l'amour sincère qui triomphe de tous les obstacles et les jeunes dandys qui s'en vont chercher le bonheur ailleurs.

D'autres œuvres dramatiques ont également pu inspirer Saint-Georges lors de la rédaction du *Planteur*. Parmi elles, il y a des textes de Saint-Georges lui-même. Dans *Le Bal des Variétés*, folie-vaudeville en deux actes de Saint-Georges et d'Adolphe de Leuven, jouée au Théâtre des Variétés le

28 janvier 1835²³, on rencontre Anténor de Césanne, jeune élégant parisien. Avec ce personnage frivole qui dépense sans compter un riche héritage, ce qu'on trouve de plus intéressant pour notre propos sont deux airs écrits par Hippolyte Monpou, le futur compositeur du *Planteur*. Célébrant la vie joyeuse des dandys, le texte qui accompagne cette musique semble annoncer celui de l'air intitulé « Vive le dandy ! » qui sera chanté par Arthur dans *Le Planteur*.

Dans *L'Ambassadrice*, opéra-comique en trois actes de Scribe et Saint-Georges, sur une musique d'Auber (Théâtre de l'Opéra-Comique, 21 décembre 1837), on trouvera un autre élément que le librettiste aurait bien pu reprendre de sa propre œuvre. Dans ce texte, une fiancée découvre, à la veille de son mariage, un billet compromettant envoyé à son futur mari, un diplomate mélomane, par une chanteuse d'opéra²⁴. Comme dans le *Planteur* où Jenny lit une lettre de miss Arabelle (la danseuse qui poursuit Arthur), la découverte par Henriette de l'infidélité dont témoigne cette missive la convaincra de renoncer au mariage projeté²⁵. Certes, dans *L'Ambassadrice*, la femme trompée reprendra sa profession de cantatrice lyrique plutôt que d'épouser un autre homme, mais il est tout de même probable que Saint-Georges ait décidé de recycler la péripétie épistolaire qui lui avait déjà bien servi.

23 Saint-Georges, Leuven (1835). Voir Saint-Georges, Leuven (1839) où l'on trouve un dandy désargenté.

24 Voir Scribe, Saint-Georges (1836 : acte II, sc. x). Dans cette œuvre, le duc volage est joué par M. Moreau-Sainti, qui interprétera le rôle d'Arthur dans le *Planteur*, et Mme Jenny Colon-Leplus, qui créera le rôle de Jenny dans *Le Planteur*, incarnera Charlotte, la rivale. Sur les ténors de l'époque, voir Girod (2015).

25 Il n'y a pas que dans les opéras-comiques que l'on emploie cette péripétie. Voir Labiche, Lefranc (1843 : scène v) où un fiancé endetté reçoit une lettre de sa maîtresse, danseuse à l'Opéra de Paris, qui, ayant appris qu'il est sur le point de se marier, menace de venir le chercher chez sa promise. C'est ce qu'elle fait plus tard dans la pièce sans paraître sur scène, tout comme cela se passe dans *Le Planteur*.

Le nom d'Arabelle circule aussi dans l'œuvre de Saint-Georges et ailleurs. Ce prénom est le plus souvent attribué à une Anglaise, comme c'est le cas dans le *Planteur*. On le trouve déjà dans *Simple Histoire* de Scribe et Saint-Georges (1826) où le bruit court que Lord Elmwood serait amoureux d'une prude nommée miss Arabelle. Dans *Les Danseuses à la classe*, tableau-vaudeville en un acte de Dumanoir et Cogniard (Théâtre des Variétés, 14 juillet 1835), une Française se fait passer pour une célèbre danseuse anglaise de ce nom qui, comme l'Arabelle du *Planteur*, n'est jamais visible sur scène (Dumanoir, Cogniard, 1835). Comme on le sait, Balzac va aussi donner le prénom d'Arabelle à Lady Dudley, l'amante qui poursuit Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la vallée* (1836). Saint-Georges et Scribe (1840) vont se servir encore de ce prénom pour lady Pekinbrook dans *Reine d'un jour* (Théâtre de l'Opéra-Comique, le 19 septembre 1839)²⁶, mais il y a tout lieu de croire que la danseuse qui s'attache à Arthur dans le *Planteur* tient non seulement de l'Arabelle des *Danseuses à la classe* et de lady Dudley, mais aussi de Charlotte, la diva rivale d'Henriette dans l'*Ambassadrice*.

Certes, en l'absence de documents précis – comme les notes de lecture et la bibliographie données par Pixierécourt dans le manuscrit de son *Charles le Téméraire* (1814) et les notes de lecture et les notes de bas de page conservées avec le manuscrit de *Cora, ou l'esclavage*, de Jules Barbier (1861) – les rapprochements suggérés par les critiques et par nous entre le *Planteur* et ces autres textes dramatiques restent au stade d'hypothèses²⁷. Ce qui étaye néanmoins ces hypothèses, c'est que Saint-Georges n'était pas le seul librettiste de l'époque à pratiquer une esthétique de récupération combinatoire, à reprendre des éléments de

26 Il y a aussi une Arabelle anglaise dans Dinaux (1833), dans Desnoyer (1840) ainsi que dans Dinaux (1841).

27 Voir aussi Cooper (2006 : XXI-XXXVI ; 165-186).

ses propres œuvres ou de celles des autres²⁸. Par ailleurs, c'est justement ce manque d'indices patents sur certains emprunts que fait Saint-Georges qui permet d'insister sur la part jouée par les conventions génériques et les attentes du public dans l'élaboration du *Planteur*. Certains critiques ont néanmoins jugé les transformations que Saint-Georges porte aux textes de Martineau et Souvestre trop brusques et trop peu vraisemblables. C'est surtout la métamorphose que subit Jakson d'un acte à l'autre qu'ils estiment étonnante, voire inconcevable. Ajouter à cela leur faible appréciation de la musique de Monpou et du jeu de certains comédiens-chanteurs et l'on comprendra l'accueil mitigé fait au *Planteur* par les critiques en 1839.

En remaniant les œuvres de Martineau et de Souvestre pour les faire rentrer dans le cadre des conventions génériques de l'opéra-comique, Saint-Georges a-t-il aussi sacrifié ou atténué le message antiesclavagiste de ses sources ? Malgré quelques indications dans le texte (et dans le manuscrit) de l'opinion négative du librettiste vis-à-vis de la servitude et de la violence auxquelles les Noirs furent sujets aux États-Unis, il est évident que *Le Planteur* est loin d'offrir une condamnation aussi irrévocable du commerce et de l'oppression des gens d'ascendance africaine que celle que l'on trouve chez Martineau et Souvestre. Dans l'opéra-comique, les conséquences pour Jenny de son statut de fille d'esclave sont minimales et peu durables. Sa vente, à la fin de l'acte un, est certes choquante, horrible, mais au lieu de la condamner à une vie avilissante ou à une mort prématurée, elle résulte en un mariage avec un homme qui l'aime en toute sincérité

28 Voir Clerc (1838 : 3), où il écrit au sujet de *La Figurante*, de Eugène Scribe et Henri Dupin, « Le sujet du libretto est déjà connu des lecteurs de journaux, des amateurs de spectacle, des abonnés aux cabinets de lecture, c'est-à-dire de tout le monde. M. Scribe est un agronome littéraire fort habile, qui récolte trois ou quatre fois sur la même idée ». On trouvera une illustration de la scène de la lettre sur Gallica, costume de Mademoiselle Rossy.

et sans égard pour ses origines. Caton, autre personnage d'origine noire, est lui aussi associé au système esclavagiste (comme intendant et comme ancien esclave lui-même), mais est destiné à faire rire plutôt qu'à faire pleurer ou réfléchir les spectateurs. On ne saurait donc pas s'apitoyer davantage sur lui que sur Jenny. Cela s'explique par le fait que si le genre du *Planteur* permet par moments d'évoquer des sujets graves, il limite à une portion congrue le développement de thèses bien appuyées et écarte l'expression étendue de tout sentiment d'indignation philosophique ou morale²⁹. Est-ce bien pour cette raison ou pour d'autres considérations esthétiques qu'un court échange entre Jenny et Caton sur la liberté *vs* l'esclavage, inscrit sur le manuscrit à l'acte I, scène II, a été supprimé du texte publié³⁰? Les documents dont nous disposons aujourd'hui ne nous permettent pas de le dire avec certitude, mais cela est tout à fait vraisemblable.

Conclusion

Valait-il la peine d'entreprendre cette étude de la genèse du *Planteur*, œuvre pour laquelle des documents comme des certitudes nous font en partie défaut? Oui. Tout d'abord, parce que cet exercice a mis en relief ce qui manque à toute personne qui voudrait fournir une édition génétique de cet opéra-comique : traces du travail préparatoire de l'œuvre, brouillons et divers autres états du texte et de la partition, éléments de l'élaboration du spectacle en 1839 comme au

29 Voir A.-D. (1839) : « Entre les *Deux Reines* et le *Luthier*, Hippolyte Monpou avait composé une partition en trois actes, l'*Orfèvre*, dont le poème fut déclaré trop sérieux pour l'Opéra-Comique. L'auteur et le compositeur en sont tous deux pour leurs frais d'imagination ».

30 Voir Saint-Georges, Monpou (2015 : 118, note c). Dans cette conversation, il s'agit d'oiseaux capturés par les esclaves de Jenny et qui lui sont offerts par Caton. En les refusant, Jenny déclare : « [...] dans ces lieux / Il est bien assez d'esclavage ».

moment de la reprise en 1867, etc. Ce sont autant de pistes pour de futures recherches sur le *Planteur* et ses multiples auteurs (librettiste, compositeur, régisseur, décorateurs, costumiers et bien d'autres encore) que notre étude aura mises en évidence. Ensuite, grâce à cette analyse de la genèse du *Planteur* on a tout de même pu constater à quel point Saint-Georges s'est montré conscient de l'art et du métier requis de tout auteur comico-lyrique. Ce qu'il retient ou omet des textes narratifs de Martineau et de Souvestre, et ce qu'il semble avoir repris ou remanié d'autres textes dramatiques, souligne sa connaissance des normes du genre de l'opéra-comique et leur importance pour l'élaboration du *Planteur*. On aura donc fini par reconnaître que les traditions génériques et les attentes du public sont aussi – sinon plus importantes – à la conception et la réalisation de l'œuvre que les textes sources dans lesquels Saint-Georges a puisé son inspiration. C'est une leçon sur la genèse et le devenir des œuvres dont toute étude génétique doit tenir compte.

Références bibliographiques

A.-D., 1839, « Hippolyte Monpou », *Galerie de la Presse, de la littérature et des beaux-arts*, 1^e sér., Paris, Au bureau de la publication, 1839.

ANON., 1839, « Théâtre de l'Opéra-Comique. Première Représentation du *Planteur* », *Le Courrier français*, n^o 63 (4 mars), p. 2-3, feuillet.

BARA, O., 2010, « Figures d'esclaves à l'opéra. Du *Code noir* à *L'Africaine* d'Eugène Scribe (1842-1865), les contradictions de l'imaginaire libéral », in Moussa, S. (dir.), *Littérature et esclavage, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Desjonquères, p. 110-123.

BARA, O., 2009, « The Company at the Heart of the Operatic Institution : Chollet and the Changing Nature of Comic-Opera Types During the July Monarchy », in Fauser,

A., Everist, M. (dir.), *Music, Theater, and Cultural Transfer : Paris, 1830-1914*, Chicago, University of Chicago Press, p. 11-28.

BILODEAU, L., 2003, « Saint-Georges, Jules-Henri Vernoy de », in FAUQUET, J.-M. (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, p. 1104-1107.

BOUTET DE MONVEL, J.-M., 1777, *L'Amant bourru*, Paris, Veuve Duchesne.

C., A., 1839, « Théâtres. Opéra-Comique. Première Représentation du *Planteur* [...] », *Le Charivari*, 8^e année, n^o 63, 4 mars, p. 2.

CAILLEZ, M., 2014, « La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'*opere buffe*, d'opéras-comiques et de *komische Opern* (France-Allemagne-Italie, 1800-1850) », t. 1. Thèse de doctorat sous la dir. de Jean-Pierre Bartoli (Paris-Sorbonne), Helmut J. Schneider (Bonn) et Fiamma Nicolodi (Firenze), soutenue le 18 novembre.

CH., C. de, 1839, « Revue critique », *Le Cabinet de lecture*, 10^e année, 1^e sér., n^o 29, 25 mai, 456-457.

CLER, A., 1838, « Théâtre de l'Opéra-Comique. Première Représentation de *La Figurante* [...] de MM. Scribe et Dupin », *Le Siècle*, n^o 237, 27 août, p. 3, feuilleton.

COOPER, B. T. (éd.), 2021, *Charles le Téméraire*, de René-Charles Guilbert de PIXERÉCOURT, in Roxane Martin (dir.), *Théâtre complet René-Charles Guilbert de Pixérécourt*, Paris, Classiques-Garnier, t. 5. pt. 2, p. 889-1194. [Éd. orig., 1814].

COOPER, B. T., 2010, « Purloined Property : A Study of Madame Reybaud's *Les Épaves* and Its Theatrical Adaptation, *Le Marché de Saint-Pierre* » dans *Stealing the Fire*, sous la dir. de James T. Day. Amsterdam & Atlanta, Éds. Rodopi, *French Literature Series*, t. 37, p. 73-88.

COOPER, B. T. (éd.), 2006, *Cora, ou l'esclavage*, de Jules BARBIER, Paris, L'Harmattan, (coll. Autrement Mêmes). [Éd. orig., 1861].

D-s Alf., 1839, « Feuilleton. Théâtres. Théâtre de l'Opéra-Comique. *Le Planteur* [...] », *L'Écho français*, n° 63, 4 mars, p. 1-2, feuilleton.

DESNOYER, C., LOPEZ, B., 1840, *Aubray le médecin*, Paris, Marchant, (« Le Magasin théâtral »).

DINAUX, P., SUE, E., 1841, *La Prétendante*, Paris, Boulé, (coll. « La France dramatique du dix-neuvième siècle »).

DINAUX, P., 1833, [pseud. Jacques-Félix BEUDIN et Prosper-Parfait GOUBAUX], *Clarisse Harlowe*, Paris, Barba.

DUMANOIR, P., (Philippe-François Pinel, dit), COGNIARD, H., 1835, *Les Danses à la classe*, Paris, Barba.

EYMA, X., 1865, « Causerie », *Le Moniteur de la mode*, 1^{er} n° de sept, p. 290, 292 .

GIROD, Pierre, « Les Mutations du ténor romantique. Contribution à une histoire du chant français à l'époque de Gilbert Duprez (1837-1871) ». Thèse de doctorat, Hervé Lacombe (dir.), université de Rennes 2, soutenue le 8 juillet 2015.

GOLDONI, C., 1837, *Le Bourru bienfaisant*, Paris, Barba; Delloye, Bezou, (coll. « La France dramatique au dix-neuvième siècle ») [Éd. orig., 1771].

J. T. [Jean-Toussaint MERLE], 1839, « Théâtre de l'Opéra-Comique. Première Représentation du *Planteur* », *La Quotidienne*, n° 63, 4 mars, p. 3.

KRAKOVITCH, O., 2009, « Les manuscrits de la censure théâtrale, mémoires de l'éphémère, intermédiaires entre textes et représentations », in Barau, D. (dir.), *Quelles mémoires pour le théâtre ?*, Saint-Étienne, Publications de l'univ. de Saint-Étienne, coll. « Théâtre », p. 103-117.

LABICHE, E., LEFRANC, A., 1843, *L'Homme de paille*, Paris, Lacombe.

LACOMBE, H., 1999, « The Writing of Exoticism in the Libretti of the Opéra-Comique (1825-1862) », *Cambridge Opera Journal*, t. 11, n° 2, p. 135-158 [trad. par Peter Glidden].

LECOMTE, L.-H., 1912, *Histoire des théâtres de Paris : les Fantaisies-Parisiennes, l'Athénée, le Théâtre Scribe, l'Athénée-Comique, 1865-1911*, Paris, H. Daragon.

LEUVEN, A. de, MONPOU, H., 1838, *Un Conte d'autrefois*, Paris, Marchant (coll. « Nouveau Répertoire dramatique »).

MARTINEAU, H., 1838, *De la société américaine*, tr. Benjamin Laroche, Paris, Charpentier.

MARTINEAU, H., 1837, *Society in America*, London, Saunders & Otley; Paris, A. & W. Galignani & Co.

MARMONTEL, J.-F., 1823, *Zémire et Azor*, Paris, Vente. [Éd. orig., 1771.]

OZWALD, T., 2002, « De l'empêchement lyrique de la nouvelle : Nouvelle et livret d'opéra », *Littérature*, n° 127, p. 29-39.

PALIANI, L., 1839, *Mise en scène du Planteur, opéra-comique en 2 actes...*, publié en supplément au numéro de la *Revue et Gazette des théâtres*, 14 avril; Paris, imp. A. Belin, (s. d.).

PLÖTNER-LE LAY, B., 2007, « Émile Souvestre, un artiste saint-simonien au service de la poésie, du théâtre et du roman populaire », in *Émile Souvestre, écrivain breton porté par l'utopie sociale (1806-1854)*, Plötner-Le Lay, B., Blanchard, N. (dir.), Brest, Centre de recherche bretonne et celtique; Lyon, Littérature, idéologies, représentations, XVIII^e-XIX^e siècles (UMR 5611), p. 37-57.

SAINT-GEORGES, H. de, MONPOU, H., 2015, *Le Planteur*, opéra-comique en deux actes, précédé d'un extrait du *Voyage aux États-Unis, ou Tableau de la société américaine* de H. Martineau, et de *L'Inventaire du planteur* d'É. Souvestre, et suivi de nombreux textes inédits, COOPER, B. T. (éd.) Paris, L'Harmattan (coll. « Autrement Mêmes »). [Éd. orig., 1839].

SAINT-GEORGES, H. de, SCRIBE, E., 1840, *Reine d'un jour*, Paris, Ch. Tresse (coll. « La France dramatique au dix-neuvième siècle »).

SAINT-GEORGES, H., de, LEUVEN, A. de, 1839, *Mademoiselle Nichon*, Paris, Barba; Delloye; Bezou (coll. « La France dramatique du dix-neuvième siècle »).

SAINT-GEORGES, H. de, LEUVEN, A. de, 1835, *Le Bal des Variétés*, Paris, Marchant; Barba.

SCRIBE, E., SAINT-GEORGES, H. de, 1836, *L'Ambassadrice*, Paris, Marchant.

SCRIBE, E., VARNER, A., 1826, *Le Mariage de raison*, Paris, Pollet.

SCRIBE, E., COURCY, F. de, 1826, *Simple Histoire*, Paris, Pollet.

SOUVESTRE, É., 1839, *L'Inventaire du planteur* in *Le Journaliste*, Paris, Charpentier, t. 2, p. 219-275.

SOUVESTRE, É., 1838, *L'Inventaire du planteur* in *Le National*, les 9, 10, 13 février, feuilleton [prépublication du texte].

TAÏEB, P., LE BLANC, J., 2011, « Merveilleux et réalisme dans *Zémire et Azor* : un échange entre Diderot et Grétry », *Dix-huitième siècle*, t. 1, n° 43, p. 185-201.

TENCÉ, U., 1836, « Chronique » in *Annuaire historique universel pour 1835*, Paris, Thoissier-Desplaces.

THOMASSEAU, J.-M., 2008, « Towards a Genetic Understanding of Non-Contemporary Theatre : Traces, Objects, Methods », *Theatre Research International*, t. 33, n° 3, p. 234-249.

THOMASSEAU, J.-M., 2005, « Les Manuscrits de théâtre. Essai de typologie », *Littérature*, n° 138, p. 97-118.

V., Th. [VAUCLARE Théodore], 1839, « Théâtres de Paris. Premières Représentations. Revue musicale et dramatique », *Le Monde dramatique*, sér. 2, t. 1, p. 139-140.

WILD, N., 1993, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale.

Les carnets de mise en scène pour la pièce *Michel Strogoff* : constantes et variations (1880-1930)

Sylvie Roques
EHESS-CNRS

Sont oubliées aujourd'hui les réceptions favorables du public et des critiques qui, jusqu'au début du xx^e siècle, ont fait de Jules Verne un auteur de théâtre à vocation populaire¹. Cette réussite est à double titre exemplaire. D'une part, parce que le célèbre romancier a su être aussi un homme de théâtre à succès mais d'autre part, et surtout, parce que les romans étonnants qu'il a réalisés ont donné lieu à des adaptations originales où l'univers entier envahit la scène. Les œuvres théâtrales telles que *Le Tour du Monde en 80 jours* et *Michel Strogoff* sont demeurées inscrites au répertoire au début du xx^e siècle et représentées en alternance au Châtelet pendant un demi-siècle. L'inscription de ce théâtre dans la vie

1 La publication du Théâtre inédit de Jules Verne en 2005 a permis de faire évoluer la connaissance de l'œuvre dramatique de cet auteur comme le note très justement Dehs (2019 : 15).

culturelle parisienne est fondamentale. La pièce *Le Tour du Monde en 80 jours*, par exemple, est conçue, dès les années 1900, comme l'un « des plus grands succès dramatiques du siècle » (D'Almeras, 1903 : 195). Elle fut montée plus de 3595 fois à Paris entre 1874 et 1940 alors que pour *Michel Strogoff* c'est le chiffre de 2453 fois, entre 1880 et 1939, qui est avancé (Mellot, Embs, 2005 : 216)². Ce constat oblige à analyse et explication.

Nous nous attacherons plus précisément à la pièce *Michel Strogoff* créée en 1880. Le texte de cette pièce éditée en 1881 peut être conçu comme « hypertexte » (Genette, 1982 : 14), dérivé d'une double « transmodélisation » (Ibid. : 323) : l'une, intermodale, effectuée par le passage du narratif au dramatique ; l'autre, intramodale, avec les réaménagements successifs apportés au texte dramatique dans ses différents états. C'est bien alors toute une chronologie de la création qui émerge, dont le texte imprimé porte la trace et en serait l'aboutissement (Thomasseau, 2005 : 98). Ainsi les transformations entre la copie du drame *Michel Strogoff* déposée à la censure en 1880 et le texte imprimé de 1881, si elles ne changent pas l'ensemble de l'intrigue, introduisent néanmoins des variations au niveau des répliques, du « paratexte ³ », de l'agencement et de l'organisation des scènes. De même, si l'on s'attache au texte joué en 1880 et « rejoué » après 1900, modifications, suppressions ou ajouts sont également notables, car le jeu lui-même, avec les surprises nées de sa pratique, suggère des « adaptations ».

2 Ces chiffres sont issus des registres des théâtres du Châtelet de la Porte Saint Martin conservés à la SACD.

3 Le terme de paratexte désigne au théâtre : « ce texte imprimé (en italiques ou dans un autre type de caractère le différenciant toujours visuellement de l'autre partie de l'œuvre) qui enveloppe le texte dialogué d'une pièce de théâtre » (Thomasseau, 1984 : 79). Le paratexte comprend le titre, la liste des *dramatis personae*, les indications liminaires sur le temps, l'espace, les descriptions du décor, les didascalies.

Nous nous attacherons à étudier les déplacements opérés à la création en nous appuyant sur la copie de la pièce déposée à la censure, le texte publié au lendemain de la première et deux livrets de mise en scène de cette même pièce qui apportent leur éclairage en suggérant une nouvelle réécriture pour le plateau. Des caractéristiques communes sont pourtant notables : rendre immédiatement « palpables » nombre de situations, favoriser la dimension comique et accroître le spectaculaire. C'est tout le processus de création dans ses multiples aspects qui est alors perceptible.

Genèse de la pièce

Les discussions et polémiques sont nombreuses portant autant sur l'œuvre de Jules Verne que sur sa réception. Cette question de la génétique est souvent abordée et interrogée à la lumière de sa correspondance, des manuscrits des romans et des copies à la censure. La presse apporte des indications supplémentaires. Néanmoins, les livrets de mise en scène de ces pièces demeurent encore inexplorés. Pourtant ce sont des sources incontournables qu'il importe d'interroger pour comprendre la génétique, la manière dont l'œuvre s'est amorcée et réalisée.

La pièce ou le roman ? les hypothèses

Si on en croit l'article d'Arnold Mortier publié à l'occasion de la centième représentation de *Michel Strogoff* au Châtelet en 1881, le roman *Michel Strogoff* aurait une source théâtrale :

Il (Jules Verne) commença par écrire une pièce, *Le Courrier du Tsar*, qu'il apporta à M. Larochelle, alors directeur du théâtre de Cluny. M. Larochelle la jugea un peu lourde pour sa petite scène. Sans avoir les développements actuels, elle comportait déjà une mise

en scène peu en rapport avec les ressources modestes du théâtre Cluny. (Mortier, 1881 : 3).

Peu d'informations existent concernant cette première pièce. Seuls sont disponibles une copie déposée aux Archives Nationales et le texte imprimé publié en 1881 dans le recueil *Voyages au théâtre*, tous deux donc rédigés avant ou après les premières représentations de la pièce qui a suivi le roman. Il faut rappeler que Jules Verne écrit le roman *Michel Strogoff* en 1875, roman intitulé d'abord *Le Courrier du Czar*⁴. Les informations « vérifiées » sur l'existence même de la pièce sont ainsi postérieures. Elles concernent clairement le projet de porter à la scène *Michel Strogoff* après la parution du roman. C'est bien ce que confirmerait encore une lettre adressée à Ritt par Jules Verne en septembre 1876 : « Lisez-moi bien au point de vue spécial d'une adaptation au théâtre du courrier du Tzar. ⁵ ». C'est au moment de l'Exposition Universelle de 1878 que Jules Verne conclut un premier accord avec Félix Duquesnel. Il se réserve alors le droit exclusif de monter l'œuvre et de décider d'un collaborateur éventuel. Sa correspondance à Hetzel en 1877 en atteste :

Je viens de terminer ici une grosse affaire avec l'Odéon. Michel Strogoff sans collaborateur, pour mars 1878, c'est-à-dire l'exposition. 12 % de droits assurés et 6 % dans les bénéfices nets de la pièce. Voilà ce que Duquesnel m'a offert. C'est très beau. Si je croyais devoir prendre un collaborateur, 10 % de droits me sont toujours garantis⁶.

4 Ce roman fut publié en 1876 sous la forme de feuilleton dans le *Magasin d'éducation et de récréation* du 1er janvier au 15 décembre 1876 (du n° 256 du tome 2 » au n° 288 du tome 24).

5 Lettre de Jules Verne à Ritt, septembre 1876, collection André Bottin (Terrasse, 1980 : 297).

6 Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel – Amiens, Dimanche [1877], Richelieu – manuscrits occidentaux. N.A.F. 17004, folio 333-334.

Ce premier contrat ne fut pas honoré. Duquesnel, inquiet par l'ampleur d'un tel travail et par peur de l'insuccès, renonce à son projet et préfère monter à l'Odéon *Joseph Balsamo* de Dumas fils, qui fut un échec retentissant. Mais sans doute Dumas fils paraissait-il meilleur garant que Jules Verne. Le projet de porter *Michel Strogoff* à la scène est reporté au printemps 1878 lorsque Duquesnel doit diriger la Gaîté. C'est Jules Verne, en revanche, qui trouve la période peu propice en raison d'un climat politique défavorable⁷. Verne reporte le projet de la pièce. D'autres contraintes pèsent puisque celui-ci doit honorer ses contrats avec Hetzel⁸. Il écrit et publie entre 1878 et 1880 cinq romans⁹.

La collaboration avec Adolphe d'Ennery

L'intérêt pour la pièce demeure, quoi qu'il en soit. Jules Verne se résout enfin à accepter la collaboration avec d'Ennery. En mai 1878, Jules Verne fait état d'un traité en cours avec Duquesnel pour la Gaîté à d'Ennery alors qu'ils ont commencé à rédiger le scénario de la pièce. Les tractations s'éternisent, suggérant une fois encore les difficultés de

7 Les relations entre les deux pays s'étant refroidies durant les années 1877-1881.

8 Le premier contrat est signé le 23 octobre 1862 pour la publication de *Cinq semaines en ballon*. Un second contrat est signé le 1 janvier 1864 pour la publication en librairie des deux parties des *Aventures du capitaine Hatteras*. Le 11 décembre 1865 Jules Verne signe un troisième contrat pour un engagement de trois volumes par an. D'autres contrats suivent les 8 mai 1868 et 25 septembre 1871 réévaluant ses mensualités. Le 17 mai 1875 est signé le sixième contrat avec Hetzel qui attribue à Jules Verne « des droits d'auteur proportionnels au chiffre des exemplaires vendus selon un pourcentage fixe pour les éditions courantes au format in-18 et variable pour les éditions illustrées in Scheinhardt (2005 : 100-101).

9 *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* (1878), *Cinq cents millions de la bégum* (1878), *La maison à vapeur-Voyage à travers l'Inde septentrionale* (1879), *la Jangada-huit cents lieues sur l'Amazonie* (1880) et *l'Épave du Cynthia* (1885).

l'adaptation. La collaboration entre Jules Verne et Adolphe d'Ennery¹⁰ s'établit pourtant peu à peu, en février 1880. L'urgence semble s'être imposée, d'autant que Verne ne peut se résigner à déléguer l'achèvement de l'écriture de la pièce à son collaborateur (Lamarque-Rootering, 2007 : 45). La collaboration s'est engagée. Le processus est généralement identique. Il débute par une discussion orale des grandes lignes de l'œuvre. C'est ce qu'explique Félix Duquesnel, ami de d'Ennery : « Il lui fallait un collaborateur, ne fût-ce que pour lui donner les répliques. Car volontiers son travail de collaboration se passait en conversation¹¹ ». Jules Verne propose, après ces discussions, une première ébauche que d'Ennery corrige et lui renvoie.

Il n'en demeure pas moins que Jules Verne sait imposer ses vues. Lors de l'écriture de l'adaptation de *Michel Strogoff*, il le confirme car il intervient non seulement au niveau de l'écriture mais également au niveau de l'ajout de « spectaculaire », allant ainsi au-delà du seul drame. Il insiste d'ailleurs dans une lettre à d'Ennery, pour ajouter un panorama mouvant et une intervention de loups :

Je sais bien que le panorama mouvant ne vous a jamais beaucoup plus. (...). Si tout est possible dans le roman, je vois bien que tout n'est pas possible au théâtre (...) Je pense d'ailleurs, et j'espère bien que c'est votre opinion, que la pièce de *Strogoff* n'est pas tout entière dans ce panorama, ni qu'elle soit par terre parce que ce panorama ne conduira pas notre héros jusque dans la ville en feu. En effet, si – ce que je crains – la scène des loups ne soit pas possible, faute de loups, même de faux-loups, pourquoi ne pas

10 Spécialiste du mélodrame, Adolphe d'Ennery (1811-1899), né Adolphe Philippe, est alors un célèbre dramaturge qui a déjà monté, en 1874, plus de 200 pièces.

11 Propos d'Adolphe d'Ennery rapportés par Félix Duquesnel (1922 : 232).

lever la toile sur cette ville qui s'enflamme, et voir arriver Strogoff et les siens sur un glaçon ou un radeau au milieu du fleuve en feu¹².

Jules Verne dut renoncer à l'intervention et la présence des loups trop difficile à mettre en scène, mais il obtint l'utilisation du panorama mouvant au douzième tableau. Il est impossible dès lors de négliger l'apport primordial de Jules Verne au niveau de l'écriture scénique et de la portée de ses propositions. Son sens du spectacle est ici mis en évidence, s'y adjoint une sensibilité aux attentes des spectateurs. L'ajout du panorama deviendra même l'un des clous du spectacle. Le romancier intervient ici concrètement dans ce qui sera la mise en scène, comme la « mise en tableau ». Ce qui place, de fait, Jules Verne comme un véritable initiateur et renverse l'idée parfois admise, selon laquelle Adolphe d'Ennery serait le seul auteur des adaptations. Jules Verne s'affirme ici plus précisément comme dramaturge et impose véritablement ses choix quant à la création du spectacle.

Les partis pris de Jules Verne et Adolphe d'Ennery

Les partis pris des deux auteurs sont saisissables. Si l'intrigue s'avère plus condensée dans l'adaptation avec un ajustement de l'espace et du temps, d'autres éléments sont totalement nouveaux. Autant de différences aussi faites pour faciliter la compréhension ou le drame, rendre immédiatement « palpables » nombre de situations et de tensions dramatiques.

Le traitement de l'espace

Les modifications apportées s'inscrivent dans la recherche du vraisemblable. D'où l'abandon d'un grand nombre de

12 Lettre de Jules Verne du 27 août 1878 adressée à Adolphe D'Ennery (collection bibliothèque municipale d'Amiens), Amiens, MS1954, f. 5.

péripéties du roman, ne se prêtant pas aux exigences du plateau. La modification majeure tient aussi à la réorganisation de l'intrigue en 16 tableaux qui nécessite une ré-écriture spécifique. Chacun de ces tableaux correspond à un décor différent illustrant les différentes étapes du voyage de Michel Strogoff. Une simplification du parcours est perceptible. Sont souvent retenus des lieux génériques sans localisation précise¹³. Si le parcours géographique semble plus raccourci, une condensation s'opère également au niveau de la fable et seuls les faits marquants sont retenus comme l'entrée de Michel Strogoff, la provocation d'Ivan Ogareff, la reconnaissance par Marfa Strogoff de son fils, l'interrogatoire de Marfa par Ogareff, le supplice de Michel Strogoff, la navigation sur les rives de l'Angara, le duel final opposant Michel Strogoff et Ivan Ogareff.

La temporalité

Un autre changement est notable face au roman. Il porte sur le temps : Michel Strogoff quitte Moscou le 22 août. Nulle évocation pourtant de durée ou de temporalité au cours de la pièce. Seules les indications données à l'Acte V, scène 3 permettent d'estimer la durée du voyage : Ivan Ogareff délivrant son message au grand Duc évoque l'arrivée de l'armée de secours le 28 septembre. Le Grand-Duc précise « C'est dans quatre jours seulement ! » (D'Ennery, Verne, 1881 : 368). D'où l'on peut déduire la date à laquelle a lieu la scène, soit le 24 septembre. C'est aussi la date de l'arrivée de Michel Strogoff à Irkoutsk. Or la durée imaginaire de la représentation se distingue de la durée réelle de la représentation. Il est requis alors du spectateur de combler

13 Comme à l'Acte II, quatrième tableau « le relais de poste à la frontière », ou à l'Acte III septième tableau « la tente d'Ogareff » Le huitième tableau intitulé « Le camp de l'émir » n'est pas davantage localisé géographiquement.

par l'imagination les trous du récit¹⁴. D'autres condensations de la fable attirent encore l'attention car elles obéissent à un but jugé stratégique. Ainsi au dixième tableau de l'Acte IV, Strogoff révèle son secret à Marfa, sa mère assistant à la scène¹⁵. Cette révélation est anticipée par rapport au roman où elle n'apparaît qu'à la fin, lors du combat entre Ogareff et Strogoff. Jules Verne s'est expliqué sur ce retournement de situation dans la version théâtrale. En accord avec d'Ennery, il souhaitait avertir le public avant le cinquième Acte et s'en explique : « Il faut toujours – c'est une règle impérieuse – prendre le public pour confident, ne pas le surprendre, comme ne pas l'entraîner sur une piste qui n'aboutirait pas. »¹⁶. L'attente du public est ici prise en compte.

Le comique

Les ajouts comiques sont censés donner plus de vie à la scène et portent essentiellement sur la rivalité mise en scène entre les deux journalistes, le Français Jollivet et l'Anglais Blount. Ces personnages secondaires gagnent en importance. D'emblée, Blount semble en difficulté et ridiculisé avec son accent pseudo anglais dans la pièce alors que la sobriété et le flegme l'emportent dans le roman. Le stéréotype s'impose ici, de même qu'il s'impose dans les relations entre Jollivet et Blount qui reprennent le modèle classique du maître et du valet et s'inscrivent dans le farcesque. Il engendre des quiproquos, en rejoignant le registre de la farce et de la comédie. En

14 « La rupture de l'unité de temps contraint le spectateur à dialectiser l'ensemble de ce qui lui est proposé, à réfléchir sur l'intervalle. Ainsi, chaque fois que la scène présente un saut temporel, s'installe dans la conscience du spectateur la nécessité d'inventer le processus qui le comblera... » in Ubersfeld (1977 :156).

15 Il n'a pas été aveuglé par les Tartares

16 Propos repris par P.D., « Théâtre d'Amiens », *Journal d'Amiens*, 1^{er} avril 1893, p. 2.

ce sens, l'ajout de ces nombreuses saynètes a pour intérêt d'apporter un contrepoint au drame, de maintenir aussi une attention facile, sinon captive.

Le dramatique

Une dramatisation exacerbée est liée à la mise en avant du personnage de Marfa, la mère de Michel Strogoff, et aux péripéties qui l'accompagnent, péripéties qui n'existent pas dans le roman. Cet effet est renforcé lorsque celle-ci réussit à atteindre par miracle le poste télégraphique où elle fait figure de passionaria en appelant à la résistance devant l'ennemi. Un tel acte de bravoure est totalement absent du roman. L'effet de dramatisation atteint son maximum à la scène V du 5^e tableau, Acte II. En effet, la reconnaissance de Michel Strogoff par Marfa s'accompagne d'une nouvelle péripétie absente du roman : un obus est tombé près de Marfa que Michel Strogoff parvient à jeter en dehors de l'isba du télégraphe, sauvant sa mère par son seul geste. Le stéréotype du héros courageux est ici renforcé.

De la censure au plateau : un texte théâtral en devenir

Le manuscrit du souffleur ayant disparu, quatre textes peuvent être ici objet d'études : celui déposé à la censure en 1880, un extrait publié dans le journal *Le Figaro* datant du lendemain de la première en novembre 1880, le texte imprimé de 1881 et deux livrets de mise en scène du Châtelet non datés. La lecture comparative de ces textes est décisive. Une variabilité textuelle peut être mise en évidence. Le travail sur un plateau entraîne généralement des ajustements¹⁷. C'est bien

17 Cette pratique demeure courante aujourd'hui. Ainsi certains auteurs dramatiques contemporains peuvent accepter de modifier leur texte et l'idée que celui-ci ne soit pas fixé une fois pour toutes. Cela donne lieu à plusieurs versions d'un même texte. On peut songer au texte *La Maison*

alors toute une chronologie de la création qui émerge, dont le texte imprimé porte la trace et serait l'aboutissement.

Le manuscrit à la censure

L'examen de la copie de la pièce *Michel Strogoff*, soumise à la censure, indique qu'elle ne contient aucune modification au niveau textuel ni biffure¹⁸. Un autre détail est tout autant remarquable : « 12 tab » semblant se référer initialement à 12 tableaux est transformé en « 14 tab » soit quatorze tableaux. Ce document reste de première importance¹⁹ car il est au plus proche de la scène. Si la copie reste sans rature, des différences apparaissent néanmoins une fois cette copie comparée au texte imprimé dans *Voyages au théâtre*, publié après les représentations en 1881. Une variabilité textuelle est ainsi mise en évidence, indépendante de la censure. Il faut la relever et tenter de l'expliquer. On peut d'abord avancer l'idée qu'un texte de théâtre au XIX^e siècle est extrêmement fluctuant et que le travail sur un plateau entraîne généralement des ajustements. C'est bien alors toute une chronologie de la création qui émerge, dont le texte imprimé porte la trace et serait l'aboutissement. Ainsi le « paratexte » diffère : les deuxième et troisième tableaux ne figurent pas initialement dans la copie déposée à la censure. Le tableau 2 reprend une vision de Moscou illuminé, suivi d'un ballet, alors qu'au

des morts de Philippe Minyana dont le texte est édité une première fois en 1996 et fait l'objet d'une seconde version scénique en 2006 lors de sa reprise au Théâtre du Vieux Colombier.

18 Le tampon du théâtre du Châtelet laisse présager qu'il s'agit de la copie destinée au théâtre.

19 Bien que l'on ait pu juger le document comme étant rédigé à la hâte et « truffé d'erreurs » avec des omissions dans la distribution, notamment celui de Wassili Fédor in BILODEAU LOUIS, *Édition critique de Michel Strogoff, Jules Verne et le théâtre*, thèse de doctorat, Université Laval (Québec), 1993, p. XLVI.

tableau 3 figure la retraite aux flambeaux avec l'entrée à cheval de chevaliers-gardes, entrée accompagnée de tambours, de fifres et de trompettes. Ces ajouts sont destinés à accroître l'aspect féerique de la pièce et provoquer davantage la sidération du public. De même, le paratexte qui indique les jeux de scène semble avoir été réglé au moment de la mise en scène de la pièce et ajouté au moment des corrections des épreuves. Cependant, il faut parler de conjoncture et de suppositions car il n'existe pas de manuscrit de la pièce ni de copie de rôle ou de manuscrit du souffleur. Il faut également rappeler que le texte imprimé fige, en principe, la dynamique une fois pour toutes. Il incarne alors d'autres enjeux, favorisant entre autres le littéraire et le formel. Restent alors des choix repérables : les procédés utilisés dans la transmodélisation visent la simplification théâtrale plus que l'embellissement littéraire, l'efficacité visuelle et décorative plus que la description géographique. Le pittoresque et le divertissant l'emportent sur l'éducatif.

Le texte publié dans le journal Le Figaro du 20 novembre 1880

Le texte de l'adaptation publié « grâce à l'obligeance de M. Duquesnel » le 20 novembre 1880, le surlendemain de la première, est significatif car il révèle un réaménagement du texte théâtral. Le sixième tableau dit « des reporters » et le neuvième tableau « le fleuve Angara ²⁰ » sont publiés. Leur originalité est aussitôt relevée : ils « offrent une particularité très intéressante... qu'ils sont nouveaux et inédits et qu'il n'y en a pas trace dans le roman. ²¹ ».

Le texte reste encore imprégné de la dynamique de la scène en même temps qu'il engage un processus de

20 Les noms de ces mêmes tableaux seront modifiés lors de la publication du texte en 1881

21 « Michel Strogoff », *Le Figaro*, supplément littéraire du dimanche, samedi 20 novembre 1880, n° 47, p. 1.

« littérisation » dont le point d'aboutissement sera le texte imprimé des *Voyages au théâtre*. Je me tiendrai à l'exemple d'un fragment particulièrement frappant du neuvième tableau et de la scène 1, avec le monologue de Marfa. Le pathos est plus développé dans cette version du texte et semble plus proche de la représentation.

Il est ainsi notable que les descriptions données dans les didascalies concernant le décor vont disparaître dans la version imprimée, laquelle favorise l'aspect littéraire par rapport au travail du plateau. Le fait qu'elle soit destinée à la lecture explique sans doute un tel changement. De même, les indications scéniques données pour la mise en scène de ce monologue de Marfa seront appauvries. En 1881, la version imprimée perd de sa force dramatique. Elle se « banalise ». Elle s'inscrit dans le tableau générique intitulé « La clairière ». Plus de monologue tragique mais l'insertion de cette longue tirade de Marfa dans une scène plus générale qui l'oppose aux Tartares alors que cette dramatisation du dialogue initial repris dans *Le Figaro* est manifeste à plusieurs reprises. L'émotion prime également dans les scènes qui suivent en suscitant davantage la pitié du spectateur au moment de son exécution. Marfa, prenant la main de son fils, profère le slogan de celui-ci : « Pour Dieu ! Pour le czar ! Pour la patrie ! » Tirade qui disparaît complètement du texte en 1881. Le paratexte fournit également des informations concernant la mise en scène, informations déjà délivrées dans le texte de la copie à la censure mais qui sont jugées inutiles pour la publication en volume. Autant d'indications précieuses quant au jeu des comédiens et pour la mise en scène au moment de la création scénique de la pièce. Autant de traces du travail au plateau et de ses exigences, présentes dans la copie pour la censure et dans ce texte imprimé de 1880 mais qui s'effacent avec le texte imprimé en 1881.

Les carnets de mise en scène du Châtelet après 1900

L'intérêt de ces deux livrets du théâtre du Châtelet²², lieu même où la pièce fut jouée en alternance depuis novembre 1880 jusqu'en août 1939, est manifeste. Ces carnets éclairent tant les pratiques scéniques que les orientations données à la pièce. Véritables « documents bruts » (Poirson, 2008 : 54), ils se révèlent particulièrement concrets en induisant toute une codification des gestes, des mouvements et des intentions, et illustrant par-là même un « théâtre du silence » qui n'est pas textuel. Ils indiquent également la scénographie choisie et attestent de quelques ajouts de répliques. Ces marques de réajustements soulignent des libertés par rapport au texte imprimé de 1881. Autant de signes d'une invention au moment de la mise en spectacle. Autant d'éléments qu'il importe d'examiner avec attention, preuves nouvelles de l'« instabilité » du texte théâtral soumis à de multiples remaniements.

Ces textes annotés paraissent ici parcellaires. Ils ne comportent pas les informations habituellement fournies, comme les consignes données à la régie, la plantation, le descriptif des costumes et accessoires, les décorations, contrairement à nombre de livrets scéniques²³. Ils ne retiennent que « les mouvements de scène » et des indications sommaires concernant la mise en espace et les décors. Ces notations méritent pourtant toute notre attention. Elles relèvent d'un système, confirmant ce que les phases successives du texte avaient déjà montré. Elles demeurent un document exceptionnel montrant les effets du travail de plateau, puisqu'elles sont issues de l'expérience même du

22 Les livrets sont conservés à la Bibliothèque Historique de Paris.

23 On peut retenir en tout premier lieu le livret de M. Albertini, directeur de la scène au Théâtre Français, *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour, drame historique en cinq actes et en prose de M. Alexandre Dumas*, Paris, imp. E. Duverger, 1800.

spectacle. Ces textes annotés, jusqu'ici peu étudiés, illustrent alors comme jamais les dynamiques fondamentales allant du roman à la pièce. Elles témoignent surtout de l'exigence de réalisme, celle qu'impose l'expérience directe de la scène, cette nécessité de toujours mieux atteindre concrètement le spectateur, de le plonger dans une illusion d'effervescence et de vie.

Quelques remarques s'imposent tout d'abord. Le premier des carnets annotés porte sur la page de garde deux indications manuscrites : « Mise en scène » à laquelle s'ajoute « Larroque »²⁴. Or un programme de la pièce ayant pour titre « Tournée du Châtelet de Paris » atteste que Gaston Larroque et René Gervais ont participé à une tournée du spectacle *Michel Strogoff*. La distribution mentionne également le nom de la comédienne, Jeanne Méa. Ces indices laissent penser que le carnet annoté date des années 1923, période à laquelle ces acteurs ont joué des représentations de cette même pièce à Paris. Ce carnet semble le plus ancien des deux livrets. Les annotations des scènes y sont faites à l'encre rouge et viennent envahir les pages imprimées. Des croquis de dispositifs scéniques sont également donnés. On en retient notamment la mise en espace frappante au moment du deuxième tableau. Précédé de l'indication « changement au noir », un dessin nous restitue la mise en espace choisie : un praticable y est utilisé, des chevaux l'encadrent de part et d'autre. Est aussi mentionnée l'utilisation d'un fond lumineux.

À ces précisions concernant les décors, s'ajoutent des modifications textuelles tout aussi frappantes. Ainsi nombre de coupures sont manifestées au niveau des répliques, semblant réduire parfois les scènes. D'autres variations sont perceptibles. Certains ajouts de répliques sont nettement repérables tels, au neuvième tableau lors de la Fête Tartare,

24 D'Ennery, Verne, *Michel Strogoff*, carnet de mise en scène « Larroque », Bibliothèque Historique de Paris, 4-TMS-01879 (RES).

les propos d'Yvan Ogareff. On peut lire en ce sens : « après le ballet Yvan “Emir, l'heure de la justice est venue” ». Cette réplique a pour effet de dramatiser davantage l'issue de l'épreuve et semble annoncer le supplice de Michel Strogoff.

Même mode d'inspiration et de renouvellement avec le second livret de la pièce *Michel Strogoff*²⁵. Ce texte plus récent semble avoir repris nombre d'indications et ajouts de répliques, et même les avoir intégrés. Un fait reste marquant : si le premier livret comporte les 14 tableaux habituellement recensés, ce second livret renforce encore la dimension spectaculaire et dramatique avec l'ajout de deux tableaux supplémentaires. Sont repérables un douzième tableau intitulé « Les rives de l'Angara » et un treizième tableau « le fleuve de naphte » qui n'existent pas dans le livret précédemment évoqué. Des points communs sont cependant repérables à plus d'un titre. Les deux carnets montrent d'abord l'exigence de réalisme, imposée par l'expérience directe de la scène. La confrontation entre les représentations fait insensiblement émerger la nécessité de toujours mieux saisir concrètement le spectateur, le plonger dans une illusion d'effervescence et de vie.

Les carnets ajoutent d'ailleurs une présence plus grande accordée à la musique et aux ballets, faits pour satisfaire l'audition et la vue de ceux qui assistent au spectacle. Ainsi le livret « Larroque » indique à plusieurs reprises l'intervention de la musique lors de la réception au palais neuf, scène 2 acte I par exemple. La musique de scène – celle de l'orchestre – est présente dans les deux carnets et très explicitement soulignée. S'y joint la musique militaire des défilés et celle des armées. La dimension dramatique est également renforcée avec l'utilisation du son qui vient saturer l'espace. Les bruits divers – ceux de la guerre qui se rapproche – ne sont pas oubliés.

25 D'Ennery, Verne, *Michel Strogoff*, carnet de mise en scène, Bibliothèque Historique de Paris, 4-TMS-01878 (RES), non daté.

Ils renforcent un climat où le danger se fait plus oppressant. Ils sont suggérés par force références, comme les « coups de feu », les « coups de feu violent » ou les explosions, autant d'indices de la bataille et de ses avancées.

Le spectaculaire est encore renforcé par nombre de détails. Plusieurs indices tendent à le confirmer. Le réalisme est tangible et envahit le plateau. Est ainsi indiquée à plusieurs reprises la présence d'animaux des plus réels, comme les chevaux au second tableau lors du tableau « Moscou illuminé » dans le carnet « Larroque », ou encore l'âne qui servira de monture à Blount, le reporter. Cette présence forte des animaux est tout aussi repérable dans le second carnet au moment du huitième tableau intitulé « le camp de l'émir ». Un croquis accompagne le texte avec le descriptif du décor et l'indication « un défilé Féofar (à cheval) ». À la magnificence supposée des décors et des clous, s'ajoute ici une surenchère de moyens et la volonté de capter toujours davantage les spectateurs.

Des tendances émergent à la lecture de ces deux carnets de mise en scène, qui sont vraisemblablement des livrets annotés pour les tournées de la pièce *Michel Strogoff* organisées par le théâtre du Châtelet après 1920. La volonté d'éblouir y est renouvelée. Le modèle et la référence au modèle parisien y sont constants. Le spectacle s'enrichit avec l'aménagement de nouveaux tableaux, l'utilisation de fond lumineux ou la présence massive de chevaux. Quelques tendances gagnent en intensité. Le mélodramatique est davantage souligné tout comme le spectaculaire. Ces « brouillons scéniques » donnent à voir de manière parcellaire le spectacle et s'appuient sur un texte qui n'est pas figé, mais en constant devenir.

Toutes ces modifications affectant le texte joué puis édité n'expliquent pas à elles seules l'immense succès que rencontre l'adaptation de *Michel Strogoff* auprès du public. Elles soulignent néanmoins les tensions existantes entre le texte soumis aux exigences du plateau, sa reprise plus ou

moins fidèle en vue de l'édition, et les réaménagements nécessairement engendrés.

Force est de trouver du sens à la nouveauté de ces propositions. Il est notable que celles-ci participent à l'émergence d'un genre nouveau, véritable « théâtre monde » où prime la volonté de convoquer l'ensemble de l'univers sur la scène.

Références bibliographiques

BILODEAU, L., 1993, *Édition critique de Michel Strogoff, Jules Verne et le théâtre*, thèse de doctorat, Université Laval (Québec).

DEHS, V., 2019, « Quelques compléments à la théatrogaphie de Jules Verne », *Bulletin de la Société Jules Verne*, mai, n° 198, p. 15-67.

D'ALMERAS, H., 1903, *Avant la gloire. Leurs débuts*, Deuxième série, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie.

D'ENNERY, A., VERNE, J., 1881, *Les Voyages au théâtre*, Paris, J. Hetzel et Cie.

D'ENNERY, A., VERNE, J., 1880, « Michel Strogoff », *Le Figaro*, supplément littéraire du dimanche, samedi 20 novembre, 47.

D'ENNERY, A., VERNE, J., *Michel Strogoff* (copie à la censure), F¹⁸ 980, Archives Nationales.

D'ENNERY, A., VERNE, J., *Michel Strogoff*, carnet de mise en scène « Larroque », Bibliothèque Historique de Paris, 4-TMS-01879 (RES).

D'ENNERY, A., VERNE, J., *Michel Strogoff*, carnet de mise en scène, Bibliothèque Historique de Paris, 4-TMS-01878 (RES).

DUQUESNEL, F., 1922, *Souvenirs littéraires*, Paris, Plon.

GENETTE, G., 1982, *Palimpsestes la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

LAMARQUE-ROOTERING, M-P., 2007, *Les adaptations théâtrales de romans français au XIX^e siècle*, Thèse de Doctorat en littérature et civilisation françaises, s. la direction de Daniel Compère, Université de Paris 3.

MELLOT, P., EMBS, J-M., 2005, *Le Guide Jules Verne*, Paris, Les Éditions de l'Amateur.

MORTIER, A., 1881, « La soirée Théâtrale – La centième de Michel Strogoff », *Le Figaro*, 19 février, p. 3.

P.D., 1893, « Théâtre d'Amiens », *Journal d'Amiens*, 1^{er} avril, p. 2.

POIRSON, M., 2008, « Le plateau à l'œuvre : du manuscrit de souffleur au relevé de mise en scène (xvii^e-xxi^e siècles) », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 60, n° 237, p. 51-66.

ROQUES, S., 2018, *Jules Verne et l'invention d'un théâtre monde*, Paris, Garnier Flammarion.

SCHEINHARDT, P., 2005, *Jules Verne : génétique et poïétique (1867-1877)*, Lille, ANRT.

TERRASSE, P., 1980, « Un centenaire : Michel Strogoff au théâtre du Châtelet », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 56, p. 296-309.

THOMASSEAU, J-M., 2005, « Les Manuscrits de théâtre. Essai de typologie », *Littérature [Théâtre : le retour du texte?]*, 138, juin, p. 97-118.

THOMASSEAU, J-M., 1984, « Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature*, 53, février, p. 79-103.

UBERSFELD, A., 1977, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin.

VERNE, J., 1878, Lettre de Jules Verne du 27 août 1878 adressée à Adolphe d'Ennery (collection bibliothèque municipale d'Amiens), Amiens, MS1954, f.5.

VERNE, J., 1877, Lettre de Jules Verne à Pierre-Jules Hetzel, Amiens, Dimanche [1877], Richelieu- manuscrits occidentaux. N.A.F. 17004, folio 333- 334.

Variations de *Jacques et son maître* par Francis Huster

Luis Carlos Pimenta Gonçalves
Universidade Aberta

Tout au long de cette étude, nous nous intéresserons aux adaptations de *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot conçues pour le théâtre par l'acteur et metteur en scène Francis Huster. À vingt ans d'intervalle, Huster les déclinera sous deux titres différents : *Les Amours de Jacques* et *Suite royale. Jacques et son maître*, comme le désigne parfois le metteur en scène, véritable « spectacle-fétiche »¹ qui sera repris très souvent. Monté et joué par Francis Huster, *Les Amours de Jacques le Fataliste* constitue sa première grande mise en scène qui le rendra rapidement célèbre² et lui ouvrira d'ailleurs

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

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

les portes de la Comédie française. Ce spectacle est créé le 24 février 1970 au Conservatoire National Supérieur d'Art dramatique, dont il a été l'élève, puis sera repris d'abord au Théâtre des Hauts-de-Seine le 21 mars de la même année et près de neuf mois plus tard au Théâtre de l'Atelier. *L'Avant-scène Théâtre* du 15 février 1971 consacrera tout un dossier au spectacle reprenant le texte de l'adaptation que nous utiliserons et que nous comparerons à celui de *Suite royale* donné un peu plus de vingt ans plus tard et publié également par la même revue.

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

Huster ne possède pas encore ses idées, mais les idées du philosophe le possèdent. Oui, il a le cœur chaud quand il dit à son pote Weber : « On va le jouer ensemble sur scène, hein ? Il pousse un "Ouah !" frénétique en sautant au cou de son ami. Weber sera le Maître fatigué et Francis ce coquin de Jacques, valet enjoué. (Rogale, 1982 : 52).

Cette première rencontre sur scène des deux apprentis acteurs n'aura finalement pas lieu à cette occasion, Weber s'étant engagé à jour un rôle dans *Tchao* au Théâtre Saint-

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

Huster s'est taillé un monologue sur mesure » et que « l'on ne pouvait mieux trouver, avec une nature pareille, que les paradoxes narquois de Diderot et, plus précisément, les passages où Jacques le Fataliste raconte à mots couverts, et découverts, ses premières conquêtes amoureuses. Ces coq-à-l'âne, ces sous-entendus, ce ton de libertinage et d'espièglerie, vont à l'acteur comme un gant. (Poirot-Delpech, 1970).

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

Les Amours de Jacques le Fataliste c'était à travers Diderot et le XVIII^e siècle, un travail théâtral sur une certaine conception du jeu de l'acteur, de l'improvisation scénique faite de silences et de cassures de rythme vocal, et qui, en fait, est calculée entièrement au moindre geste, à la moindre intonation et répétée avec acharnement pour

donner au spectacle l'illusion d'une improvisation involontaire : au théâtre le beau c'est le faux, mais ce « faux » là doit être travaillé pour de vrai. (Rogale, 1982 : 138).

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

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

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

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

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

Le texte de Diderot dont le genre est incertain même pour l'auteur - n'écrit-il pas que « ceci n'est point un roman » (Diderot, 2007 : 74) dans le corps même de l'œuvre - participe d'une hybridation mêlant diégèse et dialogues en une sorte de mulet qui tient à la fois de l'âne et de la jument pour reprendre la métaphore caustique que Michel Vinaver aime employer en parlant du texte de théâtre³.

Gérard Genette, dans *Palimpsestes, La littérature au second degré*, évoque l'adaptation cinématographique de l'histoire de Mme de la Pommeraye transposée par Robert Bresson dans *Les Dames du Bois de Boulogne*. La modernisation de l'histoire par le cinéaste permet de « la placer dans un registre tout intemporel et donc purement psychologique ». Il cite de mémoire une formule empruntée à André Bazin : « il a suffi d'un bruit d'essuie-glace sur le texte de Diderot pour en faire un dialogue racinien. » (Genette, 1992 : 406)⁴. C'est en quelque sorte ce « bruit d'essuie-glace » que nous essayons de découvrir dans les adaptations proposées par Francis Huster.

S'il existe bien une fidélité diégétique dans les adaptations de Francis Huster qui s'exprime par le maintien des noms des personnages interprétés par les acteurs : Le Maître et Jacques, auquel s'ajoute celui de l'Hôtesse dans *Suite royale*, le temps du récit et donc de la pièce se déplacent dans *Les Amours de Jacques le Fataliste*. Dans la première adaptation, le lecteur déduit que

3 Cité par Sivetediou (2010 : 7).

4 Dans le chapitre intitulé « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson » du livre d'essais d'André Bazin *Qu'est-ce que le cinéma*, le critique affirme : « Il n'a fallu que le bruit d'un essuie-glace sur un texte de Diderot pour en faire un dialogue racinien. » (Bazin, 2013 : 112).

l'action se passe au siècle des Lumières, car, au début de la pièce, les didascalies mentionnent une « auberge du XVIII^e » ou une « harpe du XVIII^e » sans, toutefois, de précision quant à la date ou l'année. On se trouve malgré tout confronté à un événement historique, la Révolution française, suggéré par une didascalie à la fin de la pièce : « *On chante la Carmagnole* ». La deuxième partie de *Suite Royale*, quant à elle, occupée entièrement par la transposition du texte de Diderot, se passe en 1992, selon la didascalie liminaire, année où est créé le spectacle. Cette différence temporelle n'entraîne cependant pas de changement dans le texte dit par les personnages comme on serait en droit de s'y attendre.

La transposition d'un roman au théâtre, surtout quand il s'agit d'un texte dense, présuppose un ajustement aux contraintes d'un spectacle tant sur le point de la durée (*Les amours* dure à peine un peu plus d'une heure) que du nombre de personnages. Si l'on adopte pour le spectacle théâtral la typologie de Thomas Leitch (2009) consacrée à l'adaptation cinématographique du texte littéraire où le scénariste se trouve confronté à cinq stratégies : « condensation », « amplification », « modification », « mise-à-jour » et « superposition » de deux sources. Dans *Les Amours de Jacques le Fataliste* nous sommes essentiellement confrontés à une condensation, mais également à un début de mise à jour qui actualise partiellement le texte. Ainsi, au tout début de la pièce le Maître fait son apparition dans le noir en chantonnant une comptine qui remonte au XVIII^e siècle : « Il était une bergère ». En réalité, ni au début du roman ni par la suite Jacques ne chante. Tout au plus siffle-t-il dans le texte de Diderot. Dans la pièce, il chantonne à diverses occasions sans nulle indication scénique sur la nature de ce chantonnement. On chante même « la Carmagnole » à la fin du texte de 1971 au son de laquelle danse Jacques. Cette irruption dans le spectacle d'une vieille chanson française devenue comptine feint d'actualiser le texte. L'arrière-plan temporel continue

d'être le XVIII^e siècle, mais l'irruption d'une chansonnette imprégnée en 1971 d'une atmosphère enfantine crée un effet de surprise et d'incongruité auprès du spectateur-lecteur de Diderot. L'incongruité découle de ce désir d'actualiser les classiques souvent de façon irrévérencieuse, notamment sur les scènes théâtrales dans l'après-Mai 68. Pour ne pas se « ringardiser », il faut donc dépoussiérer le texte et le mettre au goût du jour. Or, si la première réplique de la pièce va dans ce sens et semble augurer une sorte de texte potache d'un adaptateur passé récemment par le Conservatoire national supérieur d'art dramatique, le reste du texte se veut fidèle aux dialogues du roman et ce quoi qu'en dise Pierre-Aimé Touchard (1968-1974), directeur du Conservatoire dans le numéro de *L'Avant-Scène Théâtre* de février 1971 déjà cité. Touchard, avertissant d'éventuels esprits chagrins, affirme de ce fait :

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

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

Dans *Les amours de Jacques le Fataliste* il y a un basculement d'un « il » narratif vers un « je » dialogique. Ainsi, le célèbre incipit « Comment s'étaient-ils rencontrés » devient dans l'adaptation de Francis Huster « Comment nous nous sommes rencontrés ? » La présence du narrateur qui s'exprime par le biais du discours rapporté devient dans la pièce un dialogue entre le Maître et Jacques. L'interpellation au lecteur « Que vous importe ? » a son équivalent exact dans la réplique

interrogative de la pièce « Qu'est-ce que cela peut vous faire ? » La didascalie indique alors que l'interpellation du public – à l'exemple de l'adresse au « Lecteur » par le narrateur du roman – sert à introduire une digression, à envisager diverses suites possibles ou à changer de sujet : « *Après un temps de réflexion vers son Maître, Jacques vers le public* » (Huster, 1971 : 12).

L'adresse de Diderot qui dit exactement ceci :

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. (Diderot, 2007 : 36).

va devenir dans le texte des deux pièces :

Jacques s'adresse au public.

JACQUES. Vous voyez que nous sommes en beau chemin. Et il ne tiendrait qu'à nous de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit de mes amours... (Huster, 1971 : 12; 1992 : 28).

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

Les deux versions du texte de Diderot retravaillé par Huster omettent l'histoire de Madame de la Pommeraye narrée par l'hôtesse contrairement à d'autres transpositions. À titre d'exemple, aussi bien Milan Kundera dans *Jacques et son maître, Hommages à Denis Diderot en trois actes*, que Luiza

Neto Jorge, adaptatrice portugaise de *O Fatalista de Diderot*, en 1971, que bien plus récemment Éric-Emmanuel Schmitt avec *La tectonique des sentiments*⁵ font de cet épisode central une composante essentielle de leurs variations autour du texte de Diderot. Schmitt explique sur son site la source de son inspiration : « Au départ, je voulais adapter à la scène ce personnage de Diderot, cette femme très forte avec une forme de noirceur à la Laclos. En fin de compte, le travaillant à ma façon, c'est devenu, je crois, une pièce originale. »⁶

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

L'HÔTESSE : Ces messieurs vont-ils loin ?

JACQUES : Nous n'en savons rien.

L'HÔTESSE : Ces messieurs suivent quelqu'un ?

JACQUES : Nous ne suivons personne.

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

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

6 Extrait d'un entretien d'Éric-Emmanuel Schmitt à propos de la pièce sur son site officiel : <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-la-tectonique-des-sentiments.html>

JACQUES : Nous n'en avons aucune.

L'HÔTESSE : Ces messieurs voyagent pour leur plaisir ?

JACQUES : Ou pour leur peine.

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

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

L'HÔTESSE : Oh ! c'est un mariage ?

JACQUES : Peut-être que oui, peut-être que non. (Huster, 1992 : 27).

Le personnage de l'Hôtesse permet par ailleurs une condensation de l'intrigue du roman de façon allusive en forme de clin d'œil amusé. L'histoire du Père Hudson, racontée par le Marquis des Arcis, qui occupe une dizaine de pages dans le récit, celle du chevalier de Saint-Ouin narrée par le Maître ou encore celle de des Arcis et de Mme de la Pommeraye sont lapidairement exécutées sous forme d'un menu proposé par l'Hôtesse : « Puis-je conseiller notre poulet Hudson, le canard Saint-Ouin, la surprise du Marquis, les faveurs de Frère Jean, arrosé d'un Pommeraye bien frais, et nos douceurs Grand-cerf vous n'en payerez ni plus ni moins. » (Huster, 1992 : 27).

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

LE MAÎTRE (l'interrompant encore), Mais qu'est-ce que ton frère Jean était allé chercher à Lisbonne ?

JACQUES (mécontent, mais respectueux toujours) Il me semble que vous prenez à tâche de me fourvoyer. Avec toutes vos questions, nous aurons passé notre vie dans cette suite avant que d'avoir atteint la fin de mes amours ! (Huster, 1992 : 35).

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

JACQUES (même jeu) Chercher un tremblement de terre, qui ne pouvait se faire sans lui ; être écrasé, englouti, brûlé ; comme il était écrit là-haut, (un temps court puis prononçant chaque syllabe avec insistance et dans le calme froid le plus parfait) Ah ! Ah ! Ah ! Ah ! (Huster, 1992 : 35).

L'interjection qui sert à transcrire le rire et qui n'existe pas dans le texte de Diderot se voudrait une sorte d'équivalence à l'ironie présente chez le philosophe qui participe avec Voltaire à la polémique entre philosophes et théologiens sur la notion de Providence et sur la nécessité leibnizienne. Ces répliques figurent également dans la première pièce *Les Amours de Jacques le Fataliste* (Huster, 1971 : 16).

L'actualisation ou le déplacement temporel correspondent dans la première pièce comme nous l'avons déjà évoqué à l'insertion de chansons ou de chants. L'utilisation d'une chanson traditionnelle du XVIII^e, absente chez Diderot, permet l'installation des acteurs sur scène et anticipe sur le caractère léger et libertin du spectacle tout en faisant l'économie du contenu de l'incipit du roman. Le spectateur cultivé sait ainsi qu'il n'est pas face au texte original, mais à sa transposition transmodale.

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

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

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

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

LE MAÎTRE. Les garçons...

Jacques. Ron ron...

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

JACQUES. ... Patapon !... (Huster, 1971 : 16).

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

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

Jacques se met à danser autour de lui au son de la *Carmagnole* de plus en plus forte. Et ils sortent côté cour ainsi, tandis que les lumières baissent jusqu'au noir. Fin de la deuxième partie. (Huster, 1971 : 21).

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

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

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

En 1992, les temps ayant bien changé l'actualisation du texte de Diderot, proposée par Francis Huster, est de toute autre nature. La deuxième partie du spectacle intitulée « Suite royale » commence par une didascalie indiquant le temps de l'action et le décor. Elle sert de transition entre le texte adapté de Diderot et celui de Crébillon fils : « 1992 - L'action est dans la maison de Cidalise devenue deux siècles plus tard un relais de campagne "Le Royal Diderot" » (Huster, 1992 : 26). On songe au premier roman de Kundera directement écrit en français et publié trois années après, *La Lenteur*, dont l'incipit commence ainsi : « L'envie nous a pris de passer la soirée et la nuit dans un château. Beaucoup, en France, sont devenus des hôtels » (Kundera, 2004 : 9) et à la fin du premier chapitre le romancier poursuit « Et je pense à cet autre voyage de Paris vers un autre château de campagne, qui a lieu il y a plus de deux cents ans, le voyage de madame de T. et du jeune chevalier qui l'accompagnait. » (Kundera, 2004 : 13). L'écrivain franco-tchèque introduit alors un épisode de son roman qui reprend la nouvelle de Vivant Denon, *Point de lendemain*.

La modernisation de la pièce de Francis Huster est également signalée par d'autres didascalies indiquant l'usage de technologies et d'accessoires de la vie moderne comme pour mieux renforcer le fait que nous ne sommes plus au XVIIIe, mais en 1992. Ce sont autant de « bruits d'essuie-glace » pour reprendre l'expression d'André Bazin. Ainsi, le maître « admire à la lueur du briquet » un tableau, et un peu plus loin nous avons l'indication que « Le téléphone sonne » (Huster, 1992 : 27), puis un « plateau-repas » (*Ibid.* : 28) et finalement « Soudain l'électricité saute » (*Ibid.* : 40).

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

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

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

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

JACQUES. Pour celui-ci, il est aisé. Un homme heureux est celui dont le bonheur est écrit là-haut ; et par conséquent celui dont le malheur est écrit là-haut est un homme malheureux. (Huster, 1971 : 21 ; 1992 : 43)

Une dernière didascalie mentionne que la pièce pourrait se poursuivre indéfiniment de façon circulaire, assurant ainsi la pérennité et la postérité d'un texte que n'épuisent ni ses lectures ni ses transpositions ni ses représentations : « *Ils*

sortent en recommençant du début, bien sûr et pour la nuit des temps ils ne s'arrêteront jamais de poursuivre leur duo !!! » (Huster, 1992 : 43).

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

Références bibliographiques

BAZIN, A., 2013, *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7^e Art ».

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

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

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

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

KUNDERA, M., 2004, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

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

POIROT-DELPECH, B., 1970, « Naissance d'un comédien : Francis Huster », *Le Monde*, 9 décembre.

ROGALE, J-Y, 1982, *Francis Huster, Molière et les autres*, Paris, Édition Mengès.

SIVETEDIOU, A., Litsardaki, M., 2010, (études réunies par), *Roman et théâtre. Une rencontre intergénétiqne dans la littérature française*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Rencontres ».

Présences de Dostoïevski dans *Onzième* de François Tanguy : le resurgissement du théâtre sur la scène du Radeau, par le biais du roman

Floriane Toussaint
CRIMEL, THALIM

Pour Antoine Vitez (1991 : 203), « il y a mille manières de faire passer un texte romanesque au théâtre ». Avec cette affirmation, il envisage l'adaptation de façon plurielle, au-delà de la réécriture et de la dramatisation pratiquées dès le XIX^e siècle, et au-delà de sa propre pratique du théâtre-récit. Ces rapports multiples entre le théâtre et le roman sont largement illustrés par le théâtre contemporain, ce que le travail de François Tanguy et de sa compagnie, le Théâtre du Radeau, peut laisser entrevoir.

Leur scène entretient une relation privilégiée avec la littérature, au sens large, mais une relation singulière, qui nécessite de renouveler les cadres de pensée traditionnels. En effet, il ne s'agit pas dans leur pratique de mettre en scène un texte, quel qu'il soit, ni même de donner à voir des situations

ou des personnages. Ces notions, ainsi que celles de fable, d'intrigue, ou encore de théâtralité, sont mises à l'épreuve par leur esthétique scénique singulière, entièrement tournée vers la perception du spectateur.

L'une de leurs dernières créations, *Onzième*¹, invite pourtant à poser la question de l'adaptation romanesque, car elle laisse une place particulière à deux romans de Dostoïevski, *Les Démons*² et *Les Frères Karamazov*. La référence à ces deux œuvres est à ce point insistante dans le spectacle que certains critiques et universitaires ont pu croire à une véritable adaptation de Dostoïevski avec *Onzième* – alors que la démarche n'est pas particulièrement caractéristique du travail de François Tanguy, qu'elle est au contraire plutôt inattendue. En outre, cette présence interpelle car les dialogues extraits de ces romans sont identifiés par le public comme des moments théâtraux dans les conditions de perception dans lesquelles il est placé. C'est ainsi comme si le Radeau avait recours au roman pour revenir au théâtre, pour faire resurgir la théâtralité sur sa scène, alors qu'elle en avait été évacuée.

Cette impression de spectateur invite à revenir sur la genèse du spectacle, sur son processus de création, afin de questionner la nature du geste qui en est à l'origine. Ce geste est en réalité pluriel : après un temps important de lectures collectives de la compagnie, vient celui de l'adaptation proprement dite du matériau romanesque. Celle-ci n'est encore qu'une étape au sein d'une écriture plus large, une écriture qui ne se limite pas au texte mais qui prend en compte tous les éléments du plateau – pour reprendre l'idée de Bruno

1 Spectacle de François Tanguy et du Théâtre du Radeau créé au Mans et présenté au Théâtre de Gennevilliers dans le cadre du Festival d'Automne du 25 novembre au 14 décembre 2011, puis notamment repris à la Fonderie du Mans du 3 au 13 octobre 2012 et à la salle Jacques Fornier de Dijon du 13 au 17 novembre 2012.

2 Également connu sous le titre *Les Possédés* – mais la compagnie a recours à la traduction d'André Markowicz.

Tackels –, et dont on peut saisir les caractéristiques grâce aux notions de citation et de montage. Nous verrons donc d'abord en quoi a consisté l'adaptation de François Tanguy, comment il a adapté *Les Démons* et *Les Frères Karamazov*, avant de replacer cet usage du texte dans le cadre plus large du spectacle pour saisir son originalité. Nous serons alors en mesure de penser comment est invoquée la mémoire du théâtre dans ce spectacle et comment la théâtralité fait bien retour sur la scène du Radeau, par le biais du roman.

Présence de Dostoïevski dans *Onzième*

« D'après » *Les Démons* et *Les Frères Karamazov*

Dans *Onzième*, François Tanguy n'emprunte que cinq extraits à Dostoïevski : trois viennent des *Démons* et deux des *Frères Karamazov*. Dans le premier tiers du spectacle, c'est tout d'abord un dialogue emprunté aux *Démons* que le spectateur entend. Il s'agit de l'une des rares scènes où apparaît Stavroguine, qui, quoiqu'il soit le personnage central du roman, est la plupart du temps absent, plus parlé que parlant. Placé au cœur des intrigues amoureuses qui accaparent l'attention des habitants du village et au centre des machinations politiques menées par le petit groupuscule qui s'y cache, en lui se réunissent les deux pôles de l'œuvre. Dans ce premier dialogue retenu par François Tanguy, il se rend chez le mystique Kirillov et l'interroge sur sa conception singulière de la vie et de la mort.

Par la suite, au milieu du spectacle environ, se trouvent les deux extraits empruntés aux *Frères Karamazov*. Le premier relate la visite d'Aliocha, le plus jeune des trois frères éponymes, à la veuve Khokhlakova. Celle-ci est curieuse d'en savoir plus sur la condamnation de son frère aîné Dmitri pour le meurtre de son père, mais son bavardage domine largement la conversation. Elle évoque ainsi les relations d'Aliocha avec sa fille Liza, la mort du starets Zossime, le caractère

ambivalent de Grouchenka, les tentatives de séductions de Rakitine à son égard ou encore le procès à venir de Dmitri. Le second extrait du roman invoqué sur scène s'inscrit dans la continuité du premier : Aliocha rend cette fois visite à la fille de la veuve Khokhlakova, Liza. Là encore, la voix de son interlocutrice l'emporte largement sur celle d'Aliocha, alors qu'elle se félicite d'avoir rompu leurs fiançailles et qu'elle expose sa vision bien particulière du bien et du mal.

Enfin, les deux dernières scènes d'*Onzième* ont à nouveau recours à deux extraits des *Démons*. Le premier est relativement proche de la confrontation entre Kirillov et Stavroguine : après qu'ils se sont quittés, ce dernier se rend à l'autre bout de la ville, là où logent le capitaine Lébiadkine et sa sœur, Maria Timoféïevna, à qui il est secrètement marié. Ayant demandé à la voir, il entre dans sa chambre et la surprend en train de dormir, avant que s'engage un dialogue totalement envahi par la folie de la jeune femme. Maria Timoféïevna ne le reconnaît pas et l'accuse d'être un imposteur quand il lui propose de s'enfuir avec elle. Le dernier extrait relate quant à lui la visite du capitaine Lébiadkine à la mère de Stavroguine, la noble Varvara Pétrovna. Venu la remercier d'avoir recueilli sa sœur, suite à une étrange scène à la cathédrale, son discours farfelu le fait passer pour fou auprès de la large audience qui assiste à leur échange.

Du roman au théâtre : la poétique de Dostoïevski en jeu

Face à ces extraits romanesques – dont on commentera les choix dans un instant –, le geste de François Tanguy s'apparente à une dramatisation traditionnelle. Dans un premier temps, on peut remarquer qu'il a retenu des matériaux *adaptables*, à savoir des scènes de confrontation plutôt que des passages purement narratifs, dont le caractère dialogué est croissant à mesure que la tension monte – c'est par exemple le cas de la confrontation de Kirillov et Stavroguine, au cours

de laquelle les incises se font de plus en plus rares à la fin de l'extrait. Les passages retenus paraissent en outre isolables par la relative autonomie que leur longueur leur confère.

À partir de cette matière première, l'adaptation à la scène de ces dialogues romanesques consiste à supprimer les rares éléments qui relèvent encore de la narration, à savoir les paragraphes descriptifs sur l'allure des personnages ou leurs déplacements, les commentaires généralisants du narrateur, ou, dans le cours des échanges, les incises qui livrent des informations sur le ton employé ou les gestes qui accompagnent les propos des personnages. Ainsi, les segments de phrases tels que « reprit, les sourcils un peu froncés, Nikolai Vsévolodovitch, après un long silence de réflexion, près de trois minutes » (Dostoïevski, 1995 : 53) ou « fit-elle en agitant son bras mignon, même si Aliocha n'avait pas ouvert la bouche » (Dostoïevski, 2002 : 450), sont évacués, relégués au rang de didascalies et ainsi lus comme s'ils étaient des indications scéniques. Dostoïevski lui-même semble inviter à cet usage du texte car il lui arrive, quand l'échange s'intensifie entre les personnages, de placer ces informations entre parenthèses, en les situant alors à un autre plan que celui de la parole³.

Ce procédé de dramatisation apparemment simple, qui ne fait pas même intervenir la réécriture, met en valeur les qualités dramatiques des romans de Dostoïevski. Celles-ci sont fréquemment soulignées par la critique, au point que le prisme du théâtre est presque devenu une constante dans l'appréhension de sa poétique. Ainsi, le traducteur de ses œuvres en France le plus renommé aujourd'hui, André Markowicz, rappelle que Dostoïevski a toujours voulu écrire pour le théâtre, et il va jusqu'à affirmer clairement :

3 Par exemple, les segments : « (Il agitait toujours les bras) » (Dostoïevski, 1995 : vol. I, 304) ou encore « (elle se signa) » (Dostoïevski, 2002 : vol. II, 433).

« Dostoïevski est fait pour la scène »⁴. Muriel Plana, qui a posé la question de l'adaptation des romans au théâtre et au cinéma, constate qu'il est en effet l'un des auteurs les plus adaptés en France. Outre Constantin Stanislavski et Erwin Piscator à l'étranger, elle cite plusieurs metteurs en scène français qui se sont emparés de ses œuvres, tels Jacques Copeau, Gaston Baty, Albert Camus, Roger Planchon ou encore Chantal Morel, avant de conclure : « Tous ces exemples tendent à montrer que le roman dostoïevskien est une source et un modèle qui a obsédé la vie théâtrale au xx^e siècle »⁵ (Plana, 2004 : 42).

Selon elle, ce qui crée un désir de théâtre dans ces romans est l'opacité des personnages, non plus cernés par un narrateur omniscient mais uniquement saisis par leur propre discours, suivant le même mode que les personnages de théâtre. Muriel Plana reconnaît également un caractère dramatique à ces œuvres du point de vue de leur organisation spatio-temporelle, en envisageant leur composition comme une succession de scènes-crisis. Ces caractéristiques de l'œuvre de Dostoïevski sont en grande partie fondées sur l'étude de Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*. Elle invoque en effet les deux concepts qu'il a forgés pour aborder ses romans, le dialogisme et la polyphonie, qu'elle oppose à « la narration hétérodiégétique traditionnelle » (Plana, 2004 : 42), moins encline à un passage à la scène. Dans la perspective de Bakhtine, le dialogisme ne désigne pas une démultiplication des voix qui serait proche du mode théâtral. Le terme est réservé au phénomène précis de l'affrontement de personnages qui incarnent un point de vue indépendant de celui de l'auteur qui les a créés. Néanmoins, il met lui-même en valeur le

4 Entretien avec Florence Bernard reproduit dans l'annexe 1 de sa thèse de doctorat, *Bernard-Marie Koltès, la poétique des contraires*, sous la direction de Marie-Claude Hubert (Markowicz, 2008).

5 Au sujet des relations constantes que le théâtre du xx^e et du xxi^e siècles a entretenues avec les romans de Dostoïevski, cf. Toussaint (2024).

caractère adaptable de l'œuvre de Dostoïevski en affirmant que « tout, dans les romans de Dostoïevski, converge vers ce centre qu'est le dialogue, vers l'affrontement dialogique. Tout n'est que moyen, le dialogue est le but » (Bakhtine, 1970 : 350), ou de façon plus explicite encore :

Dans la vision artistique de Dostoïevski, la catégorie essentielle n'est pas le devenir mais la *coexistence* et l'*interaction*. Il voyait et pensait son monde principalement dans l'espace et non pas dans le temps. D'où son penchant prononcé pour la forme dramatique. [...] À l'opposé de Goethe, Dostoïevski avait tendance à percevoir même les étapes dans leur *concomitance*, d'établir entre elles des rapprochements et un *affrontement* dramatique au lieu de les disposer en une série du devenir. (Bakhtine, 1970 : 60-61).

Cette poétique bien particulière semble donc à l'origine des modifications opérées sur les extraits des romans de Dostoïevski, mais reste encore à définir la démarche dont elles relèvent.

Onzième, une adaptation de Dostoïevski ?

S'il y a bien dramatisation, la notion d'adaptation est remise en jeu par l'usage qu'a François Tanguy des textes de Dostoïevski. Elle peut d'emblée être mise en doute par le fait qu'il invoque non pas *un* mais *deux* romans sur scène – alors qu'un seul pose déjà suffisamment de défis au théâtre. En outre, ces deux œuvres sont loin d'être restituées dans leur intégralité, réduites comme elles le sont à quelques pages, qui de surcroît ne sont pas particulièrement représentatives de l'ensemble de l'œuvre. De fait, Tanguy retient des *Frères Karamazov* les visites d'Aliocha chez la Khokhlakova et sa fille plutôt que les dialogues d'Ivan et Smerdiakov par exemple, qui nouent l'enquête policière au questionnement métaphysique, tous deux en jeu dans l'œuvre. En outre, si

Tanguy sélectionne plusieurs extraits des deux romans, ceux-ci restent indépendants les uns des autres, soit parce qu'ils ont trait à différents pôles de l'œuvre (l'intrigue politique avec le dialogue de Stavroguine et Kirillov et l'intrigue amoureuse lors des scènes avec Lébiadkine), soit parce que leur présence sur scène n'est pas suivie ou qu'elle ne respecte pas nécessairement l'ordre du roman. Dans ces conditions, l'unité des deux œuvres est mise en péril, et ni l'une ni l'autre ne peut servir de structure dramaturgique au spectacle.

Par ailleurs, si l'on étudie de plus près les modifications du texte romanesque, on remarque que le geste d'adaptation de François Tanguy ne s'en tient pas exactement à la stricte dramatisation. En effet, certains détails qui ne relèvent pas du simple passage à la scène d'un matériau romanesque sont supprimés et tendent à isoler les extraits de leur contexte d'origine, à les tenir à distance de leur ancrage fictionnel. Ainsi, dans le troisième fragment emprunté aux *Démons*, le plus modifié par rapport à l'œuvre originale, des informations concernant la scène précédente sur le parvis de la cathédrale, l'identité du lieutenant-colonel dont il est question ou la mention des activités de bienfaisance de Varvara Pétrovna sont tuées. Il en résulte que certains déictiques anaphoriques perdent leur fonction référentielle, comme cette phrase de Varvara Pétrovna : « Ce registre [...] se trouve en bas, chez mon portier » (Dostoïevski, 1995 : 299), qui ne désigne plus rien dans la version modifiée du texte. Un troisième type de suppression est opéré dans cet extrait en particulier et s'inscrit dans la même logique : l'élimination des répliques de Varvara Pétrovna fait du discours déjà déconstruit du capitaine Lébiadkine un monologue incohérent et fou. Par ces modifications plus seulement génériques, François Tanguy touche à la perception du texte, donnant à entendre des bribes de textes désenracinées, offertes pour elles-mêmes.

Dans ces conditions, il est difficile pour le spectateur de reconnaître les œuvres de Dostoïevski sur scène, et ce

d'autant plus que son horizon d'attente n'est pas cadré par le programme de salle, qui passe sous silence les sources textuelles du spectacle. Grâce à la dramatisation qui fait passer ces dialogues modifiés pour du théâtre, il ne reste plus aucune trace du geste d'adaptation lui-même, ni en amont, ni dans le cours de la représentation. Il convient alors de s'interroger sur la nature du projet de François Tanguy, en prenant en considération l'ensemble du spectacle, au-delà de la présence des romans de Dostoïevski.

Écritures plurielles et montage sur la scène du Radeau

De même que l'adaptation des extraits de Dostoïevski ne constitue qu'une étape dans le processus de création d'Onzième, leur présence sur scène, quoiqu'insistante car deux romans de l'auteur sont invoqués, ne représente *in fine* qu'une partie du spectacle.

Nature de la matière textuelle dans Onzième

Dans *Onzième*, les passages empruntés aux deux romans de Dostoïevski apparaissent au sein d'un ensemble plus large, composé de quatorze œuvres d'onze auteurs différents. Le détail en est livré par le dossier de presse du spectacle⁶, et de façon plus précise encore par le document « Paroles »,

6 Il indique ainsi : « En compagnie de Dante Alighieri, Antonin Artaud, Paul Celan, Fedor Dostoïevski, Friedrich Hölderlin, Franz Kafka, William Shakespeare, August Strinberg, Torquato Tasso, Virgile, Stanislaw Witkiewicz & Jean-Sébastien Bach, Ludwig Van Beethoven, Pierre Boulez, Paul Celan, Sergiu Celibidache, Friedrich Cerha, Paul Dessau, Morton Feldman, Beat Furrer, Heinz Holliger, Faradj Karadjev, Francisco Lopez, Alvin Lucier, Witold Lutoslawski, Franck Martin, Luigi Nono, Krzysztof Penderecki, Gerard Pesson, Henri Purcell, Arnold Schoenberg, Franz Schubert, Salvator Sciarrino, Ruth Crawford Seeger, Dimitri Chostakovitch, Jean Sibelius, Oscar Strasnoy, Piotr Ilitch Tchaïkovski, Giuseppe Verdi, Hans Zender ».

partition textuelle et musicale du spectacle. Ce recueil, résultat de longues heures de lecture de la compagnie, constitue une trace du processus de création, ici collectif, avant de devenir *a posteriori* une trace du spectacle lui-même – précieuse même si elle est loin de suffire à sa reconstitution. « Paroles » permet en effet de prendre connaissance des sources du spectacle et d'en apprécier l'usage. À sa lecture, on peut ainsi découvrir que sont rassemblées et mises en contact des œuvres appartenant toutes au patrimoine européen, mais aussi bien dramatiques, romanesques que lyriques, et allant de l'Antiquité au xx^e siècle.

Ce rassemblement de textes variés – en grande majorité modifiés par le simple fait qu'ils sont réduits à des extraits et qu'ils sont mis en contact les uns avec les autres – n'a pas pour but de raconter une fable nouvelle à partir d'œuvres déjà existantes. Il faut ici rappeler qu'après les premières créations de la compagnie, dans les années 1980, qui s'appuyaient sur des textes de Molière et Shakespeare, le Radeau a pris ses distances avec les codes traditionnels du théâtre. Toute logique narrative et fictionnelle a été évacuée de la scène, comme toute présence d'un texte, et jusqu'à toute articulation d'une parole audible et compréhensible. Christian Biet et Christophe Triaou rappellent ainsi que « leur théâtre pass[ait] alors par la raréfaction de la parole, dans des spectacles quasiment muets, sinon la présence d'une sorte de grommelot » (Biet, Triaou, 2006 : 894). C'est en 1997 seulement que l'on note un resurgissement du langage parlé sur leur scène, avec le spectacle *Orphéon*. Cette parole se fondait alors pour la première fois sur un montage de textes d'origines diverses comme celui que l'on vient de décrire. Depuis, le temps de constitution du corpus fait pleinement partie des étapes de création de chacun de leur spectacle.

Néanmoins, si cet agencement de différents textes n'a pas une visée narrative, il n'est pas non plus dialectique. En effet, cette hétérogénéité qui révèle une relation privilégiée à la littérature n'est pas régie par un principe d'intertextualité,

ni même sous-tendue par des thématiques communes. Au contraire, la diversité du corpus de textes dans *Onzième* est constamment désignée, notamment rendue sensible au spectateur par la déclamation de six extraits en langue originale – en allemand, en anglais et en italien –, qui sont alors pour une bonne partie du public moins destinés à être compris qu’entendus, appréhendés pour leur musicalité, leurs pures sonorités. Même en dehors de ces cas particuliers, la variété des extraits ne cesse d’être mise en valeur par des ruptures de tons, redoublées par des changements d’ordre musical ou des reconfigurations scénographiques. Ce qui importe dans cette démarche est alors le geste de citation lui-même, l’écriture qu’il rend perceptible et qui devient elle-même objet de représentation.

Une écriture scénique polymorphe

Au-delà de cette pratique du texte, François Tanguy doit moins être considéré comme un adaptateur, ou même un faiseur de centons, que comme un écrivain de plateau selon l’expression de Bruno Tackels. Le critique élabore cette notion à partir du travail de plusieurs metteurs en scène contemporains, tels que Jan Fabre ou Romeo Castellucci outre François Tanguy, et envisage leurs esthétiques singulières comme de « nouvelles langues », non pas uniquement composées d’éléments textuels mais de toutes les composantes du plateau – qu’elles soient « plastiques, visuelles, musicales, chorégraphiques [ou] technologiques » (Tackels, 2005 : 12) –, organisées selon des syntaxes scéniques. Ainsi, les extraits textuels comme musicaux dans *Onzième* font partie d’une écriture plus large, et mis au service d’une construction dont le caractère artisanal est rendu sensible par l’arrangement des différents constituants de la scène.

Le geste de mise en scène est ainsi bien moins perceptible au spectateur d’*Onzième* dans l’adaptation des romans de

Dostoïevski que dans l'organisation de tous les éléments mobilisés sur scène – les textes, les morceaux de musique, mais aussi les corps des comédiens, leurs voix, leurs costumes, les lumières, les sons, la scénographie en constante métamorphose... Parmi toutes ces composantes, les extraits de textes interviennent comme un matériau, au même titre que les autres, mis au même plan que le reste, sans qu'aucune hiérarchie ne vienne les agencer. S'il fallait nécessairement attribuer une fonction structurante à l'un de ces éléments, elle reviendrait probablement à la musique, omniprésente – ce dont témoignent certains titres de spectacles du Radeau : *Choral*, *Les Cantates*, *Coda*... Dès lors, lorsque Bakhtine (1970 : 35) dit « l'univers de Dostoïevski peut apparaître comme chaotique et l'architecture de ses romans, comme un conglomérat de matériaux hétérogènes et de principes impossibles à énumérer », on a la tentation de rapprocher ce propos du travail de Tanguy, qui lui aussi privilégie la coexistence, l'interaction et la concomitance par rapport au développement narratif.

Mises en contiguïté, voire en concurrence avec toutes ces données scéniques, les paroles articulées par les comédiens ne sont pas toujours compréhensibles. Leur perception peut être entravée par la musique qui concurrence leur écoute ou les recouvre totalement, par l'enchâssement d'un autre texte dans une autre langue, ou encore par le mouvement permanent de la scène. Les mots parfois inaudibles sont alors réduits à n'être qu'une image, celle qu'offrent les comédiens qui les profèrent sans réussir à les faire entendre. Pris dans ce mouvement plus large de l'ensemble de la scène, le texte acquiert un statut particulier, réduit à une présence, presque spectrale, caractérisée par l'absence de continuité, par une succession d'instantanés sans cesse interrompus qui révèlent sa matérialité.

Hétérogénéité et montage symbolique

Sur la scène du Radeau, l'hybridation culturelle ne se limite pas au corpus de textes qui mêle les auteurs, les époques et les langues. Intonations, costumes, gestes, éléments de décors produisent aussi des effets de citation dont les sources ne sont pas identifiées. Malgré cette hétérogénéité elle-même plurielle, la singularité des éléments rassemblés est cependant atténuée par leur montage scénique.

Ce montage auquel procède François Tanguy n'ayant pas pour objet de mettre en contact ces textes sur le mode de la confrontation, on peut le caractériser de symbolique, suivant la pensée de Jacques Rancière. Dans *Le Destin des images*, le philosophe envisage la modernité, ou plutôt ce qu'il appelle le « régime esthétique de l'art » (Rancière, 2003 : 49) – caractérisé par la disparition de l'histoire, de la fable ou du poème qui instituaient jusque-là une communauté entre les signes de l'œuvre, et entre les signes de l'œuvre et son public –, et distingue en elle le montage symbolique du montage dialectique. Alors que le second organise des chocs en cherchant à montrer l'incompatibilité de plusieurs objets entre eux, le premier s'emploierait plutôt à établir entre les différents éléments qu'il convoque « une familiarité, une analogie occasionnelle, témoignant d'une relation plus fondamentale de co-appartenance, d'un monde commun où les hétérogènes sont pris dans un même tissu essentiel, toujours susceptible de s'assembler selon la fraternité d'une métaphore nouvelle » (Rancière, 2003 : 67). Ainsi, le montage symbolique lierait dans un même mouvement l'hétérogène.

Jacques Rancière appelle le continuum constitué un « phrasé », terme qui relève du registre musical et qui semble particulièrement convenir au mouvement de la scène de François Tanguy, à son flux tout à fait singulier qui mêle tous les éléments qu'elle met en présence. La tension entre hétérogénéité et continuum mise à l'œuvre est exprimée en

ces termes par Christophe Bident et Christophe Triau (2014 : 151) : « c'est le mouvement qui fait le lien – un lien d'un autre ordre que celui du lien logique. Car, sur la base de la déliaison première, tout se lie dans les spectacles du Radeau – par associations, variations, mutations, bifurcations... ». Toutes les composantes du spectacle étant en constante métamorphose, l'instabilité devient le principe dominant de la scène, un principe artistique qui montre l'art en train de se faire au moment même où il se fait.

Mémoire du théâtre et théâtre de la mémoire

La perception en jeu

Face à cette scène qui l'interpelle de toutes parts par ses multiples sollicitations visuelles et auditives, le spectateur est dérangé dans ses réflexes, sa perception est décentrée, déroutée, contrainte à son tour à s'adapter. Sa compréhension du texte, voire sa capacité à pouvoir l'entendre sont mises en jeu par ce qu'il perçoit d'abord comme de multiples interférences. Son rapport à la parole et à la scène est à chaque instant bouleversé. Ce n'est qu'une fois qu'il s'est familiarisé avec ce mouvement, cette fragilité des instants créés et aussitôt détruits, qu'il peut passer du désir de reconnaître les fragments de textes entendus au laisser-aller dans le flux scénique. Il perçoit alors des relations entre des personnages, saisit des bribes de discours, entrevoit des thèmes qui se font parfois écho, le tout restant simplement partagé sur le mode de l'esquisse, de l'effleurement.

Mais si, une fois ce rapport à la scène adopté, le spectateur a l'impression que le cœur même des extraits lui échappe encore, c'est que dans ce montage singulier qui met en mouvement un monde commun, un fonds culturel, les fragments textuels sont livrés hors de tout cadre d'appréhension, donnés à entendre comme pour la première fois, comme déracinés,

et donc soumis à une ouverture maximale du sens. Celui-ci, suspendu, pluriel, à construire, met à l'épreuve de l'anonymat, de l'indistinction d'un ensemble polyphonique, ou d'un texte donné à entendre comme pure production de sons, de sensations. Jean-Paul Manganaro (2008 : 77), fidèle spectateur des créations du Radeau, formule ainsi leur usage paradoxal du texte : « volonté particulière d'échapper à la spécificité du texte de scène, sans pour autant renoncer aux "textes" ». Le rapport au langage n'est donc plus d'intellection, il ne s'agit pas d'identifier, de comparer, mais de ressentir, et le spectateur se trouve alors « face à une scène se présentant comme une fabrique d'affects, de sensations, un lieu de réagencement des perceptions et des sens » (Biet, Triau, 2006 : 893). Ce qui est alors recherché sur scène est une sensation pure, la substitution de la logique *du* sens par la logique *des* sens.

De l'extrait de roman à la scène de théâtre

Dans cette remise en jeu constante du rapport du spectateur à la parole, on peut néanmoins discerner qu'avec *Onzième* une nouvelle étape est franchie dans la reconquête de la parole entreprise par le Radeau. En effet, certains textes – mais pas encore tous – sont distinctement entendus et compris. Plus encore, il arrive que le texte, *pour un instant seulement*, domine la scène, domine toutes ses composantes avant d'être rattrapé par elles, ce qui rétablit un rapport plus traditionnel du spectateur à la scène.

C'est par exemple le cas de l'extrait de la pièce de Stanislas Witkiewicz, *La Poule d'eau*, qui constitue la première véritable *scène* du spectacle. Elle est perçue comme telle par un apaisement du mouvement continu engagé sur le plateau depuis le début du spectacle, et parce que si la scénographie n'est pas totalement stable pendant sa durée, si elle continue de se métamorphoser au cours de cette séquence, elle semble se soumettre à la parole et suivre la progression de l'échange.

Enfin audible et compréhensible, ce texte est même *joué* par un couple de comédiens, qui incarnent les deux amants. Par la suite, ce phénomène ne se reproduit qu'à six reprises dans le spectacle, avec les extraits de Dostoïevski, les plus longs de tout le corpus, et la troisième églogue des *Bucoliques* de Virgile, insérée au cours du dernier dialogue des *Démons*.

De fait, avec les extraits de Dostoïevski, la scène entre Stavroguine et Kirillov en premier, le spectateur identifie des personnages, pris dans des situations qui, si elles lui échappent dans l'ensemble, sont tout de même perçues de façon partielle. Au cours de ces scènes, le comédien renoue alors avec la notion de rôle, même s'il se tient encore à distance de l'incarnation naturaliste. De façon symptomatique, on va jusqu'à trouver une certaine forme de continuité – exceptionnelle – entre les deux extraits des *Démons*, à la fin du spectacle. Elle est suggérée sur scène par leur proximité dans le spectacle, seulement séparés par quatre vers de Paul Celan en allemand, et par le fait encore plus sensible qu'une même comédienne revient dans la même robe rose pâle interpréter une nouvelle fois Maria Timoféïevna. Si ce rapprochement ne fait que complexifier l'appréhension du roman car les personnages sont démultipliés d'une scène à l'autre et que l'enjeu de la situation est quelque peu décalé, il n'en reste pas moins que la présence de cette même comédienne assure un lien concret entre elles. On peut percevoir là une tentation de raconter, même si c'est à une échelle encore mineure et selon un mode propre au Radeau.

Le retour au théâtre par le biais du roman

Ce retour au théâtre – qui ne s'inscrit pas dans la durée, qui se limite à quelques instants, plus ou moins successifs, sous forme de surgissements – passe aussi par la mémoire qui lui est propre, invoquée par le style de jeu des comédiens. De fait, leurs costumes, leurs gestes ou encore leurs déclamations

emphatiques ou leurs modes de profération maniérés invoquent des vestiges de théâtralité. On peut prendre l'exemple de Laurence Chable, figure centrale du Radeau, qui est à l'origine de la compagnie. Dans *Onzième*, elle est au cœur des scènes les plus longues et les moins brisées dans leur unité que sont la visite d'Aliocha à la veuve Khokhlakova et l'arrivée du capitaine Lébiadkine chez Varvara Pétrovna. Coiffée d'un chapeau à larges bords et vêtue d'une robe blanche à crinoline, puis parée d'une haute perruque blanche dans le style XVIII^e et d'une robe rouge pour la seconde, avant même de parler, par ses costumes seulement, elle connote immédiatement des époques passées, non clairement identifiées. Ses attributs étant mis en contiguïté avec des accessoires plus précaires ou les costumes d'autres temps de ses partenaires, ils ne s'inscrivent pas du tout dans une perspective de reconstitution historique, et prétendent encore moins faire illusion. Ils se désignent eux-mêmes comme les signes d'une théâtralité passée, d'une esthétique un peu fanée qui semble tout droit sortie du grenier d'un théâtre.

Plus encore, pour interpréter les deux personnages de Dostoïevski, Laurence Chable invoque sur scène le mythe de la grande actrice et joue avec, démontrant une hyperthéâtralité qui lui fait prendre le dessus sur les rôles masculins. Sa profération du texte autant que ses gestes induisent des pantomimes qui sont source d'un comique qui l'inscrit dans la lignée des grandes duègnes du théâtre. S'invitent alors sur scène le souvenir des vieilles femmes ridicules des pièces de Molière, Beaumarchais ou Hugo. Par cette présence forte sur scène, qui invoque la mémoire des productions fondées sur l'unique présence d'un acteur-phare au XIX^e et au début du XX^e siècle, on assiste également au retour de l'acteur sur la scène du Radeau, non pas pris dans le flux de la scène et des identités par lesquelles il passe mais qui se distingue et que l'on reconnaît parfois d'une séquence à l'autre, bien que toutes les données soient chaque fois remises en jeu. Ce

retour du théâtre dans *Onzième*, appuyé sur les dialogues de Dostoïevski, est le plus franc dans le parcours du Radeau, quoiqu'il ne soit encore qu'évoqué dans sa désuétude, sur un mode mélancolique et joueur.

Onzième se présente finalement comme le résultat – temporaire – d'un questionnement, dont le point de départ est que le théâtre n'est pas placé au principe de la démarche du Radeau mais qu'il cherche à être rejoint à la suite d'un cheminement. Or, ce questionnement ne se limite pas à la réflexion de la compagnie en amont de ses créations, mais se formule sur la scène et devient l'objet même du spectacle, en se substituant à la fable. Loin d'être simple, il suit le cours mouvementé de la mémoire et reproduit ses mouvements non linéaires, l'arbitraire de ses réminiscences. Eric Vautrin (2014 : 6) dit ainsi : « c'est le théâtre lui-même que François Tanguy s'est attaché à dramatiser », et selon lui, le spectacle se donne ainsi à voir comme « un souvenir en apparence désordonné de théâtre ». La scène prend la forme d'un chantier mémoriel qui charrie des souvenirs de théâtre pluriels, ce qui amène Jean-Paul Manganaro (2008 : 108-109) à dire que leurs créations offrent des « parcours fabuleux de théâtre ».

Au sein de cette entreprise au long cours de retour au théâtre, qui donne sens à l'évolution des recherches du Radeau, l'adaptation des œuvres de Dostoïevski, quoique n'étant qu'une étape dans le processus de création d'*Onzième*, a néanmoins tenu une place particulière – place dont les créations ultérieures du Radeau, tout particulièrement *Item* (2019) et *Par autan* (2022), redisent l'importance en mobilisant à nouveau de larges extraits de ses romans. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une adaptation traditionnelle, qui prendrait la forme d'un passage soucieux et fidèle à la scène du roman, sa présence lui rend néanmoins hommage, d'une façon propre à François Tanguy. De fait, le metteur en scène semble mobiliser la matière romanesque pour sa capacité à invoquer tout un imaginaire dans l'esprit du spectateur, à

l'immerger dans un univers autonome à partir de quelques phrases seulement, à partir de « fragments dont on se fait des fables »⁷, comme il dit. Et le roman devient dès lors une nouvelle source d'images, qui appartiennent à chacun, qui sont plus libres que la représentation réaliste et mimétique, et probablement plus intenses.

Références bibliographiques

BAKHTINE, M., 1970, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais ».

BIDENT, C., TRIAU, C., 2014, « Déliaison, tension, variation : pratiques du montage chez François Tanguy et le Théâtre du Radeau », in DEGENÈVE, J., SANTI, S. (dir.), *Le Montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

BIET, C., TRIAU, C., 2006, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

DOSTOÏEVSKI, F., 2002, *Les Frères Karamazov*, trad. MARKOWICZ, A., Arles, Actes Sud, coll. « Babel ».

DOSTOÏEVSKI, F., 1995, *Les Démons*, trad. MARKOWICZ, A., Arles, Actes Sud, coll. « Babel ».

MANGANARO, J-P, 2008, *François Tanguy et le Radeau*, Paris, P.O.L.

MARKOWICZ, A., 2008, Entretien avec Florence Bernard, annexe 1 de la thèse de Doctorat de BERNARD, F., *Bernard-Marie Koltès, la poétique des contraires*, sous la direction de Marie-Claude Hubert, Université d'Aix-Marseille.

PLANA, M., 2004, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptation, hybridation et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. « Amphi Lettres ».

RANCIÈRE, J., 2003, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, coll. « La Fabrique ».

7 François Tanguy, texte de présentation pour *Mystère Bouffe* (1986).

TOUSSAINT, F., 2024, *Dostoïevski sur la scène moderne et contemporaine. Adaptable, inadaptable*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Études sur le théâtre et les arts de la scène ».

TACKELS, B., 2005, *Écrivains de plateau : Tome 2, François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du désavantage du vent ».

VAUTRIN, E., 2014. « Rendre commun le dissemblable – Enjeux de restitutions », in « Variations Radeau », *Théâtre/Public*, 214, octobre, p. 4-10.

VITEZ, A., 1991, *Le Théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, coll. « Le Messager ».



Imprimé en France pour les Éditions Le Manuscrit

Dépôt légal : décembre 2023

