INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL: Autour du texte dramatique. p. 7

I. LE TEXTE DRAMATIQUE: ECRIRE ET TRADUIRE POUR LE THEATRE.

Louis VAN DELFT:

La crise de l'écriture dans le théâtre français contemporain p. 15

Albert BENSOUSSAN:

La traduction théâtrale P. 25

II. LE TEXTE DRAMATIQUE ET SON CONTEXTE: SPECIFICITES ET UNIVERSALITE.

Aline LE BERRE:

Dame ou grisette? l'impossible apprentissage de la liberté dans *Liebelei* d'Arthur Schnitzler p. 31

René AGOSTINI:

Junon et le Paon de Sean O'Casey: tragédie des temps modernes? p. 45

Edoardo ESPOSITO:

La Naples universelle du théâtre d'Eduardo de Filippo p. 59

Marielle RIGAUD:

Un Tramway nommé Désir de Tennessee Williams, tragédie de l'aliénation p. 67

Bernard URBANI:

"J'ai décidé que je ne serai plus Caliban": Maître et esclave dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire p. 79

III. LE MYTHE COMME PRE-TEXTE DRAMATIQUE

Maurice ABITEBOUL:

A Slight Ache (Une Légère Douleur), de Harold Pinter, et le mythe du Jardin d'Eden p. 89

Brigitte URBANI:

Une pièce d'Alberto Savinio: *Capitano Ulisse*(1934) p. 105

Jacques PLAINEMAISON:

Eurydice, de Jean Anouilh, et le mythe d'Orphée p.115

Jean-François PODEUR:

Leopoldo Marechal et le mythe d'Antigone p.129

IV. TEXTE DRAMATIQUE ET HORS-TEXTE:ECRITURE DRAMATIQUE, MISES EN SCENE ET THEATRALITE

Didier ALEXANDRE:

Paul Claudel lecteur de *L'Echange* de Paul Claudel p. 141

Maurice ABITEBOUL:

Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello:*The Real Inspector Hound* p.151

Anne LUYAT:

Le théâtre comme métamorphose:Wallace Stevens et Claude Régy p. 159

René AGOSTINI:

Nostra Storia par les marionnettes des Trois Hangars p. 162

Michel AROUIMI:

Le dernier des rituels: à propos du théâtre de Joël Jouanneau p. 167

AUTOUR DU TEXTE DRAMATIQUE

Cette deuxième livraison de *Théâtres du Monde* (la première, en 1991, ayant été consacrée à "l'homme en son théâtre"), se propose non pas seulement de considérer le texte dramatique en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'il est idéalement l'expression d'une forme particulière de "littérature" (susceptible de ne trouver plénitude et authenticité qu'à partir du moment où elle s'épanouit en spectacle), mais aussi -et surtout- d'examiner les questions et problèmes qui peuvent se présenter *autour* du texte dramatique.

***

Et pour commencer, s'interrogeant sur le statut et la spécificité du texte dramatique, deux de nos collaborateurs examinent ce que signifie aujourd'hui "écrire et traduire pour le théâtre".

Louis Van Delft, réfléchissant sur "la crise de l'écriture dans le théâtre français contemporain", constate que, paradoxalement, en dépit de sa vitalité apparente, ce théâtre "est marqué par une crise qui affecte avant tout l'écriture"; après avoir déterminé quels facteurs socio-culturels peuvent être à l'origine de cette crise, il s'efforce d'analyser les causes plus profondes du mal et aboutit à la conclusion, quelque peu pessimiste assurément, que, du fait du" déclin de la rhétorique", essentiellement, "le théâtre s'essouffle à rivaliser avec le monde nouveau naissant sous nos yeux" .

Albert Bensoussan, quant à lui, évoquant les difficultés réelles et les scrupules de tout traducteur soucieux de respecter aussi fidèlement que possible l'esprit -et la lettre- du texte traduit, pense que, tout en pratiquant "la sacralisation du texte de départ" et tout en tâchant de "défendre de toutes ses forces le texte de son auteur", l'on ne peut s'empêcher, finalement, de se livrer à une "interprétation, une version personnelle, une vision forcément subjective de son propre monde" .

***

Le statut du texte dramatique étant défini -et aussi certaines questions relatives aux problèmes d'écriture et de traduction au théâtre-, il a paru intéressant, à travers cinq cas exemplaires, à bien des égards du reste fort différents et fort différenciés, de rechercher -et peut-être d'illustrer-, au-delà des traits inévitablement spécifiques des *contextes* dramatiques, un caractère d'universalité qui témoignerait, chaque fois, des mêmes difficultés, des mêmes exigences, des mêmes aspirations .

Aline Le Berre, étudiant les figures féminines dans *Liebelei* (1894) d'Arthur Schnitzler, montre clairement que le drame se situe dans un contexte spécifique, celui de la société viennoise fin de siècle (avec son art de vivre, son goût du plaisir facile et de la frivolité et cependant aussi ses failles, ses incohérences et ses coupables préjugés); et pourtant, ne peut-on, à travers des comportements très précisément déterminés par leur contexte, voir se

dessiner la critique d'une certaine forme d'injustice sociale, "un certain progressisme, ou, à tout le moins, une absence de conformisme" qui rejoint, par delà les frontières, la contestation parfois plus ouverte, plus violente d'autres dramaturges ? Ne peut-on, surtout, en découvrant en filigrane "la soif d'idéal, la sensibilité de coeur, le caractère tourmenté" d'Arthur Schnitzler, pressentir cette fraternité humaine qui le rapproche de tels autres dramaturges présents dans les articles de ce numéro ?

René Agostini, à son tour, montre qu'avec *Junon et le Paon* (1924), Sean O'Casey, qui place son drame dans un contexte historique très précis, celui de la révolution irlandaise des années 1920-22, a néanmoins écrit une tragédie qui transcende largement la situation historique qu'elle évoque pour atteindre à "la dramatisation des problèmes de l'homme éternel" . Cette pièce, en effet, "trop longtemps prisonnière d'un contexte", celui de la guerre et d'un temps de crise, se révèle aussi être "une parabole de la subordination de l'individu à un (dés)ordre transcendant", c'est aussi "une oeuvre prophétique", c'est surtout "une tragédie de l'individu face à une fatalité", et encore "une illustration ironique ... de l'illusion du bonheur par l'argent". C'est enfin "une tragédie des temps modernes, où l'individu rêve de liberté" et où l'identification est possible avec tous les personnages en raison notamment des thèmes universels traités : famille, guerre, argent, travail, amitié, illusions ...

Edoardo Esposito, quant à lui, explore le monde des comédies d'Eduardo de Filippo, notamment de deux d'entre elles : *Un Noël chez les Cupellio* (1931) et *Naples Millionnaire* (1945). Il montre que si elles sont, elles aussi, situées dans un contexte précis, décrivant particulièrement "un microcosme humain composé essentiellement des couches sociales populaires et petites-bourgeoises", ces deux pièces, atteignant à une évocation de la "Naples universelle", proposent aussi "une ample réflexion sur le mal de vivre de tous les humains". Le théâtre d'Eduardo de Filippo, en effet, tout en ayant "pour sujet principal la vie et les attitudes mentales des gens de la ville de Naples" (dont les comportements parfois grotesques sont impitoyablement mis en évidence par un dramaturge au sens critique aigu soucieux de réalisme et d'authenticité), "aboutit progressivement à un type d'écriture où la vocation comique initiale ... cède la place à une réflexion plus nuancée, véritable formulation dramatique des rapports entre les hommes" .

Marielle Rigaud, dans son étude sur *Un Tramway nommé Désir* (1947) de Tennessee Williams, souligne que, là encore, le dramaturge, écrivain du Sud des Etats-Unis, campe ses personnages dans un monde qu'il connaissait bien, lieu à la fois mythique (avec "son rêve déchu de grandeur, sa réalité de ruine et de déclin, son fardeau de culpabilité") et évoqué avec un réalisme qui offre dans un contexte donné "la confrontation violente de deux sociétés, deux réalités". Il y est question de la nostalgie de la plantation familiale perdue et de l'adaptation difficile à la vie à la Nouvelle Orléans, dans un "quartier populaire, légèrement miséreux et cosmopolite". Mais au-delà des problèmes, réels, que rencontre Blanche, personne "déplacée" qui persiste à vouloir vivre dans un monde d'illusions, c'est la tragédie même de l'aliénation humaine (des mésaventures du rêve, de la solitude absolue, des aspirations frustrées, de la "douloureuse inadaptation au monde", de la souffrance et de la misère spirituelle, de la conscience de la perte et de la dégradation) que met en scène Tennessee Williams, révélant la tragédie humaine fondamentale .

Autre contexte, celui qu'évoque Bernard Urbani, dans son article sur la pièce d'Aimé

Autre contexte, celui qu'évoque Bernard Urbani, dans son article sur la pièce d'Aimé Césaire, *Une Tempête* (1968). Il s'agit cette fois d'un drame de la colonisation, et plus précisément d'une "dénonciation de l'aliénation et de l'acculturation dont les colonisés ont été victimes". Théâtre engagé, certes, que celui d'Aimé Césaire, où s'illustre "la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave". Mais, par delà le contexte historique, ici encore, ce que l'on retrouve c'est l'interminable et éternelle "lutte à mort des consciences", le conflit entre Nature et Culture et, à travers la douloureuse quête d'une identité culturelle spécifique, par delà les aspirations à la libération et à l'indépendance de peuples en proie aux drames de la colonisation, c'est, plus généralement, "un théâtre de la conquête de soi" que nous offre Aimé Césaire, théâtre dont le héros est l'homme de la révolte aux prises avec son histoire, qui tente de "se dépasser, de se libérer et de réaliser son destin" .

Nous voyons donc, à la lumière des cinq études évoquées ici à titre d'illustrations que, les contextes historiques jouant leur rôle chaque fois de manière spécifique, on aboutit cependant à une forme de trancendance qui témoigne du caractère d'universalité des différents textes dramatiques proposés: que ces derniers, en effet, s'articulent et se développent à partir de situations ancrées en Autriche ou en Irlande, en Italie ou aux Etats-Unis, ou dans un monde qui eut à subir les "tragédies historiques afro-européennes", il s'agit toujours de montrer que le texte dramatique peut tirer partie -excellemment- du contexte historique qui lui a donné naissance et en même temps revendiquer ses droits légitimes à l'universalité .

***

Tout texte dramatique peut se construire à partir d'un contexte qui lui offrira, nous l'avons vu, une matière vivante de choix; mais il peut aussi renvoyer à un *pré-texte* où texte fondateur de référence, hypotexte selon certains, par rapport auquel il se démarquera inévitablement et à la lumière duquel pourra s'effectuer une lecture qui prendra forcément, dans la perspective nouvelle née des comparaisons et des contrastes, un éclairage et un relief tout particuliers. Cette constatation se trouve illustrée, dans ce numéro, par quatre articles qui, à des titres divers, étudient le mythe comme pré-texte dramatique .

Maurice Abiteboul, examinant la pièce de Harold Pinter, *Une Légère Douleur*, à la lumière du mythe du Jardin d'Eden, montre que le mythe n'est pas ici réactivé linéairement mais que les traces qu'on peut en découvrir dans la pièce permettent de "laisser apparaître une certaine cohérence" dans ce qui pouvait sembler au départ désespérément (mais délibérément ?) obscur. Au-delà de l'histoire insolite, quoique un peu triviale, de ce couple (Flora/ Edward) intrigué et perturbé par la présence muette d'un vendeur d'allumettes qui finit par passer pour un mystérieux "usurpateur", il est possible en effet de retrouver les traces de l'histoire mythique du "premier couple" de l'humanité. "C'est bien la quête d'un paradis perdu, au-delà du soupçon et de la menace, des interrogations et des ruses, de la nostalgie et des regrets" que semble illustrer, par l'évocation de "la journée la plus longue de l'année"-temps idéal de la pièce-, ce couple pintérien parti "à la recherche d'un temps perdu". Ici, le mythe comme pré-texte dramatique aura permis, sans conduire à "la tentation de l'explicitation réductrice", d'apporter des éléments de réévaluation et contribué à fournir

Brigitte Urbani, étudiant une pièce d'Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, rappelle d'abord que le thème du retour d'Ulysse a longtemps été "très familier en Italie" et elle en retrace la genèse. Il s'agit "d'une pièce qui frappe agréablement par sa nouveauté et son originalité" en dépit de sa référence évidente au mythe: non seulement, en effet, costumes et mise en scène, d'une modernité étonnante, suggèrent que "Ulysse ne cesse de revivre, que son histoire est toujours la même, et qu'elle menace de ne jamais finir", mais encore Savinio développe cette toute nouvelle version de l'Odyssée en "renversant la fin de l'histoire": "Ulysse ne reconnaît pas Pénélope, et jusqu'au bout refuse de la reconnaître". En fait, le héros d'Homère étant un personnage avec lequel Savinio semble s'être profondément identifié, on peut découvrir, derrière cet Ulysse fatigué "de toujours rentrer et de repartir indéfiniment" que présente la pièce, "un Ulysse/Savinio qui échappe enfin à la tyrannie de la mère et des femmes-mères". Cette fois, le mythe comme pré-texte dramatique vaut surtout par sa plasticité, capable qu'il est de se prêter aux déformations les plus inattendues .

Jacques Plainemaison, quant à lui, s'interroge sur l'*Eurydice* de Jean Anouilh et le mythe d'Orphée et examine les transformations que le dramaturge a fait subir à la légende. Il apparaît que "l'épisode repris par Anouilh est celui de la descente aux Enfers et, en définitive, de l'échec d'Orphée", mais "on reconnaît à peine le mythe" chez Anouilh. D'autre part, contrairement aux légendes antiques qui, toutes, affirment qu'Orphée a survécu à Eurydice, dans la pièce d'Anouilh, "Orphée choisira la mort et rejoindra Eurydice". En définitive, malgré des similitudes entre la pièce et la légende rapportée , "grandes sont les différences entre le mythe et l'interprétation qu'en donne Anouilh" et notamment le fait qu'à la peinture des pouvoirs du héros légendaire il ait préféré l'évocation attendrissante et "le côté humain, courage mêlé de faiblesse, du couple". Le mythe, ici encore, fonctionne donc comme pré-texte dramatique avec toutes les implications esthétiques que peuvent comporter, évidemment, dans l'oeuvre d'arrivée, l'appropriation et les modifications de l'hypotexte légendaire.

Jean-François Podeur, examinant, pour sa part, le mythe d'Antigone chez Leopoldo Marechal, souligne que le dramaturge a su "éviter l'écueil d'une plate adaptation ou même d'une argentinisation superficielle" de l'*Antigone* de Sophocle. Il montre comment au passage de l'une à l'autre pièce correspond le passage d'un destin *tragique* à un destin *héroïque* car dans l'*Antígona Vélez* de Marechal "on ne trouve pas de trace de l'obscur *fatum* antique ni des affres de la culpabilité sans faute", mais plutôt l'insistance est mise volontiers sur une certaine mystique nationaliste". De plus, "loin d'être la conséquence d'une malédiction familiale", la guerre y est présentée comme "une nécessité positive". Autre écart par rapport au texte fondateur, "la mort n'est pas le malheur absolu comme dans la tragédie de Sophocle, mais un sacrifice expiatoire et propitiatoire". Enfin, "tantôt mythifiée par son héroïsme, tantôt identifiée à l'idéal même pour lequel elle se sacrifie, Antígona n'a plus grand chose à voir avec le modèle de Sophocle". Quant au rôle joué par Eva Perón, (personnage mythique de l'histoire contemporaine celui-là), dans la seconde naissance de cette pièce, un moment vouée à "tomber aux oubliettes", il ne peut être étranger tout à fait à la création de l'héroïne de l'écrivain péroniste qu'était Marechal : autre façon de rejoindre le contexte...

On voit que le mythe comme pré-texte dramatique assure, à des degrés divers, une

On voit que le mythe comme pré-texte dramatique assure, à des degrés divers, une fonction nécessaire et salutaire : instrument d'élucidation pour ce qui est de la pièce de Pinter, il offre par sa plasticité, à des dramaturges comme Savinio ou Anouilh, le point de repère qui permettra de mieux estimer la différence et de mieux affirmer la force de leur originalité; référence fondatrice essentielle, le mythe demeure, chez Marechal, l'étalon obligé par rapport à quoi se mesure l'écart, voire le contraste. On en revient toujours en tout cas à l'émergence du pré-texte dramatique et à la perennité de sa validité .

***

En dehors du texte dramatique -parce que les conditions de réalisation, bien que dépendantes totalement du texte, sont, par nécessité, extérieures à lui- s'épanouit ce que nous appellerons le *hors-texte.*

Didier Alexandre, comparant deux versions de *L'Echange* de Paul Claudel (la première, de 1893-94, la seconde, composée en 1951, "lorsque Jean-Louis Barrault mit le drame en scène au théâtre Marigny"), montre comment "les demandes réitérées du metteur en scène, et l'évolution de la pensée du dramaturge imposent en ces années d'après-guerre un retour sur l'oeuvre". Bien que "cet exercice de recomposition d'un nouveau drame à partir d'un drame existant suppose une recherche de soi par Claudel", note Didier Alexandre, "le poète lit cependant sa propre oeuvre sous l'influence de l'enseignement donné par les mises en scène qui ont déjà été précédemment données de *L'Echange*", notamment celles de Jacques Copeau en 1914, de Georges Pitoëff en 1937 au Théâtre des Mathurins, de Ludmilla Pitoëff enfin en 1946 à la Comédie des Champs-Elysées . En définitive -et même si, à la suite d'un approfondissement spirituel personnel, et en raison même de cet approfondissement, Claudel est amené "à repenser sa pièce et à lui donner une vocation religieuse"-, il est indéniable que les modifications apportées dans la seconde version et "la recherche d'une écriture dramatique plus homogène" sont les conséquences "des enseignements que lui ont apportés les représentations théâtrales". Ainsi est mis en lumière ce que le texte dramatique doit parfois sinon aux contraintes du moins aux incitations du hors-texte .

Maurice Abiteboul, établissant certains rapprochements entre la pièce de Tom Stoppard, *The Real Inspector Hound*, et celle de Pirandello, *Six Personnaqes en quête d'auteur*, aborde un autre aspect du hors-texte : l'intertextualité. Dans l'une et l'autre pièces, les dramaturges semblent vouloir remettre en question la nature même du texte dramatique, feignant de ne plus y voir l'illusion de la réalité mais au contraire s'efforçant de dévaluer la réalité de l'illusion et de déplacer l'intérêt dramatique "de la représentation (au premier degré du spectacle) à l'en deçà de la représentation chez l'un (ou niveau intériorisé du spectacle) et l'au-delà de la représentation chez l'autre (ou niveau extériorisé du spectacle)". Il est clair que c'est la "théâtralité" qui, suprêmement, dans les deux cas, prend le pas sur la "textualité", le statut du personnage étant à la limite remis lui aussi en question, de même que celui du spectateur, du reste, personnage privilégié qui perd ainsi de son authenticité, voire de sa réalité : il en arrivera à "s'interroger sur sa propre identité". Le texte dramatique semble donc avoir ici pour fonction de renvoyer à un hors-texte qui, cependant, ne verra sa propre réalité qu'en se fondant, à son tour, sur (et dans ?) le texte .

Anne Luyat nous offre une autre méditation sur le hors-texte dans un commentaire sur une mise en scène par Claude Régy de la pièce de Wallace Stevens, *Trois Voyageurs regardent un lever de soleil* : un arbre constitue l'unique décor de la pièce et, par son "pouvoir évocateur, voire ensorceleur", se révèle être "arbre de la parole et du silence". Bien que, par nature, en dehors du texte, il a en effet pour vocation de jouer un rôle qui, paradoxalement, soulignera "le faste du texte" puisque "c'est à partir de ses branches et de ses racines que se déclenchera le drame". Hors du texte également, le silence, "ce silence qui met en relief le faste verbal, qui permet d'écarter...les images banales et usées qui empêchent d'accéder au texte". C'est ainsi, par l'utilisation des "ruptures surveillées et des destructions indirectes", que s'instaure une mise en scène qui a pour stratégie de constamment ménager le plaisir du texte. Nous est montré aussi comment d'autres procédés hors-texte comme les "objets-images" conçus et fabriqués par Claude Régy "participent à leur manière à la création de la pièce" .

René Agostini, évoquant un spectacle présenté par les "Marionnettes des Trois Hangars" sur des aspects de la vie de Nostradamus, *Nostra Storia*, montre comment le hors-texte absolu peut offrir, en "une succession d'images scéniques", une vision universelle des "grandes préoccupations de l'homme", comment par "la fusion entre la marionnette et le marionnettiste" peut se créer une complicité qui "efface toute distance entre lui et le petit monde qu'il supervise et anime", comment enfin "le spectacle se referme sur lui-même, affirmant son autonomie et sa cohérence" dans l'ultime pirouette de l'acteur-narrateur qui ne sort, paradoxalement, de cette animation qu'en "se posant lui-même dans le décor comme rien de plus qu'une autre marionnette". Toute la force du hors-texte consiste alors, précisément, à faire naître chez le spectateur le soupçon qu'il est lui-même, non seulement hors-texte mais peut-être aussi hors scène...dans un autre texte, qui sait ?

Michel Aroumi se penche sur le théâtre de Joël Jouanneau, et particulièrement sur *Gauche Uppercut*, mis en scène par Stéphanie Loïk. Ici encore c'est bien de contexte et de hors-texte qu'il est question, car "ses anciens reportages de journaliste au Moyen-Orient ont certainement joué un rôle à l'aube de la carrière théâtrale de Jouhanneau", l'incitant sans doute à tenter de "théâtraliser les images d'horreur qui s'offraient à lui, croisées avec le souvenir plus trouble de visions sourdes, venues de son passé le plus lointain". Il est clair aussi, en effet, que "la mise en scène répond fort bien au propos apparent de la pièce...ne serait-ce que par les souvenirs savamment conjugués de toutes les formes actuelles de la représentation". Il ne faut cependant pas méconnaître, même si l'étude du hors-texte apparaît ici d'une importance majeure, que "c'est pourtant le texte de la pièce que privilégie" l'analyse qui nous est proposée de *Gauche Uppercut* .

***

Texte dramatique et théâtralité ne peuvent en définitive que faire bon ménage et toutes les études que nous ont présentées nos collaborateurs ne tendent à rien d'autre, bien sûr, qu'à illustrer cette vérité d'évidence: tout ce qui tourne autour de l'étude du texte dramatique proprement dit n'a, essentiellement, qu'une justification: sa théâtralisation, et ne vise à produire qu'un effet en toutes circonstances : sa théâtralité .

Maurice ABITEBOUL