

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 15 / Issue no. 15

Giugno 2017 / June 2017

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 15) / External referees (issue no. 15)

Valentina Garavaglia (Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano)

Olivier Goetz (Université de Lorraine – Metz)

Gerardo Guccini (Università di Bologna)

Hélène Laplace-Claverie (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Françoise Quillet (Université de Franche-Comté – Besançon)

Myriam Tanant (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2017 – ISSN: 2039-0114

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.

INDEX / CONTENTS

Speciale Teatro

CITARE A TEATRO. STORIA, SPETTACOLI, TESTI

a cura di Paola Ranzini

<i>Presentazione</i>	3-7
<i>Citare il gesto in scena. Teatro del Novecento e Commedia dell'Arte</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	9-22
<i>Geste-forme et auto-référentialité. 'Kabuki' et théâtre baroque</i> ESTHER JAMMES (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	23-33
<i>Citazione come 'performance'. Quadri viventi e pose plastiche fra Sette e Ottocento</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	35-50
<i>Regia e citazione. Il caso di Giorgio Strehler</i> PAOLO BOSISIO (Università Statale di Milano)	51-69
<i>Citazioni figurative nelle scenografie d'opera di Pier Luigi Pizzi</i> CRISTINA BARBATO (Université de Paris VIII Vincennes - Saint Denis)	71-85
<i>Citation et autocitation dans les mises en scène françaises de "Six personnages en quête d'auteur"</i> EVE DUCA (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	87-103
<i>Des voix venues d'ailleurs. La scène de Daniel Mesguich</i> STELLA SPRIET (University of Saskatchewan)	105-120
<i>Voir et être vu(e)... "D'une Vénus l'autre"</i> PASCALE WEBER – JEAN DELSAUX (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne – Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand)	121-144
<i>Alice multiplicata. Un teatro fluido per nuove pratiche di resistenza</i> GIUSEPPE SOFO (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	145-155
<i>Théâtre, peinture, musique. La citation dans l'œuvre de Jan Fabre</i> LUC VAN DEN DRIES (Universiteit Antwerpen)	157-179
<i>Une étude de cas. Saint Sébastien dans "Je suis sang" de Jan Fabre</i> LYDIE TORAN (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	181-192
<i>Koltès, l'œuvre infinie</i> FLORENCE BERNARD (Aix-Marseille Université – CIELAM)	193-209

Scène exposée, tableau soustrait: "Carré blanc" d'Yves Ravey
FLORENCE FIX (Université de Rouen Normandie)

211-223

RISCRITTURE / REWRITINGS

La sposa dei ghiacci
MARTINE CHANTAL FANTUZZI (Università di Parma)

227-257

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] Hervé Baudry, *Le Dos de ses livres. Descartes a-t-il lu Montaigne ?*, Paris, Champion, 2015
MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI

261-263



PAOLA RANZINI

PRESENTAZIONE

Questo fascicolo raccoglie i risultati di un ciclo di seminari che si sono svolti dal 2012-2013 fino ad oggi, presso l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. Gli studi esistenti sulla citazione a teatro si concentrano di preferenza sui testi più che sugli aspetti spettacolari, esaminando dunque casi analoghi, per funzionamento e finalità, alle citazioni letterarie; quando i critici, d'altra parte, prendono in esame il testo spettacolare, non distinguono fra citazione e riscrittura, considerandole modalità equivalenti di un medesimo procedimento.¹ Gli studi qui raccolti vorrebbero invece allargare questo orizzonte, occupandosi di intertestualità teatrale² ma tenendo conto di tutte le componenti del testo spettacolare che possono ricorrere alla citazione, presentata al pubblico degli spettatori nel presente non ripetibile della *performance* teatrale: drammaturgia, ma anche

¹ Si veda, a proposito della citazione teatrale, A. Sacchi, *Su un'abilità di Walter Benjamin: la citabilità del gesto*, "Culture Teatrali", 18, primavera 2008, pp. 155-164 e *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, textes réunis par F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010.

² Si veda M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1992², pp. 149-155.

recitazione attoriale e messa in scena³ permettono infatti di individuare le strategie autoriali che di volta in volta trasmettono o segnalano al pubblico una citazione; e parlando di autore ci riferiamo ovviamente al drammaturgo ma anche al regista, agli attori, allo scenografo, al costumista, al *light designer*, al compositore delle musiche di scena.

Condizione essenziale per individuare una citazione teatrale è il riconoscimento dell'elemento citato da parte del pubblico, oltre a una limitazione spazio-temporale del riferimento che funge come una sorta di virgolettatura ideale, evidenziando il rinvio a un elemento che appartiene alla creazione di altro autore. Si può infatti citare in scena un gesto che proviene dal teatro e non dalla realtà, in senso propriamente metateatrale, se esso è isolabile dal *continuum* dell'azione e se allude a qualcosa che il pubblico percepisce immediatamente come teatrale. Si vedano qui lo studio di Paola Ranzini sul *revival* della Commedia dell'Arte nel primo Novecento e quello di Esther Jammes su taluni allestimenti contemporanei di opere barocche e nel *kabuki* giapponese. In questo campo rimane da studiare il ruolo della fotografia, che fissa nella memoria i momenti dello spettacolo teatrale isolando i gesti dell'attore e rendendoli così citabili in lavori a venire. E un settore di ricerca distinto, non ancora esplorato, è quello della citazione nel teatro-danza, dove il gesto non può essere considerato un frammento istantaneo isolato dall'insieme del movimento.

Un'area particolarmente interessante è quella delle citazioni di arti plastiche nello spettacolo teatrale, a cominciare dalla riproduzione in scena di opere pittoriche (spesso celebri e immediatamente riconoscibili) mediante i corpi stessi degli attori: si veda qui lo studio di Paola Ranzini

³ Si veda P. Pavis, *Citation*, in Id., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, pp. 47-48.

sulla citazione-*performance*.⁴ Ma la citazione può dipendere anche dall'uso figurativo dei costumi e della scenografia nel suo complesso, o dall'inserimento di quadri veri e propri sul palcoscenico, direttamente o mediante proiezioni su uno schermo. Si pensi alle regie goldoniane di Giorgio Strehler e a quelle rossiniane di Pier Luigi Pizzi qui esaminate da Paolo Bosisio e Cristina Barbato. Ma si pensi anche a *Das Eismeer* di Caspar David Friedrich utilizzato da Federico Tiezzi nella sua messa in scena del *Ritratto dell'attore da giovane* (1985) e di nuovo nella sua regia del *Simon Boccanegra* verdiano (2010).⁵ Del resto la citazione pittorica è ugualmente possibile, per il teatro, all'interno del processo di scrittura. Pensiamo per esempio alla *Balade du grand macabre* di Michel de Ghelderode (1935), scritta a partire dal *Triomf van de Dood* di Pieter Bruegel il Vecchio; a *Scenes from an Execution* di Howard Barker (1984), che ricostruisce la creazione di un quadro immaginario rinviando alla *Battaglia di Lepanto* di Andrea Vicentino (e la pittrice sembra evocare Artemisia de' Gentileschi);⁶ oppure a *Hopper's mode* (2005) del giovane autore italiano Marco Andreoli, che nelle scene e nei dialoghi si presenta come un'*ekphrasis* delle tele di Edward Hopper.⁷

Gli allestimenti teatrali di un autore o di un'opera rientrano spesso in una tradizione scenica ben definita, il più delle volte 'nazionale'; ed è in questa serie di filiazioni e derivazioni che il gioco della citazione, con i

⁴ Per tale definizione si veda M.-F Chambat-Houillon – A. Wall, *Droit de citer*, Rosny-sous-bois, Bréal, 2004, p. 115.

⁵ A volte il dipinto in scena assume dimensioni colossali, come l'*Annunciazione* di Piero della Francesca e l'*Annunciazione* del Tintoretto in *Ciels* di Wajdi Mouawad (2009), o il *Cristo* di Antonello da Messina in *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* di Romeo Castellucci (2011).

⁶ Si veda H. Zimmermann, *Les tableaux dans le théâtre de Barker*, in *Howard Barker et le théâtre de la catastrophe*, Ouvrage sous la direction d'É. Angel-Perez avec le concours de R. Holmes Paris, Éditions Théâtrales, 2006, pp. 63-89.

⁷ Marco Andreoli fa parte della compagnia Circo Bordeaux (fondata nel 1999), di cui è drammaturgo e regista. Il testo di *Hopper's mode*, presentato al premio "Scenario", è inedito.

suoi riferimenti puntuali a regie precedenti, può scattare con maggiore efficacia: lo dimostra qui il saggio di Eve Duca sulla tradizione scenica francese del pirandelliano *Sei personaggi in cerca d'autore*. Ma anche lo studio di Stella Spriet sulle regie shakespeariane di Daniel Mesguich, quello di Pascale Weber e Jean Delsaux sulla loro *performance* ispirata alla *Venere di Urbino* di Tiziano e quello di Giuseppe Sofo su *L come Alice* di Nexus si occupano della citazione all'interno della messa in scena in tutte le sue varianti: il rinvio ad altri testi e ad altri spettacoli, che moltiplica le chiavi di lettura dell'opera originaria e la mette in discussione (inglobandone magari le interpretazioni critiche o le diverse traduzioni); la sovrapposizione dei rimandi e dei furti entro un labirintico gioco di specchi, sul filo della ripetizione e della differenza, giungendo spesso alla vera e propria autocitazione; la variazione del registro adottato nel reimpiego, serio o ironico, satirico o parodico, evocando il testo citato come omaggio ad una *auctoritas* o come polemica presa di distanza.

Ugualmente multiple e diversamente articolate sono le citazioni entro i testi drammaturgici, analoghe (come dicevamo) a quelle strettamente letterarie ma rese più complesse dal problema della loro necessaria (o possibile) individuazione da parte dello spettatore durante il tempo presente dello spettacolo. Qui il riconoscimento è facilitato dalla notorietà dei frammenti citati e da eventuali elementi che ne sottolineino l'alterità (come il ricorso a versi in un testo di prosa, o a una lingua diversa da quella utilizzata nella *pièce*), ma il ricorso a montaggi o *puzzles* di citazioni rende certamente problematica la ricezione, come dimostra l'opera di Jan Fabre sistematicamente organizzata intorno alla tecnica del plagio (si vedano qui i saggi a lui dedicati da Luc van den Dries e Lydie Toran). In modi analoghi anche se non estremi, altri autori come Bernard-Marie Koltès e Yves Ravey impiegano materiali altrui, letterari e figurativi, per instaurare un complesso

gioco con la memoria, manifestando e nascondendo le proprie fonti, come illustrano qui i contributi di Florence Bernard e Florence Fix.⁸

Se i contributi di questo fascicolo di “Parole Rubate / Purloined Letters” non esauriscono certo un argomento amplissimo e ricco di altre zone ancora inesplorate, hanno l’ambizione di suggerire una cartografia delle tipologie di citazione a teatro. Da questi sondaggi occorrerà ripartire per un tentativo di definizione sistematica e per una metodica categorizzazione che tenga conto del contesto storico-artistico delle singole esperienze analizzate.

⁸ Ben diverso ed estraneo alla pratica della citazione è invece l’inserimento (puntuale o diffuso) nel testo drammaturgico di materiali scritti autentici su cui lo spettacolo si fonda, come avviene nel teatro ‘documentario’ o nel teatro cosiddetto ‘*verbatim*’ in area anglosassone. Qui lo spettatore non è posto di fronte ad un frammento convocato e opportunamente distanziato grazie alla sua alterità, ma ad elementi omogenei rispetto al testo che li contiene; e tanto più problematico è in questi casi il riconoscimento della fonte, se non sfruttando le informazioni del programma di sala. L’impiego scenico del documento può del resto avvenire mediante procedimenti diversi dalla scrittura, come la presenza di testimoni (non attori) ai quali si dà la parola, o la proiezione di materiali filmati in precedenza.



PAOLA RANZINI

**CITARE IL GESTO IN SCENA.
TEATRO DEL NOVECENTO E COMMEDIA
DELL'ARTE**

La citabilità del gesto a teatro è strettamente legata alla questione della memoria, alla possibilità di fare rivivere in scena qualcosa la cui natura è per eccellenza effimera. Com'è possibile ripetere e riprodurre un gesto connotato come 'teatrale', in assenza del suo creatore?¹ Sull'imitazione del gesto d'attore esistono testimonianze antiche. Una famosa stampa del Seicento, per esempio, raffigura Molière che si guarda allo specchio e cerca di riprodurre la gestualità di Scaramouche,² il celebre Tiberio Fiorilli, dotato dalla natura "d'un talent merveilleux, qui était de

¹ Un primo abbozzo di questo studio è stato presentato a un convegno tenutosi presso l'università di Paris 8 Vincennes – Saint-Denis nel novembre 2012. Si veda P. Ranzini, *Un miroir aux reflets trompeurs : la citation des gestes et postures des Comici dell'Arte au XX^e siècle*, in *La scène en miroir : métathéâtres italiens. Études en l'honneur de Françoise Decroisette*, sous la direction de C. Frigau Manning, Paris, Garnier, 2016, pp. 233-246.

² La stampa, incisa da Laurent Weyen, è *Scaramouche enseignant, Élomire étudiant*, pubblicata in *Le Boulanger de Chalussay, Élomire Hypocondre, ou les médecins vengés*, Paris, Charles de Sercy, 1670.

figurer, par les postures de son corps et par les grimaces de son visage, tout ce qu'il voulait"; perciò Molière avrebbe ammesso di essergli debitore, in scena, di "toute la beauté de son action".³ Se l'imitazione della gestualità di Fiorilli rinvia al luogo comune critico della differenza fra la recitazione naturale degli attori italiani e la declamazione degli attori francesi, quel che importa evidenziare nella stampa seicentesca è proprio la presenza dello specchio, oggetto-simbolo che raffigura a un tempo l'interrogativo e la convinzione intorno alla possibilità di riprodurre il gesto teatrale, la messa alla prova e la prova stessa della sua ripetibilità.

Perché possa essere ripetuto in assenza del soggetto produttore e persino a distanza di decenni o di secoli, il gesto dell'attore deve entrare nella memoria del teatro ed essere tramandato da una tradizione. Del resto, la riproduzione in scena di gesti votati a esprimere determinati sentimenti è stata a lungo considerata l'essenza stessa della recitazione teatrale, come dimostra un'ampia trattatistica settecentesca e ottocentesca⁴ che si ispira ai saggi filosofici sulle passioni (*Les Passions de l'âme* di René Descartes, 1649) e ai repertori iconografici (la *Conférence... sur l'expression générale et particulière* di Charles Le Brun, 1668). Ripetere un gesto, da questo punto di vista, significa ripetere il sentimento che quel gesto rappresenta, considerato come un significante codificato che rinvia sempre al medesimo significato.⁵ Ogni passione rimanda così a una particolare espressione,

³ Cfr. A. Costantini, *La vie de Scaramouche* (1695), Paris, Typographies Expressives, 2009, p. 74.

⁴ Si veda per esempio J. J. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin, August Mylius, 1785-1786 (tradotto in italiano nel 1818-1819); A. Morrochesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, Tipografia all'Insegna di Dante, 1832; A. Morelli, *Prontuario delle pose sceniche*, Milano, Borroni e Scotti, 1854 (un'edizione moderna ha curato S. Pietrini, Trento, Università di Trento, 2007); E. Delle Sedie, *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, Livorno, A spese dell'Autore, 1885.

⁵ Si veda S. Ortolani, *Il corpo dell'attore e i sentimenti. La codificazione dell'espressione nei trattati italiani della seconda metà dell'Ottocento*, in "Biblioteca teatrale", n.s., 57-58, 2001, pp. 9-70.

entro un repertorio di pose e attitudini a uso dell'attore, vero e proprio alfabeto delle passioni che lo spettatore può facilmente decodificare.

Diversa è invece la ripetizione di un gesto o di una particolare postura che rinvia a soggetti teatrali particolari e identificabili (attori, compagnie, metodi di recitazione). Solo in questo caso possiamo parlare di citazione vera e propria, con molti esempi nel corso dei secoli e spesso (ovviamente) in area parodica: si pensi alle parodie degli attori tragici della Comédie Française messe in scena dagli attori dei Théâtres de la Foire, in particolare nelle *pièces par écrits*.⁶ Un caso interessante di citazione è anche quello praticato da certo teatro di inizio Novecento che mima, in una sorta di *revival*, la gestualità della Commedia dell'Arte, spesso con intenti polemici rispetto al teatro coevo. La gestualità non è qui ripresa come significante codificato per rinviare a un dato sentimento o passione, ma come il segno di una pratica teatrale storica: essa rinvia dunque al teatro piuttosto che a un referente reale, e si presenta come citazione metateatrale.

1. *Il gesto citabile: teoria del teatro epico*

Nel Novecento è stata innanzitutto la riflessione di Bertolt Brecht sul teatro epico, anti-illusionistico e anti-mimetico per eccellenza, a definire con esattezza la citazione del gesto teatrale. Se è vero che il teatro epico mette in campo un sistema di stilizzazione scenica volta a suscitare stupore nel pubblico per stimolarne il senso critico, l'attore non deve favorire l'immedesimazione dello spettatore ma recitare

⁶ Per esempio in A.-R. Lesage, *Arlequin Roi de Serendib* (1713), Paris, E. Ganeau, 1721, p. 37 (III, 5): "Arlequin en cet endroit fait tous les gestes d'un Héros du Théâtre qui s'afflige sans modération". Si veda P. Martinuzzi, *Le "pièces par écrits" nel teatro della Foire, 1710-1715: modi di una teatralità*, Venezia, Cafoscarina, 2007.

“ [...] il suo testo non come colui che improvvisa, ma come chi fa una citazione [...] L'attore deve semplicemente comunicare, presentare qualcosa [...] Semplicemente si fa avanti un tale e mostra qualcosa in pubblico, anche l'atto del *mostrare* egli non recita una parte, perché l'assunto non è che egli riferisca di sé, ma di altri. [...] Egli *cita* un personaggio, è il testimoniaio a un processo.”⁷

La recitazione dell'attore, da questo punto di vista, è un'azione che mostra due volte, come illustra esemplarmente il teatro cinese:

“I cinesi mostrano non soltanto come si comportano gli uomini ma anche come si comportano gli attori. Mostrano come gli attori eseguono a modo loro i gesti degli uomini – perché traducono la lingua corrente nella loro propria lingua. Perciò quando si guarda un attore cinese si vedono non meno di tre persone contemporaneamente: una che mostra e due che vengono mostrate.”⁸

Analoga è la posizione di Walter Benjamin quando, a proposito del teatro epico, invita a

“ [...] considerare come l'interruzione sia uno dei procedimenti fondamentali di ogni strutturazione della forma. Il procedimento [...] sta alla base della citazione. Citare un testo implica interrompere il contesto in cui rientra. È così perfettamente comprensibile come il teatro epico, che si basa sull'interruzione, sia in senso specifico un teatro citabile. Ma la citabilità dei suoi testi non ha ancora, in sé, nulla di particolare. Diversa è la situazione per i gesti che vengono compiuti nel corso della rappresentazione.

‘Rendere citabili i gesti’, è questo uno degli esiti essenziali del teatro epico. L'attore deve essere in grado di spaziare i suoi gesti, come un tipografo le parole. [...] Del resto il teatro epico è per definizione un teatro gestuale. Poiché noi otteniamo tanti più gesti quanto più spesso interrompiamo colui che sta agendo.”⁹

Il teatro epico, come spiega Walter Benjamin, rende citabili i gesti grazie a una interruzione cioè a una spaziatura che li separa dal loro contesto, rendendoli indipendenti dal significato che assumono all'interno dell'intreccio e sospendendo con un movimento del corpo il movimento

⁷ B. Brecht, *Teoria e tecnica dello spettacolo* (1935-1942), in Id., *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1975, vol. I, p. 179, p. 183 e p. 185.

⁸ Id., *Il mestiere dell'attore*, ivi, p. 221.

⁹ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?* (1938), in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-132.

narrativo dello spettacolo.¹⁰ Da questo punto di vista la citazione del gesto a teatro è analoga alla citazione testuale in letteratura, isolabile grazie all'uso delle virgolette.¹¹ Ma in virtù di tale spaziatura che li isola, i gesti possono divenire oggetto di ripetizione, proprio come accade per i materiali linguistici divenuti segni scritti, che essendo prelevabili dal contesto originario sono resi ripetibili (secondo le celebri definizioni di Jacques Derrida) anche in assenza dell'autore e del destinatario d'origine:

“1) un signe écrit [...] c'est donc une marque qui reste, qui ne s'épuise pas dans le présent de son inscription et qui peut donner lieu à une itération en l'absence [...] du sujet empiriquement déterminé qui l'a, dans un contexte donné, émise ou produite. [...]

2) [...] un signe écrit comporte une force de rupture avec son contexte, c'est-à-dire l'ensemble des présences qui organisent le moment de son inscription [...] Il appartient au signe d'être en droit lisible même si le moment de sa production est irrémédiablement perdu. [...] S'agissant [...] du contexte sémiotique et interne, la force de rupture n'est pas moindre : en raison de son itérabilité essentielle, on peut toujours prélever un syntagme précis hors de l'enchaînement dans lequel il est pris ou donné, sans lui faire perdre toute possibilité de fonctionnement, sinon toute possibilité de 'communication' [...]

3) Cette force de rupture tient à l'espacement qui constitue le signe écrit : espacement qui le sépare des autres éléments de la chaîne contextuelle interne (possibilité toujours ouverte de son prélèvement et de sa greffe).”¹²

2. *Iconografia della Commedia dell'Arte*

L'iterabilità, la possibilità che singoli sintagmi scenici possano essere ripresi e citati, non appartiene solo al teatro epico ma anche ad altre pratiche teatrali, nelle quali la memoria della tradizione agisce come presupposto necessario della ripetibilità dei gesti in scena.¹³ È quanto

¹⁰ Si veda A. Sacchi, *Su un'abilità di Walter Benjamin: la citabilità del gesto*, in “Culture Teatrali”, 18, primavera 2008, pp. 155-164.

¹¹ Si veda A. Compagnon, *La seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, passim.

¹² J. Derrida, *Signature, événement, contexte*, in Id., *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 377.

¹³ Sarebbe interessante studiare la citazione del gesto a teatro in rapporto alla diffusione della fotografia di teatro, che fissando il gesto in immagini isolate ne

avviene nel recupero di gesti e posture dell'antica Commedia dell'Arte nel teatro del primo Novecento,¹⁴ che ha potuto ricorrere alla citazione utilizzando proprio immagini fisse, per loro natura atte a isolare e a spaziare un gesto entro l'azione scenica. È noto come l'iconografia della Commedia dell'Arte sia alla base della sua mitizzazione novecentesca, ma vorrei qui sottolineare come la semplificazione e la fissazione dell'azione scenica in pochi tratti tipici abbia avuto l'effetto di operare quella spaziatura che rende possibile la citazione del gesto teatrale dei comici dell'Arte.

La ripetizione di elementi della tradizione recitativa italiana era già in atto nel Seicento, come mostra la stampa sopra ricordata di Molière che riproduce allo specchio i gesti di Scaramouche; e si afferma a partire dalla diffusione europea della Commedia dell'Arte, dato che gli spettacoli dei comici italiani in aree geografiche e linguistiche diverse esageravano appositamente le connotazioni gestuali, insistendo su gesti e posture caratteristiche e rendendole così immediatamente riconoscibili. Se ne ha una prova nella raccolta teatrale pubblicata in Francia da Evaristo Gherardi, che isola all'interno del repertorio le scene 'all'italiana', sottolineando così l'iterabilità della recitazione di simili azioni sceniche, comprendenti i famosi lazzi.¹⁵

consente la memorizzazione, sia da parte dell'attore che del pubblico (che può dunque riconoscere la citazione).

¹⁴ Si veda M. I. Aliverti, *La commedia dell'Arte e i limiti di una modernità*, in *La commedia dell'Arte: alle origini del teatro moderno*, Atti del convegno di studi di Pontedera 28-30 maggio 1976, a cura di L. Mariti, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 44-61.

¹⁵ Si veda *Le théâtre italien de Gherardi, ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi...*, Paris, J.-B. Cusson et P. Wiite, 1700, 6 voll.

Dal canto suo l'iconografia, in particolare la produzione di stampe, ha contribuito a isolare e identificare gesti e posture dei comici italiani,¹⁶ esercitando un'influenza certa sul lavoro degli artisti del Novecento grazie alla sua diffusione in tempi lontani da quelli dei comici presi a modello. Si pensi ai *Balli di Sfessania* (1622) di Jacques Callot, che fissano le varie maschere della Commedia dell'Arte su uno sfondo teatrale spesso carnevalesco, sintetizzando le azioni in gesti tipici e fortemente connotativi: galanterie, bastonature, acrobazie, danze, canti, esecuzioni musicali.¹⁷ In queste incisioni la stilizzazione trasmette essenzialmente il ritmo dei movimenti delle figure rappresentate, fissando i gesti isolati come nei corpi disarticolati delle marionette.¹⁸

All'inizio del Novecento molti uomini di teatro sono affascinati dalle posture acrobatiche di Arlecchino consegnate alle stampe. Nei fascicoli del gennaio e aprile 1911 la rivista "The Mask" di Edward Gordon Craig, uscita a Firenze fra il 1908 e il 1929,¹⁹ pubblica immagini tratte dalla serie già citata di Callot, ma anche incisioni di Claude Gillot (come *La reverence d'Arlequin, Arlequin soupirant, Arlequin pleurant, Arlequin glouton*), una stampa tratta dalle *Compositions de rhétorique* di Tristano Martinelli

¹⁶ Si veda M. A. Kadritzky, *The Art of Commedia: a Study in the "Commedia dell'Arte" 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam, Rodopi, 2006; M. I. Aliverti, *Per una iconografia della commedia dell'Arte: a proposito di alcuni recenti studi*, in "Teatro e storia", 4, 1989, pp. 71-88; S. Mamone, *Arte e spettacolo: la partita senza fine*, in *Iconographie et arts du spectacle : actes du séminaire CNRS (Paris 1992)*, études réunies par J. de La Gorce, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 76-80.

¹⁷ Si veda F. C. Greco, *Le metamorfosi di Pulcinella. Immaginazione e rappresentazione di una maschera*, in *Pulcinella, maschera del mondo: Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, a cura di F. C. Greco, Napoli, Electa, 1990, pp. 13-48.

¹⁸ Si veda D. Ternois, *L'art de Jacques Callot*, Paris, F. De Nobele, 1962, pp. 141-142 e pp. 191-192.

¹⁹ Si veda O. Taxidou, *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998.

(1600) e altre ancora.²⁰ Nel 1928 Agne Beijer e Pierre-Louis Duchartre pubblicano un *Recueil de plusieurs fragments des premières comedies italiennes qui ont été représentées en France sous le règne d'Henry III*.²¹ Tali incisioni, anteriori a quelle di Callot e di tecnica meno raffinata, tendono anch'esse a fissare le caratteristiche tipologiche della recitazione italiana, confermando i tratti legendari che la Commedia dell'Arte ha ormai assunto sulle scene europee.

3. *Il gesto inventato: teoria dell'attore*

Per il teatro del primo Novecento, alla ricerca di un gesto liberato da ogni traccia di psicologismo, la tecnica dei comici dell'Arte si impone come esempio da riproporre sulle scene. Alfred Jarry per esempio, attirato da spettacoli plastici di ogni sorta, pubblica nella "Revue Blanche" del 1902 una serie di cronache dal significativo titolo *Gestes*, dedicate appunto ai gesti di acrobati, artisti da circo e marionette:

"Tous ces gestes et même tout les gestes, sont à un degré égal esthétiques, et nous y attacherons une même importance. [...]"

Quelle supériorité sur les acteurs ont ces grands artistes acrobates qui trouvent naturel de se livrer à leur travail périlleux, pême-mêle avec vingt autres numéros, sans même savoir si c'est eux qu'on regardera !"²²

²⁰ In questi fascicoli appaiono altresì numerosi studi antichi e moderni dedicati alla Commedia dell'Arte, firmati da Carlo Gozzi, Giuseppe Baretta, Philippe Monnier, Michele Scherillo, Dorothy Nevile Lees e altri. Si veda J. Fischer, *Commedia Iconography in the Theatrical Art of Edward Gordon Craig*, in C. Cairns, *The Commedia dell'Arte: from the Renaissance to Dario Fo*, Lewiston (N.Y.), E. Mellen Press, 1989, pp. 245-276.

²¹ Se ne veda l'edizione moderna *Le Recueil Fossard : la commedia dell'Arte au XVIe siècle*, présenté par A. Beijer, Paris, Librairie Théâtrale, 1981.

²² A. Jarry, *Barnum (La Revue Blanche, 1^{er} janvier 1902)*, in Id., *La Chandelle verte. Lumières sur les choses de ce temps*, in Id., *Œuvres complètes*, édition établie per H. Bordillon avec la collaboration de P. Besnier et B. Le Doze, Paris, Gallimard, 1987, vol. II, pp. 332-333.

Anche Edward Gordon Craig, nelle celebri pagine di *On the Art of the Theatre* (1911) dedicate a *The Actor and the Über-Marionette*,²³ presenta il gesto teatrale come elemento convenzionale e non psicologico. Secondo il regista inglese l'attore in scena deve optare per una recitazione artificiale e non naturale, i gesti e i costumi (per esempio una maschera sul volto) devono rinviare a un sistema che renda immediatamente riconoscibili i personaggi. Ed è proprio qui che la tecnica degli antichi comici italiani entra al servizio di una nuova gestualità: il fascino esercitato su Craig dall'iconografia della Commedia dell'Arte – come si è ricordato – lo dimostra.

Analogamente, fin dai suoi primi scritti teorici, Vsevolod Emilievitch Mejerchol'd promuove un gesto teatrale ispirato ai comici dell'Arte e capace di mostrare la propria convenzionalità e artificiosità:

“*Arlequin entremetteur*. Cette arlequinade, que l'auteur n'a créée que pour la scène afin de faire renaître le théâtre des masques a été mise en scène à l'aide de procédés traditionnels acquis par l'étude des scénarios de la *commedia dell'Arte* [...] l'auteur [...] indiquait la mise en scène, les mouvements, les poses et les gestes tels qu'ils les avait trouvés décrits dans les *scénarii* de comédies improvisées ; le metteur en scène, inventant de nouveaux trucs dans le style des procédés traditionnels [...] Les personnages sont toujours disposés symétriquement les uns par rapport aux autres. Les mouvements des acteurs sont acrobatiques. La bouffonnerie est à dessein grossière [...] Mouvements rythmiquement mesurés.”²⁴

In un saggio del 1912 il regista russo afferma che l'attore-mimo deve impiegare una tecnica fondata su un “geste inventé” e un “mouvement

²³ Si veda E. Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, London – Melbourne – Toronto, Heinemann, 1957⁵, pp. 54-94. La prima traduzione italiana parziale del trattato di Craig, uscita a cura di Paolo Emilio Giusti ne “La Ronda” (8, dicembre 1919, pp. 30-66) si intitolava proprio *L'attore e la supermarionetta*. La traduzione francese fu pubblicata nel 1920 col titolo *De l'art du théâtre*, per le cure di Geneviève Sélignmann-Lui.

²⁴ V. Meyerhold, *Commentaires à la liste des travaux de mise en scène*, in Id., *Écrits sur le théâtre*, traduction, préface et notes B. Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, t. I (1891-1917), pp. 225-226.

conventionnel qui n'est pensable qu'au théâtre"²⁵ e che trova il suo modello nella recitazione dei comici dell'Arte:

“L'art de l'homme sur scène n'apparaît-il pas quand, ayant écarté de lui les apparences environnantes, il a su choisir un masque, un accoutrement décoratif, et faire parade devant le public de toute sa technique éclatante, tantôt danseur, tantôt intrigant de bal masqué, tantôt nigaud de l'ancienne comédie italienne, tantôt jongleur ? [...] C'est par l'art des gestes et des mouvements que l'acteur amène le spectateur à entrer dans un royaume féérique [...] Arlequin est équilibriste, presque funambule. Ses sauts révèlent une habileté extraordinaire. [...] L'acteur est un danseur. [...] Tantôt il est élastique et souple, tantôt maladroit et lourd. [...] L'acteur sait jouer de son corps pour tracer sur les planches des figures géométriques, et d'autres fois sauter crânement et gaiement, comme s'il volait dans les airs.”²⁶

Meyerhol'd insiste esplicitamente sulla vicinanza fra i gesti degli antichi comici italiani e quelli del nuovo attore che deve abbandonare lo psicologismo, mentre gli esercizi proposti ai suoi allievi ricordano lazzi tipici dell'Arte. Il regista conosceva i *Balli di Sfessania*²⁷ e i bozzetti del pittore Nicolas Sapounov, per scene e costumi di alcuni spettacoli, fanno pensare proprio a Callot.²⁸ Si può anzi affermare che sia proprio la suggestione della Commedia dell'Arte a condurre alla tecnica mejerchol'diana che smonta, frammenta e ritma ogni movimento in modo meccanico; ma frammentare, creare una pausa, mettere una spaziatura fra i diversi movimenti perché l'attore possa farsi consapevole del proprio corpo, è appunto una modalità di citazione che ripete – per figure isolate – i gesti dei comici dell'Arte.

²⁵ Cfr. Id., *Le théâtre de foire (1912)*, ivi, p. 191.

²⁶ Ivi, pp. 192-193.

²⁷ Si veda Id., *Programme d'étude du studio de Meyerhold pour l'année 1914*, ivi, pp. 243-245 e B. Picon-Vallin, *Meyerhold : les Voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1990, p. 52.

²⁸ Si veda Ead., *Les années dix à Pétersbourg, Meyerhold, la commedia dell'arte et le bal masqué*, in, *Le Masque. Du rite au théâtre*, textes et témoignages réunis et présentés par O. Aslan et D. Bablet, Paris, CNRS, 1999, p. 150.

5. *La maschera nel Novecento*

Il regista francese Jacques Copeau, che non ignora il lavoro di Mejerchol'd,²⁹ guarda alle forme codificate della Commedia dell'Arte con la medesima finalità di de-psicologizzare la recitazione. Lavorando ad alcuni allestimenti di opere di Molière fra il 1913 e il 1919, Copeau intende riavvicinare proprio Molière alle tecniche dell'Arte, appoggiandosi anche questa volta all'iconografia diffusa e in particolare alle stampe di Callot, considerate allora come autentiche testimonianze documentarie:

“Molière doit principalement aux Italiens le mouvement de son théâtre. Je me fais une grande idée de ce mouvement, de ces ‘cascate’ [...] Acrobatie, saut, jonglerie [...] Danse [...] Le mouvement intérieur aux comédiens italiens et français du XVI et XVII siècle. Estampes du temps.”³⁰

Anche il mimo Étienne Décroux negli anni Venti e Trenta, con la sua riflessione sui movimenti corporei dell'attore che deve anzitutto eseguire azioni fisiche dalle quali si sprigioneranno le emozioni, si richiama a una linea teatrale fondata sulla citazione delle tecniche dei comici dell'Arte:

“L'idée d'un art de représentation par mouvement du corps [...] était trouvée. Puisque l'application en était déjà faite à l'école du Vieux-Colombier. Je n'ai inventé que d'y croire. L'une des études de cette école consistait à jouer sans paroles, le visage couvert, le corps presque nu, de petites pièces dont un bon nombre étaient pathétiques.”³¹

²⁹ Si veda M. I. Aliverti, *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 11.

³⁰ J. Copeau, *Registres. 2 : Molière*, Textes rassemblés et présentés par A. Cabanis, Paris, Gallimard, 1976, pp. 66-68.

³¹ É. Décroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie Théâtrale, 1994, p. 33. Si veda M. De Marinis, *Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel* e P. Pavis, *Decroux et la tradition du théâtre gestuel de Meyerhold au théâtre du mouvement*, in *Étienne Decroux, mime corporel : textes, études et témoignages*, sous la direction de P. Pezin, Saint-Jean-de-Védas, Éditions de l'Entretemps, 2003, pp. 269-284 e pp. 291-305.

Su queste tracce Jacques Lecoq si ispira alla maschera di Arlecchino³² lavorando in Italia con Gianfranco De Bosio, Giorgio Strehler,³³ Franco Parenti e Dario Fo. Tornato a Parigi da qualche anno, il regista francese utilizza le maschere di Amleto Sartori per lo spettacolo *Les disputes (Carnet de Voyage)* del 1959, che prevede i ruoli di Arlecchino, del Dottore, di Pantalone e del Capitano, mostrando di considerare filologicamente fondato un tale recupero della tecnica degli antichi comici italiani:

“ [...] je rencontrai Marcello Moretti qui jouait *Arlequin serviteur de deux maîtres*, et ce fut pour moi une révélation de le voir jouer Arlequin. J’avais devant moi un vrai mime comme je le souhaitais, vivant, sans esthétisme, parlant de tout son corps en action, émouvant. [...] C’est aussi un acteur, Carlo Ludovici, de la compagnie dialectale de Cesco Baseggio de Venise, qui m’apprit les attitudes et mouvements d’Arlequin laissés par la tradition. Par la suite, à partir de ces données, j’ai pu établir une gymnastique de l’Arlequin.”³⁴

Anche l’Arlecchino del celebre spettacolo di Strehler *Arlecchino servitore di due padroni* (interpretato da Marcello Moretti e poi da Ferruccio Soleri) propone una gestualità acrobatica come citazione della gestualità dei comici dell’Arte nella forma canonica trasmessa dall’iconografia.³⁵ Citare questa forma scenica significa prendere le parti di

³² Si veda J. Lecoq, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 1997, pp. 118-125. Nel 1955 Lecoq mette in scena al teatro parigino del Vieux Colombier *La famille Arlequin*, di Jacques Fabbri e Claude Santelli.

³³ Per Strehler egli regola le pantomime di Arlecchino nella messa in scena dell’*Amante militare* di Carlo Goldoni (1951),

³⁴ J. Lecoq, *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987, p. 110.

³⁵ Va peraltro precisato che la metateatralità dello strehleriano *Arlecchino servitore di due padroni*, di cui si contano fra il 1947 e il 1997 ben sette edizioni, non riguarda la sola citazione di gesti e posture dei comici dell’Arte. Sull’evoluzione dell’estetica che fonda le varie edizioni, dalla rivendicazione di un teatro del regista contro il teatro d’autore (1947), alla visione della realtà quotidiana dei comici dell’arte (1956 e 1963), fino alla metateatralità e all’essenzialità della scena e dei personaggi stilizzati (1987 e 1997), si veda C. Douel Dell’Agnola, *Gli spettacoli goldoniani di Giorgio Strehler (1947-1991)*, Roma, Bulzoni, 1992 e P. Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milano, Electa, 1993, pp. 67-85.

un teatro d'attore e non d'autore, di un teatro 'teatrale' e non 'testuale': un teatro realizzato in forma di citazioni per il tramite di immagini statiche che fissano una gestualità divenuta leggenda. Citabile è infatti il gesto teatrale, sufficientemente connotato in quanto tale, sottratto alla continuità e al contesto dell'azione in cui era originariamente inserito.

La citazione della tecnica attorica e della gestualità dei comici dell'Arte, che ritroviamo nei lavori di Meyerhol'd, Craig, Copeau e Strehler, possiede dunque un significato essenzialmente metateatrale. Essa è un segno di teatro che rinvia ad altro segno di teatro, mettendo fra parentesi il referente reale ed evidenziando al tempo stesso una necessaria frattura, una discontinuità rispetto alla tradizione che si vuole recuperare. Questi registi ripropongono insomma un sintagma scenico estratto da un contesto lontano, segnalandolo con una spaziatura che fa riecheggiare (entro la nuova creazione) l'opera citata e l'opera citante.

Altri artisti invece, nel Novecento e oltre, utilizzano le medesime fonti iconografiche ma si rifanno alla Commedia dell'Arte con la volontà di presentare la loro opera entro il solco di quella tradizione teatrale, come se non vi fosse soluzione di continuità. Si pensi a Dario Fo e in particolare ai suoi spettacoli didattici *Hellequin*, *Harlequin*, *Arlekin*, *Arlecchino* (1985), oppure all'attività di Giovanni Poli e la compagnia dell'Avogaria veneziana. Ma un atteggiamento analogo è riscontrabile anche nell'antropologia teatrale, come si può vedere nei seminari dedicati alla Commedia dell'Arte dall'Odin Teatret e dall'ISTA di Eugenio Barba.³⁶ Se in entrambi i casi la comicità dell'Arte è rivissuta come un'esperienza leggendaria, tali diverse esperienze artistiche forniscono un efficace

³⁶ Nel 1968 *Mito della commedia dell'arte* (con la partecipazione di Dario Fo, Giovanni Poli, Edoardo Fadini); nel 1971 *Commedia dell'arte e l'espressione corporea nel teatro contemporaneo e la pedagogia teatrale in Italia* (con la partecipazione di Angelo Corti, Marise Flatch, Giovanni Perelda).

esempio di quanto a teatro può definirsi ‘citazione’ e quanto, invece, ‘ripetizione’ del gesto.



ESTHER JAMMES

GESTE-FORME ET AUTO-RÉFÉRENTIALITÉ. *KABUKI* ET THÉÂTRE BAROQUE

Peut-on citer un geste ? Une telle question pourrait sembler une gageure, si l'on s'en tient à l'acception textuelle de la citation. Il semblerait que, pour qu'il y ait citation, il faille des guillemets et, si possible, les références en note. Le geste, avec son caractère éphémère, puisqu'il est réalisé par un individu unique et dans un temps donné, ne semble pas être capable de références. Cependant, certaines formes de théâtre, comme le *kabuki* et le théâtre baroque français, ont pu développer un rapport particulier au geste que l'on serait tenté de qualifier de citation.

Le *kabuki* est un théâtre japonais né au XVII^e siècle et dont la théâtralité présente de nombreuses particularités. Par exemple, il n'y a pas d'actrices, seulement des acteurs, dont certains, les *onnagata*, sont spécialistes des rôles féminins. Il y a des familles d'acteurs et le nom de scène est transmis de père en fils ou de maître à élève, ce qui fait que l'on parle de Danjûrô XII ou Kikugorô VII. Le *kabuki* n'est pas un théâtre 'à texte', dans le sens où le texte n'était presque jamais publié (du moins pas

sous la forme que l'on connaît en Occident) et où le spectacle de *kabuki* est indissociable de l'ensemble de ce que l'on appelle aujourd'hui la mise en scène. Les décors, les costumes, la musique, les déplacements et les gestes, au même titre que le texte, forment le spectacle de *kabuki*, à tel point que le Théâtre National pouvait illustrer ses programmes avec des photos prises vingt ans auparavant.¹

Le *kabuki* a souvent été qualifié de baroque, en opposition au classique *nô*, parce que c'est un théâtre à l'esthétique exubérante, mêlant jeu, danse, chant et musique. Et une véritable comparaison entre *kabuki* et spectacle baroque (celui du XVI^e et XVII^e siècles et ses réinterprétations contemporaines) peut être utile, justement parce que notre recul par rapport à cette forme de théâtre japonais nous permet une définition de la théâtralité baroque sans les préjugés que le terme à la fois compliqué et usé de baroque pourrait entraîner. Cette comparaison portera surtout sur le geste, qui dans ces deux traditions si différentes peut être référencé, reproduit, reconnu et cité, dans une continuelle auto-référentialité.

1. *Guillemets visuels*

La pièce de kabuki *Dan-no-Ura Kabuto Gunki*² – à l'origine une pièce du théâtre de marionnettes *bunraku* – fournit un exemple intéressant pour une réflexion autour de la citation du geste. Dans le troisième acte appelé *Akoya* on y voit une courtisane de haut rang, arrêtée et interrogée parce qu'on la soupçonne de savoir où se cache l'homme qu'elle aime, Kagekiyo, célèbre guerrier en fuite. Le personnage qui nous intéresse est

¹ Voir J. J. Tschudin, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis Edition, 2011 et T. Kawatake, *Kabuki : Baroque Fusion of the Arts*, Tokyo, I-House Press, 2003.

² 増補兜草記: pièce en cinq actes, écrite par Matsuda Bunkodô, et Hasegawa Senshi, jouée au kabuki pour la première fois au Takemoto-za à Osaka en 1732.

celui de Iwanaga Saemon, l'un des deux officiers chargés de l'interrogatoire. C'est un type de rôle appelé *akattsura*³ ou "face rouge", rôle de méchant fort mais stupide, souvent le vassal d'un personnage plus intelligent, comme c'est le cas ici : il veut employer des instruments de torture traditionnels, mais son supérieur les remplace par des instruments de musique afin de sonder directement le cœur de la jeune fille.

Saemon est aussi un personnage joué selon une technique appelée *ningyô buri*⁴ ou "geste de marionnette", qui consiste pour l'acteur à imiter la façon de se mouvoir des marionnettes de *bunraku*. Pour renforcer l'illusion qu'il s'agit d'une marionnette et non d'un acteur, celui-ci est affublé de sourcils mécaniques et accompagné de deux hommes en noir ressemblant aux manipulateurs du *bunraku*. De plus, ce n'est pas l'acteur qui dit ses répliques, mais le narrateur qui est assis à droite de la scène avec le joueur de *shamisen*, instrument à trois cordes.⁵ Les gestes de Iwanaga Saemon et tout ce qui l'entoure contribuent à montrer que l'acteur cite le *bunraku*. Il ne s'agit pas simplement d'emprunter les gestes de la marionnette, mais bien de les reproduire pour un spectateur capable de les reconnaître comme appartenant au *bunraku*. Si l'on parle de citation plus que d'emprunt ou d'imitation, c'est que l'on renvoie à un référent précis et reconnaissable pour le destinataire.

La technique du *ningyô-buri* s'aide en fait de références externes aux gestes, pour signifier son appartenance à un genre différent du *kabuki*, et donc indique qu'il s'agit d'une citation. Les manipulateurs en noir, les sourcils mécaniques et les autres éléments auxquels nous avons fait référence, agissent comme des guillemets visuels mettant en évidence le

³ 赤面

⁴ 人形振

⁵ On peut voir cette scène en DVD, dans un enregistrement fait en 2002 au Kabuki-za (production Shochiku et NHK), avec Nakamura Kanzaburô XVIII (Munetsura) et Bandô Tamasaburô V (Akoya).

caractère importé du geste. Le cadre général de la pièce, qui est à l'origine une pièce de *bunraku* et qui donc est déjà dans l'esprit des spectateurs associée au théâtre de marionnettes, est également un signe qui indique au spectateur que ces gestes ne sont pas indigènes au *kabuki* et qu'il y a donc un référent à chercher ailleurs. Mais qu'en est-il lorsque ces guillemets visuels autour du geste n'existent pas ?

2. Geste-forme : *kabuki*

La notion de *kata*, que l'on trouve au cœur du *kabuki* comme de nombreux autres arts japonais, est souvent traduite par “forme”, “moule”, “manière de faire”, faute d'équivalent exacte. On peut dire que les *kata* sont des formes fixées qui peuvent être celles des costumes, des décors, d'un geste, d'une position, d'une façon de dire une phrase ou encore d'une combinaison de plusieurs de ces éléments. Ils peuvent être associés à divers éléments du spectacle : aussi bien à une pièce, à un personnage particulier ou à un type de personnage, qu'à une situation ou encore à un acteur. On les trouve dans tous les aspects du *kabuki*, “*kata* are the bones or building blocks of *kabuki* performance”.⁶ *Kata* ne veut donc pas dire geste, et tous les gestes ne sont pas nécessairement des *kata*.

Pour comprendre visuellement ce que sont les *kata*, il suffit de regarder plusieurs versions différentes, données à des années différentes, de la même pièce. L'impression de voir le même spectacle est forte, puisque la mise en scène est sensiblement identique même à cinquante ans d'intervalle. Il y a des variations bien sûr, et comme toujours, les acteurs donnent des tonalités différentes aux personnages. Il ne faudrait pas croire

⁶ Cf. S. Leiter, *New Kabuki Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press, 1997, p. 291. Il convient de rappeler ici que la notion de *kata* est en fait une notion historique assez récente, et que cette définition ne rend pas compte de la complexité de la question.

non plus que le *kabuki* est fixé dans l'immuabilité la plus profonde depuis sa création. La transformation du *kabuki* en forme d'art fixe et respectable, processus qui a en partie listé et immobilisé les *kata*, est relativement récente, et les *kata* peuvent être réinventés, par création de nouveaux *kata* ou reprise d'anciens. Il peut également y avoir plusieurs *kata* pour les mêmes éléments d'une pièce, et un acteur peut choisir celui qui lui convient le mieux. Mais, malgré ces variations, la représentation est toujours constituée de ces éléments formels déterminés que sont les *kata*. Par la notion de *kata*, le *kabuki* tire la notion de geste vers la notion de forme. C'est-à-dire que l'on met l'accent sur son aspect visuel, pour concevoir le geste comme une entité que l'on peut circonscrire et identifier, voire citer.

Si le geste n'est plus considéré tout simplement comme un mouvement ponctuel mais comme une forme que l'on peut définir, on comprend qu'il pourra être reproduit et reconnu et, dans certains cas, relié à une source précise. Tous les *kata* n'ont pas de nom au *kabuki*, mais les plus célèbres ou les plus frappants en ont et sont souvent liés à la personne qui les a créés. Par exemple, le geste qui consiste à laisser glisser de ses épaules le *haori*, c'est-à-dire la veste de *kimono*, est un *kata* appelé *haori otoshi*⁷ ou "chute du *haori*" qui exprime l'état de quelqu'un qui tombe amoureux à en perdre l'esprit. Le *haori otoshi* porte un nom descriptif, mais les *kata* ont souvent le nom de l'acteur qui les a mis en place pour la première fois, ou de la guilde à laquelle celui-ci appartient, ou encore de la région d'où il vient.

Un exemple très célèbre de deux *kata* différents pour un même rôle est celui de Kumagai, dans l'acte *Kumagai Jinya* ou "Le camp de guerre de

⁷ 羽織落し

Kumagai” de la pièce *Ichinotani Futaba Gunki*.⁸ C’est un moment d’intense émotion ou Kumagai présente à son supérieur, Yoshitsune, ce qui est censé être la tête coupée du jeune Atsumori et qui est en fait celle de son propre fils. Il pose sur les marches d’un escalier, s’appuyant sur un panneau. Le panneau est important parce qu’il est le message cryptique laissé par Yoshitsune à l’intention de Kumagai et qui l’a guidé vers cette solution tragique. Selon le “*kata* de Shikan”, qui reprend en fait celui du *bunraku*, le panneau sur lequel s’appuie Kumagai est dirigé vers le haut, alors que selon le “*kata* de Danjûrô”, le panneau est vers le bas. Les *kata* ont ici le nom de l’acteur qui les a créés (ou recréés) et qui les ont rendus célèbres.

Dans la notion de *kata* il y a donc l’idée du modèle qui permet la reproduction : le geste est non seulement identifiable parce qu’il est défini et nommé, mais il s’agit aussi d’un geste reproductible. Certaines définitions du *kata* mentionnent même que la reproduction est ce qui fait que le geste est un *kata* et non pas simplement un mouvement. Si un acteur tente une nouvelle manière de faire un geste mais l’abandonne, la forme n’est pas considérée comme un *kata*.

3. Geste-forme : théâtre baroque

Dans le théâtre baroque la question du geste est plus difficile à cerner, par manque d’informations précises. On sait que, contrairement à la notion de *kata*, les gestes baroques n’étaient pas liés à la pièce mais pouvaient être choisis par les acteurs, et changés d’une représentation à une

⁸ 谷双葉軍記 熊谷陣屋: pièce écrite par Namiki Sôsuke, Namiki Shôzô I, Asada Itchô, Namioka Geiji, Nanima Sanzô et Toyotake Jinroku, jouée pour la première fois au kabuki en 1752, au Morita-za, Edo (actuelle Tokyo).

autre. Le concept derrière l'utilisation des gestes dans le théâtre baroque est donc très différent de celui de *kata*, même si on peut aussi les concevoir comme des formes. La conception du geste comme forme est d'autant plus forte chez les baroques contemporains puisqu'ils s'inspirent souvent des tableaux de l'époque pour retrouver (réinventer) les gestes du théâtre, en suivant l'idée que les tableaux s'inspiraient du théâtre et des gestes de la rhétorique pour peindre les passions.

Dans le *Dictionnaire français* de César-Pierre Richelet (1680) on peut lire la suivante définition : "Geste : Mouvement de la main conforme aux choses qu'on dit".⁹ En ce sens, le geste est une contrepartie visuelle de la parole, la forme visible du mot, du sens ou de l'émotion par ailleurs verbalisée. Certains traités de rhétorique ou sur l'art oratoire de l'époque, qui sont les sources qui nous aident à imaginer ce que pouvait être le geste théâtral, développent l'idée que le geste, issu d'une langue naturelle et silencieuse, pouvait être utilisé culturellement, artificiellement, pour ponctuer les discours. Le geste est alors une forme précise, qui accompagne le langage non pas comme un débordement expressif irrépressible et spontané, mais comme un élément soigneusement choisi pour sa signification.¹⁰

Le processus de création et d'utilisation du geste baroque est lui-aussi pris dans un système de référence. Il ne s'agit pas cette fois de baptiser un geste, de lui donner un nom, mais les gestes pouvaient être

⁹ Cf. P. Richelet. *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise...*, Genève, Widerhold, 1680, p. 371.

¹⁰ Je pense notamment à deux titres de John Bulwer publiés à Londres en 1644, *Chirologia: or the Naturall Language of the Hand. Composed of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: or, the Art of Manuall Rhetoricke. Consisting of the Naturall Expressions, digested by Art in the Hand as the chieftest Intrument of Eloquence*, où l'auteur explique que le geste naturel seul ne suffit pas à l'orateur : pour être un bon orateur les meilleurs gestes, donc des gestes précis, doivent être appris.

repris par rapport à un réservoir commun : on voit ainsi qu'avoir les mains jointes signifie prier, avoir les mains tombantes est signe de désespoir et ainsi de suite. On peut voir par exemple dans *Cadmus et Hermione*, *tragédie lyrique* de Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, mise en scène par Benjamin Lazar à l'Opéra Comique de Paris (2008), certains gestes codifiés : on peut reconnaître les pleurs, la mort indiquée par un geste des mains vers le bas, l'espoir, le désespoir, l'adieu. Si chaque geste a sa signification, l'interprétation n'est pas toujours aussi claire et il faut donc entendre la parole pour que le sens du geste soit débarrassé de toute ambiguïté.¹¹ Les gestes du théâtre renvoient donc à une forme déterminée et répertoriée : à partir du moment où le geste est ainsi défini, dans sa forme et sa signification, il pourra être repris et reproduit par les acteurs pour transmettre l'émotion ou la signification voulue.

Mais dire que les gestes ont un référent, qu'ils peuvent être reproduits, suffit-il pour que l'on puisse parler de citation ? Si l'on reprend l'exemple du *kabuki*, on peut se demander si geste transmis, geste emprunté, geste repris, ne seraient pas des expressions qui conviendraient mieux pour désigner la pratique d'une forme théâtrale qui n'existe qu'à travers sa transmission de génération en génération.

4. Reconnaître le geste : auto-référentialité

Ce qui nous permet de parler de citation est la combinaison de ces éléments avec la reconnaissance, de la part du public, qu'il s'agit d'un

¹¹ Cf. J. Bulwer, *Chirologia: or, the Natural Language of the Hand & Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*, Edited by J. W. Cleary, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1974, p. 74: "To beat and knock the hand upon the breast is a natural expression of the hand used in *sorrow, contrition, repentance, shame*, and in *reprehending ourselves*, or when anything is irksome unto us, because the breast is the cabin of the heart".

geste reproduit dont il peut identifier la source. La reconnaissance des *kata* fait même partie du plaisir des spectateurs de *kabuki*. Depuis la transformation progressive du *kabuki* en une forme classique, des manuels et listes de *kata* existants remplacent la connaissance apportée par la fréquentation assidue des théâtres, mais on peut supposer que le plaisir est le même. Il s'agit toujours de voir un geste et de le reconnaître comme geste créé plusieurs générations avant par un acteur célèbre. Le caractère citationnel de ce jeu de reproduction apparaît clairement lorsque, par exemple, un acteur de la lignée de Danjûrô, qui devrait jouer normalement le *kata* de sa famille, joue, pour un spectacle en l'honneur ou à la mémoire d'un autre acteur, avec le *kata* de cet acteur. Il pourrait arriver ainsi qu'un Danjûrô joue Kumagai en pointant son panneau non vers le bas comme le voudrait le *kata* de sa famille, mais vers le haut, suivant le *kata* de Shikan.

La reconnaissance par le spectateur du geste est aussi ce qui nous permet de parler de citation dans le théâtre baroque, même si cette reconnaissance est plus difficile à évaluer. Reconnaître le geste baroque c'est d'abord reconnaître qu'il appartient à un ensemble codifié de gestes particulier ; sans cette reconnaissance-là, la reconnaissance du sens, qui est en fait plutôt du domaine de l'interprétation, ne pourrait se faire. Le spectateur se doit donc de faire le lien, dans son esprit, entre le geste représenté et son origine.

Peut-être pourrait-on se contenter de parler d'emprunt, mais parler de citation du geste permet de mettre en évidence le jeu de ces théâtres avec une forme d'auto-référentialité. Si l'on assiste à une représentation de *Ichinotani Futaba Gunki*, lorsque Kumagai pose en haut des marches avec son panneau, on entend des applaudissements ou des *kakegoe*,¹² des paroles criées aux acteurs et qui étaient les applaudissements traditionnels du

¹² 掛声

kabuki. Ces *kakegoe* sont le signe que le public reconnaît là un geste célèbre et qu'il le trouve bien exécuté. Les *kakegoe* sont généralement de nos jours le nom de guilde de l'acteur, mais on pouvait entendre dans le temps d'autres mots d'éloges comme "tu es comme ton père !" : grâce à la citation des gestes, en voyant le fils, les spectateurs sont invités à revoir le père. Avec les *kata*, le *kabuki* tente de passer outre le caractère éphémère du théâtre en l'inscrivant dans une continuité historique : par la citation des gestes créés par un aïeul, la représentation présente renvoie aux représentations passées. En fait, en citant les gestes, le *kabuki* se cite lui-même.

La citation du geste baroque est également une forme d'auto-référentialité. Il ne s'agit pas cette fois de rappeler le passé dans le présent, mais de créer une langue propre au théâtre parce que le geste théâtral, quoique partageant un fond commun avec le geste des autres arts oratoires, a ses propres particularités.¹³ Citer un geste c'est donc citer cette langue que l'on ne retrouve que sur le théâtre : pour comprendre et apprécier le spectacle, le public doit accepter qu'en contrepoint du texte les acteurs citent cette langue proprement théâtrale. Ce que l'idée de citation du geste met en relief c'est qu'il s'agit là d'un jeu conscient entre le spectacle et le spectateur.

Au vu des spectacles baroques contemporains, on pourrait même aller un peu plus loin et dire que la théâtralité de cette langue en est l'essentiel, car les spectateurs contemporains ne connaissent plus la signification de ces gestes. Certains peuvent être devinés, comme les gestes de désespoir que l'on a vus souvent dans les peintures, mais la plupart du temps le spectateur se contente de reconnaître qu'il s'agit d'une citation

¹³ Les traités de rhétorique font souvent allusion – avec un certain mépris d'ailleurs – à des gestes qui peuvent convenir pour le théâtre mais non pour les discours (par exemple, tous les gestes faits au dessus de la tête).

d'une langue gestuelle dont il a perdu le sens et dont il sait, par ailleurs, reconnaître la théâtralité.



PAOLA RANZINI

**CITAZIONE COME ‘PERFORMANCE’.
QUADRI VIVENTI E POSE PLASTICHE
FRA SETTE E OTTOCENTO**

Nel presente studio analizzerò una tipologia particolare di citazione visiva, all’interno di rappresentazioni teatrali che ricreano opere pittoriche o plastiche facendole vivere sulla scena attraverso il corpo degli attori. Soffermandosi più sulle modalità dell’enunciazione che sul contenuto dell’enunciato, il regista introduce delle virgolette virtuali che interrompono la continuità del discorso e della voce: non si limita a riscrivere o riplasmare una fonte, ma la cita letteralmente. La citazione diventa allora una *performance* che si compie nel presente, non come ripetizione ma come “re-présentation qui re-compose la littéralité de l’œuvre citée”.¹

¹ Cfr. M.-F. Chambat-Houillon – A. Wall, *Droit de citer*, Rosny-sous-bois, Bréal, 2004, p. 115. Gli autori si riferiscono al film di Jean-Luc Godard *Passion* (1982), il cui protagonista è un regista che affida agli attori la ricostituzione sul *set* di quadri famosi che essi interpretano e mettono in azione: Rembrandt van Rijn, *De Nachtwacht*; Francisco de Goya y Lucientes, *El tres de mayo de 1808*, *La maja desnuda*, *El quitasol*

Il procedimento corrisponde alla pratica teatrale del *tableau vivant* teorizzata da Denis Diderot nel Settecento,² quando proficui erano gli scambi fra teatro e pittura in virtù del medesimo tipo di relazione che entrambe le arti instaurano con lo spettatore. Se dei pittori come Jean-Baptiste Siméon Chardin e Jean-Baptiste Greuze drammatizzano le scene che dipingono,³ d'altra parte i teorici e gli scrittori considerano l'opera teatrale come una serie di quadri; e pittori e drammaturghi ricorrono spesso ai medesimi procedimenti per creare un effetto di realtà (si pensi ai personaggi in scena che volgono le spalle allo spettatore, come nella quarta scena del secondo atto del *Fils naturel* dello stesso Diderot, 1756).⁴

1. Citazioni-‘performances’ parodiche: “*Les Noces d’Arlequin*”

Si deve tuttavia osservare che i primi esempi di citazione-*performance* di un quadro a teatro sono attestati in spettacoli che si fondano

e *La familia de Carlos IV*; Jean Auguste Dominique Ingres, *La petite odalisque*; Eugène Delacroix, *La Lutte de Jacob avec l'Ange* e *Entrée des Croisés à Constantinople*; El Greco, *Inmaculada Concepción*; Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère*. L'effetto-quadro si produce quando il modello pittorico interviene ad alterare la continuità cinematografica producendo “un effetto di *tableau vivant* [...] attraverso i tre parametri di a) tempo sospeso; b) spazio definito (o concluso); c) di selezione cromatica” (cfr. A. Costa, *Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*, in *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, a cura di I. Perniola, Venezia, Marsilio, 2002, p. 34). Si veda anche A. Costa, *Cinema e pittura*, Torino, Loescher, 1991, p. 157 e sull'intertestualità nel cinema G. Guagnellini – V. Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipo Libri, 2007.

² Si veda almeno D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, in Id., *Théâtre*, in Id., *Œuvres*, t. IV: *Esthétique – Théâtre*, édition établie par L. Versini, Robert Laffont, 1996, pp. 1131-1190.

³ Si pensi per Chardin a *Le jeune dessinateur*, *La gouvernante*, *La toilette du matin*.

⁴ Si veda D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, cit., p. 1137 e M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1980.

essenzialmente sull'elemento visivo, con finalità comica o parodica.⁵ Il primo esempio di quadro vivente a teatro è attestato in uno spettacolo della Commedia dell'Arte presentato il 30 ottobre 1761 al Théâtre Italien di Parigi, in risposta immediata al grande successo di pubblico del quadro di Greuze *L'Accordée de village* nel *Salon* del 1761.⁶ Nello spettacolo *Les Noces d'Arlequin* basato su un canovaccio del Pantalone della compagnia, il Collalto,⁷ era infatti inserita una scena (immaginata dall'Arlecchino, Carlin Bertinazzi)⁸ che ricostituiva il quadro di Greuze attraverso una disposizione statica degli attori, messa poi in movimento. La *pièce* presentava al pubblico la storia delle nozze contrastate di Arlecchino e il dipinto ne raffigurava l'istante più significativo (il momento dell'accordo sulla dote): il *tableau vivant* implicava dunque una pausa nell'azione, una sorta di spaziatura con arresto dei movimenti scenici affinché il pubblico avesse tempo di riconoscere la citazione, sottolineata e idealmente virgolettata anche dalla vistosa differenza di registro (patetico nel quadro, comico nella *pièce*).⁹

⁵ Le fiere di Saint-Laurent e Saint-Germain sono, nella Parigi del Seicento e del Settecento, luoghi di incontri commerciali cui si aggiungono spettacoli rappresentati in strutture semi-permanenti per un vasto pubblico di varia estrazione sociale, il cui successo scatena la reazione dei teatri con privilegio reale, primo fra tutti il Théâtre Français. Sulle scene dei teatri della *Foire le pièces par écriteaux* (cartelli su cui sono scritti i dialoghi dei personaggi in scena, per ovviare al divieto di rappresentare *pièces dialogate*) realizzano una molteplicità di citazioni visive parodiche, ma tali citazioni riguardano il teatro e non la pittura, poiché si tratta di mettere in ridicolo, esagerandola, la gestualità degli attori tragici attivi al Théâtre Français.

⁶ Si veda D. Diderot, *Salon de 1761*, in Id., *Les Salons*, in Id., *Œuvres*, t. IV: *Esthétique – Théâtre*, cit., pp. 232-235.

⁷ Collalto ovvero Antonio Mattiuzzi, celebre Pantalone goldoniano, esordì nella compagnia di Girolamo Medebac al Sant'Angelo con *Il Teatro comico* di Carlo Goldoni. Fu chiamato nel 1759 a Parigi nella compagnia del Théâtre Italien, dove rimase fino all'ultima stagione del genere italiano nel 1779.

⁸ Carlo Bertinazzi, noto come Carlin, debuttò a Pietroburgo con Zanetta Casanova e, dal 1741, fu l'Arlecchino del Théâtre Italien, dove recitò fino al 1783, unico attore italiano ancora presente dopo il 1779.

⁹ Su *Les Noces d'Arlequin* si veda L. Rimels, *Quadri viventi*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da S. D'Amico, Roma, Le Maschere, 1961, vol. VIII, pp. 612-



Jean-Baptiste Greuze, *L'Accordée de village* (1761)

Tutte le fonti coeve¹⁰ sono concordi nell'affermare che la scena in questione non passò inosservata e fu particolarmente apprezzata dal

615; K. G. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion, 1770-1815*, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1967, pp. 217-221; P. Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 178; C. Goldoni, *Il ventaglio*, a cura di P. Ranzini, introduzione di F. Livi, Venezia, Marsilio, 2002 (commento della curatrice). Per ulteriore bibliografia si veda *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762) / Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, a cura di E. De Luca, IRPMF, 2011, pp. 418-419, all'indirizzo elettronico www.sharedocs.huma-num.fr/wl/?id=tpqei2P6t4tNouWWd0dEekHg4S4Yupnf&path=Repertorio.pdf.

¹⁰ Si veda C. S. Favart, *Mémoires et correspondances littéraires, dramatiques et anecdotiques*, Paris 1808, vol. I, p. 200 (lettera al conte di Durazzo, 8 novembre 1761); J. A. J. Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769, contenant les analyses des principales pièces, et un catalogue de toutes celles tant italiennes que françaises, données, sur ce théâtre*, Paris, Lacombe, 1769, vol. VII, pp. 381-382. A. d'Origny, *Annales du théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, vol. II, p. 6.

pubblico. E il successo di tale invenzione è dimostrato dalla costante ripresa dello spettacolo fino al 1779, l'ultimo anno di sopravvivenza del genere italiano dell'improvviso al Théâtre italien di Parigi.¹¹ Il canovaccio della *pièce* è andato perduto, ma una scheda del coevo *Catalogo delle robbe* a uso dei comici ci fa sapere che il *tableau vivant* era posto in apertura del terzo atto dello spettacolo.¹² Il resoconto critico pubblicato nel "Mercure de France" nel dicembre 1761 contiene una descrizione dettagliata del momento in cui, levato il sipario, il quadro si svela alla vista degli spettatori: la corrispondenza fra attori e figure dipinte da Greuze vi è puntualmente segnalata, con la precisazione delle posizioni e delle posture così da renderli riconoscibili rispetto al modello pittorico.¹³ I personaggi in scena avevano anche gli stessi abiti raffigurati da Greuze, con la sola eccezione di Arlecchino che risultava vestito "da nozze": probabilmente la maschera aggiungeva qualche accessorio all'abituale costume multicolore, rendendo visibile la sovrapposizione del promesso sposo a quello dipinto, con una sorta di distanziamento scenico che corrisponde all'uso delle virgolette quando un testo è citato all'interno di un altro testo.¹⁴

¹¹ Le date di rappresentazione dello spettacolo, riportate dai Registres de l'Opéra-Comique conservati presso la Biblioteca dell'Opéra di Parigi sono pubblicate da C. D. Brenner, *The Theatre Italien, Its Repertory, 1716-1793*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1961, *ad vocem*.

¹² La scheda del canovaccio precisa la scenografia del terzo atto: "Camera rustica con una tavola e cadreghe". Cfr. *La mémoire des comédiens italiens du roi. Le registre de la Comédie-Italienne (Th . Oc. 178) à la bibliothèque-musée de l'Opéra*, Transcription de S. Spanu, Note introductive d'A. Fabiano, c. 310 (*Le nozze di Arlecchino*, n. 85), all'indirizzo elettronico www.sharedocs.huma-num.fr/wl/?id=tpqei2P6t4tNouWWd0dEekHg4S4Yupnf&path=Memoiredesacteursitaliens.pdf. Per il *Catalogo delle robbe*, conservato presso la Biblioteca dell'Opéra di Parigi, si veda P. Ranzini, *I canovacci goldoniani per il Théâtre Italien secondo la testimonianza di un "Catalogo delle robbe" inedito*, in "Problemi di critica goldoniana", IX, 2002, pp. 7-168.

¹³ Si veda "Mercure de France", décembre 1761, pp. 192-195.

¹⁴ Si deve sottolineare la differenza fra tale scena citata e i quadri viventi tipici dei drammi borghesi, in cui i diversi personaggi sono fissati nelle azioni significative

194 MERCURE DE FRANCE.

T A B L E A U.

LE PERE.	M. Desbrosses.
LA MERE.	M. Champville travesti en femme
ROSAURA, sœur aînée, derrière le fauteuil du Père.	Mlle Savi.
CAMILLE, sœur cadette, accordée à Arlequin.	Mlle Camille.
LE PRETENDU,	Arlequin.
3 ^e Sœur, penchée sur l'épaule de l'Accordée,	Mlle Dumalgré.
Le NOTAIRE ou Tabellion,	M. Dehesse.
Un petit Garçon.	Assistans.
Un autre plus grand.	} Personnages accessoires du Tableau de M. Greuze.
Deux autres grandes Filles	
& une petite.	

Tous ces Personnages étoient dans les mêmes habillemens & dans la même disposition que dans le Tableau d'où l'on a tiré le Sujet de la Pièce, à l'exception d'Arlequin substitué, dans son habit de caractère, au jeune Villageois qu'a représenté M. Greuze.

“Mercure de France”, décembre 1761

L'animazione del quadro all'interno dello spettacolo risulta del tutto naturale per via dell'identità delle situazioni rappresentate, ma la citazione (come dicevamo) mira a instaurare con il pubblico un gioco estetico di riconoscimento e provoca l'urto di due registri diversi. Il soggetto patetico di Greuze è inserito in un contesto comico, col risultato di elevare da un lato il registro della scena (la promessa di matrimonio fra lo zanni e la servetta della Commedia dell'Arte) e di creare d'altro lato un effetto parodico, sottolineato dal costume di Arlecchino che non si adegua del tutto alla scena realistico-campagnola e ne sottolinea la teatralizzazione. Il procedimento sottolinea dunque la vicinanza fra pittura e teatro ma ne

marca al tempo stesso la distanza, ponendo in primo piano – per un attimo – la tecnica stesso della citazione. Terminato l'effetto sorpresa e consumato il piacere estetico del riconoscimento della fonte, lo spettacolo torna al nodo principale con l'ultimo lazzo che conduce allo scioglimento e alla scena finale di “un Ballet qui représente fort bien les réjouissances d'une Noce de village”¹⁵.

2. Citazioni-*'performances'* nel *'vaudeville'*

Durante il Settecento il procedimento innovativo della citazione-*performance* è presente in produzioni realizzate da teatri professionistici e con privilegio, ma spesso impegnati in generi minori come la commedia all'improvviso o il *vaudeville*. In quest'ambito, più incline alla sperimentazione scenica, ci si concentrava maggiormente sugli aspetti visivi e performativi dello spettacolo teatrale, in una stratta relazione con il pubblico fondata sul gioco e sulla sorpresa.

Nel 1799 all'Opéra-Comique viene rappresentato il *vaudeville* in un atto *Le Tableau des Sabines*, il cui intreccio (come suggerisce il titolo) è ispirato dal celebre quadro di Jacques-Louis David *Les Sabines* esposto nel medesimo anno.

¹⁵ Cfr. “Mercure de France”, cit., p. 195. Il successo del quadro vivente contenuto nelle *Noces d'Arlequin* generò imitazioni, come il balletto *Noce villageoise* rappresentato il 18 febbraio 1764 all'Opéra-Comique (unificata dal 1762 con il Théâtre Italien) su un soggetto di Jean-Baptiste De Hesse e con musica anonima: la messa in scena non comportò però in questo caso alcuna citazione-*performance*, poiché il quadro di Greuze era il mero punto di partenza per una creazione completamente nuova. Si veda C. D. Brenner, *The Theatre Italien, Its Repertory, 1716-1793*, cit., *ad vocem* e N. Wild – D. Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique. Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005, *ad vocem*.



Jacques-Louis David, *Les Sabines* (1799)

Come recita la didascalia generale (“*Le théâtre représente l’antichambre du salon où est le Tableau; à droite un petit cabinet grillé où l’on distribue les billets*”), l’azione si svolge nel luogo stesso in cui è esposto il dipinto. Esso non viene mostrato ma tutti ne parlano con una sorta di citazione in assenza, e del resto il soggetto del quadro prefigura l’azione della *pièce* (il rapimento di Laure da parte di Dercour nella tredicesima scena). L’opera di David è poi citata direttamente nella ventesima scena, proponendo una parodia del modello:

“Cette scène devant offrir, autant que possible, la parodie du tableau, les acteurs de province, qui n’ont pu voir ce chef-d’œuvre, auront soin de se dessiner d’après l’indication suivante : Fadet, tenant la droite de la scène, appuie majestueusement *sa main droite sur son parapluie*, recouvert d’un sac; *son chapeau, qu’il tient de la main gauche, le couvre comme une espèce de bouclier*; il est effacé devant le public. Dercour, à gauche, s’efface en sens contraire, on ne le voit que de profil ; *il tient un bambou comme un dard qu’il est prêt de lancer de la main droite* ; il a l’air dédaigneux. Laure, *le genou gauche ployé, la jambe droite en avant, étend ses deux bras vers les deux*

rivaux. Un des enfans de Firmin presse la cuisse gauche de Fadet. Ces quatre personnages sont sur le premier plan du tableau. Sur le second, à droite de la scène, Lormon, sur la pointe des pieds, lève ses deux mains en signe de pacification, comme pour calmer les soldats vers lesquels il est tourné; c'est aussi à eux que Madame Firmin, plus en arrière, présente un enfant qu'elle élève le plus haut possible, en se haussant elle-même, d'un pied seulement, sur un tabouret qu'elle trouve là; l'autre jambe est suspendue. Les amis de Firmin sont à gauche, opposés sur le dernier plan aux fusiliers. Le vieux caporal est rangé du même côté que Firmin qu'il était allé contenir. Madame Dubreuil est tout-à-fait sur le devant, hors du tableau qui a dû s'exécuter presque d'un tems, et qui cesse au morceau d'ensemble."¹⁶

La didascalia indica un tempo d'immobilità, affinché la scena si trasformi nel quadro che deve anche questa volta essere riconosciuto dal pubblico. L'immobilità cessa con l'inizio del canto nella scena successiva, dopo la battuta rivelatrice di un personaggio esterno al *tableau vivant* e posto "sur le devant de la scène" (Madame Dubreuil), che rappresenta lo sguardo dello spettatore ed esprime un moto di sorpresa ("Ah ! mon dieu, quelle image ! ne bougez pas, ne bougez pas, c'est la copie vivante du tableau de David").¹⁷ Come nelle *Noces d'Arlequin*, si ricorre dunque a virgolette virtuali che isolano la citazione sospendendo l'azione, riappropriandosi della fonte ma al tempo stesso prendendone le distanze. Anche qui la citazione-*performance* gioca sul contrasto fra due registri, quello nobile e guerresco della dipinto citato e quello familiare marcato dalla sostituzione di strumenti bellici con oggetti banali (la spada diventa un ombrello, lo scudo un cappello, il giavellotto un'asta di bambù). La citazione di opere pittoriche nelle *Noces d'Arlequin* e nel *Tableau des Sabines* sembra implicare dunque la parodia di una modalità (o di una moda) teatrale: l'estetica realistica del *tableau*, propugnata dagli autori e dai teorici del dramma borghese.

¹⁶ É. de Jouy – Ch. de Longchamps – M. Dieu-La-Foy, *Le Tableau des Sabines, vaudeville en un acte...*, Représenté, pour la première fois, au théâtre de l'Opéra-Comique-National, le 9 germinal an VIII, Paris, André, 1799, pp. 45-46. Sottolineature nostre.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 46.

Un *vaudeville* è anche *L'enfant de Paris ou le Débit de consolations*, definito “*lithographies en actions*” e rappresentato nel 1823 al Théâtre des Variétés di Parigi.¹⁸ Qui la citazione-*performance* di una serie di sette litografie guida la composizione vera e propria dello spettacolo: nell’edizione della *pièce* le didascalie rimandano ogni volta a una nota che precisa il nome dell’autore della stampa¹⁹ e sulla scena l’esile trama è solo un pretesto per la disposizione dei personaggi che ricostituiscono le figure citate di volta in volta.



Jacques-Louis David, *Le serment des Horaces* (1785)

È poco probabile che gli spettatori riconoscessero le singole litografie ricreate sul palcoscenico, ma il pubblico parigino poté

¹⁸ Si veda il resoconto dello spettacolo nell’“*Almanach des Spectacles*”, 1824, p. 267.

¹⁹ Una di Edmé Jean Pigal, una di Hippolyte Bellangé, cinque di Nicolas-Toussaint Charlet.

riconoscere invece un'altra citazione, anch'essa puntualmente segnalata in una nota dell'edizione: la parodia del celebre *Serment des Horaces* di David, dove ritroviamo i medesimi espedienti utilizzati nel *Tableau des Sabines*, come la sostituzione degli oggetti bellici con oggetti quotidiani ("Ils se placent tous les trois sur un seul rang, en tenant leurs verres de la main droite. Topette les regarde en face, il tient une bouteille").²⁰

3. *Le pose mimiche e plastiche fra citazione e imitazione*

Una forma di citazione-*performance* si realizza anche in un altro genere minore, che si sviluppa parallelamente alla tecnica dei quadri viventi: le pose mimiche e plastiche (o "attitudini", secondo la definizione di taluni storici del teatro). Le tappe principali²¹ sono costituite dalle *performances* di Emma Lyon lady Hamilton moglie dell'ambasciatore inglese a Napoli, della danese Ida Brun e della tedesca Henriette Hendel-Schütz, nobildonne le prime due e dilettanti, attrice di professione (ingaggiata da August Wilhelm Iffland nel 1796) la terza. Dei loro spettacoli, che consistevano in una ricreazione animata di statue o quadri artistici, si hanno alcune testimonianze figurative.²² Da queste risulta che le citazioni erano piuttosto generiche, poiché le pose della Sibilla, di Maria

²⁰ Cfr. *L'enfant de Paris ou le débit de consolations. Lithographies en actions mêlées de vaudevilles*, par MM. Francis, Dartois et Gabriel, Paris, chez Mme Huet libraire-éditeur, 1823, p. 33.

²¹ Si veda K. G. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion, 1770-1815*, cit., pp. 110-208.

²² Per la Hamilton dodici stampe su disegno del pittore tedesco Friedrich Rehberg furono realizzate da Tommaso Piroli e pubblicate a Roma nel 1794. Posteriore è l'edizione tedesca con tredici tavole su disegno di Rehberg e incisioni di Peter Schenk. Per la Hendel-Schütz ventisei tavole furono disegnate da Joseph Nicolaus Peroux e incise da Heinrich Wilhelm Ritter (con prefazione di Nikolaus Vogt). Si possono vedere riprodotte in K. G. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion, 1770-1815*, cit., pp. 122-125 e pp. 193-198.

Maddalena e Cleopatra (ma anche di ninfe, Muse e altri personaggi mitologici) si riferivano sì a caratteristiche esteriori comuni alle statue antiche, ma senza rinviare a fonti precise. Come scrive Kirsten Gram Holmström:

“The attitudes of Lady Hamilton and Ida Brun were not primarily moving pictorial art; the essential feature of their art was the capture the soul of classical masterpieces, to bring to expression the concealed emotions”.²³

La pantomima plastica rinvia insomma a una tipologia generale di statua o quadro antico a soggetto mitologico o religioso, senza rendere riconoscibili le singole opere di ispirazione. Si dovrebbe allora parlare di riscrittura più che di citazione, poché il rapporto fra teatro e arti plastiche si configura qui come un’imitazione di forme e stili, trasferendoli dalla categoria spaziale a quella temporale nell’esecuzione della *performance*.

Verso la metà dell’Ottocento il genere delle pose e dei quadri mimico-plastici arriva con successo nei circuiti del teatro professionistico in tutta Europa.²⁴ In Francia e in Italia la diffusione si deve al successo degli spettacoli ideati da un attore tedesco nato nel 1818 e formatosi come scultore, allievo di Alberto Thorwaldsen a Copenaghen: L. Keller.²⁵ La stampa quotidiana e i periodici di teatro dell’epoca si soffermano sovente sui suoi spettacoli,²⁶ e nelle *tournées* gli spettacoli diurni sono allestiti in

²³ Ivi, p. 204.

²⁴ Si veda N. Anae, *Poses Plastiques: the Art and Style of 'Statuary' in Victorian Visual Theatre*, in “Australasian Drama Studies”, 52, 2008, pp. 112-130. Il genere è invece considerato già al tramonto nel 1815 da K. G. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion, 1770-1815*, cit., pp. 238-241.

²⁵ Su Keller (di cui non è stato possibile ritrovare il nome di battesimo nei dizionari e repertori biografici) non esistono studi. Solo la stampa dell’epoca si interessa alla sua opera.

²⁶ Si veda G. Torre, *La compagnia Keller gruppi plastici Genova 1 giugno 1848*, in “Italia musicale”, 47, 21 giugno 1848, p. 343.

arene e anfiteatri a frequentazione popolare. In Italia nel 1848 Keller conta già qualche imitatore come Giulio Mistrorigo, e nel 1849 a Lyon viene stampato un volumetto che fissa il repertorio dell'artista e della compagnia. Il volume contiene brevi schede raccolte in due sezioni distinte, una dedicata ai soggetti mitologici (in cui confluiscono quelli biblici, storici e letterari), l'altra dedicata ai soggetti religiosi. Alcune schede rimandano a opere scultoree di cui si cita l'autore e il titolo, altre indicano invece che la *performance* è una composizione originale di Keller o di sua moglie Wilhelmine. Per queste ultime il processo creativo è analogo a quello descritto per le 'attitudini' generiche ricordate sopra, volte a imitare le caratteristiche di uno stile artistico:

“Poses diverses M. Keller : Athlètes Grecs et Romains : athlète prêt à combattre, athlète mourant, un homme qui menace, Hercule réfléchissant, athlète au pugilat, Ajax s'emparant de l'étendard des Troyens, Ajax frappé de la foudre, Hercule terrassant le lion de Némée, le gladiateur suppliant, gladiateur étonné, gladiateur fuyant. Partie empruntée statuaire antique, partie inventée.”²⁷

Si può invece parlare di citazioni vere e proprie per quelle pose plastiche dichiaratamente ispirate a una scultura o a un dipinto ben riconoscibile: dai gruppi statuari di famosi artisti neoclassici come Thorvaldsen e Antonio Canova,²⁸ fino alle tele di Raffaello (*Trionfo di Galatea* e *Il paradiso perduto*), Peter Paul Rubens (*De roof van de Sabijnse maagden*), Anne-Louis Girodet (*Scène du deluge*), François Girardon (*Enlèvement de Proserpine par Pluton*),²⁹ David (*Les Sabines*) e della scuola di François Gérard (*Télémaque dans l'île de Calypso*). Fra i soggetti

²⁷ *Poses et tableaux mimiques et plastiques exécutés par M. et Mme Keller et les artistes sous leur direction*, Lyon, Chanoine, 1849, p. 11.

²⁸ Per Canova si segnala anche una *performance* allusiva intitolata *L'atelier de Canova* e definita “pastiche”. Cfr. *ivi*, p. 11.

²⁹ Attribuito però a Girodet nel citato volumetto *mimiques et plastiques exécutés par M. et Mme Keller et les artistes sous leur direction*.

religiosi, in quest'ottica, spiccano una *Sainte Cécile* ispirata da un dipinto di Paul Delaroche e in occasione di una *tourné* italiana una *via crucis* modellata su soggetti di Raffaello, Rubens, Tiziano, Tintoretto, Paolo Veronese e Guido Reni.

È difficile sapere se altre opere di pittori e scultori meno noti³⁰ potevano essere facilmente riconosciute dal pubblico: in caso contrario, l'effetto doveva essere analogo a quello delle più generiche composizioni originali. Del resto il legame fra l'opera citata e il luogo della *performance* è sovente evidenziato nel repertorio a stampa di Keller, che fa esplicito riferimento a musei o monumenti di diverse città³¹ stabilendo un forte legame con i diversi pubblici cittadini:

“M Keller s'est fait une obligation de reproduire, en tableaux et poses plastiques, les monuments artistiques les plus remarquables des villes qui veulent bien l'accueillir et l'honorer de leurs suffrages.”³²

Per animare dipinti e sculture, Keller sviluppa il testo didascalico in esse implicito, ricreando le modalità dell'azione raffigurata e ispirandosi ai testi della tradizione letteraria: anche quando le sue composizioni sceniche non utilizzano direttamente fonti teatrali, infatti, le schede del repertorio fanno spesso ricorso alla letteratura per mettere in situazione i vari soggetti (Teocrito per Galatea e Polifemo, l'*Athalie* e l'*Andromaque* di Jean Racine per Geremia e per Oreste, André Chénier per Baccho).

³⁰ *Paris Oordeel* di Adriaen van der Werff, *Ercole accolto in Olimpo* di Peter von Cornelius, *I furori di Oreste* di Luigi Marchesi, *Nettuno e i tritoni* di Sebastiano Conca, *Nettuno* di Giulio Romano, *Storie di Veneredi* Francesco Albani, *L'Amazone* di James Pradier, *La strage degli innocenti* e *Venere e Adone* di Carlo Dolci, *Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem* di Eduard Bendemann, *Davide e Golia* di Luigi Ferrani, *Gli ultimi giorni di Pompei* di Karl Pavlovič Brjullof, *La morte di Virginia* di Vincenzo Camuccini, *Il conte Ugolino* di Giuseppe Diotti.

³¹ Si veda *Poses et tableaux mimiques et plastiques exécutés par M. et Mme Keller et les artistes sous leur direction*, cit., p. 23 e p. 25.

³² *Ibidem*.

Gli spettacoli di Keller, come i *tableaux vivants* degli anni precedenti, si fondano su un'estetica della sorpresa e mirano a una sollecitazione ludica del pubblico, suscitando il piacere del riconoscimento.³³ In effetti, entro la particolare pratica artistica delle pose plastiche, sembra lecito parlare di citazione solo se le opere d'arte animate sono effettivamente riconosciute e solo se lo spettacolo si compone di più *performances* ri-creatrici. In produzioni di tal genere il testo che contiene le diverse citazioni non ha più alcuno spessore significativo e si limita a fornire una tenue cornice, che non ha altro compito se non quello di preparare lo stupore sempre rinnovato del pubblico.

Tali produzioni spettacolari si situano ai prodromi di una pratica fondata sulla citazione 'creativa' delle arti plastiche nella *performance* teatrale. In esse il rapporto che si instaura con l'opera oggetto della citazione è prevalentemente di tipo comico-parodico, tanto più che il diverso registro dell'opera citante e dell'opera citata è lo strumento essenziale attraverso cui il procedimento viene segnalato all'attenzione degli spettatori. Se la citazione intende semplicemente sottolineare la diversità dell'oggetto convocato sulla scena, si rimane sul piano di un gioco meta-teatrale fatto di ammiccamenti al pubblico, né l'opera citata apre suggestive piste interpretative alla nuova produzione. Negli esempi analizzati l'intertestualità fra arti plastiche e teatro si stabilisce a patto di sottolineare la diversa natura dei due mezzi espressivi, in modo da integrare secondo diverse modalità la natura statica della rappresentazione pittorica o

³³ Per la presenza di quadri viventi in *pièces* teatrali anglosassoni nel primo Ottocento, si veda M. Amblard, *De la représentation picturale à la représentation théâtrale: "The Rent Day" de David Wilkie et de Douglas Jerrold*, in *Le transfert vers le texte théâtral*, in "Recherches sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains", 27, 2013, pp. 95-111.

plastica nella *performance* scenica. In tal senso, anche per l'intertestualità fra teatro e arti plastiche, è possibile distinguere fra citazione e riscrittura: quest'ultima si realizza quando il teatro si appropria dell'opera d'arte non considerandola nella sua specificità, ma trasformandola in un semplice materiale, mero spunto per un processo creativo originale.



PAOLO BOSISIO

**REGIA E CITAZIONE.
IL CASO DI GIORGIO STREHLER**

1. Il concetto di citazione in teatro

Il concetto di citazione – applicabile a tutte le arti – può riferirsi ad un'ampia gamma di significati che dalla ripresa letterale di un frammento accompagnata dall'indicazione della fonte, si estende fino al plagio ossia all'abuso di frammenti o intere campiture appartenenti ad opere altrui, di cui ci si attribuisca dolosamente la paternità. Citare significa infatti estrarre un elemento testuale (ove per testo si assuma il significato più ampio esteso a tutte le arti e i linguaggi), per inserirlo in un tessuto differente rispetto a quello originale. Tralasciando i casi estremi, sembra ovvio riconoscere alla citazione uno spazio rilevante nella poetica di molti artisti, che giungono alla creazione autonoma attraverso un percorso culturale che attraversa territori più o meno remoti, momenti e fasi storiche caratterizzate da gusti diversi, all'interno dei quali ogni soggetto coglie consonanze e dissonanze in maniera personale.

Ciò è vero a maggior ragione per il teatro, un'arte collettiva i cui prodotti (eventi irripetibili e in sé conchiusi, entro la serie necessaria delle repliche) nascono dalla sinergia di artisti diversi e dall'impasto di differenti linguaggi. Nel teatro contemporaneo, peraltro, la figura del regista ha assunto una centralità indiscussa, diventando il creatore dello spettacolo e avocando a sé i ruoli protagonisti in tempi diversi riconosciuti all'autore o all'attore. Al regista, infatti, è oggi attribuita la responsabilità delle scelte che partono dai diversi materiali a disposizione (testo o i testi verbali e non, la scenografia, i costumi, la musica, le luci, l'interpretazione degli attori e altri elementi multimediali) e pervengono all'insieme coerente e multiforme dello spettacolo. Anche le eventuali citazioni, dunque, si dovranno riferire alla responsabilità registica come ogni altro ogni elemento significativo, sia pure nell'ambito di una cooperazione artistica con lo scenografo, il costumista, il *light designer*, il musicista o altri collaboratori.

In molti casi la citazione è un elemento essenziale della tessitura registica, in quanto consente all'artista di ampliare lo spettro comunicativo del proprio linguaggio, sovrapponendo o intrecciando al suo discorso scenico una o più allusioni cifrate ad altri allestimenti propri o altrui, a stili diversi, a opere d'arte differenti e destinate a raggiungere lo spettatore attraverso canali differenti. La citazione raggiunge indifferenziatamente tutto il pubblico, ma può in genere essere decrittata solo da un certo numero di spettatori, privilegiati per livello culturale e di alfabetizzazione teatrale. D'altronde lo spettacolo scenico ha il privilegio di esprimersi attraverso un coacervo di linguaggi che facilitano una più ampia fruizione rispetto ad altre arti, che richiedono il possesso di specifiche conoscenze per essere apprezzate o anche solo intese. Scrive Anne Ubersfeld:

“ [...] on peut comprendre une pièce sans comprendre la langue, ou sans

comprendre les allusions nationales ou locales, ou sans saisir tel code culturel complexe ou hors d'usage : il est clair que les grands seigneurs ou les laquais qui assistaient aux représentations de Racine ne comprenaient rien aux allusions mythologiques, étant les uns et les autres ignorants comme des carpes ; les spectateurs parisiens qui ont vu (et adoré) les représentations de *Campielo*, de Goldoni, monté par Giorgio Strehler, ne comprenaient pas le dialecte vénitien; beaucoup d'entre eux n'étaient pas à même de lire les références à la peinture vénitienne [...] ; restaient tous les autres codes, qui permettaient une saisie suffisante des signes.”¹

Nell'atto in cui inizia a concepire uno spettacolo, progettandone alcuni elementi che precedono di gran lunga nel tempo le prove, come le scene, i costumi o le musiche, il regista conosce in maniera affatto approssimativa la composizione socio-culturale del pubblico che assisterà alla rappresentazione; e in ogni caso deve tener conto del fatto che gli spettatori cambiano di giorno in giorno e possono costituire dei campioni anche molto differenziati della popolazione. Per quanto sia importante la comunicazione chiara dei significati dello spettacolo al pubblico (e la cosa non è sempre così frequente fra i registi delle ultime generazioni), resta il fatto che solo una parte dei linguaggi impiegati risulta comprensibile allo spettatore e non sempre la medesima per ciascuno dei presenti.

Le citazioni interne allo spettacolo sono spesso dei riferimenti indiretti, a volte inessenziali, destinati a essere colti o pienamente intesi solo dallo spettatore più avvertito. Esse possono coinvolgere un'area artistica differente o complementare al teatro (pittura, scultura, musica, letteratura) ma anche un diverso allestimento scenico, del medesimo regista (con autocitazione) o di un altro artista. Se talora la citazione è un abbellimento gratuito che nulla aggiunge al significato dello spettacolo, in altri casi ha un ruolo essenziale pregnante, consentendo di stabilire paralleli e suggerendo ulteriori significati dell'allestimento in modi più o meno espliciti. Come dichiara Patrice Pavis,

¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1978, p. 31.

“La citation (lorsqu’elle n’est pas un simple jeu ou une manière d’afficher sa culture) raccroche la pièce à un univers différent, lui donne un éclairage nouveau, souvent distancié. Elle ouvre un vaste champ sémantique et modalise le texte où elle s’introduit. À la limite, elle produit un effet de miroir pour la pièce renvoyée sans cesse à d’autres significations.”²

2. *Il caso di Giorgio Strehler*

Il maggiore regista teatrale italiano, Giorgio Strehler, ha senza dubbio sempre pensato a una destinazione popolare dei suoi spettacoli, preoccupandosi di stabilire un canale di comunicazione con lo spettatore, anche a prescindere dal livello della sua preparazione culturale. A differenza di altri colleghi, Strehler ha sempre considerato gli elementi compositivi dei suoi spettacoli come parti indispensabili di un quadro la cui piena comprensione possa essere raggiunta immediatamente dal pubblico nel suo complesso: fortemente influenzato dalla poetica drammaturgica brechtiana, soprattutto a partire dal 1954, egli ricerca ostinatamente una partecipazione critica dello spettatore, pur senza mai rinunciare al suo coinvolgimento emotivo.

All’interno dei suoi spettacoli sono frequenti le citazioni, che contribuiscono efficacemente a suggerire i significati del testo e al tempo stesso le intenzioni registiche. Si pensi per esempio ai rimandi che stabiliscono un collegamento fra l’interpretazione del testo e le altre arti, come avviene nel *Campiello* allestito nel 1974-1975. Qui Strehler rilegge uno dei testi meno frequentati di Carlo Goldoni con l’intento di ricostruire sulla scena uno spaccato di vita popolare (come già nelle precedenti *Baruffe chiozzotte*), con approssimazione realistica e interpretazione poetica di una vicenda umana:

² P. Pavis, *Citation*, in Id., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 48.

“Questa grande commedia plebea! Questo piccolo grande poema plebeo! C’è, nel terzo e nel quinto atto, una densità cifrata del linguaggio veneto, tenuto stretto, gergale, non divulgativo, veramente plebeo nella sua realtà di forza e che il verso solo esalta e fa squillare più alto, e che dovette certo fare impazzire Carlo Gozzi. [...] *Il campiello*, non meno delle *Baruffe* poi, delle *Massere* e delle *Donne gelose*, ma con più forza, più compattezza di tutte queste, *Baruffe* comprese, è commedia popolare in senso profondo, non solo per il colore popolare o per i suoi protagonisti popolari: lo è senza risparmio, lo è decisamente, audacemente, violentemente...”³

Ecco allora che i riferimenti alla pittura veneta si rivelano utili, se non indispensabili, a collocare la vicenda entro uno spazio ben definito, aggiungendo specificazioni di carattere cronologico e sociale: Strehler cita le arti figurative per creare un ambiente piccolo e vero, quasi un quadro animato. Egli guida la mano dello scenografo Luciano Damiani e ne ispira le scelte figurative che, attraverso un processo di rarefazione della fonte, fanno della citazione un elemento vivo e indispensabile. Il mondo popolare è restituito dal regista con la stessa mano figurativa di Canaletto o del meno celebre Giambattista Pittoni, come dalla penna del loro contemporaneo Carlo Goldoni: a due secoli di distanza, Strehler dà vita a quel mondo rievocandolo senza concessioni nostalgiche, in tutta la sua verità intima. A uno sguardo attento non possono sfuggire i tratti che accomunano certi disegni degli artisti citati e la scena realizzata da Damiani, sia nel disegno architettonico, sia nell’atmosfera quieta e rarefatta che segna il passo di una quotidianità spicciola. Di autentica citazione diretta si può parlare a proposito di alcuni costumi, come conferma il paragone di un disegno del Canaletto con le foto degli abiti di scena.⁴

³ G. Strehler, *Perché questo ‘campiello’. Note di regia per “Il Campiello” di Carlo Goldoni edizione 1974-1975 pubblicate anche nel programma di sala per “Il campiello” stagione 1992-1993*, Piccolo Teatro, Milano, 1992, all’indirizzo elettronico www.archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=6&ID=57&imm=1&contatore=0&real=0

⁴ Per le fotografie di questo e di tutti gli altri spettacoli strehleriani citati nel seguito dell’articolo si vedano gli archivi multimediali del teatro all’indirizzo elettronico www.archivio.piccoloteatro.org/eurolab/ con il titolo del testo e l’anno della messa in scena.



Canaletto, Figure maschili

Il preciso richiamo iconografico è una scelta colta che ai più sfugge, ma l'atmosfera di quella popolare Venezia settecentesca, fresca e autentica, estranea ai manierismi tradizionali, risulta chiaramente percepibile ai più. In tal caso la citazione vale come riferimento esterno ad autori non teatrali, connessi a una ben determinata area geografica e temporale, in sintonia con l'autore del testo e con il soggetto dell'opera rappresentata.

Diverso è il caso in cui lo spettacolo teatrale citi un mondo e una cultura estranei al testo rappresentato o ad esso non immediatamente legati. La contaminazione di due universi poetici diversi e anche assai distanti tra loro può rivelarsi particolarmente suggestiva, chiarendo le intenzioni critiche che muovono il regista e guidando la sua interpretazione del testo.

Si pensi, per fare un esempio particolarmente significativo, all'importanza delle suggestioni goldoniane nell'allestimento del primo *Giardino dei ciliegi* di Anton Čechov nel 1954. Se Strehler si dichiara poco soddisfatto del risultato perseguito, pure motiva assai chiaramente tale scontento:

“Il *Giardino* fu allestito [...] dopo l'esplosione creativa della *Villeggiatura*, doveva essere la continuazione di un unico discorso sulla ‘fine’ di una società, sul brivido della fine e sui suoi presentimenti, in due particolari momenti della storia europea e del mondo. Ma arrivai alla seconda fase con il cuore un po' secco. Andammo in prova col *Giardino* tre o quattro giorni dopo la prima della *Trilogia* di Goldoni.”⁵

Nell'intenzione del regista il *Giardino* (com'era accaduto con la *Trilogia della Villeggiatura* goldoniana) è una sorta di testamento, la chiave di volta di un epocale fenomeno di trasformazione sociale: un mondo sta completando il suo ciclo vitale per cedere il passo ad un altro, il crollo inizia a essere avvertito nel testo goldoniano per poi prendere forma definitiva nel capolavoro čechoviano, sancito simbolicamente dalla vendita della casa. La citazione esprime dunque, in questo caso, l'intento di tracciare un percorso interpretativo che attraverso tempo e spazio suggerisca importanti analogie fra autori e testi apparentemente lontani; e d'altro canto la presenza immanente del mondo čechoviano nella *Trilogia*, sottolineata da più di un critico, indicava già la volontà di recuperare in un allestimento successivo certe acquisizioni sceniche.

Le scelte scenografiche e le intonazioni della luce (che in Strehler è sempre un linguaggio straordinariamente significativo) collegano due mondi apparentemente estranei come la Venezia di metà Settecento e la provincia russa fra diciannovesimo e ventesimo secolo. Valentina Fortunato e Sarah Ferrati – protagoniste rispettivamente della *Trilogia* e del

⁵ G. Strehler, *Per un teatro umano*, a cura di S. Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 256.

Giardino – pongono la loro sofferta femminilità e il lirismo dell'interpretazione (in cui ogni sorriso si vela di malinconia) al servizio di una regia che propone un non dichiarato raccordo tra Giacinta e Ljuba: due donne che trasformano la propria esperienza sentimentale nel simbolo di una più vasta esperienza sociale, mentre la caduta di speranze e progetti umani si riflette nel crollo di mondi destinati a scomparire.

Vent'anni dopo, nel 1974, Valentina Cortese prenderà il testimone della Ferrati, vestendo i panni della protagonista di una nuova, straordinaria edizione strehleriana del *Giardino dei ciliegi*. L'estenuazione lirica di cui ella carica il suo personaggio, non attinta dalla Ferrati, contribuisce a dare una luce definitiva a questo tramonto di un'epoca.



**Valentina Cortese nel *Giardino dei ciliegi* (1973-74)
Giulia Lazzarini in *Giorni felici* (1981-82)**

E l'immagine di Ljuba che alza al cielo le mani reggendo l'ombrellino, in un gesto che esprime il muto dolore della sua esistenza

travolta dal cambiamento, ritorna identica nell'indimenticabile regia di *Giorni felici* di Samuel Beckett nel 1981: qui la protagonista Giulia Lazzarini, nei panni di Winnie, raggiunge a sua volta l'apice del lirismo quando assiste al crollo delle illusioni che si rivelano leopardianamente come un amaro inganno. È questo un caso emblematico di autocitazione, che mostra la propria vitalità espressiva allorché riemerge, a distanza di decenni e in drammaturgie radicalmente diverse, per assumere il valore di un simbolo iconico in cui si esprima il senso di una visione personale dell'umanità.

A partire dal 1956, Strehler dedica a Bertolt Brecht un'attenzione continuativa e particolare, che lo conduce a rappresentare (e in alcuni casi ripetutamente) molti suoi testi. Il contributo ermeneutico del regista alla comprensione dell'opera brechtiana in Italia, pur entro una varietà di registri che dipende dall'ampiezza della tastiera testuale, si distingue per il rifiuto di ogni dogmatismo ma anche per una rigorosa coerenza, evidenziata ancora una volta da citazioni e autocitazioni. Pensiamo a due spettacoli giustamente celebri, *l'Opera da tre soldi* del 1972 e *L'anima buona di Sezuan* del 1981.⁶ Nel 1972 il regista utilizza scenograficamente luci da avanspettacolo, con l'intento di sottolineare come il nodo centrale dell'opera consista nel "suo 'apparire' gastronomica per 'essere' anti-gastronomica. L'apparenza del divertente che diventa di continuo allarmante. L'evasione 'piacevole' che diventa spiacevolezza e aggressione diretta".⁷

⁶ La prima messa in scena strehleriana dell'*Opera da tre soldi* è della stagione 1955-1956, quella de *L'anima buona di Sezuan* risale alla stagione 1957-1958.

⁷ Cfr. G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., p. 291.



L'Opera da tre soldi (1972-1973)

Nel 1981, con perfetta analogia, Strehler allude ancora alle luci da avanspettacolo e cita tale forma teatrale per animare la tabaccheria di Shen-Te; e ancora una volta l'effetto è antifrastico, poiché l'apparente euforia visiva e sonora si contrappone a una riflessione profonda che vede bandita ogni leggerezza. L'effetto rinvia allo straniamento brechtiano, ma anche alla qualità emotiva delle scelte registiche: l'autocitazione diventa allora una coerente e personalissima interpretazione dell'autore tedesco.



L'anima buona di Sezuan (1980-1981)

3. Il “Faust” o dell’autocitazione

Numerose citazioni e autocitazioni sono presenti nel progetto complesso e pluriennale di *Faust*, vera e propria *summa* del percorso artistico strehleriano, articolata in due spettacoli successivi che in alcuni casi furono rappresentati a sere alterne. Citazione diretta e dichiarata è innanzitutto il legame che il regista stabilisce tra la sua Margherita goethiana e la *Venere dormiente* di Giorgione.⁸ Il dipinto è scelto da Strehler come fondamentale complemento scenografico di *Faust Frammenti – Parte prima* (1988-1989), perché rappresentativo dell’“immensità metafisica”⁹ del personaggio: il pittore crea un’immagine la cui carica erotica e sensuale è temperata da un’atmosfera sognante, sicché il risultato appare ben diverso dalle interpretazioni meno pudiche del personaggio mitologico suggerite dagli artisti successivi.



Giorgione, *Venere dormiente*

⁸ La *Venere dormiente* (1507-1510 ca.) è un dipinto di Giorgione completato e in parte ridipinto da Tiziano (1511-1512 ca.) dopo la morte del maestro.

⁹ Cfr. G. Strehler, *Continua il nostro lavoro di ricerca sul “Faust” di Goethe. Appunti di regia del “Faust” parte prima / Appunti di regia del Progetto Faust, anno secondo*, Piccolo Teatro, Milano, 1989, all’indirizzo elettronico www.archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=6&ID=72&imm=1&contatore=1&real=0



Faust Frammenti – Parte prima (1988-1989)

Il nudo idealizzato della *Venere* giorgionesca allude a significati più alti e come lei la Margherita di Strehler vuole esprimere la castità dell'amore, la purezza del sentimento: ella s'innamora perdutamente di Faust, inconsapevole della volontà tutta umana di dominio sulla materia che ispira la di lui passione.

Di autocitazioni si dovrà invece parlare, prendendo in considerazione le consapevoli riprese di singole immagini o più ampi sintagmi scenici tratti da alcuni spettacoli diretti da Strehler nel corso della sua carriera. Il numero di tali inserti e la loro ricorrenza, pur sempre giustificata da un solido ancoraggio alla materia drammaturgica, lascia intendere nel regista la volontà di comporre una sorta di florilegio della propria produzione, sicché le due parti di *Faust* – che pure a molta critica parvero artisticamente meno significative se confrontate con i capolavori degli anni precedenti –

possono essere scelte come una guida per intendere le linee portanti dell'estetica teatrale strehleriana.

Si pensi al rapporto istituito tra il Mefistofele del *Faust* e il protagonista di *Re Lear* messo in scena nel 1972: la volontà di isolare entrambi i personaggi nella loro dimensione storica si esprime con chiarezza in alcune immagini salienti dei due spettacoli. La scelta di destoricizzare le due vicende le rende entrambe universali, poiché Lear e Mefistofele precedono la storia e assistono in un certo senso al suo inizio, stagliandosi soli in una dimensione di là del tempo per raccontare la vicenda immutabile dell'uomo. Se Mefistofele emerge dalle acque fumiganti di un magma primordiale, “qualcosa dei primi Evi o prima degli Evi”,¹⁰ il dramma shakespeariano si colloca “alle soglie del tempo”:

“Non trascurare nel *Lear* un dato di fatto: la ‘favola’ di Leir-Lear per Holinshed è datata nel 3105 dalla *nascita del mondo* (55 anni prima della fondazione di Roma [...]). La tragedia è stata da Shakespeare mantenuta in una lontananza alle soglie del tempo, non fuori tempo, ma storicizzata. In tale modo si ottiene un’*astrazione* delle situazioni senza però perdere del tutto una *connotazione* storica possibile: cioè storia di uomini in un certo tempo. Solo che il tempo è remotissimo.”¹¹

Di citazione letterale si deve invece parlare per la ‘discesa’ di Margherita sul nudo assito del palcoscenico, identica – non fosse che per una luce volutamente diversa – a quella di Ariel nell’edizione della *Tempesta* del 1978,¹² allorché il regista la volle sospesa a un cavo d’acciaio per accentuare la contrapposizione tra il leggero spirito dell’aria e il pesante Calibano emerso dalle viscere della terra.

¹⁰ Cfr. *ivi*.

¹¹ *Id.*, *Per un teatro umano*, cit., p. 324.

¹² La prima messa in scena strehleriana della *Tempesta* risale alla stagione 1947-1948.



Giulia Lazzarini in *Faust Frammenti – Parte prima* (1988-1989) e nella *Tempesta* (1977-1978)

Nell'edizione cosiddetta 'dell'addio' di *Arlecchino servitore di due padroni*, allestita nel 1987¹³ con lo scopo dichiarato (ma non mantenuto) di concludere la lunga serie di allestimenti che nell'arco di quarant'anni aveva scandito il percorso artistico di Strehler, egli sceglie di alludere alla consistenza ormai quasi evanescente di uno spettacolo che intende abbandonare per sempre. Ecco allora che alla ridottissima presenza di elementi scenici concreti fa riscontro l'uso insistito della *silhouette*. Un procedimento affatto identico ritorna nel *Faust Frammenti – Parte prima*, andato in scena l'anno successivo a tale edizione dell'*Arlecchino*. Il senso riposto dell'autocitazione si trova forse nel profondo e struggente autobiografismo di cui il *Faust* strehleriano è testimonianza: la vicenda dell'uomo saggio, che si concede allo sciagurato patto con il diavolo per cogliere l'inattinguibile immortalità, sembra infatti riflettere il percorso dello

¹³ La prima messa in scena strehleriana dell'*Arlecchino* risale alla prima stagione della fondazione del Piccolo Teatro (1947-1948).

stesso regista, invecchiato e scosso da vicende recenti,¹⁴ che impegna se stesso e il suo teatro nell'impresa 'impossibile' di dar vita sulle scene al poema drammatico goethiano.



Arlecchino servitore di due padroni (1987) e *Faust Frammenti – Parte prima* (1988-1989)

¹⁴ A proposito della frattura teatro-istituzioni, scrive Strehler: “Proprio mentre il Teatro Italiano, al di fuori di rare eccezioni, sta dissolvendosi in avventure senza domani, noi al Teatro Studio e al Piccolo Teatro affrontiamo progetti vasti, proiettiamo nel futuro il nostro lavoro, con una fiducia ed una generosità che forse non è corrisposta sufficientemente da coloro che hanno la grave responsabilità istituzionale di assicurare una vita degna ad un Teatro Pubblico, una sicurezza per la fragilità del lavoro teatrale, un sostegno anche umano per coloro che lo svolgono come missione, assai più che come ‘mestiere’” (cfr. G. Strehler, *Appunti di regia*, in *Faust Frammenti - Parte prima*, cit.).

La scelta di citare alla lettera la scena dell'*Arlecchino* si spiega allora con la volontà di sottolineare l'eternità (relativa) dell'opera d'arte, prendendo le distanze dall'esistenza materiale per attingere il sublime dell'esperienza intellettuale.

Meno accertabile ma altrettanto significativa è invece la citazione che pare di poter cogliere in un'altra immagine di *Faust Frammenti – Parte seconda*, per la sua somiglianza non solo compositiva ma anche emozionale con qualche scatto del čechoviano *Giardino dei ciliegi* nella storica regia del 1965 di Luchino Visconti. Ci riferiamo alla viscontiana scelta di collocare sulla scena alberi di ciliegio veri, che aveva a suo tempo scatenato polemiche ma che ha in seguito contribuito a disegnare i contorni del realismo 'emotivo' di Strehler; a partire dall'effetto che elementi di verità scatenano negli attori che vi si trovano immersi, aiutandoli a ritrovare quel "magico se"¹⁵ che Konstantin Stanislavski aveva indicato come l'attimo dell'immedesimazione. Strehler, che di Visconti era stato involontario compagno di strada battendo sentieri per molti aspetti paralleli e cronologicamente coincidenti, dichiarava per Luchino un'ammirata amicizia, pur non avendo assistito a suoi spettacoli successivi al 1947. Che questo fosse un vezzo, per rivendicare l'autonomia della *Trilogia della Villeggiatura* del 1954 rispetto alla *Locandiera* viscontiana del 1952, oppure la sottolineatura di un'effettiva distanza tra la vicenda del teatro pubblico e quella del grande teatro privato nella seconda metà del Novecento, poco importa. Piace credere che l'immagine del *Faust* intenda consapevolmente richiamare il *Giardino* viscontiano, in una sorta di affettuoso omaggio e riconoscimento di eccellenza artistica.

¹⁵ Cfr. K.Stanislavski, *Il lavoro dell'attore*, a cura di G. Guerrieri, traduzione di E. Povoledo, Bari, Laterza 1956, p. 59.

4. *Lluis Pasqual, la citazione riconoscente*

Ben diverso è il caso – pur guidato da un affetto anche maggiore e dal piacere di dichiarare gli ascendenti della propria formazione artistica – di un regista come Lluis Pasqual, che di Strehler fu fra gli assistenti di maggiore talento a partire dalla fine degli anni Settanta. L'impronta del maestro è, nel suo caso, elemento determinante di una cultura assimilata nel profondo e fatta propria nella consapevolezza di un'originalità che si accampa con sicurezza nonostante la riconoscibilità della fonte, o forse addirittura grazie ad essa. Pasqual – come prima di lui un altro assistente storico di Strehler, Lamberto Puggelli – cita senza remore e con dichiarato compiacimento l'insegnamento ricevuto, visibile soprattutto nell'uso sapiente della luce e nella preferenza per cromatismi sfumati o addirittura per la dominanza dei bianchi.

Dirigendo nel 2010 per il Piccolo Teatro *Donna Rosita nubile* di Federico García Lorca, Pasqual sceglie per i ruoli di spicco alcuni interpreti legati alla storia dello Stabile milanese (Andrea Jonasson, Giulia Lazzarini, Franca Nuti, Gian Carlo Dettori). Nel testo, poi, vengono sottolineati imprevedibili elementi di consonanza rispetto al *Giardino dei ciliegi*:

“García Lorca in quest'opera si allontana dalla durezza della campagna per scrivere un poema leggero, dove consegue un miracolo tanto cechoviano da lasciare che il tempo rompa le sue regole e si comprima e si espanda nella libertà di un teatro, mescolando dal vivo lo scontro tra la memoria e la vita con la sua forza misteriosa, tra la fedeltà ad un ricordo ed il mondo che si muove davanti a noi e con noi.”¹⁶

Il čechovismo diventa allora una citazione del modo di intendere Čechov che fu proprio di Strehler, nel *Giardino* ovviamente ma anche (lo si

¹⁶ Cfr. *Donna Rosita nubile*, programma di sala (stagione 2009-2010), Piccolo Teatro, Milano, 2009.

è visto) nella *Trilogia della Villeggiatura* e forse persino nel *Campiello*. L'interpretazione della protagonista Andrea Jonasson ricorda da presso quella offerta da Valentina Cortese nel 1974 quando, nei panni di Ljuba, anelava ad un altrove perduto ma ancora ardentemente sognato. I due personaggi sono mossi da volontà ed esigenze assai diverse fra loro, ma il gesto con cui Pasquale Di Filippo culla la Jonasson non può non richiamare alla memoria quello con cui Gianni Santuccio trattiene Valentina Cortese, folle – come il personaggio lorchiano – di un desiderio irragionevole che tutta la pervade.



Pasquale Di Filippo e Andrea Jonasson in *Donna Rosita nubile*, regia di Lluís Pasqual (2009-2010) / Gianni Santuccio e Valentina Cortese nel *Giardino dei ciliegi*, regia di Giorgio Strehler (1973-1974)

L'analogia assume corpo anche nella scelta dei costumi, nelle loro foggie e specialmente nel cromatismo. Basti pensare ai costumi scelti da Pasqual per i personaggi delle ragazze, così vicini nel taglio e nei colori a

quelli dell'indimenticabile secondo tempo della *Trilogia* goldoniana messa in scena da Strehler. E un riferimento al maestro si coglie ugualmente nella qualità della scenografia, che richiama da vicino (come ha rilevato la critica) quella dello strindberghiano *Temporale* del 1979-1980: con la scelta di rendere, insieme, esterni e interni attraverso un gioco di trasparenze che, diversamente illuminate, offrono allo spettatore più di una prospettiva sull'ambiente. La casa di Rosita – pur rappresentata secondo una prospettiva frontale anziché ad angolo – è realizzata come lo era quella del Signore nel *Temporale*, con l'impiego di un materiale trasparente o riflettente a seconda del tipo di illuminazione.

L'allestimento firmato da Lluís Pasqual, col suo fitto intreccio di riferimenti, riconosce insomma sinceramente un debito artistico nei confronti di Giorgio Strehler, senza perciò rinunciare ad una piena originalità di lettura. E proprio questo ha profondamente commosso lo spettatore, che avendo amato il Maestro ha ritrovato l'eco della sua arte impareggiabile nel lavoro dell'allievo.



CRISTINA BARBATO

CITAZIONI FIGURATIVE NELLE SCENOGRAFIE D'OPERA DI PIER LUIGI PIZZI

La citazione è molto frequente nell'arte contemporanea¹ ma ha origini più antiche, basta pensare al rapporto di imitazione fra allievo e maestro nell'arte del Rinascimento. Nel corso dei secoli questa tecnica è stata usata da autori culturalmente e ideologicamente molto diversi fra loro, che si sono posti in relazione a modelli spesso noti e riconoscibili: ogni volta il nuovo autore ha giudicato il suo modello,² tributandogli un omaggio e considerandolo una *auctoritas*, oppure (in tempi più vicini a noi) distanziandolo ironicamente fino alla profanazione. La citazione corrisponde insomma a una presa di coscienza da parte dell'artista, che reimpiega frammenti di opere altrui, passate o presenti, e li inserisce nell'opera propria attribuendo loro sfumature e significati diversi da quelli originari.

¹ Si veda *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Ouvrage coordonné par P. Beylot, Paris, L'Harmattan, 2005.

² Si veda A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

Particolarmente stimolante, proprio per la radicale diversità dei punti di riferimento, è l'impiego di citazioni che appartengono a un genere artistico differente da quello di partenza. È il caso delle opere figurative inserite in una rappresentazione operistica o teatrale, citate per mezzo delle scenografie o dei costumi o con altri mezzi, per dare spessore semantico allo spettacolo e alla stessa recitazione degli attori o dei cantanti. Se la citazione in arte è un tema critico ampiamente frequentato, la sua presenza in ambito teatrale è invece meno studiata e può essere utile esaminare da vicino l'integrazione delle arti figurative nella pratica teatrale del celebre scenografo e regista Pier Luigi Pizzi. Nonostante la sua passione per la pittura sia spesso menzionata nelle monografie e negli articoli a lui dedicati, non vi sono ad oggi pubblicazioni che ne analizzino il frequente ricorso alla citazione.

Dopo aver compiuto studi di architettura, a partire dagli anni Cinquanta³ Pizzi è stato scenografo di grandi registi teatrali come Franco Enriquez, Sandro Bolchi, Franco Zeffirelli e, specialmente, Giorgio De Lullo, Alberto Fassini, Luca Ronconi.⁴ Grazie a tali collaborazioni, egli ha lavorato su testi di Molière, Georges Feydeau, Luigi Pirandello, Harold Pinter e Giuseppe Patroni Griffi, affrontando grandi temi come l'identità, la solitudine, l'omosessualità, la famiglia e le passioni amorose. Nel 1977 Pizzi ha allestito il suo primo spettacolo come regista, il *Don Giovanni* di Mozart, continuando però a disegnare scenografie e costumi. Per circa un decennio ha alternato regia e scenografia, lavorando per il teatro di prosa e per il teatro lirico. A partire dagli anni Ottanta, il numero di scenografie da

³ La sua prima scenografia è quella della *Leocadia* di Jean Anouilh, messa in scena nel 1951 da Giulio Cesare Castello nella sala della piazza Tommaseo a Genova.

⁴ Pizzi ha affermato: "Da De Lullo ho imparato il rigore e il perfezionismo, da Ronconi lo stimolo alla fantasia. Le due facce del mio lavoro" (cfr. L. Dubini, *Cinquecento opere nel nome dell'eccesso. Da Rossini a Gluck*, in "Corriere della Sera", 4 maggio 1999, p. 21).

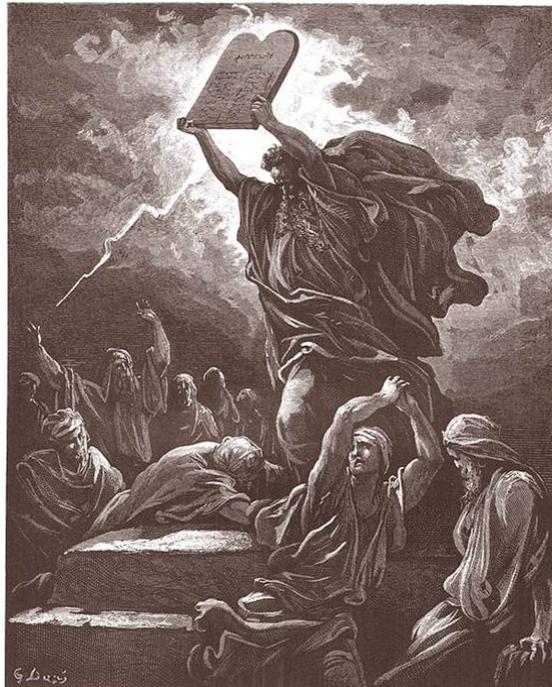
lui realizzate per altri registi è considerevolmente diminuito a profitto della regia lirica.

Già presente negli ultimi lavori dello scenografo per Ronconi alla fine degli anni Settanta, la tecnica della citazione è impiegata più di frequente nelle regie dedicate a opere di Gioacchino Rossini negli anni Ottanta, un repertorio che proprio Pizzi ha contribuito a riportare in luce. Conoscitore della storia dell'arte e appassionato di pittura italiana del Rinascimento (colleziona dipinti veneziani del Seicento), egli sceglie le opere da citare in base al ruolo che hanno avuto al momento della loro creazione, entrando in dialogo con gli artisti del passato e facendoli rivivere nello spettacolo. Esamineremo otto messe in scena di Pizzi per il teatro lirico, realizzate fra il 1977 e il 2005, classificandole in tre categorie: la prima consiste nella ripresa nell'opera citante della struttura plastica dell'opera citata, introducendo dei dipinti sulla scena; la seconda consiste in una vera e propria inclusione dell'opera citata nell'opera citante sotto forma di *tableaux vivants*; la terza consiste in un prestito iconografico, quando la scenografia e/o i costumi si ispirano ad un'opera figurativa.

1. *Dipinti in scena*

Le prime scenografie per le quali Pizzi utilizza il procedimento della citazione figurativa sono quelle del *Nabucco* di Giuseppe Verdi, con la regia di Ronconi e la direzione musicale di Riccardo Muti (Maggio Musicale Fiorentino, 1977). In questo spettacolo l'epopea degli Ebrei si confonde con la storia del Risorgimento, Nabucco ricorda da vicino re Vittorio Emanuele e l'epoca di Verdi si sovrappone a quella del libretto, per ricordare la ciclicità della storia. Pizzi sottolinea questa lettura dell'opera creando una scenografia fissa che rappresenta dei muri grigi, davanti ai quali sono calati dall'alto grandi quadri di soggetto storico che

Verdi conosceva e apprezzava. Lo scenografo cita in particolare le opere del milanese Francesco Hayez, che come Verdi si identificava con l'ideologia risorgimentale: pensiamo alle sue scene di battaglia e al celebre quadro *Il bacio* (1859), dipinto in occasione di una mostra per celebrare la liberazione della Lombardia e diventato rapidamente un punto di riferimento per il romanticismo patriottico. Verdi aveva chiesto più volte consiglio all'artista per la messa in scena dei suoi drammi in musica e a sua volta Hayez si era spesso ispirato ai melodrammi verdiani (*I due Foscari*, *I Lombardi alla prima Crociata*, *I Vespri siciliani*) per certi quadri dai temi patriottici. Le opere portate sulla scena da Pizzi sono dunque selezionate per ragioni storico-culturali, ma non riproducono fedelmente gli originali proprio per le loro dimensioni molto grandi; inoltre esse sono rielaborate come se fossero ricostituite dalla memoria. È il caso in particolare dell'incisione di Gustave Doré *Moïse brise les tables de la loi* (1866), che Pizzi riproduce pittoricamente concentrandosi sulla figura del personaggio biblico e scegliendo una gamma di marroni assenti nell'originale.



Gustave Doré, *Moïse brise les table de la loi* (1866)



Nabucco (1977) – Maggio Musicale Fiorentino

Presenza di dipinti sul palcoscenico si ha anche nell'*Armide* di Christoph Willibald Gluck, rappresentata per la prima volta a Versailles nel 1992 con regia dello stesso Pizzi⁵. La scena si presenta infatti come una galleria pittorica che fa da cornice ai personaggi e alle azioni: i dipinti, sempre facilmente riconoscibili e spesso in forma di dettaglio dell'originale,⁶ sono presenti per tutta la durata dello spettacolo, ma il loro numero e la loro funzione cambiano da un atto all'altro. I soggetti sono legati alla storia di Armida ed esprimono le emozioni della protagonista, come le illustrazioni di Giambattista Tiepolo per la tassiana *Gerusalemme liberata* (1757). Nella scena iniziale la galleria d'arte evoca i trofei e i doni ricevuti da Armida, in seguito essa si trasforma in una sorta di labirinto in cui vengono presentate le vicende della maga. Nel secondo atto i quadri rappresentano per lo più dei paesaggi, come se la protagonista vi cercasse il luogo ideale per sedurre Rinaldo; nella scena in cui lei lo colpisce si può

⁵ Del 1996 è una nuova edizione dello spettacolo per il Teatro alla Scala di Milano.

⁶ È possibile per esempio risalire a dipinti del Caravaggio come *Medusa* (1597) e – per il coro del secondo atto che appare e scompare dietro i cespugli – *Bacco* (1596-1597).

riconoscere *Giuditta e Oloferne* del Caravaggio. Nel finale dell'ultimo atto la galleria presenta solo cornici vuote, con un'assenza che rinvia simbolicamente ad Armida sola ed inerme.



Armide (1998) – Foto A. Tamoni - Teatro alla Scala

La struttura della galleria, del resto, allude al genere pittorico fiammingo e nord-europeo dei *cabinets d'amateurs* seicenteschi mentre l'idea stessa della collezione privata aperta al pubblico corrisponde alla

moenza didattica della scenografia, che sembra offrire al pubblico teatrale i dipinti del passato mentre ascolta la musica di Gluck e i versi di Philippe Quinault.



Johan Bredschneider, *Gemäldgalerie* (1702)

Altro spettacolo che prevede la presenza di dipinti sulla scena è *La pietra del paragone*, melodramma giocoso di Rossini che Pizzi allestisce per il Festival di Pesaro nel 2002. La trama ruota attorno a un ricco scapolo che riceve gli amici nella sua casa di campagna, con un gioco di ipocrisie e rapporti fondati sull'interesse: questi borghesi preoccupati dalle apparenze sono spostati da Pizzi negli anni Settanta e la casa diventa un'architettura moderna, con ampie finestre che consentono di vedere dall'esterno le azioni quotidiane dei personaggi. Sullo sfondo gli spettatori possono ammirare quadri di Alberto Burri, come segni del gusto decorativo un poco superficiale del protagonista e al tempo stesso come sottile critica di certe regie contemporanee, più interessate a far parlare di sé che ai contenuti

delle opere messe in scena. E nella medesima direzione si muovono alcuni riferimenti cinematografici, come i telefoni bianchi degli anni Trenta o la partita a tennis del *Giardino dei Finzi Contini*.

2. *Quadri viventi*

Un'altra forma di citazione utilizzata da Pizzi è quello che chiamiamo effetto d'inclusione, con opere figurative che escono dal loro supporto d'origine per prendere vita sulla scena. Pensiamo per esempio alla *Semiramide* di Rossini allestita per il Festival di Aix-en-Provence nel 1980. Per la Babilonia di Semiramide il regista reinventa un modulo stilistico neoclassico, creando uno spazio geometrico che evoca i monumenti del passato e suggerisce un'incombente presenza divina: in tal modo la scenografia abbandona i generici fondali tradizionalmente impiegati per rappresentare l'antichità, privilegiando (per ogni spettacolo) un rapporto con opere d'arte precise. Pizzi impiega in particolare alcune citazioni architettoniche che rinviano ai progetti di Giovanni Battista Piranesi per camini dalle decorazioni esotiche (*Diverse maniere d'adornare i cammini*, 1769) e al *Monumento funebre a Maria-Cristina d'Austria* di Antonio Canova (1798-1805) per il mausoleo piramidale di Nino. Inoltre gli ingombranti e rigidi costumi, che rappresentano templi, regge o caserme, riproducono i figurini dell'architetto francese Ennemond Alexandre Petitot (*Mascarade à la grecque*, 1771),⁷ che alludevano con sottile ironia alla passione per l'antico del secondo Settecento. Proprio in virtù della loro matrice architettonica tali costumi costringono i cantanti a muoversi in modo innaturale, impedendo all'attore e al pubblico

⁷ Si veda C. Deshoulières, *L'opéra baroque et la scène moderne : essai de synthèse dramaturgique*, Paris, Fayard, 2000, pp. 429-430.

l'immedesimazione con il personaggio⁸ e suggerendo la rigidità del genere tragico.



**Ennemond Alexandre Petitot, *Jeune Moine à la Grecque* (1771)
Semiramide (1980), Figurino del costume dell'Ombra di Nino**

Per *Bianca e Falliero*, ossia *il consiglio dei tre* di Rossini, allestito nel 1986 per il Festival di Pesaro, Pizzi trasforma la scena dell'Auditorium Pedrotti in un vero e proprio *tableau vivant* ispirato al dipinto di Paolo Veronese *Cena in casa di Levi* (1573). L'opera del Veronese, che doveva rappresentare l'Ultima Cena ma che fu modificata in un soggetto profano su pressioni dell'Inquisizione, rappresenta i ricchi aristocratici veneziani del Cinquecento con i loro abiti eleganti e colorati, sotto un porticato a tre archi d'ispirazione rinascimentale che è in perfetta sintonia con la "tersa e

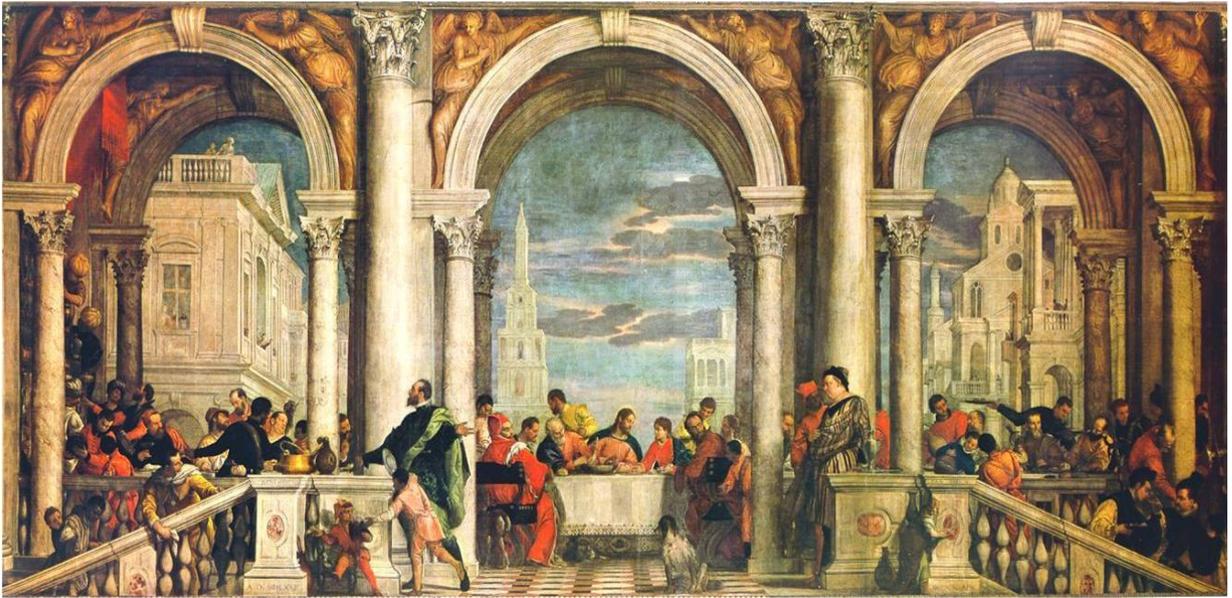
⁸ Il riferimento è alle teorie registiche di Gordon Craig.

ariosa”⁹ atmosfera del melodramma rossiniano. Pizzi aggiunge al portico delle rampe di scale che si compongono e scompongono secondo le necessità dell’azione, e veste di rosso i personaggi che rappresentano il potere, di toni pastello gli altri. Bianca passa così dall’azzurro del primo atto al rosso del secondo, quando muta felicemente il corso drammatico degli eventi: il cromatismo inizialmente associato ai personaggi negativi acquista ormai un significato positivo e contribuisce al lieto fine grazie alla forza e alla fiducia attribuite alla protagonista.



***Bianca e Falliero* (1986) – Foto Amati-Bacciardi - Fondazione Rossini, Pesaro**

⁹ Cfr. M. Spada, *Le immagini. Note storico-critiche*, in *Il teatro di Rossini: le nuove edizioni e la messinscena contemporanea*, a cura di B. Cagli e G. Mariotti, Milano, Casa Ricordi, 1992, p. 67.



Paolo Veronese, *Cena in casa di Levi* (1573)

Nel 2005 Pizzi riprende la *Semiramide* per l'Opera di Roma, optando per scelte scenografiche e registiche radicalmente diverse da quelle del 1980. La scena che rappresenta nello stesso tempo la sala del trono, il tempio e la tomba è ora solenne e sontuosa, evocando la chiesa barocca di Sant'Andrea della Valle a Roma. In questa produzione la città di Babilonia non contiene alcuna traccia esotica (ad eccezione del costume dell'indiano Idreno), poiché la regia preferisce sottolineare le connotazioni psicologiche dell'opera accentuando la solitudine della protagonista. Qui si citano esplicitamente due dipinti di Jacques-Louis David, *Le Sacre de l'empereur Napoléon I^{er}* (1803-1805) e *Portrait de Napoléon I^{er} en costume impérial* (1805). Il secondo è ben visibile nei costumi e nella postura di Semiramide, mentre il primo (con l'imperatore nell'atto d'incoronare Josephine) è presente nella scena in cui la regina annuncia che Arsace sarà suo sposo e re di Babilonia: sulla destra è il mondo sacro e sulla sinistra il mondo laico, con una netta contrapposizione spaziale tra i personaggi favorevoli e quelli contrari all'annuncio.



Semiramide (2005) – Foto C. Falsini - Opera di Roma



Jacques-Louis David, *Le sacre de l'empereur Napoléon I^{er}* (1803-1805)

3. *Reminiscenze figurative*

L'ultimo tipo di citazione utilizzato da Pizzi, propriamente non citazione ma reminiscenza visiva, è il prestito iconografico che evoca indirettamente un'opera o uno stile figurativo. Pensiamo per esempio all'*Otello* di Rossini messo in scena a Pesaro nel 1988, dove appare una Venezia rinascimentale con pareti in marmo bianco e avorio, sovrastate da grandi archi in porfido ai lati dei quali spiccano rampe di scale. Scenografia e costumi s'ispirano ai teleri di Vittore Carpaccio e in particolare a *L'Arrivo degli ambasciatori inglesi presso il re di Bretagna* che fa parte del *Ciclo di Sant'Orsola* (1490-1498), martire cristiana associata così alla tragica sorte di Desdemona. Nel dipinto appare sullo sfondo un paesaggio urbano sul mare, una Venezia trasfigurata e dominata da un tempio; nella scena di Pizzi questa Venezia carpaccesca si trasforma invece in una città umida e oscura che rispecchia la torbida malinconia dell'intreccio shakespeariano.



Otello (1988) – Foto Amati-Bacciardi - Fondazione Rossini, Pesaro



Vittore Carpaccio, *L'Arrivo degli ambasciatori inglesi presso il re di Bretagna* (1498)

Il finale dell'opera rossiniana, con Desdemona uccisa da Otello, evoca invece il *Martirio di Santa Agnese* di Francesco Del Cairo (1633-1635), un quadro che appartiene alla collezione personale del regista. Il volto illuminato della vittima e il gesto del dipinto, col carnefice immerso in una zona d'ombra che appoggia quasi affettuosamente la mano sulla spalla di Agnese, sono fedelmente riprodotti sulla scena.



Francesco Del Cairo, *Martirio di Santa Agnese* (1633-1635)

Anche l'eroina rossiniana del *Tancredi* è associata da Pizzi a una santa cristiana, nell'allestimento prodotto per il Festival di Schwetzingen nel 1992. Ancora una volta la reminiscenza figurativa è derivata dall'iconografia barocca e la protagonista Amenaide, per costumi, acconciatura e gestualità, ricorda molto da vicino la *Santa Maria Maddalena* del Domenichino (1617).

Come abbiamo visto, le citazioni figurative di Pizzi rientrano davvero in un progetto onnicomprensivo, nel quale scenografia e regia si uniscono, insieme agli altri elementi dello spettacolo, per illuminare ogni volta il senso dell'opera rappresentata con il massimo rispetto filologico. Pizzi mobilita le proprie conoscenze artistiche, architettoniche e letterarie, esibisce spesso il suo entusiasmo per la pittura italiana del Seicento e si impegna a comunicarlo al proprio pubblico (così come il suo lavoro, con uno slancio didattico, mira sovente a rimettere in scena opere liriche uscite dai repertori). Nelle sue citazioni il gioco di corrispondenze è talvolta molto evidente e in alcuni casi è lo stesso regista a rivelare le sue fonti. In altri casi, invece, il riconoscimento della citazione è meno ovvio ed è proprio qui che si offre un ampio terreno d'indagine per i ricercatori: gli spettacoli di Pier Luigi Pizzi possono ancora nascondere molte sorprese.



EVE DUCA

**CITATION ET AUTOCITATION
DANS LES MISES EN SCÈNE FRANÇAISES DE
“SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D’AUTEUR”**

Il n’est pas rare de retrouver dans la représentation ce qui pourrait être défini comme une citation : qu’elle soit textuelle, para-textuelle, auditive ou visuelle, elle implique toujours le préexistant, et dans le cas de la mise en scène peut être perçue comme le témoignage d’une tradition scénique établie. On peut s’interroger sur le rôle et le motif d’un tel procédé : pourquoi les metteurs en scène ont-ils besoin de faire appel au passé, de convoquer le déjà vu ?

Les mises en scène françaises du théâtre de Luigi Pirandello inscrivent elles-aussi cette sorte d’irruption directe et immédiate du passé dans l’éphémère de la représentation, comme nous allons le voir à travers quelques exemples tirés de spectacles postérieurs à 1970. À cette époque, le théâtre de Pirandello fait pleinement partie du répertoire français, ayant derrière lui une longue tradition critique et scénique. Certains metteurs en scène décident alors d’utiliser cette tradition de façon affichée : ils rendent

volontairement visible ce statut de classique de Pirandello par la citation de la tradition scénique, aussi bien française qu'italienne.

Ainsi, deux metteurs en scène français n'oublient pas leur prédécesseur italien Giorgio Strehler lorsqu'ils montent *Les géants de la montagne*. Dans la mise en scène de Georges Lavaudant (Centre culturel de Bonlieu, 1981), un rideau de fer se lève pour découvrir le pont constituant la scénographie du spectacle, comme si la pièce recommençait là où elle s'était terminée chez Strehler en 1966. Dans la mise en scène de Laurent Laffargue (*La Coursive*, 2006), un drap tombe à la fin de la représentation exactement comme dans la première version de Strehler de 1947, où le rideau isolait l'acteur Camillo Pilotto pour qu'il lise sur le proscénium les intentions de l'auteur recueillies par son fils Stefano concernant le dernier acte. Ce final est expliqué par Laffargue comme étant un "inachèvement" qui "crée une vraie suspension, qui laisse chacun libre d'imaginer ce que sont les menaces qui pèsent sur notre monde".¹

Il serait bien évidemment très important et intéressant de se pencher sur le croisement des différentes traditions scéniques dans les mises en scène des classiques, mais nous nous concentrerons ici sur la citation dans un cadre français,

1. *La citation de la tradition scénique : le monte-charge de Pitoëff*

Le premier cas de citation qui nous semble particulièrement évocateur quant à la constitution de la tradition scénique française pirandellienne est celle de l'utilisation du monte-charge dans la mise en scène de *Six personnages en quête d'auteur*. Le monte-charge, utilisé par

¹ Cf. L. Laffargue, *Passeur de sens*, dans "L'avant-scène théâtre", 215, 2007, p. 71.

Georges Pitoëff en 1923 dans sa célèbre mise en scène de la pièce pour l’arrivée des Personnages, est en effet repris dans deux mises en scène plus récentes : celle d’Antoine Bourseiller en 1978 (Paris, Comédie-Française) et celle d’Emmanuel Demarcy-Mota en 2001 (Paris, Théâtre de la Ville) ;² et nous allons voir que l’introduction de la citation rend compte de façon tout à fait significative des différentes interprétations de la pièce.

La première représentation française de *Six personnages en quête d’auteur*, à la Comédie des Champs-Élysées le 10 avril 1923, est signée Georges Pitoëff et constitue la mise en scène la plus retentissante de l’œuvre, qui aura une influence sur le texte italien et sur la scène mondiale. En effet, après le premier choc inhérent au texte, celui des acteurs qui semblent répéter une pièce et l’irruption des Personnages, le deuxième est dû à une idée scénique de Pitoëff : faire entrer et sortir les Personnages par un monte-charge descendant du plafond, éclairés d’une lumière verte. Ce compte-rendu du critique de “Progrès”, qui revient sur la mise en scène de 1923 à l’occasion de la nouvelle représentation de la pièce au théâtre de Lyon en 1937, nous semble fournir une description probante de la représentation :

“Chaque soir, devant les yeux étonnés des spectateurs, le rideau apparaissait déjà levé sur un plateau encombré d’accessoires. Des groupes d’acteurs, en tenue négligée, se formaient... Visiblement on répétait. Et Michel Simon, qui apparaissait bien comme le directeur de cette troupe, bondissait de scène en salle, commandait, gesticulait et relevait ses mèches hirsutes.

C’est alors qu’au fond du plateau, de ce plateau long et gris, apparaissait l’ascenseur. Le théâtre en était pourvu, et si la machinerie fut jamais justifiée, c’était bien ces jours-là ! De cet ascenseur sortaient six personnes. [...] Blafards et nocturnes, ils traversaient la grande scène devant les comédiens pétrifiés. Très beau mouvement de théâtre.”³

² Traduction de François Regnault. Cette mise en scène a eu une nouvelle édition en 2014 (Paris, Théâtre de la Ville).

³ *Les Heures* – “*Six personnages en quête d’auteur*” de Luigi Pirandello, dans “Le Progrès : journal de Lyon, politique, quotidien”, 26 juin, 1937, p. 4.

Dès sa création à Paris à la Comédie des Champs-Élysées, Antonin Artaud souligne l'onirisme de la mise en scène de Pitoëff :

“Et voici que par l’ascenseur de la Comédie des Champs-Élysées débarque une famille en deuil, aux visages tout blancs, et comme mal sortis d’un rêve. [...] Que viennent faire ces fantômes dans notre monde, sur ce plateau où les machinistes circulent, et les comédiens surpris au milieu de leurs zizanies. Ainsi la mise en scène surélève la pièce et favorise l’illusion. [...] Et c’est comme un jeu de miroirs où l’image initiale s’absorbe et sans cesse rebondit, si bien que chaque image reflétée est plus réelle que la première et que le problème ne cesse pas de se poser. Et la dernière image emporte toutes les autres et supprime tous les miroirs. De telle sorte que l’on voit tous les Six personnages aux visages de spectres, et rangés comme des momies, s’en aller par l’ascenseur et disparaître dans le vrai cintre jusqu’à la prochaine représentation.”⁴

Gabriel Boissy définit l’interprétation de Pitoëff comme “hallucinante”, en précisant que cet effet était obtenu à l’aide de “procédés un peu étranges”.⁵ Henri Lenormand parle de “moment d’une étrangeté douloureuse” : “Livides sous la lumière verte, le père, la mère et les quatre enfants surgissaient lentement des profondeurs de l’Erèbe théâtral et s’avançaient vers les vivants stupéfaits”.⁶ Quant à Pirandello, s’il fut initialement choqué par l’utilisation du monte-charge, il se vit bientôt contraint de reconnaître le succès de la mise en scène de Pitoëff, comme en témoignent Marie-Anne Comnène (traductrice et femme de Benjamin Crémieux)⁷ et l’auteur lui-même qui déclara : “Il signor Pitoëff faceva

⁴ A. Artaud, “*Six personnages en quête d’auteur*” à la Comédie des Champs Élysées (1923), dans Id., *Premiers écrits et articles*, dans Id., *Œuvres*, Édition établie, présentée et annotée par É. Grossman, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 39-40.

⁵ Cité dans A. d’Amico – A. Tinterri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d’Arte di Roma 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 142.

⁶ Cité dans R. Lelièvre, *Le théâtre dramatique italien en France, 1855-1940*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 416.

⁷ Cf. M.-A. Comnène, *Luigi Pirandello*, dans *Pirandello*, “Europe”, 458, juin 1967, p. 8 : “À la Comédie des Champs-Élysées, où Georges Pitoëff répétait pour la dernière fois la pièce, le fameux ascenseur qui faisait débarquer sur la scène les six personnages vêtus de noir, et qui était la géniale nouveauté du metteur en scène, l’avait terrifié : ‘C’est impossible ! C’est impossible !’ répétait-il d’une voix bouleversée ‘ce

scendere sulla scena i miei *Sei personaggi* da un ascensore e se ciò, al primo momento, mi parve troppo arbitrario, ho poi finito con l'approvarlo".⁸ La mise en scène des *Six personnages* par Pitoëff livre au public français une vision onirique de Pirandello, axant la lecture de son théâtre sur la problématique réalité/fiction et ancrant la tradition scénique française dans une telle optique.

En 1978, Michel Arnaud retraduit la pièce pour la mise en scène qu'Antoine Bourseiller prépare pour la Comédie-Française. Or, à la fin des années 1960, s'était développée en Italie une critique pirandellienne axée sur la psychanalyse, qui se répercute en France. En 1978 paraît un volume, *Lectures pirandelliennes*, issu d'un centre de recherches de l'Université Paris VIII-Vincennes, dont l'avant-propos de Mario Fusco est sans équivoque :

" [...] ces études, qui tranchent profondément par rapport aux interprétations traditionnelles de Pirandello, aboutissent à une vision globale de l'œuvre et de sa genèse, faisant ressortir pleinement une originalité qui apparaît toujours plus forte avec le recul du temps. Cela n'est pas fortuit : la référence à la psychanalyse et la volonté de ne pas s'écarter du texte ont guidé réflexions et recherches."⁹

Bourseiller fonde justement sa lecture des *Six personnages* sur l'analyse qu'en fait André Bouissy dans ce volume d'études critiques. Selon ce dernier, l'intérêt du texte des *Six personnages*, habituellement

n'est pas ça du tout, impossible ! Mais Georges Pitoëff l'avait prié doucement d'attendre la réaction du public. L'accueil avait été délirant, comme l'on sait, et avait ému jusqu'aux larmes l'auteur enfin convaincu".

⁸ Cf. L. Pirandello, *La "mise en scène" di Pirandello* (1925), dans Id., *Fondazione del teatro d'arte di Roma*, dans Id., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Mondadori, 2006, p. 1274.

⁹ M. Fusco, *Avant-propos*, dans *Lectures pirandelliennes*, Centre de recherche de l'Université de Paris VIII Vincennes, Abbeville, Paillart, 1978. p. 2.

reconnu dans l'aspect méta-théâtral et l'inceste Père / Belle-Fille, est à rechercher plutôt dans le personnage du Fils et dans la mort des deux enfants. Le Père incarnerait le père de Pirandello ; la scène de l'arrière-boutique de Mme Pace serait alors une projection de l'adultère commis par celui-ci. Pirandello stigmatiserait l'infidélité de son père pour "se prémunir contre la tentation de se substituer à lui" ; le personnage du Fils, qui refuse de jouer la scène, serait "l'image du refoulement en acte".¹⁰ La pièce exprimerait donc l'inconscient de Pirandello, son refoulement du complexe d'Œdipe. L'auteur, en écrivant le drame nié des six personnages (l'allusion au double inceste) met en scène ses désirs inavouables : mais cela n'est possible que dans la pièce dans la pièce, pour qu'une plus grande distanciation soit assurée. La mise en abyme du théâtre n'est donc plus ici méta-théâtre, mais est interprétée psychanalytiquement. Ainsi, la dispute entre le Fils et le Père est vue comme une allusion à l'assassinat de Laïos, référence au mythe œdipien et au complexe théorisé par Freud. Cette mise en avant du Fils, dans le sillage de l'interprétation critique de Bouissy et qui sera à la base de la lecture de la pièce par le metteur en scène, se retrouve déjà dans la nouvelle traduction française. En effet, Arnaud appuie son travail sur un choix philologique bien précis : le retour à la première forme de la pièce éditée en 1921, où figure une scène entre la Mère et le Fils qui explicite leur rapport, puisqu'on y apprend que le Fils a été traumatisé par la vision de ce que Freud appelle la scène primitive (ce dialogue a été supprimé par l'auteur à partir de l'édition de 1925) :

“IL FIGLIO: [...] Si lamenta, lui, d'esser stato scoperto dove e come non doveva esser veduto, in un atto della sua vita che doveva restar nascosto, fuori di quella realtà che doveva conservare per gli altri. E io? Non ha fatto forse in modo che toccasse anche

¹⁰ Cf. A. Bouissy, *Reflexions sur l'histoire et la préhistoire du personnage 'alter ego'*, ibidem, p. 135.

a me di scoprire ciò che nessun figlio mai dovrebbe scoprire? Come il padre e la madre vivono e sono uomo e donna, per sé, fuori di quella realtà di padre e di madre che noi diamo loro [...]”¹¹

Le metteur en scène accorde d'ailleurs une place de choix à cette réplique, puisqu'il la déplace à la fin de la première partie, où elle “ressortirait avec éclat”.¹² En se basant sur cette réplique, le metteur en scène livre une nouvelle lecture de la pièce, où le personnage du Fils recouvre toute son importance :

“Le centre de tout le drame des six personnages, c'est peut-être moins, en définitive, le scandale de l'inceste presque réalisé entre le Père et la Belle-Fille, que la hantise de l'inceste, non réalisé, irréalisable, mais toujours obsédant, entre la Mère et le Fils.”¹³

La Belle-Fille est vue comme “la plus obsédée” et “fétichiste”¹⁴ et le jeu de scène en rend bien compte, comme en témoigne l'allusion sexuelle symbolisée par le cigare. Enfin, dans cette mise en scène, ce n'est pas un divan qui est placé sur scène, mais bien un lit.

Dans ce contexte, la citation utilisée par Bourseiller est un indice de cette lecture psychanalytique, et se fait signe du renouvellement de la

¹¹ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), dans Id., *Note ai testi e varianti*, dans Id., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, Milano, Mondadori, 1993, vol. II, pp. 990-991. Voir A. Bouissy, *Reflexions sur l'histoire et la préhistoire du personnage 'alter ego'*, dans *Lectures pirandelliennes*, Centre de Recherche de l'Université de Paris VIII – Vincennes, Abbeville, Paillart, 1978, p. 139-140. Notons que, malgré plusieurs témoignages de la réintroduction de cette réplique dans le spectacle, elle ne figure pas dans le texte imprimé de L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur. Pièce à faire*, Version française de M. Arnaud, Paris, Comédie-Française, 1978.

¹² Cf. D. Fernandez, *Mettre en scène Pirandello*, dans “Comédie-Française”, 71, septembre-octobre 1978, p. 12.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Cf. ibidem, p. 15.

tradition et de l'interprétation pirandellienne. L'intrusion des six personnages sur la scène du théâtre où les acteurs répètent est en effet envisagée par le metteur en scène comme une intrusion du refoulé, et, pour souligner ce fait, le metteur en scène fait un clin d'œil à la tradition scénique, mais en la renversant habilement: si Pitoëff faisait descendre les personnages sur scène par un monte-charge venant des cintres, ici, ils arrivent aussi dans un monte-charge, mais le mouvement est ascendant, car les personnages surgissent des profondeurs du sous-sol comme des profondeurs du subconscient.

En 2001, dans sa mise en scène des *Six personnages*, Demarcy-Mota a recours lui-aussi à une citation qui renvoie à la première représentation française de la pièce, mais avec une finalité différente. En reprenant le monte-charge et le maquillage blanc des Personnages et en faisant appel au souvenir des spectateurs (d'un public spécialiste, connaisseur de l'histoire du théâtre), le metteur en scène réaffirme que la pièce appartient au théâtre de l'onirisme, et il le souligne par les images poétiques qui s'offrent aux yeux du spectateur tout au long du spectacle, le plongeant dans un songe ou un cauchemar. Cet aspect rend compte de la conception générale que se fait Demarcy-Mota du théâtre et de la mise en scène. Quand on lui demande ses principales filiations, il cite Strehler, "l'incroyable beauté plastique" de ses spectacles due à l'utilisation faite des décors et des lumières :

"Il défendait un théâtre de la grande magie, un théâtre qui ose s'assumer. Je ne suis pas convaincu par l'idée qu'il faudrait 'déconstruire' le théâtre : pour moi, c'est important d'y aller vraiment, de créer l'illusion".¹⁵

¹⁵ E. Demarcy-Mota, *Gare à la prise de contrôle de la culture sous prétexte de la crise*, Propos recueillis par E. Bouchez, dans "Télérama", 3087, 14 mars 2009, à l'adresse électronique www.telerama.fr/scenes/emmanuel-demarcy-mota-il-ne-faudrait-pas-qu-il-y-ait-prise-de-contrôle-de-la-culture-sous-pretexte-de-la-crise,40417.php.

La pièce est interprétée comme "théâtre des images",¹⁶ où

" [...] c'est la logique délinéarisée du rêve qui rend compte du processus de formation imaginaire. Le principe de réalité se disloque, la liaison causale se suspend, la chaîne des associations se brise, et l'image, sauf si l'on en remonte le mécanisme jusqu'à sa source, livre dans son immanence cette part d'insaisissable."¹⁷

L'aspect onirique de la pièce a d'ailleurs été particulièrement souligné dans les comptes rendus critiques. Les maîtres-mots sont "poésie", "évanescence", "inconsistance de rêve",¹⁸ proches, donc, de ceux utilisés par la critique lors de la mise en scène de Pitoëff. La citation est ici un clin d'œil à la tradition, un hommage à la première représentation, un retour aux origines mais aussi un dépassement de celle-ci, puisque la magie des images et de l'illusion l'emportent sur la théorie et la critique philosophique qui avaient accompagné la pièce dans les années vingt en faisant de Pirandello un auteur 'cérébral'. Pirandello n'est définitivement plus réflexion sur la Forme et la Vie, mais bien Théâtre, Plaisir, Illusion.

Les citations du monte-charge de Pitoëff montrent l'existence d'une tradition scénique bien établie du théâtre de Pirandello, mais aussi le renouveau de celle-ci. La citation témoigne de théories esthétiques ou interprétatives liées à une époque, elle est l'incision dans la représentation de l'histoire du théâtre qui se construit par d'éternels retours sur elle-même, un cycle incessant aux teintes changeantes.

¹⁶ Cf. F. Maurin, *Robert Wilson : le temps pour voir, l'espace pour écouter*, nouvelle édition augmentée, Arles, Actes Sud – Académie expérimentale des théâtres, 1998, p. 62.

¹⁷ E. Demarcy-Mota, *Gare à la prise de contrôle de la culture sous prétexte de la crise*, cit.

¹⁸ Cf. R. Solis, *Pirandello dans un halo*, "Six personnages en quête d'auteur" restitué comme en rêve, dans "Libération", 16 octobre 2001, à l'adresse électronique www.next.liberation.fr/culture/2001/10/16/pirandello-dans-un-halo_380603.

2. Autocitation et intertextualité

Si dans les mises en scène de Bourseiller et Demarcy-Mota la citation rend hommage à la première représentation de la pièce la plus connue de Pirandello, dans le travail de Stéphane Braunschweig nous nous trouvons face à des autocitations ou à des renvois intertextuels. Pour lui, il est important de livrer une nouvelle lecture de Pirandello en respectant avant tout l'esprit de l'auteur : il veut, comme l'énonce le Metteur en scène de ses *Six Personnages*, garder l'auteur mais pas forcément le texte.¹⁹ Ce n'est en effet pas le texte de Pirandello que le spectateur entend, il n'apparaît qu'en filigrane, se fait simple canevas, si bien que le texte de la pièce pourrait presque être envisagé comme citation lorsqu'il est conservé : Braunschweig ne se sert du texte original que comme matériau pour problématiser le statut de l'auteur dans la société actuelle, ainsi que celui du personnage. Il ne garde que l'esprit de l'auteur : le sujet de la pièce, actualisé, et tout ce qui a aidé à la façonner. Pour cela, il fait appel à l'intertextualité, aux para-textes, intégrant dans sa mise en scène des passages tirés d'autres œuvres de l'auteur, mais aussi d'ouvrages critiques sur celui-ci.

Pour parler de la fragmentation de la figure de l'auteur et du statut ambigu de ce dernier, thème cher à Pirandello, il utilise les réseaux sociaux : aujourd'hui, tout le monde se fait auteur, tout le monde écrit sa propre histoire et la partage avec le monde entier, comme l'affirme le personnage de la comédienne Elsa: “ tout le monde peut poster ses poèmes, ses films,

¹⁹ Cf. L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, adapté de l'italien par S. Braunschweig, suivi de *Six personnages en quête d'auteur, histoire pour l'écran* de L. Pirandello et A. Lantz, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 24 : “Donc on garde l'auteur, mais on ne garde pas forcément le texte?”.

ses musiques, donc forcément le statut de l'auteur est devenu très flou.”²⁰ De là, naît l'idée, chez la troupe, de filmer le drame des six Personnages, d'en faire des personnages médiatiques pour critiquer la société actuelle qui met en scène l'impudeur des individus, leur besoin de se raconter au monde entier. Les caméras permettent la fragmentation des points de vue, et d'introduire le procédé cinématographique du gros plan sur la scène théâtrale afin d'accentuer le pathos du drame. Les spectateurs voient par exemple la Belle-Fille dans son intégralité, en chair et en os sur le plateau, l'ensemble de ses mouvements et les contorsions de son corps lorsqu'elle raconte son histoire, mais aussi la vidéo de son visage projetée en direct sur le mur-écran qui permet de voir les larmes, la douleur, l'effroi, la haine. Cette image de la Belle-fille filmée par une caméra peut être envisagée comme une autocitation, puisqu'elle reprend celles de la mise en scène de Braunschweig de *Vêtir ceux qui sont nus* au Théâtre national de Strasbourg en 2006, et elle permet ainsi de relier les deux pièces en mettant en évidence ce même besoin des deux jeunes filles de se construire un personnage, fournissant une clé de lecture au spectateur avisé. Pour Braunschweig, *Vêtir ceux qui sont nus* offre en effet une opportunité de parler de la société actuelle et du rôle des médias :

“L'histoire d'Ersilia m'a rappelé cette jeune femme qui avait prétendu avoir subi une violente agression raciste dans le RER : comme si se poser en victime était devenu pour elle le seul moyen d'échapper à l'anonymat de la vie moderne, le seul moyen d'exister dans une société qui précisément passe son temps à fabriquer des *people* [...]. Pirandello apporte certainement un éclairage prémonitoire sur ces processus de

²⁰ Cf. *ibidem*, p. 23.

victimisation tels que nous les connaissons aujourd’hui dans notre fameuse société du spectacle parvenue au stade de la ‘télé-réalité’.”²¹

La télé-réalité, qui permet de confondre anonymat et surmédiatisation, est représentée par le personnage du journaliste Alfredo Cantavalle, qui porte une énorme caméra symbolisant à elle seule l’ensemble des regards voyeurs portés sur l’intimité de chacun. Cette caméra qui ne quitte pas Ersilia Drei des yeux devient pour elle un moyen d’exister aux yeux du monde, de crier son identité, sa présence ; mais elle est aussi l’instrument de sa perte, du dévoilement de ses mensonges au grand jour. Le metteur en scène souligne donc, par l’autocitation, une problématique analogue aux deux pièces : Ersilia, qui vient raconter son histoire au journaliste, est effectivement elle aussi “en quête d’auteur” et les deux figures féminines, la Belle-Fille et Ersilia, ressentent le même besoin pressant de médiatiser leur histoire, de s’inventer une identité, de se construire un moi, de trouver une façon d’exister.

L’envie des personnages de représenter leur drame entraîne donc non seulement une réflexion sur l’auteur mais aussi sur la question du personnage, car sur les réseaux sociaux, chacun se fabrique un nouveau moi, un moi idéalisé qui risque de prendre le dessus sur l’individu réel :

“Moi j’ai l’impression qu’aujourd’hui tout le monde veut jouer un rôle dans sa vie, être le personnage de sa propre vie, et du coup on n’a affaire qu’à des personnalités factices. Quand tu regardes Facebook et tous ces trucs, c’est hyper frappant : on croit que les gens nous dévoilent tout de leur vie, nous tiennent au courant minute par minute de ce qu’ils vivent, mais bon, déjà, s’ils sont en train de l’écrire, ils ne sont pas en train

²¹ S. Braunschweig, *Vêtir ceux qui sont nus*, programme de salle, Théâtre National de Strasbourg, 2006, p. 6-7.

de le vivre, et surtout tu vois qu'ils se fabriquent une image d'eux, un 'profil' comme ils disent..."²²

C'est d'ailleurs par rapport à cette question de la construction d'un Moi idéalisé que dans le spectacle de Braunschweig, le Metteur en scène reprend le rapprochement que la critique fait habituellement entre Pirandello et Henrik Ibsen :

"Consciemment, ou inconsciemment d'ailleurs, c'est là où ça rejoint Ibsen : on n'a plus que des Moi complètement fabriqués pour satisfaire une certaine image idéale de soi, des espèces de forteresses mégalomaniaques, sauf que chez Ibsen elles finissent par s'effondrer, tandis que maintenant tout est fait pour que les Moi virtuels remplacent définitivement les Moi réels, ce qui fait qu'une existence qui ne s'expose pas, c'est rien."²³

Il s'agit d'une citation ouverte et directe des critiques et de la presse, qui rapprochent les deux auteurs depuis la découverte de Pirandello : en 1925, on rapprochait *Vêtir ceux qui sont nus* du *Canard Sauvage* d'Ibsen. D'ailleurs, encore en 2006 on a écrit, à propos de la mise en scène de *Vêtir ceux qui sont nus* : "La tonalité générale de la mise en scène est sombre, en écho à cette étonnante parenté du théâtre de Pirandello avec celui d'Ibsen ou de Strindberg".²⁴

Braunschweig fait aussi une allusion ironique aux lectures psychanalytiques du dramaturge sicilien, rappelant au spectateur qu'il existe différentes phases de la critique pirandellienne : dans le deuxième

²² L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, adapté de l'italien par S. Braunschweig, cit., p. 52.

²³ Cf. ibidem.

²⁴ Cf. Ph. Tesson, *La pièce du mensonge*, dans "Le Figaro Magazine", 18 novembre 2006, à l'adresse électronique www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/11/20/01006-20061120ARTWWW90367-le_piege_du_mensonge.php.

interlude de *Six personnages*, quand le Fils demande à l'Auteur s'il a un problème avec son propre père, l'Auteur s'exclame : "Écoute, on n'est pas là pour faire de la psychanalyse"²⁵ et le Fils accuse l'Auteur, qui devient un deuxième père, comme s'il faisait un transfert :

"Vous n'en avez pas eu assez, mon père et toi, d'avoir bousillé mon enfance, il faut encore que je reste là pour incarner sa faute et que vous m'empêchiez tous les deux d'avoir une existence à moi !"²⁶

S'il cite la critique, Braunschweig ne renonce pas non plus à citer Pirandello, pour expliquer Pirandello par Pirandello, notamment quand il évoque dans la mise en scène de *Vêtir ceux qui sont nus* le roman *Si gira...* (1914) : en effet, la caméra ne perd pas un instant de vue l'héroïne qui vient mourir au centre du plateau, exactement comme Serafino Gubbio (l'opérateur cinématographique protagoniste du roman) continue à filmer mécaniquement la scène dramatique où l'actrice russe Varia Nestoroff est tuée par son amant. De même, dans sa mise en scène des *Six personnages*, il cite un scénario que Pirandello avait écrit avec Adolf Lantz dans l'intention jamais réalisée de porter la pièce à l'écran ; et le moyen de la vidéo lui permet la mise en image de visions, d'hallucinations ou de souvenirs qui reconstituent fragmentairement ce film, qui n'a jamais vu le jour. Ainsi, dans le premier interlude, une actrice imagine l'histoire de la famille et la raconte en utilisant un passage du scénario de Pirandello :

"En surimpression paraît le premier mari de la mère tel qu'elle l'a conservé dans sa mémoire. [...] Le Père (masque beethovénien) et le petit garçon jouent à la balle avec le crâne d'enfant. La Mère entre dans la pièce. Terrifiée, elle retire ce jouet à l'enfant.

²⁵ Cf. L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, adapté de l'italien par S. Braunschweig, cit., p. 93.

²⁶ Ibidem.

L'enfant pleure. Le Père proteste violemment. [...] Le Père se lève, se rapproche du groupe, contemple la mère et le secrétaire d'un regard observateur et incisif, sourit sarcastiquement comme s'il pensait : 'Vous vous entendez bien !' Il rapproche leurs têtes comme s'il voulait évoquer l'image du couple qu'ils formeraient et éprouve un cynique plaisir à jouir de leur confusion."²⁷

Pendant ce récit on voit d'abord une projection du Père jouant avec le crâne, tandis que sur le plateau la Mère en tend un à l'Auteur et que le Fils joue lui-aussi avec un petit crâne ;²⁸ ensuite, la vidéo montre un gros plan du Père au visage menaçant, qui part dans un éclat de rire diabolique.

Le deuxième interlude reprend lui aussi une image du scénario de Pirandello, tout en évoquant en même temps la nouvelle *Colloqui coi personaggi* (1915)²⁹ qui est à l'origine des *Six personnages en quête d'auteur* :

"L'auteur est toujours assis dans le fauteuil, penché sur les pages vides, la plume à la main, plongé dans la plus profonde méditation ; il concentre en lui-même toutes ses facultés tendues à l'extrême. L'attitude même de son corps révèle l'intense travail de son esprit. Les six spectres plus grands que nature, parfaitement distincts, surgissent des murs. Impérieux, souverains, ils s'alignent derrière l'auteur. L'attitude de l'auteur

²⁷ Id. et A. Lantz, *Six personnages en quête d'auteur, histoire pour l'écran*, in L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, adapté de l'italien par S. Braunschweig, cit., p. 126-127. Il s'agit de la traduction française du scénario, éditée par E. Goldey dans "La revue du cinéma", II, 10, 1^o maggio 1930, p. 35-52. L'originel allemand était paru à Berlin en 1929 chez Reimar Hobbing.

²⁸ Cette démultiplication de l'objet lui confère un rôle central et ramène à l'allusion qu'avait fait un comédien au personnage d'Hamlet dans le prologue, personnage qui est présent tout au long de la pièce car la position du Fils rappelle en effet à la dramaturge Anne-Françoise Benhamou celle du personnage shakespearien. Voir les interventions de Braunschweig et Anne-Françoise Benhamou, lors d'une table ronde dans le cadre du colloque international en hommage à Françoise Decroisette *Le miroir derrière le rideau. Sur le métathéâtre parlé ou chanté en Italie (XVI^e – XXI^e siècles)*, Université de Paris VIII, 8-10 novembre 2012. Les actes sont sous presse.

²⁹ Voir L. Pirandello, *Colloqui coi personaggi*, dans Id., *21 racconti aggiunti*, dans Id., *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1957, vol. II, p. 1126-1138.

demeure la même. Mais sa main trace lisiblement d'une grande et ferme écriture les mots suivants sur la page qu'il a devant lui : *Six personnages en quête d'auteur*.³⁰

Sur scène, après la projection du brouillard qui est celui de l'esprit de l'auteur, les acteurs concluent que le vrai drame des Personnages est celui d'avoir été abandonnés par leur auteur. Une page où est tapé le titre de la pièce apparaît et la mise en scène s'achève en rappelant encore une fois le scénario qui accorde une place de choix à l'auteur : "L'auteur paraît devant le rideau et s'incline, calme et sérieux, devant l'auditoire qui applaudit frénétiquement".³¹ Certes, Braunschweig a donc réécrit le texte, mais tout en respectant l'esprit de Pirandello : grâce aux citations le metteur en scène nous présente la pièce comme étant inscrite dans un ensemble complexe d'œuvres et en garde ce qui est pour lui le noyau, c'est à dire une réflexion sur les statuts d'auteur et de personnage.

Comme nous l'avons vu pour les quelques exemples étudiés, la citation théâtrale dans la tradition scénique française de Luigi Pirandello est multiple et ses rôles le sont tout autant. Elle peut être le signe d'une volonté de lire une pièce comme étant inscrite dans un contexte magmatique d'œuvres et d'interprétations qui aident à la définir et permet de souligner des similitudes quant à l'interprétation des pièces, de prolonger une réflexion ou un discours. Mais la citation théâtrale, qui témoigne de l'existence d'une tradition scénique bien établie, est avant tout le signe d'un renouvellement, renversement ou dépassement de cette tradition. L'appel à l'ancien est paradoxalement le signe frappant de l'intrusion du nouveau, le déjà vu se colore de teintes différentes qui permettent au spectateur averti d'effectuer une comparaison avec le précédent et de

³⁰ Id. et A. Lantz, *Six personnages en quête d'auteur, histoire pour l'écran*, cit., p. 138.

³¹ Cf. *ibidem*, p. 141.

décèler les clés d'une nouvelle lecture qui perpétue, en la réinventant, la tradition scénique d'un répertoire.



STELLA SPRIET

**DES VOIX VENUES D’AILLEURS.
LA SCÈNE DE DANIEL MESGUICH**

Dès les années 1970, plusieurs mises en scène de Daniel Mesguich défrayent la chronique car elles regorgent d’innovations qui surprennent les spectateurs. En effet, sur la scène, les personnages se dédoublent, les références théoriques abondent et l’unité du texte est brisée car des citations sont incrustées au cœur même de la représentation, créant un jeu d’échos entre des œuvres hétérogènes. Ce croisement des textes est également suggéré visuellement à travers le choix des accessoires et des décors, généralement constitués de bibliothèques ou de livres qui montrent bien à quel point le théâtre bénéficie d’éclairages multiples. Pour le créateur en effet, une œuvre doit être représentée avec sa poussière :

“ [...] mettre en scène un texte classique, c’est non seulement mettre en scène un texte *visible*, bien sûr, (le texte littéral, imprimé), mais aussi d’une certaine manière, – et à la différence des textes contemporains –, mettre en scène un second texte, *invisible*, qui porte le même titre que le premier et qui est composé de la *mémoire* du texte visible,

de son *histoire*, de sa ‘*poussière*’ (gloses, commentaires, exégèses, souvenirs d’autres mises en scène, voire effets des intimidations successives par lui apportées, etc.).”¹

La représentation dévoile de la sorte un processus herméneutique complexe car Mesguich intègre à son travail, bien plus qu’aucun autre metteur en scène, tout un ensemble de lectures critiques certes, mais aussi philosophiques, théoriques et littéraires qui mettent en lumière différents aspects du texte. Ceci rejoint les analyses menées à la même époque sur la transtextualité par Julia Kristeva et Gérard Genette. Si “tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l’accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur”,² alors c’est bien ce mouvement inhérent à la création littéraire que Mesguich projette sur la scène théâtrale. Le tissu référentiel qui accompagne ses mises en scène est en effet d’une très grande richesse, mais cette démarche suppose toutefois, comme nous le verrons, de réexaminer la nature du texte dramatique.

Par ailleurs, l’importance des traces repérables d’un texte à l’autre n’est certes théorisée qu’au XX^e siècle, mais elle est évidemment bien plus ancienne puisque Erasme soulignait déjà l’importance de lire un stylo à la main³ et que la critique des sources existait dans les siècles antérieurs. Les textes se répondent et se construisent les uns par rapport aux autres, mais la donne se complique lorsque Jorge Luis Borges propose d’inverser la flèche du temps, invitant le lecteur à lire l’*Odyssee* comme si elle était postérieure à l’*Énéide* ou *De imitatione Christi* comme si elle avait été

¹ D. Mesguich, *Hamlet*, programme, 1996, s. p.

² Cf. Ph. Sollers, *Écriture et révolution (entretien avec Jacques Henric)*, dans *Théorie d’ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 75.

³ Voir A. Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 19.

écrite par Louis-Ferdinand Céline.⁴ Adhérant à ce principe, Mesguich considère qu'il n'est de théâtre qu'au présent, refusant donc, tout comme son maître Antoine Vitez, de tenter la reconstitution de galions engloutis, ou de proposer quelque vision muséale. Il en résulte des anachronismes multiples et des croisements inattendus, l'univers de William Shakespeare côtoyant par exemple ceux d'Hélène Cixous, d'Antonin Artaud ou de Jacques Derrida dans une même représentation. Une telle entreprise n'est pas nouvelle car Mesguich, au début de sa carrière, avait déjà écrit et mis en scène *Remembrance d'amour* (1976) : un montage constitué de citations d'auteurs les plus divers (Lautréamont, Hélène Cixous, James Joyce). Ainsi détachées de leur contexte, ces citations permettaient de créer un étrange rappel du mythe de Tristan et Iseult.

L'analyse de la transtextualité permet de mieux comprendre le fonctionnement des textes et la transformation des codes, ainsi que la façon dont une œuvre s'inscrit dans l'histoire. De même, la réécriture de *Don Quijote de la Mancha* par le Pierre Ménard de Borges rend possible la critique du texte premier et la découverte de caractéristiques et possibilités nouvelles.⁵ Cette fonction métacritique est également repérable dans le travail de Mesguich qui ne cesse d'interroger le genre théâtral en exhibant ses mécanismes. Ainsi, lorsqu'il insère des citations venues d'autres univers, c'est essentiellement dans le but de briser l'illusion théâtrale, et de mettre en évidence l'hospitalité propre à ce genre, la scène étant conçue comme une véritable terre d'accueil. Ceci fait partie d'une réflexion plus vaste menée sur la métathéâtralité qui est perceptible dès le choix des pièces qu'il aime à mettre en scène, parmi lesquelles figurent en premier

⁴ Voir J. L. Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, dans Id., *El Jardín de senderos que se bifurcan*, dans Id., *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 55.

⁵ Voir ibidem, p. 51 ss.

lieu celles de Shakespeare. Au sujet de *Hamlet*, qu'il a monté quatre fois (en 1977, 1987, 1996 et 2012), Mesguich précise :

“Tout se passe comme si *Hamlet* n'était pas un texte qui aurait le théâtre comme lieu d'expression de sa fable, mais était le Théâtre lui-même, qui mis en pièce, en pièces, en procès, irait jusqu'à prendre des allures de fable [...] Dans *Hamlet*, les personnages savent qu'ils sont des personnages.”⁶

La dimension métathéâtrale apparaît de la même manière à travers les éléments constitutifs du décor, composés par exemple de cadres de théâtre renversés dont le but est de rendre compte de la porosité de la frontière entre la scène et la salle (*Andromaque* et *Mithridate* de Jean Racine, joués en alternance en 1999), ou d'un second théâtre matérialisé par un épais rideau de velours qui s'ouvre et se referme, créant une scène dans la scène (*La Fiancée aux yeux bandés* de Cixous, 2011).

1. *Le texte multiplié*

En 1977, le décor de *Hamlet* est constitué d'un balcon où apparaît un personnage qui regarde la pièce mais ne figure pas dans la distribution : Archidame. Elle intervient à plusieurs reprises, prononçant des phrases extraites de *Angst* de Cixous (1977), créant ainsi une interaction entre le texte dramatique et le texte romanesque par la technique du collage.⁷ Au tout début de la pièce, Archidame déclare : “Maintenant je suis dehors et je ne sais plus rentrer. Je ne bouge pas. Je ne veux pas. C'est le monde qui est parti” ; et plus tard, lors du suicide d'Ophélie, elle observe et s'écrie : “Ne

⁶ D. Mesguich, *Un Hamlet de plus*, propos recueillis par G. Robin, dans “Théâtre public”, 18, 1977, p. 37.

⁷ Patrice Chéreau utilisa une démarche analogue dans sa mise en scène de *La Dispute* de Marivaux (1973), inventant un prologue qui regroupait diverses citations de l'auteur.

m'oubliez pas ! Au secours ? Au secours ? Sortez-moi d'ici ? Sortez-moi d'ici !".⁸ Dans *Angst*, une femme analyse ses peurs et ses désirs afin de mieux se définir en tant que sujet et d'examiner sa relation par rapport aux autres. Certains des thèmes de l'écriture postmoderne et féminine ressortent donc, rendant a priori difficile l'établissement d'un lien avec *Hamlet*, même s'il est bien connu que Cixous s'intéresse de près à l'œuvre de Shakespeare. Le tissage des textes inscrit alors une réflexion philosophique nouvelle dans *Hamlet* et vient faire résonner une voix de femme supplémentaire, qui relaie celle d'Ophélie.

En effet, malgré les trois siècles qui séparent ces deux œuvres, elles semblent se répondre et un lien est tissé car Archidame semble commenter l'action qui se déroule sous ses yeux : elle est donc à la fois actrice et spectatrice, intégrée à l'espace dramatique sans pour autant en faire totalement partie, à la frontière de la scène et de la salle, ce qui produit un effet de distanciation. La situation est complexe car jamais, chez Mesguich, il n'est mentionné que les phrases qui résonnent proviennent de l'œuvre de Cixous ; la seule indication dont dispose le spectateur est l'ajout d'un personnage en marge de la fiction. Si certains membres du public reconnaissent immédiatement la source, d'autres ne sont pas à même de détecter l'origine de ces mystérieuses répliques : la compréhension du spectacle diffère plus encore que d'habitude entre les spectateurs.⁹ Par ailleurs, si ce système fonctionne pour *Hamlet*, œuvre relativement connue et où tout le monde ou presque capte bien que des répliques ont été ajoutées, cette stratégie est beaucoup moins probante avec un texte comme *Scédase ou l'Hospitalité violée* d'Alexandre Hardy (1604), mis en scène en

⁸ Cf. H. Cixous, *Angst*, Paris, Édition des Femmes, 1977, p.17 et p. 95.

⁹ La reconfiguration du texte invite à réexaminer le rôle du spectateur. Voir M. Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, dans "La Pensée", octobre 1980, p. 215.

1976, qui intéresse plus particulièrement les spécialistes du XVII^e siècle baroque.

Mesguich reprend cette technique dans *Titus Andronicus* représenté en 1993, en insérant dans la pièce diverses citations. Elles sont prises en charge par un homme étrange, toujours habillé en costume, ce qui tranche avec les habits des autres comédiens et met en relief le décalage temporel. Il tient, de plus, une valise à la main, alors qu'une ou deux colombes semblent le suivre dans ses déplacements. Cet homme errant traverse l'espace scénique en colportant des mots étrangers à la pièce, des mots venus d'ailleurs, montrant bien que, chez Mesguich, le théâtre est toujours associé à un voyage, dans le temps ou dans la langue. Le metteur en scène précise à cet égard :

“Ce personnage occulte et visible à la fois n'est pas quelqu'un, il est en réalité la limite, la borne, la lisière, la différence... ou la rampe du théâtre à l'italienne : il est – de n'être ni dans la salle ni sur la scène mais dans cette impossible différence entre elles qui se dérobe sans cesse, sur ce trait imaginaire qui symboliquement les sépare – la matérialisation du déplacement ; qui est l'art même du théâtre...”¹⁰

La première réplique de la représentation, même s'il ne s'agit pas de la citation exacte qui ouvre la pièce *Fin de partie* de Samuel Beckett, en est cependant fort proche : “Tout va finir, tout va peut-être finir. Et au bout de quelques secondes, tout reprend”.¹¹ Cette phrase qui indique, chez Beckett, que le monde agonise, est plutôt à mettre en rapport, chez Mesguich, avec la représentation théâtrale : lorsqu'elle est prononcée, le rideau, qui vient à

¹⁰ D. Mesguich, *L'éternel éphémère*, Lagrasse, Verdier, p. 27.

¹¹ Ici, comme dans tous les cas où il est question de représentations ou des textes utilisés par Mesguich sans référence à un texte imprimé, nous renvoyons à des documents regroupés dans les archives du metteur en scène. Cf. S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 15 : “Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir” (les premières paroles de Clov).

peine de s'ouvrir, se referme, comme si la mise en scène s'achevait déjà.¹² Les citations permettent donc ici à la fois de remettre en question les conventions théâtrales et de réinterroger la violence propre à cette pièce souvent considérée comme embarrassante dans le répertoire shakespearien (plusieurs meurtres, un viol, une main coupée). Certaines des phrases qui résonnent, de Beckett ou encore de Franz Kafka, mettent ainsi en évidence un continuel questionnement sur le sens des actions, et sur la recherche d'une impossible signification : "La vie est une perpétuelle déviation qui ne nous permet même pas de prendre conscience du sens dont elle s'écarte". La pièce semble ainsi accompagnée de sa lecture critique.

Si Mesguich joue parfois sur le rapprochement d'œuvres très différentes, le but des jeux d'échos peut également être de montrer aux spectateurs qu'ils assistent à une véritable fête de théâtre. Ainsi, la mise en scène de *Roméo et Juliette* (1985) s'ouvre sur une scène où des comédiens vêtus de suaires traversent le plateau de part en part pendant plusieurs minutes, prononçant chacun des citations d'œuvres les plus connues du répertoire français et international. Ces spectres de théâtre, ces fantômes qui hantent la scène font donc entendre des paroles du *Cid*, de *Hamlet*, de *Don Juan* et la représentation s'ouvre ainsi sur une réflexion sur l'espace théâtral qui accueille, soir après soir, des personnages mythiques. Cette idée est également renvoyée par l'énorme bibliothèque représentée sur les différents pans de mur.

Par ailleurs, la scène du bal chez les Capulet est également transformée. Lors de la toute première rencontre des amants, se jouent, comme dans le cadre d'une parenthèse, quelques très courtes scènes composées uniquement d'une ou deux répliques. Il s'agit par exemple de

¹² Plusieurs pièces de Mesguich, comme *Marie Tudor* (1991), semblent se conclure au moment même où elles commencent.

Néron s'éprenant de Junie (*Britannicus* de Racine), de Treplev remerciant Nina d'être venue voir sa pièce (*La Mouette* d'Anton Tchekhov), de Gloucester tentant de séduire Lady Ann (*Richard III* de Shakespeare), ou encore de Lucidor mettant Angélique à l'épreuve (*L'Épreuve* de Marivaux). Tous ces extraits, qui jouent sur la construction d'une mémoire théâtrale, représentent des scènes d'amour impossible, donnant d'ores et déjà des indications aux spectateurs sur le dénouement de la pièce par le biais d'autres scènes du répertoire. Ici encore, comme bien souvent chez Mesguich, les scènes de théâtre dans le théâtre se multiplient. De plus, au cours de ce tourbillon, pour instaurer une distance avec le reste de la représentation, l'un des acteurs interpelle directement le metteur en scène, créant un effet de réel : "je me sens décollé, Daniel", semblant montrer que l'acteur est touché par la grâce du théâtre.

Enfin, l'enjeu de la mise en scène du *Désespoir tout blanc* (1988), adapté d'un roman de Clarisse Nicoïdski, est de taille, car il s'agit du monologue d'un personnage marqué par la folie et dont les paroles n'ont aucun sens. Comment transformer ce texte pour le rendre jouable sur la scène de théâtre ? Si le metteur en scène propose diverses solutions, faisant notamment traverser la scène par des personnages supplémentaires, l'idée la plus frappante est de créer une rupture au sein du texte prononcé par Lilli, en l'entrecoupant de dialogues de théâtre empruntés au répertoire shakespearien. Si Roland Barthes pouvait déclarer que, pour lui, des échos de Proust étaient repérables dans tous les textes, constituant ainsi "l'œuvre de référence, la *mathésis* générale, le *mandala* de toute la cosmogonie littéraire",¹³ il est évident que Shakespeare joue ce même rôle pour Mesguich. Le spectateur entend donc des scènes de *Romeo and Juliet* ou de *Hamlet* qui sont destinées à parer le manque de théâtralité du texte premier,

¹³ Cf. R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 50.

et qui soulignent en même temps les analogies entre celui-ci et les personnages ou situations des textes cités

2. Citations et traduction

L'insertion de citations est utilisée principalement avec les textes de Shakespeare parce que ceux-ci supposent une traduction que, dans bon nombre de cas, Mesguich a réalisée lui-même ou qu'il a commandée à l'un de ses collaborateurs. Une véritable réflexion sur la traduction s'inscrit au cœur même du texte, ce que montrent par exemple les premières répliques échangées entre les deux acteurs de *Roméo et Juliette*. Ils commencent par trouver un texte, *Romeo and Juliet*, puis lisent chaque phrase en anglais et semblent opérer une traduction simultanée en français. Après quelques minutes, les acteurs enterrent le texte dans le sable et se mettent à jouer véritablement cette œuvre dans sa traduction française. Mesguich souhaite donc que l'œuvre soit perçue comme une traduction, "que dans la traduction s'inscrive... la traduction. Que l'acte même de traduire se réenroule dans le texte".¹⁴

Ainsi, dans la traduction de *Hamlet* commandée à Michel Vittoz, lorsqu'il est question du "feu roi", une précision est livrée : "presque comme Gide l'a traduit",¹⁵ réinscrivant ce travail dans une histoire de la traduction et montrant clairement les sources dans lesquelles il a puisé. De même, des citations d'auteurs ayant proposé des relectures de cette pièce sont utilisées, comme lorsque Gertrude déclare : "Mais voyez-le venir, le

¹⁴ Cf. D. Mesguich, *L'éternel éphémère*, cit., p. 187. Voir également H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 30-31.

¹⁵ Traduction non publiée de Michel Vittoz.

pauvre diable, en tristesse, *lisant au livre de lui-même*".¹⁶ La fin de cette réplique est en réalité une phrase de Mallarmé extraite de son texte *Hamlet et Fortinbras* (1896), mais aucune indication explicite n'est donnée aux spectateurs.¹⁷

Un même procédé a été employé à la fin du premier acte, où le texte original ("And still your fingers on your lips, I pray. The time is out of joint ; O cursed spite. That ever I was born to set it right !") est traduit ainsi dans la version de Jean-Michel Déprats : "Et toujours les doigts sur les lèvres je vous prie. Le temps est disloqué. O destin maudit !, Pourquoi suis-je né pour le remettre en place".¹⁸ Mesguich choisit en revanche une option totalement différente puisque le personnage s'exclame, lentement tout d'abord puis de plus en plus rapidement, reprenant librement une page de Jacques Derrida :

“Le temps
Est disjoint, il a du jeu...
‘The time is out of joint’, comment traduire ?...
Le temps
Est hors de lui-même, hors de ses gonds...
Il est délité, déboîté, désajusté,
Comment traduire ?... Le temps
Est biaisé, vrillé,
Il est coupé, sa ligne s’interrompt,
Il est dérangé, le temps est en dérangement,
Comment traduire...
Le temps,
Est divisé, scindé, fendu, fissuré, lézardé...

¹⁶ Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*, traduction et présentation de D. Mesguich, Paris, Albin Michel, 2012, p. 110.

¹⁷ Voir S. Mallarmé, *Hamlet et Fortinbras*, dans Id., *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 1564.

¹⁸ Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*, édition de H. Suhamy, traduction de J.-M. Déprats, présentation et notes de L. Potter, dans Id., *Œuvres complètes*, nouvelle édition, bilingue, sous la direction de J.-M. Déprats et G. Venet, comportant préface par A. Barton, *Traduire Shakespeare* par J.-M. Déprats, chronologie et repères bibliographiques par H. Suhamy, Paris, Gallimard, 2002, vol. I : *Tragédies*, introduction par G. Venet, t. I, p. 743-744.

Le temps...
 Est en souffrance, en travail,
 Comment traduire ?...
 Il est tors, tordu, torsadé, il s'est mis en torche...
 Le temps...
 Est voilé, faussé, luxé, démis, désarticulé...
 Le temps
 Est divorcé de lui-même
 Comment traduire ?...
 Il est défait, distant, distrait, ailleurs qu'en lui-même...
 Le temps est dérythmée, avancé, retardé...
 Le temps...
 Le temps est
 Anachronique.”¹⁹

Ce long développement figure dans la représentation mais n'apparaît que sous forme de note dans la publication de la traduction. Ici encore, la référence à Jacques Derrida est absente. L'enjeu est de montrer que certains passages résistent justement au passage d'une langue à l'autre, alors au lieu de choisir une seule expression, le metteur en scène préfère les faire coexister toutes les unes à côté des autres, procédant par accumulation, et laissant son spectateur faire sa propre sélection.

Enfin, dans la traduction de Vittoz, le texte original, non traduit, est donné lors de l'apparition du spectre, Mesguich soulignant :

“Le texte de Vittoz est gros, comme on dit d'un fleuve, empourpré ; lorsque le spectre paraît, le texte blêmit, le sang reflue, on n'en retient plus que les os : le texte anglais. D'autre part, le spectre, et c'est normal, apparaît au début : au départ la traduction patine, toussé, s'enroue, se montre traduction, s'avoue.”²⁰

Dans la mise en scène de 2012 cependant, où Mesguich élabore sa propre traduction, le spectre ne se matérialise pas, mais à l'instant précis de

¹⁹ W. Shakespeare, *Hamlet*, traduction et présentation de D. Mesguich, cit., p. 89. Voir aussi J. Derrida, *Injonctions de Marx*, dans Id., *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993, p. 19 ss.

²⁰ D. Mesguich, *Hamlet au centre dramatique national des Alpes*, entretien avec M. Vittoz, dans *Hamlet 1601-1977*, “Silex. La culture dans tout ses états”, 3, 1977, p. 19.

son apparition, le texte semble s'autociter, le metteur en scène établissant une équivalence entre spectre et spectacle, comme il l'indique dans le programme de la pièce :

“Nous sommes partis du mot français (puisque nous travaillons à partir du français) *spectre*, qui, étymologiquement, est de la même famille que *spectacle*. Or c'est du spectacle que nous faisons, autrement dit, tous les acteurs sont spectres. Le spectacle, c'est du spectre. Donc, nous sommes partis du principe qu'à la place d'un fantôme avec ses chaînes, un drap blanc, etc., nous allions rejouer *Hamlet*.”²¹

3. Citations et métathéâtralité

Dans *Hamlet*, lorsqu'arrivent les comédiens qui doivent jouer *The Murder of Gonzago*, une discussion (qui ne figure pas dans le texte de Shakespeare) s'esquisse sur le jeu dramatique, puisqu'un personnage prend la parole et déclare :

“Au théâtre point n'est besoin d'imiter la vie en s'efforçant de copier son enveloppe formelle, parce que le théâtre possède ses moyens propres d'expression, qui sont théâtraux, parce que le théâtre dispose d'une langue propre.”

La phrase est assez générale mais une précision supplémentaire est toutefois livrée, puisque celui qui se prénomme Konstantin s'exclame : “Pardon Vsevolod ?”. Le spectateur peut donc repérer qu'une discussion, fictive bien entendu, se produit entre Vsevolod Emilievitch Meyerhold et Konstantin Stanislavski, grâce à diverses citations extraites de leurs écrits théoriques. Stanislavski reprend : “Qu'en pensez-vous Antonin ?”, et suite aux deux premières répliques, il est possible de comprendre immédiatement que la citation suivante sera extraite du *Théâtre et son double* d'Antonin Artaud :

²¹ D. Mesguich, *Hamlet*, programme, cit., s. p.

“Briser le langage pour toucher la vie, c’est faire ou refaire le théâtre: et l’important est de ne pas croire que cet acte doive demeurer sacré, c’est-à-dire réservé. Mais l’important est de croire que n’importe qui ne peut pas le faire [...]”²²

Entre ce pseudo-dialogue reconstitué de théoriciens, se glissent des interventions de comédiens désignés par leurs véritables noms, qui donnent des définitions de termes clés du vocabulaire théâtral. S’immiscent également dans la conversation Hélène (Cixous) ou Antoine (Vitez), dont les propos tentent de circonscrire la théâtralité, et à quelques reprises le personnage de Hamlet intervient directement, rattachant ainsi ce dialogue à la pièce. Le spectateur assiste donc à une leçon théorique en acte présentée sur la scène même du théâtre.

Une citation d’Artaud déjà utilisée dans *Hamlet* apparaît aussi dans l’œuvre collective *Boulevard du Boulevard du Boulevard*, montée en 2006 (différents extraits de pièces de boulevard y sont juxtaposés, notamment de Georges Courteline, Georges Feydeau et Eugène Labiche). Ici, la citation tranche par sa complexité avec le reste du dialogue comique. Lorsque Pontagnac prétend passer ses soirées chez Lucienne et Savinet, ses deux interlocuteurs sont interloqués mais finissent par comprendre qu’il s’agit d’une excuse donnée à sa femme. La dernière réplique de Savinet est le seul élément permettant de comprendre que se cachent, dans la réplique de Lucienne, les propos du théoricien :

“LUCIENNE ET SAVINET : Comment ça, chez Savinet ?

PONTAGNAC : Mais oui, qu’est-ce que ça veut dire ?... [...] cet étonnement ? [...] Non, mais c’est que tu vas raconter à monsieur et madame Savinet que je viens tous les jours chez eux [...] Mais ils le savent très bien que je viens tous les jours chez eux.

SAVINET : Ah j’ai compris ! J’ai compris. Chouchou a compris aussi ?

²² Cf. A. Artaud, *Le théâtre et la culture*, dans Id., *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, p. 19.

LUCIENNE : (*puis*) Ça vient... (*un temps*) ça y est. Le théâtre permet d'exprimer objectivement des vérités secrètes, de faire venir au jour par des gestes actifs cette part de vérité enfouie sous les formes dans leur rencontre avec leur Devenir... Non ?

SAVINET : Euh... si, si (*souriant, gêné*). Choucou a même un peu trop compris, je crois..."²³

Enfin, dans sa représentation de *Hamlet* Mesguich insère une très longue citation extraite de *La Chinoise* de Jean-Luc Godard (1967), prononcée alors que la musique de ce film vient d'être utilisée. Le but de ce montage est de montrer qu'il n'y a jamais de texte original mais que celui-ci se transforme au fil des siècles et des différentes lectures qui en sont faites. En effet un acteur apparaît au premier plan et annonce qu'il va raconter une histoire vraie. L'énonciation, accompagnée de toutes les marques d'oralité, tranche totalement avec tout ce qui avait été dit auparavant :

"Euh, je vais vous montrer quelque chose, ça vous donnera une idée de ce qu'est le théâtre. Les jeunes étudiants chinois [...] avaient manifesté devant une tombe de Staline à Moscou et, naturellement, les policiers russes leur avaient foutu sur la gueule et les avaient matraqués et le lendemain, en signe de protestation, les étudiants chinois s'étaient réunis à l'Ambassade de Chine, et avaient convoqué tous les journalistes de la presse occidentale [...] et il y a un jeune étudiant chinois qui est arrivé avec le visage entièrement recouvert de bandes et de pansements et il s'est mis à gueuler : '[...] regarde ce qu'ils m'ont fait, regardez ce que j'ai, regardez ce qu'ils m'ont fait ces salauds de révisionnistes'. Alors tous ces moustiques de la presse occidentale se sont précipités autour de lui et ont commencé à le mitrailler avec leurs flashes, et lui était en train d'enlever ses bandages [...] et ils s'attendaient à voir un visage complètement lacéré, ou couvert de sang, ou plein de choses comme ça, tout doucement, pendant que les autres le photographiaient; et ils les a enlevés, et à ce moment-là, ils se sont aperçus qu'il n'avait rien du tout sur le visage. [...] Alors naturellement, les journalistes se sont mis à gueuler : 'Mais qu'est-ce que c'est que ces Chinois, ce sont des fumistes, ce sont des comiques, qu'est-ce que ça veut dire ?'. Mais pas du tout, ils n'avaient rien compris du tout [...]. Ils n'avaient pas compris que c'était du théâtre. Vous êtes en train de vous marrer [...] vous croyez que je fais le clown parce que je suis en train d'être filmé [...]"

²³ D. Mesguich, *Boulevard du boulevard du boulevard*, dans "L'Avant-scène Théâtre", 1200, février 2006, p. 49.

ou parce qu'il y a des techniciens, mais pas du tout. [...] C'est parce qu'il y a une caméra devant moi que je suis sincère."²⁴

L'acteur à qui il revient de dire cette très longue réplique est présenté sous son véritable nom et non pas sous celui du personnage qu'il joue. La modalité de cette citation est si différente de *Hamlet* qu'elle plonge soudainement le spectateur dans le vif du présent, comme s'il s'agissait d'un moment de pure parole, complètement déconnecté du théâtre, ce qui est bien entendu faux puisqu'il s'agit d'une redite, d'une reprise. Mesguich accentue la force de cette parenthèse lors de la mise en scène proposée en 1996, car la fin de la séquence :

“Vous êtes en train de vous marrer [...] vous croyez que je fais le clown parce que je suis en train d'être filmé [...] ou parce qu'il y a des techniciens, mais pas du tout. [...] C'est parce qu'il y a une caméra devant moi que je suis sincère” ;

est légèrement transformée :

“Il y en a parmi vous qui sourient, vous vous dites que ça n'a rien à voir avec *Hamlet*, vous croyez que je fais le guignol parce que je suis sur la scène de *La Métaphore*, à Lille, parce qu'il y a des spectateurs qui me regardent parce qu'il y a des techniciens dans la cabine et dans les coulisses, et le metteur en scène quelque part et tous les acteurs sur la scène, mais pas du tout, je suis...”

L'acteur s'interrompt subitement, apparemment atteint d'un trou de mémoire, recule puis reprend cette phrase une seconde fois, mais beaucoup plus rapidement. Il s'arrête de nouveau au même endroit, et recommence une troisième fois jusqu'à ce que tous les autres comédiens jouant le rôle du souffleur, prononcent le mot qui manque : “sincère”. Ce terme crée un coup de théâtre dans la mesure où le processus de répétition, qui apparaît

²⁴ J.-L. Godard, *La Chinoise*, dans “L'Avant-Scène du Cinéma”, 114, 1971, p. 13-14.

grâce à cette triple reprise, contredit le sens même de l'adjectif "sincère", invitant les spectateurs à réfléchir sur leur rapport à la fiction.

Ce travail mené sur la citation est emblématique de la façon de procéder de Mesguich, qui aime à multiplier les renvois et présume que le texte de théâtre doit être repensé et renouvelé au fur et à mesure qu'il est mis en scène. Ce travail de citation et de déplacement crée à la fois des fractures et des liens, rapproche des œuvres divergentes et réexamine le texte source tout comme le texte d'accueil ainsi que leur interaction. Ce travail présuppose enfin une reconfiguration de la position du public, car les clés de lecture ne sont pas données et seule la culture du spectateur détermine sa compréhension.



PASCAL WEBER – JEAN DELSAUX

VOIR ET ÊTRE VU(E)...
“D’UNE VÉNUS L’AUTRE”

“– Une pin-up ?

– Et rien d’autre. Une pin-up, purement et simplement.

– Tout dépend de ce que vous voulez dire par là.

– C’est simple : une belle femme nue... enfin, plutôt son image. L’image d’une femme nue, censée exciter l’homme qui la regarde, une image de femme objet sexuel.

– La *Vénus d’Urbin*, une pin-up ! Vous alors !”

Daniel Arasse, *La femme dans le coffre*

Ce texte est l’histoire d’une citation, qui à la manière d’un fantôme, vient régulièrement visiter celui qui la cite. Il ne s’agit donc pas d’une mise entre guillemets, citation illustrative, pour étayer un propos, mais d’une citation comme rappel d’une émotion. Il est des moments où il est nécessaire pour un artiste de se référer à une œuvre, parce que ce qu’elle lui évoque fait partie de son être entier. Parce qu’elle s’impose à lui (à elle) avec une évidence tranquille. La performance que ce texte décrit emprunte à un échange dialogué, à une lecture publique pour devenir autre chose. Les images, dont il est question dans la performance et qui ont été présentées sur scène au Muséum-Aquarium de Nancy ou installées dans l’espace du

Palais Kheireddine à Tunis, témoignent de ce qu'il n'y a de réalité visible que perçue par un œil indocile et indiscret.

Nous postulerons que l'acte créateur est une interprétation : inventer une forme, réinventer son contour et ses qualités, découvrir simplement une autre forme possible, rien n'est plus commun au regard plasticien. L'histoire de l'art pour l'artiste s'écrit continuellement et se réinvente inlassablement, les œuvres du passé ne cessent de se recouvrir, pour se laisser redécouvrir : collisions entre l'histoire et l'actualité. Le monde réel et symbolique est fait de souvenirs visuels, sonores, polyesthésiques, d'images, de musiques, d'événements, de romans qui parfois surgissent, citations au sein d'une œuvre, réinterprétation d'un leitmotiv. Il permet et suscite des correspondances au-delà des âges, des disciplines, des intentions entre deux auteurs, deux œuvres. L'interprète, qu'il soit historien, sémiologue ou un artiste inspiré par l'œuvre d'un autre artiste, s'invite entre le créateur et sa création. L'intervention de ce troisième protagoniste qui leur prête sa voix, qui leur donne son corps, son essence et sa présence, permet par-delà l'action initiée par le créateur, une rencontre. Un artiste s'est exprimé, son œuvre ensuite s'est mise à parler quand survient une troisième voix, juste ou dissonante, qui enrichit ou fausse l'accord, qui l'oriente en jouant l'instant du surgissement, voix créatrice à son tour.

L'interprétation vient donc après l'affleurement pour en permettre la continuation ou la réactivation. Elle permet enfin au temps de se déployer : l'action se déroule, se répète, se discute, s'installe dans la durée, s'inscrit en continuité ou en rupture avec ce qui la précède. Mais rien de définitif, la mémoire est une fonction dynamique. Elle est une perpétuelle réinterprétation de l'histoire. Elle permet à notre imagination plasticienne de revisiter des événements, de les mettre en perspective, de les affilier, de modeler notre perception en donnant du sens à ce que nous percevons. De

fait la triade artiste-auteur, œuvre et artiste-interprète constitue une entité en permanente discussion, et l’histoire de l’art devient un territoire de rencontres à travers l’espace, le temps, les pratiques, les sensibilités. L’entrée dans cette discussion est un moment important, c’est celui où l’on se sent soi-même enfin légitime. Nul n’est invité à échanger. Nul n’est attendu à le faire. Plus encore, nul ne peut prétendre être dépositaire d’un quelconque héritage : les protagonistes citent leurs influences autant qu’ils les volent, ils pillent l’histoire de l’art autant qu’ils l’interprètent, et toujours il leur faut soulever le couvercle du coffre de *La Vénus d’Urbino* et faire preuve de franche indiscretion. C’est bien le sens de ce film réalisé à l’insu (la caméra est censée être éteinte) de Jerzy Grotowski tandis qu’il s’exprime précisément sur l’héritage du Maître et sur le vol dans l’acte de création. Grotowski ne désigne pas d’héritier. Son legs sans héritier désigné est précisément une invitation à conquérir ce qui ne peut s’obtenir “légalement”.¹

Ce que l’on reçoit est ce que l’on vole, impunément, ce que l’on dérobe précisément à ceux qui nous accompagnent ou qui nous ont précédés. Nulle visée opportuniste bien évidemment, le vol n’est que la réactivation d’une impulsion créatrice et d’une captation par nos sens, la vue notamment. Le regard est un prédateur, il se saisit de ce qui lui fait face et de ce qui est à sa portée. C’est bien cette histoire du regard que raconte Daniel Arasse :

¹ Cette vidéo a été réalisée par Pierre-Henri Magnin à l’occasion de l’action de l’Académie Expérimentale des Théâtres *Le laboratoire d’acteur. Matériau I : Des origines au commencement*. Ce film d’archive fait partie du fonds Académie Expérimentale des Théâtres déposé à l’IMEC et fut projetée le lundi 8 avril 2013 au théâtre de la Galerie du Carrousel du Musée du Louvre lors de la journée *Traversées avec Jerzy Grotowski*.

“– Oui, une pin-up. D’ailleurs vous connaissez l’histoire du tableau. Quand Guidobaldo le commande à Titien, son père...

– Le père de qui ?

– De Guidobaldo, Francesco Maria, son père, avait déjà acheté, deux ans plus tôt, le portrait du même modèle, La Bella, qui est aujourd’hui au Pitti, à Florence. Mais La Bella portait une belle robe et, en fait, Guidobaldo voulait avoir son portrait nu...”²

Imaginons maintenant l’été, quelqu’un regarde une femme, le pli de l’aisselle : le regard glisse, revient, un homme regarde, la conscience du monde en apnée, plus que ce pli, on voit l’odeur, le regard est impudique, indiscret, importun, la femme voit le regard regarder, que pense-t-elle ? Que ressent-elle ? Peut-elle comprendre, admettre, accueillir ce regard ? En deviner l’intention, la tendresse ou la violence inexprimée ? Quelle est la frontière, dans ce regard, entre le don et la prédation ? Le (la) regardé(e) peuvent-ils faire autre chose qu’interpréter ? Peut-on sans crainte se laisser prendre dans le regard de l’autre ? Sans pudeur ? Sans prudence ? Car le regard ne fait pas que constituer des images pour le regardeur, il se voit, il peut être vu par qui est regardé. Envisagé, dévisagé. Figuré-défiguré. Le jeu des regards entre l’homme et la femme, la femme et l’homme, se joue-t-il de la même manière ?

À partir du tableau *La Vénus d’Urbino* peint par Titien en 1538 et de citations tirées d’un texte de Arasse se rapportant à cette toile, nous présenterons dans les lignes qui suivent l’interprétation comme jeu de correspondances et de regards, comme expérience majeure dans l’acte de création. Cet article a été écrit à partir d’une performance publique et de la bande son de l’installation-projection qui suivit, en prenant appui précisément sur l’histoire croisée de quatre regards indiscrets : celui de Titien, celui de Arasse, et les deux nôtres : celui de Pascale Weber (Elle)

² D. Arasse, *La femme dans le coffre*, dans Id., *On n’y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, p. 109-110.

filmant sa jeune fille à son insu, celui de Jean Delsaux (Lui) photographiant Pascale Weber sans qu’elle s’en doute.

1. *L’interprétation comme réactualisation du regard*

D’une Vénus l’autre est un diptyque vidéo de 7’40’’ que nous avons construit en associant des images – vidéo et photographiques – réalisées à huit années d’intervalle. À ce diptyque est adjoint un commentaire sonore, soit prononcé directement comme ce fut le cas lors de la conférence-performance que nous avons donnée au Muséum-Aquarium de Nancy en 2009, soit enregistrée et diffusée en boucle dans le cadre d’une installation-vidéo que nous avons présenté au Palais Kheireddine à Tunis en 2010. Cette bande-son donne à entendre nos deux voix off (Elle et Lui), exposant à tour de rôle une expérience de regard, elle permet de saisir la relation qu’entretiennent les deux parties du diptyque.

D’une Vénus l’autre pose le problème du corps et du regard, du corps qui se découvre observé, du regard avalé par le corps jusqu’à ce qu’à son tour il ne soit surpris en train d’opérer. Le dispositif tisse de multiples jeux et niveaux d’interprétation du corps par le regard, du regard par un autre regard, du regard sur l’œuvre, du regard sur le regard sur l’œuvre. *On n’y voit rien*, titre de l’ouvrage de Arasse dans lequel celui-ci donne son interprétation de *La Vénus d’Urbino*, prend toute sa signification. On cite une œuvre comme on regarde par le chas d’une serrure on ne voit rien d’autre que ce que notre regard ne cesse de réinventer, de réinterpréter, de se raconter à lui-même, en douce. *D’une Vénus l’autre* renvoie le spectateur à son libre-arbitre, à ce que nous regardons et ce que nous décidons de voir :

“Dans son film vidéo, Pascale Weber installe les corps en image par un dispositif qui exhibe un jeu de regards, à la fois dans sa violence et dans sa spontanéité. Comme pour dire le destin des images contemporaines. L’artiste réitère des postures par phénomène d’imitation en exposant dans un système de relais le corps regardé/regardant comme préliminaire au corps affecté/affectant. Elle donne à penser les enjeux du regard dans la construction de son identité physique.”³

Il y a une déclinaison de citations dans ce travail en diptyque : citation visuelle, *La Vénus d’Urbino* ; citation textuelle, l’interprétation de Arasse présente par fragments dans le dispositif ; citation, dans la partie droite du diptyque, de quelques secondes en boucle d’un film réalisé huit ans plus tôt. Ces images sont réactivées dans un dispositif actuel par d’autres images de la partie gauche du diptyque qui évoquent une autre célèbre peinture de l’histoire de l’art, la *Grande Odalisque* de Jean Auguste Dominique Ingres (1814). L’interprétation et la réactivation symbolique par un jeu de références sont inséparables de la citation, le regard que nous portons sur les êtres, sur les choses est sans cesse ‘informé’ par des réminiscences précises qui portent en elles le cadre du regard, le structurent.

L’image de droite présente une jeune enfant allongée sur un lit. Elle regarde une gravure réalisée d’après *La Vénus d’Urbino*. Comme la Vénus, la petite fille est nue. Elle joue à prendre la même pose que la femme alanguie. À ce moment, elle n’a pas encore remarqué que la vitre qui protège la gravure reflète son image, elle découvre alors sans abandonner la pose, que sa mère l’observe. La mère regarde, derrière l’objectif de la caméra qui filme, la fillette découvrir la gravure. Elle regarde l’enfant se tourner de trois-quarts, allonger ses jambes, disposer son bras. La fille regarde sa mère aussi, qui l’observe découvrir le jeu de la courtisane. Cette

³ R. Triki, *Corps regardant / regardé*, dans *La part du corps*, catalogue de l’exposition sous la direction de Ead., Palais Kheireddine – Galerie Patricia Dorfmann, Tunis, 14 mai – 5 juin 2010, Tunis, s. n., s. p.

captation vidéo ne dure que quelques secondes, le temps d’un échange de regards et s’interrompt lorsque l’enfant semble comprendre qu’elle est au cœur d’un dispositif visuel complexe. Sans vraiment en être consciente, la petite fille cite, par sa posture, Titien: il apparaît que non seulement le regard de l’enfant est ‘informé’, mais également son être physique, sa manière d’apparaître, de figurer dans le regard de l’autre, ici sa mère. Ignorante de Titien, elle est néanmoins consciente d’être l’objet d’un regard, mais aussi d’une prise de vue. Elle intègre la citation et se découvre à travers elle, elle devient la citation.



P. Weber – J. Delsaux, *D’une Vénus l’autre*, 2009

Sur l'image de gauche, huit ans ont passé. La femme (Elle) est à Berlin, sur le quai de la Postdamerplatz. Elle est accompagnée par un homme (Lui) muni d'un appareil photo :

“Sur la scène : *Face au public, Elle (Pascale Weber) et Lui (Jean Delsaux) prennent successivement la parole, interrompus par l'enregistrement du bruit du métro passant sur le quai.*

Elle : – Je regarde face au quai le panneau d'affichage et découvre *la Grande Odalisque* d'Ingres, une reproduction version noir et blanc. Soudain je constate que mon visage regardant l'odalisque est au premier plan d'un écran de contrôle possiblement observé par une personne que je ne vois pas, que l'homme qui m'accompagne a réalisé une série de photographies à mon insu. Comme ma fille, j'ai été à mon tour dévisagée.

Lui : – “Avec la peinture, les amants se tournent vers le simulacre de l'être aimé et parlent avec les tableaux”⁴ dit Léonard de Vinci pour qui les yeux sont l'instrument principal de la connaissance.

Elle : – Ainsi la relation toujours se jouerait-elle à trois, l'homme, la femme et l'image ; l'enfant, la mère et l'image, un coup de regard à trois bandes...”⁵

2. *La performance*

Le regard renvoie à un jeu et à l'expression du pouvoir sur l'autre. Se défaire du regard de son gardien c'est lui échapper. L'échange dialogué de la performance permet d'entendre alternativement les voix des corps regardant et des corps regardés. Décrire en les comparant deux histoires de regards nous permet de mettre à jour les mécanismes du désir, des projections, de la domination. Cela permet de conscientiser très vite, selon le sexe auquel on appartient, que l'on est du côté de ceux qui surveillent ou de celles qui sont surveillées. Chacun intériorise très jeune l'action que potentiellement on peut avoir sur un objet extérieur à soi, ou sur la nécessité de trouver un moyen d'échapper à la tutelle du regard pour

⁴ Cf. Leonardo, *Trattato della pittura*, a cura di E. Camesasca, Vicenza, Neri Pozza, 2000, p. 8 (I, 10) : “Con questa [*scil.* la pittura] si muovono gli amanti verso i simulacri della cosa amata a parlare colle imitate pitture”.

⁵ Ici et après on cite la transcription du texte de la performance (non publié).

devenir davantage qu’un objet du voir. Ce dialogue permet enfin, par le biais de la citation, de se réapproprier sa propre histoire, sa propre image :

“According to usage and conventions which are at last being questioned but have by no means been overcome, the social presence of a woman is different in kind from that of a man. A man’s presence is dependent upon the promise of power which he embodies. [...]

By contrast, a woman’s presence expresses her own attitude to herself, and defines what can and cannot be done to her.”⁶

Ainsi l’homme agit (comme chacun peut agir sur un objet extérieur à soi-même) lorsque la femme paraît : “Men look at women. Women watch themselves being looked at”.⁷ La Vénus est un archétype, un modèle. La cohorte des Vénus fait partie de notre patrimoine visuel, d’une forme d’idéalisations de l’image de la femme, en tant qu’inspiratrice, sensuelle. Objet de désir et de regards, tant de Vénus ont été reprises maintes fois par les peintres, comme une obsession, un fantasme, une énigme peut-être. Et finalement nous pouvons nous demander si ce que vise la citation n’est pas davantage de dépasser que de réactiver le sujet ; c’est à dire de renouveler l’image de la femme et de l’homme, leur dialogue, leur rencontre, sans déconstruire la relation implicite de pouvoir.

La question du regard et de la présence liée au regard de l’autre sur elle agit sur la relation que la femme a à elle-même, sur sa façon de se percevoir, sur la part de liberté qu’elle s’accorde elle-même, sur la capacité à assumer, jouer, détourner le spectacle dont elle est l’objet: faire basculer ses gestes (sa voix, son image, son environnement) de l’autre côté de l’image. Voilà essentiellement ce que joue la performance *D’une Vénus l’autre*, en renvoyant le regard à un jeu de projections :

⁶ J. Berger, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972, p. 45-46.

⁷ Cf. *ibidem*, p. 47.

“– Vous vous rendez compte de ce que vous dites ?

– Non. Pourquoi ?

– Parce que, si vous ajoutez à cela que le chien endormi sur le lit est pratiquement le même que celui de la mère de Guidobaldo, Eléonore, et que, quand il manque d’argent pour payer le tableau, Guidobaldo en demande à sa mère, franchement, ça sent plutôt son petit Œdipe !”⁸

Nous commentons alors l’histoire de ces images, qui sont également l’histoire de nos regards, voyeurs et surpris à la fois, et qui, par l’image, se croisent avec davantage d’intensité. Notre discussion est rythmée par le bruit régulier d’un métro passant sur le quai ; la femme relate d’abord deux histoires qui sont liées aux deux panneaux. Dans un premier récit, elle évoque un magasin d’encadrement à Versailles où elle a travaillé ; le petit-fils de Jules Verne était venu pour changer le cadre d’une peinture orientaliste, offerte en cadeau de mariage à son grand-père ; il lui avait donné le vieux cadre et tandis qu’elle cherchait une odalisque de circonstance, elle avait trouvé sur le marché d’une ville perdue du Jura, une très belle gravure d’après *La Vénus d’Urbino* de Titien :

“La gravure dans son cadre était posée près de mon lit. Ma plus jeune fille un jour s’allonge face à elle. Elle est nue et joue à prendre la même pose que la Vénus alanguie. Ma fille recourbe ses doigts comme la Vénus semble le faire.

Ma fille regarde la gravure.

Je regarde ma fille découvrir la gravure.

Ma fille me regarde l’observant découvrir le jeu de la Vénus.”

Dans le second récit elle est à Berlin sur le quai de la Postdamerplatz et voit sur un panneau d’affichage la *Grande Odalisque* d’Ingres, qui elle aussi se touche. La femme prend soudain conscience que son visage regardant l’odalisque est à l’écran, que quelqu’un l’a regardé regarder l’odalisque qui la touche en se touchant. La voix de la femme, commentant alternativement l’une puis l’autre image, oblige le spectateur à glisser d’un

⁸ D. Arasse, *La femme dans le coffre*, cit., p. 109-110.

temps à un autre, d’une expérience à une autre et à expérimenter la fluidité de la mémoire, cette façon que nous avons de nous déplacer dans nos souvenirs et le temps par la pensée. La gravure de la Vénus devient ainsi familière au regard de la femme, capable de se déplacer librement dans le plan de la gravure mais aussi dans le tableau dont elle est une réplique inversée, ou bien encore entre les plans de la profondeur.⁹ Dans cette performance les images semblent discuter entre elles comme les performeurs et personnages qu’ils incarnent. Parce que le jeu de rôle a lieu à plusieurs niveaux, il permet de relater l’expérience de voir, d’être regardée et de (sa)voir que l’on est regardé :

“Les figures de nu réalisées par le Titien, Ingres et tous ces autres messieurs sont excitantes non pas par ce qu’elles représentent, non pas parce qu’elles donnent à voir ce que la morale souhaite que l’on cache, mais parce que mises au mur, elles permettent que des regards s’y glissent et se laissent à leur tour surprendre en train de s’y glisser. Le client de notre Vénus, aïeule d’une *Olympia* triomphante, qui à son tour la cite, n’est donc pas le spectateur mais son miroir-voyeur. Et le spectacle de la Vénus n’est pas tant offert au propriétaire qu’à celui qui le regarde en jouir.”

Vient alors en contrepoint le récit de l’homme, qui était lui-aussi à Berlin sur ce même quai. Mais même lorsque l’histoire est partagée et qu’il existe une complicité entre les protagonistes, l’expérience sensible que chacun fait demeure individuelle et irréductible : la succession de ces prises de paroles permet de mesurer l’écart que creuse le langage avec l’événement qu’il est censé rapporter, et l’écart entre ce que constitue un événement pour une personne et le déroulement factuelle d’une action. La démultiplication des récits, leurs variantes, leurs déclinaisons finissent en effet par ‘fictionnaliser’ en les relativisant les détails de l’expérience. Les différents éléments des récits et des images concourent à fabriquer un

⁹ De même Arasse souligne la présence de la servante baissée vers le coffre et, en focalisant l’attention du lecteur-regardeur sur l’arrière-plan, lui permet en quelque sorte de faire se déplacer le personnage à l’avant-scène. Voir *ibidem*, p. 130-133.

espace avec sa logique propre et sa respiration, son essoufflement et sa réactivation. Des parties du dialogue sont reprises, réajustées, comme deux corps qui cherchent à faire communauté. C'est une façon aussi de faire entrer du temps dans l'image, selon un principe d'accommodation visuelle, car il y a des choses que l'on ne peut pas dire d'emblée comme il y a des parties du corps que l'on ne peut pas atteindre d'emblée.

Cette performance constitue les images comme des êtres vivants et les personnages comme des images. Le corps apparaît alors au centre d'un paradoxe, il est image et humain à la fois, comme s'il se dédoublait inévitablement sitôt qu'il était perçu, comme une citation de lui-même, produisant des effets poétiques ou dramatiques. L'indécence du corps ne tient pas tant à ce qu'il est, ni ce qu'il fait, mais au décalage que provoque son image immergée dans un monde d'images : ce n'est pas l'attitude sensuelle et alanguie de la Vénus de Titien qui est obscène, mais la présence de ce corps de femme, nu dans l'espace d'une station de métro un peu vieillotte, dans l'indifférence des usagers, ou bien dans la coprésence de deux dispositifs de reproduction et de diffusion de l'image qui la décontextualisent et la réduisent à une série de points : une image de consommation courante, dans laquelle, malgré tout, une poétique survient qui opère un retournement de la machinerie sur elle-même.

Arrivé sur le quai, face au panneau, l'œil du spectateur en voyant l'odalisque entre aussitôt dans le jeu de la citation. Il peut s'agir d'une simple citation culturelle, la réinscription de ce qui est donné à voir dans une histoire générale des images et des représentations collectives, ou bien comme ce fut le cas ici pour nous, d'une citation d'une histoire plus personnelle. De tels marqueurs symboliques permettent de construire l'identité, la mémoire et le regard par Vénus interposée, jouant par delà les siècles au jeu auquel s'est livré Ingres, citant ses prédécesseurs. Chacun de nous fait cela sans y penser, mais dans ce cas de la Vénus affichée sur le

quai, il s’agit d’un dispositif voyeuriste centré sur le nu féminin et sur l’image de la femme et la citation pour tous les voyageurs est implicite. Le travail de l’artiste consiste précisément à jouer de cet implicite, de le dévoiler, de mettre en exergue ce fonctionnement et donc de citer, de démonter, d’interférer, d’insérer dans ce fonctionnement un grain de sable, d’enrayer les stéréotypes en les déconstruisant.

L’image figure un jeu de relations entre différentes parties qui existent indépendamment et qui par leur confrontation racontent une histoire : un couple, une femme surprise par un homme, amusées deux personnes regardent la télévision sur un quai, des personnes vont et viennent. Ça ne serait pas *La Jetée* de Chris Marker¹⁰ par hasard ? L’espace que construit l’image est infini en ce sens qu’elle permet un nombre infini de relations formelles, plastiques, sémantiques, narratives. L’espace que saisit la caméra sur le quai à travers les écrans de surveillance est derrière celui qui regarde, comme l’espace d’un impossible retour, l’espace oublié où se trouve l’enfant qui regarde et comprend qu’il se passe quelque chose, qui n’en saisit pas tous les enjeux, mais quand même... L’adulte regarde et reste à la surface de ses souvenirs, qui lui parlent d’une enfant d’un point de vue d’adulte. L’adulte convoque en vain l’enfant qui s’éloigne.

L’espace de la citation est un espace de représentation, la dramaturgie que l’on y lit est celle que nous y projetons, connaisseurs que nous sommes des dispositifs scénographiques, picturaux, cinématographiques, littéraires. L’esthétique est la manière que nous avons d’arranger nos perceptions selon nos émotions et notre faculté à comprendre, à nous repérer et connaître ce qui nous entoure, pour survivre dans notre environnement.

¹⁰ Voir Ch. Marker, *La Jetée*, Argos Film, France, 1962.



P. Weber – J. Delsaux, *D'une Vénus l'autre*, 2010

3. Performance et interprétation

Le corps performant se concentre sur ce qu'il perçoit, ses sensations intérieures, extérieures. Il guette un signe. Il l'interprète. Simultanément il y a celui qui observe. Son regard opère une lecture parallèle, il guette d'autres signes, qui lui permettent de saisir l'événement, dont il fait des images. Enfin la technologie s'impose en surdéterminant ces images, en les situant dans le cadre de ses possibles. Et l'artiste se faufile dans ce labyrinthe naturel / artificiel pour traduire des hypothèses sensibles en formes tangibles :

“– [...] Je voudrais seulement essayer de regarder le tableau. Oublier l'iconographie. Voir comment il fonctionne...

– Ce n'est pas l'histoire de l'art.

– Disons que ce n'est pas dans ses habitudes. Il serait peut-être temps que ça change. Si l'art a eu une histoire et s'il continue à en avoir une, c'est bien grâce au travail des artistes et, entre autres, à leur regard sur les œuvres du passé, à la façon dont ils se les sont appropriées. Si vous n'essayez pas de comprendre ce regard, de retrouver dans tel tableau ancien ce qui a pu retenir le regard de tel artiste postérieur, vous renoncez à toute une part de l'histoire de l'art, à sa part la plus artistique.”¹¹

¹¹ D. Arasse, *La femme dans le coffre*, cit., p. 119.

Las citation en art est donc non point une pratique des guillemets, mais la résonance des œuvres (non des objets) d’art et leur indispensable existence dans le devenir des processus de création. Les œuvres résonnent dans la lecture qu’en font les artistes, dans leur mémoire. Dans les performances de notre duo d’artistes *Hantu* (fondé en 2010 après une collaboration de plusieurs années), nous travaillons dans deux univers très différents, qui se recourent, qui s’affrontent ou se relaient : celui de l’image et celui de la présence (performance, mouvement). Les perceptions de l’espace et d’un corps en mouvement sont très différentes selon qu’il s’agit d’une scène réelle ou d’une image sur un écran. Notre travail résulte littéralement de la confrontation entre nos deux expériences : de vision, de captation par la caméra ou l’appareil photographique et de représentation (pour Jean Delsaux), de recueillement et de présence physique (pour Pascale Weber).

Les technologies de l’image lorsque nous les utilisons dans des performances ou des scénographies qui mettent également en scène des corps vivants, obligent à trouver de nouveaux moyens pour continuer à exister, non comme image mais comme corps réel, avec un rythme, une spontanéité propres, des limites physiques étrangères aux limites de l’image. Merce Cunningham avait déjà témoigné, dans ses explorations en vidéo-danse, que les corps à l’écran tendaient à devenir immatériels, qu’il était nécessaire par exemple de faire régulièrement des plans rapprochés pour que le spectateur puisse rester en contact avec lui. La caméra souvent voit davantage qu’on ne le souhaiterait. Plusieurs caméras peuvent balayer une scène sans que rien ne leur échappe. Et les plans rapprochés permettent de rendre visibles des détails qui passent généralement inaperçus au spectateur loin de la scène ou plongé dans l’obscurité. Cela aussi peut être insupportable pour le corps et dans les performances *hantu*, Elle (Pascale

Weber) exige que Lui (Jean Delsaux) contrôle l'image projetée : refus de l'aléatoire ou de l'utilisation d'enregistrement.



Hantu, *L'Arrachement*, Faculté de Médecine des Saints-Pères – Journée Neurosciences, Esthétique et Complexité (Paris, 28 septembre 2013)

L'image est une surface. Il faut s'efforcer de rendre compte de l'espace, de l'énergie, du mouvement, de la lenteur ou des changements de rythme à l'aide du vocabulaire visuel de cette surface délimitée par le cadre de l'écran. Il y a interprétation, dans la mesure où ce qui est transmis est non seulement le fruit d'une perception, d'une réception, mais encore d'une recomposition, d'une réinvention, d'une analyse et d'une mise en forme. Les théâtralités pour l'image et pour le corps réel sont radicalement différentes. Et les dynamiques de ces deux univers divergent sensiblement :

changement de cadre, montage, qualité de l’image, jeu d’apparition, de surgissement, de disparition, force gravitationnelle, immersion dans le lieu.

Nulle intention de déréaliser le corps, mais d’explorer par l’image ses qualités physiques, sa matière, son équilibre et son déplacement. Ce qui est vraiment important c’est de trouver des équivalents émotionnels, des moyens d’accéder à une présence intime du corps, de ressentir le corps dans ce qu’il a de charnel, de lourd, de limité. Le corps et l’image doivent tendre à devenir indépendants, s’émanciper l’un de l’autre pour inventer leur vocabulaire, leur technique, leur poésie, et se retrouver dans le mouvement ou l’immobilité. Ainsi on tente de réactiver le corps et l’image en les considérant mutuellement à l’initiative, à l’origine de leurs modalités d’expression respectives. Il ne s’agit plus de réactiver la Vénus comme le ferait une citation, mais de mettre en scène la tension entre le corps et son image comme autant d’in-citations à revisiter en public l’émotion privée d’une petite fille ou de sa mère. Les performances que nous réalisons nous permettent ainsi de saisir les modalités de la relation entre un corps présent et un regard sur ce corps. Ensemble nous essayons de concevoir une image qui serait un consensus, produite par celui qui effectue la prise de vue autant que par celle qui agit devant l’objectif ou dans le cadre qui la commente. Ce qui est donné à voir est plus qu’un corps, c’est une fiction qui nous permet d’envisager une communauté d’expérience tout en affirmant la part irréductible de chacune de nos actions.

4. *La citation comme ‘reenactment’*

Comment comprendre le regard de l’autre, et surtout comment notre propre regard est-il perçu par l’autre ? Quand Elle s’offre à son regard à Lui pour qu’il offre ce regard à d’autres (hommes ou femmes), elle n’abdique pas son droit de regard, de et sur sa féminité. Elle, pas plus que

lui, ne veulent rejouer cette fable de la muse et du créateur, autrement que pour la réinterpréter. Et on comprend ici que cette envie de dépasser la relation muse-créateur ne pouvait passer que par une citation, en référence à ce dispositif même de la femme comme muse inspiratrice, captive du regard de l'homme.

Mais que veut dire alors réinterpréter la Vénus ? Il s'agit pour nous de préciser, en expérimentant une situation sous l'œil témoin du public, ce qui se trame entre un homme qui regarde et une femme qui est regardée,¹² puis de donner à voir cette expérience croisée à d'autres. La performance, à la différence d'une prestation théâtrale qui se répète, qui s'appuie sur l'interprétation d'un scénario préétabli ou d'un texte et ses didascalies, consiste à mettre en place chaque fois un dispositif dans lequel le ou les performeur(s) s'immergent pour éprouver, pour revivre une situation. Faire des performances en public relève d'un acte de catharsis, avec toute la brutalité qu'implique l'exercice en direct, ouvert à l'improvisation et à la sollicitation du corps et du regard. La théâtralité du dispositif (qui est une sorte de citation de la scène et de la machinerie théâtrales mais qui est étranger au jeu d'acteur) nous permet d'expérimenter, de comprendre et de donner à voir au spectateur en temps réel ce qui traverse nos corps. Ce n'est qu'une fois la performance réalisée que nous regardons les images qui ont été produites, et pouvons commenter ce qui a surgi, ce qui s'est passé (*happening*), ainsi que nous l'avons fait en comparant les deux histoires dont parle *D'une Vénus l'autre*.

Une performance peut se rejouer parfois, cela ne présente d'intérêt qu'à condition de devoir réinventer le dispositif, afin de parvenir dans un contexte différent à un état intérieur qui ne répète pas ce qui a déjà été

¹² Cf. J. Berger, *Ways of Seeing*, cit., p. 46 : "Men survey women before treating them".

compris, incorporé, représenté. Dans le théâtre aussi les circonstances peuvent modifier l’intensité, la couleur dramatique d’une interprétation et la citation peut donner lieu à des variations, des déclinaisons. La transition entre théâtre et performance doit probablement s’imaginer dans le contexte de l’improvisation, de la coprésence des acteurs – ou des performeurs – et du public. Il s’agit d’éprouver, ici et maintenant, l’espace, l’intériorité, le cri, la déchirure, des entités simples qui font le tissu de l’existence. La citation, référence commune, devient incitation, ritournelle ou thème rythmant et structurant de l’improvisation. Dans l’acception la plus radicale du terme, l’improvisation ne fonctionne pas sur une broderie plus ou moins lâche, sur une grille préétablie. Les musiciens improvisateurs partent d’un thème et errent, explorent, dérivent, sans le moindre garde-fou. Chacun est à l’écoute permanente de l’autre et du lieu et réagit à ce qui advient, en ne perdant pas de vue le thème, en le travaillant au plus profond de sa texture, en en recherchant l’essence. Le thème est ainsi un parent de la citation. Ce qui est visé n’est autre que l’instant de surgissement de l’émotion. La citation permet de convoquer d’emblée tous les acteurs de l’émotion : modèles, stéréotypes, situations, gestuelle, dispositif. Une citation s’éprouve comme elle s’interprète. Mais il ne peut pas y avoir répétition (prédictible et contrôlée) du surgissement de l’émotion, la citation est impérativement (ré)interprétation de cet instant. C’est ici le rôle de la représentation.

Des prises de vue et de la décision que nous prenons de retenir telle image plutôt que telle autre, en raison précisément de ce qu’une représentation nous permet de comprendre, de ce que la performance, que nous avons traversée à deux, nous a permis d’éprouver, de mettre à l’épreuve. *Hantu* signifie *fantôme* en indonésien, fait allusion à une

pratique chamanique selon laquelle les *Sikereis*¹³ officient par deux : l'un entre en contact avec l'invisible, les forces de la nature, et l'autre traduit pour les gens du village ce que le premier a vu et reçu des forces de la nature. Le second interprète donc, par l'image, ce que la première a manifesté de son épreuve. Il l'accompagne et la seconde dans sa dérive, pour être celui qui reste entre le monde de la transe qui saisit le récepteur et le monde réaliste des spectateurs : il est à la fois acteur, traducteur et spectateur.¹⁴ Dans les performances de *Hantu* nous expérimentons un lieu, un temps, un geste (les trois unités en quelque sorte, réduites à leur plus radicale expression), et l'interprétation est affaire d'image. Notre action commune est alors de l'ordre de l'improvisation (à deux) au sens musical du terme.

5. *L'écart technologique, la citation et le 'sample'*

“Avec les technologies, nous sommes en effet confrontés à un monde artificiel construit, plutôt qu'à un environnement naturel donné. Notre corps est autant un corps imaginé, projeté que le résultat des actions qu'il exécute et des métabolismes qui le constituent, non pas en addition, mais en tant que système complexe. Il est également désormais augmenté par des dispositifs techniques, électroniques et informatiques de tous ordres, distribué dans les réseaux, les systèmes de captation et de réorganisation de l'information. Et nous errons parfois, à l'image du personnage principal de *Playtime*, comme des mouches se heurtant à la vitre des images, des réflexions, des projections.”¹⁵

¹³ Nom donné aux chamans de Mentawai.

¹⁴ Tadeusz Kantor, dans son Théâtre Cricot 2 à Cracovie, se tenait un peu à la manière d'un chef d'orchestre à l'avant-scène, décalé sur la gauche, ou encore comme un entraîneur de football, remplaçant les joueurs d'un geste, précis, parcimonieux parfois, impérieux à d'autres moments. Le théâtre était une cave voûtée, un boyau, avec quelques rangées de gradins sur lesquels s'entassaient les spectateurs, la tête instinctivement rentrée dans les épaules pour ceux des derniers rangs et au bout de ce tunnel, la lumière et lui, de trois-quarts dos, en un lieu qui faisait la transition, un peu à la manière d'un fondu, d'une douce incrustation, entre la salle et la scène, il était à lui seul le proscenium. Les indications qu'il donnait à ses comédiens semblaient faire de lui un acteur, le coryphée peut-être, mais elles semblaient également s'adresser aux spectateurs désignant ce qu'il était important de regarder.

¹⁵ J. Delsaux, *Vers une image éinaction*, dans X. Lambert, *Action-Inaction, l'émergence de l'œuvre d'art*, Paris, L'Harmattan, sous presse.

Les technologies ont complexifié la notion même de lecture de l’image. Y a-t-il même encore lecture et seulement lecture ? Les technologies nous amènent à comprendre, mieux encore qu’avec la peinture, que l’icône n’est pas à elle seule l’image. Le processus qui l’a produite lui-même donne du sens, manifeste un consensus social : ceci est une image. Les technologies et les dispositifs interviennent dans l’élaboration de l’image, ils conditionnent sa mise forme et modifient son fonctionnement et les conditions de l’émergence de son sens. Avec le numérique on ne cite plus, on choisit des *samples* et l’image elle-même est devenue matière à image. Dans le flot continu des images on pourrait détecter une infinité de copies, et cette surabondance même interdit de parler de citation, on n’a pas le temps de voir, déjà autre chose se propose. Citer est explicite.

Ce que la technologie révèle également c’est la participation du spectateur, c’est-à-dire sa part active dans la manifestation du processus qui implique une réaction interprétative dans le phénomène d’apparition de l’image, visuelle, sonore, tactile. Ce d’autant plus lorsque le dispositif n’inclut pas un seul spectateur mais plusieurs et que, l’un n’allant pas sans l’autre, ils tiennent compte des gestes, des actions, de la présence du (des) autres(s), ainsi que des résultats proposés par la machine, visuelle ou sonore : relations que les uns et les autres entretiennent dans ce contexte particulier, fait d’humain et de non humain, d’espace, de temps, de technologie.

Le vivant construit sa représentation du monde en le parcourant avec l’organisme qui est le sien. Le cafard n’a donc pas, pour lui, la même représentation de la pièce qu’il parcourt que nous, non pas seulement en

raison de la différence entre son cerveau et le nôtre, mais aussi en raison de son appareil locomoteur.¹⁶ Nous comprenons le monde, mieux, nous l'interprétons avec notre corps tout entier, et nous établissons un couplage avec le monde par les interactions perpétuelles que nous y effectuons. C'était, c'est une question de survie, l'être humain a dû apprendre à se représenter le monde, de sorte à pouvoir y évoluer en évitant les dangers, à s'y procurer des satisfactions, à se représenter lui-même dans cet environnement, comme la fillette face au cadre de la Vénus, comme Elle, la femme prise au piège des caméras de surveillance. Notre expérience, l'interprétation que nous faisons des sensations que nous éprouvons, nous conduisent à faire des hypothèses, à les valider en les expérimentant. L'art est un moment de cristallisation de ces interprétations, un moment de transformation des hypothèses par leur mise en forme, fût-elle transitoire.

Depuis les premières inventions techniques, et plus encore depuis l'avènement de la technologie, nous nous sommes dotés d'outils qui augmentent nos capacités à percevoir, comprendre et agir, à mémoriser. Mais c'est à des représentations et des modélisations du monde plutôt qu'au monde lui-même que l'on a de plus en plus affaire et les images se reproduisent désormais de manière incroyablement plus rapide et infinie qu'à l'époque où on a théorisé la notion de reproductibilité technique des œuvres d'art.¹⁷ La question de la citation y est d'autant plus brouillée. La citation n'est pas simple reproduction mais réinterprétation et réactivation de modèles auxquels on se réfère. Or, voici que ce sont des systèmes automatisés qui perçoivent et qui interprètent pour nous, qui se substituent à notre appareil de perception et d'action. Tandis que ce que nous

¹⁶ Voir F. Joignot – A. Kirou, *Francisco Varela, "L'esprit n'est pas un machine"* (1993), à l'adresse électronique www.fredericjoignot.blogspot.com/archive/2006/06/23/francisco-varela-neurobiologiste-et-bouddhiste.

¹⁷ Voir W. Beniamjn, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, essai écrit et plusieurs fois réélaboré entre 1936 et 1939.

échangeons, nous, êtres sexués, est toujours marqué par l’incertitude dans laquelle nous sommes, de partager une expérience du monde. Nous devons sans cesse préciser ce qui vient d’être dit. Expliquer le sens d’un regard, d’un geste autant que d’une parole. Nous devons nous l’expliquer à nous-mêmes, pour éviter de nous perdre.

L’artiste donne à voir, à éprouver, à expérimenter. Il donne en partage parfois, tandis qu’il parvient à constituer une œuvre, des intensités. Faisant cela il témoigne d’un monde, le représente, l’interprète, c’est-à-dire qu’il traduit pour d’autres autant que pour lui-même, la matière de l’expérience. Son regard met à distance et dans le même temps rapproche.

Elle regarde sa fille qui regarde la Vénus, puis se sent regardée, Lui regarde le film qu’Elle a tiré de ce jeu de regard. Huit années plus tard, qui semblent huit secondes à ses yeux, Elle regarde l’odalisque, puis se voit voyant et enfin se voit vue. Tout ce dispositif n’est que rumination en vase clos jusqu’à l’installation qui s’ouvre au public. Le regard d’une mère sur une enfant auscultant son être-femme présenté à Tunis, six mois avant la révolution de jasmin.¹⁸ *D’une Vénus l’autre* révèle la mise en place presque involontaire d’une situation théâtralisée : voici comment soudainement on se trouve au centre d’un dispositif, on se devine faisant partie d’un dispositif. On regarde autour de soi et on reconnaît les trois protagonistes, l’acteur (qui est dans l’action), le metteur en scène (qui organise le visible, qui joue à rendre visible) et le spectateur (qui pourra témoigner de ce qu’il a vu). Les diverses performances de notre duo *Hantu* ne cessent de convoquer et de rejouer cet instant du surgissement et de l’organisation des rôles au sein d’une expérience commune. La citation d’une œuvre et d’un texte s’y rapportant nous ont permis de convoquer le stéréotype de la

¹⁸ Révolution tunisienne de décembre 2010 à janvier 2011 qui a abouti au départ du Président de la République Zine el-Abidine Ben Ali.

Vénus et l'interprétation que chacun(e) de nous en avait fait. Les stéréotypes sont des structures mémorisées qui nous aident à construire nos représentations à mesure que notre expérience a lieu. Ils sont nourris de représentations collectives. *D'une Venus l'autre* initie par cette citation un travail commun que nous poursuivons quant à l'image de soi, l'image publique, la présence du corps, son émancipation de l'image et du regard de l'autre. Et la mise en bascule perpétuelle de notre regard dans et hors l'image est la condition de cette émancipation.



GIUSEPPE SOFO

**ALICE MOLTIPLICATA.
UN TEATRO FLUIDO PER NUOVE PRATICHE DI
RESISTENZA**

L come Alice, messo in scena da Nexus¹ su testi di Lewis Carrolle Antonin Artaud² e interpretato da Laura Garofoli, è un atto unico nato a Roma alla fine del 2013, fondendo tutte le tradizioni divergenti che hanno analizzato e interpretato il personaggio di Alice (da Gilles Deleuze alla Disney) per farlo rivivere in tutta la sua complessità e metterlo a disposizione di un nuovo teatro fluido,³ che possa condurre a nuove

¹ Nome d'arte di Giuseppe Gatti, *performer*, *b-boy* e regista nato a Terni nel 1984, che risiede e lavora a Roma dal 2006.

² La rappresentazione si basa rispettivamente su *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871) nella traduzione italiana di Milli Graffi, Milano, Garzanti, 2010 e su *L'arve et l'aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll* (1943) nella traduzione italiana di Luisella Feroldi compresa in A. Artaud, *Il sistema della crudeltà. Gli affetti, le intensità, il linguaggio dei corpi*, Milano, Mimesis, 1997, pp. 9-19.

³ John Bryant definisce il testo fluido come “any literary work that exists in more than one version”, ed è fluido perché “the versions flow from one to another” (cfr. J. Bryant, *The Fluid Text: A Theory of Revision for Book and Screen*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, p. 1). L'Alice di Carroll è il personaggio fluido per

pratiche di resistenza:

“Vogliamo far conoscere Alice e certo, andare in scena il più possibile, ma solo nella misura in cui lo spettacolo diventi a sua volta ‘centro di gravità narrativo’ per lo sviluppo di idee e pratiche di cultura resistente e autorganizzante.”⁴

E se è vero che “l’adozione di un testo classico, l’ibridazione dei generi e degli immaginari, e la vena *slapstick comedy* sono elementi pensati per rivolgersi ad un circuito ampio e culturalmente variegato”,⁵ allora è facile vedere come il progetto sposi in pieno le indicazioni di Roland Barthes per la definizione e la costruzione di un vero teatro popolare: “un public de masse, un répertoire de haute culture, une dramaturgie d’avant-garde”.⁶ La scenografia e i costumi, “curati alla perfezione da Mariagrazia Toccaceli”,⁷ ci immergono da subito nell’immaginario vittoriano di questo “steampunk video-drama”⁸ che si apre con le illustrazioni originali di John Tenniel,⁹ distorte e proiettate in forma di incubo fino al risveglio della protagonista. Solo dopo aver imparato a controllare una delle tante sveglie presenti sul palco, unione simbolica della macchina e del tempo, Alice potrà finalmente entrare in scena con la propria voce, cercando di ripetere fra sé e sé le prime battute del testo. Si svela così fin dall’inizio la meta-teatralità dell’opera, poiché Alice è consapevole di essere al mondo grazie

eccellenza, capace di scorrere fra le sue tante versioni, adattandosi a differenti contesti fino a plasmarli dall’interno.

⁴ G. Sofo, “*Alice è una militante transmediale*”. *Intervista a Nexus* (Roma, 20 maggio 2014), in *Il mito resistente di Alice: Giuseppe Sofo intervista Nexus e Laura Garofoli su LcomeAlice*, in “Nexusmoves”, all’indirizzo elettronico www.nexusmoves.blogspot.it/2015/05/il-mito-resistente-di-alice-giuseppe.html.

⁵ Cfr. *ivi*.

⁶ Cfr. R. Barthes, *Pour une définition du théâtre populaire*, in *Id., Écrits sur le théâtre*, Textes réunis et présentés par J.-L. Rivière, Paris, Seuil, 2002, p. 99.

⁷ Cfr. A. Neroni, *L come Alice: la fanciulla senza tempo*, all’indirizzo elettronico www.teatro.persinsala.it/l-come-alice/1097.

⁸ Cfr. G. Sofo, “*Alice è una militante transmediale*”. *Intervista a Nexus*, *cit.*

⁹ Quelle della prima edizione di *Alice’s Adventures in Wonderland* nel 1865.

alla pagina scritta ed è capace di far passare attraverso lo specchio (da quella pagina) non solo il suo piccolo corpo, ma il pensiero di un'intera epoca. Secondo le parole dell'interprete dello spettacolo:

“Alice è un personaggio ricchissimo, è pieno di sfaccettature, è come se fosse “un personaggio nel personaggio”. [...] Per me Alice significa rimettermi in gioco sempre. Ogni prova è diversa, ogni replica è diversa, ogni riallestimento è diverso. C'è una continua evoluzione che permette che il personaggio sia sempre vivo e che non abbia il tempo di ‘calcificarsi’.”¹⁰

Alice sfida lo spazio teatrale e la gravità stessa grazie alla video-arte, saltando dentro e fuori dallo schermo di proiezione. Il telo sul palco svolge il ruolo di schermo ma si trasforma anche spesso in un trasparente che mostra l'altro suo lato, come un altro lato della realtà o della stessa immagine. Alice arriva a toccare la tela e simbolicamente quasi a bucarla, facendo cadere in avanti il manichino che regge la regina proiettata sullo schermo, offrendoci l'attrice in due ruoli diversi contemporaneamente:



Alice e il suo doppio (Teatro Studio Uno, 1° giugno 2014)

¹⁰ G. Sofo, “Un personaggio nel personaggio”. *Intervista a Laura Garofoli* (Roma, 19 maggio 2014), in *Il mito resistente di Alice: Giuseppe Sofo intervista Nexus e Laura Garofoli su LcomeAlice*, cit.

La proiezione permette dunque di costruire un'intertestualità visiva, estraendo dalla *Valigia a doppia sacca*¹¹ dello spettacolo una molteplice varietà di materiali: innanzitutto le famose fotografie di bambine (fra cui Alice Liddell che ispirerà il romanzo) scattate da Carroll tra il 1856 e il 1880 con la tecnica del collodio liquido;¹² ma anche il cinema, con l'Alice di Jan Švankmajer,¹³ il film carrolliano di Claude Chabrol¹⁴ e i cartoni animati dalla prima versione di Walt Disney¹⁵ a Betty Boop;¹⁶ e infine il *gameplay footage* del videogioco *Alice: Madness Returns*.¹⁷ Un'intertestualità non testuale, quindi, permette al regista di non allontanarsi dal testo di Carroll, operando solo per sottrazione e montaggio: le pagine originali rimangono come un palinsesto, nella cui trasparenza si intravedono le immagini delle interpretazioni successive. L'identità plurale di Alice è evidenziata anche dalla *performance* di Laura Garofoli, che adatta la propria voce e la propria presenza fisica alla rappresentazione contemporanea di tutti i personaggi, sottoponendosi a innumerevoli costrizioni fisiche e sceniche brillantemente superate.

¹¹ *La valigia a doppia sacca* è il nome originario dato da Nexus alla bacheca di Pinterest che permette agli spettatori di approfondire l'immaginario che ha contribuito a dar vita allo spettacolo, e che ora porta invece il nome *L come Alice: Survival Kit*. Si veda *L come Alice: Survival Kit*, all'indirizzo elettronico: <https://it.pinterest.com/nexusmoves/l-come-alice-survival-kit>.

¹² Durante la presentazione dell'opera al Medientheater della Humboldt-Universität di Berlino, avvenuta il 14 giugno 2016, il regista ha manifestato l'intenzione di organizzare, nei luoghi che ospitano lo spettacolo, dei *workshops* che facciano scoprire agli spettatori questa tecnica fotografica del passato.

¹³ Si veda J. Švankmajer, *Něco z Alenky* [*Qualcosa da Alice*], Film Four International – Condor Films, 1988.

¹⁴ Si veda C. Chabrol, *Alice ou la Dernière fugue*, Filmel – Patrick Hildebrand Productions, 1977.

¹⁵ Si veda il cortometraggio di Walt Disney, *Alice's Wonderland*, primo episodio della serie *Alice Comedies* (1923-1927).

¹⁶ Si veda il cortometraggio di David Fleischer, *Betty in Blunderland*, Paramount, 1934.

¹⁷ Si veda Spicy Horse, *Alice: Madness Returns*, Electronic Arts, 2011. In questo caso l'Alice del videogioco (che uccide un insetto meccanico) interferisce con l'attrice che interpreta sul palco Alice in carne e ossa.

L'unica vera aggiunta rispetto alla fonte carrolliana è una lettera di Antonin Artaud, a proposito della sua traduzione di alcuni brani di *Through the Looking-Glass* durante il suo internamento nell'ospedale psichiatrico di Rodez fra il 1943 e il 1946. Fin dal 1941 l'autore e attore francese firmava le sue lettere con il nome di Antonin Nalpas, "come se uno sconosciuto, un alieno, fosse cresciuto dentro di lui, avesse preso il suo posto e occupato il suo corpo".¹⁸ Ma nel 1943 Artaud ricomincia a scrivere riscoprendo la sua vera identità. ("j'ai subi ces derniers temps une secousse terrible mais *salutaire* [...] je me sens retrouver la maîtrise de moi")¹⁹ e sono proprio le traduzioni carrolliane intraprese per suggerimento del suo medico Gaston Ferdière a fargli ritrovare la personalità perduta:

"La main d'Artaud a dû réapprendre à écrire [...] grâce surtout aux traductions que je lui demandais amicalement : c'était un service à me rendre et qui pressait ; il me fallait, pour tel ou tel travail en cours, une adaptation d'un poème de Lewis Carroll ou d'un chapitre entier de *La traversée du miroir*. Et c'est ainsi qu'un jour, à peu près à son insu, j'ai envoyé *Le bébé de feu*, de Southwell à Pierre Seghers et que quelques mois plus tard, dans 'Poésie 44', Artaud put trouver son œuvre imprimée en noir et blanc : c'était après des années d'obscurité et de silence ; sa joie fut immense ; je vis son regard s'allumer ; il relut ses vers avec une satisfaction non dissimulée ; la partie semblait gagnée."²⁰

Se da una parte è vero che Rodez porta Artaud a una nuova consapevolezza di sé, la traduzione terapeutica produce però una nuova crisi del soggetto, poiché Artaud finisce per fondere la sua scrittura con quella di Carroll come dichiara nel *Post-scriptum* della sua traduzione del

¹⁸ Cfr. L. Boero, *Il tempo della riappropriazione di sé*, in A. Artaud, *Alice in manicomio. ettere e traduzioni da Rodez*, a cura di L. Boero, postfazione di P. Di Palmo, Viterbo, Stampa Alternativa, 2008, p. 6.

¹⁹ Cfr. A. Artaud, *Lettres d'Antonin Artaud au docteur Ferdière*, in Id., *Nouveaux écrits de Rodez*, Lettres au docteur Ferdière 1943-1946 et autres textes inédits suivis de Six lettres à Marie Dubuc 1935-1937, Préface du docteur G. Ferdière, Présentation et notes de P. Chaleix, Paris, Gallimard, 1994, p. 59 (17 settembre 1943).

²⁰ G. Ferdière, *J'ai soigné Antonin Artaud* (1959), in *Antonin Artaud*, "La Tour de Feu. Revue Internationaliste de Création Poétique", 136, décembre 1977, pp.30-31.

sesto capitolo di *Through the Looking-Glass*:

“J’ai eu le sentiment, en lisant le petit poème de Lewis Carroll sur les poissons²¹ [...] que ce petit 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. [...] D’ailleurs ce petit poème on pourra le comparer avec celui de Lewis Carroll dans le texte anglais, et on se rendra compte qu’il m’appartient en propre et n’est pas du tout la version française d’un texte anglais.”²²

Proprio questa lettera è citata nello spettacolo di Nexus, scritta da Alice a se stessa (ad un’altra Alice) e pronunciata sul palco sia dall’attrice che dall’eco di una voce registrata in forma di eco, insistendo sul nome di Lewis Carroll: autore “amato e disprezzato” al tempo stesso, “segnato da volontà di accettazione e moti di rivolta, rimando reale alla dicotomica diversità”²³ del personaggio. L’ambiguità è evidente già nel titolo della versione artaudiana, *Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*, se è vero che “le *contre* ici est étroite proximité”,²⁴ un andare contro che è al tempo stesso un incontro. Nella lettera di Artaud ipertesto e ipotesto si fondono e la linearità cronologica si spezza; “passato e futuro si mescolano e si contaminano”,²⁵ come accade nell’ultimo video dello spettacolo che reinterpreta i video già proiettati ma controcorrente, come un nastro che si riavvolge o una memoria che è al tempo stesso profezia.

Come precisa Gilles Deleuze, trasformando la figura del doppio cara ad Artaud in una triplicità o “grotesque trinité de l’enfant, du poète et du

²¹ Si riferisce alla poesia *In spring, when woods are getting green*, recitata da Humpty Dumpty ad Alice.

²² A. Artaud, *L’arve et l’aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*, in Id., *Adaptations de Lewis Carroll*, in Id., *Œuvres*, Édition établie, présentée et annotée par É. Grossman, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 927.

²³ Cfr. L. Boero, *Il tempo della riappropriazione di sé*, cit., p. 6.

²⁴ Cfr. P. Chaleis, *Présentation*, in A. Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez*, cit., p. 17.

²⁵ Cfr. A. Telesca, “L come Alice”: *Sperimentazione a teatro*, 2 giugno 2014, all’indirizzo elettronico www.ghigliottinapuntoit.wordpress.com/2014/06/02/l-come-alice-sperimentazione-a-teatro.

fou”,²⁶ l’identità di Alice sfugge a ogni cristallizzazione:

“Artaud n’est pas Carroll ni Alice, Carroll n’est pas Artaud, Carroll n’est pas même Alice. Antonin Artaud enfonce l’enfant dans une alternative extrêmement violente, conforme aux deux langages en profondeur, de passion et d’action corporelles: ou bien que l’enfant ne naisse pas, c’est-à-dire ne sorte pas des boîtes de son épine dorsale à venir, sur laquelle les parents forniquent (le suicide à rebours) – ou bien qu’il se fasse un corps fluide et glorieux, flamboyant, sans organes et sans parents (comme celles qu’Artaud appelait ses ‘filles’ à naître).”²⁷

Alice è dunque un corpo e un testo fluido, senza organi né genitori, che porta la sua identità dinamica sulla scena. Ed è questa la più perfetta incarnazione del teatro come movimento e direzione delle ombre magistralmente definito da Artaud:

“Le vrai théâtre parce qu’il bouge et parce qu’il se sert d’instruments vivants, continue à agiter des ombres où n’a cessé de trébucher la vie. L’acteur qui ne refait pas deux fois le même geste, mais qui fait des gestes, bouge, et certes il brutalise des formes, mais derrière ces formes, et par leur destruction, il rejoint ce qui survit aux formes et produit leur continuation. [...] Pour le théâtre comme pour la culture, la question reste de nommer et de diriger des ombres : et le théâtre, qui ne se fixe pas dans le langage et dans les formes, détruit par le fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d’ombres autour desquelles s’agrège le vrai spectacle de la vie.”²⁸

Ispirandosi ai principi di Artaud ma anche al teatro di Carmelo Bene che nega il doppio artaudiano per moltiplicarlo all’infinito,²⁹ il teatro di Nexus presenta così una scrittura in movimento e lascia priorità alla scena piuttosto che alla parola o alla stessa volontà registica. In quest’ottica Alice non è un soggetto ma piuttosto un “centro di gravità narrativo” [...] attorno

²⁶ Cfr. G. Deleuze, *La Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 50.

²⁷ Ivi, pp. 113-114.

²⁸ A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 18-19.

²⁹ Cfr. C. Bene e G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 2010, p. 138: “Così handicappati da questa selva di significanti che noi stessi predisponiamo in scena, non possiamo che dimetterci in quanto significati, in corpo e voce, perché in balia di una molteplicità incalcolabile di *doppi*. Milioni di doppi e non più il *doppio* di Artaud. Uno sterminato esercito”.

a cui si organizza la tessitura del Senso e la dispersione dei mondi possibili”.³⁰

Si può ben capire, allora, che la *performance* di Nexus possiede un chiara qualità oppositiva e punta decisamente sulla valenza contro-culturale e utopica del personaggio di Alice. Si pensi alla scena in cui l’attrice indossa un *book block* ovvero uno scudo di gommapiuma colorata su cui è scritto il titolo di un libro preferito, come quelli usati in numerose manifestazioni di protesta³¹ a partire dal 2010: come “una forma di difesa di ciò che è sotto attacco: università, librerie pubbliche, letteratura, pensiero, cultura e lavoro”, in nome della “educazione” e della “libertà di espressione”.³²



Alice e il book block (Communia, 7 giugno 2014)

³⁰ Cfr. G. Sofo, “Alice è una militante transmediale”. *Intervista a Nexus*, cit.

³¹ Si veda per esempio Wu Ming, *Our Novel Q clashes with the Italian police* (24 novembre 2010), all’indirizzo elettronico www.wumingfoundation.com/english/wumingblog/?p=1515.

³² Cfr. A. Franceschi, *Libri come scudi o ‘book blocks’, storia di un’idea nata alla Sapienza di Roma e arrivata fino a Londra*, in “Il Sole 24 Ore”, 11 dicembre 2010, all’indirizzo elettronico www.ilsole24ore.com/art/notizie/2010-12-11/libri-come-scudi-book-152516.shtml.

Il collegamento con realtà contemporanee di resistenza non è però solo tematico o testuale, ma si basa soprattutto sul processo di creazione teatrale e sulla scelta dei luoghi dello spettacolo. *L come Alice* nasce infatti nel Centro Sociale Occupato e Autogestito “Spartaco” di Roma, e ha poi coinvolto altri luoghi ‘liberati’ come la sede dell’associazione romana Communia di San Lorenzo che si autodefinisce spazio di mutuo soccorso. Il teatro si lega così strettamente all’attività militante, con la volontà di lottare per la scena e sulla scena, e non solo di mettere in scena la lotta:

“Allora noi non mettiamo in scena la lotta, ma lottiamo in vista della e sulla scena. Seguendo un metodo di produzione che dialoga, prende spunto e collabora con una realtà di occupazione si evita da un lato di innalzarsi ad ‘artista trascendentale’, e dall’altro si scalza l’egemonia del ‘teatro a tematica politica’.”³³

Non è sufficiente “occupare un teatro per fare ‘programmazione alternativa’”, si deve piuttosto “de-programmare tutto, teatralizzare le occupazioni, promuovere una spettatorialità alternativa”.³⁴ L’obiettivo non è infatti l’instaurazione di un sistema che sostituisca quello tradizionale, ma piuttosto la diffusione di nuovi modi di pensare e vedere l’arte scenica, facendo teatro in spazi a cui abitualmente il teatro non appartiene. Occorre insomma combattere “les habitudes du conformisme scénique et [...] substituer au mensonge des faux décors [...] le pouvoir d’un théâtre pur où c’est le spectateur lui-même qui fait le spectacle”.³⁵

L’evento teatrale diventa allora un’esperienza che allarga i propri confini ben oltre la scena, dove le stesse relazioni umane e artistiche del regista e dell’attrice mimano provocatoriamente i rapporti egemonici della realtà sociale:

³³ G. Sofò, “*Alice è una militante transmediale*”. *Intervista a Nexus*, cit.

³⁴ Cfr. *ivi*.

³⁵ Cfr. R. Barthes, *Pour une définition du théâtre populaire*, cit., p. 100.

“Il problema si presenta quando all’autoproduzione collaborativa contrappongo la tirannide registica. Nel senso: io (Nexus) dirigo, tu burattino (Laura) esegui. Zero studio sul personaggio, zero psicanalisi e zero domande, se possibile. Questo rapporto si ispira volutamente al rapporto di potere egemonico: io Stato, ordino; tu cittadino, obbedisci – oppure – io Capitale, dirigo; tu essere umano/merce, esegui. [...] In realtà quello che tento di provocare è l’insurrezione del corpo-mente dell’attrice, organizzando una *pochade* dittatoriale che provochi resistenze, contro-azioni e sintomi che il regista stesso non sarebbe in grado né di pensare, né di progettare.”³⁶

La resistenza fisica e mentale dell’attrice si sviluppa dunque in dialettica con le indicazioni di scena, poiché “il corpo-mente del *performer* deve lottare dentro / contro il dispositivo registico, elaborando strategie di opposizione e sabotando la coreografia delle scene”.³⁷ E il meccanismo dà i suoi frutti, visto che la sensazione provata da molti spettatori è quella di un fastidio crescente verso le limitazioni che Alice è costretta ad affrontare, manifestando la sua capacità di resistere a ogni ostacolo e uscirne ogni volta più forte.

Lo spettacolo si chiude con il fantasma di Alice, vestita interamente di bianco e vista solo attraverso la trasparenza di un lenzuolo e la luce di una candela, che recita l’acrostico finale di *Through the Looking-Glass*:

“Children three that nestle near,
Eager eye and willing ear,
Pleased a simple tale to hear –

Long has paled that sunny sky:
Echoes fade and memories die:
Autumn frosts have slain July.

Still she haunts me, phantomwise,
Alice moving inder skies
Never seen by waking eyes.

[...]

³⁶ G. Sofo, “*Alice è una militante transmediale*”. *Intervista a Nexus*, cit.

³⁷ Cfr. *ivi*.

Life, what is it but a dream ?”³⁸

La bambina mai nata o il corpo fluido descritto da Deleuze è dunque un fantasma che attraversa l'intero secolo, liberandolo dalle costrizioni e permettendogli di reagire. La fluidità e al tempo stesso la resilienza di Alice, che si trasforma senza mai perdere la propria struttura, ne fanno “una militante transmediale”³⁹ capace “de faire dire aux mots tant de choses équidistantes, multiples et bourrigrumpies de variantes infinies”.⁴⁰ Il fantasma silenzioso di Alice insiste, manifestando la possibilità di incarnare queste infinite varianti. Se è vero che “liberare i personaggi equivale a liberare gli spazi”,⁴¹ *L come Alice* è un'esperienza resistente, alla ricerca di nuove strade per cambiare la realtà, sulla scena e oltre la scena.

³⁸ L. Carroll, *Through the Looking-Glass and what Alice found there*, in Id., *The Complete Works*, with an Introduction by A. Woolcott and Illustrations by J. Tenniel, New York, Vintage Books – Random House, 1976, p. 272.

³⁹ Cfr. G. Sofo, “*Alice è una militante transmediale*”. *Intervista a Nexus*, cit.

⁴⁰ Cfr. A. Artaud, *L'arve et l'aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*, cit., p. 921.

⁴¹ Cfr. G. Sofo, “*Alice è una militante transmediale*”. *Intervista a Nexus*, cit.



LUC VAN DER DRIES

THÉÂTRE, PEINTURE, MUSIQUE.
LA CITATION DANS L'ŒUVRE DE JAN FABRE

“On est unique quand on veut imiter les autres et qu’on n’y arrive pas”.¹ C’est la dernière phrase de *Le Roi du plagiat*, pièce écrite par Jan Fabre comme réponse artistique à une accusation de plagiat. Par l’entremise d’un grand article intitulé *De koning van het plagiaat. Jan Fabre steelt van Leonard Nolens*, l’hebdomadaire populaire “Humo” dénonce en 1997 le prétendu détournement de quelques lignes du journal *Stukken van mensen* du poète anversois Leonard Nolens.² Fabre réplique, huit ans plus tard, en créant une nouvelle pièce, prenant comme titre celui de l’article du magazine “Humo”.

La pièce fait partie d’un triptyque de monologues joués par l’acteur Dirk Roofthoof : *De keizer van het verlies* (1996), *Le Roi du plagiat*

¹ Cf. J. Fabre, *Le Roi du plagiat*, dans Id., “*Le Roi du plagiat*” et quatre autres pièces monologue, traduit du néerlandais par O. Taymans, Paris, L’Arche Éditeur, 2005, p. 158.

² R. V., *De koning van het plagiaat. Jan Fabre steelt van Leonard Nolens*, dans “Humo”, 11 novembre 1997, p. 32.

(2005) et *De dienaar van de schoonheid* (2009).³ La trilogie est construite autour du personnage d'un clown qui essaie de devenir un ange ; cet ange se donne forme humaine dans la pièce suivante, usant de multiples contrefaçons (il utilise les cerveaux de Gertrude Stein, Albert Einstein, Frankenstein et Ludwig Wittgenstein) ; et cet homme se transforme enfin en marionnettiste au service de la Beauté. Cette trilogie parle aussi d'art et de nombreuses voix entourent celle d'un artiste qui est à la recherche de la finalité et de l'enjeu de son rêve artistique.

L'imitation se trouve donc au centre de *Le Roi du plagiat*. À travers les nombreuses pensées et préoccupations d'un ange qui désire se démarquer et veut pour cela devenir un être humain, le thème central de la pièce prend progressivement forme : l'Homme est un copieur acharné, il apprend tout par l'imitation, il ne se développe qu'en répétant soigneusement ce que les autres lui ont montré, "pénétration après pénétration, génération après génération".⁴ Génétiquement, il est en grande partie la copie du matériel génétique qui le précède, même son identité se construira à partir de variations de ce qu'il voit. Son identité est une collection de fragments divers, de voix qui résonnent en lui, de bribes de Shakespeare, d'Elvis Presley et des Beatles. Dans son comportement convulsif de répétition, il explore toute la palette des attitudes : imiter, copier, singer, plagier.

L'Homme et la culture ne sont pas les seuls à évoluer grâce à ce besoin de répétition, aussi patient qu'inépuisable, l'art est contrôlé par le même mécanisme. Fabre aime faire référence aux recherches autour des peintures rupestres de Lascaux. Des analyses scientifiques ont montré que ces dessins ont été réalisés à différentes périodes, par différentes

³ Nous citons toujours, pour le théâtre de Fabre, le titre et l'année de la première représentation.

⁴ Cf. J. Fabre, *Le Roi du plagiat*, cit., p. 119.

générations⁵ et que les “artistes” de Lascaux ont, en d’autres mots, imité les bisons et les chevaux dessinés par leurs prédécesseurs en y ajoutant de petites nuances, de petites variations. Comme le suggère *Le Roi du plagiat*, l’original n’existe pas, car il existe toujours une trace de quelque chose d’antérieur, une structure sur laquelle se base la réflexion, une forme qui a défié le temps et qui a ainsi prouvé son efficacité. L’original est souvent un accident, une erreur, un caprice de la nature.

Cette formation de traces dans une perspective historique constitue une veine importante dans l’œuvre de Fabre. Il aime citer, pour différentes raisons, mais principalement pour conférer à son travail une sorte de stratification temporelle et historique. Dans mon étude, j’analyserai quelques unes de ces traces, j’étudierai notamment comment prend forme cette pratique de la citation. J’examinerai quatre manières récurrentes de citer : l’inscription dans le cadre artistique, le dialogue avec les maîtres, la voie négative et l’autocitation. Je précise néanmoins que ces quatre pratiques ne constituent pas de genres bien définis et distincts ; il s’agit plutôt de stratifications et de chevauchements, de variations et de mutations de la même idée de base : la citation et la répétition laissent une trace et cette trace permet une évolution.

1. *Inscription dans le cadre artistique*

Fabre débute en tant qu’artiste par une inscription très littérale de lui-même dans un contexte historique de l’art. Pour le projet *Weckworld* (1979-1981) par exemple, il laisse des bords en verre vides dans les œuvres d’autres artistes telles que *The Beanery*, une installation de l’artiste

⁵ Les dessins les plus anciens ont été réalisés vers 15000 av. J.-C., les plus récents vers 10000 av. J.-C.

américain Edward Kienholz au Stedelijk Museum d'Amsterdam, ou dans une sculpture de Rik Poot au Middelheimmuseum d'Anvers. C'est un objet étrange et incongru dont l'unique raison d'être est de fonctionner comme un corps étranger et de s'introduire dans un cadre artistique existant. Ni un commentaire, ni une opposition à l'égard de l'œuvre existante, il s'agit plutôt d'une sorte d'action ludique, un jeu de la part de quelqu'un qui prend l'art très au sérieux. Il en va de même par son raid nocturne sur sa propre plaque de rue, Lange Beeldekensstraat, à Anvers, qu'il remplace par la Jan Fabrestraat (1977), ou la copie qu'il fait d'une plaque indiquant "Ici a vécu et travaillé Vincent Van Gogh, entre fin novembre 1883 et fin février 1886", l'appliquant à sa personne et à la maison qu'il occupe alors (1978). On pourrait interpréter cela comme une forme d'arrogance de la part d'un jeune artiste ; pour Fabre, il s'agit de s'emparer des formes, de détourner des formules existantes, par clin d'œil ou avec affectation. C'est aussi une forme d'occupation : il s'approprie un terrain existant en l'imitant ; une forme de mimétisme qui tente de propager son indépendance par la répétition, dans le prolongement de l'exploration théorique de ce principe de Judith Butler.⁶

Fabre occupe et encercle. Il tourne autour de l'œuvre d'art pour en accentuer le cadre, pour comprendre, explorer et effacer le trait de craie qui sépare l'art du non-art. Par exemple, dans ses *Money Performances* (1979) qu'il réalise à Gand et à Milwaukee, son intervention artistique se fait sur et avec les billets de banque utilisés par son public pour payer le prix d'entrée. La transaction financière qui va de pair avec l'achat de l'art devient ainsi l'enjeu d'une œuvre : l'argent de ses spectateurs est utilisé pour un collage, découpé et brûlé pour écrire avec les cendres des mots tels

⁶ Voir J. Butler, *Bodies that Matter*, dans Id., *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York – London, Routledge, 1993, p. 47.

que “art” et “culture”. Il s’agit d’une forme d’affirmation actionnelle et linguistique : l’argent devient de l’art (de la culture) à partir du moment où il est utilisé dans un circuit spécifique. L’argent se transforme littéralement en une autre matière, et c’est le cadre qui l’entoure qui lui procure son identité et sa valeur ajoutée en tant que produit artistique.

La citation dans cette performance est évidente : Fabre s’appuie fortement sur la tradition de Marcel Duchamp, un artiste parmi les modèles les plus importants pour son œuvre. Il place l’œuvre d’art dans une tradition conceptuelle qui ne formule plus l’art en termes d’esthétique, mais comme un exercice de réflexion sur la nature et l’essence de l’art. Dans ce schéma, la perception du spectateur occupe une place centrale : comment percevons-nous les choses ? Dans quelle mesure le cadre joue-t-il un rôle dans notre comportement de spectateur ? Comment se modifie ce regard lorsqu’il est question d’art ? En d’autres mots, le contrat entre le spectateur et l’œuvre d’art en tant qu’élément autodéfini d’un circuit artistique est très explicitement mis en jeu dans la création et la perception de cette œuvre d’art. Le cadre lui-même devient le sujet du travail artistique.

L’inscription dans l’histoire de l’art a lieu également d’une troisième manière : en plus de l’occuper et de l’encercler, Fabre va littéralement réécrire l’art. Pendant la performance *Ilad of the Bic Art / The Bic Art Room* (1981), une performance pour laquelle il se laisse enfermer pendant soixante-dix-huit heures dans une pièce entièrement blanche qu’il emplit peu à peu d’inscriptions, de lignes et de dessins tracés au stylo bic bleu, Fabre dessine entre autres sur une série de petites reproductions de peintures célèbres. Il égratigne littéralement la tradition historique et s’approprie ainsi différents chefs-d’œuvre. Tout comme pour les dessins rupestres de Lascaux, il utilise le canevas existant pour se faire la main. Ses lignes bleues perforent l’œuvre existante et créent ainsi une forme de palimpseste entre différentes époques.

Cette inscription ne se limite pas à l'art plastique et aux performances de Fabre. Cette pulsion de s'inscrire dans un contexte existant est aussi présente dans ses premières œuvres théâtrales. Chacun des titres de sa première trilogie théâtrale est en soi une référence au théâtre : *Theater geschreven met een K is een kater* (1980), *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982), *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984). Fabre met à trois reprises le théâtre au défi de se repenser, il en questionne les limites, il tente de le redéfinir. Cette (auto)affirmation dans l'histoire de l'art est poussée à son paroxysme dans la scène finale de *De macht der theaterlijke dwaasheden* : après avoir évoqué pendant quatre heures tous les temps forts de la tradition du théâtre, de la danse et de l'opéra depuis *Die Ring des Nibelungen* (1876) de Richard Wagner, par une énumération répétée, sans fin, scandée et presque chantée des titres, des metteurs en scène et des villes où se sont déroulées les premières, Fabre va attribuer, à lui et à son œuvre, une place dans l'histoire de l'art. Un acteur s'installe au centre de la scène, une actrice vient s'allonger sur ses genoux ; l'acteur la frappe sur les fesses nues jusqu'au moment où elle ânonne le titre : *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*, Jan Fabre, Stalker, Bruxelles, 1982. L'auteur légitime ainsi sa propre réputation de dramaturge dans l'histoire de l'art, en rendant une nouvelle fois hommage à Duchamp.

2. *Exploration théorique*

Mais comment élever à présent la citation à un niveau plus théorique, pour que son objectif soit plus clair ? La description classique de la citation nous vient de la rhétorique qui lui attribue deux finalités différentes. La citation est utilisée dans un texte comme *exemplum* servant à apporter une clarification, à illustrer l'argument développé pour que celui-ci dispose

d'une base plus concrète. Elle a vocation d'exemple et est donc fondamentalement ornementale. La citation est ajoutée au texte principal, mais n'en modifie pas les rapports, il s'agit d'un élément extérieur qui reste étranger au texte. C'est un élément rapporté qui donne au texte un certain *decorum*. La seconde forme de citation, l'*auctoritas*, est différente. Ici, la citation d'un autre auteur est choisie et introduite dans le texte pour donner plus d'autorité à l'argumentation. On emprunte la voix d'un autre pour donner plus de poids à sa propre voix et on modifie par là même les rapports internes dans le texte : l'argument propre est rendu dépendant de celui d'un auteur extérieur, on fait appel à la citation pour laisser la parole à un connaisseur dont le poids en la matière est plus important. En d'autres termes, la citation est une forme de pouvoir et d'autorité empruntés dans un autre texte. Cette définition classique de la citation comme *exemplum* et *auctoritas* est fondamentalement liée à l'idée qu'un texte prend toujours forme au confluent du texte et du hors-texte, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'*ergon* (l'œuvre d'art) et du *parergon* (le cadre), notions que l'on retrouve entre autres chez Emmanuel Kant et Jacques Derrida.⁷

Dans l'œuvre de Fabre, en revanche, il n'est pas question de ligne de démarcation claire entre intérieur et extérieur, entre ce qui précède et ce qui vient après. Fabre questionne très explicitement le caractère propre du texte ; pour lui il s'agit de coloniser constamment ce qui existe déjà et de prendre possession en permanence du langage et de l'identité. Le texte est un empilement de couches placées l'une sur l'autre et qui s'infiltrent nécessairement l'une dans l'autre. Un texte n'est jamais un tout autonome et fermé, mais plutôt une "open configuration, strewn with landmarks and

⁷ Même l'exposé théorique très détaillé d'Antoine Compagnon, qui répertorie tous les styles, genres et sortes de citation de manière historique et presque cartographique, se base sur cette dualité entre les niveaux interne et externe du texte. Voir A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

furrowed by networks of references, reminiscences, connotations, echoes, quotations, pseudo-quotations, parallels, reactivations”.⁸ L’œuvre de Fabre se situe dans une tradition théorique où la citation n’est synonyme ni d’*exemplum*, ni d’*auctoritas*, mais plutôt d’une forme inévitable de déliquescence de la textualité, car celui qui utilise le langage a toujours affaire à un médium déjà empreint des intentions des autres.⁹ Cette reconnaissance fondamentale du texte comme palimpseste,¹⁰ symptôme d’un réseau, dissimulé ou très explicite, ne doit pas nous empêcher de rechercher des différentiations et des gradations dans la pratique de la citation, tant que l’on garde à l’esprit que cette recherche se déroule avec en arrière-plan une réflexion continue de ce qui précède le texte.

3. *Dialogue avec les maîtres*

Dans l’œuvre de Fabre on retrouve certaines affiliations artistiques plus dominantes que d’autres, opérant pour lui comme modèles méta-artistiques. Le modèle le plus récurant est celui déjà cité de Marcel Duchamp. Fabre s’appuie très explicitement sur la pratique de Duchamp, et reprend ses idées que toute œuvre d’art parle nécessairement et avant tout des conditions de l’art, c’est à dire de son fondement ontologique et des critères le distinguant du non-art. L’œuvre de Duchamp est toujours un jeu avec la formation de l’art et ses frontières, qu’il déplace toujours plus loin de manière hétérodoxe et radical-anarchiste.

⁸ Cf. A. Topia, *The Matrix and the Echo: Intertextuality in “Ulysses”*, dans *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*, ed. D. Attridge and D. Ferrer, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, cité dans C. Sartillot, *Citation and Modernity. Derrida, Joyce and Brecht*, Norman and London, University of Oklahoma Press, 1993, p. 3.

⁹ Voir *ibidem*, p. 14-20.

¹⁰ Voir L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 6.

C'est précisément ce que cherche à faire Fabre dans ses premières pièces de théâtre et notamment, de la manière sans doute la plus explosive, dans *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*. Dans son titre déjà, la pièce met les attentes du spectateur à l'épreuve et les torpille l'une après l'autre dans une représentation théâtrale à mi-chemin entre installation et art performance, mais malgré tout obstinément attachée à son autodéfinition tautologique de "théâtre", très explicitement formulée dans le titre. On pourrait aussi interpréter la pièce comme une transformation théâtrale de la notion du *ready made*, telle qu'elle a été introduite par Duchamp dans l'art plastique : la réutilisation d'objets usuels dont la nature change via la signature ou le cadre artistique. Dans sa représentation de huit heures, Fabre part lui aussi d'actions *ready made* très simples, comme s'habiller et se déshabiller, se regarder dans un miroir, s'enduire de mousse à raser... mais les dénature par le cadre théâtral et le mécanisme de répétition. Le spectacle est d'ailleurs entrecoupé de citations provenant d'un entretien audio avec Duchamp sur l'art.¹¹

Duchamp est omniprésent dans l'œuvre de Fabre : il l'est par exemple très explicitement dans le titre de la performance *Sea-Salt of the Fields*, qui est la traduction littérale du nom de l'artiste ; ou dans le nom d'un des deux personnages dans *De zoutverkoper en de vlieg* (*Le marchand de sel et la mouche*, 1998) ; ou dans les mille et une références à l'œuvre célèbre *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* ; ou encore dans la mise en scène de la dernière œuvre de Duchamp, l'installation voyeuriste *Étant donnés* (2000), qui prend vie, sous le même titre, dans un monologue d'Els Deceukelier, l'actrice fétiche de Fabre.

¹¹ Voir *Marcel Duchamp*, an interview by R. Hamilton in London and G. Heard Hamilton in New York, dans "Audio Arts Magazine", 2, 4, 1976.

Outre à cet artiste, une tout autre tradition est perceptible sous la forme d'une citation récurrente dans l'œuvre de Fabre : celle des maîtres flamands et hollandais. L'exemple le plus évident de ce dialogue se trouve dans les deux expositions organisées sous la forme d'une confrontation directe : l'exposition *Homo Faber* au Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers (2006) et *L'Ange de la métamorphose* au Louvre à Paris (2008). À chaque fois, le visiteur est emmené à travers différentes salles du musée dont la collection permanente devient le théâtre d'une sorte de friction entre deux époques : les peintres classiques comme Rubens, Jan Van Eyck, Jacob Jordaens, Quentin Metsys, Rogier Van der Weyden, Pieter Brueghel, Jeroen Bosch et tant d'autres et l'œuvre très contemporaine de Fabre. Le visiteur est forcé de se focaliser sur le décalage temporel parce que Fabre travaille avec d'autres matériaux, d'autres médias ; mais la friction permet en même temps à des formes, des personnages, des motifs et des thèmes de franchir le fossé entre passé et présent. On reconnaît des détails, des lignes, des couleurs et des structures qui reviennent, mais à chaque fois dans de nouvelles constellations qui témoignent d'une obsession artistique propre. Ces deux expositions montrent clairement que Fabre n'est pas un artiste qui fait table rase du passé ; pour lui, la tradition est plutôt une source d'inspiration et de confrontation constante. Cela s'exprime parfois par un choc littéral, comme pour l'installation que Fabre réalise de lui-même, le nez appuyé contre une peinture de Van der Weyden, une flaque de sang se formant, goutte à goutte, entre les jambes de l'artiste. Les maîtres classiques sont inévitables et, au lieu de les mettre de côté avec piété, Fabre préfère un combat au corps à corps au résultat souvent très surprenant.

Les scènes grotesques de l'art pictural flamand et hollandais occupent aussi une place de choix dans le travail théâtral de Fabre. Dans *Je suis sang (conte de fées médiéval)*, une production créée pour le Festival d'Avignon (2001), la fête du sang est célébrée dans un décor presque

brueghelien avec des flots d'eau-de-vie, une ambiance carnavalesque et une pléiade de grimaces et de masques. Çà et là, un personnage bossu semble s'être échappé d'un tableau de Bosch, le monstrueux trouvant ainsi sa place dans cette violence scénique.¹² Il en va de même pour les danses des morts dans *Requiem für eine Metamorphose* (2007) : celles-ci renvoient aussi clairement à la tradition picturale de la danse des morts.

Bien entendu, bien d'autres modèles opèrent dans l'œuvre de Fabre. Il entretient une relation privilégiée avec Antonin Artaud; les deux artistes partagent une image corporelle qui s'oppose au conditionnement social et qui conçoit sa propre anatomie par la douleur. Sa pièce *Een stam dat ben ik* (2004), basée sur les écrits du poète surréaliste, est une ode à la force transgressive d'Artaud. On retrouve aussi dans le travail de Fabre de nombreuses références à Andy Warhol et à sa *Factory* ; plus que l'esthétique *pop art*, bien présente est sa place constamment ambivalente dans l'industrie de l'art, son *silver look*, son flirt avec la mort, sa fascination pour les médias : "We'll put you in the magazine. We'll put you in a movie. And don't worry about your eyes. We retouch anyone over twenty".¹³ La pièce *Angel of Death* (2003), comme le précise sa dernière phrase, est "inspirée par un être androgyne, Andy Warhol".¹⁴

Aux côtés d'Artaud et de Warhol, Wagner joue aussi une importante fonction d'exemple chez Fabre. Sa définition de la *Gesamtkunstwerk* est à la base de l'entrelacement de différentes formes d'art pour former un tout,

¹² Voir C. Ramat, *L'esthétique grotesque de Jan Fabre*, dans *Jan Fabre. L'esthétique du paradoxe*, sous la direction de M. Beauviche et L. Van den Dries, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 129-142 et M. de Villeneuve-Soutoul, *Ambivalence de la métamorphose et paradoxes d'une "poétique du monstrueux"*, ibidem, p. 103-114.

¹³ Cf. J. Fabre, *L'Ange de la mort*, dans Id., *"Le Marchand de sel et la Mouche"*, "Mon corps, mon gentil corps, dis-moi...", "L'Ange de la mort", "Une Femme normale-à-en-mourir", traduit du néerlandais par A. Czupper, O. Taymans et W. Devos, Paris, L'Arche Éditeur, 2000, p. 119.

¹⁴ Cf. ibidem, p. 122.

de la répercussion de l'image sur l'espace, la musique et le jeu d'acteur et vice-versa. Une grande partie de la symbolique wagnérienne trouve sa place dans l'œuvre de Fabre, même s'il se la réapproprie de manière autonome, comme il le fait lors de la mise en scène de *Tannhäuser* pour le Théâtre royal de la Monnaie (2004), ou dans sa réflexion sur la lutte amoureuse entre Wagner et Nietzsche qui constitue le point de départ de son spectacle musical *Tragedy of a Friendship* pour l'Opéra flamand (2013).

Ce dialogue continu et très intense avec les maîtres ne part jamais d'une adoration aveugle. Il s'agit plutôt de prendre connaissance de ce qui a déjà été accompli au cours de l'histoire de l'art et de tracer sa propre voie à partir de là. Le modèle tel qu'il est présent dans le processus de création de Fabre est à comprendre au sens brechtien : le modèle n'est pas un idéal à atteindre, ni un exemple à reproduire. Il n'a aucune valeur culturelle ou éducative, il doit plutôt être vu comme une sorte de mise en jeu du modèle, comme le questionnement de ce qu'il peut encore signifier aujourd'hui et comme le courage de l'abandonner, comme un papillon abandonne sa chrysalide.

4. *Friction entre scène et peinture*

Un exemple frappant de cette présence des classiques dans la production théâtrale de Fabre est la pièce *De macht der theaterlijke dwaasheden*, elle aussi construite comme un dialogue entre tradition iconographique et déconstruction scénique. Caractéristique typique de la nature postdramatique de cette œuvre, celle-ci ne semble pas avoir réellement de centre, de point à partir duquel le spectacle se construit. Les différents médias utilisés dans cette production l'illustrent parfaitement : le texte est une énumération des représentations majeures du monde du

théâtre, du ballet et de l'opéra depuis la première du *Ring des Nibelungen*. La musique est constituée de quelques partitions minimalistes de Wim Mertens spécialement composées pour cette pièce, et également à partir de nombreux airs d'opéra : *Liebestod* de *Tristan und Isolde* (Wagner, 1875), *Carmen* (George Bizet, 1875), *Salomé* (Richard Strauss, 1905), *Elektra* (Richard Strauss, 1909), *Penthesilea* (Othmar Schoeck, 1927) Le traitement scénique se base sur les contes de fées *Les Habits neufs de l'empereur* de Hans Christian Andersen et *Le Roi Grenouille ou Henri de Fer* de Jacob et Wilhelm Grimm. Et sur l'immense écran à l'arrière de la scène sont projetées des diapositives de peintures appartenant à une tradition allant de Michel-Ange aux maniéristes.

L'une des nombreuses frictions dans cette production monumentale est celle entre les images projetées et l'action scénique. La pièce est truffée de réminiscences de ce qui vient d'être projeté ou qui va être projeté sur l'écran : Fabre met ainsi en place une structure complexe de références à l'intention du spectateur. Acteur et image semblent réagir l'un vis-à-vis de l'autre, mais toujours dans un décalage temporel qui fait glisser et déplace toute signification dans un processus aux couches multiples. Pour Fabre, il s'agit du choc radical entre deux conceptions du temps : celui de la peinture et sa solidification dans un tableau d'une part, et celui de la scène théâtrale et son développement d'autre part. En raison de cette surface de friction continue, se dégage l'impression que ces deux principes temporels vont chacun hériter des propriétés de l'autre : parfois, le déroulement scénique se fige complètement et renvoie alors à un élan iconographique ; de la même manière, en les mélangeant aux actions se déroulant sur scène, des peintures développent un mouvement narratif ou scénique.

Fabre joue de façon très rusée avec ces deux grandes traditions historiques qui se confondent dans cette œuvre cruciale de ses débuts : théâtralité et iconographie semblent se défier pour mieux se découvrir et se

redéfinir dans le miroir du regard de l'autre. Par exemple, il coupe en deux la peinture *L'allégorie à la Victoire* de Louis Le Nain (1635) et en projette la partie supérieure (une femme ailée dévoilant son sein droit) au début de la pièce, plus précisément lors de la deuxième scène. À ce moment, le geste de l'une des actrices, l'ouverture de sa chemise et le soutien de son sein, exécuté quelques instants avant cette projection, prend un tout autre sens et devient une référence. Ce n'est que dans l'avant-dernière scène, presque quatre heures plus tard, que nous voyons le reste de la toile, la femme au sein dénudé se tient en fait sur un corps tombé au combat, allégorie de la victoire ; le spectateur est alors invité à compléter lui-même cette structure allégorique de la production : qui a gagné quoi ?

Parfois, les références sont aussi plus faciles à saisir, comme le geste central de la célèbre fresque de Michel-Ange *Creazione di Adamo* dans la chapelle Sixtine (ca. 1612), où Dieu tend le bras vers Adam. Le même geste est littéralement répété par deux acteurs sur scène. Sa façon de traiter le geste exécuté par plusieurs acteurs masculins dans une autre scène est aussi fascinante : le bras droit levé de trois-quarts à hauteur d'épaule renvoie inmanquablement à un passé fasciste qui crée un moment de perplexité et de confusion. Jusqu'à ce que, bien plus tard, la peinture *Le Serment des Horaces* du peintre français Jacques-Louis David (1784) soit projetée, montrant trois soldats, trois frères, prêtant serment devant leur père qui leur tend leurs épées, ce qui donne une tout autre signification à ce geste. La projection de la peinture de Bernardino Luini *Salomè con la testa del Battista* (1527), montrant la tête tranchée servie sur un plateau à la princesse assoiffée de vengeance, donne aussi une tout autre signification à ce qui se joue à l'avant-scène : un baryton, les yeux bandés, chantant le *Liebestod* de Wagner, longe le bord de la scène, un grand couteau aiguisé à la main, jusqu'à ce qu'il rencontre un autre acteur ; il tranche l'air de son couteau pendant que l'autre acteur s'écarte ou se baisse juste à temps. La

musique, l'action scénique et la projection collaborent pour que l'on puisse percevoir les strates de sens de cette scène dans toute leur densité, sans pouvoir les comprendre totalement :

“Il n'importe ici que *l'on ne comprenne pas tout d'emblée*. La perception doit plutôt demeurer réceptive pour surprendre aux endroits les plus inattendus des liens, des correspondances, des explications qui laissent apparaître en une lumière nouvelle ce qui a été dit précédemment”.¹⁵

5. *La voie négative*

À partir de la fin des années quatre-vingts, Fabre commence à appliquer sa technique du bic bleu dans ses représentations théâtrales. Ce qui avait commencé comme un raturage d'objets à l'aide d'un simple bic bleu prend lentement de l'ampleur et se transforme en création d'un univers propre. On pourrait considérer cela comme une sorte d'inversion des rapports : la technique du bic bleu était initialement utilisée comme une forme d'appropriation de quelque chose d'autre, comme des reproductions de chefs-d'œuvre, des objets ou des matériaux égratignés par des lignes bleues et recevant ainsi la signature de l'artiste. L'inversion a lieu au moment où le dessin disparaît et qu'il n'est plus question de signature, mais de l'existence propre des lignes bleues. Le raturage, au moyen de dizaines de bics bleus en même temps, sur de grandes surfaces, souvent réalisé par plusieurs personnes, se transforme en enchevêtrement d'innombrables lignes et en réaction chimique du bic bleu sur le papier, la toile ou tout autre support, créant ainsi un monde à part entière. La masse amorphe de lignes bleues prend le pas sur la personne qui trace ces lignes sur le support. C'est l'absence de forme de cet agencement infini de lignes qui en

¹⁵ H. T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche Éditeur, 2002, p. 137.

définira la forme. Et c'est précisément là que se trouve la signification ultime de ce que je nomme la voie négative.¹⁶ Il s'agit d'une voie sur laquelle les rapports entre sujet et objet sont littéralement inversés : le sujet ne dirige pas, n'a pas d'identité autonome, mais s'abandonne à l'informel qui est en lui, confie l'initiative à ce qui l'entoure et laisse le sens émerger du chaos et des ténèbres alentours.

Pour Fabre, il s'agit de créer son propre univers dans lequel il peut disparaître. Ce désir est étroitement lié à sa fascination pour l'heure bleue, ce bref instant entre le jour et la nuit lorsque le bleu du ciel est si immense, si mystérieux et calme qu'il semble neutraliser toute opposition. Il applique ce principe de l'heure bleue dans son œuvre plastique et théâtrale pour essayer de saisir et de prolonger ce moment. L'exemple sans doute le plus connu est le château Tivoli (1990) qu'il emballe entièrement de draps recouverts de bic bleu : l'apparence de cette construction presque féerique, et surtout sa réflexion dans l'étang tout proche, a un effet presque hallucinogène. Il introduit aussi cette heure bleue dans les opéras et les pièces de théâtre qu'il met en scène à cette période, grâce à des costumes couverts de bic bleu ou de grands écrans en arrière-plan qui semblent aspirer toute perspective dans un trou noir. Dans *Prometheus Landschaft* (1988) l'immersion est totale, non seulement spatiale – tout l'espace dans lequel est créée la production est recouvert de haut en bas de bic bleu –, mais aussi temporelle, car la pièce se déroule pendant cette mystérieuse transition entre la nuit et le jour.

Ce désir de disparaître entièrement en tant que sujet et de se confondre avec un tout plus grand apparaît aussi dans les installations

¹⁶ Terme emprunté à L. Parisse, *Théâtres de la voie négative. Du théâtre symboliste au théâtre moderne et contemporain*, thèse de HDR en Arts du Spectacle, soutenue le 31 mars 2014 à l'Université de Toulouse 2 (présidence de J. Danan, direction de P. Marot).

réalisées pour *Passage* (1993), où des cocons de coléoptères et autres insectes peuvent être vues comme des lieux pour se reposer, pour se vider, des lieux où règne un immense silence. Les mêmes désirs apparaissent aussi dans son œuvre dramatique, par exemple dans *De dienaar van de schoonheid*, où Fabre donne la parole à un marionnettiste dont le rêve est de se consacrer entièrement à la beauté, sa maîtresse ultime. Il veut être empli de beauté et devenir ainsi transparent ou opaque afin que ses contours se fondent dans le décor :

“Je veux être rien d’autre que de l’air
avec dedans des yeux attentifs qui pétillent
eternels dans leur éclat
qui se propulsent dans le vide
et reflètent la beauté.”¹⁷

Ce désir de se confondre avec un tout plus grand, de devenir complètement vide et invisible (“Je serai bientôt immatériel. Invisible”),¹⁸ peut trouver sa place dans une tradition mystique avec des auteurs aussi divers que Jan Van Ruusbroec, Meister Eckhart, Hildegard van Bingen, Hadewijch et bien d’autres : il s’agit d’une sorte d’exaltation et de communion avec une force transcendante si majestueuse qu’elle en est incompréhensible et innommable. On devient un avec l’informel, avec l’insondable, en se vidant complètement : voilà l’essence de la voie négative qui va de pair avec un autosacrifice puisque l’identité du sujet disparaît. Il s’agit de la recherche consciente de la perte et du manque, non seulement en soi, mais aussi dans le langage, un thème central dans *De dienaar van de schoonheid* et que l’on retrouve également dans les deux

¹⁷ J. Fabre, *Le Serviteur de la beauté*, dans Id., “*Le Serviteur de la beauté*”, “*La Sage-femme*”, “*We Need Heroes Now*”, traduit du néerlandais par D. Losman, J. Géral, M.-A. Léon et R. Rach, Paris, L’Arche Éditeur, 2011, p. 33.

¹⁸ Cf. *ibidem*, p. 44.

autres volets de la trilogie sur la position et la voie de l'artiste. Dans *De keizer van het verlies*, il est par exemple question de déformation avec du papier blanc et un arbre ("Je ne dessinais pas un arbre. Je devenais un arbre. Ma peau devenait le papier"),¹⁹ et le désir de devenir un prend presque la forme d'un mantra. Du reste, cette unification extatique n'est pas une expérience harmonieuse, mais doit être lue dans le cadre d'une tradition à laquelle appartiennent également Friedrich Hölderlin et Artaud, où la violence et la douleur sont une condition indispensable pour dépasser ses propres limites.

Dans cette voie négative, on devient donc la citation d'une force supérieure. Le chaos et l'absence de forme laissent le champ libre à des forces qui se manifestent. À force de balbutiements, on parvient à parler ; le trou noir absorbant tout dessine ses propres formes. C'est aussi ce qu'il se passe dans les immenses draps recouverts de bic bleu de Fabre : si vous les regardez suffisamment longtemps et si vous vous laissez complètement aller à une sorte de perception passive, des formes et des contours commencent à apparaître au travers de ces lignes, une vision ne pouvant s'exprimer que *ex negativo*. C'est la citation de la voie négative.

5. *L'autocitation*

La quatrième et dernière forme de la citation dont Fabre fait usage est celle grâce à laquelle il renvoie à ses propres œuvres. Cette pratique est plus systématique qu'occasionnelle, de sorte qu'on peut parler d'une forme de conscience ; l'œuvre dans sa globalité en tant qu'horizon, à partir duquel naît une nouvelle œuvre, est à chaque fois présente et présentée. *De keizer*

¹⁹ Cf. Id., *L'Empereur de la perte*, dans Id., "Le Roi du plagiat" et quatre autres pièces monologue, cit., p. 84.

van het verlies, par exemple, s'inspire du texte de *Sweet Temptations* (1978), mais évoque également *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* et *De macht der theaterlijke dwaasheden* déjà cités et autres œuvres comme le monologue *Wie spreekt mijn gedachte* (1980) et *Da un'altra faccia del tempo* (1993). Plus que des références isolées, il s'agit ici d'un chemin parcouru par Fabre et Marc "Moon" Overmeir, l'un de ses principaux acteurs à ses débuts et dont la vie (le corps, la conscience, l'imagination) sert de base à la création de *De keizer van het verlies*.²⁰

Ce qui vaut pour l'acteur vaut a fortiori pour l'écrivain : sa vie imprègne elle aussi entièrement l'œuvre ainsi conçue et cette notion de temps, d'historicité et d'auto-détermination artistique se répercute dans tous les textes. Dans *De keizer van het verlies* Fabre évoque par exemple "le 8 heures de dada"²¹ de *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*, ainsi qu'une performance réalisée sur le toit de la Gare Centrale.²² *De dienaar van de schoonheid* fourmille d'allusions à la biographie²³ et dans *Le Roi du plagiat* toute la trilogie dont fait partie cette pièce est résumée :

"Si je deviens celui que je veux devenir, je peux être tout le monde. Un scientifique, un philosophe, un écrivain, un médecin, un monstre, un asticot. Un singe bavard, un homme. Un empereur de la perte. Un employé de la beauté. Un roi du plagiat."²⁴

Ces innombrables auto-références à l'œuvre et à la biographie de l'auteur témoignent aussi bien d'une certaine légèreté et d'un aspect ludique, dans la manière de revenir sur son parcours, que d'une fermeté et

²⁰ Cette collaboration est née lors du travail sur le monologue. Marc "Moon" Overmeir est finalement remplacé par Dirk Roofthoofst pour la création.

²¹ Cf. J. Fabre, *L'Empereur de la perte*, cit., p. 62.

²² Voir *ibidem*, p. 79.

²³ Cf. Id., *Le Serviteur de la beauté*, cit., p. 14 ("Elles ne recherchent pas la gloire et n'exigent pas chaque année de jouer dans la Cour d'Honneur ou d'exposer au Louvre") et p. 21 ("Entre mes quinzième et vingtième années à l'Académie des Beaux Arts d'Anvers j'ai appris à regarder").

²⁴ Id., *Le Roi du plagiat*, cit., p. 127-128.

d'un sérieux profonds, dans la manière de répéter cette mission artistique auto-proclamée, presque comme une sorte d'exorcisme souhaitant redonner voix à l'inévitabilité de ce choix dans le monde, comme une sorte de formule performative. Ces auto-références ne donnent donc pas seulement de la matière à l'œuvre de Fabre dans le sens qu'elles apportent des liens transversaux internes permanents et donc une concentration, une compression en un tout plus important, elles fonctionnent aussi à un niveau purement existentiel, elles constituent des traces de la vie de l'auteur, elles modèlent son temps personnel dans le sens qu'elles renvoient au passé, mais donnent aussi forme à l'avenir. Individuellement, chaque élément de cette œuvre porte notamment en soi le signe avant-coureur d'un projet futur et cite pour ainsi dire ce qui doit encore être fait.

L'autocitation prend également une autre forme à travers la répétition d'éléments qui se transforment ainsi en motifs structurant cette œuvre. Je me limite à deux exemples. Un premier motif est l'utilisation de l'épée. Nous la retrouvons pour la première fois dans la scène déjà évoquée du *De macht der theaterlijke dwaasheden* dans laquelle trois acteurs tendent le bras vers une épée imaginaire projetée plus tard sous la forme du tableau de David. L'épée fusionne avec la symbolique du chevalier que Fabre relie à ses Guerriers de la Beauté, comme il appelle par la suite ses acteurs, au service d'un idéal de beauté qui nous dépasse. Dans différentes productions à partir de *Danssecties* (1987), il équipe ses interprètes des attributs typiques du chevalier : l'armure et l'épée. C'est précisément cette friction entre la grande souplesse des corps et l'immobilité de l'armure, et la force avec laquelle ils manipulent ces épées très lourdes, qui donne un éclat particulier à leur incessant combat sur scène. Bien entendu, l'épée adopte ici les dimensions du personnage de Lancelot, le plus héroïque et le plus parfait des chevaliers de la légende arthurienne. Son épée est le prolongement de son être, comme le montre aussi le film réalisé en 2004

par Fabre dans lequel il engage un combat à l'épée avec lui-même pendant vingt-huit minutes. Dans *Je suis sang* (*conte de fées médiéval*), l'épée est utilisée comme instrument à inciser pour ouvrir le corps et permettre ainsi d'en apercevoir l'intérieur et de laisser la place aux fluides, aux humeurs et au sang. La fonction de l'épée est tout autre dans sa mise en scène de *Tannhäuser* où elle remplace le bâton des pèlerins en route pour Rome et représente l'épée de Damoclès, alors que des dizaines d'épées menacent depuis le bord de la scène ou évoquent un champ de pierres tombales en mémoire de ceux qui sont tombés sous la violence allemande, omniprésente dans cet opéra. Nous pouvons citer deux exemples supplémentaires de scènes incluant d'épées : l'une dans *Tannhäuser*, où Notre-Dame des Sept Douleurs est représentée avec sept épées dans le cœur ; l'autre exemple se trouve dans la scène de *Der fliegende Holländer* dans l'opéra *The Tragedy of a Friendship* où l'on voit un des personnages porter une couronne de cinq épées évoquant une auréole. Chez Fabre, l'épée se raccroche donc à différentes traditions iconographiques et les rattache à de nouvelles significations qui se forment dans le sillage de ses guerriers de la beauté.

Un second motif est la scène dite des porteurs. On retrouve la première émanation de ce motif dans *De macht der theaterlijke dwaasheden*. La scène commence contre la paroi arrière avec quatre acteurs portant dans leurs bras quatre actrices ; l'image est construite sur le cliché de la virilité à laquelle s'abandonnent de gracieuses femmes. La ligne se déplace ensuite vers l'avant et les acteurs posent prudemment les femmes à l'avant-scène, comme si elles étaient mortes. La scène est minutieusement chorégraphiée : les flexions du genou, les mouvements de la main, le baiser et le dernier regard en arrière sont identiques. Pendant que les hommes reprennent leur place à l'arrière, les femmes reviennent à la vie, sautillent en direction des hommes et se lancent à nouveau dans leurs bras. Par le mécanisme de la répétition, très contraignant dans toute la production, mais

particulièrement dans cette scène, très longue et épuisante, la chorégraphie commence lentement à se désagréger. La fatigue des corps prend le dessus, la bravoure des hommes se fissure, tout comme la soumission des femmes. La chorégraphie dégénère en lutte acharnée pour déplacer ce poids, tout se brise et se désarticule. La scène occupe une place centrale dans les exercices de jeu d'acteur conçus par Fabre tout au long de sa carrière et illustre clairement son principe de base "from act to acting" : l'acteur fait appel à l'action réelle partir de laquelle il dirige son jeu.²⁵ Mais ce motif revient aussi dans la scène des vampires dans *Dans Je suis sang (conte de fées médiéval)*, lorsque les chevaliers voient leurs épouses de leur sang jusqu'à ce qu'ils reprennent leurs forces en léchant le sang ; ou dans *Requiem für eine Metamorphose*, où la mort sert de porteur à la fille; ou dans *Tragedy of a Friendship*, dans la scène de noyade de *Rheingold*. Il s'agit à chaque fois de variations et d'autres mises en scène, mais le principe de base reste le même et l'autocitation est évidente.

La citation est donc un élément structurel grâce auquel Fabre se positionne dans l'histoire de l'art. Grâce à la citation, il dispose ses jalons, il donne des lignes de perspective et montre comment il réutilise les modèles classiques pour les dépasser et imprimer sa propre marque. La citation n'est pas utilisée dans le sens postmoderne comme une forme de divertissement qui sape toute forme d'unicité. Non, il s'agit justement pour lui de l'autonomie, de la mise en scène d'obsessions très personnelles qui s'entremêlent à d'autres voix, à des artistes dont il partage les idées. Dans ce dialogue incessant, dans ce large réseau, dans cette taupinière qui traverse de nombreux siècles d'art, la citation endosse la fonction de

²⁵ Cf. E. Cassiers, J. Rutgeerts, L. Van den Dries, Ch. De Somviele, J. Gielen, A. Halleman, A. Van Moorsel, N. A. Roussel, *Physiological Performing Exercises by Jan Fabre: an Additional Training Method for Contemporary Performers*, dans "Theatre, Dance and Performance Training", 6, 3, 2015, p. 275.

passage, d'espace intermédiaire dans lequel les voix se répondent, les époques se rencontrent et laissent un écho de quelque chose pouvant sans doute, en un éclair, être reconnu.



LYDIE TORAN

**UNE ÉTUDE DE CAS.
SAINT SÉBASTIEN DANS “JE SUIS SANG”
DE JAN FABRE**

Je suis sang (conte de fées médiéval), l'une des pièces les plus marquantes de Jan Fabre, a pu défrayer la chronique et s'entourer, dès sa création en 2001 au Festival d'Avignon, d'un parfum de scandale. Il faut dire qu'un vent de profanation soufflait à travers la performance sur la scène de la Cour d'Honneur du Palais des Papes, sans que la dimension blasphématoire pour autant n'envahisse l'œuvre. Or, les esprits conservateurs se sont emparés de critiques à la hâte, ne mesurant l'épaisseur ni plastique ni sémiotique de cette théâtralité, construite sur un langage moins littéraire que symbolique. La citation de Saint Sébastien illustre bien cette double épaisseur : derrière la dimension symbolique de cette figure, se trouve un réseau de correspondances et de miroirs cher à l'artiste, et dont les reflets sont propres au domaine de la mort. En effet, Saint Sébastien est un martyr ayant échappé à la mort en dépit de sa condamnation sans appel. Par ailleurs, ses représentations iconographiques

sont soumises aux métamorphoses des mouvements esthétiques différenciés par l'histoire de l'art ; et nous savons que l'esthétique de la métamorphose est à la base de l'œuvre de Jan Fabre, et, surtout, que la plus haute expression de la métamorphose est la mort. De plus, à travers la construction scénographique de la citation du Saint, je montrerai qu'une forme perceptuelle, concernant la perspective, est soumise, sinon à une mort, à une transformation symptomatique d'une certaine finitude.

Bien qu'établi à partir de la représentation, mon propos s'appuie également sur des extraits du texte. Aussi, c'est sous l'égide de la littérature en général et de la rhétorique en particulier que j'analyse la citation visuelle. En essayant la voie herméneutique autour de trois questions (qui est Saint Sébastien ? comment s'intègre-t-il à l'esthétique de la pièce ? pourquoi y est-il intégré ?), les modalités citationnelles du fragment iconographique se mesurent au fil de l'analyse.



Jan Fabre, *Je suis sang* (2005) – Festival d'Avignon

1. Sources littéraires et iconographie

Les textes témoignant du Saint et les représentations picturales qui le mettent en scène permettent de tracer les contours de la citation dans *Je suis sang*. Son histoire est connue grâce à la *Legenda aurea* de Jacques de Voragine datant de la fin du XIII^e siècle, et elle est rapportée dans les *Acta Sanctorum* publiées à Anvers (ville natale de Fabre) en 1643. D’après ces sources, Saint Sébastien aurait effectué plusieurs guérisons miraculeuses, si bien que “le gouverneur de Rome [...] le fit venir à son chevet et accepta de briser ses idoles”.¹ Malgré le supplice par les flèches dont il fut l’objet, le Saint échappa à la mort de manière miraculeuse² “et recouvra vie et santé grâce aux soins de la veuve du martyr Castulus, Irène”.³ Le Saint reste fidèle à sa foi et devient ainsi semblable au Christ mort sur la croix et ressuscité,⁴ comme en témoigne le théâtre au Moyen Âge : dans *Le Mystère de Saint Sébastien* la foi du Saint “l’invite à mépriser les honneurs [...] à servir Dieu seul [...] et à imiter les souffrances de Jésus”.⁵ Quant à la réception du mystère, il est dit que “les tortures sont attendues par les spectateurs, avides de cette terrible boucherie”.⁶

¹ Cf. M. Fonta – L. Palet, *Les attributs iconographiques des Saints*, Paris, Eyrolle, 2013, p. 138.

² Ainsi que Jan Fabre y échappa suite à une *near death experience*.

³ Cf. L. R. Mills, Introduction, dans *Le Mystère de Saint Sébastien*, édité avec une introduction et des notes par L. R. Mills, Genève, Droz, 1965, p. XIII. La veuve, directement en contact avec la mort de par la disparition de son *alter ego*, est un motif récurrent de la production de Fabre : elle apparaît dans *Je suis sang*, dans *The Crying Body* (2004), dans *Requiem voor een metamorfose* (2007).

⁴ Le Christ et surtout l’Agneau Mystique est “la matrice de tout l’œuvre” de l’artiste (cf. M.-J. Fabre, “*Un mystique contemporain*”. *Entretien avec M.-L. Bernadac*, dans M.-L. Bernadac, P. Huvenne, Ch. Joachimides et E. Schneider, *Jan Fabre au Louvre, L’Ange de la métamorphose*, Paris, Gallimard – Musée du Louvre Éditions, 2008, p. 105).

⁵ Cf. C. Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sédes, 1998, p. 219.

⁶ Cf. *ibidem*, p. 237.

Dans *Je suis sang* les scènes de torture font écho aux divers motifs du supplice par les flèches, appartenant à la fois à la mystique et au théâtre. L'antagonisme des forces convoquées dans le mystère semble d'ailleurs se retrouver du côté des spectateurs comme dans le public moyenâgeux, "inconscient de ce qu'avait de dégradant la complaisance à de tels spectacles" et capable pourtant de ressentir "une véritable pitié pour les martyrs".⁷ Ce mélange de cruauté et de compassion, caractéristique de la pièce de Fabre, se retrouve dans sa production plastique : l'artiste flamand travaille en effet sur les antagonismes attirance-répulsion, corps-esprit, jour-nuit ou encore des motifs plus singuliers tels la main et le cerveau.⁸

D'autres correspondances du même ordre existent entre le théâtre de l'artiste anversois et la peinture classique et médiévale. En effet on peut parler de véritables transpositions des peintures primitives flamandes et italiennes sur la scène de Fabre. Dans ses plus anciennes représentations, Sébastien apparaît comme un homme âgé, barbu et vêtu d'une toge antique, ce qui le différencie peu des autres Saints. Le type de figuration du Saint jeune, beau, partiellement nu ou seulement vêtu d'un périzonium autour des reins, apparaît au XIII^e siècle et connaît un engouement certain au XV^e siècle. Les artistes le dessinent généralement selon deux variantes : avec les mains liées, soit à un arbre, soit à une colonne. Le motif évoque la flagellation du Christ et son sang versé sur le bois de la croix, alors que le sang de Sébastien se répand dans le bois de l'arbre auquel il est attaché. C'est l'iconographie que l'on retrouve chez Antonello da Messina, Andrea Mantegna, Sandro Botticelli, Le Pérugin, Pierre Paul Rubens, Guido Reni.

⁷ Cf. *ibidem*.

⁸ L'affiche de l'installation *Pietas*, pour la Biennale de Venise 2011, présente la main de l'artiste touchant un cerveau, un geste qui réunit le savant et l'ouvrier, le philosophe et l'artisan.



Sandro Botticelli, *San Sebastiano* – Guido Reni, *San Sebastiano*

Dans la représentation de Saint Sébastien par Reni on retrouve ces allures érotiques, presque efféminés, dont l'image du Saint s'est vue connotée par la suite : si Sébastien est le patron des archers, il est aussi celui des homosexuels. L'ambiguïté de sa nature est historique. Au Moyen Âge la représentation du Saint marque l'irruption de la nudité, alors que sa fonction, paradoxalement, est celle de la protection contre les épidémies : ses figurations dans les fresques des chapelles votives sont intimement liées à la peste et, par conséquent, au double motif de la santé et de la maladie.⁹

⁹ Relativement nombreuses, les chapelles Saint Sébastien témoignent de la terrible maladie décimant la population de la fin du Moyen Âge. Voir M-P. Leandri-Morin, *Représentations provençales et piémontaises de la vie de saint Sébastien : procédés narratifs et sources textuelles*, dans "Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes", 109, 2, 1997, p. 569-601.



Saint Sébastien, Cappella di San Sebastiano (Pianezza - Torino) – Saint Sébastien guidant la flèche du Démon, Chapelle Saint Sébastien (Lanslevillard)

L'esthétique de *Je suis sang* est proche de cette iconographie médiévale quand Fabre imite la gestuelle représentée dans les tableaux anciens, avec une sorte de réécriture de l'image qui se rapproche de la

citation-performance.¹⁰ En admettant que l'identification à un tableau précis demeure incertaine, la posture typée du Sébastien médiéval est pourtant retenue car elle est immédiatement reconnue par le public du fait de ses attributs (les flèches, la nudité partielle, les mains liées dans le dos), comme le sont Adam et son créateur ou la pietà dans l'autre pièce de Fabre *Le Pouvoir des Folies théâtrales* (1984).¹¹ La citation s'inscrit ici dans un langage symbolique restituant le motif de Saint Sébastien dans le spectacle théâtral ou dans la théâtralisation du support iconographique. Il convient alors de se demander comment l'élément cité est assimilé à l'esthétique de la pièce.

2. *Perspective, monologue, rhétorique*

Dans *Je suis sang* l'écriture utilise souvent des métaphores littéraires ou mythologiques, qui correspondent à autant d'images picturales : notamment le motif du vampire ("nous sommes des vampires / nous suçons, nous dévorons le sang")¹² ou celui de Méduse ("des êtres sensuels avec des yeux qui reflètent l'âme des autres [...] des êtres sensuels avec des yeux comme des tentacules").¹³ La citation de Saint Sébastien appartient pourtant en premier lieu à la dimension visuelle et spatiale, et comporte une subtile réflexion sur la perspective picturale et théâtrale. Dans *Je suis sang*, l'acteur incarnant Saint Sébastien est en effet isolé¹⁴ des autres comédiens, il est sur une table, dans une position centrale et statique : la composition de cette image correspond à la fois à la perspective traditionnelle, rendue

¹⁰ Voir, dans ce même numéro, P. Ranzini, *La citazione- 'performance' . Quadri viventi e pose plastiche fra Sette e Ottocento.*

¹¹ Titre originel néerlandais : *De macht der theaterlijke dwaasheden.*

¹² Cf. J. Fabre, *Je suis sang*, dans Id., *Je suis sang – Étant donnés. Deux pièces*, traduit par O. Taymans et L. de Coninck, Paris, L'Arche, 2001, p. 16.

¹³ Cf. *ibidem*, p. 12.

¹⁴ Voir H. T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 206.

par sa position fixe en tant que citation iconographique, et à une perspective multiple,¹⁵ rendue par les déplacements des comédiens autour de lui. De cette façon la déstructuration de l'espace ainsi que de l'image scénographique aboutit à une fracture de la perspective classique.¹⁶

En dépit de sa fixité iconique, le personnage de Saint Sébastien ne reste pas muet et prend part au monologue choral de la pièce. Si l'image du Saint est recomposée dans une nouvelle dimension, répondant à un regard qui détruit ses repères, dans *Je suis sang* la forme du monologue reçoit une nouvelle portée ; son "discours qui a le public comme destinataire, augmente l'intensité de la communication".¹⁷ La figure du Saint est unique et isolée dans son cadrage scénographique, alors qu'elle se fond au collectif par l'élément discursif et choral. La façon monologuée dont le texte est mis en scène et dont l'image est composée sont du même mouvement : les deux vont de l'unique au multiple et de la construction à la déconstruction ; la voix chorale de l'ancien *fatum* est devenue communicative et la figure immobile de l'icône déjoue l'immutabilité des lois de la perspective.

La continuité, chère à Fabre, entre les domaines du langage et du visuel est confirmée par l'utilisation de deux figures de la rhétorique : la citation de Saint Sébastien dans *Je suis sang* relève en effet de la réticence

¹⁵ Dans son film *The Mill and the Cross* (Polonia – Svezia, Angelus Silesius – Telewizja Polska – Arkana Studio – Bokomotiv Filmproduktion, 2011), le cinéaste Lech Majewski a expliqué que le tableau *De Kruisdraging* de Pieter Bruegel l'Ancien ne répond pas à la perspective classique mais à sept perspectives différentes, anticipant le mouvement naturel du regard.

¹⁶ Cf. J. Féral, *Un corps dans l'espace : perception et projection*, dans C. Hamon-Siréjols – A. Surgers, *Théâtre, espace sonore et visuel*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 135.

¹⁷ Cf. H. T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, cit., p. 210. Contrairement au dialogue : quand les acteurs s'adressent les uns aux autres, ils excluent le public : "C'est dans le système dialogué que l'on peut reconnaître l'échec de la parole en tant que communication entre les êtres" (cf. *ibidem*).

et de la correction.¹⁸ Le symbolique joue d'abord sur l'effacement des frontières spatiales et temporelles : ainsi le Saint dans sa représentation iconographique ou théâtrale nous parle bien en silence dans un décroissement typique du théâtre contemporain ; Sébastien peut être aussi bien un martyr du III^e siècle qu'un tibétain du XXI^e, dans une sorte d'apocalypse ultramoderne. Ensuite, la réticence agit aussi sur l'aspect émotionnel, vu que dans la pièce de Fabre il n'y a ni compassion ni pitié à éprouver face à la citation de la sagittation. La théorie des affects n'a plus cours dans ce type de production : la figure du martyr, singée ou galvaudée, perd le sérieux de son image médiévale et devient d'une grotesque ambiguïté.



Jan Fabre, *Je suis sang* (2005) – Festival d'Avignon

Fabre se sert en outre de la figure rhétorique de la correction, recréant à la fin de la pièce la citation de Saint Sébastien sous la forme

¹⁸ Voir A. Surgers, *Et que dit le silence ? La rhétorique du visible*, avant-propos de G. Declercq, préface d'A.-E. Spica, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 180 et p. 183.

d'une icône de type faunesque, revêtue d'une robe de mariée sur les jambes et d'une armure de centurion sur un bras, avec des flèches et une couronne d'épines. L'aspect satyrique de la figure, du fait de ses gestes obscènes, chasse toute ambiguïté : le sacré du christianisme et de l'iconographie n'a plus sa place devant ce nouveau Saint-satyre devenu agressif. Ne va-t-il pas lui-même infliger le supplice à son prochain ? La citation passe donc du sacré au profane et du profane au grotesque.

4. *Le Saint de la peste et du théâtre*

Saint Sébastien est intégré à la pièce de Jan Fabre avant tout parce que c'est le Saint 'de la peste',¹⁹ capable de protéger les fidèles contre l'épidémie avec ses flèches, mais aussi de les punir par infestation de la maladie. Si dans les peintures anciennes la peste n'est pas toujours explicitement désignée – elle est suggérée par le nombre imposant de cadavres et par les personnages amputés que l'on aperçoit au premier plan (nous pensons, par exemple, à *De triomf van de Dood* et à *De kreupelen* de Pieter Bruegel l'Ancien) ; il y a dans *Je suis sang* une étroite correspondance entre le personnage du mutilé, le personnage citant Sébastien et la maladie.

¹⁹ Cela recouvre une symbolique de la mort et de la vie liée au travail du plasticien. Inspiré par Antonin Artaud, Fabre considère que le public est tel un corps mort dont il doit faire l'autopsie ; à la suite de cela "ou bien il meurt davantage ou bien il revient à la vie". Il dit de l'ensemble de ses productions : " L'art plastique est une célébration du corps mort et l'art du théâtre une célébration du corps vivant [...] Nombre de mes œuvres plastiques et théâtrales, mon écriture, sont une célébration de la mort. Mais c'est pour cette raison qu'il s'agit d'une incroyable célébration de la vie" (cf. J. Fabre, *Entretien avec L. Toran*, dans *Jan Fabre, Esthétique du paradoxe*, sous la direction de M. Beauviche et L. Van den Dries, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 25 e pp. 27-28).



Jan Fabre, *Je suis sang* (2005) – Festival d'Avignon

D’ailleurs la fonction du Saint guérisseur entre en symbiose avec la fonction du théâtre ayant des vertus curatives (Fabre s’inspire des théories artaudiennes) :

“Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu’elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou une extrême purification”.²⁰

Comme “nous vivons encore au Moyen Âge”,²¹ la peste a disparu, mais un autre fléau symbolique la remplace : c’est ainsi que le danger, ou le risque de perdre la vie, tient le désir de vivre en éveil. Autrement dit, chez Fabre et Artaud, c’est implicitement la conscience de la mort, en ce qui concerne le théâtre, et la présence de la mort, en ce qui concerne la peste, qui deviennent alors manifestes et opérantes.

²⁰ Cf. A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 46.

²¹ Cf. J. Fabre, *Je suis sang*, cit, p. 11.

Si alors la métamorphose entourant la citation se répercute à l'intérieur de la performance, et que l'acteur dans la pose de Sébastien change d'aspect et de posture au fil des représentations,²² à l'extérieur de la performance c'est la métamorphose du public qui se produit selon plusieurs options possibles. La première, c'est la guérison, la deuxième, c'est la mort : selon Fabre, après la représentation le public est tel un cadavre. Ainsi, le rôle de l'artiste est semblable à celui de la figure citée : il guérit ou il contamine. C'est parce que la figure de Sébastien est loin de nous dans ses origines médiévales et proche à la fois par sa présence muséale, parce qu'elle est en même temps isolée et confondue dans le groupe, qu'elle est à la fois muette et parlante, coupable et innocente, et qu'elle représente un condamné à mort pourtant revenu à la vie, que Jan Fabre choisit de la citer. Mais le visage christique et symbolique de ce nouveau Sébastien est-il susceptible d'étouffer la voix spirituelle du corps ou, au contraire, de l'éveiller ?

²² À Anvers en 2001 il portait une culotte noire, dans la version du Festival d'Avignon 2005, il portait une culotte blanche en guise de périzonium, et dans une représentation ultérieure en Corée, il avait une main dans le dos et une main ouverte face au public.



FLORENCE BERNARD

KOLTÈS, L'ŒUVRE INFINIE

“Que faire de cette épaisse collection non pas de pensées mais de métaphores actives, fusant dans toutes les directions, sinon s’y mêler de tout soi-même, s’y fondre peu ou prou, en se laissant pétrir, pénétrer par leurs paradoxes lumineux? Il s’agit d’une lecture conçue comme un exercice spirituel autant que ludique, et qui a ses exigences secrètes.”

J. Mambrino, *Lire comme on se souvient, livres pour éclairer la solitude*

Bernard-Marie Koltès, tout comme Fédor Dostoïevski dont il admirait les romans, est un auteur dont l’écriture a maintes fois été qualifiée de dialogique.¹ L’art du contrepoint qu’il manie dans plusieurs de ses pièces, dont la plus représentative et la plus célèbre en ce domaine est *Dans la solitude des champs de coton* (1986) montre son intérêt pour la mise en concertation de deux voix, de deux textes, ou d’une forme de redoublement du propos qui modèle et module la progression des échanges sur le mode de la répétition-variation.²

¹ Voir M.-H. Boblet, *Du dialogique au dialogal*, dans *Relire Koltès*, Dirigé par M.-C. Hubert et F. Bernard, Presses Universitaires de Provence, 2013, pp. 97-107.

² Voir M. Vinaver, *B.-M. Koltès, “Combat de nègre et de chiens”*, dans Id., *Écritures dramatiques, essais d’analyse de texte de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, pp. 47-82.

Son attrait pour la pratique citationnelle, qui participe de ce constat, s'origine sans doute dans l'éducation qu'il reçoit durant huit années au collège jésuite de Saint-Clément, à Metz. Fondé sur une soif de connaissance universaliste, cet enseignement a très profondément nourri la culture de Koltès et accentué le goût qu'il avait pour la lecture, celles des grands mystiques (Thérèse d'Avila, Jean de la Croix),³ des romantiques (Victor Hugo, Alfred de Musset) ou encore des romanciers anglo-saxons et américains (Herman Melville, Joseph Conrad, Jack London et William Faulkner). Au-delà du plaisir qu'il prend à convoquer dans ses pièces des textes aimés et à mener son lecteur sur ce jeu de pistes, Koltès se sert souvent de la citation pour nuancer voire contredire les caractéristiques qu'il attribue aux personnages ou à l'action de ses pièces. Ces fragments textuels, qui sont parfois introduits dans les propos prononcés par les personnages ou laissés en marge des scènes sous forme d'épigraphes – à l'appréciation du seul lecteur –, viennent se mêler à sa propre prose et témoignent de son désir de faire de son œuvre, et de celle des auteurs à qui il emprunte ces mots, une entité aux contours et à la signification inassignables : mouvante, vivante, une œuvre infinie, entre érudition et facétie.

1. *De la réécriture à la citation*

Koltès passe son enfance et une partie de sa jeunesse à Metz, aux côtés de parents désireux de lui donner une instruction rigoureuse mais aussi catholique : dans la fratrie de la mère de Koltès, trois personnes se sont engagées dans les ordres. C'est donc chez les Jésuites du Collège

³ Voir Y. Ciret, *L'infini Koltès*, dans *La Bibliothèque de Koltès. Réécritures et métissages*, Actes des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès (octobre 2002), textes édités par J. Deville, Metz, Bibliothèque-Médiathèque, 2004, pp. 91-103.

Saint-Clément qu'il fait ses classes, y puisant la matière aux nombreuses réécritures de romans, de nouvelles, de pièces et de textes poétiques qui marquent les premières années de son parcours d'auteur.⁴ Dans cet établissement, il a notamment la chance de suivre l'enseignement de Jean Mambrino, un professeur à la démarche atypique, qui arrive devant ses élèves sans plan de cours arrêté mais animé par la passion de l'écriture, de la lecture et de l'échange.⁵ En cela, il respecte les préceptes de la compagnie d'Ignace de Loyola et de la *Ratio Studiorum* qui définit le système éducatif jésuite depuis sa publication à la fin du seizième siècle. L'exercice spirituel repose lui-même sur la lecture intense du texte religieux, opérant une mise en espace mentale des situations évoquées par le livre sacré:

“ [...] le moyen le mieux assuré de bien méditer consistera à se choisir une histoire, c'est-à-dire un épisode du Nouveau Testament relatif au Christ ou un passage de la vie des saints, à en parcourir à nouveau le déroulement, à faire surgir les divers acteurs avec leurs paroles, leurs actions et leurs passions.”⁶

Dans ce cadre tout texte devient ainsi plus largement matière à une représentation intime par le biais d'images précises, et se voit assez naturellement prolongé par l'écriture. Cette dernière se déploie parfois sous la forme d'une pièce de théâtre, développant les éléments contenus dans l'œuvre qui a servi de matrice à l'expérience de la lecture. Une telle approche, “répétition d'un discours déjà formulé, lequel, à son tour, lui sert

⁴ Voir C. Buttner, C. Jouffroy, A. Michel, N. Stauder et E. Votz, avec la participation de P.-É. Wagner, *Saint-Clément Metz*, Metz, Gérard Klopp Éditeur, 1994, pp. 121-122.

⁵ Voir J. Mambrino, *In my end is my beginning*, dans *La Bibliothèque de Koltès. Réécritures et métissages*, cit., p. 139.

⁶ J.-M. Valentin, *Les Jésuites et le théâtre (1554-1680), contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint Empire romain germanique*, Paris, Éditions Desjonquères, 2001, p. 34.

à mesurer tous les autres discours”,⁷ s’accompagne d’une initiation concrète à l’expression corporelle, au gré d’ateliers où les élèves sont répartis en académies, et marque de son sceau l’imagination de Koltès.⁸

C’est en 1967 que Koltès quitte le Collège Saint-Clément et la ville de Metz pour Strasbourg, sous couvert d’embrasser des études de journalisme qu’il délaisse très vite au profit du théâtre. Il fédère rapidement autour de lui un groupe d’amateurs et d’aspirants comédiens à qui il fait partager son enthousiasme pour les plus hauts sommets de la littérature, “les plus de quatre mille mètres”,⁹ parmi lesquels William Shakespeare, Arthur Rimbaud et Dostoïevski. Les œuvres de ces auteurs lui inspirent trois de ses premières pièces : *Procès ivre* (1971), *Intimités d’un séminariste* (1974) et *Le Jour des meurtres dans l’histoire d’Hamlet* (1974). À cela, il faut également ajouter *La Marche* (1970), qui prend appui sur le *Canticum Canticorum*, ainsi que *Les Amertumes* (1970), le premier ouvrage théâtral qu’il porte à la scène, à la suite d’une lecture de l’autobiographie de Maxime Gorki, *Enfance*. Si *La Marche* est la pièce où l’on ressent le plus l’influence de l’exercice spirituel sur l’écriture,¹⁰ c’est en présentant *Les Amertumes* que le dramaturge dévoile le mieux son *modus operandi*. S’adressant à Maria Casarès, à qui il voue une admiration passionnée depuis qu’il l’a découverte dans *Medea* de Sénèque mis en scène par Jorge Lavelli, il écrit :

“La fréquentation longue, difficile, écrasante des personnages que Maxime Gorki dessine dans *Enfance* m’a conduit inévitablement à un envahissement progressif,

⁷ Cf. *ibidem*, p. 121.

⁸ Koltès participe au cours des années Soixante à une équipe qui réalise le spectacle de marionnettes pour enfants *Pierre le sabotier*, sous l’égide de Raymond Poirson.

⁹ Cf. J. Mambrino, *In my end is my beginning*, cit., p. 139.

¹⁰ Voir F. Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Champion, 2010, p. 115.

de l'esprit jusqu'au ventre, par leur énormité, leur poids, leur démesure. Et c'est l'éclatement de cette démesure qui m'a mené à un aussi grand éloignement du texte de Gorki, mais pour suivre, je crois, de plus près ou pas à pas les personnages et l'esprit de l'auteur."¹¹

Comme dans la pratique de la prière jésuite, l'œuvre-source constitue une expérience sensorielle intime, viscérale même : une rencontre avec un texte, avec des personnages, qui suscite un bouleversement que la pièce traduit sur le plateau. Le spectacle n'a pas uniquement pour vocation de représenter l'œuvre originale, mais aussi l'impact qu'elle a sur son lecteur. La vérité de l'œuvre se dévoile ainsi par le filtre des affects, qui s'attache, plus encore qu'à la lettre du texte, à l'esprit – et le mot n'est sans doute pas anodin – de l'auteur. De fait, il s'agit moins d'adaptation que de réécriture, un processus qui implique une part plus assumée de création.¹² Les passages directement extraits de l'œuvre-source sont ainsi fort rares dans ces pièces, à l'exception d'*Intimités d'un séminariste*, texte très court écrit rapidement à partir de la nouvelle de Rimbaud *Un cœur sous une soutane*, à l'attention d'Yves Ferry, à qui peu de temps plus tard Koltès adresse celui, autrement plus célèbre et original, de *La Nuit juste avant les forêts* (1977). Si la rencontre du guerrier et de l'ermite dans *Les Amertumes* est textuellement repris d'*Enfance* de Gorki, si quelques répliques de *Crime et châtement* resurgissent dans la bouche des personnages de *Procès ivre*, c'est bien plus une esthétique que cherche à retranscrire Koltès, c'est "une façon de considérer le texte [...] comme un pur matériau à partir duquel construire ses propres obsessions".¹³

¹¹ B.-M. Koltès, *Lettres*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 110.

¹² Voir F. Bernard, *Koltès, Une poétique des contraires*, cit., p. 281-321.

¹³ Cf. *ibidem*, p. 321.

La commande que le metteur en scène Bruno Boëglin passe à Koltès en 1977, *Salinger*,¹⁴ entre en résonance avec cette pratique, ce qui a sans doute contribué à faire accepter au dramaturge ce travail *a priori* peu personnel. Il s'agissait en effet d'écrire une pièce en s'inspirant à la fois des romans et des nouvelles de l'auteur américain Jerome David Salinger et des improvisations de plusieurs comédiens à partir de cette même source, improvisations qui avaient donné lieu elles-mêmes à un spectacle, *Lecture américaine, impressions d'acteurs* (1977) :

“Quel élément spectaculaire peut produire un comédien travaillant jusqu'à l'extrême sa subjectivité à partir d'un matériau qui est l'extrême contrainte : une œuvre romanesque ? [...] qu'est-ce qu'une lecture et qu'en reste-t-il lorsqu'on est détaché du souvenir de l'œuvre ? Quel est le souvenir final: est-ce un personnage, un rapport, une absence de rapports, le tableau d'un élément vital, ou même rien de tout cela, quelque chose de beaucoup plus essentiel, qui a touché au plus profond le comédien, et qu'il veut, par ce spectacle, transmettre ?”¹⁵

La réécriture rend hommage, elle altère aussi, suscitant un plaisir du décalage – et parfois de la contradiction – que le spectateur cultivé saura déceler en se remémorant le texte-source.¹⁶ Cette pratique témoigne ainsi de la conception que Koltès se fait de l'œuvre littéraire, entité sujette à déborder ses propres frontières, pour nourrir la sensibilité, la réflexion, le débat : comme un rhizome qui permet à la plante de s'étendre et de perdurer au gré d'excroissances avec lesquelles elle entretient un lien à la fois organique et tortueux, entre identité et altérité. La manière dont Koltès

¹⁴ Le titre se verra doté en 1995, dans le catalogue des Éditions de Minuit, de deux -l- par crainte d'un procès de la part de la famille de l'écrivain américain.

¹⁵ B.-M. Koltès, *Dossier de presse de Lecture américaine, impressions d'acteurs* et de *Salinger*, tapuscrit conservé à la Bibliothèque-Médiathèque de Metz, non paginé, non coté.

¹⁶ *La Marche*, où Koltès fait entendre, en contrepoint d'extraits du *Canticum Canticorum*, un texte de sa plume, constitue un hommage et une parodie de l'œuvre-source en proposant une version triviale de la quête amoureuse et spirituelle des époux bibliques.

considère l'œuvre comme le creuset d'un texte nouveau, se manifeste également dans son activité de traducteur : il traduit en 1982 *The Blood Knot* d'Athol Fugard pour Yutaka Wada et en 1988 *The Winter's Tale* de Shakespeare pour Luc Bondy. Il s'agit en effet d'obtenir par-là une "écriture, non une reproduction".¹⁷

La pratique de la réécriture, si naturelle au *gestus* de Koltès dans les années soixante-dix, cède peu à peu la place à l'insertion de multiples citations allographes, à la marge ou au sein de l'œuvre théâtrale. Ce phénomène s'inscrit dans le droit fil de la conception très holistique que Koltès s'est forgée de la littérature et de l'enjeu qu'il confère à l'écriture. C'est dans *Combat de nègre et de chiens* (1983) que Koltès commence à recourir à la citation, ainsi qu'il le fait dans *Quai ouest* (1985), dans *Le Retour au désert* (1988) et dans *Roberto Zucco* (1990).¹⁸ Tout comme lorsque Koltès s'inspire de *Crime et châtiment* ou de *Hamlet*, l'intégration des mots d'un autre auteur au fil de ces pièces a pour effet de poser l'œuvre comme une entité aux contours indéfinis, poreux : une œuvre ouverte sur le monde, qui accueille en son sein un ailleurs qu'activent les références à d'autres univers littéraires, impliquant d'autres intrigues et d'autres personnages. L'objet citationnel constitue une manière d'intégrer le multiple dans l'un, de recourir à la logique de la variation, car la citation

¹⁷ Cf. H. Meschonnic, *Pour une poétique de la traduction*, dans Id., *Les Cinq rouleaux (Le Chant des chants, Ruth, Comme ou les Lamentations, Parole du Sage, Esther)*, traduit de l'hébreu Édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 2002, p. 11.

¹⁸ *Dans la solitude des champs de coton* ne comporte pas de citation puisque cette pièce exploite déjà, dans sa structure même, la notion de répétition et le recours à la citation. Les termes prononcés par le Dealer et le Client se font écho à la manière d'une fugue, construction qu'empruntait aussi *La Nuit juste avant les forêts* où les motifs thématiques et lexicaux, portés ici par une seule voix, se succédaient avant de se fondre dans un final très proche de la *stretta* qui clôture traditionnellement ce type de morceau musical.

provoque un “écho dialogique qui est son principe même et qui consiste à intégrer un alter ego”.¹⁹

Dans le cadre de ses cours Jean Mambrino imposait d’ailleurs à ses élèves des leçons de mémoire d’un genre bien particulier :

“ [...] il leur fallait apporter et retenir trois citations, de n’importe quel auteur, de n’importe quel siècle : poème, philosophie, mystique, roman, une simple métaphore, peu importait, ils avaient le droit de sortir des limites habituelles. [...] Alors, les élèves étaient là avec leur petit carnet et ils s’appliquaient à les noter.”²⁰

On le voit, il s’agit pour l’adolescent qu’est alors Koltès d’être sensible au plaisir et à l’étonnement qu’un texte suscite en lui et qui motive une envie de la communiquer, de la partager avec un groupe. L’insertion de citations dans ses pièces procède en partie de cette démarche. Il choisit ainsi d’isoler des passages d’œuvres aimées, empruntant à des pays, des époques et des genres aussi variés que le sont ses goûts: de l’Amérique à la Jamaïque, de l’Italie à l’Angleterre ou à l’Écosse, en passant par la France et l’Allemagne ; de l’Antiquité aux années Quatre-vingt, en passant par la Renaissance, le XVIII^e ou le XIX^e siècle ; de la Bible à la chanson, de la liturgie au roman, au théâtre ou à la poésie. Qu’elles soient placées entre guillemets ou qu’elles disent l’altérité qu’elles entretiennent avec le texte koltésien par la langue dans laquelle elles sont écrites, ces citations proposent un voyage géographique, temporel, littéraire et langagier aussi bien au spectateur qu’au lecteur : là aussi, Koltès ne propose pas de limites à la manière dont on peut accéder à son œuvre et au florilège littéraire qu’elle comporte. Avec ses épigraphes et ses monologues entre

¹⁹ Cf. F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre, *Avant-propos*, dans *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, textes réunis par F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, p. 7.

²⁰ J. Mambrino, *In my end is my beginning*, cit., p. 140. Voir F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre, *Avant-propos*, cit., p. 12.

parenthèses, *Quai ouest* se présente comme une pièce à lire au moins autant qu'à jouer, volonté de séduire sans limites le public dont témoigne aussi *Roberto Zucco*, dont les tableaux portent des titres. Ces références littéraires dessinent en creux le portrait de Koltès, celui d'un auteur qui fut et reste un lecteur : un extrait de la *Genesis* peut ainsi cohabiter avec une phrase issue d'un titre de *reggae*, disant au plus près le parcours d'un homme sans autres frontières ni limites que celles de ses goûts, où l'érudition avoisine la culture populaire sans démagogie et sans pédantisme. Comme l'attestent certains de ses textes ainsi que sa correspondance, Koltès est capable d'explorer toute la filmographie de Bruce Lee ou de Robert De Niro et de John Travolta, pour qui il va jusqu'à écrire des rôles (qu'ils ne joueront jamais),²¹ et de parcourir toute l'œuvre de Dostoïevski, de Rimbaud, de Shakespeare ou de Hugo. Les citations mises en exergue dans *Quai ouest* ne sont accompagnées d'aucune autre information que le nom de leur auteur : point de titre d'œuvre. À la charge du lecteur, au temps où internet n'existe pas, d'aller lire tous les romans, toutes les pièces, tous les poèmes de l'écrivain mentionné, à la recherche du passage mentionné.

2. La citation au théâtre

Témoins des influences littéraires que se reconnaît Koltès, les citations qui jalonnent certaines de ses pièces stimulent toutefois autant qu'elles désorientent leur interprétation : comme s'il s'agissait à la fois de convenir du lien que son œuvre entretient avec celle à laquelle elle se réfère, et de mesurer l'écart entre identité et altérité. Les citations

²¹ Voir B.-M. Koltès, *Nickel Stuff. Scénario pour le cinéma*, Paris, Éditions de Minit, 2009.

auxquelles recourt Koltès renvoient à ses passions de lecture, mais éclairent parfois les thématiques qui sont exploitées dans ses pièces. La référence à *Richard the Third*, en exergue au *Retour au désert*, atteste l'intérêt durable qu'il éprouve pour l'œuvre de Shakespeare :

“Why grow the branches now the root is wither'd?
 Why wither not the leaves that want their sap?
 Pourquoi les branches poussent-elles encore, alors que la racine est desséchée ?
 Pourquoi les feuilles ne dessèchent-elles pas, alors qu'elles sont privées de leur sève ?”²²

Elle est un clin d'œil à la mise en scène que Patrice Chéreau signe la même année, et qui lui fait redécouvrir cet auteur tant aimé.²³ Elle fait écho à la tonalité de la pièce, qu'il veut plus ouvertement comique, tout en souhaitant “inquiéter un peu”,²⁴ alchimie qu'il a appréciée en traduisant, toujours dans ces mêmes mois, la comédie si sombre du dramaturge élisabéthain, *The Winter's Tale*. Elle intègre dans une tradition théâtrale les apparitions de Marthe, fantôme aux propos orduriers et à l'esprit borné, bien plus burlesque que le spectre du père de *Hamlet*, la référence permettant ici de créer un savoureux décalage pour le public lettré. Exemple qui prouve que, au-delà de la simple pièce mentionnée où il est question de lutte pour le pouvoir, ce que rejouent de manière bouffonne Mathilde et Adrien en se disputant l'héritage familial, c'est l'œuvre au sens large de Shakespeare qui est ici convoquée.

Dans la même logique d'éclairage des paramètres de l'action, la plupart des épigraphes placées en ouverture de la pièce ou de plusieurs

²² Id., *Le Retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 7. Voir W. Shakespeare, *The Tragedy of King Richard the Third*, dans *The Riverside Shakespeare*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1974, p. 726 et p. 758 (II, ii, 41-42).

²³ Voir B.-M. Koltès, *Entretien avec G. Costaz*, dans Id., *Une part de ma vie*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 89.

²⁴ Cf. Id., *Deuxième entretien avec C. Godard*, ibidem, p. 95.

scènes de *Quai ouest* renvoient à l'univers aquatique et précisent ici le décor. La citation de Conrad entre de manière explicite en résonance avec une pièce dont l'action se déroule sur les bords d'un fleuve : "Vers sept heures et demie l'obscurité d'un noir de poix autour de nous tourna au gris livide et nous comprîmes que le soleil s'était levé".²⁵ Celle de Melville également : "Le second jour, peu après l'aube, comme il reposait sur sa couchette, son second vint l'informer qu'une voile étrangère entrainait dans la baie".²⁶ Il faut cependant parfois mettre au jour le contexte de ces passages pour mieux comprendre le lien qu'elles entretiennent avec le cadre géographique de la pièce. Ainsi, la citation de London ("Ce n'est pas encore la mort. Elle n'est jamais douloureuse")²⁷ est extraite du roman *Martin Eden* et correspond précisément au moment même où le marin protagoniste met fin à ses jours en se noyant en haute mer : "This hurt was not death, was the thought that oscillated through his reeling consciousness. Death did not hurt".²⁸ Les paroles de la chanson *Resting Place* du musicien jamaïcain Burning Spear ("I would like to see the shade and tree where I can rest my head"),²⁹ font également surgir le cadre insulaire des Caraïbes et donc un environnement marin. La citation de Hugo ("Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu")³⁰ est issue des *Misérables* et s'intègre à une partie qui narre l'errance de Jean Valjean dans le sous-sol de la capitale envahi par les

²⁵ Cf. B.-M. Koltès, *Quai ouest*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 77. Voir J. Conrad, *The Nigger of the Narcissus*, dans Id., *The Nigger of the Narcissus – Typhoon – Amy Foster – Falk – Tomorrow*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973, p. 54.

²⁶ Cf. B.-M. Koltès, *Quai ouest*, cit., p. 25. Voir H. Melville, *Benito Cereno*, dans Id., *Billy Budd, Sailor and Other Stories*, selected and edited with an introduction by H. Beaver, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 217.

²⁷ Cf. B.-M. Koltès, *Quai ouest*, cit., p. 62.

²⁸ Cf. J. London, *Martin Eden*, edited and introduced by A. Calder-Marshall, London, The Bodley Head, 1965, p. 406.

²⁹ Cf. B.-M. Koltès, *Quai ouest*, cit., p. 5. Voir Burning Spear, *Resting Place*, dans Id., *Marcus Garvey*, London, Island Records, 1975.

³⁰ Cf. B.-M. Koltès, *Quai ouest*, cit., p. 11.

eaux.³¹ Quant au passage de la *Genesis* que choisit Koltès (“La fin de toute chair m’est venue à l’esprit”),³² il correspond à la parole prononcée par Dieu avant le Déluge (6, 13 : “Finis universae carnis venit coram me”). La citation de Faulkner (“La nuit souffla sur lui, souffla doucement”),³³ avec celle extraite de *La Dispute* de Marivaux,³⁴ est apparemment éloignée du contexte maritime de l’action de *Quai ouest* ; mais il s’agit néanmoins d’un passage de *Light in August* dans lequel le personnage, debout dans un champ, sent la rosée se déposer sur son corps nu, ce qui fait appel de manière indirecte au motif aquatique : “The dark air breathed upon him, breathed smoothly as the garment slipped down his legs, the cool mouth of darkness, the soft cool tongue. Moving again, he could feel the dark air like water”.³⁵

Les citations confèrent ainsi à l’intrigue et aux personnages de la pièce un lustre littéraire tout en insistant sur certaines caractéristiques des personnages et du décor. Mais, aussi paradoxal que cela puisse paraître, les citations contribuent également à jeter le discrédit ou un simple doute sur les personnages ainsi que sur l’action et sur ses repères spatiaux et temporels. Il en va ainsi, dans *Quai ouest*, des données temporelles présentes dans les extraits des romans de Melville et de Faulkner : elles entrent en décalage avec les didascalies qui les suivent directement. En effet, les mots de l’auteur de *Moby Dick* font allusion à l’aube alors que la

³¹ Voir V. Hugo, *Les Misérables*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 1019.

³² Cf. B.-M. Koltès, *Quai ouest*, cit., p. 5.

³³ Cf. *ibidem*, p. 43.

³⁴ Cf. *ibidem*, p. 94 : “Qu’est-ce que c’est que cette maison où vous me faites entrer, et qui forme un édifice si singulier ? Que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l’entourent ? Où me menez-vous ?”. Voir Marivaux, *La dispute*, dans Id., *Théâtre complet*, édition établie par F. Deloffre et F. Rubellin, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 1773. L’extrait de *La Dispute* est une allusion à un spectacle de Chéreau (1976).

³⁵ W. Faulkner, *Light in August*, New York, Vintage Books – Random House, 1990, p. 107.

nuit baigne le décor tout au long de la scène qu'ils annoncent. À rebours, le texte de Faulkner évoque la nuit tandis que le dialogue de Charles et d'Abad prend place "sur la jetée, au soleil".³⁶ Ce décalage n'est pas sans introduire une forme de malaise mais aussi d'humour, comme c'était déjà le cas dans *Le Retour au désert*.

Il en va de même dans *Roberto Zucco*. Certes, les citations de Hugo et de Dante Alighieri font passer le meurtrier pour un homme érudit ; Koltès le présente d'ailleurs comme un étudiant de linguistique à la Sorbonne, alors que Roberto Succo, dont la trajectoire folle l'a inspiré, a suivi un cursus de géologie à la faculté.³⁷ Mais le choix des poèmes et celui du moment où ils sont cités ménagent un écart propice à amuser le spectateur et le lecteur de la pièce. L'allusion à la gigantesque statue de pierre célébrée par Hugo glorifie la puissance de Zucco :

"C'est ainsi que je fus créé comme un athlète.
Aujourd'hui ta colère énorme me complète.
O mer, et je suis grand sur mon socle divin
De toute ta grandeur rongé mes pieds en vain.
Nu, fort, le front plongé dans un gouffre de brume
[...]
Enveloppé de bruit et de grêle et d'écume
Et de nuits et de vents qui se heurtent entre eux,
Je dresse mes deux bras vers l'éther ténébreux".³⁸

Sa force, pourtant avérée avant ce tableau et à nouveau soulignée plus tard dans l'œuvre, est pourtant remise en question par les coups que le Balèze va lui asséner : la citation, de fait, accentue le ridicule des

³⁶ Cf. B.-M. Koltès, *Quai ouest*, cit., p. 43.

³⁷ Roberto Succo cite toutefois quelques mots de *Hamlet* de Shakespeare dans un message qu'il a enregistré et que la police a pu se procurer. Voir P. Froment, *Roberto Succo, histoire vraie d'un assassin sans raison*, Paris, Gallimard, 1991, p. 289.

³⁸ B.-M. Koltès, *Roberto Zucco*, dans Id., *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba – Coco*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 45. Voir V. Hugo, *Les Sept merveilles du monde*, dans Id., *La Légende de Siècles*, Paris, Nelson, 1934, t. I, p. 273 (XII, vi).

prétentions du personnage sous couvert de l'élever au rang de figure héroïque. Le recours au sonnet de Dante donne quant à lui une certaine profondeur tragique au personnage : "Morte villana, di pietà nemica / di dolor madre antica, / giudizio incontastabile gravoso, / di te blasmar la lingua s'affatica".³⁹ Bien que ces paroles redoublent le thème du tableau dont le titre est *Juste avant de mourir*, confier à un homme qui a violé une jeune fille le soin de prononcer ce texte écrit pour célébrer la mort de la femme aimée n'est pas dépourvu d'ironie. Koltès a pleinement assumé le fait de ne pas prendre en compte d'autre morale que celle de la beauté, bien loin des considérations du poète italien qui avait pour intention d'"éveiller en nous des pensées de vertu, de désir du bien, de vision divine, de béatitude éternelle".⁴⁰ Le plaisir de l'écart que cherche à susciter Koltès tient aussi au fait de citer cette œuvre de Dante alors que plane sur la pièce, bien plus manifestement encore, le spectre d'un autre ouvrage que le dramaturge relit alors : *l'Inferno*. Le viol de la Gamine, le meurtre de la mère, celui de l'inspecteur et de l'enfant constituent bien les cercles que le personnage franchit au long de sa course jusqu'au sommet du toit de la prison d'où il s'élève ou chute, dans la lumière aveuglante des projecteurs.

La référence aux premiers vers de la ballade *Erlkönig*, dans *Combat de nègre et de chiens*, confirme enfin le double rôle que Koltès confère à la citation dans son écriture, entre clarification et opacification des données de son texte, entre légitimation de ses personnages (par l'établissement d'une forme de généalogie littéraire) et parodie lointaine et amusée de l'œuvre évoquée :

³⁹ Cf. *ibidem*, p. 50. Voir D. Alighieri, *Vita nova*, traduction, introduction et notes par H. Cochin, Paris, Honoré Champion, 1914², p. 26-27.

⁴⁰ Cf. H. Cochin, *Introduction*, *ibidem*, p. XXXVII.

“LÉONE. – Wer reitet so spät durch Nacht und Wind... Es ist der Vater mit seinem Kind. [...] Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht? [...] Den Erlenkönig mit Kron und Schweif? [...] Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.”⁴¹

Le célèbre poème de Goethe relève du registre fantastique : l’enfant malade, que son père transporte sur son cheval à travers la forêt, délire-t-il ou est-ce son père qui est incapable de voir la créature dont son fils a perçu la menace ? À quoi rime cette allusion à un poème que Léone connaît puisqu’elle est alsacienne, et que seuls les spectateurs germanophones pourront identifier ? Intrigante, elle appelle une réflexion sur les personnages de la pièce. L’Afrique où ils vivent, si elle s’écarte en bien des points de l’Allemagne de Goethe, est toutefois souvent plongée dans la même obscurité et, dans ce cadre, le personnage d’Albourny n’est pas sans faire penser au Roi des Aulnes. Comme ce dernier, il se tapit dans l’ombre au contact d’une nature familière, et menace Horn et Cal de sa présence silencieuse. Le chef de chantier avoue son inquiétude dès le début du texte (“J’avais bien vu, de loin, quelqu’un derrière l’arbre”),⁴² ce qui le place dans la posture de l’enfant du poème (“Horn, Horn, je l’entends, là, qui respire. Qu’est-ce que je peux faire, qu’est-ce que je dois faire, moi ? Je n’ai plus d’idées, moi. Ne me lâche pas”)⁴³ et l’incrédulité de Horn est à la mesure de celle du père dans *Erlkönig*. La noirceur d’Albourny l’assimile en outre au mal :

“On dit que nos cheveux sont entortillés et noirs parce que l’ancêtre des nègres, abandonné par Dieu puis par tous les hommes, se retrouva seul avec le diable,

⁴¹ B.-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 58. Voir J. W. Goethe, *Erlkönig*, dans Id., *Balladen*, dans Id., *Werke*, Band I: *Gedichte und Epen*, textkritisch durchgesehen und kommentiert von E. Trunz, München, Verlag C. H. Beck, 1981, I, p. 154.

⁴² Cf. B.-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, cit., p. 9.

⁴³ Cf. ibidem, p. 99.

abandonné lui aussi de tous, qui alors lui caressa la tête en signe d'amitié, et c'est comme cela que nos cheveux ont brûlé."⁴⁴

Léone aussi, qui dit avoir "un diable dans le cœur"⁴⁵ depuis qu'elle l'a rencontré, endosse tout au long de la pièce le rôle de l'enfant avec son langage volontiers puéril. À son tour le personnage de Cal assume parfois simultanément le rôle du père protecteur et du démon menaçant, face à Léone. Ce jeu aussi réjouissant qu'étourdissant avec le motif de Goethe, pour entrer pleinement en résonance avec la pièce, rend sans doute plus visible la complexité des personnages koltésiens (victimes ou agresseurs selon les points de vue) et l'absence de manichéisme dont fait preuve l'auteur à leur égard.⁴⁶

Le personnage koltésien se prête ainsi à de nombreuses lectures, la citation contribuant à faire de l'œuvre dans laquelle il évolue une entité elle-même mouvante et de la littérature une histoire sans cesse renouvelée.⁴⁷ Si pour les élèves du professeur Mambrino, par le biais des citations qu'il demandait de sélectionner et de retenir, "la littérature devenait avant tout le lieu de la manifestation de l'esprit [...] l'universalité qui entrait",⁴⁸ les passages que Koltès, à son tour, isole et intègre dans ses pièces modifient l'appréhension de l'action : les époques, les pays, les personnages se télescopent, faisant surgir l'autre aux côtés du même. L'œuvre koltésienne se fait métaphore du monde comme entité en expansion constante depuis le *Big Bang*. La citation constitue l'un des

⁴⁴ Ibidem, p. 69.

⁴⁵ Ibidem, p. 70.

⁴⁶ Voir J.-P. Ryngaert et J. Sermon, *Le personnage contemporain, décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006, p. 83.

⁴⁷ Les protagonistes de *Quai ouest* portent ainsi tous en eux une caractéristique empruntée aux hommes et aux femmes qui peuplent les romans des auteurs cités mais aucun, à proprement parler, ne constitue l'ancêtre de tel ou tel personnage de Koltès. Voir F. Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, cit., p. 346-349.

⁴⁸ Cf. J. Mambrino, *In my end is my beginning*, cit., p. 140.

motifs par lesquels s'exprime la tension que Koltès maintient au sein de l'œuvre entre apocalypse et jeu de dupes et qui est, peut-être, celle qu'il perçoit au cœur même de l'existence : "In God we trust, do we?"⁴⁹ Gageons que les voies qu'il suggère à son lecteur d'emprunter, pour être moins impénétrables que celles de Dieu, font planer sur son œuvre un certain esprit, où, comme dans ce dernier mot griffonné peu avant de mourir, le mysticisme le dispute à la malice.

⁴⁹ Cf. B.-M. Koltès, *Lettres*, cit., p. 523.



FLORENCE FIX

SCÈNE EXPOSÉE, TABLEAU SOUSTRAIT : “CARRÉ BLANC” D’YVES RAVEY

“ [...]
de la différence
parce qu’à force d’être soi-même
à force de simulacres
on finit par ne plus être le même”
Y. Ravey, *Chroniques bleues*

S’il est manifeste que de nombreux dramaturges aujourd’hui sont eux-mêmes peintres ou plasticiens (Jan Fabre, Valère Novarina), se réclament de peintres comme sources d’inspiration (*Goya*, de Rodrigo Garcia) ou encore utilisent des peintres comme figures jumelles de l’écrivain (*Scenes from an Execution* d’Howard Barker, 1984), ce que je propose d’étudier ici est la référence continue dans *Carré blanc* d’Yves Ravey (2003) au tableau de Kazimir Malevitch. Le titre de la pièce se superpose à celui du tableau, il n’est question, dans ce monologue d’un amateur d’art, que d’aller voir ce tableau, d’en parler, de parvenir à l’apprécier et à rendre compte de cette émotion ; et pourtant cette saturation, cette surprésence se traduisent par une absence. Pas une didascalie n’indique qu’il faille envisager de montrer une reproduction du

tableau sur scène et pas un geste scénique ne propose, à l'instar de ce qui se passe dans *After Magritte* de Tom Stoppard (1970), notamment, de le représenter.¹ Déjà en 1994 "Art" de Yasmina Reza avec ses célèbres guillemets constitue une allusion à Malevitch en ce que l'un des personnages achète un tableau totalement blanc que ses amis ne comprennent pas, mais justement la pièce se déploie comme réflexion sur le goût, sur les relations entre les individus beaucoup plus que sur les relations entre l'auteur et le peintre qu'il cite. Prétexte à une modélisation du rapport aux affects, un tableau blanc est-il en fait à lire comme un livre blanc de doléances ? Citer du blanc sur une page noire de mots, parler sur scène d'un tableau qu'on ne voit pas, qu'est-ce que cela dit de la citation et de notre rapport à l'analogie ?

1. *L'emprunt dissident*

L'amateur d'art hanté par *Carré blanc* a pour seule compagnie son employée de maison, personnage tout aussi invisible que le tableau sur scène puisqu'il est question d'elle sans qu'elle ne parle directement et comme lui vouée au blanc, puisqu'elle dort dans la blanchisserie. Cette femme de ménage anti-art s'appelle Cuningham et c'est d'ailleurs sous le titre *La Cuningham* que la pièce a fait l'objet d'une création radiophonique de Jean Couturier en 2006 (France Culture) ; elle vient de Gubernitz, où son père était palefrenier du château ; son employeur s'appelle Clifford et elle s'entête pendant la visite du musée new-yorkais à lire un guide de l'Italie du Nord et du Centre, conservé d'un voyage précédent. Dans cet

¹ Dans *After Magritte* (la souplesse de la langue anglaise permettant de comprendre autant "après" que "d'après" Magritte), les personnages de la pièce se disposent sur la scène en imitant des postures et en utilisant des accessoires de célèbres tableaux de René Magritte.

entremêlement d'une onomastique dissidente et contradictoire (peu probable en effet qu'une femme de ménage venue d'Allemagne se nomme – presque, à une consonne près – comme le danseur américain Merce Cunningham), que lit-on ? Clifford comme le mathématicien britannique penseur des sciences exactes William Kingdon Clifford (auteur du *The Common Sense of the Exact Sciences*, 1885), Cunningham comme le danseur dont les Européens auraient de fait tendance à prendre le prénom comme féminin), Gubernitz comme une petite ville des Alpes autrichiennes ? Mais il n'y a pas de château à Gubernitz et le germanophone entendra plutôt Goldenitz, dans le Mecklembourg-Poméranie Occidentale, ville connue pour son château érigé en 1860 et ayant connu les tourmentes de l'histoire allemande : nazisme, occupation soviétique, République Démocratique Allemande puis Allemagne réunifiée. La vieille femme maladroite, parasitaire et au comportement emprunté doit à l'Histoire européenne une non-appartenance identitaire. Elle se perd dans les approximations et les associations d'idées. Les jeux sur les sonorités sont récurrents, comme le sont également les malentendus.

Ainsi la femme qui lit un guide utile, certes, quand on est à Padoue, mais totalement hors de propos lorsqu'on se trouve à New York, emblématise cette posture de l'emprunt inopérant, inadéquat, pas à sa place. Pas à sa place, au théâtre, est un état intéressant : 'personne déplacée' selon l'expression en usage pour désigner les victimes des modifications territoriales à l'issue de la seconde guerre mondiale, la Cunningham appropriée à son environnement, sauf dans la lingerie où elle dort, avec les machines de son travail. Du personnage qui s'appelle Beverly Cunningham, fille d'un palefrenier et d'une lingère, on est en droit de supposer, si l'on en croit les propos de son employeur, qu'elle est d'origine allemande et qu'elle a fui ce pays à l'issue de la seconde guerre mondiale

pour être désormais femme de ménage d'un amateur d'art et grand voyageur :

“Hier soir par exemple, au bar du Milford, quand vous avez parlé de votre enfance, comme cela, sans nécessité, de votre départ du château de Gubernitz où travaillaient vos parents, vous avez évoqué le déménagement, le retour à la maison où vous êtes née, vous m'avez parlé de la guerre, et vous m'avez dit : – C'est terrible la guerre.

Eh bien, dites-le-moi encore, Beverly, parlez-moi de votre ville natale, racontez-moi le bombardement... Vous m'aviez expliqué que si les Alliés avaient bombardé votre ville, c'est parce qu'elle abritait un nœud ferroviaire et si votre maison fut complètement détruite, c'est parce que vous habitiez à côté de la gare, d'où chez vous cette pensée permanente que vous vivez dans l'insécurité...”²

Si le Milford Plaza, hôtel situé sur Times Square à New York, existe en effet, que dire des nombreuses incohérences ou invraisemblances de ce discours ? Une Allemande nommée Beverly ? Une femme de ménage nommée Beverly ? Dans ce propos c'est finalement le “comme cela, sans nécessité” qui semble donner le sens : à l'instar des suprématistes russes (le *Carré blanc* lui aussi porte une date qui est celle de la fin d'une guerre et d'un empire, 1918, date dont le tableau feint d'escamoter les enjeux en le noyant, littéralement, dans l'abstraction), le monologue s'affirme comme une superposition de signes. Faut-il alors accepter de lâcher prise et, comme pour la lecture littéraire, consentir à une forme d'abolition quand par exemple “l'émoi produit par le texte est si dense qu'il annule le texte lui-même”³ au point que la lecture ne soit plus quête de sens ? “Mais parfois c'est impossible de lire tant le texte parle à notre place ; on l'éprouve alors si intensément que cette évidence du texte confine à l'arrêt de toute signification”.⁴ Question de place encore : le tableau envahit celui

² Y. Ravey, *Carré blanc*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 37-38.

³ Cf. Id., *Pudeur de la lecture*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 13.

⁴ Cf. *ibidem*.

qui le regarde et transpose cette commotion en violence sur sa compagne invisible qui, elle, imperméable au tableau, est qualifiée d'“anti-art”.⁵

2. La citation comme exclusion

Face à un discours un peu fat, un peu vaniteux, caricature de l'amateur d'art, on pensera au *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* de Pierre Bayard.⁶ Car de fait le monologue impérieux et parfois méprisant de *Carré blanc* invite à une réflexion sur la puissance de la citation, son implication sociale, la honte, le sentiment d'imposture que l'on peut avoir face à l'art contemporain, à la capacité d'en parler, de le ressentir et de pouvoir le dire aussi. Celui qui parle a un certain snobisme. Il pratique volontiers cet avatar post-moderne de la citation qu'est le *name dropping*. Citer permet de situer : sur une échelle sociale, sur des références culturelles. Et l'on comprend mieux alors que la femme de ménage soit constamment prise en défaut tandis qu'avec fatuité le personnage déroule la liste des musées qu'il aime et connaît, ramenant le monde extérieur à sa propre personne. Elle est en outre insomniaque et bouge tout le temps ; non sans muflerie, le personnage monologuant y voit un signe de son origine sociale : précisant que son appartement comporte deux niveaux, il ajoute :

“Il m'aurait été impossible en effet de dormir au même étage que la Cuningham qui passait ses nuits à aller et venir d'un mur de la chambre à l'autre mur de la chambre, il faut le reconnaître, comme il faut reconnaître, c'est ce que j'ai toujours pensé, qu'elle avait pris les habitudes de son père et non celles acquises par sa mère ; certainement la Cuningham avait été plus sensible aux habitudes contractées dans les écuries qu'aux habitudes des gens de maison dans les cuisines et les buanderies.”⁷

⁵ Cf. Id., *Carré blanc*, cit., p. 14.

⁶ Voir P. Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

⁷ Y. Ravey, *Carré blanc*, cit., p. 12.

Dans l'hôtel d'une capacité de 1300 chambres, il prend soin de réserver des chambres très éloignées l'une de l'autre, sans manquer de blesser son accompagnatrice :

“Un réel bonheur illumina son visage ce jour-là, mais à l'hôtel, arrivée devant la porte de sa chambre, la déception ternit son visage, il fallut le constater, quand elle s'aperçut qu'elle était reléguée à l'étage trente-deux, aile ouest, du *Milford Plaza* tout de même, que je m'étais installé dans une chambre identique, mais au soixantième étage, aile nord.”⁸

Et lorsqu'elle dort chez lui il prend la décision de lui donner comme chambre la lingerie, c'est-à-dire de la ramener au statut d'objet, ou d'outil :

“Mais j'ai fini par décider, contre toute attente, de la garder à mon service et de lui offrir parfois de passer la nuit chez moi, sur le lit installé à son intention dans la lingerie, où elle préférerait dormir du fait de l'odeur des lessives et de la sensation de fraîcheur que lui procuraient mes chemises sortant du tambour de la machine à laver, mais il n'était pas difficile de comprendre, je le concevais sans problème, qu'un esprit aussi étroit que la Cuningham trouve ses aises dans la lingerie, c'était mon avis.”⁹

Cette assimilation entre la personne et le lieu de travail, forme d'aliénation foucauldienne s'il en est, met sur le même plan étroitesse de la lingerie et étroitesse d'esprit – ce à l'avantage de celui qui parle, dont nous sommes priés *a contrario* de comprendre qu'il allie ampleur fastueuse de son appartement et largeur de vue. Ici, citer autrui, ses goûts, ses habitudes de vie, revient à le dénigrer pour conforter sa propre position, à le rabaisser pour se rehausser, en somme à placer la citation en situation de faiblesse afin de mieux assurer sa propre supériorité. L'autre s'en trouve déstabilisé, fragmenté, dispersé, quand celui qui parle assure sa propre cohérence. Non seulement la femme de ménage est perdue, mais elle est morcelée. Le personnage monologuant prétend en effet que la Cuningham a une

⁸ Ibidem, p. 13.

⁹ Ibidem, p. 11.

multitude de jumelles à travers l’Europe dont l’unique occupation consiste à troubler sa quiétude :

“Il en fut de même à Prague où j’avais une réceptionniste, qui comme la Cuningham, passait ses soirées à guetter mon retour, de même à Zurich, je parle d’une femme d’entretien plutôt agaçante qui me réveillait à cinq heures du matin, de même à Padoue, et à Bruges, une femme de ménage qui tuait le temps à jouer avec l’ascenseur, de même à Naples, de même encore et toujours à Rome et à Berlin.”¹⁰

La paranoïa risible à l’œuvre ici se déploie sur une porosité d’espaces que le personnage voudrait étanches : il se rend dans des lieux particuliers, de célèbres villes d’art riches en nombreux musées, pour y contempler un unique tableau, désignant par là qu’il l’est aussi, quand la femme qui l’accompagne est duplicable, à l’instar d’un objet. Elle tente de situer les choses les unes par rapport aux autres. Elle lit un guide d’une région entière quand son employeur ne se rend que dans un seul musée d’une ville pour n’y voir qu’un seul tableau. Elle a une conception rhizomique de l’art et de la société : les éléments font réseau, ils font sens ensemble. Au contraire, son employeur pratique la singularisation, l’extraction, au point de rester toute la journée assis devant le tableau de Malevitch *Carré blanc* et de ne parler que de lui. En ce sens, d’ailleurs, c’est lui qui de façon empirique se montre le plus hostile à la pratique de la citation : celle-ci dérive d’un principe d’analogie, elle admet une ressemblance et une relation entre deux objets. Elle opère la mise en lumière d’une contiguïté (si l’on cite trop loin, on est hors-sujet), elle rapproche là où le personnage monologuant entend insulariser, comme en témoigne d’ailleurs sa pratique du discours, qui consiste à accaparer la parole et à ne restituer de celle d’autrui que ce qu’il en choisit. Or, avoir comme référence Malevitch, le porteur du suprématisme russe, c’est

¹⁰ Ibidem, p. 12-13.

afficher ce qu'on appelle une culture pointue. Ce n'est pas comme parler de la *Gioconda* ou des châteaux de la Loire. Il se voit entier, fort, guettant la demi-heure qui lui permettra de rester seul, en tête-à-tête avec le tableau, sans autres visiteurs entre les passages du gardien, alors que la Cuningham dit devant *Carré blanc* "les bras m'en tombent".¹¹ Elle se fragmente quand il cherche l'identité propre, l'ipséité et non la comparaison.

3. *Avoir un blanc*

Le principe même de la citation est la fluidité, il faut se souvenir, construire des rapprochements, ne pas 'avoir de blancs' ou bien suppléer à un blanc temporaire justement par une mise en relation. On pourrait même dire que s'élabore un processus transactionnel : il n'est pas inutile en effet d'y convoquer le registre de l'argent. On emprunte et on rend, on espère un bénéfice, un gain de valeur, voire un don et un contre-don. Ce qui signifie qu'il faut consentir à la porosité des espaces. Pour la Cuningham, que son employeur décrit comme un parasite, cela va de soi : sa manière d'appréhender le monde est citationnelle. Elle met tout le temps les choses et les lieux en relation pour s'y retrouver, conservant toujours la même méthode avec des variations d'échelle comme lorsqu'elle compare Padoue et Venise, puis l'Italie du Nord et l'Amérique du Nord. La citation est là parasitage au sens où l'entend Michel Serres rappelant son caractère non-péjoratif en biologie.¹² En revanche, aimer un tableau blanc, c'est aussi faire état d'une forme de retrait, de repli ; des autres tableaux cités par le narrateur de la pièce, on peut dire, à l'instar de Georges Didi-Huberman à propos du Christ dans le panneau central du retable d'Issenheim de

¹¹ Cf. *ibidem*, p. 17.

¹² Voir. M. Serres, *Le Parasite*, Paris, Grasset, 1980, *passim*.

Matthias Grünewald,¹³ qu’ils entreprennent de “dramatiser la couleur”,¹⁴ quand *Carré blanc* la délie, en fait, au sens où l’historien d’art l’entend à propos de James Turrell un

“ [...] *lieu blanc*, si je puis dire, lieu chromatiquement blanc mais surtout lieu ‘blanc’ au sens du mot *blank*, qui ne se rapporte ni à la simple couleur, ni à la simple suppression des couleurs, mais à l’*espacement* en général, à la mutité, au dépeuplement, aux lacunes définitives. Aux pures virtualités.”¹⁵

Aussi, alors que la Cuningham va vers les tableaux, munie de son guide, le personnage masculin éprouve des difficultés à entrer en contact, on l’a vu, avec elle, mais cela ne vaut pas seulement pour les êtres humains employés à son service, cela s’applique aussi aux œuvres d’art, ainsi de sa crainte devant le tableau de Malevitch :

“Car cet instant en compagnie de la Cuningham à qui j’avais demandé de se mettre en retrait, était un instant redouté, et je craignais par le fait et en réalité, j’insiste sur ce point, que la joie sans bornes que j’allais éprouver devant le *Carré blanc sur fond blanc* de Kazimir Malevitch ne se transforme en cauchemar, si je ne trouvais pas dans les secondes qui suivraient mon arrivée dans la salle des suprématises russes une entrée comme j’aimais à le dire dans ce tableau, et je ne parle pas de la surface de ce tableau, je parle de la pénétration nécessaire de l’œuvre à l’intérieur de la matière, d’autant que je haïssais tout contact avec la matière, y compris la peinture à l’huile et tout ce qui en approchait, mais j’éprouvais contradictoirement un plaisir sans faille à contempler l’épiderme et le derme de la composition, comme je m’intéressais en même temps aux autres œuvres exposées de Malevitch.”¹⁶

Le narrateur semble vouloir répondre à l’injonction de Malevitch lors de la première exposition du tableau : “Plongez-vous dans la blancheur”¹⁷

¹³ Musée Unterlinden, Colmar (1512-1516).

¹⁴ Cf. G. Didi-Huberman, *Blancs soucis*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013, p. 55.

¹⁵ Id., *L’homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 42.

¹⁶ Y. Ravey, *Carré blanc*, cit., p. 14.

¹⁷ Cité par A. Satié, *Réflexions sur le “Carré blanc sur blanc” de Malevitch*, Paris, Éditions Mona Lisait, 2000, p. 49.

et pourtant sa hantise de n'y pas parvenir, outre la lecture psychanalytique qu'elle appelle, dit aussi fort curieusement que le personnage masculin se désire parasite, ce qu'il dénigre et récuse chez la femme de ménage. Il emploie chez lui pour personne supposée enlever les miasmes et saletés, quelqu'un qu'il voit comme un parasite, tout en ayant lui-même la tentation de l'être : la citation convoque ici un imaginaire de l'intrusion nécessaire, mais désagréable. En ce sens, l'expérience du tableau est similaire à ce que Yves Ravey écrit ailleurs de la lecture : "On ne fait pas l'expérience d'un livre en découvrant le reflet de sa propre expérience, c'est le livre qui vient à nous et nous traverse, qui se découvre dans notre expérience".¹⁸

4. *Ligne de fuite*

En effet, citer c'est admettre une équivalence, une connivence entre deux objets et pour le dire crûment un 'rapport', le mot se dédoublant en sexuel comme en financier. La citation s'inscrit explicitement dans un système et dans une série ; or en ne s'intéressant qu'à un tableau à propos duquel le peintre a écrit "J'ai brisé les liens bleus et les limites de la couleur",¹⁹ le protagoniste s'offre à la déliaison et au délitement, à la couleur du deuil et de l'ascèse – invalidant le fonctionnement même de la citation.

Car citer, c'est aussi poser une forme de connivence, de partage, d'assentiment ou *a minima* de compréhension de la part de son auditeur. On ne cite pas dans le vide, pour soi : on peut regarder *Carré blanc sur fond blanc* pour soi, mais dès qu'on en parle, qui plus est sur cette scène sous surveillance qu'est le théâtre, on l'expose et on s'expose. Citer c'est

¹⁸ Cf. Y. Ravey, *Pudeur de la lecture*, cit., p. 12.

¹⁹ Cité par A. Satié, *Réflexions sur le "Carré blanc sur blanc" de Malevitch*, cit., p. 49.

espérer être mieux compris (donner un exemple), convaincre (donner une référence), placer dans un réseau, un maillage (donner une source). Or *Carré blanc sur fond blanc* n’est pas l’objet le plus apte à cela. Autant *Carré noir sur fond blanc*, que le personnage monologuant dit mépriser, assure une base imaginaire commune, autant blanc sur blanc fragmente, ébranle l’imaginaire, le disperse. Si on n’a pas vu le tableau, s’agit-il, comme dans “Art” de Yasmina Reza, d’une peinture monochrome ? Faut-il le comprendre comme un dialogue avec le petit Prince de Saint-Exupéry, le mouton est dans la boîte, le carré est sur la toile, mais on ne voit ni le mouton, ni le carré ? Faut-il alors sourire d’un air entendu ? Si l’on connaît la toile, le carré est très visible puisque ni lui ni son fond ne sont blancs, ni du même blanc : nullement un blanc de blanchisseuse.

Malaise d’une citation équivoque, donc, dont témoigne bien une pièce qui se termine sur la mort de la femme de ménage renversée par une voiture à la sortie du musée, pour avoir ignoré la signalisation quand son employeur, lui, s’enferme dans l’univers du signe. Le tableau, comme le livre, est une expérience solitaire qui n’admet pas de témoins, “champ de la solitude, champ de la mort”²⁰ qui appelle la mort de la gêneuse. Le blanc “sonne comme un silence qui pourrait être subtilement compris”²¹, écrit Wassily Kandinsky dans *Du spirituel dans l’art* : silence de théâtre qui abolit la femme dont et à qui on parle. Pour appréhender le concept même d’un carré blanc sur fond blanc, il faut admettre de dépasser l’évidence du signifiant, car le tableau n’est pas un jeu sur la couleur mais sur la matière, une association de deux textures de papier différentes, un assemblage franco-russe, un collage d’un carré de biais sur un carré droit : un tableau qui pratique l’accidentel là où son titre laisse entendre le géométrique,

²⁰ Cf. Y. Ravey, *Pudeur de la lecture*, cit., p. 20.

²¹ Cf. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l’art et dans la peinture en particulier* (1911), Paris, Gallimard, 1989, p. 155.

appelant à un “effondrement”, terme qui ponctue le monologue *Carré blanc* d’Yves Ravey.²² Afin de se rassembler, le personnage dénigre l’autre, le brutalise, ce dont elle finit par se rendre compte, lui reproche publiquement avant de le quitter bouleversée et de mourir. La version féminisée (monologue tenu par une actrice), en 2002 à Besançon, a mis en évidence une cruauté comparable dans cette pièce à celle à l’œuvre dans *Les bonnes* de Jean Genet : citer quand l’autre ne comprend pas, c’est lui faire du mal, lui faire mesurer l’étendue de son ignorance, l’enfermer dans un labyrinthe de références qui se construisent constamment en cercles concentriques, en situation d’étouffement car “la littérature est une prison”.²³ Par conséquent, ne pas montrer de reproduction du tableau sur scène permet de placer le spectateur dans cette même situation d’exclu du visible et du lisible, d’échec de la citation. Non seulement le monologue affirme le désarroi de l’amateur d’art devant le tableau (il déchire tout ce qu’il a écrit dessus), mais il confirme son incapacité au tissage de liens, de relations. L’amateur d’art français ne parvient pas à faire comprendre son émotion à la femme allemande anti-art, posture d’une brutalité fondatrice pour un auteur, Yves Ravey, qui, issu d’un couple franco-allemand, relate son enfance en indiquant que “le dictionnaire était la norme morale” dans de continues translations entre les langues “qui sont autant de transactions morales et affectives”.²⁴

Il y a des allusions à d’autres œuvres picturales dans la pièce *Carré blanc* et notamment une liste bâtie sur le choix subjectif assumé du narrateur :

²² Cf. Y. Ravey, *Carré blanc*, cit., p. 16 et p. 26.

²³ Cf. Id., *Pudeur de la lecture*, cit., p. 12.

²⁴ Cf. ibidem, p. 9.

“ [...] le retable d’Issenheim de Matthias Grünewald où j’avais subi une crise nerveuse, le portrait de Goethe par Tischbein de l’institut Staedel devant quoi j’avais été victime d’une poussée de fièvre aiguë, l’*Allégorie des Vertus et des Vices* par Giotto dans la chapelle de l’Arena où m’avait saisi une crise de mélancolie, et le *Christ mort* d’Holbein au Kunstmuseum de Bâle en face duquel m’avait assailli un accès de démence.”²⁵

Or toutes ces œuvres, figuratives, sont fortement marquées par la couleur qui cadre, cerne le blanc : le rouge, notamment, mais aussi le vert du *Christ mort*, corps émacié, en état de décoloration plutôt que de décomposition, tableau qui a une grande importance dans la vie d’Yves Ravey qui confie dans *Pudeur de la lecture* y avoir reconnu le corps de son père mourant d’un cancer,²⁶ ce à quoi il ajoute : “Dire l’image [...] c’est franchir la porte du deuil”.²⁷ Précisément, “la mort est essentielle dans *Carré blanc sur fond blanc*”,²⁸ pièce qui ressasse l’impossibilité à dire le deuil comme à partager l’émotion esthétique et qui se finit sur la mort accidentelle, sous les yeux de son employeur, de la femme de ménage. Le blanc du *Carré blanc* confronte le personnage de *Carré blanc* à l’impossible franchissement, à la déficience d’une citation qui ne se partage pas, ne se diffracte pas vers autrui, à l’instar de ce blanc sale de biais dans le tableau qui renonce à la luminosité épiphanique des icônes pour n’en garder que le cadre et l’absence. Le blanc résiste à l’autre et le rejette, rétif à la translation il projette le corps de l’autre véritablement hors cadre et hors scène puisque c’est par la description du corps de la blanchisseuse qui décrit une boucle et rebondit sur la chaussée que se conclut le monologue.

²⁵ Ibidem, p. 27.

²⁶ Cf. ibidem, p. 59

²⁷ Cf. ibidem, p. 61.

²⁸ Cf. ibidem, p. 24.

RISCRITTURE / REWRITINGS



MARTINE CHANTAL FANTUZZI

LA SPOSA DEI GHIACCI

Nell'anno 2017, l'endecasillabo sciolto epico e lirico e la densa drammatizzazione dell'enunciato tipica dell'eloquente dettato tragico sembrano rivivere ne *La sposa dei ghiacci*: citazione ovvero riscrittura di un genere classico come il teatro in versi. Attraverso un verseggiare rotto e frantumato da frequenti *enjambements*, la tragedia sgorga non tanto da ostacoli storico-politici o religiosi, bensì dalla volontà rovinosa dei personaggi. La vicenda si interiorizza dunque fra passione e legge morale, mentre solo il commento distaccato di Hermes e Iris, in apertura e in chiusura, riflette sugli errori umani e sull'incapacità di esercitare il libero arbitrio nello stretto margine offerto dal destino.

Riscrittura alfiariana, *La sposa dei ghiacci* si articola attorno a personaggi che ricalcano le figure di Filippo, Isabella, Don Carlos, Saul, Micol, Antigone. Ruggero è il tiranno che ambisce solo al potere ed elimina il re suo padre, uomo fragile e dilaniato dalle proprie passioni che disprezza i sentimenti. Esteria, figlia del Re dei Ghiacci è ingenuamente creduta incapace di amare e proprio per questo il misogino Ruggero la sposa, poiché "l'amore / sempre minaccia un regno dove il cuore /

appassionato d'una donna vive / accanto al re nel luogo del potere". Quando Rinolfo fratello di Esteria muove le sue truppe contro Ruggero, la giovane donna rivela la sua verità a Gherardo consigliere del principe: questi si fa paladino della sua libertà e del suo amore, amando la moglie altrui ma sperando fino all'ultimo nella conversione al bene del principe. Esteria vive una forza misteriosa di cui non è responsabile finendo per rifiutare una realtà insostenibile attraverso la scelta della morte, come rivendicazione della propria purezza. E se Gherardo e Rinolfo muoiono nel finale tragico, Ruggero sopravvive, perché colui che rinnega l'amore non merita il sereno porto della morte ma la "spaventosa condanna della vita".

FRANCESCO GALLINA

PERSONAGGI

ERMES

RE

RUGGERO, suo figlio

GHERARDO, consigliere

RINOLFO, fratello di Esteria

PRIMO SOLDATO

SECONDO SOLDATO

MESSAGGERO

IRIS

ESTERIA, sposa di Ruggero

DONNA VELATA

PARODO**ERMES**

L'ultima luce del sole imporpora
i giardini d'Esperia e la diafana
sera immensamente accorre veloce
a stendere sulle verdi vallate
le carezze del vento vespertino.
Vedo uomini e donne camminare
per le vie del mondo, nella gioventù
calda di vita e vibrante ambizione,
mentre il tempo impetuoso scorrendo
li trascina ignari al loro destino.

IRIS

Adamantina è la legge del tempo,
fugge rapido nell'ora d'amore
ma indugia terribile nel dolore.

ERMES

Vedo un giorno festoso, quando uniti
dal giuramento un principe e una dama
sembrano l'immagine medesima
della felicità. Eppure crudeli
sono i lacci che li stringono insieme.

IRIS

Aggraziati e luminosi giovani,
ma senza sorriso. La sposa giace

pallida, come un giglio senza stelo,
quasi presaga del tristo avvenire.
Il principe saluta fieramente
i sudditi, conscio del suo valore,
della corona che l'incoronerà.

ERMES

Chiese una sposa dal cuore di ghiaccio,
una donna che non potesse amare,
poiché l'amore imprigiona le menti.
Soltanto ambizione muove il volere
del principe, soltanto desiderio
di regnare, libero dall'amore.

IRIS

Alto sarà il prezzo di tal furore,
di questo cieco malvagio ardimento.
Pietà mi stringe vedendo gli umani
destinati alla morte, nella morsa
fugace del tempo che rivelando
la verità sempre dissolve il sogno.

escono di scena

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

sala del trono

RUGGERO

presentando Esteria al padre

Padre, oggi conduco a te la mia sposa,
figlia del Re dei Ghiacci, purissima
rampolla delle nevi, senza amore
e senza cuore, che tu padre mio
dovrai benedire con me tuo figlio.

RE

Figlio, ora so che con te non s'estingue
la mia stirpe, che un futuro di gloria
avranno i tuoi figli. Vi benedico,
la vostra unione è salvezza del regno.

Ruggero esce con la sposa

RE

Quella fanciulla pare senz'anima,
bianca la sua immagine, vuoti gli occhi.
Chi mai volle conquistare Ruggero?
Ora so che in lei nasce un fiore ancora
nascosto e col sorriso dell'amore
sarà per me come un'amata figlia,
dolce diletto in questa corte austera.

SCENA SECONDA

loggiato del castello

GHERARDO

solo

Il principe Ruggero, il mio più caro
amico, s'è unito in nozze solenni.

Chi è mai quella fanciulla, di qual regno?

O Ruggero, fortunato padrone
d'un sì splendido gioiello, vestito
di luminosa bellezza ed umiltà!

RUGGERO

entrando con Esteria

Salute a voi, mio fedele compagno.

Questa mia sposa con sacra promessa
si è unita a me nel tempio, fra la gioia
della pubblica festa cittadina.

GHERARDO

Ammiro la grande fortuna vostra,
m'inchino e bacio la candida mano
della più bella sposa, profumato
fiore e splendente stella del mattino.

ESTERIA

Signore, ringrazio la delicata
fervida finezza del vostro cuore.

RUGGERO

Grazie, mia sposa, d'aver visitato
con me il palazzo e la sala del trono.

Andate ora nei vostri appartamenti,
io vi raggiungerò all'ora del vespro.

Esteria s'inchina e se ne va

GHERARDO

È sposa degna d'un imperatore.
Chi è mai costei? Quale antica famiglia
ha dato i natali a questo modello
incomparabile di perfezione?

RUGGERO

Volevo aver compagna una creatura
incapace d'amare, la più mite
e mansueta delle mogli. Nel Regno
dei Ghiacci nacque Esteria con un cuore
di ghiaccio, non possiede sentimenti.
L'ottenni in sposa per non distruggere
il mio regno con l'amore, l'amore
sempre minaccia un regno dove il cuore
appassionato d'una donna vive
accanto al re nel luogo del potere.

GHERARDO

Freddo e savio ad un tempo siete stato,
caro compagno d'armi e giovinezza.
Dovete tuttavia amare questa
donna, sommamente degna d'amore.

RUGGERO

È soltanto una donna, che mi darà
dei figli per garantir discendenza
al trono che mi spetta. Ai tempi nuovi
il vecchio re dovrà lasciare il passo.

SCENA TERZA

foresta

DONNA VELATA

O cavaliere che t'aggiri in questa
selva, qual desiderio ti travolge?
Non sei diverso dagli altri mortali
che qui vengono a chiedere il potere,
cupi viandanti sulla nera terra,
pronti a pentirsi se devon pagare
il prezzo della loro fantasia.
Ogni uomo diversamente cerca
un nulla che pare tutto, ma fugge
ad ogni istante, vano come un'ombra.

RINOLFO

Chi sei tu, che m'appari fra gli alberi
neri e le ombre del bosco velata,
senza mostrarti agli uomini e al sole?

DONNA VELATA

Questa terra appartiene ad un vecchio re
che giace morente, mentre suo figlio

Ruggero smanioso attende la nuova
corona, per iniziar l'era nuova.

RINOLFO

Quel giovane ha sposato mia sorella
cercando non amore ma potenza.
Chiese la mano d'Esteria a mio padre
per conquistare il suo Regno dei Ghiacci,
ma l'impresa finirà con la morte.
Dovrò ucciderlo e tu mi consiglierai.

DONNA VELATA

Aiuterò la tua amara impresa,
ma tu dovrai pagarne l'alto prezzo.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

camera del Re

RE

Il misterioso morbo che da tempo
atroceamente mi conduce a morte
è giunto alla sua meta. Consolato
sono soltanto dall'unico figlio
e dalla sua giovane sposa Esteria:
beato è il vecchio che giunge alla fine
circondato dall'affetto dei cari
figli prima dell'ultimo cammino.

Temo soltanto che Ruggero indegno
si riveli dell'onore del trono:
se quest'è vero morirò disperato
in un rantolo estremo di dolore.

ESTERIA

entrando

Vegliate ancora, mio signore caro?

RE

Chi chiama, con questa voce d'angelo?

ESTERIA

La sposa del vostro figlio diletto.

Se lo vorrete, vi sarò vicina.

RE

Soave principessa, dolce Esteria,
non siete senza cuore ma l'unica
pietosa, unico conforto al morente.

ESTERIA

Ignoti mi sono amore e dolore,
mi dicono incapace di soffrire,
ma temo, signore, la vostra morte.

RE

Strane parole, che volete dire?

ESTERIA

Se lacrime potessero mostrarsi
sul mio volto, sarebbero copiose.
O signore, se solo fossi certa...
Il male che attanaglia il vostro cuore
dura da tempo e silente vi strugge.
O mio re, se qualcuno avesse osato
porre fine al vostro regno, regnare
a sua volta con malvagia impresa
anticipando il tempo della morte,
se soltanto potessi dir quel nome...

RUGGERO

entra con impeto

Chi parla al capezzale di mio padre?
Uscite, donna, lasciateci soli.

RE

Andate principessa, obbedite
al voler di Ruggero vostro sposo.

ESTERIA

Addio signore, mio signore addio.
esce

RE

Figlio, non speravo più rivederti,
preso dalle cure del nuovo regno.

RUGGERO

Dici bene, padre, già m'appartiene.

RE

Non sei che un giovane desideroso
di conquiste e quando verrà il momento...

RUGGERO

Il momento è giunto, poiché il tuo corpo
decrepito da troppo tempo regge
il trono pericolante. Non ci sarà
futuro per te, colpito da un male
che non fu vecchiezza ma risultato
d'un lento veneficio che il destino
mi pose fra le mani. Il tuo comando
devi cedermi e subito morire.

RE

O crudele codardo, disonori
col tradimento la patria e la vita!

RUGGERO

Tu farnetichi, vecchio, l'ombra tua
non oscura le gloriose imprese
e il destino futuro di Ruggero.

RE

Che la mano d'un assassino colga
il frutto dell'orrore, che la morte

venga a sigillare anche il tuo destino,
Ruggero, ti rinnego come figlio...

muore

RUGGERO

Muori, padre non più re, re son io!

SCENA SECONDA

camera di Esteria

RUGGERO

Morto è tuo padre, Esteria, e tuo fratello
Rinolfo viene armato con accuse
false per togliermi il regno e la vita.

ESTERIA

Nuove calamità ci travolgono,
i nostri padri sono morti. Resta
il pianto e il dolore a chi vive ancora.

RUGGERO

Silente e ambigua presenza, di pianto
sei incapace, come puoi piangere?

ESTERIA

Lasciate che incontri Rinolfo, parli
al fratello, l'induca a desistere.

RUGGERO

Le parole son l'armi dei deboli.

ESTERIA

Ho perso il padre, togliermi volete
anche l'amore del solo fratello?

RUGGERO

Che ne sai dell'amore, tu lontana
da ogni sentimento, senza cuore?
Parto in battaglia a difendere il regno.
esce

SCENA TERZA

sala del trono

GHERARDO

Qui giungo ad annunciar cattive nuove,
mio signore, secondo i vostri cenni.

RUGGERO

Parla, fedele amico, l'avversità
del fato sopportiamo coraggiosi.

GHERARDO

Vostro cognato Rinolfo, seguito
da folte schiere di soldati in armi,
invade il regno che spetta, egli dice,
alla sorella Esteria presa in moglie

con l'inganno da vile usurpatore.

RUGGERO

Venga avanti Rinolfo, il suo dominio
distruggerò, raccoglierò le armi
per conquistare nuovi territori.
Non governa il futuro chi fuggire
lascia l'occasione che si presenta.

RUGGERO

Affido a te Gherardo, consigliere
sincero, il trono e la sposa. Abbine
cura, governa per me, raggiungendo
l'esercito se sarà necessario.

GHERARDO

Non temete, reggerò il trono vostro
con devozione assoluta, attendendo
il tempo più sereno della pace.

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

sala del trono

ESTERIA

sola

Senza amore vado errando nel buio
d'una notte senza stelle, cammino

sola senza conoscere il sentiero.

GHERARDO

entrando

Mia diletta regina, siete ancora
la pallida preda della tristezza?

ESTERIA

Se chieder mi fosse dato, soltanto
amore domanderei al mondo.

GHERARDO

Oggi eravate pallida, perduto
era il vostro sguardo parlando del re.

ESTERIA

Credete possibile persuadere
il cuore d'un uomo che non conosce
pentimento per il male commesso?

GHERARDO

Sbaglia Ruggero a combatter l'armata
ferocissima di vostro fratello?

ESTERIA

Il potere l'acceca, non sapete
molte cose che rivelare potrò
segretamente solo al confessore.
Incapace di amare e di soffrire,

nacqui con un cuore di freddo ghiaccio
ma ghiaccio e fuoco son nel cuore mio,
poiché è nata una fiamma destinata
a bruciare nonostante la colpa.
Ogni vittoria è illusione, inutile
la bellezza di credere, la virtù
è vana se non rivela l'inganno.
Voi non mi conoscete, mio Gherardo.

GHERRARDO

Amo l'inconosciuto, mia signora.
Possiate voi non soffrir più del cuore
vostro di ghiaccio, che racchiude virtù
scomparse oggi dal mondo. Rivelare
devo anch'io una fiamma, mia regina,
che brucia fin dal primo istante: v'amo.

ESTERIA

O Dio del cielo, se concedi ancora
uno sguardo all'amaro nostro mondo,
concedi a noi una lacrima felice.
Gherardo, siete voi la sola fiamma
che brilla nel ghiaccio della mia notte.

GHERRARDO

s'inginocchia

M'inchino ai vostri piedi, cara Esteria,
accogliete l'amore mio fedele.

ESTERIA

Non un servo ma un salvatore voglio,
che mi liberi da questa prigione
d'odio e d'inganni. L'amor mi dà vita,
rosa fugace sull'impetuoso
flusso del tempo che tutto travolge.

GHERARDO

Il nostro bacio sia un patto d'amore,
dolce doloroso dono in eterno
pericolo, eternamente salvato.
si baciano

SCENA SECONDA

sala del trono

SOLDATO

entrando

Regina, udite, vinse la battaglia
Rinolfo. Chiamato è dal suo sovrano
sul campo Gherardo, rapido venga.

GHERARDO

Non tornerò da chi ha ucciso suo padre,
e lotta col fratello della sposa.

ESTERIA

Obbedite, Gherardo, al vostro fato.
al principe cui dovete fedeltà.

GHERRARDO

Andrò, regina, per chieder pace al re
e d'essere sciolto dal mio giuramento.
La vostra libertà, la vostra vita
felice invocherò come una grazia.

ESTERIA

Andate dunque, possiate tornare
glorioso del vostro onore. Ruggero
possa perdere sposa e consigliere,
accettando questo prezzo fatale.
Scortate o messaggero quest'amico,
quest'unico fugace eterno amore.

GHERRARDO

Addio, regina dal cuore di ghiaccio,
come ghiaccio purissima nel cuore.

ATTO QUARTO

SCENA PRIMA

tenda di Ruggero

RUGGERO

solo

Mala sorte è la guerra, d'effimero
dominio vana ricerca. Vincere
dovrò all'alba o la luce si spegnerà

prima di veder invaso il mio regno.
Che sarà della sposa? Ella non ama
ed è incapace di soffrire. Non so
se l'amo, eppur vorrei vedere ancora
il suo volto, la silente presenza,
prima di morire un ultimo istante.

SOLDATO

entrando

È giunto, o re, il vostro consigliere,
possiate incontrarlo senza soffrire.
Sia l'animo vostro accorto e saggio.

esce

RUGGERO

Che intendi dire, soldato, con queste
ambigue parole, con questi cenni?

GHERARDO

entrando

Mio diletto amico, vivete ancora
e non è morta ancora ogni speranza
di vittoria, per conservare il regno.

RUGGERO

Siete come trasognato, fedele
Gherardo, qual pensiero vi tormenta?

GHERARDO

tra sé

Addio sinceri sogni di purezza
e d'amicizia, per il mio sentiero
cammino fatalmente senza scampo.

a Ruggero

È un pensiero d'amore, mio sovrano.

RUGGERO

Amore? Non è tempo per amare
questo che viviamo per combattere
o morire. Per te verrà il momento
per conquistare la donna sognata.

GHERARDO

Esteria spera e sogna la libertà.

RUGGERO

Spera nella mia vittoria? Parlate
chiaramente, è forse prigioniera?

GHERARDO

Esteria sogna di vivere ancora
una vita d'amore, affidandosi
al vostro perdono: di vero amore
la fiamma ci unisce. Esteria e Gherardo
vi lascian piangendo e chiedono pace.

RUGGERO

Traditore e codardo, che parli tu
d'amore? Esteria non ha sentimenti,
ma un gelido ghiaccio al posto del cuore,
con questa spada te lo dimostrerò.
sguaina la spada e lo ferisce

GHERARDO

Non donna senza cuore ma di ghiaccio,
quando si spezza non reca dolore
solo la morte, impercettibilmente.

MESSO

entrando

O mio sovrano, che avete mai fatto?

RUGGERO

Vai, annuncia alla mia sposa infedele
che giace ferito l'uomo che ama.
Non sentirà dolore e si mostrerà
così malvagia creatura dei ghiacci.

SCENA SECONDA

sala del trono

ESTERIA

sola

Questa vita continuerò sperando
di trovare ciò che vado cercando,

la forza di perdonare, la fine
e un nuovo miracoloso principio.

MESSAGGERO

entrando

Mia regina, vi reco dolor grande,
nero rimorso e parole di morte.

ESTERIA

Parlate subito, non indugiate!

MESSAGGERO

Ruggero non seppe amare ma odiare
soltanto. Impugnò la spada, infuriato
colpì Gherardo che giace morente.

Esteria lancia un grido

ESTERIA

Fra le lacrime vi dico, perdono
non c'è a questo mondo. Non m'è concesso
di amare, non chiederò più perdono,
soltanto morte. Andate dal vostro re
e ditegli che il giglio bianco giace
ora insanguinato, purpureo intarsio
sulla neve. Gherardo mio, morirai
insieme all'ultimo pianto di Esteria,
questa vita oramai non m'appartiene.

MESSAGGERO

Il mio dolore sia eterno commiato
al vostro immedicabile dolore.

esce

ESTERIA

si affaccia all'alta finestra

Sui prati incolti cadranno le nevi,
ricopriranno le nude colline,
riposerà la terra illuminata
da questa coltre bianca e quando infine
sul nero cielo d'inverno brilleran
le stelle, dalle nubi l'argentea
regina sorgerà sulla campagna.
Soltanto allora il mesto cuore sarà
in pace. O nevi sempiterno, date
pace a colei che bambina vagava
sul vostro cristallo senza conoscer
nulla del futuro. Inesorabile
il destino s'è compiuto. Gherardo,
unico vivo amore, attendi ancora
ch'io ti raggiunga nella vera vita.

si precipita nel vuoto

SCENA TERZA

tenda di Ruggero

RUGGERO

Questo dunque desideri, Gherardo,

la sconfitta e la morte, non l'amore.

GHERARDO

morente

Possa Dio perdonarvi. Mia diletta
Esteria, stella della notte, luce
diffondi fra le tenebre profonde.

MESSAGGERO

entrando

Annunziai alla regina la fine
di Gherardo e il dolore fu tale che
morte la colse subitaneamente.
La bianca, profonda coltre di neve
l'accorse e riprese chi l'era stata
tolta. Gherardo, nel sospiro estremo
possa la morte unirvi in sposalizio
eterno, eterna luce di speranza.

esce

RUGGERO

Che dici mai? Esteria è senza cuore!
Non l'amavo o l'amavo, troppe volte
m'ingannai! Sia maledetto il destino!

GHERARDO

Sposa dei ghiacci, ineffabile giglio,
accogli quest'anima stanca, reca
solievo, glaciale stella tornata

al cielo, splendi nell'ultimo ardente
desiderio del mio corpo mortale.

Muore

ATTO QUINTO

SCENA PRIMA

campo di battaglia

RUGGERO

Furono vani i nostri soldati,
se accettammo di combattere soli.
Il fato incoronerà il vincitore.

RINOLFO

Dicon che mio padre morì per mano
tua, disonorato cavaliere.

RUGGERO

Uccisi un re ma non il padre tuo,
ora combatto chi vuol conquistare
un trono con la violenza e l'inganno.

RINOLFO

Assassino e codardo usurpatore
del tuo stesso regno, solo bramoso
di potere, hai meritato la morte.

RUGGERO

Esteria è morta, dopo aver amato
un falso consigliere, ucciso da me.

RINOLFO

Muori! Per tutti questi morti, muori!
dopo un breve duello, lo trafigge

RUGGERO

lo trafigge a sua volta
Moriremo dunque insieme, Rinolfo.
Or guarda il sangue che dalle tue labbra
esce e ribolle di schiuma sanguigna,
versando il cuore l'ultima vermiglia
goccia. Guarda laggiù, la nera donna
che avanza tendendo nera la mano.

Rinolfo muore

DONNA VELATA

Morte, accompagnalo con te negli antri
oscuri. Io parlerò con quel Ruggero
che non sarà destinato a morire
anche se la spada gli ha trapassato
il cuore come un fatale destino.
Vivere sarà un'atroce condanna.

RUGGERO

Vivendo senza morire soffrirò

nel rimorso, sconfitto vincitore
nel mio regno di nebbia prigioniero.

DONNA VELATA

Tu rinnegasti l'amore inseguendo
il potere, ottieni dunque la vita,
non la candida pace della morte.
Con la tua mano desti morte al padre,
alla sposa non amata, all'amico:
non il destino, la tua mano sola
fu artefice della tua umana sorte.
Soli gli uomini, vili assassini,
uccidono e negano la coscienza.
Della coscienza io son solo la voce
e ti condanno ad un trono deserto,
ad un regno di assenti, nel pallore
d'un giorno senza fine, nulla eterno.

SCENA SECONDA

la tomba di Esteria nel Regno dei Ghiacci

RUGGERO

Eccomi giunto alla soglia del Regno
eterno dei Ghiacci, al bianco sepolcro
dove Esteria regina senza amore
dorme il sonno infinito della morte.
All'infinita candida distesa
di neve restituisco chi ne fu
signora, dal cuore di ghiaccio troppo

alto e fragile per appartenermi.
Possano i morti trovare la pace,
a me tocca questa ineluttabile
spaventosa condanna della vita.

ESODO

IRIS

Destino è inevitabile dell'uomo
desiderare invano e poi soffrire,
o pentirsi per aver ottenuto
infine ciò che si desiderava.

ERMES

Il pentimento è sempre la condanna
d'ogni fugace gioia degli umani
Soltanto un dono ebber dalla sorte,
dover morire ignari del futuro.

IRIS

Tale dono non seppero accogliere,
sempre accusando l'ingrato destino,
nel cieco desiderio e nel dolore.

ERMES

Nel disegno del mondo, nel fatale
vorticoso turbine dell'essere,
soltanto amare, essere amato importa.
All'alba segue il tramonto, alla notte

segue l'aurora, tien dietro la gioia
al dolore, sconfitta alla vittoria.
Imperturbabili eventi, fantasmi
o apparenze, segnali invisibili,
imprese o chimere sono l'ordito
di questo universo senza sovrano,
mosso dal Fato inesorabilmente.

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS



RECENSIONE / REVIEW

Hervé Baudry, *Le Dos de ses livres. Descartes a-t-il lu Montaigne ?*, Paris, Champion, 2015, pp. 393, €60

Hervé Baudry è il coautore, con Gérald Hervé (1928-1998), di *La nuit des Olympica. Essai sur le national-cartésianisme*, ponderosa e documentatissima *summa* sul mito di René Descartes e sul suo ruolo nell'elaborazione otto-novecentesca dell'identità culturale francese.¹ *Le Dos de ses livres* affronta un tema che si ricollega da vicino a quella ricerca: la fortuna della coppia Montaigne-Descartes nella letteratura critica su entrambi gli autori, dal XVII secolo ad oggi. L'associazione dei due nomi, frequentissima nella manualistica novecentesca, può sembrare scontata, ma non lo è affatto; è quanto si propongono di dimostrare i primi tre capitoli di questo studio, consacrati alla descrizione di una tradizione esegetica finora mai esaurientemente ricostruita.

Per un secolo e mezzo, dopo la morte di Descartes, il suo nome e quello dell'autore degli *Essais*, lungi dal costituire una coppia, non vengono mai citati congiuntamente: un alone di reticenza circonda allora la memoria del libertino Montaigne, mentre Descartes, eroe del pensiero moderno e bussola delle scienze, vede crescere ininterrottamente la propria

¹ Si veda H. Baudry – G. Hervé, *La nuit des Olympica. Essai sur le national-cartésianisme*, Paris, L'Harmattan, 1999, 4 voll.

autorità. Alla fine del Settecento, però, Montaigne torna in primo piano sulla scena letteraria e filosofica: ispira Montesquieu, influenza Diderot e Rousseau, è elogiato nei discorsi accademici come esempio di indipendenza di pensiero. Questa promozione non favorisce nell'immediato l'associazione tra il suo nome e quello di Descartes, ma la rende possibile nei primi decenni del secolo successivo.

È nel 1812 che François Guizot, esaltando in Montaigne un alfiere della *raison* in tempi ancora barbari, prepara l'avvento di un'immagine *cartesianisée* dell'autore degli *Essais*. Nei decenni successivi, poco a poco, Montaigne si vedrà attribuire lo statuto di precursore del dubbio metodico e del *cogito, fiat lux* della filosofia moderna. Soltanto alla fine del secolo però si assiste all'istituzionalizzazione della coppia montaigno-cartesiana e cominciano i tentativi di fondarla sulla constatazione di rapporti intertestuali. Nella storia di questi *rapprochements*, un ruolo pionieristico spetta ad Étienne Gilson, con la sua edizione del 1925 del *Discours de la méthode*.² Tuttavia l'illustre filosofo tomista non presenta come fonti i numerosi passi di Montaigne che propone di accostare al testo cartesiano, e non li brandisce come prove di una lettura diretta degli *Essais* da parte di Descartes; gli esegeti che seguiranno le sue orme saranno molto meno prudenti e avvaloreranno l'immagine di un Descartes discepolo di Montaigne e di un Montaigne vero maestro di Descartes.

Ricostruendo, attraverso l'analisi di un *corpus* vastissimo, l'origine e la diffusione di quest'immagine, Baudry documenta ampiamente la diffusione della tesi dell'influenza diretta di Montaigne su Descartes nel mondo anglosassone, per poi soffermarsi sui lavori francesi che, a partire soprattutto dal 1980, hanno moltiplicato i presunti riscontri intertestuali e la

² Si veda R. Descartes, *Discours de la méthode*, texte et commentaire par É. Gilson, Paris, Vrin, 1925.

rilevazione di analogie tematiche. Rilevazione che peraltro, a suo parere, andrebbe estesa ad altri autori – come Pierre Charron e Francisco Sanches – dimenticati dalla critica.

Ai primi tre capitoli di *Le Dos de ses livres*, d'impostazione storica, segue l'imponente impresa analitica della seconda parte del volume, dedicata in prevalenza alla metacritica delle fonti. I contenuti accumulati dalla lunga tradizione che postulava l'esistenza della coppia Descartes-Montaigne come entità intertestuale, sono qui sottoposti ad un'analisi critica dettagliata, puntuale e rigorosa, che si estende per più di cento pagine. Ogni *rapprochement* significativo proposto tra un testo di Descartes e la sua possibile fonte in Montaigne è riprodotto nel volume di Baudry, con l'indicazione della sua provenienza; i brani citati sono ricondotti al loro contesto, che spesso ne modifica il senso e attenua la somiglianza che l'accostamento intertestuale voleva enfatizzare; una problematizzazione ulteriore è introdotta dalla proposta di eventuali fonti comuni, che sottrae la coppia Montaigne-Descartes all'artificioso isolamento ipotizzato dai suoi fautori.

Le conclusioni di questa ricerca, tanto capillare quanto metodologicamente avvertita, smentiscono sia l'ipotesi del Montaigne precursore di Descartes, sia il mito dell'influenza esercitata dall'autore degli *Essais* su quello del *Discours de la méthode*. Una tradizione relativamente recente – del tutto ignorata dai contemporanei di Descartes – ha proposto, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, a volte la *cartesianizzazione* di Montaigne, a volte la *montaignizzazione* di Descartes; Baudry ne smonta le conclusioni attraverso un'accurata inchiesta storica e filologica, di cui espone in modo esauriente anche i presupposti teorici.

Publicato *online*, Giugno 2017 / Published online, June 2017

Copyright © 2017

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archivarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell’autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall’autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.