

# 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

# 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



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.).”<sup>1</sup>

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”,<sup>2</sup> 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<sup>e</sup> siècle, mais elle est évidemment bien plus ancienne puisque Erasme soulignait déjà l’importance de lire un stylo à la main<sup>3</sup> 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

---

<sup>1</sup> D. Mesguich, *Hamlet*, programme, 1996, s. p.

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

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

écrite par Louis-Ferdinand Céline.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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.”<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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

---

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

<sup>7</sup> 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 !".<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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

---

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

<sup>9</sup> 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<sup>e</sup> 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...”<sup>10</sup>

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”.<sup>11</sup> 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

---

<sup>10</sup> D. Mesguich, *L'éternel éphémère*, Lagrasse, Verdier, p. 27.

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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

---

<sup>12</sup> 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",<sup>13</sup> 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,

---

<sup>13</sup> 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".<sup>14</sup>

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",<sup>15</sup> 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

---

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

<sup>15</sup> Traduction non publiée de Michel Vittoz.

pauvre diable, en tristesse, *lisant au livre de lui-même*".<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

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".<sup>18</sup> 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...

---

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

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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.”<sup>19</sup>

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.”<sup>20</sup>

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

---

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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*.”<sup>21</sup>

### 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 :

---

<sup>21</sup> 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 [...]”<sup>22</sup>

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 ?

---

<sup>22</sup> 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..."<sup>23</sup>

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 [...]"

---

<sup>23</sup> 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."<sup>24</sup>

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

---

<sup>24</sup> 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.

Copyright © 2017

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /  
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*