

Les formes de la réécriture au théâtre, sous la direction de Marie-Claude Hubert. Publications de l'Université de Provence, coll. Textuelles Théâtre, 2006. Un vol. de 316 p.

Dans la continuité de *La Plume du Phénix* (PUP, 2003), le groupe de recherche aixois « Études théâtrales » dirigé par Marie-Claude Hubert propose un nouvel ouvrage consacré à la question de la réécriture au théâtre. Issu d'un colloque international organisé en juin 2004 et comptant vingt-neuf contributions, ce riche volume (re)pose deux questions majeures : comment et pourquoi la réécriture a-t-elle tant d'importance dans le champ théâtral ? Afin d'apporter des réponses, le volume est organisé en cinq parties correspondant à autant d'angles d'approche qui se complètent : le(s) processus de restructuration ; le mythe comme matériau de prédilection ; réécriture et politique ; réécriture et plaisir du déjà-vu ; réécriture de soi-même. Les sources, les buts et les modalités de la réécriture – en tant que forme privilégiée et spécifique de l'écriture dramatique – constituent donc les principaux axes de cette réflexion polyphonique.

Hors l'article de Mireille Habert sur l'*Abraham sacrificant* de Théodore de Bèze, les études portent – tout ou partie – sur le théâtre du XX^e siècle, avec Maeterlinck, Claudel et Jarry comme *terminus a quo*. Ce siècle se prête en effet *singulièrement* bien à l'étude de la réécriture parce qu'il est, entre tous, le siècle de la vitesse, de l'en-avant forcené mais aussi celui du commentaire effréné, de la pause réflexive. Plusieurs contributions montrent en effet que la réécriture théâtrale s'accompagne fréquemment d'un dispositif méta-théâtral où le monde des planches est mis en scène. De cette double pulsion prospective et rétrospective naît le besoin de se tourner vers le passé – comme ancrage plus ou moins fixe – pour le relire mais aussi pour le réécrire, le compléter, y insinuer de l'inédit, en un mot : l'ébranler. La forme du mot *réécriture* (préférée à *récriture*) fait état de cette espèce de bégaiement à l'œuvre, qui est appel à une pause et mise en évidence du redoublement hypertextuel : la réécriture déploie une poétique de l'hiatus.

À partir d'un corpus large et divers – on notera toutefois l'absence de Giraudoux, récrivain de premier plan – ce recueil explore la quasi-totalité du champ théorique de la réécriture, lequel se situe pour une bonne part dans un questionnement sur la distance et ses modulations : distance intime (réécrire l'œuvre d'un autre ou une œuvre personnelle) ; distance générique (réécrire une pièce ou transposer un texte non-théâtral) ; distance temporelle (réécrire un mythe, une œuvre classique ou bien réécrire à chaud une œuvre originale et récente) ; distance culturo-linguistique (traduire/adapter une œuvre étrangère ou reprendre au fond national) ; distance épistémoculturelle (puiser au fond culturel en partage ou reprendre une œuvre méconnue) ; etc.

Comme l'indique le titre même de l'ouvrage, il s'agit d'interroger les *formes* de la réécriture. Ce terme plastique recouvre un certain nombre de questions connexes concernant ce qui *informe* la réécriture des œuvres, la nature des *transformations/déformations* opérées par les reprenants, la place de la *performance* comme principe, fin et mode renouvelé de la réécriture théâtrale, et les modalités du (*re*)*formatage* attendu notamment lors du passage d'une langue, d'une culture, d'une époque ou d'un genre à un autre.

Beckett à l'appui, Marie-Claude Hubert rappelle dans sa présentation que l'écriture – à plus forte raison, la réécriture – théâtrale s'opère sous le signe de la *limitation*. C'est d'autant plus vrai quand la réécriture est transgénérique. Réduire, concentrer, intensifier, dégraisser, élaguer sont autant de variantes d'une même démarche limitative imposée par le passage à la scène. Cependant, des procédés d'amplification ponctuelle ou étendue sont aussi souvent mis en œuvre. Selon Eric Eigenmann, le genre tragique se sert, beaucoup plus que la comédie, du

hors-scène et du récit rétrospectif qui en est le corollaire. Cette carence visuelle appelle un espace diégétique au sein du théâtre, et cet espace fonctionne « comme un formidable réservoir de déploiements scéniques possibles – ou d’“amplifications”. » La poussée amplificatrice se retrouve en dehors de la tragédie, notamment chez Ionesco – où elle double alors la nécessité de concentration – lorsqu’il adapte pour la scène ses propres textes narratifs, comme le prouvent les trois articles qui lui sont consacrés.

Réécrire pour le théâtre, c’est aussi enclorre dans des limites physiques *i.e.* matérialiser, rendre concret, ajuster un texte à la finitude de la scène. Mais, la question se pose différemment lorsqu’on décide de réécrire une pièce de théâtre, surtout quand elle est forte en théâtralité baroque. Ainsi, en reprenant *La Tempête*, Maeterlinck tourne le dos à la matérialité scénique et enrôle Shakespeare sous la bannière du théâtre symboliste. En outre, le théâtre est un genre matériel mais non terre-à-terre : la scène n’exclut ni l’ônirisme, ni l’imaginaire, ni la poésie, tant chez Ionesco que chez Supervielle réécrivant *Les Mille et une nuits*. De fait, la restructuration dramatique appelée par la réécriture peut correspondre à une (re)poétisation comme le montre Benito Pelegrin qui analyse sa propre adaptation du *Burlador* de Tirso de Molina.

Dans un contexte de théâtre-tribune, la restructuration-limitation peut tourner à la simplification. On cherche alors l’intensité, l’efficacité en fuyant la polysémie, l’équivoque, la complexité. Qu’il s’agisse de l’adaptation théâtrale du *Temps du mépris* de Malraux par Camus ou de celle des *Âmes mortes* par Adamov et Planchon, le constat est similaire : la réécriture peut être informée et passablement simplifiée par des convictions politiques. Par ailleurs, elle peut aussi être *imposée* par un contexte de censure politique. La politique inspire ou étouffe : l’éclairant article de Marie-Christine Autant-Mathieu sur Boulgakov face à la censure analyse l’importante question la réécriture sous la contrainte.

La seconde partie du volume – la plus fournie avec dix contributions – s’intéresse à un matériau privilégié de la réécriture : le mythe. À côté de la Bible et des mythes gréco-latins, certaines réécritures étudiées prennent pour source des mythes modernes (Faust, Don Juan) ou issus d’une littérature classique – au sens large du terme – tels les personnages de Molière ou Ubu. Cette définition du mythe est sans doute trop extensive, mais elle renvoie finalement à la plasticité même de cette matière éternellement disponible pour la réécriture. Spectatrice avertie, Colette remarquait qu’« il n’y a peut-être, au théâtre comme ailleurs, que deux sortes de plaisir : le choc de l’imprévu et le sûr agrément du connu. » Quelle matière plus connue, plus brassée et, paradoxalement, plus susceptible de distorsions que le mythe ? Cette partie est notamment l’occasion d’évoquer des titans (comme Claudel réécrivant *Scapin*), des dramaturges actuels mais aussi des auteurs souvent négligés par la critique : Pagnol – dont la pièce *Jazz* est parcourue de réminiscences faustiennes – et Anouilh. Elisabeth Le Corre étudie comment ce dernier propose dans *L’Hurluberlu* une version optimiste du *Misanthrope* et, contrairement à l’hypotexte moliéresque, réaffirme la légitimité du rire et la valeur du masque, notamment théâtral.

La réécriture est métamorphique par nature. Elle est miroir anamorphosant d’une œuvre antérieure à travers un prisme nouveau et, par conséquent, elle est en même temps miroir renouvelé de soi. En effet, réécrire c’est assez souvent *se* réécrire. Chez Pierre Albert-Birot, comme l’analyse Didier Plassard, le retour sur soi prend la forme de l’auto-citation et du collage parodique. Le dramaturge-poète met en scène le déplacement de sa propre écriture où les errances poétiques passées sont convoquées pour être moquées. Mais, aussi souvent, réécrire c’est mettre du soi dans l’autre : Ajax, Œdipe, Philoctète sont autant de figures sophocléennes *gidianisées* et Cocteau propose, à partir de ses réécritures d’Orphée, une automythographie.

Il arrive aussi que l'appropriation d'un matériau étranger s'opère par le biais d'un autre texte tout aussi étranger. Ainsi surgit l'importante question du palimpseste tel que Gérard Genette l'a défini. Plusieurs contributions dévoilent en effet qu'une réécriture peut en cacher une autre : Jeanyves Guérin montre qu'il y a du Lorenzaccio dans le Caligula que Camus emprunte à Suétone avant de le faire tout à fait sien ; pour Hélène Laplace-Claverie, c'est toute l'œuvre dramatique de Yourcenar qui mérite l'étiquette de « théâtre-palimpseste ».

À travers des articles sur Planchon, sur Peter Brook réécrivant *Carmen*, sur Barrault et Genvrin reprenant Ubu, sur Raymond Cousse s'adaptant lui-même et jouant sur scène son propre texte, sur Alonso de Santos et sa réécriture de Don Juan qui rend hommage aux acteurs et matérialise leurs fantasmes, le recueil fait sa place aux pratiques du metteur en scène et de l'acteur ; il fait sa place à l'approche du théâtre comme réécriture permanente puisque c'est un art de l'éphémère qui ne prend vie complète que sur le plateau. Au théâtre, tout est toujours à refaire, à reprendre, à réécrire. C'est un genre *in progress* d'où ce goût immodéré de la *variatio* : la réécriture en est une des modalités les plus importantes – mais non la seule – et cet ouvrage collectif, qui réserve sa place à l'extrême contemporain français ou étranger (Motton, Tabori, etc.), apporte de nombreuses réponses de détail aux questions comment et pourquoi le théâtre vit de réécritures.

Benoît BARUT