

La poétique bilingue et la représentation de l'histoire dans le théâtre de MATÉI VISNIEC

Quelques aspects postmodernes de l'écriture dramatique

EMILIA DAVID

Introduction

LA PREMIÈRE partie de notre étude se concentrera sur l'analyse de quelques aspects caractéristiques de l'œuvre dramatique de Matéi Visniec, dans une perspective qui privilégie les concepts et les instruments fondamentaux de la traductologie et de la critique de la traduction, notamment ceux qui découlent principalement de la traduction et de l'autotraduction. Cette approche souhaite apporter une réflexion sur le statut bilingue et biculturel de l'écrivain à travers des éclairages qui mettront en lumière des particularités linguistiques, stylistiques, inter- et méta-textuelles.

La seconde partie sera doublement orientée du point de vue thématique, tout d'abord, vers la représentation de l'histoire traumatisante du XX^e siècle dans les cultures de l'Est de l'Europe et dans les Balkans et, en second lieu, vers la présentation de certains thèmes et éléments esthétiques qui sont susceptibles d'illustrer un côté postmoderne de la production dramatique de M. Visniec. Le rapport qui s'établit entre l'individu et le pouvoir/l'histoire apparaît largement exploré par le dramaturge à travers les mécanismes intérieurs qui régissent les sociétés totalitaires, mais aussi à travers une perspective approfondie, visant à interroger de façon critique les stratégies du consumérisme et de la manipulation des masses. Dans cette optique, nous étudierons trois textes théâtraux de cet auteur.

Les motivations et les fonctions de l'autotraduction

LEBUT primordial de notre démarche est de dessiner un cadre cohérent d'interprétation de la riche dimension traductologique de cette œuvre, dans la diversité de laquelle il nous semble opportun de distinguer trois directions principales de recherche. La direction la plus vaste comprend la littérature de l'écrivain franco-roumain rédigée en langue roumaine (les volumes de vers, les romans et les versions de ses pièces

écrites en roumain), des années 1970 jusqu'à nos jours. La deuxième direction, plus brève (1987-1993), marque dans la biographie du dramaturge une période de recherche de sa propre identité littéraire, dans un milieu linguistique et culturel nouveau. Il sera plus approprié de l'indiquer comme la phase de l'(auto)traduction et de la conquête progressive du bilinguisme. Matéi Visniec est à cette époque-là un auteur de textes originaux écrits en roumain, qu'il traduit lui-même ou en collaboration avec d'autres traducteurs. La troisième phase, représentée par les œuvres rédigées directement en français, concerne l'analyse traductologique des versions originales bilingues d'une même pièce, pour la composition desquelles le dramaturge a choisi en première instance sa deuxième langue.

Notre démarche repose sur la conviction que l'étude comparée des rédactions en plusieurs langues d'un texte littéraire parvient à révéler au niveau du sens des différences intéressantes, destinées à amplifier le potentiel global de ses significations.

L'analyse des versions en roumain, en français et en italien de la pièce *Angajare de clovn* [Petit boulot pour vieux clown] – écrite en Roumanie, pour être traduite en 1988 par Matéi Visniec avec la collaboration de Claire Jéquier – nous conduit à conclure que l'autotraduction a permis la transformation des fragments essentiels du texte en séquences ayant une rythmicité bien distincte et précise, à laquelle s'associent des symétries phoniques et lexicales et des répétitions recherchées, qui augmentent la force poétique intrinsèque de la dramaturgie de cet auteur. Les échanges, les suppressions, les latences sémantiques qui émergent du texte (auto)traduit, ainsi que les adaptations requises par les différences de code culturel, implicite dans la structure spécifique de toute langue et culture,¹ qui feront l'objet de commentaires ultérieurs, exigent d'être interprétés comme étant des indices d'une ré-écriture apte à représenter l'original de façon fertile et créative.

À notre avis, le texte dramatique *Angajare de clovn* est représentatif de la phase de l'œuvre qui se place dans une succession temporelle immédiate par rapport à la littérature du dramaturge écrite en roumain et en Roumanie, de 1977 à 1987 : il marque en effet un moment liminaire dans la biographie intellectuelle de l'auteur, sur le plan linguistique aussi, et, de surcroît, il contribue à la reconstruction de celle-ci, selon une approche symbolique.²

L'écriture bilingue du dramaturge implique la ré-écriture, réclamée souvent par la diversité culturelle qui définit l'horizon d'attente du lecteur des différentes rédactions linguistiques :

În general, de când trăiesc în Franța, încep prin a-mi scrie piesele în franceză. Imediat însă le 'transfer' în română, ceea ce înseamnă rescrierea lor, de fapt. În cazul acestei noi decantări, textul se dezvoltă, structura piesei se consolidează... Ceea ce mă obligă să revin la textul francez... Naveta între cele două limbi poate continua multă vreme, cu revelații dintre cele mai fructuoase, pentru că textul este 'cântărit' astfel în două universuri emoționale, în două coduri de sensibilitate.³

Les trois personnages sont de vieux clowns qui partagent des souvenirs communs. Après que chacun d'eux a lu l'annonce pour l'emploi d'un « vieux clown », ils se rencontrent par hasard pour l'entretien, dans une salle d'attente, c'est-à-dire dans un espace symbolique de passage, aux bords de l'inconnu qui incombe. La « joie » de se revoir se transforme

bientôt pour les clowns Niccolò et Filippo, et plus tard pour Peppino aussi, en rivalité atroce, qui révèle au *Premier acte* l'hypocrisie et la perversité agressive d'un rapport humain difficile, symptôme de profondes fragilités et d'incertitudes.

En partant de quelques considérations formulées par Antoine Berman, qui revendique sa descendance de l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss, nos précisions, bien que fragmentaires, portant à la fois sur l'original en roumain et sur les traductions en français et en italien du texte de Visniec, visent à mettre en évidence certains contextes, définis par le théoricien de la traduction comme étant des

*zones textuelles miraculeuses, en ceci qu'on se trouve en présence non seulement des passages visiblement achevés, mais d'une écriture qui est une écriture-de-traduction, une écriture qu'aucun écrivain français n'aurait pu écrire, une écriture d'étranger harmonieusement passé en français, sans heurt aucun.*⁴

L'autotraduction de *Petit boulot pour vieux clown* indique essentiellement un dosage très précis des stratégies et des procédés, que l'on peut discerner à tous les niveaux de la structure et de la composition textuelles. Les motivations du projet d'autotraduction dépassent la finalité strictement linguistique, pour mettre en valeur les significations du texte en vue d'une efficacité propre à sa nature d'œuvre dramatique et au profit d'une expressivité plurivalente, appelées à se manifester devant un public bien différent de celui supposé par la version originale, un public que l'auteur aspire à séduire dans la langue-cible.⁵

Dans une acception traductologique, il convient de noter, en premier lieu, la spécificité des aspects sémantiques et sonores qui imprègnent le dialogue entre les trois clowns, qui consiste à produire le plaisir gratuit, à la suite des disputes grotesques, des vexations de toute sorte, pendant une attente abyssale, qui renvoie à celle homonyme de Beckett.

Dans cette atmosphère, les saltimbanques se posent des questions à propos de l'heure exacte de l'arrivée d'un inconnu, qui – comme ils l'espèrent vivement – destinera uniquement l'un d'eux au miracle de la renaissance scénique. Le jeu phonique et lexical inhérent au dialogue reproduit ci-dessous dénote l'abandon mental des personnages et l'atténuation de profondes incertitudes qui les hantent dans une espèce de crépuscule de l'inconscient, sous l'effet de la magie ludique des mots, qui parvient à figer l'écoulement inexorable du temps. De telles impressions émergent de façon amplifiée dans la version française, où les solutions traductives donnent lieu à des rimes ironiques, ludiques et poétiques ; absentes de l'original roumain, elles sont obtenues à travers des associations sémantiques, phonétiques, rythmiques et par le biais de symétries recherchées, et sont de nature à engendrer un enrichissement incontestable de l'œuvre :

Niccollo (agité, sur sa chaise) : *Huit, c'est trop. Il est forcément sept heures.*

Peppino : *S'il est sept heures, c'est bien alors.*

Filippo (mollement) : *Même sept heures. Je ne crois pas qu'il est sept heures.*

*Tout à l'heure, il était sept heures.*⁶

Dans la traduction de Sabrina Faller, la première en langue italienne, la séquence ne maintient plus la musicalité inhérente de la version française.

Il est également utile de considérer comme une « zone textuelle miraculeuse » la transposition en français d'une réplique isolée, attribuée au personnage qui illustre dans la pièce des fonctions métathéâtrales. Peppino prononce cette phrase cruciale, dont le sens profond est révélé exclusivement par l'autotraduction, et son geste définit – à la frontière entre le théâtre et la vie –, sous la forme d'un irrévocable anathème, la condition de l'art des comédiens, celle des artistes condamnés à l'impossibilité la plus atroce de communiquer avec le monde. Le supplément de sens, ajouté par la réplique, représente, à nos yeux, le noyau symbolique vers lequel convergent les lignes de force du texte.

Contrairement à la construction impersonnelle *s-a terminat* (fr. 's'est fini'), indéterminée et peu susceptible de fournir des informations sémantiques significatives d'une meilleure compréhension et d'une interprétation globale du texte, la solution (auto) traductive 'Finita la commedia', c'est-à-dire une expression consacrée et spécialisée à l'intérieur de l'univers scénique, opère un brusque bouleversement de l'horizon d'attente du lecteur. Dans la version française, la réplique met en lumière des thèmes déjà présentés, mais encore partiellement transparents dans le cadre plus général des significations textuelles. En effet, la phrase commentée précédemment, repérable dans l'*Acte Premier* de la pièce, anticipe la coagulation organique des thèmes de l'œuvre, en préfigurant son dénouement. Du point de vue stylistique, le procédé va être assimilé à la fois à une analepse et à une prolepse.

La formule est introduite dans le texte français en italien, la langue grâce à laquelle le même syntagme a connu une plus large diffusion et a marqué, au long des décennies, l'histoire du théâtre universel. La réplique avertit le public des lecteurs/des spectateurs qu'il s'apprête justement à lire/voir une 'comédie dans la comédie', une *clown performance*, dont les significations transgressent les frontières de l'art ou celles des conventions strictement artistiques, pour définir dans une acception négative le statut ontologique généralement humain. La traduction de Sabrina Faller confirme l'approche interprétative que nous venons de proposer, puisque ce syntagme apparaît toujours en italien, isolé entre guillemets.

Enfin, la phrase sanctionne au milieu de la pièce le sens grotesque et artificiel des tristes simulations, dont chaque personnage s'est servi pour manifester avec perfidie une prétendue supériorité personnelle, exprimée en tant que manie de l'agressivité, face à un partenaire tenu pour plus faible. La réponse du clown sage fait aussi remarquer que, en réalité, tous sont acteurs dans une comédie grotesque à l'intérieur d'une autre comédie, puisque le spectacle se dessine au fond d'une tragédie qui annule le comique.

L'analyse traductologique comparée de plusieurs textes dramatiques de cet écrivain bilingue, nous mène à repérer un nombre important de procédés, de conditions, de modalités et de fonctions de l'autotraduction en tant que genre de la théorie et de la pratique de la traduction. La fonction essentielle de l'autotraduction réside dans la qualité du traducteur, l'auteur même de l'œuvre, qui sera tout à fait conscient de la nécessité de redéfinir sa propre stratégie de collaboration avec un traducteur (co-signataire de la traduction), à la fois par rapport à la langue-cible et à la relation auteur-lecteur.

En qualité de traducteur privilégié, qui conduit sa démarche aux côtés d'un autre traducteur, l'auteur s'attribue la tâche de 'coordonner' le projet traductif, auquel il imprime ses propres intentions. Une telle liberté de décision comporte le plus souvent un *deside-*

ratum de perfectionnement de l'œuvre. Le créateur du texte original parvient à analyser sa ré-écriture en tant qu'auteur, mais avec la vision et le but d'un traducteur, de sorte que la traduction représentera le résultat de cette double perspective. En revanche, en s'efforçant de ré-écrire un de ses textes selon l'optique du traducteur, l'auteur sera incité de ce fait à adopter le comportement d'un créateur.⁷

En outre, il convient de souligner que l'approche autotraductive permet l'accès au laboratoire et au processus même de la création. L'exercice de transposition linguistique accompli par l'auteur pourra agir comme un modèle et une aide pour les traducteurs de sa littérature en d'autres langues et en d'autres cultures, pendant toutes les phases des futures traductions.

Pour conclure, sur un plan plus général, de telles stratégies tendront à valoriser de façon adéquate les enjeux et les potentialités de l'œuvre littéraire d'un écrivain bilingue, en exerçant, de manière concrète, un effet positif sur la résolution des éventuelles ambiguïtés. À savoir, la lecture des versions originales d'un texte littéraire secondera les essais du traducteur, l'invitant à dégager une vision complète du même texte, et l'informant ainsi au sujet des doubles options de l'écrivain qui a écrit et ré-écrit le texte.

Des aspects postmodernes dans le langage dramatique de MATÉI VISNIEC L'homme-poubelle – l'archétype d'une humanité réifiée et marchandisée

IL Y A au moins deux acceptions qui nous autorisent à associer la littérature de Matéi Visniec à l'esthétique postmoderne. La première, plus circonstanciée, se réfère à l'appartenance du dramaturge à la « Génération des années quatre-vingt », au sein de laquelle il est considéré comme l'un des représentants les plus réputés. Il s'agit notamment d'un mouvement culturel que l'on peut définir, vers le milieu des années 1980, comme étant la première vague de la littérature roumaine postmoderne, à savoir un ensemble de manifestations qui revêtent un caractère littéraire et plus largement artistique, marquant le dépassement dans le sens typologique, voire l'épuisement des paradigmes du modernisme.

Dans le sillage du processus critico-théorique et philosophique consacré au postmodernisme au cours des décennies 1970-1990, qui a accompagné les débats ouest-européens et américains, la « Génération des années quatre-vingt » a inauguré dans le milieu culturel national un modèle conceptuel, défini par Ion Bogdan Lefter, l'un des critiques les plus importants de la littérature roumaine contemporaine, par une attitude mentale et anthropologique diverse et spécifique envers le monde et les mutations profondes qui ont marqué la sensibilité de l'époque récente, même par rapport à celle qui s'est affirmée au cours des années 1960-1970.

Commentés de façon approfondie dans l'article qui marque l'apparition du terme et du concept dans la culture autochtone,⁸ les « symptômes de l'attitude postmoderne » et les « symptômes stylistiques » décelables au sein de la littérature roumaine des deux dernières décennies du XX^e siècle s'identifient de manière indéniable aux caractéristiques les

plus canoniques du postmodernisme tout court et découlent de la centralité reconnue à la fois, à la ré-orientation du moi de l'auteur vers l'existence réelle, ainsi que vers son intériorité psychologique. L'ironie, l'autoironie, le goût critique, la prédisposition « récupératrice », « le surétagement textuel », « le multistylisme », l'option pour les rapports d'intertextualité et de métatextualité, les techniques de la performance représentent, selon le théoricien,⁹ les procédés et les aspects thématiques à analyser dans cette littérature roumaine contemporaine, qui ont connu jusqu'à nos jours un processus incessant d'affinement et de féconde réélaboration.¹⁰

La seconde acception se réfère à la présence dans l'œuvre littéraire de M. Visniec des caractéristiques esthétiques du postmodernisme, ayant une vaste diffusion dans le domaine des arts et des littératures européennes et anglo-américaines.

Il est essentiel de noter que l'écrivain franco-roumain est à l'origine d'une critique grinçante des excès de la postmodernité, pointée contre les nouvelles stratégies de manipulation des masses, représentées par l'information, la publicité, bref, contre « le lavage des cerveaux »,¹¹ mis en œuvre, de manière plus générale, par les mécanismes insidieux du tout puissant consumérisme.

Du point de vue thématique, dans le recueil *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle*, écrit directement en français en 1992, le penchant vers la décomposition reflète la donnée anthropologique la plus récurrente des textes : la solitude atroce de l'homme contemporain, hanté par des névroses et des angoisses existentielles, dans une société qui encourage toutes les formes d'aliénation et de dérive ontologique. La 'décomposition' envahit la vie même, l'individu, son corps et ses défenses personnelles et sociales.

Dans cette optique, l'homme-poubelle' devient l'archétype d'une humanité réifiée et marchandisée, sujet aux tortures psychologiques et physiques les plus humiliantes, qui lui ont été infligées par des régimes politiques coercitifs ou bien par des sociétés plus ou moins récentes, qui visent l'écrasement le plus programmatique de la pensée libre.

Les traits distinctifs de l'écriture dramatique de cet auteur coïncident avec les paradigmes conceptuels et les pratiques créatives qui se sont affirmés au sein du théâtre nouveau des dernières décennies du XX^e siècle et du début du troisième millénaire, plus précisément, avec la plupart des principes du 'théâtre postdramatique', théorisé par Hans-Thies Lehmann,¹² qui représente le modèle du langage dramatique le plus récent, adopté de manière diffuse au niveau international (dans sa double déclinaison, autant sur le plan du texte, que sur celui de la texture scénique). Quelques-uns de ces attributs – le retour de la perspective bidimensionnelle, l'absence de la hiérarchie et de la cohésion, des formes du silence qui renvoient à la sémantique des post-avantgardes des arts du spectacle, des pratiques de la performance au sein du 'théâtre récit' – se reflètent aussi dans certaines particularités compositionnelles des pièces que nous présenterons par la suite.

Les principes de l'organisation et de la disposition textuelle du recueil *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle*, écrit au début de la phase française de la production dramaturgique de Matéi Visniec, parviennent à véhiculer, avec une précise compétence, à la fois, auctoriale et théâtrale, une idée-maîtresse, ponctuée aussi par le critique Georges Banu¹³ dans la préface du même volume : l'occurrence d'un *pattern* esthétique emprunté aux arts figuratifs, homologuée comme possibilité interprétative du nouveau langage du spectacle, qui attache une importance particulière à l'aplatissement et à l'abstraction ou, en

d'autres termes, à l'« image-représentation ».¹⁴ Le théoricien du « postdramatique » affirme que, selon une perspective scénique, ceci serait à associer à la métaphore des « surfaces linguistiques » (*language surfaces*), à savoir aux procédés de la révolution qui s'est consumée dans la peinture moderne, de telle sorte que l'illusion de l'espace tridimensionnel a été remplacée par celle des données de la perspective bidimensionnelle.¹⁵

La mise en scène en tant que « tableau » (ou « exposition ») détermine, en même temps, le statut des personnages et la perception, tant temporelle que scénique de la lecture textuelle, vu que la réception du spectacle s'adapte à la modalité d'un « temps-image », dépourvu de profondeur et circonscrit à la dimension statique du présent.¹⁶

Il en découle la perte de la hiérarchie des microtextes qui composent la structure d'un recueil, tel *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle*, ou bien celle de plusieurs spectacles créés jusqu'à présent et inspirés de sa disposition modulaire,¹⁷ se configurant à travers les options opérées, d'un côté par les régisseurs qui, dans leurs productions scéniques emploient des fragments toujours différents, choisis en fonction des préférences et des critères esthétiques librement définis, et de l'autre par les éditeurs et par l'auteur lui-même. Dans ce dernier cas, une illustration appropriée nous est fournie par l'ordre graphique d'introduction de brefs dialogues et de monologues dans un volume anthologique paru récemment en Roumanie, *Omul din cerc. Antologie de teatru scurt 1977-2010*,¹⁸ succession qui est sensiblement différente de celle de la version publiée dans l'édition française. En outre, il est également possible de remarquer dans l'édition roumaine citée précédemment, la disposition toujours renversée des pièces brèves qui constituent, selon un modèle de composition similaire, le recueil *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*.¹⁹

Les horreurs des guerres balkaniques et la « ré-écriture » de « l'histoire du communisme » comme chorégraphies funéraires, performance et allusions inter- et méta-textuelles

LES PRATIQUES dramatiques de la fin du XX^e siècle et du début du III^e millénaire ont engendré dans les textes de M. Visniec antérieurement mentionnés et dans d'autres encore, la parution d'un théâtre caractérisé par la fusion des frontières entre les genres – discours verbal, danse, pantomime – générant des stratégies de ré-écriture et de déstructuration du langage et de la texture scénique, dont la fonction demeure celle de problématiser la signification.²⁰ À titre d'exemple, il convient de préciser que dans la pièce *Le mot « progrès » dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, hormis l'acceptation de la cérémonie funèbre, qui acquiert une place centrale dans l'économie du texte, renvoyant aux rites ancestraux, les formes hypertrophiques du silence, fréquemment récurrentes²¹ se placent au même niveau d'importance.

Le texte dramatique s'inscrit dans le filon qui s'inspire des horreurs produites durant les guerres balkaniques des années quatre-vingt-dix du siècle passé, appartenant à un noyau thématique qui procure au dramaturge une perspective particulièrement pertinente pour représenter l'histoire récente. Le motif principal de la texture dramatique exprime le refus d'une famille d'accepter la perte du fils-soldat à cause et dans les circonstances absurdes du conflit armé.

Bien qu'il soit mort, le fils continue paradoxalement à 'signaler sa présence' à ses parents, sans toutefois manifester les caractéristiques spectrales ou terrifiantes du défunt dont l'âme errante ne trouve pas de repos dans l'au-delà, comme l'attestent certaines croyances populaires. Telle situation dramatique et scénique a comme connotation poétique, d'une part, l'impossibilité du dialogue entre les mondes qui séparent les personnages principaux et, d'autre part, le statut du fils (Vibko) en tant que 'médium', c'est-à-dire comme symbole de la présence paradoxale des morts et des vivants au même niveau ontologique, dans un théâtre qui « conjugue le visible et l'invisible ». ²² Les chorégraphes funéraires projettent la fonction liturgique comme *performance* des femmes-mères et comme allusion intertextuelle du langage dramatique, aussi bien dans le théâtre de l'absurde, que dans la tragédie grecque.

La référence explicite au topos d'Eugène Ionesco, selon lequel les chaises représentent à l'intérieur de la poétique du théâtre de l'absurde l'incommunicabilité, souligne de façon encore plus marquée l'ambivalence d'une situation absurde et tragique. ²³ L'absence de la terreur métaphysique dans cette œuvre indique la distance (critique) et le dépassement accompli par Visniec, parallèlement à la dramaturgie actuelle, par rapport aux paradigmes du théâtre de l'absurde qui, grâce au penchant particulièrement marqué vers le grotesque, apparaît converti en comédie de l'absurde, vouée à la perte totale du sens.

Afin d'introduire dans notre analyse une dernière particularité postmoderne se dégageant de la production dramatique de l'écrivain franco-roumain, les considérations qui suivent ont pour point de départ la ferme conviction de l'appartenance de certains filons thématiques des pièces de Visniec et, en particulier la représentation de l'histoire contemporaine, au 'théâtre récit' (it. *teatro di narrazione*). Il est né et s'est affirmé au sein de la nouvelle dramaturgie italienne à partir des années 1960, se prolongeant jusqu'aux expérimentations scéniques les plus récentes, avec les acteurs-auteurs Marco Baliani, Ascanio Celestini, Giuliana Musso, Mario Perrotta, Davide Enia etc.

Mais cette façon de récupérer la mémoire collective des sociétés, par le recours à un récit avec des fonctions alternatives aux représentations des événements historiques fournies ou non fournies par les médias, ²⁴ s'est propagée aussi en France. Il est utile de rappeler à ce sujet au moins les noms des écrivains Olivier Py, Jean-Luc Lagarce et Noëlle Renaude, ²⁵ qui ont accueilli à l'intérieur de leur propre littérature, plus vaste et plurivalente, une poétique similaire du 'théâtre récit', obtenant progressivement, tout comme Visniec, un grand prestige et une ample réception au cours de différentes éditions du Festival d'Avignon et à l'occasion d'autres manifestations artistiques importantes.

Quant à Matéi Visniec, dans *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, les situations qui incitent l'éclat de l'affectivité blessée (la terreur, le désordre, la douleur) sont destinées à contraindre les participants – en premier lieu les spectateurs-patients, voire les personnages de la pièce, 'distribués' par Yuri Petrovski dans l'expérimentation ('épreuve' dans le texte original) ayant des buts 'thérapeutiques', et, en second lieu, les lecteurs/spectateurs de l'œuvre *L'histoire du communisme...* – à se rappeler et à conduire avec beaucoup de lucidité une exploration de leur propre condition, sans les priver de s'y reconnaître, ni de souffrir.

Comme l'affirme l'auteur dans une *Note* intégrée dans le programme-dépliant du spectacle présenté au Théâtre National de Bucarest, en 2007 (mise en scène de Florinel Fătulescu), ²⁶ le texte n'exhibe pas seulement l'intention de radiographier une forme

sophistiquée et criminelle d'utopie, comme le fut le communisme en Europe de l'Est mais, de plus, il vise à remémorer, à travers les modalités spécifiques du langage dramatique, une vérité oppressante : contrairement à l'opprobre infligé au nazisme, le procès du communisme n'a jamais eu lieu.

L'histoire du communisme... se prête à être interprétée, de ce point de vue, en tant que narration atypique, s'appropriant les fonctions informatives du 'théâtre récit'.

Le schéma formel de *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux* reproduit un scénario des questions et des réponses, à l'intérieur duquel, par le biais des synthèses provocatrices et fulminantes, Yuri Petrovski, dans le rôle de l'interprète d'une histoire du communisme anti-conventionnelle, incarne les *fonctions et les intentions auctoriales* accomplies par Visniec en tant qu'écrivain de cette pièce, et, d'après ce qu'on peut constater, des *fonctions propres au travail du metteur en scène* aussi. Son *expérimentation*, qui recourt aux exercices de concentration, de mémoire et aux 'épreuves' même phoniques – qui servent à expliquer les significations du mot et du concept 'utopie' –, trace un *parcours* précisément *théâtral*, au cours duquel il incarne la fonction du metteur en scène, alors que les patients, celle des acteurs à la recherche de l'énergie qui leur aura révélé la vérité de leur propre existence. En même temps, Yuri garantit la fonction d'un metteur en scène-acteur-*performer*, protagoniste d'un *processus* dont le but est proche de l'*exorcisme* et de la réhabilitation des sujets qui ont subi des lavages du cerveau systématiques.

Par conséquent, nous pouvons affirmer que les 'malades' sont invités à assister et à intervenir à un *workshop*, sorte de 'souricière' shakespearienne, instituant le topos du 'théâtre dans le théâtre', dont le thème et le canevas sont encore une fois les horreurs de la dictature communiste.

La 'ré-écriture' de l'histoire du communisme confiée à Yuri Petrovski se déploie d'une part comme *performance* et, dans un sens plus large, comme pratique ou action qui vise à mettre l'accent sur le processus, de l'autre, comme un acte autoréflexif au sujet des moyens qu'il utilise, par rapport au public présent ou potentiel et aux mondes réels ou imaginaires auxquels il s'adresse.²⁷

Enfin, la pièce confirme l'aspiration du postmodernisme à effacer les distinctions entre la littérature et la vie proprement dite, entre la fiction et la réalité, comme nous avons eu l'occasion de le constater dans les exemples évoqués précédemment, ce qui doit être aussi interprété comme un principe fondamental de la *performance*.²⁸

LŒUVRE DRAMATIQUE de Matéi Visniec, ouvre l'accès vers des approches significatives, textuelles et scéniques, qui se caractérisent, grâce à la multiplicité des compétences artistiques de l'auteur, par le syncrétisme des pratiques créatives, des procédés compositionnels et des formes du discours inter- et méta-textuel, par une riche typologie de sous-genres scéniques (théâtre des monologues, théâtre-*performance*, des variantes du théâtre de narration) et, finalement, par une dimension traductologique et thématique très prolifique, inscrivant les recherches de ce dramaturge dans la trajectoire des aboutissements du nouveau langage théâtral du troisième millénaire, à la fois postdramatiques et postmodernes.



Notes

1. S. Arduini, chap. *La traduzione nella cultura d'arrivo*, dans S. Arduini et U. Stecconi, *Manuale di traduzione. Teorie e figure professionali*, Roma, Carocci, 2007, p. 89-98. Cfr. également U. Eco, les sous-chap. *Tradurre da cultura a cultura*, *La ricerca di Averroè*, *Alcuni casi*, inclus dans le chap. *Fonti, foci, delta, estuari*, et encore le chap. *Lingue perfette e colori imperfetti*, dans le vol. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 161-169 et p. 345-364.
2. M. Visniec, *Petit boulot pour vieux clown* suivi de *L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2003, p. 5-58. [1^{ère} éd. en roumain, intitulée *Angajare de clown* (1986-1987), Bucarest, Unitext, 1993].
3. M. Visniec, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* [Mansarde à Paris avec vue sur la mort], avec un avertissement de l'auteur et une postface de M. Nedelcu-Patureau, Pitești, Paralela 45, 2004, p. 5-6 : « En général, depuis que je vis en France, je commence par écrire mes pièces en français. Mais, aussitôt, je les 'transpose' en roumain, ce qui, en effet, signifie les ré-écrire. Pendant cette nouvelle décantation, le texte se déploie, la structure de la pièce se consolide... Cela m'oblige à retourner au texte français... La navette entre les deux langues continue longuement, avec des révélations très fécondes, puisque le texte est ainsi 'pesé' dans deux univers émotionnaux, dans deux codes de sensibilité ».
4. A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 66. [*Traduzione e critica produttiva*, traduction en italien par Gisella Maiello, Salerno-Milano, Oedipus, 2000, p. 52].
5. M. Visniec, *Mansardă la Paris*, p. 5. Cfr. aussi l'interview « Limba franceză m-a învățat să construiesc mai bine în teatru » [La langue française m'a enseigné à construire mieux pour le théâtre], accordée par Matéi Visniec à Călin Ciobotari, dans « Teatrul azi » [Le théâtre aujourd'hui], n° 3-4-5, 2010, p. 78-88 : 80.
6. Matéi Visniec, *Petit boulot pour vieux clown*, p. 32.
7. H. Tanqueiro, « L'autotraduction en tant que traduction », dans *Quaderns : revista de Traducció*, n° 16, 2009, p. 108-112.
8. I. B. Lefter, « Secvențe despre scrierea unui 'roman de idei' » [Fragments concernant l'écriture d'un 'roman d'idées'], *Caiete critice*, n° 1-2, 1986, p. 138-152, repris dans IDEM, *Postmodernism. Din dosarul unei 'bătălii culturale'* [Le postmodernisme. Du dossier d'une 'bataille culturelle'] (2000), Pitești, Éd. Paralela 45, II^e éd., 2002, p. 19-52 : 20-30.
9. I. B. Lefter, *La reconstruction du moi de l'auteur*, dans M. Martin (éd.), *Euressis. Cahiers roumains d'études littéraires* (revue en langue française), numéro monographique intitulé *Le postmodernisme dans la culture roumaine*, n° 1-2, Bucarest, Éd. Univers, 1995, p. 168-171.
10. En ce qui concerne les principes théoriques de la littérature roumaine postmoderne, cfr. aussi la monographie de M. Cărtărescu, *Postmodernismul românesc* [Le Postmodernisme roumain], postface par Paul Cornea, Bucarest, Éd. Humanitas, 1999.
11. L'une des premières occurrences du concept, auquel l'auteur oppose l'idée de « résistance culturelle », remonte aux titres des trois « modules théâtraux », *Le laveur de cerveaux*, inclus dans M. Visniec, *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle* (1992), Paris, Éd. L'Harmattan, 1996, p. 71-73, p. 77-79 et p. 85-87. Le concept a été repris et commenté de façon multiforme et approfondie dans la production dramatique et narrative de M. Visniec, dans des essais et interviews. Cfr. les sections *Manipolazioni di cervelli nella società dei consumi* et *Un teatro di resistenza culturale*, repérables dans M. Visniec, *Il lavoro orizzontale dell'autore*, dans « Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali », numéro thématique *Il teatro di Matéi Visniec, impronta dei tempi*, coordonné par G. Guccini., XV, n° 1, avril 2009 (Corazzano/Pise Éd. Titivillus), p. 1-5 : 3-4.

12. H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, traduction et introduction en anglais par K. Jürs-Munby, New York, Routledge, 2006. [*Postdramatisches Theater : Essay*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999].
13. G. Banu, *Matéi Visniec ou de la Décomposition*, dans M. Visniec, *Théâtre décomposé*, p. 7-9.
14. S. Connor, *Cultura postmodernă. O introduce în teoriile contemporane*, traduction en roumain par M. Oniga, Bucarest, Éd. Meridiane, 1999, p. 181-200 : 186-191. [*Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, seconde éd., Oxford, Blackwell Publishers Ltd., 1997].
15. H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, p. 18.
16. IDEM, chap. *Postdramatic Aesthetics of Time*, dans *Postdramatic Theatre*, p. 153-158.
17. En Italie, parmi les créations les plus intéressantes qui ont adapté pour la scène des textes autonomes, sélectionnés dans les recueils *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle* et *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*, nous mentionnons ici *Voci nel buio*, mise en scène de Pascale Aiguier (Teatro Laboratorio Alkestis, Cagliari, 2006). En France, la compagnie Les Aphoristes de Nantes a présenté en 2004 une mise en scène inspirée de ces deux textes dramatiques. Enfin, quelques microtextes, inclus dans *Attention aux vieilles dames*, ont été représentés en 2008, sous le titre *Ma nationalité est la couleur du vent*, par Ersi Vassilikioti et par la compagnie Alexandria au Théâtre Politeia à Athènes.
18. M. Visniec, *Omul din cerc. Antologie de teatru scurt 1977-2010* [L'homme dans le cercle. Anthologie des pièces brèves 1977-2010], avec une note de l'auteur intitulée *Ce este o piesă scurtă ?* [Qu'est-ce que c'est une pièce brève ?], Pitești, Éd. Paralela 45, 2012, p. 98-186.
19. M. Visniec, *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude* (2003), Collection « Nocturnes Théâtrales », Paris, Lansman, 2004.
20. P. Di Matteo, *Il post(o) del dramma*, dans « Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali », numéro thématique *Dramma vs Postdrammatico : polarità a confronto*, coordonné par G. Guccini, XVI, n° 1, juin 2010, p. 22-27 : 23.
21. M. Visniec, *Le mot 'progrès' dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux* (2005), Paris, Lansman, 2007.
22. G. Salidu, « *La Romania mi ha dato le radici, la Francia le ali* ». *Profilo biografico di Matei Visniec*, dans « Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali », n. tematico *Il teatro di Matei Visniec, impronta dei tempi*, p. 6-13 : 7.
23. G. Bosco, *Il meraviglioso al di là del quotidiano, ovvero la poetica teatrale di E. Ionesco*, dans le vol. *L'utile, il bello, il vero*, essais réunis par T. Goruppi et L. Sozzi, « Quaderni del Seminario di Filologia Francese », Pise/Genève, Éd. ETS/Slatkine, 2001, p. 355-363.
24. C. Valenti, *Teatro, informazione e controinformazione*, dans *Atti della tavola rotonda 'Teatro e informazione'* (Bologna, Laboratori DAMS, 5.12.2007), dans « Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali », numéro thématique intitulé *Teatro e informazione*, coordonné par G. Guccini, XIII, n° 1, juillet 2008, p. 15-17. Cfr. Gerardo Guccini, *Quando il teatro ci racconta*, dans *Teatro e informazione*, p. 4-5.
25. *L'almanacco 2005. Il teatro del racconto*, sous la direction de L. Gozzi, a cura di G. Bosco et G. Cerutti, Aquila-Torino, Portofranco, 2005, p. 23-31 et p. 135-151.
26. La même *Note* ouvre le volume M. Visniec, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mental*, Pitești, Éd. Paralela 45, 2007, p. 5-6.
27. Interview accordée par Richard Schechner à Saviana Stănescu, dans R. Schechner, *Performance. Introduce și teorie*, traduction en roumain par I. Ieronim, Bucarest, Éd. Unitext, 2009, p. 11-18 : 13. [L'éd. roumaine comprend divers essais de l'auteur, parmi lesquels des parties du vol. *Performance Theory*, New York, Routledge, 2003].
28. R. Schechner, *Performance. Introduce și teorie*, p. 45.

Abstract

Bilingual Poetics and the Representation of History in Matei Vişniec's theatre: Some Postmodern Aspects of Playwriting

Using some fundamental concepts of translation studies, the first part of this paper presents a number of relevant aspects of Matei Vişniec's dramatic oeuvre and analyzes the bilingual status of this writer. The paper focuses, on the one hand, on the representation of the traumatic history of the twentieth century in Eastern European and Balkan cultures and, on the other hand, on the examination of some post-modern themes and aesthetic elements of Vişniec's dramatic writings. The relation established between human beings and power/history is widely explored by the playwright through the internal mechanisms that govern totalitarian societies, but also through a comprehensive survey, intended to identify, in a critical perspective, the strategies of consumerism and the modalities of mass manipulation.

Keywords

self-translation, bilingualism, 'post-dramatic theatre'