

SOUS LA DIRECTION DE
Claude Dionne, Silvestra Mariniello
ET
Walter Moser

Recyclages

Économies de l'appropriation culturelle

L'Univers des discours

Données de catalogage avant publication (Canada) :

Vedette principale au titre :

Recyclages : économies de l'appropriation culturelle
(Collection L'Univers des discours)
Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-921425-77-7

1. Acculturation. 2. Art et industrie. 3. Industries culturelles. I. Dionne, Claude, 1959- . II. Mariniello, Silvestra. III. Moser, Walter, 1942- . IV. Collection.

GN366.R42 1996

305.8

C96-940618-5

Illustration de la couverture :

Mémoire au seuil des repères invisibles (détail). Assemblage

© Raymond Dupuis

© Les Éditions Balzac, 1996
5000, D'Iberville, bureau 328
Montréal (Qc), H2H 2S6
Tél. : (514) 524-8155
Fax : (514) 524-8210
SAN : 117-7931

Dépôt légal — 3^e trimestre 1996
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-921425-77-7

Tous droits de traduction, d'adaptation ou de reproduction par quelque procédé que ce soit, réservés pour tous pays.

<i>L'historiographie figurative de Walter Benjamin</i> par Willi Bolle	173
<i>La réutilisation et le recyclage dans le théâtre :</i> <i>Shakespeare — Stoppard — Le Théâtre de la Lune</i> par Katalin Kürtösi	191

ÉCONOMIE DE LA VÉRITÉ

<i>La répétition et la sincérité</i> <i>ou les deux figures de la valeur dans l'esthétique japonaise</i> par Alain Rocher	209
<i>Mensonge, crime et forfaiture</i> <i>dans Paula ou l'éloge de la vérité de Torgny Lindgren</i> par Anne Millet	233
<i>Réécritures féminines. Appropriation, oui ; plagiat, non</i> par Marilyn Randall	251
<i>Mémoire, originalité, nationalisme.</i> <i>Le rappel d'un fratricide au Salvador</i> par Steven Palmer	267

L'ÉCROULEMENT DES BARRIÈRES

<i>Stratégie de recyclage.</i> <i>Arts cultes et populaires en Amérique latine</i> par Néstor García Canclini	281
<i>Le roman latino-américain du post-boom</i> par Irlema Chiampi	293
<i>L'Appropriation culturelle comme partage</i> par Marco Micone	307
<i>Réutilisation et recyclage</i> <i>dans le roman africain postcolonial</i> par Joseph Paré	315
<i>Entre mémoire et oubli. Fin du sens ou fin d'un sens ?</i> par Martha Khoury	327

Liste des ouvrages cités	337
------------------------------------	-----

La réutilisation et le recyclage dans le théâtre : Shakespeare — Stoppard — Le Théâtre de la Lune

Katalin KÜRTÖSI
Université Attila Jozsef, Szeged, Hongrie

GUIL : Qu'allez-vous jouer ?

ACTEUR : *Le Meurtre de Gonzague*.

GUIL : Plein de rythmes raffinés et de cadavres.

ACTEUR : *Piraté de l'Italien*¹.

L'histoire du théâtre européen nous offre plusieurs exemples où des thèmes bien connus ont été maintes et maintes fois réutilisés : les Grecs anciens fondaient leurs pièces sur des mythes ; des Romains, tels que Térence, Plaute et Sénèque, utilisaient des pièces grecques comme point de départ, alors qu'ils devenaient eux-mêmes les sources et les modèles des auteurs de théâtre de la Renaissance. Shakespeare, par ailleurs, aura été sans aucun doute l'un des plus remarquables recycleurs : il a utilisé les comédies de la Renaissance, les biographies de l'Antiquité, les récits de Cintio et les chroniques anglaises aussi bien que les légendes et les pièces anglo-saxonnes de ses contemporains — dont Kyd — comme matière première pour ses propres pièces². De nos jours, nous pouvons observer plusieurs cas où le grand recycleur se trouve recyclé. Dans cet article, je me concentrerai sur Hamlet, qui a été approché sous différents angles, desquels je retiendrai une pièce dite conventionnelle, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, de Tom Stoppard, et deux versions

associées au théâtre alternatif hongrois : *Rosengildzék huntzutságai avagy Dromlet drák királyfi* (*Les Espiègleries de Rosengild ou Dromlet, prince de Drademark*) et *A völegény* (*Le Futur Époux*), toutes deux présentées par Le Théâtre de la Lune.

L'art du théâtre est d'une complexité particulière, car il inclut — dans la plupart des cas — non seulement une pièce (drame, tragédie, comédie), mais son *interprétation* par les metteurs en scène et les acteurs, un accompagnement musical, des décors, des costumes, toutes des composantes qui, à différents degrés, peuvent *utiliser un matériel préexistant*. Selon ces degrés, nous pouvons parler de :

1. mise en scène d'une pièce : la manière la plus fidèle de rendre le texte original et ses indications ;
2. son renouvellement : ce qui peut impliquer une certaine actualisation ;
3. son adaptation : certains aspects sont modifiés afin de répondre à des conditions ou à des idées particulières ;
4. sa réutilisation : la pièce ou la performance est basée dans une certaine mesure sur une pièce ou une performance déjà existante — et peut-être bien connue — dont elle reprend certaines parties sous une forme non modifiée ou légèrement modifiée — mais reconnaissable pour des récepteurs entendus —, en leur ajoutant de nouveaux éléments, de sorte que le résultat final est une œuvre d'art *indépendante* constituée de *plusieurs couches* ;
5. son recyclage : des pièces ou des performances préexistantes sont d'abord démontées, et quelques-unes de leurs composantes sont ensuite rassemblées pour devenir les parties vitales d'un nouveau produit théâtral.

Dans le cas de la réutilisation, les spectateurs sont théoriquement capables de reconnaître l'œuvre « originale », ou le motif, qui sert de point de départ, mais très souvent cela requiert un effort intellectuel de la part du récepteur. Quand l'objet du recyclage provient du théâtre, la reconnaissance des fragments originaux est beaucoup plus difficile — comme dans notre exemple, *Dromlet*, où la majeure partie de la performance est non verbale, alors que la source, *Hamlet*, donne une grande place à l'élément verbal. Généralement, qu'il s'agisse de réutilisation ou de recyclage, plus d'une pièce est utilisée comme points de départ. En outre, étant donné la nature complexe des performances théâtrales, les frontières entre les modes et les approches ci-dessus énumérés sont très souvent difficiles à tracer.

Les raisons qui motivent la réutilisation et le recyclage d'une œuvre donnée peuvent être multiples : politiques, pour éviter la censure ; expérimentales, pour voir comment un texte ou un motif fonctionne et peut être utilisé sous différentes conditions ou plusieurs siècles plus tard ; ou simplement ludiques, associées à un jeu intellectuel. En tant que phénomène, la réutilisation et le recyclage peuvent se retrouver dans un large éventail d'activités et de spectacles théâtraux : *Le Fantôme de l'opéra*, en plus de constituer l'adaptation d'un roman, renferme des éléments qui proviennent d'opéras bien connus ; *Miss Saigon*, de son côté, procède de *Madame Butterfly*. Et ce ne sont là que deux exemples récents. Les compagnies de théâtre alternatif³ des trente dernières années ont eu abondamment recours à la réutilisation et au recyclage, qui leur donnaient une grande liberté dans le traitement de leur matériel. Cette liberté se rapporte à la manière de traiter non seulement la « matière première littéraire », qu'il s'agisse de pièces, de nouvelles ou de romans, mais aussi — dans le plus pur esprit du théâtre expérimental — d'autres formes d'art⁴. N'oublions pas que la plupart des créateurs rattachés au théâtre alternatif sont arrivés au théâtre par le biais des beaux-arts ou de la musique⁵. Cette attitude est aussi présente dans quelques titres : Tom Stoppard — qui, soit dit en passant, a aussi adapté des pièces, par exemple *La Maison de Bernarda Alba* de F. García Lorca et *Tango* de S. Mrozek — a donné à ses pièces des titres tels que *After Magritte* et *Artist Descending Staircase*. Plusieurs de ses stratégies — le fait, par exemple, d'utiliser des titres bien connus tout en les transformant, de recourir à de fausses citations, à la parodie, etc. — présentent des points communs avec les méthodes de réutilisation et de recyclage. Ruby Cohn décrit la méthode de Stoppard de la façon suivante :

Tom Stoppard a quitté l'école à 17 ans, et il est malgré tout notre esprit universitaire le plus brillant. Ses pièces sont pétillantes, remplies de calembours, de polysyllabes, de jeux de mots, de quiproquos, de citations déformées. Ses parodies incisives introduisent des éléments qui proviennent des discours savants, des nouvelles du sport, de l'actualité télévisée, des revues théâtrales, des romans policiers, et touchent particulièrement aux problèmes esthétiques. Les classiques et les célébrités passent au moulin de son esprit [...] Les *Investigations philosophiques* de Wittgenstein sont les matériaux de construction de *Dogg's Our Pet*. *After Magritte* salue le peintre surréaliste belge, et *Artist Descending a Staircase* convie au souvenir de Marcel Duchamp⁶.

La réutilisation dans le théâtre

Le titre de la pièce de Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, créée en 1964, est tiré de la dernière partie du *Hamlet* de Shakespeare. Le début de la pièce, cette attente des deux personnages qui ne semble rimer à rien, rappelle toutefois à la plupart des critiques *En attendant Godot* de S. Beckett. Je suis moi-même entièrement d'accord avec ces critiques⁷, mais j'aimerais ajouter une autre pièce à cette liste, à savoir *The Dumb Waiter* (*Le Monte-plats*) de H. Pinter, dans laquelle deux tueurs à gages ont été appelés⁸. En situation d'attente, tout comme Rosencrantz et Guildenstern, ils inventent des jeux de mots et se prêtent à des stratégies d'interrogatoire comme on en retrouve dans les romans policiers. Le texte de la pièce de Stoppard ressemble lui-même à un collage constitué d'éléments qui réfèrent aux questions fondamentales de la *théorie du drame*:

ROS : Quatre-vingt-cinq en ligne — le record est battu !

GUIL : Ne sois pas *absurde*⁹.

et de la *philosophie* :

Deuxième syllogisme : un, la probabilité est un facteur qui intervient à l'intérieur de forces naturelles. Deux, la probabilité n'intervient pas en tant que facteur. Trois, nous sommes maintenant à l'intérieur de forces non, sous ou surnaturelles¹⁰.

L'arrivée des acteurs et la conversation avec ceux-ci soulèvent des questions de nature *métathéâtrale* : « Nous devenons rouillés, et vous nous attrapez tout juste au stade de la décadence. [...] Nous sommes revenus là où nous avons commencé — nous improvisons¹¹ », « Toujours dans le ton¹² », et relatives à une *sémiotique du théâtre* : « ROS : Bon, il n'y a que nous deux. Est-ce suffisant ? ACTEUR : Pour des spectateurs, décevant. Pour des voyeurs, à peu près la moyenne¹³. »

Rosencrantz et Guildenstern n'ont aucune idée du moment où l'on aura besoin d'eux, et pendant qu'ils attendent, ils se posent des questions fondamentales, bien typiques de la fin du XX^e siècle : « Où sommes-nous ? », « Pourquoi sommes-nous là où nous sommes ? », « Qui sommes-nous ? » Cette dernière question est soulignée plus loin dans l'Acte I, où un premier passage shakespearien est inséré *mot pour mot* dans la pièce. Claudius et Gertrude accueillent les deux courtisans, mais, saisissant mal leurs noms, ils les prennent l'un pour l'autre :

CLAUDIUS : Salut, cher Rosencrantz [*il lève la main vers GUIL, tandis que ROS s'incline — GUIL s'incline en retard et d'une manière précipitée*] et Guildenstern [*il lève la main vers ROS, tandis que GUIL s'incline — ROS en est encore à se redresser quand, à mi-chemin, il s'incline à nouveau*].

GERTRUDE : Bien [*légère hésitation*] gentilshommes...
[*Ils s'inclinent tous les deux...*]

CLAUDIUS : Merci, Rosencrantz [*se tournant vers ROS, qui est pris au dépourvu, tandis que GUIL s'incline*] et cher Guildenstern [*se tournant vers GUIL qui se penche doublement*].

GERTRUDE : [*Corrigeant*] Merci, Guildenstern [*se tournant vers ROS, qui s'incline alors que GUIL freine son mouvement vers le haut pour s'incliner lui aussi — les deux se penchent doublement, en échangeant un regard furtif*] et cher Rosencrantz

[*se tournant vers GUIL, les deux se redressant — GUIL s'arrête encore et s'incline de nouveau*]¹⁴.

Ce petit détail peut inspirer deux conclusions : ils ne sont pas les seuls à ne pas savoir qui ils sont, puisque le couple royal aussi les prend l'un pour l'autre. Ils sont à ce point insignifiants qu'ils peuvent aisément être confondus. L'autre aspect de cette courte scène, c'est sa *stratégie particulière de réutilisation dans le théâtre*. Le passage shakespearien est cité textuellement mais prend, avec les indications de l'auteur au metteur en scène, une *tournure ironique* : Claudius accueille Rosencrantz en dirigeant ses salutations vers Guildenstern, et *vice versa*. Le Théâtre de la Lune, dans son *Dromlet*, exploite cette situation d'une manière encore plus emphatique : les noms des deux personnages sont entremêlés, pour devenir Rozengild et Gildenroz. Tout considéré, la situation de *Hamlet* acquiert une interprétation bien typique de la fin du XX^e siècle, mettant en relief le sentiment d'*insécurité*, en même temps que le jargon philosophique :

GUIL : L'approche scientifique pour l'étude des phénomènes est une pure défense contre l'intensité de la peur. Tiens bon et continue pendant qu'il est encore temps. Maintenant — à l'encontre du syllogisme précédent : c'en est un compliqué, suis-moi bien, il pourrait procurer un réconfort. Si nous postulons, et nous venons de le faire, qu'à l'intérieur de forces non, sous ou surnaturelles il est *probable* que la loi de la probabilité n'intervienne pas comme facteur, nous devons donc admettre que la probabilité de la *première* partie n'interviendra pas comme facteur, dans lequel cas la loi de la probabilité *interviendra* comme facteur à l'intérieur de forces non, sous ou surnaturelles¹⁵.

Stoppard présente également l'homme en tant que *homo ludens*, non seulement lorsque les personnages jouent à pile ou face au début de la pièce, mais aussi lorsqu'ils se livrent à cette partie de tennis verbale : « GUIL : Comment t'appelles-tu ? ! / ROS : Répétition. Deux-zéro. Balle de match pour moi. / GUIL : QUI CROIS-TU QUE TU ES ? / ROS : Rhétorique ! Jeu et partie. [Pause.] Où cela va-t-il finir¹⁶ ? » Cette partie non seulement attire notre attention sur la question du temps historique — la pièce est supposée se dérouler à l'époque élisabéthaine —, mais nous fait tout de suite penser à cette fameuse scène de *Blow up*, le film de Michelangelo Antonioni, dans laquelle se joue une partie de tennis sans raquettes et sans balle.

À l'instar de Rosencrantz et de Guildenstern, les deux « amis » de Hamlet jouent ce qui va lui arriver et résument le message fondamental de la pièce de Shakespeare. L'Acte I, dans la pièce de Stoppard, se termine avec une citation presque textuelle de l'œuvre du maître (Acte II, sc. II, p. 208-215, 221-234), mais — comme Claudius et Gertrude dans une scène précédente — c'est maintenant le prince qui saisit mal leurs noms :

HAMLET : Mes excellents et bons amis ! Comment allez-vous, Guildenstern ?

[Descendant de scène avec un bras levé en direction de ROS, pendant que GUIL s'incline sans être salué. HAMLET se reprend. S'adressant encore à ROS.]

Ah, Rosencrantz ! [Devant l'erreur, ils rient avec bonhomie...] ¹⁷

L'Acte II de Stoppard débute avec des répliques tirées de *Hamlet* (Acte II, sc. II, 392-421). Les deux courtisans font alors une tentative pour systématiser ce qu'ils ont appris jusque-là de Hamlet, en répétant ses déclarations sous forme de *discours rapporté* : « GUIL : Nous avons attrapé ses *symptômes*, n'est-ce pas ? ROS : Il est déprimé ! Le Danemark est une prison et il aimerait mieux vivre dans une coquille de noix...¹⁸ » Plus loin, au moment où les acteurs se préparent pour leur spectacle, Stoppard cite l'Acte III de *Hamlet* (Acte III, sc. I, p. 10-31, 158, 170-178), mais il fait un pas de plus : la pantomime, dans la pièce de Stoppard, montre comment les deux courtisans finissent leurs jours : « Les deux ESPIONS présentent leur lettre ; le ROI ANGLAIS la lit et ordonne leur mise à mort. Ils se lèvent lorsque l'ACTEUR retire leurs capes en vue de l'exécution¹⁹. » Sa stratégie de réutilisation montre ici la scène originale dans une version *modifiée*, méthode par ailleurs répandue dans la musique classique. La « pièce-dans-la-pièce », dans le cas de Stoppard, se termine avec un amoncellement de cadavres, ce qui est très conforme

à la vision que l'auteur a du sujet. « ACTEUR : [à GUIL] Est-ce que cette pièce vous est familière ? / GUIL : Non. / ACTEUR : Un abattoir — en tout huit cadavres²⁰. » La mort est à ce point au centre de la pièce que les acteurs en ont fait une spécialité. L'idée d'« ironie tragique » leur est également très proche.

GUIL : Que savez-vous à propos de la mort ?

ACTEUR : C'est ce que les acteurs font le mieux. [...] leur talent, c'est de mourir. Ils peuvent mourir héroïquement, comiquement, ironiquement, lentement, soudainement, d'une manière dégoûtante, ravissante, ou en tombant de très haut²¹.

Pour Guildenstern, toutefois — puisqu'il est impliqué dans ce jeu —, la mort signifie quelque chose de complètement différent : « Je parle de la mort — et *cela*, vous ne l'avez jamais expérimenté. Et vous ne pouvez pas le *jouer*. Vous mourez mille morts désinvoltes — mais aucune de cette intensité qui extirpe la vie... et nulle part ne coule le sang qui se refroidit²² », ce à quoi Rosencrantz rajoute, sous forme de questions :

Ne pouvons-nous pas simplement rester sur place ? Personne, je veux dire, ne va arriver et nous enlever de force... Ils n'auront qu'à attendre. Nous sommes encore jeunes... en santé... nous avons des années devant nous... Nous n'avons rien fait de mal ! Nous n'avons fait de tort à personne. N'est-ce pas²³ ?

L'Acte III de *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* met en scène ce qui, dans la pièce de Shakespeare, était seulement énoncé par le prince au retour de son voyage en mer (Acte V, sc. II). Nos héros anti-héros nous apparaissent ainsi, encore une fois, dans un état de désespoir et d'insécurité totale : « GUIL : Qui sommes-nous pour que tant de choses convergent vers nos petites morts ? Qui sommes *nous* ? / JOUEUR : Vous êtes Rosencrantz et Guildenstern. C'est assez²⁴. » La scène finale de la pièce est en parallèle avec la scène de la « Souricière » de l'Acte II, alors que les dernières répliques, ainsi que le titre, citent Shakespeare mot pour mot (Acte V, sc II, p. 381-399).

En résumé, nous pouvons affirmer que les Actes II et III de *Hamlet* servent de base à la pièce de Stoppard, qui en présente l'histoire tragique à travers les yeux de deux personnages par ailleurs insignifiants dans la pièce de Shakespeare. Le texte de Shakespeare est présent dans *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* sous la forme de citations textuelles, rapportées à la troisième personne du

singulier ou légèrement modifiées : à certains moments, Stoppard réduit *Hamlet*, tandis qu'à d'autres il effectue des rajouts. Outre la « matière première » shakespearienne, Stoppard utilise des motifs qui viennent de ses contemporains ainsi que des idées philosophiques bien connues, rassemblant ces éléments comme les composantes d'un collage. Il en résulte une pièce plutôt complexe, constituée de plusieurs couches, qui présente des réflexions typiques de la fin du vingtième siècle introduites dans une situation élisabéthaine, le tout accompagné d'éléments philosophiques et amusants, de même que d'un grand nombre de références sur la nature et les possibilités du théâtre en général, et, en particulier, du théâtre de notre temps.

Le recyclage et la réutilisation sur scène

Après avoir traité d'un *texte* destiné à la performance théâtrale, nous allons nous pencher sur deux *spectacles théâtraux* basés sur l'histoire de *Hamlet*. À la fois *Rózengildék huntzutságai avagy Dromlet drák királyfi* (plus loin, *Dromlet*), créé en 1987, et *A vőlegény* (*Le Futur époux*), créé en 1994, se fondent sur une matière première littéraire : dans le cas de *Dromlet*, il s'agit principalement du *Hamlet* de Shakespeare et de la pièce de Stoppard plus haut mentionnée, alors que le plus récent spectacle utilise des pièces de Shakespeare (*Hamlet*, *Othello*, *Richard III*) et *Le Mariage* de W. Gombrowicz.

Dromlet, que j'ai moi-même désigné, il y a six ans, comme étant une « adaptation²⁵ », me semble être un bon exemple de recyclage dans le théâtre. Bien que *Hamlet* lui-même soit absent, on peut retrouver parmi la cour royale tous les autres personnages importants de la pièce de Shakespeare. Comme le titre le suggère, l'action est dirigée par les deux courtisans, Rózengild et Gildenröz. Tous deux sont très dangereux : ils sont prêts à faire n'importe quoi pour obtenir le pouvoir. Ils vont non seulement tuer sans aucune hésitation — c'est leur seule manière de diriger —, mais aussi participer aux manœuvres d'un groupe d'agitateurs qui, une fois au pouvoir, ne verra d'autre moyen de gouverner que la terreur. Rózengild et Gildenröz habillent un bouffon en *Hamlet*, c'est-à-dire *Dromlet*, et celui-ci sera considéré par le roi comme le seul danger qui menace son royaume. Mais le bouffon en vient à aimer son rôle de prince, jusqu'à vouloir le devenir réellement. Cela scelle son destin. On le tue, et nous pouvons le voir avec son casque, symbole du pouvoir, lui couvrant le visage. Dordrud, la mère de *Dromlet*, menée unique-

ment par son désir sexuel, veut sauver le bouffon, mais finit plutôt par être tuée elle-même. À la différence des courtisans, le roi conserve une conscience : il commet un seul meurtre, et il s'agit d'une manœuvre politique. Bien qu'il dirige à coups de fouet et tienne les courtisans en laisse, il est tout au moins préoccupé par sa propre difformité morale. Finalement, il est lui-même fouetté à mort. À la fin de la pièce, Fortinbras ne fait pas son entrée — il n'y a nulle part où entrer —, et sa tâche, celle de faire un grand ménage, a déjà été complétée. Les deux courtisans vont dire ses répliques, accompagnés d'un air d'opérette.

Si nous ne connaissons pas le titre, la plus grande partie de ce spectacle principalement non verbal ne renverrait qu'aux questions de la conquête, de l'usage et de l'abus du pouvoir (symbolisés par le casque enfoncé du soldat), avec les mouvements de pantomime des acteurs accompagnés des airs folkloriques que le directeur István Malgot a lui-même recueillis en Transylvanie (une région de la Roumanie où réside une minorité de plus de deux millions de Hongrois). Les costumes — ou, pour être plus précis, l'absence de costume dans le cas de Draudius, qui apparaît torse et pieds nus — mettent en relief la nature barbare de la « cour », en même temps que des éléments *grotesques* : les énormes seins pointus de la reine, les courtes robes enfantines de Dephelia (costumes conçus par Kriszta Berzsenyi). Le grotesque est si important que la pièce se termine avec la version déformée d'un air d'opérette très populaire (« Ganz ohne Weiber geht die Chose nicht », tiré de *The Tsardas Queen* d'Imre Kálmán) : la vue de l'amoncellement de cadavres et la mélodie douceâtre, emmiellée ne prennent pas seulement les spectateurs par surprise, mais les amènent à réaliser — au cas où ils ne l'auraient pas encore fait — que cette histoire rappelant *Hamlet* se rapporte à nous, se rapporte à l'Europe centrale du milieu des années quatre-vingt.

Au cours de ce processus de recyclage, quelques éléments de la pièce de Shakespeare — dont, par exemple, le chant « Something is rotten in the state of Denmark » (« Quelque chose est pourri dans l'État du Danemark ») — apparaissent *sans aucune modification*, alors que d'autres sont *déformées*, de sorte, toutefois, que les spectateurs puissent les reconnaître, comme dans le cas des deux « protagonistes », Rószengild et Gildenröz. On attend donc des spectateurs qu'ils soient des participants *actifs* de l'événement théâtral : actifs, non pas dans le sens que le théâtre expérimental donne habituellement à ce terme — c'est-à-dire de devenir des « acteurs » ou d'être poussés à accompagner ceux qui réalisent la performance —, mais

plutôt selon l'idée *brechtienne* de la participation *mentalement active* des spectateurs. Ces spectateurs, pour comprendre pleinement la performance, ont dû non seulement suivre le mouvement, les aspects visuels et les rares éléments verbaux, mais aussi être constamment en éveil afin de bien capter ce qui a été « piraté » — et de quelle source — par le directeur et sa compagnie. De cette manière, les acteurs, le metteur en scène et les spectateurs sont, également, les participants d'un jeu intellectuel captivant, dont les éléments — une situation de base tirée de *Hamlet*, des chants folkloriques hongrois traditionnels — pourront sembler à tous familiers. Un travail soutenu est toutefois requis pour établir des connexions entre ces éléments et en arriver à un décodage personnel du spectacle.

Avant que *A völegény*, pièce basée sur *Le Mariage* de W. Gombrowicz, ne soit présentée en 1994, le directeur István Malgot a tenu un atelier sur le théâtre avec des étudiants de l'Université Attila József, qui a donné lieu à des performances à Szeged, à Budapest et à Miskolc en 1993. Cette première version a été ensuite *retravaillée* avec, dans les rôles principaux, des actrices et un acteur (Judit Koltai, Margit Czupa et László Nádasz) ayant travaillé pour Le Théâtre de la Lune pendant plus d'une décennie, auxquels s'est ajoutée l'une des étudiantes (Szilvia Oláh) dans le rôle d'une anarchiste, l'amie du prince. Alors que dans *Dromlet* des questions fondamentales relatives à la vie et à la société sont présentées à l'aide de figures clownesques ou de type « marionnettes », cachées parfois par des masques d'apparence identique aux maquillages, dans *A völegény*, tout — y compris l'amour et le pouvoir — est rabaissé à un niveau bestial. Hamlet décide de se mettre au rang des « méchants » ; à la cour, tout le monde est constamment ivre ; rien ne va, mais personne n'en prend la *responsabilité*. La seule chose qui importe, c'est de s'emparer du pouvoir, à n'importe quel prix : le « mariage », image centrale de la performance, symbolise l'« union » avec le pouvoir, la conformité aux normes existantes. Comme le suggère la « danse macabre » de la scène finale, quiconque refuse d'obéir à ces lois est condamné à la destruction.

Dans cette version, ce n'est pas seulement l'idée originale de *Hamlet* qui se trouve *transformée*, de sorte à l'« adapter » à ce monde rempli de violence de la fin du XX^e siècle — bien que la noble épée ait été remplacée par un simple rasoir à l'ancienne mode —, mais également le texte shakespearien, très souvent « dilué » par ce fameux mot de quatre lettres (par exemple, "Time is out of joint, fuck it"). Sur le plan intertextuel, outre les répliques tirées de *Hamlet*, on retrouve une ligne d'*Othello* ("A Turkish fleet, and bearing up to

Cyprus", Acte I, sc. II, p. 8), ainsi que le titre d'une nouvelle de S. Beckett, *Westward Ho*, qui est déjà un titre réutilisé, puisqu'il provient de l'écrivain américain Charles Kingsley. Il est aussi fait mention de *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*.

Ce qui était un bouffon dans *Dromlet* est devenu un patient récemment sorti d'un hôpital psychiatrique, qui s'imagine parfois être un soldat. Son but premier est de conquérir le pouvoir — son véritable ami, un anarchiste, partage dans cette quête ses idéaux et ses idées. Le lieu de l'action n'est plus une cour royale, mais un pub tout à fait ordinaire; et dans le plus pur esprit des pubs, l'activité principale des personnages consiste à manger et à boire, ou, plus précisément, à s'empiffrer, à ingurgiter de l'alcool et à vomir, le tout accompagné de langage obscène et de sexualité. Dans cet univers détraqué des pubs, il n'y a pas de limites morales. Alors que Claudius devient fou, la seule préoccupation de Hamlet est de s'emparer du pouvoir.

Les passages tirés de *Hamlet* sont fondamentalement identiques — bien que beaucoup plus courts — à ceux que Tom Stoppard a utilisés, la principale *différence* étant que, cette fois, quelques lignes du monologue "To be or not to be" sont aussi incluses. Les lignes shakespeariennes acquièrent très souvent une tournure *ironique*, et se retrouvent ainsi à la base d'un effet de contraste particulier: « Ah Hamlet, en deux mon cœur tu as fendu... et tu as taché ta chemise, mon fils²⁶ », tandis qu'à un autre moment du spectacle la même stratégie est utilisée dans une allusion à un épisode historique du XX^e siècle, à savoir les bombardements aériens de la Seconde Guerre mondiale: « Nous devons éteindre les lumières [...] Lâchez les chiens [...] Le temps est disloqué²⁷. » La *musique* et les chansons constituent l'autre source d'ironie: Malgot a recours aux œuvres des groupes *punks* hongrois les plus connus — par exemple, Müller Péter Szíami et The Trabant Band —, et des musiciens jouent en direct sur scène. Les textes de ces chansons sont très importants: avec les éléments absurdes qu'ils contiennent, ils manifestent clairement, une fois de plus, et malgré la reprise du motif de *Hamlet*, leur résistance à l'historicisation.

TOUS: Quelque chose est pourri dans l'État du Danemark.

QUATRE PERSONNAGES: Bêche pioche pelle du fossoyeur [*un linceul, un voile*] un tel convive a seulement besoin de tout l'ensemble et de rien rien de moins.

QUATRE AUTRES PERSONNAGES: Ah! oui ah! non en dansant le rock-and-roll! - quelque chose est pourri dans l'État du Danemark²⁸.

Le Théâtre de la Lune n'essaie pas de dissimuler le fait qu'il réutilise les textes de différents auteurs : l'affiche du spectacle comprend non seulement le titre et le « genre » de la pièce — annonçant qu'il s'agit d'un *pig-play* (pièce crue) —, mais aussi, en caractères gras, les noms de w. gombrowicz, de w. shakespeare et de müller péter szíámi and the trabant band. Cette liste révèle qu'on a procédé à une réutilisation sur les plans verbal et musical à la fois. Le sous-titre signale la nature grotesque de la performance ainsi que ses aspects ironiques. De cette manière, *A völegény* combine des éléments bien connus du théâtre expérimental (des mouvements acrobatiques ou issus de la tradition du cirque, un décor minimal servant à des fins multiples, des costumes extravagants, une diction et un registre vocal non traditionnels, une place importante accordée à la musique et aux chansons) avec une façon manifeste et bien particulière de recourir à la réutilisation : des citations — textuelles ou transformées — de plusieurs pièces, une forme d'intertextualité, la reprise du thème de pièces existantes. Le théâtre étant un art vivant, plusieurs couches peuvent être présentes au même moment, ce qui donne lieu à une structure composée et présente une richesse particulière pour plusieurs des organes de la perception humaine.

Le motif de *Hamlet* est toujours d'actualité — sa manière de traiter de questions sociales et humaines fondamentales fait qu'il peut servir de point de départ à diverses interprétations nouvelles. Comme la légitimité, la conquête et la conservation du pouvoir sont aujourd'hui des questions clés en Europe centrale, il n'est pas surprenant qu'une compagnie de théâtre s'adressant principalement à un public hautement intellectuel s'y soit intéressée. Les méthodes de réutilisation théâtrale et, occasionnellement, le recyclage viennent en même temps refléter les événements de la vie quotidienne dans cette région : une même journée — le 11 septembre 1994 — a été l'occasion d'instituer 400 « valeureux » dans la cathédrale de Szeged (c'est-à-dire de réaliser un recyclage d'un ordre du mérite de la période de l'entre-deux-guerres, interdit sous le régime communiste) et de célébrer le soi-disant « chemin de fer des pionniers », cette idée typiquement socialiste de mettre en opération une petite ligne de chemin de fer, à Budapest, avec des enfants portant le foulard rouge des pionniers — un recyclage ayant donc pour objet des événements rattachés à la période 1948-1990²⁹. Ce à quoi Graham Holderness a consacré un chapitre, "Recycling History", dans son livre *Shakespeare Recycled. The Making of Historical Drama*, qui se réalise ainsi dans la vie réelle de la Hongrie de 1994. Les deux cérémonies ont tenté d'imiter et de répéter les événements qui étaient célébrés — à

la fois sur le plan visuel, avec le port des anciens uniformes, et sur le plan conceptuel, en rappelant les expériences et les orientations passées. De cette manière, ce qu'on tente, c'est de *reproduire* des périodes et des régimes historiques antérieurs à travers leurs institutions et leurs coutumes.

Revenons à Shakespeare : le théâtre, c'est « de tenir, pour ainsi parler, le miroir devant la nature³⁰ ». Et c'est exactement ce qu'a fait cette compagnie de théâtre expérimental hongroise : refléter avec des moyens théâtraux ce que produit la vie de tous les jours — des politiciens avides qui s'emparent du pouvoir et s'y accrochent, les gens ordinaires qui essaient de ramener le passé en reconstituant avec nostalgie des cérémonies jetées à la poubelle de l'histoire.

Traduit de l'anglais par Suzanne Grenier

NOTES

1. "GUIL: What will you play? / PLAYER: *The Murder of Gonzago*. / GUIL: Full of fine cadences and corpses. / PLAYER: Pirated from the Italian" (dans Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, Londres, Faber and Faber, 1988). Les passages tirés de cette pièce de Tom Stoppard ont été traduits par Suzanne Grenier. Désormais, toute référence ultérieure à ce texte donnera le nom de l'auteur et la page. Par ailleurs, tout au long de l'article, les mots mis en évidence au moyen de l'italique dans les passages cités relèvent de l'intention de l'auteure, Katalin Kürtösi (NdT).

2. "If the Elizabethans had been conservative about Kyd, Holinshed, Seneca, Whatstone, Boccaccio and Belleforest, we would never have had Shakespeare" (C. Marowitz, *Recycling Shakespeare*, New York, Applause, 1991, p. 26): « Si les élisabéthains avaient été conservateurs à l'égard de Kyd, de Holinshed, de Sénèque, de Whatstone, de Boccaccio et de Belleforest, nous n'aurions jamais eu Shakespeare. »

3. Renate Usmiani définit comme suit le théâtre expérimental ou « alternatif »: "consciously parallel to the mainstream which it does not seek to replace [...] opposition to institutions and social patterns as well as artistic conventions [...] emphasis shifted from play itself as a work of art to the audience and its involvement in the theatrical process (it is) not necessarily based on the traditional author - director - script triangle" (Renate Usmiani, *Second Stage: The Alternative Theatre Movement in Canada*. University of British Columbia Press, 1983, p. 1): « consciemment parallèle au théâtre établi, qu'il ne cherche pas à remplacer [...] opposition aux institutions et aux modèles sociaux, aussi bien qu'aux conventions artistiques [...] l'emphase se déplace de la pièce elle-même, comme œuvre d'art, vers les spectateurs et leur engagement dans la démarche artistique [...] (il n'est) pas nécessairement fondé sur le triangle auteur-metteur en scène-texte traditionnel » (S. G.).

4. "A visual focus became an alternative to the established theatre's dependence on words as the chief medium of expression. There was a distrust of words because of the end to which they were used by politicians and advertising. [...] some experimental concepts cannot be expressed by words. [...] Painters and sculptors [...] were beginning to create theatre productions [...] placing focus upon the performer's body, and [...] other non-verbal means" (Th. Shank, *American Alternative Theatre*, Macmillan, 1982, p. 4): « L'intérêt pour la dimension visuelle est devenu une voie de rechange face à cette dépendance du théâtre établi, qui fait des mots le principal moyen d'expression. Il y avait une méfiance à l'égard des mots en raison des fins pour lesquelles ils étaient utilisés par les politiciens et la publicité. [...] certains concepts expérimentaux ne peuvent pas être exprimés par des mots. [...] Des peintres et des sculpteurs [...] commençaient à créer des productions théâtrales [...] orientant l'intérêt vers le corps de l'acteur, et [...] d'autres moyens non verbaux » (S. G.).

5. Parmi ceux-ci, mentionnons Peter Schuman, directeur de la compagnie américaine Bread and Puppet, et István Malgot, directeur du Théâtre de la Lune en Hongrie: tous les deux ont commencé comme sculpteurs.

6. "Tom Stoppard left school at the age of seventeen, and yet he is our brightest university wit. His plays sparkle with puns, polysyllables, language games, quid pro quos, distorted quotations. His parodies puncture academic lectures, sports reports, news broadcasts, theatre reviews, detective stories, and especially aesthetic problems. Classics and celebrities are grist to his wit [...] Wittgenstein's *Philosophical Investigations* are the building materials of *Dogg's Our Pet*. After Magritte greets the Belgian Surrealist painter, and *Artist Descending a Staircase* invites recollection of Marcel Duchamp" (Ruby Cohn, "Tom Stoppard: Light Drama and Dirges in Mar-

riage", *Contemporary English Drama*, C.W.E. Bigsby [ed.], Londres, Edward Arnold, 1981, p. 109; passage traduit par Suzanne Grenier).

7. Comme R. Cohn l'a exposé: "The burlesque origin of *Rosencrantz and Guildenstern* is often noted, and the play's debt to *Waiting for Godot* often traced. [...] From Beckett Stoppard borrows two puzzled friends in an unlocalized time and place. Like Beckett, Stoppard infiltrates their vaudeville-type exchanges with passages of metaphysical yearning. From Beckett Stoppard learned rising interrogative rhythms and swift disjunctive replies [...] Like Beckett's tramps, Stoppard's noblemen try in vain to understand their situation, which is to reflect our own. [...] Deftly dovetailing the *Hamlet* scenes into the *Godot* condition, Stoppard appropriates Beckett's comic devices [...] But Stoppard is much freer with the jargon of philosophy" (*op. cit.*, p. 113): «L'origine burlesque de *Rosencrantz and Guildenstern* est souvent relevée, et on retrace fréquemment ce que la pièce doit à *En attendant Godot*. [...] Stoppard emprunte à Beckett ces deux amis un peu perdus dans un temps et un espace non définis. Comme Beckett, Stoppard infiltre leurs échanges vaudevillesques de passages où se manifeste une quête métaphysique. De Beckett Stoppard a appris à faire surgir et s'accumuler des rythmes interrogatifs et de prompts répliques disjonctives. [...] Comme les vagabonds de Beckett, les gentilshommes de Stoppard essaient en vain de comprendre leur situation, ce qui nous renvoie à notre propre situation. [...] Raccordant habilement les scènes de *Hamlet* à l'intérieur de la situation de *Godot*, Stoppard s'approprie les dispositifs comiques de Beckett [...] Mais Stoppard est beaucoup plus libre avec le jargon de la philosophie» (S. G.).

8. "There was a messenger [...] that's right. We were sent for" in Stoppard, p. 13. "We got the call, didn't we, saying we were to start right away. We did" (Pinter, "The Dumb Waiter", *Plays: One*, Londres, Methuen, 1989, p. 136): («Oui, il y a bien eu un messenger. On nous a appelés. Nous avons reçu l'appel, nous disant que nous devons nous mettre au boulot immédiatement. C'est ce que nous avons fait» (S. G.).

9. "Ros: Eighty-five in a row — beaten the record! GUIL: Don't be absurd" (Stoppard, p. 11).

10. "Syllogism the second: one, probability is a factor which operates within natural forces. Two, probability is not operating as a factor. Three, we are now within un-, sub- or supernatural forces" (Stoppard, p. 13).

11. "[...] we go rusty and you catch us at the very point of decadence. [...] We'd be back where we started — improvising" (Stoppard, p. 17).

12. "Always in character" (Stoppard, p. 26).

13. "Ros: Well, there are only two of us. Is that enough? / PLAYER: For an audience, disappointing. For voyeurs, about average" (Stoppard, p. 19). Grotowski affirme dans *Towards a Poor Theatre* que: "At least one spectator is needed to make it a performance" (p. 32): «Il faut au moins un spectateur pour en faire une performance» (S. G.).

14. "CLAUDIUS: Welcome, dear Rosencrantz... / [He raises a hand at GUIL while ROS bows — GUIL bows late and hurriedly] / ... and Guildenstern. / [He raises a hand at ROS while GUIL bows to him — ROS is still straightening up from his previous bow and half way up he bows down again...] / GERTRUDE: Good [Fractional suspense] gentlemen ... / [They both bow...] / CLAUDIUS: Thanks Rosencrantz / [Turning to ROS who is caught unprepared, while GUIL bows] / and gentle Guildenstern / [Turning to GUIL who is bent double.] / GERTRUDE: (Correcting) Thanks, Guildenstern / [Turning to ROS, who bows as GUIL checks upward movement to bow too — both bent double, squinting at each other...] and gentle Rosencrantz. / [Turning to GUIL, both straightening up — GUIL checks again and bows again]" (Stoppard, p. 27-28).

15. "GUIL: The scientific approach to the examination of phenomena is a defence against the pure emotion of fear. Keep tight hold and continue while there's time. Now-counter to the previous syllogism: tricky one, follow me carefully, it may prove a comfort. If we postulate, and we just have, that within un-, sub- or supernatural forces *the probability* is that the law of probability will not operate as a factor, then we must accept that the probability of the *first* part will not operate as a factor, in which case the law of probability *will* operate as a factor within un-, sub- or supernatural forces" (Stoppard, p. 13-14).

16. "GUIL: What's your name?! / ROS: Repetition. Two-love. Match point to me. / GUIL: WHO DO YOU THINK YOU ARE? / ROS: Rhetoric! Game and match. [Pause] Where's it going to end?" (Stoppard, p. 33).

17. "HAMLET: My excellent good friends! How dost thou Guildenstern? / [Coming downstage with an arm raised to ROS, GUIL meanwhile bowing to no greeting.] / HAMLET: [corrects himself. Still to ROS.] / Ah Rosencrantz! / [They laugh good-naturedly at the mistake...]" (Stoppard, p. 39).

18. "GUIL: We got his *symptoms*, didn't we? (...) / ROS: He's depressed! Denmark's a prison and he'd rather live in a nutshell..." (Stoppard, p. 41-42).

19. "[The two *SRIES* present their letter; the ENGLISH KING reads it and orders their deaths. They stand up as the PLAYER whips off their cloaks preparatory to execution]" (Stoppard, p. 60).

20. "PLAYER: [to GUIL] Are you familiar with this play? / GUIL: No. / PLAYER: A slaughterhouse — eight corpses all told" (Stoppard, p. 61).

21. "GUIL: What do you know about *death*? / PLAYER: It's what the actors do best. [...] their talent is dying. They can die heroically, comically, ironically, slowly, suddenly, disgustingly, charmingly, or from a great height" (Stoppard, p. 61).

22. "I'm talking about death — and you've never experienced *that*. And you cannot *act* it. You die a thousand casual deaths — with none of that intensity which squeezes out life [...] and no blood runs cold anywhere" (Stoppard, p. 90).

23. "Couldn't we just stay put? I mean no one is going to come on and drag us off... They'll just have to wait. We're still young... fit... we've got years... We've done nothing wrong! We didn't harm anyone. Did we?" (Stoppard, p. 92).

24. "GUIL: Who are we that so much should converge on our little deaths? [...] Who are *we*? / PLAYER: You are Rosencrantz and Guildenstern. That's enough" (Stoppard, p. 90).

25. *Shakespeare Bulletin*, July/August 1988, p. 22-23.

26. "Oh Hamlet! thou has cleft my heart in twain... and dirtied your shirt, my son."

27. "We have to black out the window [...] Let the dogs loose [...] Time is out of joint."

28. "ALL: Something is rotten in the state of Denmark. / FOUR CHARACTERS: Spade hoe pit cutter / [one shroud one veil] / such a guest need only a whole and nothing nothing else / FOUR OTHER CHARACTERS: o yes o no dancing rock and roll — something is rotten in the state of Denmark" (*Hamlet*, Acte V, sc. I, p. 101-104).

29. Voir à ce propos «Vitézeket avattak a Dómban», paru dans *Dél-magyarország*, un quotidien de Szeged, le 12 septembre 1994 et «Nosztalgia-szolgálat», paru le 13 septembre dans l'hebdomadaire national *168 Ora*; dans les deux cas, ces événements ont été soulignés avec des photos en première page.

30. "[...] to hold, as'twere, the mirror up to nature" (*Hamlet*, Acte III, sc. II, 25-26, p. 887).