

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ET HAMLET, ET FAUST, ET PUNCH, ET LA DÉCONSTRUCTION ET ... ETC. : MISE EN
IMPLICATION DE LA DÉCONSTRUCTION DERRIDIENNE ET DE CERTAINS DE SES
CONCEPTS CONSTITUTIFS DANS LE PROCESSUS D'ÉCRITURE TEXTUELLE ET
SCÉNIQUE D'UNE ŒUVRE DE THÉÂTRE MULTIDISCIPLINAIRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
DENYS LEFEBVRE

MAI 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article **11** du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

En tant qu'artiste est-il envisageable d'utiliser la déconstruction comme moteur à la création? Nous croyons qu'il s'avère possible de se servir de la déconstruction comme d'un modèle ou d'une mise sous influence applicable au processus de création d'une œuvre multidisciplinaire. Car si cette fameuse « déconstruction derridienne » est davantage associée dans les milieux universitaires philosophiques et littéraires à une méthode d'analyse critique, dans notre cas spécifique elle jouera, outre son rôle d'initiateur et d'analyse, celui de justificateur¹. Toutefois précisons, sans trop nous y attarder pour l'instant que la déconstruction ne s'avère justement pas une méthode au sens propre du terme mais se révèle plutôt une sorte de stratégie, une tactique à la découverte de *la faille* et de l'implication des *écarts* créés par ces failles. La déconstruction n'apparaît pas non plus davantage comme une méthode de l'anti-méthode. Elle offre, au contraire, un coup d'œil, un angle de vision inusité parce qu'improbable a priori, voire inconcevable a posteriori. C'est d'ailleurs ce qui anime notre propension à vouloir en extraire certains de ses concepts afin de les transposer à deux facettes de l'écriture théâtrale. Ce qui se transmet à travers cette possibilité improbable d'adaptation et d'écriture à partir de la déconstruction derridienne, ce n'est pas un message, ce n'est pas une philosophie, c'est un protocole de travail.

Afin de bien circonscrire l'action derridienne de création, notre projet se développera en fonction de deux types d'écritures prédominantes, soit celle du texte et celle de la mise en scène. Le champ d'action se veut donc suffisamment restreint pour ne pas confondre le chercheur, mais amplement complexe et multiple pour expérimenter une hypothétique mise en application de la déconstruction au théâtre. En procédant

¹ C'est-à-dire qui rend légitime.

à une lecture croisée, à l'image de *Glas*², nous userons de la déconstruction et certains de ses concepts constitutifs sur des objets multiples afin de remettre en question les fondements même de l'écriture théâtrale. Nous croyons déceler dans cette approche face à la création une possibilité de créer un nouveau langage théâtralement unique par le métissage de plusieurs langages et médiums.

Puisque cette rencontre de la déconstruction avec le théâtre aura permis l'avènement d'une foule d'autres rencontres, il importe, à notre avis, de souligner l'apport indéniable de certaines personnes dans l'expérimentation et la réalisation de ce projet de recherche.

Par où commencer? Les remerciements sont toujours des plus délicats à rédiger, car nous vivons dans la crainte de l'omission. Un projet d'une telle envergure n'aurait jamais su voir le jour sans l'investissement de tous. Donc d'entrée de jeu, un immense merci à toute l'équipe d'interprètes et de concepteurs qui se sont investis corps et âme dans ce projet³, et tout particulièrement merci à notre partenaire des folles entreprises Diane Loizelle, sans qui il n'y aurait tout simplement ni création ni théâtre. Merci à : Martine Beaulne (patiente et compréhensive directrice de recherche), Michel Laporte et Larry Tremblay (membres du jury), Jean Gervais (pour son appui dans le cadre des bourses du CIAM), Gervais Bilodeau (autoproduction), Martin Pelletier (CIAM), Jean-Louis Besson, Stéphane Zarov (pour m'avoir initié à l'univers de Derrida), Carole Nadeau (pour m'avoir laissé « *bizouner* » la vidéo), Josette Féral, et évidemment, comme toujours, Marthe Riopelle et Yves Lefebvre (d'une profonde et persistante compréhension et abnégation dans tous nos projets), sans oublier Jérémy Loïselle-Lefebvre (source intarissable d'imagination et d'inspiration). Profitons-en aussi pour saluer tous nos camarades de maîtrise qui auront su, par leur zèle et l'acquittement de leurs tâches académiques, me montrer la voie, à savoir : que ça se peut un jour, finir par finir!

² Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Gallilée, 1974.

³ Pour une liste complète des collaborateurs au projet, prière de se référer à l'appendice E.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	ii
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
LA DÉCONSTRUCTION DERRIDIENNE ET SES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS	8
1.1 À la rencontre de Derrida : ruines, cendre et feu	8
1.2 Derrida	11
1.2.1 Le parcours de sa pensée et de son œuvre	16
1.2.2 Le « programme » Derrida, en route vers une définition de la déconstruction	20
1.3 La déconstruction derridienne	21
1.3.1 De la difficulté de définir la déconstruction	21
1.3.2 Origines du terme	22
1.3.3 Déconstruction et <i>logocentrisme</i>	23
1.3.4 La déconstruction, une définition ouverte	25
1.3.5 L'avilissement de la déconstruction	32
1.3.6 Petit lexique derridien	34
1.4 Conclusion	39
CHAPITRE II	
DÉCONSTRUCTION ET DRAMATURGIE	41
2.1 La déconstruction, une pensée de l'écriture	41
2.2 Du peu d'exemples théoriques de la mise en application de la déconstruction au théâtre	43
2.3 L'étude dramaturgique : l'étape de la lecture	48
2.4 Déconstruction et écriture dramaturgique	49
2.4.1 <i>Faust</i> , une œuvre à la fois mythique et populaire	51
2.4.1.1 le <i>Faust primitif</i>	52
2.4.1.2 Le <i>Faust romantique</i> (18 ^e et 19 ^e siècle) : du romantisme à l'embourgeoisement	54

2.4.1.3	Le <i>Faust moderne</i> ou du 20 ^e siècle	55
2.4.1.4	Les choix des composantes dramaturgiques ou les traces du <i>Faust</i> dans l'expérimentation	57
2.4.2	<i>Hamlet</i>	60
2.4.3	<i>Punch</i>	63
2.4.4	<i>Glas</i> – comme guide formel et dramaturgique; l'improbable possibilité de la lecture croisée	67
2.4.5	Concepts constitutifs utilisés et exemples de déconstruction dramaturgique	69
2.5	Conclusion	75
CHAPITRE III		
DÉCONSTRUCTION ET MISE EN SCÈNE		77
3.1	Pratique artistique et multidisciplinarité	77
3.2	Déconstruction et écriture scénique	82
3.2.1	<i>Et cetera</i> : guide pratique et idéologique	83
3.2.2	Déconstruction et multidisciplinarité	85
3.2.3	Exemples déconstructionnistes d'écriture scénique et concepts constitutifs utilisés	86
3.2.3.1	Prologue et prologues	87
3.2.3.2	Fragment 1	92
3.2.3.3	Fragment 2	94
3.2.3.4	Fragments 3 et 4	96
3.3	Conclusion	99
CONCLUSION		101
APPENDICE A		
<i>ET HAMLET, ET FAUST, ET PUNCH, ET LA DÉCONSTRUCTION ET... ETC.</i> – MONTAGE DRAMATURGIQUE		106
APPENDICE B		
<i>DIABLE ET DERRIDA</i>		186
APPENDICE C		
COURT EXTRAIT DE <i>GLAS</i> ET <i>PRIÈRE D'INSÉRER</i>		189

APPENDICE D	
JACQUES DERRIDA : REPÈRES BIOGRAPHIQUES	201
APPENDICE E	
LISTE DES COLLABORATEURS DU SPECTACLE	209
BIBLIOGRAPHIE	213

RÉSUMÉ

Ce texte d'accompagnement a pour but de rendre compte de l'expérimentation de la mise en implication de la déconstruction derridienne et de certains de ses concepts constitutifs dans le processus de mise en chantier de deux sphères fondamentales de l'activité théâtrale, soit l'écriture du texte et la mise en scène, à partir de matériaux textuels existants.

Ce mémoire cherche donc à témoigner de la trace de la déconstruction et de l'espace que celle-ci a occupé dans le processus de *réécriture* et d'adaptation de trois œuvres (*Hamlet*, *Faust* et *Punch*) ainsi que dans le processus d'élaboration de la mise en scène de cette adaptation.

Cette adaptation sous forme de lecture croisée et ce compte rendu de la trace qu'occupe la déconstruction dans notre processus de création sont précédés d'une étude non-exhaustive de la déconstruction comme concept philosophique général, puis comme protocole de lecture et enfin en tant que possible principe⁴ moteur⁵ à la création d'une œuvre théâtrale multidisciplinaire ou pluridisciplinaire.

Pour réaliser l'étude, Derrida (l'homme et le philosophe) et le parcours de sa pensée à travers ses œuvres sont au préalable présentés. Puis, la déconstruction est définie de manière générale, ensuite précisée en fonction de son contexte théâtral d'utilisation, et enfin disséminée en neuf concepts ou groupes concepts constitutifs jugés essentiels à l'expérimentation : le *joint* et le *dis-joint*, la *marge*, la *trace*, la *ruine*, le *texte*, la *différance*, la *spectralité*, le *cadre* et la *signature*.

Dans ce document, certaines hypothèses découlent de l'emploi de ces concepts dans le processus d'écriture (ou de *réécriture*) dramaturgique et de mise en scène, la principale étant que la déconstruction, par le protocole de mise en lecture qu'elle implique, oriente la création en s'avérant génératrice de nouvelles écritures, donc libératrice de nouveaux sens. Il va de soi qu'elle engage une certaine responsabilité du créateur face aux œuvres qu'il déconstruit, c'est-à-dire non pas celle de la re-lecture, mais bel et bien celle de la lecture, de la lecture active et responsable, propice à la création d'une œuvre de théâtre transdisciplinaire.

⁴ Dans le sens de fondement théorique non démontré mais vérifiable expérimentalement, ou encore plus précisément ici, du point de vue d'une proposition ou donnée fondamentale sur laquelle on établit un système que nous qualifierons d'*asystématique*, c'est-à-dire, et nous verrons pourquoi plus tard, un système impossible à systématiser.

⁵ Comme synonyme d'agent premier, d'origine, de cause première, de motif, de force...

L'utilisation de l'exemple *déconstructionniste*⁶ de *Glas* de Jacques Derrida comme expérience d'analyse et d'écriture en lecture croisée contribue également à l'encadrement de l'expérimentation d'un point de vue formel.

Le texte *Et cetera* de Derrida servira quant à lui de guide idéologique⁷ à notre définition de la déconstruction derridienne.

Afin de définir et de cerner plus avant la déconstruction derridienne, ses concepts constitutifs et leurs possibilités de mise en influence sur le processus d'écriture (ou de réécriture), qu'il soit dramaturgique ou scénique, les travaux de plusieurs auteurs comme Marc Goldschmit, Stratos E. Constantinidis, Nathalie Roelens, Peter Brunette, David Wills, Béatrice Picon-Vallin, André Green, André Dabezies et bien sûr Derrida lui-même (avec principalement *Glas* et *Et Cetera*) serviront d'assises théoriques à l'analyse.

Mots clés : Derrida, déconstruction, Hamlet, Faust, Punch, théâtre multidisciplinaire, interdisciplinarité.

⁶ Ici une mise en garde s'impose face à l'utilisation du *isme* et du *iste* et du danger de dogmatiser la pensée derridienne de la déconstruction. Toutefois, étant donné les besoins de synthèse de ce document, nous nous permettrons d'utiliser les *istes*, comme quelque chose appartenant au domaine de la déconstruction, mais jamais le terme *déconstructionnisme*, ce qui aurait pour effet de scléroser les concepts s'y rattachant.

⁷ Dans le sens vieilli de l'étude des idées. (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001.)

INTRODUCTION

Avant toute chose – et dans l'esprit d'une analyse inspirée par la déconstruction derridienne - il nous semble devoir procéder à un éclaircissement d'ordre sémantique du sujet de ce projet de recherche et création. Pour se faire, il apparaît envisageable de diviser notre sujet en trois segments. Premièrement, ***Et Hamlet, et Faust, et Punch, et la déconstruction et... etc.*** correspond au titre du mémoire-crédation ou du spectacle. Deuxièmement, **...consiste en une mise en implication de la déconstruction derridienne, et de certains de ses concepts constitutifs**, se réfère à la dimension *incubatrice* du cadre théorique, c'est-à-dire à la déconstruction et à ses concepts constitutifs. Et troisièmement, **... dans le processus d'écriture textuelle et scénique d'une œuvre de théâtre multidisciplinaire**, renvoie au cadre opératoire de l'expérimentation, donc au processus de création d'une pièce de théâtre multidisciplinaire, dans deux branches spécifiques de création de l'activité théâtrale.

Le titre du spectacle

« *Et Hamlet, et Faust, et Punch, et la déconstruction et... etc.* »

D'emblée, le titre du mémoire-crédation s'efforce d'accoler, sur un pied d'égalité procuré par l'utilisation du *et*, les quatre éléments fondamentaux de la recherche que sont Hamlet, Faust, Punch et bien entendu la déconstruction. Il est à noter que l'utilisation du *et* et du *etc.* fait directement référence au texte *Et cetera*⁸ de Jacques Derrida dont nous expliquerons l'influence et les répercussions sur le travail de

⁸ Jacques Derrida, « Et cetera (and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc.) ». In *L'Herne – Derrida*, no 83, sous la dir. de Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, Éditions de l'Herne, Paris, 2004, p. 21 à 34.

création en troisième chapitre. Brièvement, le *et* exprime à la fois la possibilité de la jonction et de la disjonction des éléments considérés. Les points de suspension et le *etc.*, tout comme les *et* placés en début de nomenclature, révèlent l'idée de continuité, d'un avant et d'un après; ils sont à notre avis totalement inclusifs de tout ce qui peut advenir par et avec la déconstruction, par et avec la théâtralité et la dramaturgie que suggèrent l'utilisation des matériaux *Hamlet*, *Faust* et *Punch*. Ils évoquent, selon nous, clairement les concepts de *trace* et de *ruine*, auxquels nous ferons également référence tout du long du processus d'expérimentation, et que nous expliquerons plus avant au premier chapitre.

Aussi, au second chapitre, ces concepts de la déconstruction (*ruine*, *trace* et *spectralité*; *joint* et *dis-joint*; *signature* et *cadre*; *marge* et *différance*, etc.) du philosophe français Jacques Derrida (1930-2004) se trouvent-ils impliqués dans le mécanisme d'une lecture croisée de trois personnages et des œuvres et mythes (ou archétypes) auxquelles on les associe : Hamlet (de Saxo Grammaticus à Shakespeare), Faust (du *Volksbuch* à Marlowe, à Goethe) et Punch (la marionnette, sa verve caustique et ses canevas), dans le but d'en faire une adaptation sous forme de montage dramaturgique.

Le cadre théorique

« ...consiste en une mise en implication de la déconstruction derridienne, et de certains de ses concepts constitutifs,... »

Avant d'aborder le thème de la déconstruction, il nous faut justifier la voie de la mise en **implication** plutôt que celle de la mise en **application**. Ainsi, dérivant sans doute de la difficulté de tenir en une formule courte et dogmatique, tout effort de définition de la déconstruction, en vue d'en faire une application, s'avère hasardeuse. Derrida lui-même multiplie les mises en garde au sujet de toute tentative d'utiliser la déconstruction comme d'une méthode. Déconstruire c'est, de toute évidence pour Derrida, nager en eaux troubles. Mais d'un point de vue analytique et objectif et pour réaliser une étude à valeur effective dans le contexte

universitaire, bien qu'indéfinissable, nous pourrions qualifier la déconstruction d'approche heuristique de la création, c'est-à-dire ouverte aux découvertes. En outre, la déconstruction derridienne — derridienne, car personne ne doute de la paternité du terme dans son contexte post-structuraliste d'utilisation — n'en offre pas moins un cadre d'observation que nous tenterons de préciser en premier chapitre; ne reste qu'en définir l'intervention, c'est ce que le deuxième chapitre abordera. Il faut donc voir la **mise en implication** de la déconstruction dans le processus de création comme synonyme de mise en incidence, en influence, ayant des répercussions sur le processus d'écriture, dans le sens de créer sous l'influence, sous l'effet, l'emprise ou l'ascendance de la déconstruction. Il s'agit donc d'observer en quoi la déconstruction influe⁹ sur le processus de création de l'écriture textuelle et scénique, en quoi elle agit sur le processus.

Afin d'adéquatement circonscrire cette influence, il nous faut se référer aux éléments constitutifs de la déconstruction, que nous nommerons occasionnellement *concepts déconstructionnistes*. Ces concepts déconstructionnistes sont, pour le besoin de l'étude, au nombre de neuf. Il s'agit du *joint* et du *dis-joint*, de la *marge*, de la *trace*, de la *ruine*, du *texte*, de la *différance*, de la *spectralité*, du *cadre* et de la *signature*¹⁰.

Bien que ces neuf concepts déconstructionnistes s'avèrent constitutifs de ce qu'on nomme la déconstruction derridienne, cela n'induit nullement qu'ils dussent tous se retrouver au même degré dans notre mise en implication théâtrale. Nous les croiserons, nous les traverserons, nous en sonderons plusieurs afin de voir ce qu'ils contiennent de trésors de possibilités d'écriture, mais nous ne nous efforcerons ni de

⁹ Influer dans le sens d' « exercer sur une chose une action de manière à la modifier ». (*Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2002, p. 1361.)

¹⁰ Évidemment d'autres concepts contribuent également à la forge d'une pensée derridienne de la déconstruction comme le *pardon*, l'*hospitalité*, l'*amitié*, le *politique*, le *logocentrisme*, le *phallogocentrisme*, la *grammatologie*, l'*aporie*, la *présence*, le *deuil*, le *Pharmakon*, etc. Mais l'espace disponible pour un tel document impose de restreindre l'étude aux plus pertinents pour notre cadre d'expérimentation. Toutefois, puisque la pensée de la déconstruction est plurielle et complexe, certains se verront inclus au lexique derridien (chapitre premier) dans le but d'une meilleure compréhension de cette complexité par le lecteur.

les regrouper nécessairement ni de les utiliser de manière égalitaire; ce serait là trahir les éventualités d'imprévus que cette approche *déconstructionniste* devrait chercher à favoriser.

Il importe de plus de mentionner l'impossibilité, par le cadre universitaire et théorique imposé, d'en arriver à un texte d'accompagnement autant déconstruit dans sa forme que dans son contenu. Notre souhait aurait été d'en faire un ouvrage totalement derridien à l'image d'un texte comme *Glas*, où nous aurions multiplié l'enchâssement des colonnes, favorisé l'encadré de textes dans le texte et l'encartage, ou bien en suivant le principe de la biographie de Bennington¹¹ où Derrida en bas de page écrit un autre livre en parallèle en réponse à son biographe. Mais pour le bien de la compréhension de ce projet de recherche et création, il convient de suivre un développement qui soit conforme au cadre d'étude et d'analyse que nous propose l'université qui nous accueille.

Le cadre opératoire

« ...dans le processus d'écriture textuelle et scénique d'une œuvre de théâtre pluridisciplinaire. »

L'expérimentation de ce mémoire-crédation s'articule autour de deux axes d'exploration de la déconstruction derridienne dans le processus de création d'une pièce de théâtre multidisciplinaire : l'écriture textuelle (ou dramaturgique) et l'écriture scénique (ou la mise en scène). L'idée du concept de la déconstruction sert donc de *pré-texte* à la création d'un nouveau matériau textuel et dramaturgique. Et c'est à partir de ce « montage dramaturgique¹² », adaptation fragmentaire échafaudée autour d'*Hamlet*, *Faust* et *Punch*, que s'élabore l'étape de la mise en scène, qui, à terme, cherche à amalgamer des formes théâtrales hétéroclites (la marionnette, la chorégraphie, la danse, le mime, le jeu masqué, le théâtre d'ombres

¹¹ Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Tours, Éditions du Seuil, 1991.

¹² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, p. 134.

et d'objets, les projections vidéo, la modification technologique des voix, etc.). Le défi étant ici d'accomplir ces phases dans l'esprit *déconstructionniste*, c'est-à-dire dans un constant souci de *déhiérarchisation* des éléments dramaturgiques et théâtraux les uns par rapport aux autres, du moins en apparence.

En conclusion, ce projet de recherche et création cherche à faire resurgir de *Hamlet*, *Faust* et *Punch* un matériau textuel et dramaturgique propice à la mise en scène d'un spectacle pluridisciplinaire, qui aspire à la transdisciplinarité. La déconstruction, déplacée de son environnement philosophique vers la sphère théâtrale, agira comme cadre théorique à l'intuition, en modifiant ostensiblement l'angle d'approche de l'artiste face à la création. En fait, notre souhait va jusqu'à espérer qu'une véritable *déhiérarchisation* des éléments de la mise en scène puisse s'opérer à partir de l'intervention de la déconstruction. Nous anticipons donc la déconstruction comme une démarche possible de création, et jalon d'un certain idéal d'interdisciplinarité et de métissage des différents langages de la scène. Elle offre de plus une multitude d'occasions de croisements entre des textes et des personnages, qui a priori ne possèdent rien qui soit à même de les relier. Pourtant, sans le vouloir, la déconstruction est déjà à l'œuvre, lorsque nous imaginons que ces œuvres et ces personnages peuvent se partager la scène et l'espace fictif de la représentation. Nous croyons que cette immixtion de la déconstruction dans le processus de création permet une interprétation renouvelée des textes d'*Hamlet*, de *Faust* et de *Punch* par un éclatement de la forme théâtrale de représentation qui, par sa transdisciplinarité, soit en mesure d'accueillir une telle adaptation sous forme de lecture croisée. En somme, la déconstruction nous offre l'opportunité de nommer le processus de création mais différemment¹³, *sous le coup d'aile de l'impossible*¹⁴.

¹³ On aurait aussi pu écrire *différamment*, en référence au concept de Derrida, c'est-à-dire d'une manière différente et différée.

¹⁴ Expression empruntée à Fernanda Bernardo, « La déconstruction, sous le coup d'aile de l'impossible ». In *L'Herne – Derrida*, no 83, sous la dir. de Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, Éditions de l'Herne, Paris, page 137 à 146.

Structure du document

Pour entreprendre cette réflexion sur l'influence que peut avoir la déconstruction derridienne sur le processus d'écriture dramaturgique et scénique d'une pièce de théâtre pluridisciplinaire, il nous faut d'abord en premier chapitre tenter une définition de la déconstruction derridienne. En première instance, nous situerons donc brièvement Jacques Derrida (1930-2004) et le cheminement de sa pensée philosophique à travers ses œuvres. Puis, suite à une mise en contexte des origines du mot lui-même, et en se basant sur diverses définitions générales du concept de la déconstruction (Marc Goldschmit, Michel Lisse, Jean Birnbaum, Catherine Malabou, Stratos E. Constantinidis, David Wills, Roger-Pol Droit, Jean-Luc Nancy, Pierre-Yves Ruff, Valerio Adami et bien sûr Jacques Derrida), nous chercherons à en arriver à une définition qui nous soit propre, en ce sens, qu'applicable à un contexte théâtral de création, elle devienne une sorte d'idéologie ou d'éthique déontologique d'une déconstruction à venir, c'est-à-dire d'une déconstruction toute personnelle qui ne puisse être qu'intimement nôtre. Puis, suite à la mise en place d'un *microlexique derridien* de certains termes phares de la pensée derridienne de la déconstruction, la dernière portion de ce premier chapitre cherchera à circonscrire et définir le plus adéquatement possible neuf concepts constitutifs de la déconstruction derridienne, que nous considérons comme essentiels à notre expérimentation. Il s'agit du *joint* et du *dis-joint*, de la *marge*, de la *trace*, de la *ruine*, de l'*écart*, de la *différance*, de la *spectralité*, du *cadre* et de la *signature*. Finalement pour clore ce chapitre, nous expliquerons en quoi le texte *Et cetera* de Jacques Derrida a servi de pierre angulaire à notre réflexion théorique et pratique sur la déconstruction implantée dans un processus théâtral de création.

En ouverture de second chapitre, en nous appuyant sur les ouvrages de Peter Brunette et Stratos E. Constantinidis, entre autres, nous expliquerons comment, étant donné la rareté des exemples théoriques de l'implication de la déconstruction dans un contexte théâtral de création, nous désirons transposer la déconstruction au

théâtre. Nous chercherons dès lors à démontrer en quoi l'implication de la déconstruction est propice à la création d'une œuvre de théâtre multidisciplinaire et partant à l'émergence de nouvelles formes d'écritures théâtrales.

Ainsi, la deuxième partie de ce second chapitre portera sur la mise en pratique de la déconstruction dans le processus de réécriture dramaturgique. Pour ce faire, nous expliquerons chacune des œuvres constituant le corpus dramaturgique (*Faust*, *Hamlet* et *Punch*) en précisant les caractéristiques, l'envergure et les limites de chacune. Ensuite, à partir d'exemples concrets, nous témoignerons de la trace de la déconstruction et de ses éléments constitutifs dans le processus d'adaptation dramaturgique. Nous expliquerons à cette occasion, en nous basant sur le texte *Glas* de Jacques Derrida, l'influence de cet ouvrage sur la mise en forme de l'écriture textuelle du projet. L'appendice A, qui correspond au texte écrit de la représentation, servira d'outil de référence.

Le troisième chapitre sera consacré, à partir du texte *Et cetera* de Derrida comme guide idéologique, à la mise en scène du montage dramaturgique en fonction de la déconstruction. Ainsi chacun des aspects de la mise en scène sera-t-il abordé du point de vue d'un ou de plusieurs concepts déconstructionnistes.

Finalement en conclusion, nous rendrons compte globalement des résultats de notre projet de recherche et création d'une œuvre transdisciplinaire à partir des matériaux *Hamlet*, *Faust* et *Punch*, autour de la déconstruction, ainsi que des limites, ouvertures et avancées que cette expérimentation aura permises.

CHAPITRE I

LA DÉCONSTRUCTION DERRIDIENNE ET SES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS

1.1 À la rencontre de Derrida : ruines, cendres et feu.

Être juste avec Derrida, aujourd'hui, à l'instant de sa mort [...] c'est inventer une autre façon de suivre ses empreintes. C'est continué de l'accompagner, de le porter, même, comme on porte le deuil. Responsabilité confiée, reconnaissance de dette et discussion renouvelée, telle serait alors la structure d'une « fidélité infidèle » à l'esprit Derrida [...]¹⁵

Aujourd'hui, Derrida n'est plus. Il est à l'avenir absent du monde des vivants. Et pourtant il n'en est à nos yeux de néophyte nouvellement initié à la pensée derridienne, voire philosophique post-structuraliste en général, que plus vivant, plus tangible. Nous ne connaissons pas Derrida avant cette intuition d'artiste qui nous poussa à vouloir nommer et encadrer une démarche artistique reliée à une recherche créatrice embryonnaire. Pour ce qui est de sa pensée, nous pratiquons sans doute, par moments à travers notre art, une certaine forme de *déconstruction* sans le savoir nommément. Maintenant qu'il *n'est plus*, il apparaît encore plus comme *étant*. Car il est et demeure jusqu'à nouvel ordre le parangon du philosophe contemporain; un des grands philosophes que le XX^e siècle ait vu vivre et réfléchir, et certes « le » philosophe de la déconstruction. Il aura été philosophiquement impliqué dans son époque, implication toujours bien réelle par la *dissémination* de sa pensée et la trace de son écriture, dont il fut « la trace traçante », devenue à présent « la trace tracée ». Nous n'aurons dorénavant plus espoir de le rencontrer, physiquement s'entend, mais notre intuition aura permis à sa pensée de rencontrer la nôtre. Cette pensée de *la déconstruction* (ainsi que tous les bouleversements structuraux qu'elle implique) nous sera tombée dessus, littéralement, sans crier

¹⁵ Jean Birnbaum, « Jacques Derrida (1930-2004) », Cahier du « Monde », *Le Monde*, 12/10/2004, p. I.

gare, par une phrase somme toute banale d'un professeur¹⁶ : « Ce que tu veux faire c'est un peu comme ce que Derrida a fait avec son livre *Glas*, tu devrais fouiller de ce côté ». Et la fouille s'est avérée archéologique du point de vue des idées. Et nous savons maintenant qu'il – Derrida - se doutait sûrement que cette rencontre par *dissémination* pouvait s'avérer possible. Toute sa vie il en posa les jalons. Cette rencontre ex abrupto n'est définitivement pas le fruit du hasard, Derrida a voulu que cette croisée des chemins du philosophe et de l'artiste soit possible.

Derrida lui-même était « assez agacé par l'usage [parfois] naïf de ses idées. Mais, pour être honnête [...], il en jouait. Parfois même il était aussi fasciné par cette circulation, et cette déformation, de sa pensée.¹⁷ »

En effet, d'aucuns penseront qu'il faut être naïf pour croire que l'un puisse utiliser la *déconstruction*, en tant que cadre théorique à l'écriture d'une pièce de théâtre multidisciplinaire. Pourtant, « cette œuvre très exigeante et très peu applicable a donné beaucoup d'application¹⁸ », mis à part, sauf erreur, en théâtre. C'est en sachant cela, que nous avons décidé de nous plier plus que volontiers au jeu de la circulation et de la transformation des idées tout en ressentant par ailleurs une certaine responsabilité envers lui et sa pensée. Nous qui recherchions le caractère assertif de la déconstruction et pensions au départ découvrir en elle un simple prétexte à la création, nous qui croyions pouvoir naïvement survoler le concept et fonctionner par importation d'une certaine façon de faire, voire d'une méthode, nous avons, au contraire, au détour de cette rencontre avec *la déconstruction* et Derrida, exhumé un *pré-texte*¹⁹ et nous nous sommes butés à la réalité de la rigueur de sa pensée philosophique, que certains prétendront absconse. Dès lors, il ne pouvait

¹⁶ En l'occurrence M. Stéphane Zarov.

¹⁷ François Clusset cité dans Jean-François Nadeau, « Jacques Derrida (1930-2004), Le philosophe de la déconstruction », *Le Devoir*, Montréal, 13/10/2004, page A8.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Dans le sens d'un texte, d'une pensée, d'une œuvre, d'une écriture, celle de Derrida, présente avant les textes d'*Hamlet*, *Faust* et *Punch*.

plus être question de la déformation naïve de sa pensée. Immanquablement voilà que nous cherchons à comprendre, nous contournons, nous peignons de peur de trahir, car la traduction de la complexité de la pensée de la *déconstruction* au théâtre pose problème et c'est volontairement Derrida lui-même qui nous y pousse. Il nous oblige à la responsabilité de lire, il impose la lecture pour mieux relire, relire pour mieux *dé-lire*, pour mieux *dé-lire* le texte, relire et délire voire créer.

Du point de vue créatif, voilà qu'il nous indique par son écriture la *trace disséminée* et l'empreinte *spectrale* de sa pensée avec éclat et tonicité. Cette lecture de Derrida deviendra notre pensée d'artiste et l'empreinte spectrale de sa pensée par l'écriture se transmuera, souhaitons-le, en art. La déconstruction ne s'inscrivant plus désormais dans le processus créatif d'un savoir-faire *à la Derrida*, mais bien davantage comme une philosophie de la création, dans une sorte d'attitude très stricte d'ébranlement des idées, par une modification profonde dans la prise en charge du point de vue.

Aujourd'hui, Derrida n'est plus. Pourtant les méandres de notre périple d'artiste et les chemins déroutants de sa pensée de *la déconstruction* se seront croisés et chevaucheront ensemble, pour un temps du moins, celui de notre vie. Aujourd'hui Derrida s'est disjoint de la vie mais non pas de sa pensée. Et si le « disjoint fait œuvre²⁰ », alors c'est dans notre cas conséquence inéluctable : il fera œuvre. C'est son legs, c'est notre dette.

À peine mort le voilà renaissant de ses *ruines* et de ses *cendres*. À partir d'aujourd'hui il faudra dire *feu* Derrida. Ruines, cendres et feu; cette mort physique du corps engage à faire lumière sur sa pensée. Cette soudaine absence, cette *petite fin du monde*²¹ oriente la saine émulation vers l'acte créateur et engage notre

²⁰ À ce sujet voir Ann Van Sevenant « Le Disjoint fait œuvre ». In *Jacques Derrida et l'esthétique*, Nathalie Roelens *et al.*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 71 à 86.

²¹ En référence à Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Éditions Galilée, 2003.

responsabilité à faire flèche de tout bois. Le trait est lancé, pleins feux sur la déconstruction, pleins feux sur la vie, pleins feux sur Derrida.

1.2 Derrida²²

... je crois [...] que rien n'est moins seul et pensable séparément. Et la déconstruction, c'est aussi comme une pensée de la théorie des ensembles. Il faudrait toujours dire, [...] « la déconstruction et... *et cetera*... etc. ». Et « déconstruction » irait toujours *avec*, ensemble avec *quelque chose* d'autre.²³

Ainsi la déconstruction, bien qu'envisageable seule, ne trouverait sa couleur qu'une fois mise en relation. Mais bien avant cette mise en relation qui constitue l'essence de notre projet de recherche et création, il nous faut cerner ce qu'est la déconstruction. Et pour tenter de cerner ce qu'elle est, il nous faut comprendre d'où elle vient et ce qui a favorisé son éclosion. Ainsi avant de chercher à la définir, il nous est nécessaire de présenter celui qui en aura été non pas tant l'instigateur mais le catalyseur²⁴ : le philosophe français Jacques Derrida (1930-2004).

Dans ce premier chapitre, nous chercherons donc à circonscrire la déconstruction et neuf de ses concepts constitutifs. Pour se faire, nous expliquerons brièvement au préalable qui est Derrida, nous survolerons sa pensée de la déconstruction à travers ses œuvres et nous en expliquerons le programme. Un petit lexique derridien viendra compléter l'information.

Laissons d'abord le soin à Derrida lui-même de répondre à la question « Qui est Derrida? »

²² Pour les repères biographiques, prière de consulter l'appendice D.

²³ Jacques Derrida, « Et cetera (and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc.) ». In *L'Herne – Derrida*, no 83, sous la dir. de Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, Éditions de l'Herne, Paris, 2004, p. 21.

²⁴ Dans le sens de celui qui déclenche une réaction, un processus (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001.)

Je suis, et ce n'est pas une décision, mais je suis voué à la multi ... — et je ne veux pas dire multiculture, car c'est un mot impossible — mais à la *multiappartenance*, voilà. Je suis juif et grec, je suis *déconstructeur* de la philosophie et philosophe, je suis Français et Européen et quelques fois j'en appelle à un cosmopolitisme au-delà de la citoyenneté. Je suis pour le français, pour la langue française, qui est la seule langue que je parle, que j'aime et la seule dans laquelle je puisse écrire, donc qui me transit et transit tout mon être. Mais je me méfie naturellement du *gallocentrisme* ou de l'enfermement nationaliste dans la langue, je suis pour plus d'une langue, — qui est une définition que j'ai déjà donné de la déconstruction : « plus d'une langue » — [je suis] aussi pour l'allemand, pour l'hébreu, pour l'italien et pour l'arabe. Et je regrette de ne pas pouvoir parler toutes ces langues là, mais je ne veux pas renoncer à mon inconscience— c'est comme ça que Freud définit l'inconscient : « ce qui ne renonce à rien » — alors mon inconscient ne renonce à rien, je ne renonce pas à la philosophie, je ne renonce pas au judaïsme, [...] je ne renonce pas à l'Europe, mais je peux dire du mal de toutes ces choses-là. C'est comme ça que je suis. Que je suis en quelque part, je ne dirais pas enraciné, mais planté. Je me plante. Comme quelqu'un qui aurait voulu pousser un peu partout dans le monde. C'est ça mon internationalisme.²⁵

Cet internationalisme s'incarne tout naturellement dans son œuvre et sa pensée qui ne cesse d'interroger. Sa *multiappartenance*, quant à elle, se manifeste tout au long de son parcours de vie, par son interdisciplinarité. Ainsi en tant que philosophe Jacques Derrida scrute et questionne constamment la philosophie. Comme écrivain, il se plaît à mettre en commun récit et concept en les juxtaposant l'un à l'autre, de sorte que de leur union puisse naître de nouvelles possibilités de lectures. Comme professeur, il analyse et interroge constamment la conduite et le caractère même de l'éducation et des institutions qui s'y rattachent. Comme citoyen et homme de son époque, il remet continûment en question les principes érigés en dogmes par le pouvoir politique occidental actuel qui se proclame détenteur de « la » démocratie. Toutes ces désignations peuvent tout aussi bien convenir à Derrida, sans pour autant qu'elles réussissent à le délimiter. Mais une chose est sûr : Jacques Derrida est sans doute de nos jours le philosophe français le plus lu, le plus traduit et le plus

²⁵ Jacques Derrida, Série *Les grands débats contemporains*, France Culture, réal. Jean Birnbaum, 30 juillet 2004. In *Tout Arrive - hommage à Derrida (1^{ère} partie)*, Radio-France, octobre 2004, <http://www.radiofrance.fr/listen.php?pnm=pnm://son.radio-france.fr/chaines/france-culture/dossiers/2004/derrida/toutarrivea111004.rm>.

critiqué dans le monde. Son œuvre fait l'objet d'un débat permanent. Est-ce, avec Derrida, l'arrivée d'une nouvelle ère philosophique? Ou sommes-nous simplement en présence d'une philosophie de l' « art pour l'art » et d'un tour de magie linguistique?

Nous ne saurions répondre à ces questions aussi complexes en un si court laps de temps et d'espace, car, en se basant sur la pensée derridienne, une structure d'opposition n'est jamais simplement binaire, ce qui aurait pour effet de cantonner les questions à un rudimentaire mode hiérarchique, que Derrida cherche justement à éprouver. De manière à saisir encore plus précisément ce qui motive l'implication de la déconstruction dans notre processus, nous tenterons néanmoins, sans espérer clore le débat, de broser brièvement le portrait de cette contradiction *aporétique*²⁶ à propos de la personne et de la pensée de Derrida.

Certes, d'une part, « Derrida marque [...] le passage d'une philosophie structuraliste et politique à un mode de pensée qui [s'oriente] sur la relativisation et la rupture des structures fixes.²⁷ » Dans les années soixante, les premières publications de Derrida furent favorablement accueillies par le mouvement structuraliste, qui analysait une variété de phénomènes culturels (la mythologie, les rituels religieux, les différents niveaux de narration en littérature, les habitudes vestimentaires, etc.), comme autant de manifestations d'un langage analogue au langage parlé et qu'il faut chercher à décoder par l'établissement d'une sorte de métalangage des termes et concepts que cachent ces structures. Derrida se permit dans certains ouvrages qui suivirent de critiquer les textes de plusieurs structuralistes (Saussure en linguistique, Foucault en philosophie et Lévi-Strauss en anthropologie et sociologie), ce qui le révéla, particulièrement aux États-Unis, comme l'instigateur, avec d'autres, d'un mouvement allant au-delà du structuralisme, nommé « post-structuralisme ». Ainsi, par son refus de systématiser sa pensée, lorsqu'il questionne un texte et un auteur,

²⁶ Néologisme pour qualifier la dimension sans issue de cette contradiction.

²⁷ C. Offermans, « Du structuralisme au post-modernisme ». In *Histoire universelle de la philosophie et des philosophes*, sous la dir. de Jan Bor *et al.*, Paris, Flammarion, 1997, p. 380.

Derrida le philosophe remet en cause la systématisation même de la pensée; il agit alors en éveilleur de conscience, — ou de l'inconscient — mais jamais en prétendu réformateur de la philosophie ou de la pensée métaphysique occidentale. Il guide *sémiotiquement* le lecteur vers la lecture des textes en faveur de ce qu'ils recèlent, non pas dans un absolu indéniable, mais bel et bien, par amour des textes, dans une pensée en mouvement, ouverte à la multiplication des points de vue. Aussi, la pensée de la déconstruction de Derrida se caractérise-t-elle « par le glissement de la pensée et la dissémination du sens.²⁸ »

En outre, Derrida l'écrivain est également un magicien de la langue, qui, en véritable philosophe, refuse d'abandonner l'écriture à son propre sort d'enfant cadet de la parole et, en authentique littéraire, refuse de nier la dimension littéraire à proprement parler de l'écriture. Car ce qui le guide, « c'est toujours *l'intraductibilité* : que la phrase s'endette à jamais auprès de l'idiome. Le corps du mot doit être à ce point inséparable du sens que la traduction ne puisse que le perdre.²⁹ » Or il s'agit d'un paradoxe apparent, que Derrida soit à la recherche de cette *intraductibilité*, alors que les traducteurs aient été beaucoup plus intéressés à ses textes que les Français, en essayant de réinventer dans leur langue (en anglais, en japonais, en allemand) l'expérience sémiotique qu'il venait de décrire, bref de traduire l'intraduisible. Et force est d'admettre que la figure emblématique du philosophe post-structuraliste, qu'est devenu Derrida, vit et souffre de ce paradoxe. Nouveau paradoxe aussi au sein de l'opposition philosophie/littérature qui anime déjà notre réflexion, alors qu'en tant que lecteur, il cherche à donner du jeu, pour ainsi dire, créer un *écart* entre le signe et le sens du mot, voilà qu'auteur il cherche à les attacher l'un à l'autre le plus intimement possible.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Jacques Derrida dans « Du mot à la vie : un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous », propos recueillis par Aliette Armel. In « Jacques Derrida, la philosophie en déconstruction », sous la dir. de Michel Lisse, Le *Magazine littéraire*, n° 430, avril 2004, p. 26.

Par ailleurs, si le mot « post-structuralisme » détient encore une quelconque signification, alors elle se trouve sans doute « dans la fraîcheur et l'humour dont Derrida, ce virtuose de la langue, fait preuve dans son oeuvre.³⁰ » D'ailleurs cette fraîcheur, cet humour, cette ironie, ce ludisme qu'affiche le style de Derrida, joueront un rôle primordial au moment de la mise en scène.

En somme, que Derrida soit illisible ou abscons ou générateur d'une nouvelle approche de lecture, la question, comme le souligne Jean-Luc Nancy³¹, n'est pas seulement de le lire et de le comprendre mais elle est de prendre dans son œuvre et sa pensée ce que l'on peut, ce que l'on veut pour concrétiser un processus. La question n'est pas de savoir si on arrive à tout saisir de Derrida, c'est-à-dire si on peut tout s'approprier ou pas. De fait, il ne faut surtout pas céder à la tentation de se l'approprier, « Derrida est *inappropriable*³² »³³, comme tous les grands auteurs encore une fois. L'*inappropriabilité*³⁴ fait partie du travail de la pensée comme de l'art d'ailleurs. En fait, il ne s'agit pas tant d'être ou de ne pas être conforme à Derrida, mais bien plus de rester près d'une singularité, la nôtre, en *contre-signature*. C'est ce que Valerio Adami nomme « la possibilité d'une pensée du cœur³⁵ ».

Finalement, Derrida est-il un littéraire ou est-il un philosophe? En fait, ni totalement l'un ni tout à fait l'autre, et l'un, et l'autre, et parfois l'un plus que l'autre.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Jean-Luc Nancy. *Tout Arrive - hommage à Derrida (2^e partie)*, Radio-France, octobre 2004, <http://www.radiofrance.fr/listen.php?pnm=son://son.radio-france.fr/chaines/france-culture/dossiers/2004/derrida/toutarriveb111004.rm>.

³² Néologisme : adjectif se référant à l'action de ne pas pouvoir se l'approprier.

³³ Jean-Luc Nancy. *Tout Arrive - hommage à Derrida (2^e partie)*, Radio-France, octobre 2004, <http://www.radiofrance.fr/listen.php?pnm=son://son.radio-france.fr/chaines/france-culture/dossiers/2004/derrida/toutarriveb111004.rm>.

³⁴ Substantif d'*inappropriable*.

³⁵ Valerio Adami. *Tout Arrive - hommage à Derrida (1^{ère} partie)*, Radio-France, octobre 2004, <http://www.radiofrance.fr/listen.php?pnm=son://son.radio-france.fr/chaines/france-culture/dossiers/2004/derrida/toutarrivea111004.rm>.

1.2.1 Le parcours de sa pensée et de son œuvre

Riche d'environ quatre-vingt volumes, l'imposante œuvre de Jacques Derrida, développée sur presque quarante ans, est aujourd'hui reconnue dans le monde entier comme une des composantes essentielles de notre philosophie moderne. Il est difficilement possible de distinguer dans l'œuvre de Derrida, ce que l'on pourrait nommer communément des « points tournants », ou de tracer une courbe selon le développement de l'œuvre, chaque livre apparaissant toujours comme « un événement qui frappe par sa singularité³⁶ ». Mais, puisque dans un souci méthodologique il se révèle nécessaire de dresser les grandes étapes de la pensée et de l'écriture de Jacques Derrida, — ce qui n'aurait sans doute pas plu à Derrida ni même été tout à fait juste à son égard de procéder ainsi — nous pouvons néanmoins de prime abord distinguer quatre périodes à son œuvre.

Une première étape d'écriture (de 1967 à 1972) se développe autour de textes que nous pourrions qualifier de *grammatologiques*³⁷, où sont assises les bases de sa remise en question de la pensée métaphysique occidentale, c'est-à-dire le rapport de la parole à l'écriture. En fait, ce qui intéresse Derrida dès le début, malgré son intérêt pour la philosophie, c'est l'écriture littéraire. Il commence donc une réflexion sur l'écriture et le texte. Qu'est-ce qu'écrire? Qu'est-ce qui se passe quand on écrit? Pour y répondre, il élargit le concept de texte et tente de justifier cette extension grâce à une nouvelle approche, une nouvelle « tactique » de lecture des textes, nommée déconstruction. D'autres questionnements y sont aussi reliés : celles de la « présence » dans la métaphysique occidentale, de l'écriture dans l'Antiquité

³⁶ Catherine Malabou, « Jacques Derrida ». In *Dictionnaire des philosophes*, Encyclopædia Universalis, Paris, Albin Michel, 1998, p. 437.

³⁷ C'est-à-dire qui discutent (ou théorisent) sur la grammaire au sens structuraliste du terme; pour les structuralistes, la grammaire étudie la structure totale de la langue considérée comme système de relation produisant du sens. Il s'agit donc d'une grammaire théorique, qui décrit les phénomènes de langue en eux-mêmes, sans référence à quelque norme que se soit; elle comprend aussi bien la phonétique que la grammaire traditionnelle et la sémantique. (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001.)

égyptienne et l'origine grecque de la place centrale de la parole (la tradition du *logos*).

Puis, vient en 1974 la parution de *Glas*. Cette œuvre, qui avait beaucoup défrayé la chronique littéraire de l'époque, s'avère une première tentative de déconstruction à la fois de la matière et de la forme même du livre. Ainsi *Glas*, et nous le verrons plus précisément plus tard, se développe et s'élabore sur deux colonnes, l'une renfermant les propos de Hegel, l'autre ceux de Genet. Il s'agit d'un livre qui soulève, dans sa substance, la question du *deuil*, par l'entremise du texte disparu, exclu, mort, et où, dans ce dialogue Hegel/Genet par Derrida, la déconstruction s'oppose clairement à la dialectique³⁸. Cette pensée de la mort demeure sans doute le thème le plus récurrent dans tout ce qu'il aura écrit (bien avant *Glas* [Galilée, 1974] et après *Donner la mort* [Galilée, 1999], qui pourrait sembler, à prime abord, clore le sujet). « Tout part d'une pensée de la mort et tout y revient³⁹ » déclarait Derrida, mais il se défend bien par ailleurs de tenir pour autant un discours mortifère. Cette complication née de l'opposition vie/mort procède chez lui d'une affirmation inconditionnelle de la vie et de la survie, de la survivance, qui est la vie au-delà de la vie, la vie plus que la vie, « car nous sommes [tous] structurellement des survivants, marqués par cette structure de la trace, du testament.⁴⁰ » Il ne faut donc pas laisser cours selon lui à l'interprétation selon laquelle la survivance se situerait davantage du côté de la mort, du passé, que de la vie et de l'avenir. « Non, tout le temps la

³⁸ Non pas dans le sens platonicien du terme, qui considère la dialectique comme le moyen de s'élever des connaissances sensibles aux Idées par l'art de la discussion et du dialogue, mais plutôt dans le sens hégélien qui considère la dialectique comme un mode de progression de la pensée qui reconnaît l'inséparabilité des contradictoires (*thèse* et *antithèse*), puis découvre un principe d'union (*synthèse*) qui les surpasse. (Hachette) En somme, Derrida nous indique que cette synthèse est impossible, mais qu'il est essentiel qu'elle soit tentée. La déconstruction apparaît donc en ce sens non pas comme une synthèse mais comme une a-synthèse.

³⁹ Jacques Derrida dans *Journal l'Humanité*, propos recueillis par Jérôme-Alexandre Nielsberg, 28/01/2004, http://www.humanite.presse.fr/popup_print.php3?id_article=386967.

⁴⁰ Jacques Derrida, « Je suis en guerre contre moi-même », propos recueillis par Jean Birnbaum, Cahier du « Monde », *Le Monde*, 12/10/2004, p. VII.

déconstruction est du côté du *oui*, de l'affirmation de la vie.⁴¹ » Si *Glas* s'inscrit dans des questionnements aux contours des philosophies d'Hegel et de Heidegger, les œuvres avoisinantes de cette période (*Éperons. Les styles de Nietzsche, La vérité en peinture* [1978] et plus tard *De l'esprit. Heidegger et la question* [1987]) y font aussi écho mais de manière différente.

Ainsi Jacques Derrida, philosophe de la déconstruction, pensée de la vie, persiste et signe. Il poursuit son parcours en se concentrant davantage (sur une assez longue période de 1980 à 2001), sur des questions éthiques et politiques, de l'engagement notamment, avec des ouvrages qui ouvrent une réflexion tantôt sur une politique de l'amitié, tantôt sur une politique de la mémoire ou encore sur une politique de l'hospitalité (*La Carte postale* [1980], *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie* [1983], *Parages* [1986], *Psyché. Invention de l'autre* [1987], *Limited Inc.* [1988], *Du droit à la philosophie et Mémoires d'aveugle* [1990], *Sauf le nom et Spectre de Marx* [1993], *Politiques de l'amitié* [1994], *Apories* et *Le Monolinguisme de l'autre* [1996], *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort !* et *De l'hospitalité* [1997], *Donner la mort* [1999], pour n'en nommer que quelques uns). Bref la question de la nature de l'homme y revient sans cesse. L'ontologie et l'éthique se mêlent et sont toutes retournées, débusquées et mises en cause dans les analyses de textes (philosophiques ou littéraires) qu'il choisit de lire, sans pourtant qu'il y développe une structure ou un système. « Il in-forme et dé-construit, il dissémine les significations et fait la différence entre les interprétations⁴² », non pas pour chercher un fondement solide, mais en interrogeant la recherche même d'un fondement solide. En ce sens, Derrida reflète mieux que quiconque la trame de la philosophie contemporaine.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² C. Offermans, « Du structuralisme au post-modernisme ». In *Histoire universelle de la philosophie et des philosophes*, sous la dir. de Jan Bor et al., Paris, Flammarion, 1997, p.380.

L'œuvre de Derrida se boucle assez étrangement (depuis 2000 avec entre autres, *Foi et Savoir*, suivi de *L'Université sans condition* [2001], *La mondialisation, la paix et le cosmopolitique* et *Le « concept » du 11 septembre* [2001]), en une dernière période, par l'affirmation de ce qu'on pourrait qualifier d'un constat de certains *indéconstructibles* que sont les principes idéologiques de la Justice⁴³ et de la Démocratie⁴⁴. Comme si tout ce travail de pensée et d'écriture, qui commence et se termine par la déconstruction, ce serait pour Derrida la position⁴⁵ ou le positionnement d'un constat qu'il existe des *indéconstructibles*.

Il s'avère également pertinent de constater la persistance avec laquelle tout au long de sa vie Derrida se sera intéressé à la littérature et au monde des arts. L'art, par la fréquence des analyses que lui consacre Derrida, a peut-être valeur d'exemple, il est peut-être l'exemplarité même de la *différance*⁴⁶, son symptôme majeur, sa voie royale de manifestation. Que ce fût en lisant Montaigne, Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Artaud, Blanchot, Ponge, Jabès, Laporte, Leiris, Rousset, Barthes, Deguy, Cixous, mais aussi Shakespeare, Melville, Poe, Kafka, Joyce et Celan, Derrida aura continûment ménagé de l'espace, dans l'axe principal de son œuvre, pour l'éventualité d'un autre sens, de quelque chose d'inouï. Son but, à l'image de tant d'artistes : « réserver la possibilité d'un temps, d'une écriture, d'une forme de savoir ou d'une sensibilité dont, jusqu'à présent, il ne serait pas d'exemple.⁴⁷ »

⁴³ Dans le sens de « reconnaissance et de respect du droit naturel (l'équité) ou positif du respect des droits d'autrui » et non dans le sens de « l'institution chargée d'exercer le pouvoir judiciaire ». (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001.)

⁴⁴ À ne pas comprendre dans le sens de « régime politique » mais bien plus dans l'idée de la « souveraineté exercée par le peuple ». (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001.)

⁴⁵ Le terme fait ici référence à *Positions* (1972), un des livres les plus accessibles de Derrida, livrant les bases de sa pensée vis-à-vis la philosophie occidentale.

⁴⁶ Un des concepts constitutifs de la déconstruction. Pour une définition sommaire voir 1.3.6 *Petit lexique derridien*, infra p. 43.

⁴⁷ Roger-Pol Droit, « Personne ne saura à partir de quel secret j'écris », Cahier du « Monde », *Le Monde*, 12/10/2004, p. II.

1.2.2 Le « programme » Derrida⁴⁸, en route vers une définition de la déconstruction

Dans sa première période, deux séries de trois livres font reconnaître Derrida comme un philosophe d'une singulière originalité. En 1967 : *La voix et le phénomène*, *De la grammatologie* et *L'Écriture et la différence*. Et en 1972 : *Positions*, *Marges - de la philosophie* et *La Dissémination*. Incidemment, à la suite de ces six ouvrages, l'essentiel du « programme » de Derrida, de ses thèmes et de son style d'intervention, est dès lors connu et que nous pourrions diviser en trois thèmes principaux :

Thème 1 : Derrida revendique la **primauté de l'écrit sur la parole**, de la trace sur la voix, du texte sur le dire, ou plutôt l'antériorité fondatrice d'une dimension d'inscription sur toute forme de langue. Par là, Derrida s'oppose à toute une tradition métaphysique [...] du « logocentrisme⁴⁹ » qui juge la voix plus présente, plus vivante, plus centrale que l'écriture, et qui n'en serait que la (mauvaise) copie.

Thème 2 : Derrida allègue que le sens ne se sépare pas du signe, **la pensée ne se sépare pas de l'écriture**. Le concept n'est pas détachable du texte où il s'inscrit, du style qui le porte et le transmet. Du coup, il convient d'être attentif à la manière dont écrivent les penseurs. Il devient possible et légitime de les interroger à partir de leur moindre tournure de phrase et de tout ce qui dans leurs textes contrevient à leur pensée explicite. Systématiquement le travail sur l'écriture peut paraître comme un travail sur le concept, ce qui ouvre la voie à la possibilité de ne plus pouvoir distinguer, à terme, entre philosophie et littérature, entre théorie et fiction.

Thème 3 : Pour Derrida, il ne peut s'agir ni de poursuivre la philosophie ni de la quitter tout à fait. La seule possibilité « impossible » est d'être à la fois dedans et dehors, d'interroger la philosophie elle-même, de « **questionner la question** », de

⁴⁸ D'après Roger-Pol Droit, « Personne ne saura à partir de quel secret j'écris », Cahier du « Monde », *Le Monde*, 12/10/2004, p. III.

⁴⁹ C'est-à-dire un discours et/ou une parole centrés sur eux-mêmes.

mettre à jour, et de mettre en jeu, les présupposés de ce discours métaphysique qui prétend comprendre, ou surplomber, ou dépasser, tous les autres.

La convergence de ces trois thèmes engendre la déconstruction du point de vue philosophique.

1.3 La déconstruction derridienne

1.3.1 De la difficulté de définir la déconstruction

L'œuvre de Derrida est si vaste et ses commentateurs si nombreux qu'il apparaît illusoire de vouloir rendre compte de tous les aspects de la déconstruction de façon exhaustive. Recenser l'entière des définitions de la déconstruction s'avère ainsi une tâche quasi-impossible et tel n'est pas le propos de ce texte d'accompagnement. Pour le besoin de la vérification de notre hypothèse, il importe pourtant de dresser un portrait de la déconstruction. Toutefois nous ne verserons pas dans la critique, c'est-à-dire que sans la considérer comme fondamentalement irrécusable, nous ne contesterons pas la légitimité de la déconstruction, tant du point de vue philosophique, analytique, qu'esthétique, puisqu'elle agit comme processus et non comme un aboutissant esthétique⁵⁰. Or la déconstruction n'exclut pas l'esthétique ni la forme ni le style d'ailleurs, mais elle ne dispose pas pour autant d'une esthétique

⁵⁰ À comprendre en tant qu'une étude philosophique du beau bien sûr mais aussi dans le sens hégélien du terme qui considère l'art comme la manifestation matérielle et intuitive de l'Esprit (absolu). En fait, en philosophie, les termes d'esthétique et de philosophie de l'art ne sont pas synonymes, bien que le langage commun ait tendance à employer l'un pour l'autre. Ainsi, parler de l'esthétique d'un objet, équivaut à lui reconnaître une qualité de beauté (c'est très esthétique = c'est très beau). Or, l'esthétique revêt une signification spécifique dans le contexte qui nous intéresse. On peut la définir comme l'étude de la perception de l'individu à l'égard de l'œuvre; la philosophie de l'art est l'étude de l'œuvre en elle-même. Par ailleurs, diverses tendances coexistent au sein de l'esthétique, qui touche aux disciplines telles que la psychologie, la psychiatrie et la sociologie. Chacune apporte son interprétation de l'esthétique, soit du rapport à l'art. D'après *Mémoires* (une série de trois articles) de Christian Bodiaux. (Source : <http://www.art-memoires.com/lettre/lm2426/26uclcbbofilart.htm>).

qui lui soit propre⁵¹. Ainsi, nous ne retiendrons pour la cause que les définitions que nous jugeons aptes à fournir un éclairage essentiel à la compréhension de l'implication que la déconstruction et les concepts retenus auront eue sur le processus de création.

1.3.2 Origines du terme

Bien que le mot *deconstruction* soit attesté en anglais à la fin du XIX^e siècle au sens de « mettre en pièces » et comme contraire (*de-*) de *construction* (c'est-à-dire « l'acte d'assembler des éléments », du latin *constructio* au français *construction*), l'acception postmoderne de « acte de défaire par l'analyse ce qui a été structuré » apparaît réellement en français en 1967, un peu après le verbe *déconstruire*, 1965. Le terme se répand du français dans toutes les langues avec la pensée de *la déconstruction* à partir des travaux de Jacques Derrida. Puis, à partir du français *déconstruction* de 1967, est inventé en anglais *deconstructionism*, qui signifie « théorie et pratique de la déconstruction », *déconstructionnisme* (en français), puis *deconstructionist* (et aussi *deconstructor*), en anglais, qui désigne la ou le « critique pratiquant la déconstruction », et enfin *déconstructionniste* en français, qui donne plus tard *déconstructible* : sujet à la déconstruction, susceptible de déconstruction. On trouve de plus aussi en français l'adjectif *déconstructif*, mais surtout utilisé au féminin (exemple : stratégie *déconstructive*).

Aussi, le mot « déconstruction » existait-il déjà en français mais son usage était très rare ou peu répandu parce que sans résonance. Derrida s'en est servi d'abord pour traduire deux mots, l'un venant de Heidegger, qui exprimait la « destruction », l'autre issu de Freud, qui parlait de « dissociation ». La première apparition du mot dans la philosophie française remonte à 1955, sous la plume de G. Granel. Traduisant le texte de Heidegger *Contribution à la question de l'être*, Granel choisit

⁵¹ Au sujet de la question : existe-t-il une esthétique derridienne? Prière de se référer à Éric Clemens « Le Référent ». In *Jacques Derrida et l'esthétique*, Nathalie Roelens et al., Paris, L'Harmattan, 2000, p. 9 à 13.

« déconstruction » pour traduire *Abbau*, qu'il différencie de « destruction » pour traduire *Zerstreuung*⁵². Derrida, bien que redevable d'une certaine dette envers Freud et Heidegger, s'est toujours efforcé de marquer une certaine inflexion du concept de déconstruction en comparaison de ses prédécesseurs. Il faut cependant mettre en contexte les motifs qui auront favorisé l'émergence de cette pensée de la déconstruction. En ce sens, la déconstruction s'avère sans contredit une prise de position envers la pensée structuraliste dominante des années cinquante et soixante. Elle s'affiche non pas comme un *antistructuralisme* mais plutôt en tant que démarquée vis-à-vis du structuralisme, en contestant une certaine autorité du langage, à une époque où le « tout est langage », la référence linguistique et les sciences du langage sont omniprésentes.

À ce titre, la déconstruction constitue l'un des courants constitutifs de la théorie littéraire postmoderne et poststructuraliste au même titre que la psychanalyse, avec laquelle elle possède des affinités. Bien que formulée en France par Jacques Derrida, la déconstruction a réellement trouvé un terrain propice à son développement aux États-Unis. Il semble que l'accent mis sur le texte et ses potentialités d'interprétation la situe en effet dans le prolongement du *new criticism* (à ne pas confondre avec la Nouvelle Critique française). Elle a donc été aisément acceptée et développée à Yale University autour de Paul De Man, J. Hillis Miller et d'autres dans ce qui fut un peu abusivement nommé *the Yale School*.

1.3.3 Déconstruction et *logocentrisme*

Du point de vue linguistique, on trouve les premiers fondements de la stratégie de la déconstruction dans la notion d'*arbitraire du signe* (c'est-à-dire qui n'est motivée par aucune raison naturelle ou logique) mise en évidence par Ferdinand de Saussure et montrant que l'association par la langue entre un *signifiant* (ce qui représente, c'est-

⁵² Il est également divertissant de noter que selon le traducteur Web <http://www.systranbox.com/systran/box>, *abbau* peut signifier « suppression » et *Zerstreuung* « dispersion », significations qui rejoignent aisément les concepts de *trace* (et ratures) et de *dissémination*, constitutifs à la déconstruction.

à-dire l'image), et un *signifié* (ce qui est représenté, c'est-à-dire le concept) n'existe qu'en vertu d'une convention et n'a pas de réalité hors du langage. Le *logocentrisme* du texte, auquel va s'attaquer le travail de déconstruction, se réfère à cet ordre de valeurs existant en dehors du texte. Certains concepts tenus pour essentiels, comme la vérité, l'identité, la réalité, le savoir, la science, la raison, le pardon et l'hospitalité, reposent tous sur un *logos*, un « verbe transcendant⁵³ »; elles supposent que le sens est inhérent au monde indépendamment de toute tentative humaine de le formuler par la parole. En fait, selon Derrida, le sens qui émerge d'un texte ne coïncide qu'accidentellement avec les intentions conscientes et délibérées de l'auteur; il est inhérent au texte et non déterminé par une référence à une logique indépendante de la langue. La déconstruction fait apparaître les contradictions inhérentes à la logique de tout discours sur laquelle les écrivains fondent la cohérence (le *maître-mot* ou *logos*) de leurs œuvres. Tandis que d'après Derrida, tous les textes comprennent les *traces* inconscientes de positions opposées à celles qu'ils exposent; pour lui, il n'y a pas de hors-texte. Ce qui se résume à dire que la tâche du lecteur qui lit un texte est de lire ce qui est écrit et non de tenter d'y découvrir un sens originel, de faire ressurgir l'intention première de l'auteur.

En somme, la déconstruction « peut être décrite comme une rude traversée de la pensée métaphysique occidentale, qui après cela ne sera plus jamais la même. Car au passage, Derrida aura imposé à ses concepts de multiples et de subtils réorientations, des déplacements apparemment minimes, voire microscopiques, mais où, en fait, les choses les plus graves n'en n'ont jamais fini de se décider.⁵⁴ »

⁵³ Le Verbe originel manifesté, le « Verbe transcendant » ou créateur, la conscience qui éclaire, la sagesse qui sait et peut tout... en théologie. En philosophie : qui dépasse un certain ordre des réalités ou, chez Kant, toute expérience possible (par opposition à *immanent*). (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001.)

⁵⁴ Jean Birnbaum, « Jacques Derrida (1930-2004) », Cahier du « Monde », *Le Monde*, 12/10/2004, p. I.

1.3.4 La déconstruction, une définition ouverte

Puisqu'il s'avère impensable de chercher à faire exhaustivement le tour des propos et des concepts de déconstruction de Jacques Derrida, étant donné l'ampleur et la diversité des tentatives de définitions de celle-ci⁵⁵, les spécialistes nous pardonneront un certain schématisme nécessaire à l'entreprise didactique de cette étude. Nous tâcherons donc d'extraire des différentes définitions consultées, ce qui nous semble le plus pertinent d'un aspect général, puis du point de vue de l'écriture théâtrale.

Qu'est-ce donc que la déconstruction? Il semble que, en tenant compte de la multiplication des interventions de mise au point de Derrida lui-même à ce propos⁵⁶, celui-ci s'est employé à ce qu'elle ne puisse être résumable, finalement, à ne pas pouvoir l'enfermer dans une seule définition, une seule question, un seul propos⁵⁷. Dès lors, la déconstruction apparaît comme un concept fuyant échappant à toute synthèse. Une espèce de système réfractaire à toute systématisation, un système *a-systémique*⁵⁸.

En fait, s'il semble relativement plus aisé d'affirmer ce qu'elle n'est pas, c'est sans doute parce que Derrida, refusant de couper court à toute concession d'ordre dogmatique, préfère la nuance analytique à la formule. Il exclut pour mieux inclure. Ainsi, la déconstruction n'est pas une méthode ni véritablement une école de pensée, encore moins un système ou une philosophie à proprement parler. « Il s'agit plutôt, en interrogeant les présupposés d'un texte, ses catégories, ses marges, ses

⁵⁵ Des milliers de pages écrites par des centaines de commentateurs peuvent être consultées à ce propos.

⁵⁶ Il est cependant à noter qu'après 1972, Derrida ne mentionne que très rarement le terme dans ses ouvrages, laissant le soin aux autres de l'utiliser, étant lui-même occupé à en définir les multiples éléments constitutifs.

⁵⁷ D'après Jacques Derrida dans *Deconstruction and pragmatism*, sous la dir. de Chantal Mouffe, coll. Philosophy/Politics, Routledge, Londres et New York, 1991, p. 81.

⁵⁸ Voir supra p. 17 (note 38) alors que nous mentionnions que la déconstruction se révélait une *a-synthèse*.

limites, ses blancs, de l'ouvrir à d'autres significations possibles que celles qui sont sédimentées, par tradition, au fil des lectures et des enseignements.⁵⁹ » Certains de ses critiques ou commentateurs l'aborderont comme un post-structuralisme procédant par la négative, mais « « déconstruire » n'est pas détruire, ni abandonner⁶⁰ ». Ce n'est pas non plus démonté ou déboulonné. « C'est redonner du jeu, rouvrir des perspectives de mouvement, dans des pensées ossifiées ou figées.⁶¹ » Si, par ailleurs, on a pris l'habitude d'apparenter le travail de Derrida à ce qu'on appelle aujourd'hui « la déconstruction », il s'avère nécessaire de préciser que « Derrida ne déconstruit rien et que la déconstruction n'est pas le projet philosophique arbitraire d'un auteur : elle est plutôt le principe de ruine qui est inscrit dans tout texte lors de son écriture.⁶² » Autrement dit, elle agit comme un virus inséminé dès l'origine et qui démonte en lui-même tout texte, toute institution, tout discours, toute hiérarchie d'ordre logocentrique.

En outre, de cette *irrésumabilité* de la pensée de la déconstruction de Jacques Derrida jaillit soudainement, dans la perspective du processus de création, la possibilité d'une objectivation de la pluralité des points de vue et de la pluralité des langages. « La déconstruction c'est ce qui arrive ⁶³ », disait souvent Derrida. Aussi, pour nous, la déconstruction nous projette-t-elle dans l'avenir, dans ce qui pourrait advenir, et vue sous cet angle elle incite même à la création en y permettant l'éventualité de toute éventualité. Elle ouvre des avenues, des visions, des chemins.

⁵⁹ Roger-Pol Droit, « Personne ne saura à partir de quel secret j'écris », Cahier du « Monde », *Le Monde*, 12/10/2004, cahier, p. III.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Marc Goldschmit, *Jacques Derrida, une introduction*, coll. Agora, Éditions Pocket, département d'Univers Poche, France, 2003, p. 20.

⁶³ Jacques Derrida dans Jean Birnbaum, « Aux détours d'une « autre politique » », Cahier du « Monde », *Le Monde*, 12/10/2004, p. VIII.

D'après Catherine Malabou⁶⁴, la déconstruction ressemble justement à un chemin dont on prend la responsabilité sans règles préalables, sans critères assurés, c'est-à-dire un chemin qui va vers ce qui vient et qui se laisse surprendre. Ainsi, en accord avec Malabou, la responsabilité et la décision qu'engendre la déconstruction, dans quelque domaine que ce soit, doivent se prendre là où le chemin ne peut pas devenir méthode en tant que marche rationnelle vers la vérité, là où il n'y a, par conséquent, ni règles, ni normes, ni critères, ni savoirs préétablis et assurés. C'est d'ailleurs un des reproches formulés par Derrida à l'endroit des structuralistes (et principalement de Lévi-Strauss) que d'avoir injustement orienté leur chemin vers un résultat. Pour nous, la déconstruction derridienne est une incitation à tracer son propre chemin, en s'attachant davantage au processus qu'au résultat. Et s'il n'y a pas de méthodologie ou de marche à suivre, il existe à tout le moins des *frayages*⁶⁵ et il semble évident, selon Derrida, que ce soit à chacun, à partir de ces *frayages*⁶⁶, à ouvrir sa voie, à tracer ce chemin qui n'est jamais donné d'avance. Bien sûr inévitablement cette voie qu'on souhaiterait tracée par avance ne peut, ne doit l'être aucunement. Car, semblable à la théorie des ensembles⁶⁷, la déconstruction nous fait découvrir une infinitude de chemins, de ramifications et d'embranchements qui se rencontrent et se croisent en une multitude d'intersections qui nous renvoient à

⁶⁴ *Tout Arrive - hommage à Derrida (2^e partie)*, Radio-France, octobre 2004, <http://www.radiofrance.fr/listen.php?pnm=son:radio-france.fr/chaines/france-culture/dossiers/2004/derrida/toutarriveb111004.rm>.

⁶⁵ Substantivation du verbe frayer.

⁶⁶ Ces *frayages* sont rendus possibles par l'identification et la reconnaissance des concepts constitutifs de la déconstruction.

⁶⁷ La théorie des ensembles, comme la logique, est une des pierres fondatrices des mathématiques. En effet, cette théorie a joué un rôle important dans l'évolution des mathématiques au début du XX^e siècle ainsi que dans la manière de les concevoir. De plus, les autres théories mathématiques reposent sur les définitions et les résultats qui découlent de la théorie des ensembles. La théorie des nombres, l'analyse ou l'analyse non standard en sont des prolongements directs.

Cependant la théorie des ensembles, pour le moins essentielle, fût à l'origine de beaucoup de troubles et ne fait toujours pas l'unanimité. Lorsqu'elle fût créée par Georg Cantor à la fin du XIX^e siècle, les paradoxes auxquels elle conduisait ont remis en cause les fondements des mathématiques. Aussi, d'autres mathématiciens, dont Zermelo et Fraenkel, ont retravaillé entièrement l'axiomatique de la théorie des ensembles afin d'éviter ces paradoxes.

(source : http://www.reunion.iufm.fr/recherche/irem/histoire/th%C3%A9orie_des_ensembles.htm)

d'autres possibilités. Cet impossible chemin se trace et arrive indubitablement par une succession de prises de position et de décisions. En somme, ce que tente d'élaborer la déconstruction c'est « une pensée singulière et solitaire⁶⁸ ». Une sorte de pensée de l'individualisme qui ne puisse pas ne pas tenir compte de l'existence de « l'Autre⁶⁹ » comme donnée essentielle à sa propre autodétermination⁷⁰.

Il est clair aujourd'hui que la déconstruction a débordé du vase philosophique pour se disséminer dans une foule de sphères de l'activité humaine. Nous verrons un peu plus loin en quoi cet avilissement potentiel de la déconstruction est dangereux du point de vue éthique. Il s'avère néanmoins préalablement nécessaire de circonscrire cinq champs privilégiés d'intervention de la déconstruction : outre le domaine philosophique et de la linguistique [ou du textualisme], il y a celui des études littéraires, de la perception générale du terme [dans le sens de la réception des textes] et celui de la poétique. Ces champs d'activités nous mènent incidemment à cinq définitions aux positions similaires.

Tout d'abord, du point de vue philosophique et tel que nous avons pu l'observer précédemment, la déconstruction consiste en une remise en question de contradictions inhérentes (dites *apories*) à la « métaphysique occidentale », démontant de ce fait ses oppositions hiérarchiques et ses constructions idéologiques. Ainsi, la tendance dite *logocentrique* de la philosophie occidentale reflète un désir idéaliste de contrôler le jeu des signifiants en les soumettant à un signifié *extra-systémique*, c'est-à-dire à une « présence », un « centre » d'autorité qui n'a pas besoin de justification pour être validé a priori.

⁶⁸ Marc Goldschmit, *Jacques Derrida, une introduction*, coll. Agora, Éditions Pocket, département d'Univers Poche, France, 2003, p. 12.

⁶⁹ Un des concepts de Jacques Derrida que nous n'aurons pas le loisir de développer dans ce document. Pour plus de renseignements voir Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, Paris. Éditions Galilée, 1996.

⁷⁰ Une autodétermination individuelle cosmopolite s'entend.

Du point de vue linguistique, l'approche de la déconstruction postule que la langue ne renvoie qu'à elle-même, c'est-à-dire à sa propre vision du monde plutôt qu'à une réalité extérieure. En l'absence de référent absolu, un texte se prête alors à des interprétations multiples, contradictoires même. Ces interprétations découlent des implications philosophiques, politiques et sociales de l'emploi de la langue dans le texte. Cette conception s'oppose donc à la recherche des intentions de l'auteur traditionnellement pratiquée, qui suppose qu'un sens désignant une réalité extérieure a été disposé de manière univoque dans le message et qu'un travail d'explication (exégèse, herméneutique, philologie, etc.) permet de le faire émerger.

Vu sous l'angle de la critique littéraire, la déconstruction derridienne se traduit par une approche immanente⁷¹ des textes, amorçant à la fin des années soixante une contestation de la pensée moderne qui attribue un sens inscrit, fixe ou stable aux actes de langage⁷².

Au sens général de réception, on associe la déconstruction à une technique de lecture permettant au sujet de faire émerger des faisceaux de sens multiples, indéterminés, nouveaux, inachevés à partir des différentes manières d'assembler les éléments qui composent le texte. Elle apparaît comme une méthode postmoderne et poststructuraliste de lecture mettant en évidence les contradictions internes d'un discours en sapant son unité apparente, toujours selon le principe que les signes linguistiques ne peuvent être reliés à des réalités extralinguistiques.

Enfin, sous l'aspect de la poétique, la déconstruction se révèle un type d'écriture permettant au lecteur d'identifier les apories des systèmes établis. Une partie du roman de la deuxième moitié du XX^e siècle tend à créer au centre de l'univers

⁷¹ C'est-à-dire qui existe et agit à l'intérieur même d'un être et ne résulte pas d'une action extérieure (par opposition à transcendant). (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001.)

⁷² Évidemment cette notion d'ordre linguistique du signe et du *speech act*, développé par Austin et repris par Searle, se trouve déplacée dans l'élaboration par Derrida du concept d'*itérabilité* qui expose en somme la différence par la répétition. À ce sujet voir Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 50 et *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 167.

romanesque un creux, un ensemble vide, une absence, une déviance que la lecture investira dans sa quête d'un sens toujours différé.

Tout en tenant compte des trois premières définitions, ce sont les deux dernières qui nous apparaissent le plus aisément transposable au contexte du processus de création théâtrale. De cette façon, en se basant sur ces définitions⁷³, il s'avèrerait envisageable de décrire le parcours de la déconstruction en deux temps. Celui de la lecture et celui de l'écriture, qui débouchent sur l'affirmation des incertitudes du texte (ce que Pierre-Yves Ruff nomme activement « l'incertitude affirmative⁷⁴ »). Nous aborderons donc la déconstruction en premier lieu comme une stratégie de lecture, puis en second lieu en tant que démarche d'écriture.

Une boîte à outils

La déconstruction n'est donc pas une théorie forgée et indestructible. La déconstruction et la question de sa transposition au théâtre représentent une sorte de boîte à outils (ou de Pandore par moments) et les concepts qui s'y rattachent ou s'y trouvent en apparaissent alors les outils. Parmi ceux-ci, une manivelle (il se peut qu'il s'agisse de la *différance*, de la *trace*, de la *marge*, du *cadre*, du *joint* et du *dis-joint* ou encore de la *signature*, par exemple), qui permet à la boîte de se mettre en marche, de mettre en route un nouveau protocole de lecture qui a pour but de lire et de trouver dans le texte ce qu'il y a d'exorbitant; dans l'idée que lire, c'est trouver le sens d'un texte en ce qu'il détient d' « exorbitant⁷⁵ ».

⁷³ Source pour définitions 1 à 5 : <http://www.ditl.info/art/definition.php?term=610>.

⁷⁴ Pierre-Yves Ruff, *L'apport de Jacques Derrida au cœur des incertitudes du XXI^e siècle*, <http://www.theolib.com/jd.html>.

⁷⁵ Expression empruntée à Catherine Malabou, *Tout Arrive - hommage à Derrida (2^e partie)*, Radio-France, octobre 2004, <http://www.radiofrance.fr/listen.php?pnm=son:son.radio-france.fr/chaines/france-culture/dossiers/2004/derrida/toutarriveb111004.rm> et utilisée par Derrida comme mot d'ordre méthodologique dans son analyse de Rousseau effectuée dans *La grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

Une stratégie de lecture

Pour déceler ces moments *exorbitants* du texte, qui ne correspondent pas à des monstruosité mais plutôt à des curiosités, il nous faut développer une stratégie de lecture. Ce qu'une lecture par déconstruction ou une interprétation déconstructionniste cherche à investiguer, c'est comment chaque idée ou concept en apparence unitaire contient en lui-même une multitude de sens souvent contradictoires qui le conditionnent et le déterminent différemment. Pour se faire, la déconstruction déploie « ses opérations de lecture dans la **marge** des textes, non au **centre** logique, mais à la **périphérie**⁷⁶ ». Ce qui signifie, du point de vue dramaturgique, qu'elle sonde a priori ce qui n'a que peu ou prou d'importance dans la progression du déroulement dramatique. La déconstruction nécessite donc, en tant que stratégie de lecture, un effort actif de la part du lecteur afin qu'il porte attention aux détails sans perdre de vue ce dont il est question dans le texte, mais aussi sans chercher à restituer le sens probable du texte selon l'auteur.

Un acte d'écriture

Dans le champ d'action de la déconstruction, l'écriture ne fait pas uniquement référence au système graphique de communication mais davantage à tout système où existe trace de la *différance* (écart du signe et du sens, du performatif et du constatatif⁷⁷, en eux-mêmes). Ainsi, le terme *archi-écriture* correspond à la dimension positive voire originelle de l'écriture, qui considère celle-ci primaire au logos de la parole. Du point de vue de la déconstruction, l'*archi-écriture* englobe la parole. Comme si la parole dans ce renversement hiérarchique prenait aussi valeur d'écriture, puisqu'elle s'y subordonne. Dans cet ordre d'idée, il devient possible d'imaginer tout discours, tout langage en tant qu'acte d'écriture. Un acte d'écriture qui dans l'absolu trouve support autant dans la mémoire du récepteur, que par

⁷⁶ Source : <http://www.ditl.info/art/definition.php?term=610>

⁷⁷ Voir supra 1.3.3, p. 23.

l'enregistrement audiovisuel, que sur les ondes radio porteuses d'une interview. Dans notre perspective théâtrale, cet acte d'écriture peut conséquemment prendre la forme d'un montage dramatique à partir d'une lecture croisée active. Cet acte concerne donc également chacun des langages qu'utilisera l'écriture scénique.

1.3.5 L'avilissement de la déconstruction

Il s'avère évident que Derrida, par son approche de la déconstruction, a volontairement voulu que le concept soit disséminé à différents secteurs de l'activité humaine, qu'il s'agisse des études littéraires, des études cinématographiques, de l'architecture, des arts visuels, de la sociologie, de la linguistique ou du politique, etc., il a constamment travaillé à la diffusion de sa pensée. Par contre, Derrida a toujours redouté un possible avilissement de la pensée de la déconstruction, parce qu'en la rendant de plus en plus répandue, c'est-à-dire en quittant les milieux élitistes universitaires et intellectuels, surtout américains, la déconstruction s'est vue récupérée par différents mouvements dits populaires et associée à ceux-ci aux yeux du public (par exemple : la mode, le mouvement « *queer*⁷⁸ », les féministes, etc.), qui en ont fait un « modèle » d'appréhension⁷⁹ du pouvoir politique et économique. La dénonciation des contradictions inhérentes à un ordre établi au nom d'un principe supérieur a fait de la littérature féministe et des littératures postcoloniales des domaines propices à des analyses déconstructionnistes du patriarcat et de l'impérialisme. Les littératures des *minorités* profitent également de la déconstruction du pouvoir central établi au nom d'une autorité qui se justifie par elle-même. Aussi, l'émergence et la légitimation des nouvelles littératures, des nouvelles formes d'art, d'expression et de communication à la fin du XX^e siècle ne sont pas étrangères à ce

⁷⁸ Qui signifie bizarre et étrange. Ce mot servait à désigner aux États-Unis au début des années 1970 tous ceux dont l'orientation sexuelle ne cadrait pas avec la norme hétérosexuelle. Il fut récupéré par ces minorités qui, en autodérision, en ont fait un symbole contre le pouvoir dominant, calqué sur des valeurs traditionnelles échafaudées sur les principes d'hétérosexualité.

⁷⁹ Dans le sens littéraire du terme qui est de saisir par l'esprit, mais aussi philosophique dans son mode immédiat d'opération intellectuelle appliquée à un objet. (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001.)

rôle décisif joué par la déconstruction. Tous ont trouvé dans la déconstruction une attitude de positionnement face à la norme, mais se faisant ont potentiellement vidé le terme *déconstruction* de son contenu en le médiatisant d'abord puis en évitant ensuite les nuances contextuelles de définition dans son utilisation.

C'est précisément ce que cette étude souhaiterait éviter : ne pas contribuer à cet avilissement. Mais se faisant participer cependant à sa propagation en élargissant sa dissémination; participer à la diffusion de la pensée de la déconstruction en tant que levier au processus théâtral de création. Dès lors entre en ligne de compte le concept de *responsabilité* dont parle régulièrement Derrida. D'aucuns ont qualifié la déconstruction d'un subversif instrument de relativisme et de nihilisme totalement irresponsable par ce désir de saper tout fondement structurel sans proposer quoi que ce soit en retour. Et pourtant inscrite dans le processus de création, elle incite au contraire à nommer sciemment les intuitions, à réagir théâtralement à l'hétérogénéité des textes, des langages et des écritures qui s'offrent au créateur contemporain, par une prise de position cohérente et par conséquent responsable face à un monde désormais de plus en plus dépouillé de son « centre » d'autorité.

Ainsi, pour souhaiter la mettre en cause dans le processus théâtral de création, faudrait-il procéder à un certain *désassujettissement* philosophique sans dégradation, en d'autres mots, affranchir la pensée de la déconstruction de son cadre philosophique sans la travestir. L'un des exemples les plus probants de désarrimage de la pensée de la déconstruction sans avilissement demeure sans doute celui des artistes en arts visuels Simon Hantaï, Valerio Adami et Titus-Carmel. Grands lecteurs de Derrida, ils auront su mieux que quiconque transmuier la déconstruction en un geste plastique entièrement personnel, en une nouvelle écriture. Leurs œuvres issues d'une pensée de la déconstruction nous permettent d'observer la faisabilité d'une telle entreprise.

Mais, pour bien saisir ce qu'est la déconstruction dans son ensemble, puisqu'il s'avère méthodologiquement nécessaire de le faire afin de pouvoir espérer

l'impliquer concrètement dans le processus de création, il nous faut également comprendre certains des concepts qui l'habitent. Nous présenterons donc ci-après de brèves définitions des différents concepts qui déterminent la déconstruction derridienne, dans une optique de mise en cause de ceux-ci dans le contexte du processus de création.

Nous expliquerons en deuxième et troisième chapitre à quels éléments de l'écriture (dramaturgique puis scénique) les différents concepts de la déconstruction ont été associés. Ainsi, pour chaque moment du processus de création, un ou plusieurs éléments de la déconstruction auront-ils été mis à contribution à titre de condition déterminante, c'est-à-dire qu'ils agissent directement sur les éléments constitutifs de la dramaturgie et de la mise en scène, de sorte qu'ils en orientent non seulement le processus mais en modifient même la teneur.

1.3.6 Petit lexique derridien⁸⁰

Nous exposerons, dans ce bref lexique, quelques définitions des principaux concepts de la déconstruction derridienne utilisés dans le cadre de notre expérimentation. Au préalable, les notions de *logocentrisme*, de *grammatologie* et de *dissémination*, œuvrant en arrière-plan des neuf concepts ultérieurement décrits, se trouvent également expliquées sommairement.

Logocentrisme

La métaphysique privilégie, selon Derrida, la voix au détriment de l'écriture, pensée seulement comme secondaire et dérivée. Ce « logocentrisme » fait système avec le privilège accordé à la présence, au sujet censé être présent à lui-même.

⁸⁰ Ce glossaire est inspiré de Cahier du « Monde », *Le Monde*, mardi 12/10/2004, p. II et III.

Grammatologie

Cette « science de l'écriture » ne concerne pas simplement une étude de la graphie. Elle vise l'analyse de « l'écriture en générale », qui conteste le statut habituel de l'écriture, représentative et dérivée, performative et constatative, au profit d'un marquage originaire, nommé aussi « *archi-trace* ».

Dissémination

Contestant la métaphysique de la présence, la dissémination suppose que le sens n'est plus pensable ni « au-dessus » ni « au-dessous » du texte, mais seulement dans sa structure différentielle. N'évoluant désormais plus en droite ligne en étroite collaboration avec le signifié par le signifiant, le voici éparpillé ça et là dans le texte qui en devient l'unique véhicule.

Trace

« Il faut penser la vie comme trace⁸¹ », écrit Derrida dans *L'Écriture et la différence*. Dans *La Pharmacie de Platon*⁸² en 1972, il associera à ce concept celui de *cendres* et de *ruines*. Comme l'explique Marc Goldschmit dans son essai consacré à Derrida, « le tracé de l'inscription, son trait, est le retrait de l'auteur.⁸³ »

Tout comme le silence après avoir écouté du Mozart est toujours du Mozart, un certain résidu subsiste de la lecture d'un poème ou d'un traité philosophique. On peut le désigner comme le parfum qui émane de l'œuvre et qui provoque un écho chez le lecteur, le spectateur ou l'auditeur. Une fois l'œuvre détachée de son « origine », elle est prête à réverbérer dans l'œil, à résonner dans l'oreille ou l'esprit d'autant de personnes.⁸⁴

⁸¹ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 302.

⁸² Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon ». In *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.

⁸³ Marc Goldschmit, *Jacques Derrida, une introduction*, coll. Agora, Éditions Pocket, département d'Univers Poche, France, 2003, p. 221.

⁸⁴ Ann Van Sevenant, « Le Disjoint fait œuvre ». In *Jacques Derrida et l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 76.

Ruines

Pour simplifier, nous pourrions considérer le concept de *ruines* comme concernant et englobant l'ensemble des *traces* d'un texte, c'est-à-dire l'amoncellement de traces en un tout hétérogène sur lequel se bâtit les textes subséquents. Mais pour complexifier nous pourrions indiquer que pour Derrida la ruine est « le spectre de l'invisible qu'elle donne à voir sans jamais le présenter.⁸⁵ »

Texte

« Derrida repense et subvertit radicalement le concept de texte et l'idée de textualité, bouleversant par là nos pratiques les plus traditionnelles de lecture et de pensée.⁸⁶ » Le sens et la fonction du concept de texte en sont par le fait même réévalués et remis au point. Pour Derrida le texte n'est tissé que de différences et de traces de traces, tout texte étant la transformation pratique d'un autre texte. Ainsi, comme le texte devient général ou inclusif, c'est-à-dire que tout ce qui *est* est dans le texte, le rapport entre le texte et le monde ou entre l'écriture et la pensée, par conséquent la vie, est appelé à être *réanalysé*⁸⁷, repensé et réaménagé.

Spectralité

La notion de spectralité est sans doute celle de tous les concepts derridiens qui se rapproche le plus de l'image du virus inséminé auquel fait souvent allusion Derrida pour expliquer le fonctionnement de la déconstruction. La spectralité se réfère à une trace enfouie qui ressurgit sans être nommément identifiée, c'est le cas par exemple

⁸⁵ Jacques Derrida, *Mémoire d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Louvre, 1990, p. 69.

⁸⁶ Marc Goldschmit, *Jacques Derrida, une introduction*, coll. Agora, Éditions Pocket, département d'Univers Poche, France, 2003, p. 11.

⁸⁷ À comprendre dans le sens d'analysé sur les bases des analyses précédentes et non analysé de nouveau.

de la pensée de Marx⁸⁸, qui bien qu'absente nominativement de nombreux ouvrages sociologiques de la fin du XX^e siècle n'en aura pas moins orienté (ou à tout le moins positionné) le discours idéologique.

Différance

Destiné à rassembler des significations généralement séparées du verbe « différer » (« se distinguer » et « remettre à plus tard »), ce terme a été forgé par Derrida pour rendre compte du mouvement qui espace des éléments différenciés et retarde la présence (du sens univoque notamment) d'une manière supposée originaire. Réduit à sa plus simple définition, la *différance* nomme la non-coïncidence des sens (synchronique⁸⁹ et diachronique⁹⁰) en mettant en scène la possibilité d'un écart qui s'écrit, mais ne s'entend pas. En d'autres mots, plutôt que de tendre vers l'unification et la simplification des principes, la *différance* cherche à mettre l'emphasis sur la dimension complexe et non-univoque de ceux-ci. Bref « la différence diffère⁹¹ ».

Joint et dis-joint

La notion de joint et de dis-joint est particulièrement intéressante dans le contexte de création qui nous habite. Ann Van Sevenant en suggère une explication éclairante lorsqu'elle mentionne qu'une « disjonction n'est pas synonyme d'une désunion abstraite, non spécifiée, et n'est pas non plus associable au fragment, partie d'un tout spécifié.⁹² » Sont donc impliqués dans une disjonction les différents éléments constitutifs maintenus ensemble et qu'on pourrait également tenir à part. Il se peut

⁸⁸ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

⁸⁹ Qui étudie un phénomène linguistique à un moment donné. (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001.)

⁹⁰ Qui étudie un phénomène linguistique évolutif et/ou historique. (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001.)

⁹¹ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 97.

⁹² Ann Van Sevenant, « Le disjoint fait œuvre ». In *Jacques Derrida et l'esthétique*, Nathalie Roelens et al., Paris, L'Harmattan, 2000, p. 73.

donc, en fin de compte, en parlant d'éléments disjonctifs, qu'on doive les maintenir séparément afin de pouvoir éventuellement les réunir. Et c'est précisément cette tension, entre ce qui ne peut être tenu ensemble et ce qui ne peut être séparé, qui traduit l'exemple du « disjoint ». Cette tension inhérente au concept de disjoint correspond au cadre d'expérimentation qui permet d'en mesurer l'impact dans l'expérience théâtrale, autant dramaturgique que scénique. Pour Sevenant « les œuvres d'art sont des états disjoints latents et fixés qui pourtant se modifient continuellement et sur lesquels nous sommes autorisés à jeter un coup d'œil.⁹³ » Il est somme toute envisageable de considérer cette non-coïncidence du *joint* et du *disjoint*, faisant écho à la *différance*, comme d'un essentiel moteur producteur de l'acte de création.

Cadre

À nouveau Derrida s'amuse à se faire rencontrer les contraires dans ce concept qui, pourtant d'apparence anodine, revêt une importance capitale dans l'étude qui nous occupe. En effet, ici s'oppose en ce terme l'objet concret de la bordure entourant un tableau ou une toile et celui figuré servant à circonscrire un objet d'étude. La notion de cadre fut d'abord considérée dans l'ouvrage *La vérité en peinture*⁹⁴ où il pose à la fois de manière simple et complexe la question du cadre en art visuel : « Où le cadre a-t-il lieu. A-t-il lieu. Où commence-t-il. Où finit-il. Quelle est sa limite interne. Externe. Et sa surface entre les deux limites?⁹⁵ » Pour Derrida tout cadre arrête l'espace de l'œuvre mais en même temps demeure malgré lui indécidable⁹⁶,

⁹³ *Op. cit.* p. 75.

⁹⁴ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 73; Cité dans David Wills « Arts plastiques : la question du cadre ». In « Jacques Derrida, la philosophie en déconstruction », sous la dir. de Michel Lisse, *Magazine Littéraire*, no 430, avril 2004, p. 51.

⁹⁶ Dans le contexte de la représentation théâtrale, cette indécidabilité du cadre s'apparente entre autres à la notion de la *clôture* dont il sera question ultérieurement.

« puisqu'il s'arrête et se déplace à la fois [...] se divise et se répète⁹⁷ ». C'est ainsi que, fidèle à sa pensée, Derrida ramène l'attention sur les bords, la marge, en se concentrant sur les effets d'effritements qui y ont cours et porte une attention méticuleuse, par exemple en peinture, sur cette chose marginale et pourtant indissociable d'une œuvre : sa signature, « série de marques ou de traits qui n'a rien à voir avec le contenu pictural, donc qui ne lui appartient pas⁹⁸ » et qui cependant s'y trouve intrinsèquement inscrit.

Marge

La marge concerne l'espace blanc entourant un texte, une gravure, une photographie, mais elle dépeint aussi la latitude, la liberté relative qu'elle offre en elle-même⁹⁹. C'est par elle que le pas de recul nécessaire à l'analyse peut exister, que la stratégie de lecture de la déconstruction peut s'élaborer. Elle est l'espace qui permette le renversement.

Signature

Aux yeux de Derrida, la signature écrite implique la non-présence actuelle ou empirique du signataire. Elle est le signe de l'impossible « *maintenance* » du sens par le sujet qui, lui-même, ne peut s'assurer de la propriété du texte. Signer, c'est donc prendre acte d'un écart par rapport à ce qui est signé¹⁰⁰. La signature porte ainsi en elle l'absence du signataire comme sa possibilité.

⁹⁷ David Wills, « Arts plastiques : la question du cadre ». In « Jacques Derrida, la philosophie en déconstruction », sous la dir. de Michel Lisse, *Magazine Littéraire*, no 430, avril 2004, p. 51.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001.

¹⁰⁰ Cahier du « Monde », *Le Monde*, mardi 12/10/2004, p. III.

1.4 Conclusion

En conclusion, nous sommes désormais conscients que la déconstruction n'est pas une technique ni une méthode et que, par conséquent, il ne saurait être question de chercher à l'appliquer¹⁰¹ à notre processus, mais qu'il s'avère envisageable, grâce aux concepts constitutifs, de recadrer sa mise en application dans un contexte théâtral de création. Nous avons aussi découvert que la déconstruction ne s'avère pas pour ainsi dire un moment de libération d'ordre carnavalesque mais se révèle de préférence un temps de recul, de lecture et d'analyse tout à fait conscient des limitations de chacune des écritures et par suite d'un acte d'écriture totalement responsable. Nous savons dorénavant que la déconstruction n'est pas une ode à l'arbitraire¹⁰² ni à la pérennisation du sens face au signe¹⁰³ ni un déni pur et dur de l'histoire¹⁰⁴, puisque par la trace il est au contraire, dans et par l'œuvre de Derrida, continuellement question de référence, de *contextualisation* et d'historicité. En fin de compte, nous avons appris aussi que la pensée de la déconstruction ne saurait exclure les questions éthiques voire politiques de sa mise en application et qu'au contraire celles-ci se retrouvent impliquées à chaque étape du processus d'intervention de la déconstruction.

¹⁰¹ Au sens strict du terme.

¹⁰² Du signe notamment.

¹⁰³ Dans le sens d'un rabattement du paradigme sur le syntagme du point de vue sémantique.

¹⁰⁴ Par le concept de *ruines* notamment.

CHAPITRE II

DÉCONSTRUCTION ET DRAMATURGIE

2.1 La déconstruction, une pensée de l'écriture

C'est aussi la loi de l'écriture : on ne peut que écrire dans la direction de ce qui ne se laisse pas écrire et qu'il faut tenter d'écrire.¹⁰⁵

Nous avons vu précédemment que la déconstruction derridienne cherche d'abord à remettre en question la métaphysique occidentale dans ses fondements de mises en opposition binaires des contradictions. Nous avons également pu constater que l'histoire de la métaphysique occidentale s'est établie à partir d'une certaine philosophie de la présence, axée sur la primauté de la parole vis-à-vis du texte. Au moment de l'écriture, qui fait toujours suite à une lecture méticuleuse, Derrida inverse et bouleverse cet ordre hiérarchique, en repositionnant le texte en un « *centre* » d'autorité qui le lie à cette métaphysique de la présence par l'absence. Ce qui veut dire que l'auteur, absent au moment de la lecture, n'est présent uniquement que par l'écriture, donc par le texte. Il ne s'agit toutefois pas avec la déconstruction de chercher à restituer cette présence, comme tente de le faire la tradition de la philosophie occidentale, mais bel et bien de reconnaître que la présence passée n'est pas présente présentement si ce n'est par le texte qui lui, bien qu'écrit dans le passé, se présente au moment de la lecture comme l'élément omniprésent.

¹⁰⁵ Hélène Cixous, « Du mot à la vie : un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous », propos recueillis par Aliette Armel. In « Jacques Derrida, la philosophie en déconstruction », sous la dir. de Michel Lisse, *Le Magazine littéraire*, no 430, avril 2004, p. 27.

Ainsi, l'écriture devient en quelque sorte, aux yeux de Derrida, un remède pour la mémoire et prend deux significations dans son œuvre : « elle apporte le rétablissement, mais elle effectue aussi un renversement.¹⁰⁶ » Dès lors, l'écriture sert à faire apparaître l'oubli. Fondé sur ce que Derrida nomme les *ruines* d'un texte, « elle crée des marges et a besoin d'espaces blancs, ouverts, pour signifier quelque chose¹⁰⁷ ». Car l'écrit retient malgré lui quelque chose qui semble invisible et qui dénote un passé, une existence passée, au détriment de ces espaces blancs dans lesquels ce passé s'estompe. De ce fait, l'espace blanc s'affirme aussi comme un plein que l'écriture efface au fur et à mesure qu'elle s'écrit. Lire dans les intervalles de la ponctuation, lire entre les lignes, c'est entre autres cela la déconstruction. Est-ce là une manière de vaincre l'oubli? En tout cas, il s'agit certes d'une manière d'identifier les traces d'un texte, d'en reconnaître les fondements construits sur les ruines des textes précédents. Et les possibilités de traces sont multiples, voire infinies, car pour Derrida, les possibilités de lire et de décrire quelque chose sont inépuisables.

Par conséquent, la déconstruction s'avère une pensée de l'écriture, de l'acte de l'écriture accompagné précédemment de celui de la lecture¹⁰⁸, qui tous deux mènent à ce que Pierre-Yves Ruff nomme « l'incertitude affirmative¹⁰⁹ » et que nous pourrions traduire en notre contexte théâtral d'écriture par l'expression d'« indécidabilité créative ». Cette *indécidabilité créative*, que Anne Bogart¹¹⁰

¹⁰⁶ C. Offermans, « Du structuralisme au post-modernisme ». In *Histoire universelle de la philosophie et des philosophes*, sous la dir. de Jan Bor et al., Paris, Flammarion, 1997, p. 380.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Derrida était particulièrement méticuleux quant à la lecture, ce n'est qu'après une lecture soutenue qu'il laissait naître l'écriture, qui faisait jaillir les apories des textes lus en affirmant les incertitudes.

¹⁰⁹ Voir article de Pierre-Yves RUFF *L'apport de Jacques Derrida au cœur des incertitudes du XXI^e siècle* (source : <http://www.theolib.com/jd.html>)

¹¹⁰ Anne Bogart est l'une des femmes metteur en scène les plus connues aux États-Unis. Diplômée de Bard College (B.A.) et de New York University (M.A.), elle est actuellement directrice artistique de la compagnie SITI, qu'elle a fondée en 1992 avec Tadashi Suzuki. SITI se consacre aux échanges culturels internationaux, à la création de nouvelles approches théâtrales ainsi qu'à l'entraînement des professionnels du théâtre. (Source : <http://www.er.uqam.ca/formation.acteur/findividus.html>)

considère comme « une petite mort¹¹¹ » et dont nous rediscuterons au moment de l'écriture scénique, oblige le créateur à prendre position envers les morceaux de *traces* qui font ressurgir les possibilités contradictoires de sens face au signe. La lecture et l'écriture nous ramenant spontanément au texte, nous nous attarderons donc dans un premier temps au concept de texte qui permet d'aborder la dimension dramaturgique de l'étude et la problématique de la transposition de la déconstruction au théâtre.

2.2 Du peu d'exemples théoriques de la mise en application de la déconstruction au théâtre

Au théâtre, il n'est pas si évident qu'il existe nommément des essais théoriques et pratiques de déconstruction et lorsqu'il y en a, le terme *déconstruction* se trouve couramment associé à *fragmentation*, comme si, dans une adéquation formelle, *déconstruction* égalait *fragmentation*. L'un n'induit pourtant pas nécessairement l'autre car en ce cas, on se retrouverait confronté à une certaine façon de faire, précisément en face de ce type de simplification binaire que la déconstruction cherche à éviter. D'ailleurs, il ne s'agit pas tellement de fragmenter, de défaire, dans le sens de démolir, pour réorganiser autrement en une autre structure tout aussi hiérarchique, mais plutôt, comme le mentionne Barbara Johnson¹¹², de dé-faire (to *un-do*), dé-construire, dans le sens d'adopter une position d'éloignement par rapport à la structure de construction, c'est-à-dire de marquer un pas de recul aux fins d'analyse et de prise de connaissance des contradictions inhérentes du texte. Et non pas nécessairement chercher immédiatement à reconstruire à notre manière, mais de préférence tenter de reconnaître et trouver les points de jonctions et de contacts, les apories, les moments névralgiques de l'œuvre (ou du texte), les failles où il y aura espacement qui permette l'intercalation éventuelle de l'*indécidabilité créative*.

¹¹¹ Source : <http://www.theatre-contemporain.net/colloques/colline/default.asp>.

¹¹² Dans J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 3^e éd., Londres, Blackwell, 1991 (source : <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/derrida/deconstruction.html>).

Et en ce sens, comment donc pourrait se manifester alors ce type de déconstruction au théâtre du point de vue dramaturgique? À notre connaissance, il n'existe que très peu d'essais théoriques pouvant orienter la pratique ou la mise en pratique de la déconstruction au théâtre, que ce soit du point de vue dramaturgique ou de la mise en scène. Il y a cependant deux ouvrages d'auteurs américains qui traitent de la question. Il s'agit de *Theatre at the Margins : Text and the Post-Structured Stage* de Erik MacDonald¹¹³ et de *Theatre Under deconstruction? A Question of approach* de Stratos E. Constantinidis¹¹⁴.

L'ouvrage, *Theater at the Margins: Text and the Post-Structured Stage*, analyse et scrute les textes d'auteurs dramatiques contemporains, surtout américains (Kathy Acker, Frank Chin, Richard Foreman, Elaine Jackson, Cherrie Moraga et Wallace Shawn de même que Caryl Churchill [anglais] et Rainer Werner Fassbinder [allemand]). Cherchant à les mettre en relation avec la critique théorique contemporaine, le livre explique comment ces auteurs non-traditionalistes contribuent à l'élaboration d'un langage théâtral d'une sensibilité particulière qui bouscule les règles établies de l'écriture d'un théâtre traditionnel institutionnel. Bien que l'étude spécifique des textes, qui constitue le corps du livre, ne cadre pas avec notre propre étude, l'introduction de MacDonald s'avère révélatrice du point de vue de la déconstruction puisqu'il fonde son analyse des textes et du théâtre sur une mise en situation des théories post-structuraliste, ethnologique et féministe en regard du concept de *marge* élaboré par Jacques Derrida. Toutefois son texte de conclusion qui vise à suggérer des pistes de travail pour les praticiens du théâtre à partir du concept de *marge* et des textes dramatiques précédemment étudiés ne peut non plus servir notre expérimentation puisqu'il en oriente la réflexion vers une dimension sociologique et *ontothéologique*¹¹⁵ (avec l'émergence du concept de

¹¹³ Erik MacDonald. *Theatre at the Margins: Text and the Post-Structured Stage*, the University of Michigan Press, Michigan, 1993, 202 p.

¹¹⁴ Stratos E. Constantinidis, *Theatre Under deconstruction? A Question of approach*, Garland Publishing, New York, 1993, 336 p.

¹¹⁵ Néologisme signifiant l'étude de l'être à travers une réflexion sur Dieu.

l'autre) qui n'a que peu ou prou à voir avec notre recherche. Mais somme toute, sa réflexion laisse entrevoir la possibilité que l'hétérogénéité des textes de ces auteurs contemporains puisse correspondre aux attentes d'un monde en mutation, qui ne soit désormais plus défini autour d'un discours centralisateur. Il note de ce fait, par opposition aux détracteurs de la déconstruction, la dimension tout à fait « responsable » de cette hétérogénéité. Ces notions de *marge* et de *responsabilité* de l'acte de déconstruction d'éléments hétérogènes sont au cœur de nos préoccupations de lecture et d'écriture.

Pour ce qui est de *Theatre Under deconstruction? A Question of approach* de Stratos E. Constantinidis, le document est structuré autour d'une conversation imaginaire entre deux metteurs en scène, l'un traditionaliste ou logocentriste¹¹⁶, l'autre déconstructionniste. Ce dialogue autour d'une table, qui pourrait sembler derridien par les questionnements de l'auteur présent à la table, tombe à plat du fait que les prémisses exposées sous une forme logocentrique d'opposition binaire et le développement même de l'argumentation du livre se révèlent pour le moins contestables, justement du point de la déconstruction derridienne. En effet, Constantinidis appuie sa réflexion sur quatre assertions contradictoires d'aspect totalement logocentrique : 1) qu'il est possible de définir la déconstruction, 2) qu'il est envisageable de la réduire à une approche analytique, 3) qu'il est concevable de la simplifier pour un usage général et 4) qu'il est faisable d'appliquer la déconstruction au travail du metteur en scène, des différents concepteurs, des acteurs, du public et de la critique. Il affirme vouloir tester la validité de la déconstruction comme « approche analytique », en appliquant ses fondements à l'étude de textes de grands auteurs du théâtre et en suggérant des stratégies pour les recherches futures des metteurs en scènes, concepteurs et acteurs. Ce faisant, il manifeste par ailleurs son intention de ne pas s'en remettre à la déconstruction « originelle », celle des écrits de Derrida et de Paul de Man, ce qui va à l'encontre de

¹¹⁶ Substantif de *logocentrisme*, servant à désigner la personne pratiquant cette activité.

notre position¹¹⁷. Partant, il nous apparaît fort peu plausible, pour des raisons mentionnées précédemment¹¹⁸, d'espérer pouvoir définir la déconstruction en une simple formule. De plus, il fait fausse route en opposant la parole à l'écriture dans la représentation, puis l'auteur au metteur en scène dans le processus, en omettant d'abord de considérer l'espace de la création théâtrale comme la rencontre de plusieurs langages¹¹⁹ et donc de plusieurs écritures. Aussi, le type d'argumentation choisie à partir du principe que *la déconstruction s'avère une méthode d'analyse et d'action qui puisse subvertir les modes traditionnels de la production théâtrale*¹²⁰ se révèle en contradiction avec notre perception de la déconstruction qu'il nous est impossible de concevoir comme une méthode. En fait, bien qu'il s'agisse également à nos yeux d'une approche analytique et active, le but de cette expérimentation n'est pas tant de subvertir les modes de productions que de questionner des matériaux issus de la tradition théâtrale. Certes, nous avons questionné et possiblement subverti en cours de route le rapport hiérarchique des différents langages théâtraux utilisés, bousculant de ce fait les modes de productions traditionnellement subordonnés à la parole du texte écrit, mais nous ne souhaitons pas, comme le suggère Constantinidis, les soumettre à un nouvel ordre inversé. En outre, il ne saurait être sujet dans notre document de l'opposition entre les différents intervenants de la production (opposition metteur en scène/auteur par exemple) ou même d'évaluer le processus déconstructionniste du jeu de l'acteur. Par contre, l'ouvrage se trouve particulièrement éclairant lorsqu'il questionne sommairement l'utilisation des nouvelles technologies comme bouleversement de l'ordre des procédés traditionnels de production (mais malheureusement encore une fois pas comme langage ni écriture contribuant au démontage dramaturgique, ce qui

¹¹⁷ Nous restreignons pour notre part notre étude à la déconstruction derridienne.

¹¹⁸ Voir 1.3.1 *De la difficulté de définir la déconstruction*, supra p. 21.

¹¹⁹ « [...] qui est une définition que j'ai déjà donné de la déconstruction : « plus d'une langue » [...] », supra p. 12.

¹²⁰ Stratos E. Constantinidis, *Theatre Under deconstruction? A Question of approach*, Garland Publishing, New York, 1993, p. 6.

est notre position) et lorsqu'il réexamine les cadres et les codes structuraux de certains textes. En ce sens, il traite de l'approche coercitive des différents textes de la production théâtrale par les phénoménologues, les formalistes ou les structuralistes, etc., par opposition aux déconstructionnistes qui contribueraient à une lecture ouverte de ces textes, de même qu'à l'analyse que l'on puisse en faire.

Ces deux ouvrages font directement référence au théâtre de tradition américaine qui n'est pas tout à fait le contexte de la pratique du théâtre au Québec du début du XXI^e siècle, autant du point de vue dramaturgique que dans la manière d'aborder la mise en scène. Certes des essais pratiques, comme ceux du Wooster Group¹²¹ de New York, s'inscrivent totalement dans une approche *déconstructionniste* du théâtre, mais ils ne dérivent pas de ce type d'ouvrage théorique. En fait, le Wooster Group se révèle le parfait exemple d'une possible implication toute personnelle de la déconstruction au théâtre; le penchant québécois d'une telle « appropriation » serait Robert Lepage, bien qu'il ne se soit jamais réclamé de celle-ci. Il faut bien comprendre que ces créateurs d'avant-garde¹²² participent mieux que quiconque à la concrétisation de la postmodernité en art de représentation. Et, bien qu'on puisse tisser des liens d'affinités entre le postmodernisme et le post-structuralisme, dont la

¹²¹ Le Wooster Group, sous la direction artistique d'Elisabeth LeCompte, est un regroupement d'artistes qui collaborent au développement et à la production d'un théâtre axé sur l'utilisation des nouvelles technologies. Depuis trente ans, le Wooster Group a su cultiver de nouvelles formes d'expressions théâtrales, basées sur l'invention technique et technologique, qui puissent répondre et refléter l'évolution d'un monde en mutation. Les objets théâtraux du Wooster Group sont composées d'assemblage d'éléments hétéroclites juxtaposés : mise en scène souvent radicale de textes anciens confrontés aux modernes et à leur propre matériel textuel, film et vidéo, danse et mouvement, musique électroacoustique et remodelage des voix *microphonées*, approche architectonique de l'organisation scénographique.

Le Wooster Group s'affirme sans l'ombre d'un doute comme un précurseur fondamental par l'intégration des nouvelles technologies à l'univers théâtral contemporain, entre autres par l'innovation au niveau de l'image (film et vidéo) et du son. Ce faisant, il aura internationalement influencé une génération d'artistes que ce soit du milieu du théâtre d'avant-garde ou d'autres disciplines (danse, peinture, musique, cinéma et vidéo), en les amenant à s'intéresser à leur travail à la fois d'une grande qualité artistique et intellectuelle.

(source: <http://www.thewoostergroup.org/index.html>)

¹²² C'est-à-dire qui sont à la tête de l'innovation et du progrès dans les disciplines artistiques qu'ils pratiquent (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001).

déconstruction s'avère une composante, la démarche artistique de ces créateurs, à l'image de la nôtre, ne relève pas consciemment à strictement parler d'une mise en application théorique de celle-ci. En somme, ce sont des chercheurs, des praticiens à la recherche de nouveaux langages artistiques qui ne découlent pas nécessairement d'une pensée de l'écriture qui puissent s'appliquer à leur travail artistique. Et c'est là que la formulation théorique de l'implication pratique de la déconstruction dans le processus de création prend tout son sens, en comblant une sorte de vide conceptuel. Mais pour ce faire, tel que précédemment mentionné, nous dégagerons la pensée de la déconstruction de son cadre philosophique, en nous concentrant sur la transposition des concepts derridiens à l'écriture dramaturgique.

2.3 L'étude dramaturgique : l'étape de la lecture

D'un point dramaturgique, les concepts de texte, de ruines et de traces ont orienté le travail de déconstruction par rapport à l'écriture dramaturgique. Il s'agit donc des trois principaux concepts, avec celui de marge et de cadre, qui ont animé nos lectures. À l'aide des ouvrages prémentionnés et dans le processus derridien d'interrogation des textes¹²³, nous avons entrepris de lire *Faust*, *Hamlet* et *Punch*¹²⁴. Pour *Faust* le corpus à déconstruire se trouve constitué d'une multitude de couches stratifiées, auxquelles chaque auteur amène sa vision et ses nuances selon les préoccupations de son époque. La dimension de Gretchen par exemple, dans le *Faust* de Goethe, se réfère à un fait divers de l'époque mettant en scène une femme ayant supposément tué son bébé en bas âge. Le jeune Goethe aurait assidûment assisté au procès qui s'en suivit. Touché par ce drame, il n'a pas hésité dans le *Faust I* à ajouter une dimension contradictoire de l'amour qui oscille du prosaïsme de

¹²³ Processus à trois phases : lecture, écriture et « incertitude affirmative », voir 1.3.4 *La déconstruction, une définition ouverte*, supra p. 25.

¹²⁴ Du moins à chercher de la lecture concernant ou impliquant ce dernier, ce qui nécessite nécessairement de lire.

Faust jeune à l'idylle recherchée par Gretchen. Comparativement à l'épisode chimérique d'Hélène de Troie du *Faust II* (qu'on retrouve également dans le *Volksbuch* de 1587, et le *Faust* de Marlowe), il projette le récit dans une certaine sublimité romantique qui lui soit tout à fait contemporaine¹²⁵.

En ce sens, l'œuvre de *Faust* est beaucoup plus vaste que celle de Goethe et le mythe de Faust lui-même. Et le concept élargi de texte, selon Derrida, nous invite à décroisonner *Faust* et à le considérer en bloc, c'est-à-dire en fonction de l'ensemble de ce qui a été écrit de Faust. Pour nous, les *Faust* décroisonnés deviennent l'œuvre de *Faust* et concerne donc tous les écrits; il en va de même pour *Hamlet* et *Punch*. Ce qui permet de travailler avec une multitude de matériaux hétérogènes (par exemple pour l'œuvre de *Faust*: le *Volksbuch*, le *Faust* de Marlowe, de Goethe au niveau dramatique, mais aussi les œuvres opératiques de Gounod, Boito et Busoni, et les œuvres cinématographiques de Murnau, Burton et Svankmajer, etc.). théâtre, opéra, cinéma, littérature, apparaissent tous dès lors comme des phénomènes déconstructibles d'écriture.

2.4 Déconstruction et écriture dramaturgique

En constatant la nature des matériaux dramaturgiques choisis (*Hamlet*, *Faust* et *Punch*) un questionnement concernant l'absence d'œuvres dites de la tradition française nous est apparu. Bien que ces œuvres fassent partie de la culture occidentale, nous avons opté pour des œuvres de traditions étrangères. Le fait de travailler avec des textes de traductions diverses, nous a placé dans une situation comparable à celle anglo-américaine vis-à-vis des textes de Derrida, c'est-à-dire dans un déplacement hiérarchique inversé des langues et des cultures. En effet, la

¹²⁵ D'ailleurs, nous ne retiendrons du *Faust I* de Goethe que ce personnage et ceux du prologue, question de marge et de cadre. Voir 2.4.1.4 *Les choix des composantes dramaturgiques ou les traces du Faust dans l'expérimentation*, infra p. 57.

déconstruction dramaturgique de textes anglo-saxons¹²⁶ rend envisageable l'adaptation par appropriation, d'où la possibilité de faire nôtres ces matériaux, entre autres, grâce à la distance qu'offre l'écart des langues. Rejoignant du coup le concept d'*intraductibilité* qui guide Derrida dans son écriture¹²⁷.

Avec *Faust* et *Hamlet*, nous sommes en face de deux immenses monuments de la dramaturgie théâtrale, donc devant la possibilité d'ébranler les fondements même d'une certaine tradition théâtrale. Qu'est-ce que *Faust*? Qu'est-ce que *Hamlet*? « Chaque fois qu'on essaie de penser la question du « qu'est-ce que? ... », de poser une question sur cette forme de question [...] ¹²⁸ », on met en marche « une pensée de l'origine et des limites de la question « qu'est-ce que? ... »¹²⁹ ». Dès lors que la déconstruction, initiée par cette même question, se met en route, elle fait émerger les concepts constitutifs de trace, de ruine et de texte. Si on pense à Faust, on pense à Goethe certes, mais aussi au mythe de Faust et à tous les *Faust* qui ont existé. Des centaines, voire des milliers, de versions de ce mythe existent dans la littérature occidentale¹³⁰, parfois antérieures à Faust lui-même. Chaque auteur, poète, romancier, cinéaste, metteur en scène, compositeur, chaque artiste qui y va de son propre *Faust*, le construit sur les ruines des *Faust* antérieurs, à partir des traces de tous les *Faust* qui lui ont précédé. On ne peut pas dire : « j'écris un *Faust*, c'est le premier. »

¹²⁶ Bien que *Faust* fasse partie de la culture allemande, il fut rapidement récupéré par la culture anglo-saxonne avec l'adaptation du mythe de Faust par Christopher Marlowe, qui le premier transposa l'histoire du *Volksbuch* à la scène en 1589. Nous verrons un peu plus ce qui a animé ce choix.

¹²⁷ Voir supra p. 14.

¹²⁸ Jacques Derrida « Qu'est-ce que la déconstruction? », propos recueillis par Roger-Pol Droit in *Le Monde*, Cahier Derrida, mardi 12 octobre 2004, p. III.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Ici il nous faut élargir le terme de littérature à toute forme de manifestation artistique d'écriture en Occident.

Pour nous guider à travers l'histoire du mythe de Faust, l'ouvrage d'André Dabezies *Le mythe de Faust*¹³¹ se révèle un outil clé, permettant de retracer la trace de Faust, le personnage, et de *Faust*, l'œuvre. Ce livre a pour but premier de fournir un cadre d'étude facilement accessible et compréhensible. Ce cheminement du mythe méticuleusement retracé par l'auteur sert donc ici avant tout de mise en contexte afin de bien circonscrire les trois types de figures du mythe de Faust.

2.4.1 *Faust*, une œuvre à la fois mythique et populaire

La légende de Faust a-t-elle besoin d'être présentée? Elle est sans doute l'une des plus fécondes des temps modernes. On peut situer sa naissance, après une gestation de plus de 60 ans, en 1587. Cette année-là parut à Francfort, chez l'imprimeur Johann Spiez, un récit sans nom d'auteur intitulé *Histoire du docteur Johann Faust, très célèbre magicien et nécromant, etc.* ou plus communément le *Volksbuch* qui signifie *récit populaire*¹³². Depuis lors, les reprises, adaptations et transformations de cette histoire se sont multipliées de manière exponentielle. Des auteurs tantôt anonymes, tantôt obscurs, tantôt illustres, comme l'Anglais Marlowe, les Allemands Lessing, Goethe, Lenau, beaucoup plus tard Thomas Mann, le Français Paul Valéry et tant d'autres ont écrit un *Faust*, « leur » *Faust*... Maints genres littéraires ont été mis à contribution : théâtre, roman, nouvelles, poésie, essais. Même la science fiction a eu ses *Faust(s)*. La musique, l'opéra et le cinéma (Murnau, Burton, René Clair, Jan Svankmajer, etc.) n'ont pas été en reste. Il n'est pas facile d'expliquer l'extraordinaire succès que remporta cette légende en Occident. Sans doute était-elle riche non seulement par son contenu intrinsèque, mais aussi par ses potentialités.

¹³¹ André Dabezies, *Le Mythe de Faust*. Paris, Armand colin, 1972, 400 p.

¹³² Paru sous le titre *Histoire du docteur Johann Faust, très célèbre magicien et nécromant, etc.* Francfort. Johanne Spiez, imprimeur. 1587.

L'ouvrage *Le mythe de Faust* d'André Dabezies¹³³ retrace à travers quatre siècles l'évolution du mythe de Faust, de sa naissance, c'est-à-dire à partir de l'existence du vrai docteur Faustus (1480-1540), jusqu'en 1970. Ce livre propose une analyse exhaustive des œuvres qui ont marqué cette évolution en apportant un éclairage nouveau sur la signification du mythe et son importance dans la littérature et l'évolution du monde occidental. Le cheminement du mythe s'effectue donc à travers trois époques marquantes auxquelles correspondent trois visions du mythe : soit le *Faust primitif*, le *Faust romantique* et le *Faust moderne* ou du XX^e siècle.

2.4.1.1 le *Faust primitif*

En ce qui concerne le *Faust primitif* (de 1587 à la fin du 17^e siècle), pour bien comprendre le mythe, il faut nécessairement discerner ce qui est vrai de ce qui appartient à la légende. Ainsi est-il concevable de faire une distinction entre ce qui est antérieur à la mort du véritable Faust (1540) et ce qui lui est ultérieur. Faust (George et non Johannes de son vivant) était reconnu comme un nécrologue nécromant, méprisé des intellectuels mais écouté et presque sympathique au peuple, malgré les moments plus sombres de sa vie faite de voyages et de fuites à travers l'Allemagne. Pour Dabezies, le Faust de l'histoire n'est que de peu d'intérêt et il sert en fait de repoussoir, afin de mieux saisir la tradition littéraire qui s'en suivra et qui, de toute façon, l'ignorera peu à peu, ce qui du point de vue de notre étude de la trace et de la résurgence de l'oubli se révèle de prime abord des plus significatif. L'auteur explique alors comment s'est effectué le passage à la légende. C'est à Wittenberg, autour d'un certain Melanchthon¹³⁴, dans les cercles luthériens, que s'est développée la légende de Faust. D'abord dans un souci très religieux d'en

¹³³ André Dabezies est professeur de littérature comparée à l'Université d'Aix-Marseille I (Aix en Provence) et spécialiste en littérature germanique.

¹³⁴ Philipp Schwarzerd, dit Melanchthon, (Bretten, 1497 - Wittenberg, 1560), est un réformateur religieux allemand; disciple de Luther. Il s'efforça d'établir un accord entre les diverses fractions de la Réforme, et même entre celle-ci et le catholicisme. Auteur de nombreux ouvrages, il rédigea avec Camerarius la *Confession d'Augsbourg* (1530). (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001).

faire une légende « édifiante » de mise en garde de toute forme d'association avec le diable, puis ensuite dans un souci de rompre avec certaines traditions païennes, dont la plus chère et la plus attirante à l'époque était sans doute l'utilisation de la magie et de l'occulte. À cette légende édifiante s'ajoute également l'importance non négligeable des anecdotes populaires, qui ont sans aucun doute contribué à cristalliser le personnage de Faust et ses aventures en un *récit populaire*, le *Volksbuch* (1587), première manifestation littéraire du mythe qui fut par la suite traduit en plusieurs langues dont la première traduction anglaise date de 1588.

Une seconde œuvre majeure apparaît d'ailleurs en Angleterre dès l'année suivante avec *La tragique histoire du docteur Faustus* de Christopher Marlowe¹³⁵. C'est définitivement à ce dernier que l'on doit le passage heureux et essentiel à son développement, du récit populaire au drame théâtral. Le texte de Marlowe restera toutefois méconnu à l'étranger puisqu'il ne sera traduit en allemand qu'en 1808 et en français qu'en 1850. Son influence s'avèrera pourtant immédiate, car la pièce se verra presque aussitôt récupérée par le théâtre de marionnette, puis exportée par le théâtre ambulant anglais sur le continent suite à la fermeture des théâtres en Angleterre (1642). Le *Faust* de Marlowe est alors adapté aux goûts du public et le comique prend de plus en plus de place avec l'ajout d'un valet de farce (Pickelhäring, Kasperl, Hanswurst et même le légendaire Punch). Ainsi, par le *Volksbuch* et l'œuvre de Marlowe la figure mythique de Faust demeure bien vivante durant ce siècle et demi et fascine de plus en plus les foules.

En résumé, dramatiquement parlant, le *Faust primitif* plutôt moralisant du *Volksbuch* puis très populaire par le biais de la marionnette, correspond avant tout au passage réussi du récit au drame, grâce au génie de Christopher Marlowe, qui aura su transformer une légende édifiante en drame de l'humanité.

¹³⁵ Représentée à Londres, vraisemblablement entre 1589 et 1592.

2.4.1.2 Le *Faust romantique* (18^e et 19^e siècle) : du romantisme à l'embourgeoisement

Désormais avec le *Faust romantique*, la figure du personnage décadent dépeint par Marlowe s'inverse, c'est-à-dire que d'un personnage méprisable qu'il était, voici Faust incarnant un idéal, le voici avide de connaissances au nom d'un noble élan intérieur. Cette transformation est due à deux essais de réinterprétation et de réactualisation du mythe : ceux de Lessing et Weidman. Ces deux essais tinrent dès lors le rôle de précurseurs pour les jeunes intellectuels du *Sturm und Drang*, mouvement littéraire allemand orienté autour de la mise en valeur du *strebern*, sorte d'élan intérieur profond de l'être humain. Ces jeunes intellectuels s'opposent à toute forme de règles et de limitations dans le drame en se réclamant volontiers de Shakespeare et en refusant le classicisme du drame français. À peu près tous se sont essayés à l'écriture d'un Faust avec plus ou moins de succès. Néanmoins, *Le Faust* de Goethe, qui s'affirme comme la figure de proue de ce mouvement à la vision idéalisante, s'avère l'œuvre de référence quant au *Faust romantique* (XVIII^e et XIX^e). Ainsi, Goethe cristalliserait et officialiserait le mythe en œuvre littéraire incontournable (par ses *Faust I et II*). En fait, il s'agit ni plus ni moins de l'œuvre la plus commentée dans la littérature occidentale. Ce qui la rend si remarquable repose sans doute sur le fait qu'elle soit si intimement liée à la vie de son auteur Goethe (1749-1832). En effet, chaque phase de la vie du poète a marqué son Faust : l'*Urfaust*, sa jeunesse (écrit entre 1771 et 1773), le *Faust I*, l'âge mûr (1808) et le *Faust II*, sa vieillesse (publié après sa mort en 1832). Aujourd'hui, l'œuvre de Goethe dans son ensemble est considérée comme la version officielle du mythe.

Dans la continuité de Goethe, le 19^e siècle, encouragé par une philosophie idéaliste où Faust se définit par son aspiration infinie à la connaissance, donne naissance à de nombreuses œuvres, dont les plus marquantes sont celles de Grabbe (1829), Lenau (1835), Berlioz (*La damnation de Faust*, 1846), Heine (*Faust, le ballet*, 1847) et Liszt (1857). Cette période correspond à une véritable « faustomanie » dont l'aboutissement est indéniablement l'opéra de Gounod (1859), qui connaîtra un

succès retentissant autant en France qu'à l'étranger¹³⁶. Il est à noter que du drame philosophique et allégorique de Goethe, sorte de méditation du *Mal*, du *Destin* et de *l'Homme*, il ne reste dans Gounod qu'une histoire de jeunesse et d'amour, un drame presque réel. En ce sens, le *Faust* de Gounod marque bien l'adieu aux grands *Faust(s)* romantique(s), dont il assume à sa manière la survivance. D'après M. Dabezies, on peut affirmer sans se tromper que ce *Faust romantique*, qui est l'apanage de toute une classe cultivée de bien nantis, est devenu au 19^e siècle le *Faust populaire*.

2.4.1.3 Le *Faust moderne* ou du 20^e siècle

Au 20^e siècle, à l'aube de la première crise mondiale, se succèdent les vagues idéologiques. Avec elles se préparent pour le *Faust moderne* un véritable conflit des interprétations issues des nouveaux courants socio-idéologiques émergents, eux-mêmes intimement liés aux événements historiques et politiques tumultueux du tournant du siècle. Il s'avère manifeste que le rapprochement de *Faust* aux événements politiques et sociaux devient de plus en plus étroit, voire intime. Cette concordance permet l'émergence d'une vision nouvelle, d'une figure symbolique du Héros national, en une image mythique d'un Faust épris d'une volonté de puissance. Par exemple, on voit surgir de Lunacharsky¹³⁷ un Faust socialiste intimement lié à la cause et à sa propagation, et même au préalable un Faust-Héros-national-Allemand, élément d'une forte ferveur d'identité nationale. L'arrivée au pouvoir en 1933 du national-socialisme allemand et le triomphe du nazisme marqueront cependant la disparition graduelle du *Faust* en Allemagne. Et ce ne sont là toutefois que quelques exemples parmi une multitude d'interprétations possibles, allant du concept

¹³⁶ 1000^e représentation en 1894, à Paris seulement.

¹³⁷ Anatolij V. Lunacharsky (1875-1933) : homme politique bolchevique, il fut un collaborateur de Lénine et de Trotski.

philosophique de Oswald Spengler¹³⁸ au *Faust unificateur* mais pessimiste de Thomas Mann, en passant par le *Faust populaire* de Murnau (cinéma). En somme, si on résume le début du 20e siècle, tout ce foisonnement des variations les plus inattendues de la figure de Faust prouve que celle-ci exprime la réaction d'une génération consciente de vivre une crise sans précédent.

Par ailleurs, cette diversité permet l'éclosion de nouvelles formes d'écriture telles la photographie et le cinéma. C'est d'ailleurs une adaptation du *Faust* de Goethe par Murnau qui s'imposera dans l'avenir à des générations d'amateurs de cinéma comme l'héritage par excellence du romantisme et du *féérisme* populaire. De plus, dans ce sillage de Goethe en croisement du *Récit populaire* retrouvé, par une résurgence voire une redécouverte des marionnettes, émerge l'opéra *Faust* de Ferruccio Busoni. Mais ce ne sont pas tous les *Faust* de type goethéen qui réussissent à s'imposer, la plupart apparaissant étrangement inactuels et mis à part Spengler, Murnau et Busoni, aucune œuvre majeure n'émerge de cette profusion.

En ce presque milieu de siècle, Faust ne manque pas d'aller faire un petit tour du côté de la psychanalyse avec le drame lyrique *Faust* (1936) de Gunnor Beskov, qui pose avant tout la question du *Qui suis-je?* Apparaissent aussi les œuvres de Dorothy Leigh Sayers, *Le Diable aura son dû* (1939), de Boulgakov, *Le Maître et Marguerite* (1940) et évidemment de Paul Valéry *Mon Faust* (1940) et *Lust ou la demoiselle de cristal*, deux comédies inachevées dont l'ironie et le pessimisme surprennent. Mais c'est bel et bien à Thomas Mann (*Docteur Faustus* en 1947) qu'est revenu le génie de décrire avec profondeur la situation existentielle de l'homme confronté à son propre mal.

¹³⁸ Oswald Spengler (1880-1936) : philosophe allemand, il fut une sorte de théoricien du germanisme et a défendu une conception cyclique de l'histoire des civilisations : *Prussianisme et socialisme* (1919) et *Le Déclin de l'Occident* (2 vol. 1918-1922).

Il va de soi que les événements (le nazisme, la guerre, puis sa conclusion catastrophique) ramène les écrivains d'abord et les critiques ensuite, à une vision éminemment tragique de l'histoire de Faust. Dans cette foulée de l'après-guerre et des visions pessimistes de l'époque, comme celles du musicien marxiste Hans Eisler (1952), point à l'horizon optimisme et ironie, entre autres dans la fantaisie américaine, mais surtout par le biais de visions rafraîchissantes comme celle de René Clair (cinéma), *La beauté du diable* (1950). Par la suite, l'histoire de Faust à partir de 1955 sera irrémédiablement marquée par un retour en force de son utilisation au cinéma (Peter Gorski, Richard Burton, etc. et plus près de nous István Szabó et Jan Svankmajer). Du point de vue littéraire, certains auteurs s'y attaquent avec un succès relatif comme Edgar Neville avec *Vingt petites années* (1954), ou encore Laurence Durrell avec *Un Faust irlandais* (1963), ou bien Jack Kerouac avec *Docteur Sax, Faust part three* (1959).

2.4.1.4 Les choix des composantes dramaturgiques ou les traces du *Faust* dans l'expérimentation

Le rapport constant et étroit de Faust avec l'environnement historique aura donc servi à mieux identifier les trois grandes figures du mythe, le *Faust primitif*, le *Faust romantique* et le *Faust moderne*. Cette approche historique permet de faire ressurgir les traces et d'établir certaines variantes récurrentes essentielles aux diverses manifestations du mythe de Faust et utiles à l'étude en cours : le désespoir jusqu'à l'idée du suicide, les aspirations, les ambitions, la vieillesse et par opposition le rajeunissement, les amours (physiques et idylliques), les audaces, la magie, l'occulte, la relation fantastique avec les démons ou avec les puissants, le savoir scientifique, et cetera.

De plus, du point de vue dramaturgique, nous pouvons aussi observer que le schéma du drame « Faustien » semble rester relativement constant à travers les âges. Il devient dès lors possible de constater que les moments du récit peuvent se réduire à quatre, dont les deux derniers sont les redoublements des deux

précédents, c'est-à-dire en premier lieu les désirs inquiets de Faust, en second lieu le pacte, en troisième lieu les exploits magiques et en dernier lieu la fin terrible (ou heureuse, c'est selon). Nous nous servons volontiers de cette schématisation structurelle, en miroir de celle d'*Hamlet*, afin d'orienter le montage de notre adaptation dramaturgique. Ainsi, nous avons gardé intact les deux premiers moments du drame de Faust pour offrir l'espace du dédoublement à Hamlet.

Un autre des phénomènes récurrents observés est sans contredit la structure bipolaire du mythe et du personnage, qui consiste en une coexistence perpétuelle des contraires, l'un soulignant un élan sain et naturel qui porte l'homme à réaliser ce pourquoi il est au monde, l'autre marquant la ruine et la perte de l'homme quand son désir exaspéré ne cherche que la réalisation de lui-même. Nous pourrions même affirmer que sans cette bipolarité il n'existe pas de drame. Notre souhait n'est pas de contrer cette bipolarité mais de la déstabiliser, en la confrontant d'abord à *Hamlet* puis à *Punch*.

En s'attachant donc davantage à la structure du mythe plutôt qu'à son rayonnement et à ses thématiques, notre choix s'est porté sur l'étude du *Faust primitif*. Le désir de retourner aux origines dans une perspective de travailler à partir des concepts de traces et de ruines, a orienté nos lectures vers le mythe originel, c'est-à-dire le *Volksbuch* et presque obligatoirement sa première forme de transcription au théâtre avec le *Faust* de Marlowe. Dès lors, le cadre dramaturgique s'en trouvait fixé puisqu'il s'avérait impossible d'utiliser l'entièreté du mythe étant donnée la vastitude des éléments à considérer. De plus, de par notre désir d'expérimenter et d'explorer le concept de marge, nous avons délibérément rejeté ce qui s'inscrit dans la tradition logocentrique du mythe de Faust qui correspond à la vision idéalisée de Goethe et de Gounod. Aussi, toujours dans l'esprit de la marge, nous avons choisi de conserver certains éléments de l'œuvre de Goethe fortement dévalorisés par rapport à la structure dramatique d'ensemble et que nous considérons comme des éléments significatifs de *signature*, soit *Le Prélude sur le théâtre*, *Le Prologue dans le ciel* et

l'aventure amoureuse Faust/Gretchen (Marguerite). En sachant pertinemment l'importance accordée à la relation Faust/Marguerite dans l'opéra de Gounod, nous avons décidé d'en faire un élément marginal dans notre propre structure. Ainsi le personnage féminin de Gretchen/Marguerite, peu ou prou présente dans l'ensemble du mythe, mais au centre de l'évolution dramaturgique de l'œuvre de Gounod s'est retrouvée en marge dans notre écriture dramatique, par le fait qu'il venait court-circuiter la relation Hamlet/Ophélie.

Voici donc en terminant quelques unes des traces ou écritures de *Faust* que nous avons choisi de conserver pour notre adaptation.

Qu'avons-nous retenu du *Faust primitif*?

Dans le *Faust primitif*, encore une fois par notre souci d'explorer le concept de marge, nous avons porté notre attention sur les éléments marginaux du *Récit populaire* (*Volksbuch*) en utilisant les textes du prologue, soit *La mise en garde au lecteur Chrétien* (devenue dans notre contexte *La mise en garde au spectateur chrétien dit par le pape*) et *Le texte de l'imprimeur*.

Qu'avons-nous retenu du *Faust* de Marlowe?

De Marlowe, nous avons conservé le texte du chœur en prologue ainsi que la scène I (Faust dans son cabinet d'étude), la scène II (dialogue entre Wagner, serviteur de Faust, et les deux étudiants) et la scène III (incantations et première rencontre de Méphistophélès et de Faust) de l'acte I, de même que la scène I (Faust avec le bon et le mauvais ange, puis le retour de Méphistophélès, la lecture du pacte et la signature) de l'acte II.¹³⁹

Quelles sont les autres manifestations du *Faust* dans l'expérimentation?

¹³⁹ Malheureusement nous avons dû renoncer aux scènes concernant le bouffon Robin qui s'affirmait comme une manifestation de la *marge*, pour nous concentrer sur le personnage de Faust vieux.

Au niveau du *Faust moderne*, nous avons puisé dans l'œuvre cinématographique du *Faust* de Burton, de Murnau et de Svankmajer. Cette dernière œuvre (*Leçon de Faust* [*Lekce Faust*], 1994), la plus contemporaine des trois, mêle le *Faust* de marionnette au *Faust* de Marlowe et procède par déconstruction dans sa structure. Bien qu'absente textuellement de l'adaptation finale, le *Faust* de Svankmajer n'en demeure pas moins un élément de déconstruction primordial dans notre processus de montage dramaturgique, puisqu'il en aura influencé l'esprit. Toutefois son utilisation tangible procède davantage de l'écriture scénique étant donné la présence de certaines images du film en projections vidéo. On peut donc affirmer que ce *Faust* influence en fin de parcours la dimension esthétique du spectacle tout en jouant un rôle dramaturgique essentiel.

2.4.2 Hamlet

Comparativement à *Faust*, le travail sur *Hamlet* nécessite une approche différente du fait que l'historicité de la tragédie et du personnage ne sont pas façonnées du même type de traces et de ruines. En effet, *Hamlet* apparaît de prime abord de structure beaucoup plus monolithique. De fait, Hamlet s'apparente bien davantage à un archétype qu'à un mythe à proprement parler. Et si le *Faust* de Goethe cristallise d'emblée l'essence du mythe, il s'avère envisageable d'attribuer à Shakespeare la pleine paternité de l'œuvre d'*Hamlet*, du moins nous ne la contesterons pas.

Certes, il est possible de retracer les influences qui ont permis à la tragédie de Shakespeare d'émerger et qui lui auront servis de source d'inspiration (de Saxo Grammaticus[1514] à Belleforest[1582]). Toutefois, nous considérons plus pertinent de s'attarder à la structure interne de la tragédie d'*Hamlet*, bref à son articulation dramaturgique. Pour le matériau *Hamlet*, un ouvrage offrant un angle d'étude de nature psychanalytique, par conséquent en marge des analyses structurales habituelles, s'est imposée et a orienté notre lecture de manière *différente*, puisque sans nécessairement calquer la nôtre sur la sienne, sa vision psychanalytique aura après coup permis notre positionnement dramaturgique. Il s'agit du livre d'André

Green¹⁴⁰ « *Hamlet et Hamlet*¹⁴¹ » qui, par une lecture psychanalytique de la représentation, jette un regard différent sur l'œuvre et le personnage central. Au même titre que l'ouvrage d'André Dabezies nous aura permis de suivre à travers le temps l'évolution du mythe de Faust (le personnage et l'œuvre), le livre de Green, tente de suivre pas à pas celle de la représentation. En somme, *Hamlet et Hamlet* offre la possibilité à notre étude de se doter d'un coup d'œil *différant* sur l'œuvre et le personnage d'Hamlet.

Green axe son étude autour du personnage d'Hamlet et du rapport qu'il entretient avec son père¹⁴². Guidé par notre travail sur la marge, nous nous proposons d'orienter notre lecture en fonction du rapport qu'Hamlet entretient envers les deux personnages féminins de la pièce, soit Ophélie et Gertrude. De plus, dans un renversement hiérarchique des valeurs *phallogocentriques* du discours Shakespearien, c'est par Ophélie que la marge sera transférée en un centre d'autorité. Ainsi, il ne s'agit plus tant d'illustrer la quête vengeresse d'Hamlet, ni la souricière de Claudius, mais plutôt de montrer le désir amoureux déchu d'Ophélie. En outre, notons que le rapport père-fils, loin de se voir évacué du spectacle, trouvera sa manifestation scénique par sa représentation spectrale, en lien avec le concept derridien de spectralité, sous forme d'image vidéo. Cependant, à nouveau, des espaces blancs seront alloués dans le texte afin de permettre au spectre du père de prendre parole, soit par une voix au microphone, soit par l'entremise de Hamlet lui-même disant le texte de son père à voix basse.

¹⁴⁰ M. André Green est psychiatre et auteur d'ouvrages psychanalytiques bien connus, entre autres, sur le théâtre avec *Le temps éclaté* et *Un œil en trop* qui traite du complexe d'Œdipe dans la tragédie grecque.

¹⁴¹ André Green, *Hamlet et Hamlet*, éd. Balland, Paris, 1982, 269 p.

¹⁴² Selon l'auteur Green, l'identité du spectre est triplement symbolique dans *Hamlet* : il est roi, père et métaphore d'un pays (« King, father, royal Dane » dit le texte de Hamlet-fils) (p.73). Au même titre, la figure du père est aussi triple : il y a l'idéalisé (Hamlet-père), la tare, c'est-à-dire le pire père envisageable (Claudius) et il y a le père moyen, le bouffon (Polonius). « Quoi qu'il fasse, Hamlet trouve [continuellement] un père sur son passage pour lui barrer l'accès à l'objet de son désir » (p.68). En contrepartie de ce système, notre Hamlet trouve sans cesse sur son passage une femme qui rend confus son désir.

Par ailleurs, semblable à la position de Green, qui considère que la pièce d'*Hamlet* est organisée autour d'une construction en arche dont la césure est établie au moment de « la pièce dans la pièce » et qu'il existe par conséquent un double miroir qui réfléchit presque toute action, presque tout rapport entre les personnages, il devient possible de fractionner le déroulement d'*Hamlet* de sorte qu'il se positionne en double ou en miroir de *Faust*. Que ce soit du point de vue dramaturgique ou des personnages de Faust et d'Hamlet, l'un trouvera écho dans l'autre. Mais comment opérer ce passage d'un temps à un autre, d'une tragédie à l'autre? Le point fracture de la tragédie d'*Hamlet* d'après Green prend racine au départ par la représentation de la pièce dans la pièce, pour trouver son point de chute dans la chambre à coucher de Gertrude, à la seconde apparition du spectre. Nous avons en quelque sorte cherché à respecter ce schéma mais en l'accordant sur le point de césure de *Faust* qui se situe au moment du rajeunissement donc au début de la manifestation des exploits magiques et du surnaturel.

Voici donc en terminant, quelques unes des traces ou écritures de *Hamlet* que nous avons choisi de conserver pour notre adaptation. Dans le cas d'*Hamlet*, puisque notre étude aura porté davantage sur la structure de la tragédie, notre processus de reconnaissance de la trace s'est activé autour du concept de *différance* et d'*intraductibilité*¹⁴³. En ce sens, nous nous sommes attardés à la lecture de différentes traductions de la tragédie et de leur mise en relation à la fois entre eux et au texte original de Shakespeare¹⁴⁴. Les trois traductions retenues sont donc celles

¹⁴³ Pour en savoir plus sur le processus de reconnaissance des traces, entre autres sur le travail de lecture croisée à partir des différentes traductions d'*Hamlet*, et avoir des exemples concrets du développement du montage dramaturgique, prière de se référer à la section 2.4.5 *Exemples de déconstruction dramaturgique et concepts constitutifs utilisés*, infra p. 69.

¹⁴⁴ Quiconque connaît un tant soi peu le théâtre de Shakespeare est à même de savoir que la notion de texte original est dans son cas quelque chose de complexe et de difficile à déterminer, surtout pour *Hamlet* où on dénombre l'existence de 3 *quartos* et 1 folio, sans compter le cahier du souffleur et ce qu'on nomme les *foul papers* (ou brouillons).

de Yves Bonnefoy¹⁴⁵, de Jean-Michel Déprats¹⁴⁶ et de Henri Suhamy¹⁴⁷ pour le compte des petits classiques Larousse.

2.4.3 *Punch*¹⁴⁸

Le personnage de Punch (accompagné de son alter ego Judy) apparaît donc à ce stade-ci de l'étude comme un élément essentiel à la réalisation de la déconstruction dramaturgique de ces deux matériaux textuels monumentaux que sont *Hamlet* et *Faust*. En effet, il s'avère le troisième élément qui fait contrepoids aux deux autres; il les déstabilise d'une opposition binaire en une dynamique de forme triade¹⁴⁹. Il incarne concrètement le concept de marge et confronte *Hamlet* et *Faust* à un autre type de tradition théâtrale, fondée sur la tradition du théâtre de marionnettes¹⁵⁰ donc sur une tradition orale, faite de canevas, d'improvisations et d'emprunts¹⁵¹. De plus, dans l'histoire du théâtre, l'espace qu'occupe le personnage de Punch se révèle

¹⁴⁵ William Shakespeare, *La tragédie d'Hamlet, prince de Danemark*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 1989.

¹⁴⁶ William Shakespeare, *La Tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark*, traduction de Jean-Michel Déprats, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 2002.

¹⁴⁷ William Shakespeare, *Hamlet, prince de Danemark*, traduction de Henri Suhamy, Paris, Larousse, 2004.

¹⁴⁸ Le spectacle de *Punch and Judy*, célèbres marionnettes à gaine de Grande-Bretagne, est généralement constitué de courtes scènes dans lesquelles Punch se retrouve en interaction avec un autre personnage. Traditionnellement, le spectacle est réalisé par un seul marionnettiste appelé *Professor* qui contrôle deux marionnettes à la fois. Les personnages de Punch et Judy, dérivés de ceux de Pulcinella et de Joan, tirent leurs origines de la commedia dell'arte italienne. Le premier compte-rendu écrit sur le spectacle de Punch and Judy date du 9 mai 1662, mais on peut présumer de la naissance du personnage quelque part entre 1642 (à la fermeture des théâtres élisabéthain) et 1662. La première transcription du spectacle date des années 1840 et se trouve dans le livre *London Labour and the London Poor* de Henry Mayhew.

¹⁴⁹ Ensemble de trois unités, de trois personnes (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001).

¹⁵⁰ Nous verrons un peu plus loin dans les points de jonctions entre ces matériaux que Faust aussi contribue à la tradition du théâtre de marionnettes.

¹⁵¹ Il y aurait lieu d'élaborer sur l'oralité au théâtre en regard des principes logocentriques soulevés par Derrida mais faute d'espace, cette réflexion complexe ne saurait ici avoir lieu. Notons cependant au passage qu'il existe selon nous une oralité dominante qui tient sa primauté à la présence d'un texte écrit originel, supplément essentiel et quasi obligatoire (exemple : le théâtre classique français). En ce sens, le théâtre gestuel (commedia dell'arte) et de marionnettes se sont toujours développés en marge d'une activité dominante centrée autour de l'oralité du texte écrit.

plutôt infime par rapport aux deux autres, en parfaite position de marge. Marge aussi, du point de vue du langage verbal utilisé et de l'existence même du personnage, corollaire au concept de présence¹⁵² par sa dimension *marionnettique*¹⁵³. La mise à distance de la réalité de l'être humain qu'elle implique, qui permet d'enfreindre « l'unicité de la performance théâtrale¹⁵⁴ », a orienté l'élaboration dramaturgique et son évolution dramatique. D'emblée, cette triade a suggérer un mode hiérarchique (*Faust – Hamlet – Punch*) que nous nous sommes empressé de bouleverser en positionnant les matériaux non pas dans une structure triangulaire mais dans un rapport de mise en apposition et de juxtaposition qui soit de préférence égalitaire. En fonctionnant par collationnement¹⁵⁵ des matériaux, nous pouvons les placer côte à côte dans une relation au départ dénuée de hiérarchie et donc dans une attitude que nous pourrions qualifier, sous toute réserve, de *déconstructionniste*. Punch prend ici le rôle d'auteur, de signataire en contre-signature de l'œuvre dramatique dont il modifie en cours de route le déroulement dramaturgique. De marge au départ, il finit par en occuper le centre à la fin. Mais comment décrire le personnage? Car contrairement à Faust ou Hamlet, il ne correspond ni à un mythe ni à un archétype, il n'endosse pas non plus, comme certains de ses cousins (Guignol, Polichinelle ou Kasperl), au-delà des tours pendables, l'image occasionnelle du héros. D'ailleurs, physiquement il n'a rien pour amadouer le public : généralement bossu, habillé en bouffon, il a un nez crochu qui touche presque à son menton. Et pourtant, ne doutant aucunement de ses charmes, il se croit irrésistible... et il l'est en quelque sorte. Ainsi, Punch, personnage amoral et jubilatoire, rebelle à toute convention, se révèle une espèce de superman absurde et déchaîné prêt à endosser tous nos besoins de défoulement. Il se venge des interdits et des répressions avec une virulence sans bornes. Satire de notre temps, les

¹⁵² En référence à la métaphysique occidentale de la présence.

¹⁵³ Le nom marionnette adjectivé.

¹⁵⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, « p. 230.

¹⁵⁵ Action de confronter deux textes (ou trois dans notre cas), de les collationner (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001).

spectacles de Punch et Judy, non réalistes et provocants, n'hésitent pas à troquer la forme poétique contre un humour acerbe des situations et un pseudo-argot du langage parlé, ajoutant de surcroît une touche unique à l'humour déjà mordant de l'ensemble. Être vil et abjecte, plus méchant que le diable, il nous est pourtant sympathique. En fait, on pourrait le penser sympathique, comme Guignol, mais les farces sympathiques de *Mr Punch* tuent. « Punch tue tout le monde. Il résout tous ses problèmes interpersonnels par le meurtre. Le policier veut-il l'arrêter parce qu'il a tué sa femme et son bébé? Il le tue! Le bourreau veut-il le punir pour ses crimes? Punch le tue aussi. Il tue même le diable!¹⁵⁶ »

Du point de vue dramaturgique, il s'avère somme toute plus complexe, étant donné la tradition orale dont il est issu, de retrouver des traces écrites de son histoire. Pourtant, en fouillant, on constate l'étendue des ruines qui s'y rattachent. En effet, tel que nous l'avons mentionné précédemment¹⁵⁷, Faust aussi fait partie de cette tradition du théâtre de marionnettes où les pièces de Shakespeare non plus n'ont pas fait défaut. D'ailleurs, il n'est pas exclu que Punch et Faust aient été mêlés aux mêmes canevas. Mais, bien que notre étude s'attache davantage au *Faust primitif* dont fait partie le *Faust* de marionnette, nos recherches n'ont pas porté nécessairement sur l'existence d'un passé commun dont n'a que faire de toute façon le personnage de Punch pour s'immiscer. Principalement, nos outils dramaturgiques auront été les textes *The Tragical Comedy, or Comical Tragedy, of Punch and Judy*¹⁵⁸ d'auteur anonyme, *A mask of Mr Punch*¹⁵⁹ de Robertson Davies (1913-1995), ainsi que des infiltrations des personnages de Punch et Judy dans les scènes des

¹⁵⁶ Source : <http://www.marionnettes.ca/documentation/histoire/punch.html> .

¹⁵⁷ Voir 2.4.1.1 *Le Faust primitif*, supra p. 52.

¹⁵⁸ Anonyme, 1832. Version préparée par Chritopher Van Der Craats, illustrations de Collier and Cruikshank (Source : <http://www.punchandjudy.com/cvdcscript/punch&judy/index.html>), à ne pas confondre avec l'œuvre magistrale des créateurs de bandes dessinées Dave McKean et Neil Gaiman *The Comical Tragedy, or Tragical Comedy, of Mr. Punch* (publié chez Vertigo/DC Comics, 1995). Véritable source d'inspiration, cette œuvre, bien qu'absente du corpus en apparence, exprime pour nous le parfait exemple de la déconstruction et de la trace.

¹⁵⁹ Robertson Davies, *A mask of Mr Punch*, Toronto, Oxford University Press, 1963.

œuvres de *Faust* et d'*Hamlet*, soit par des emprunts de textes aux autres personnages des pièces, soit par des interventions et dialogues inventés (tableau 18 - *Punch and Judy : les incantations*), parfois à partir d'improvisations, parfois écrits.

Un des exemples probant d'infiltration du personnage, qui travaille tout à fait comme une maladie latente dont le virus s'affirme en cours d'histoire de plus en plus virulent, est lorsque Punch devient confident d'un des personnages. Ainsi, tour à tour les personnages tourmentés (Horatio, Wagner, Hamlet, Ophélie) défileront-ils au cabinet (casselet) du Dr Punch qui, d'un coup de baguette, de couteau ou de revolver, balancera hors du cadre de la représentation le personnage nuisible. Il est à noter qu'une occasion en or s'offre à lui de se débarrasser du prince du Danemark, mais il s'abstient (en image miroir d'Hamlet devant Claudius qui prie), préférant dans un moment de lucide compassion qui nous le rend humain et sympathique, lui laisser la vie sauve.

Un autre exemple d'insertion par collationnement du type de « la pièce dans la pièce », événement autour duquel se déploie en arche la tragédie d'*Hamlet*, est lorsque Punch et Judy, remplaçant les comédiens, interprètent à la demande d'Hamlet le meurtre de Gonzague, destiné à faire blêmir de colère le Roi. À l'occasion Punch et Judy jouent la scène du meurtre du bébé du texte (légèrement adapté) de *The Tragical Comedy, or Comical Tragedy, of Punch and Judy*, faisant effectivement frémir d'effroi la Reine et le Roi, qui a tôt fait de stopper la représentation (tableau 31 *Le théâtre dans le théâtre/Le meurtre de Gonzague/Le meurtre du bébé*).

Bien d'autres exemples de cet ordre de collation qui a pour but de relever les variantes du texte seraient encore possibles¹⁶⁰, mais voyons d'abord comment l'exemple de spatialisation de *Glas* aura inspiré l'écriture dramaturgique et sa graphie dans le contexte de notre triade.

¹⁶⁰ Pour d'autres exemples de montage dramatique prière de consulter 2.4.5 *Exemples de déconstruction dramaturgique et concepts constitutifs utilisés*, infra p. 69.

2.4.4 *Glas*– comme guide formel et dramaturgique; l'improbable possibilité de l'écriture croisée

Nous l'avons vu, tout part de la lecture, tout débute par la reconnaissance des apories ou des *exorbitants* du texte. Mais comment user de la déconstruction concrètement au niveau de la lecture et incidemment de l'écriture dramaturgique? Sans vouloir imposer une quelconque façon de faire, nous avons, à petite échelle, expérimenté une écriture croisée en déconstruction « à la *Glas*¹⁶¹ ». Ainsi, pour que notre expérience sur la déconstruction s'avère cohérente, il importe que certains tableaux de notre « montage dramaturgique¹⁶² » s'inspirent directement de la spatialisation « graphique ou bien picturale¹⁶³ » de *Glas*. Car si « la dramaturgie a pour fin ultime de représenter le monde¹⁶⁴ », alors il est concevable qu'elle ait à modifier son rapport à la mimésis¹⁶⁵ lorsque questionnée par l'exemple d'hétérogénéité de *Glas* et de la déconstruction, qui sert justement à révéler un univers multiforme de « plus d'une langue¹⁶⁶ ».

Ce qui nous amène à questionner la nature des matériaux sélectionnés, car il est à noter que Derrida ne choisit pas aléatoirement le ou les matériau(x) à déconstruire. Si on se réfère à *Glas*, on constate que Derrida n'opte pas naïvement pour Hegel et Genet, il cherche à se faire rencontrer la littérature et la philosophie, afin d'ébranler les concepts mêmes de philosophie et de littérature. Il souhaite relever les contradictions découlant du cloisonnement des genres. Ce décroisonnement des genres est au cœur des préoccupations de notre expérimentation.

¹⁶¹ Afin de saisir le propos de ce segment, il est possible de se référer à un extrait de *Glas* en appendice C.

¹⁶² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, p. 134.

¹⁶³ David Wills, « Arts plastiques : la question du cadre ». In « Jacques Derrida, la philosophie en déconstruction », sous la dir de Michel Lisse, *Magazine Littéraire*, no 430, avril 2004, p. 51.

¹⁶⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, p. 135.

¹⁶⁵ La mimésis est l'imitation ou la représentation d'une chose. (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, « Mimésis », p. 241).

¹⁶⁶ Voir 1.2 *Derrida*, supra p. 11.

Mais pourquoi, étant donné la vastitude du mythe de *Faust*, ne pas avoir choisi d'expérimenter la déconstruction uniquement à partir de celui-ci? Cette question nous ramène au principe de la lecture croisée génératrice de nouveaux sens et de nouvelles écritures. Ainsi, cela explique l'importance de *Glas* dans le processus de mise en forme de l'écriture dramaturgique.

Cependant qu'est-ce que *Glas*? S'agit-il de littérature ou de philosophie?

En définitive, de tous les partages admis, cette œuvre défait l'un des plus lourds qui voudrait séparer nettement littérature et philosophie. Ce que refuse précisément *Glas* par son protocole d'écriture divisant la page en deux colonnes où se heurtent, s'entrelacent et s'affectent la pensée de Hegel et l'écrit de Genet, tandis que s'y démultiplient, gravés par dissémination sur cette double stèle, des morceaux théoriques portant, entre autres, sur le savoir absolu, le nom propre, le fétichisme, la castration, la *mimesis*, la famille, l'État, la sublimation, le deuil, la religion, etc. Chose indubitable, il s'agit d'un livre imprimé avec reliure comportant deux couvertures. Le cadre de *Glas* est celui du format livre; le cadre de *Et Hamlet, et Faust, et Punch, et la déconstruction et ... etc.* est celui de la représentation théâtrale. Notre reliure à nous est celle du théâtre. Assis dans une salle de spectacle bien que confronté à un objet hétéroclite, le spectateur se doit nécessairement de constater qu'il est au théâtre. Il ne peut donc pas s'agir dans notre expérimentation de remise en question de la structure de la représentation mais bel et bien d'une interrogation sur la hiérarchisation et la jonction des éléments constitutifs de la dramaturgie et de la mise en scène, à l'intérieur du cadre traditionnel de représentation. Dans *Glas*, Derrida ne modifie pas les mots de Hegel et de Genet, il les accole et les *intertextualise*, ce qui oblige à chercher des liens entre les deux textes par son intermédiaire, « à faire des rapprochements thématiques, à élargir l'horizon de lecture¹⁶⁷ ». *Glas* sert donc d'encadrement stylistique pour le processus

¹⁶⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, « Intertextualité », p. 208.

d'écriture dramaturgique par une lecture croisée d'*Hamlet*, de *Faut*, et de *Punch*. Notre montage dramatique s'organise conséquemment davantage autour du geste de collationnement et d'apposition des matériaux. Il procède beaucoup plus de la rature que de l'écriture personnelle. Stratégie graphique, s'il en est une, l'action déconstructionniste d'un montage dramatique « à la *Glas* » autorise l'enchevêtrement, le parallélisme, la simultanéité, bref la confrontation des œuvres par apposition, sans les modifier structurellement, afin de générer de nouveaux sens.

En résumé, nous avons expliqué comment le mythe de *Faust* s'inscrit dans la tradition et nous ramène au concept de trace et de ruine, c'est-à-dire que tout texte est écrit sur la ruine d'un autre, sur la trace tracée d'un précédent. Nous avons vu que malgré sa trace d'apparence monolithique *Hamlet* est aussi porteur de tradition dans sa structure. Et nous avons constaté que *Punch* aussi porteur d'un autre genre de tradition intervient dans le processus en tant que marge par excellence. En outre, nous avons relevé les morceaux de traces que nous jugions les plus opportuns à notre travail de montage ou d'adaptation dramaturgique. Dans le prochain segment, des exemples concrets viendront expliquer différentes tentatives de déconstruction dramaturgique, avec en amorce toujours un ou des concepts constitutifs de la déconstruction.

2.4.5 Concepts constitutifs utilisés et exemples de déconstruction dramaturgique

En cautionnant ni plus ni moins la possibilité de travailler sur l'ensemble des matériaux de la triade *Hamlet-Faust-Punch* de manière non-hiérarchique, les concepts de *trace* et de *ruine* ont permis de détecter les textes les plus pertinents à notre expérimentation et d'identifier des points de jonctions et de ruptures entre les œuvres. Mais ce sont les concepts de *cadre* et de *marge*, tels qu'expliqués par David

Wills et Peter Brunette¹⁶⁸, qui auront donné l'occasion d'orienter les choix quant au développement dramaturgique et dramatique. De plus, les concepts de *joint* et *dis-joint* ont autorisé le collationnement et l'intertextualité. Cependant, ces derniers ont surtout influencé le travail d'écriture scénique dans la mise en écriture pratique du « plus d'un langage » de la déconstruction.

Au départ du processus d'écriture dramaturgique, nous avons effectué une étape cruciale de recherche de documentations. Ainsi, il nous a été possible de consulter une variété et une quantité somme toute adéquate d'ouvrages au sujet de *Faust*, *Hamlet* et *Punch*. Le travail de lecture qui s'en suivit nous aura amené incidemment à lire plusieurs traductions différentes du *Faust* de Marlowe et de Goethe ainsi que du *Hamlet* de Shakespeare. Puisqu'il nous importait de faire ressurgir des morceaux d'oubliés en travaillant à partir du *Faust primitif*, il s'avérait primordial de mettre la main sur une traduction du *Volksbuch* de 1587, ce que nous avons pu faire grâce à la traduction de Jean-Louis Backès¹⁶⁹ (né en 1937), qui eut la lumineuse idée de publier une version française du *récit populaire* en seconde partie de sa traduction du texte de Christopher Marlowe (1564-1593). Parmi les autres traductions consultées (F.C. Danchin [1947], Isabelle Drouin [1995] et François Larocque [1997]), celle de Larocque¹⁷⁰ s'est imposée comme la plus dynamique et pertinente puisque accompagnée, en page de gauche, du texte original anglais. De plus, une version supplémentaire du texte a été utilisée. Il s'agit d'une transcription des sous-titres du film de Richard Burton¹⁷¹, particulièrement intéressante par sa simplicité discursive et sa clarté. Nous avons donc procédé à une lecture croisée des trois traductions du

¹⁶⁸ Dans Peter Brunette et David Wills, *Deconstruction and the Visual Arts (Art, Media, Architecture)* (Cambridge University Press, 1994) et *Screen/Play. Derrida and Film Theory* (Princeton University Press, 2000).

¹⁶⁹ Christopher Marlowe, *Histoire du docteur Johannes Faustus ; suivie de La tragique histoire du docteur Faustus*, présentation et traduction de Jean-Louis Backès, Paris, Imprimerie nationale, 2001.

¹⁷⁰ Christopher Marlowe, *Doctor Faustus/Le Docteur Faust*, traduction de François Larocque et Jean-Pierre Villquin, Paris, Flammarion, 1997.

¹⁷¹ Richard Burton et Nevill Coghill, *Doctor Faustus*. DVD, couleur, 167 minutes, Grande-Bretagne, 1967.

Doctor Faustus de Marlowe. Pour ce qui du *Faust* de Goethe, après avoir consulté la traduction de Gérard de Nerval, nous avons jeté notre dévolu sur des versions plus contemporaines, celles de Malaplate¹⁷² et de Amsler¹⁷³. De leur côté, les recherches sur la tragédie danoise de Shakespeare nous amenèrent aussi vers la constitution d'une triade de traductions avec les versions retenues de Bonnefoy, Désprats et Suhamy.

À la suite des étapes de regroupement des informations et de sélection des matériaux, il s'avérait nécessaire d'établir des tableaux dramaturgiques comparatifs entre les différentes versions, autant du *Faust* de Marlowe que du *Hamlet* de Shakespeare, en fonction des scènes, des personnages et des actions dramatiques. À ceux-ci s'ajoutèrent des tableaux du même type pour le *Faust I* de Goethe et les opéras de Gounod et de Boito. La fable de *Punch and Judy* ne nécessitant aucune traduction n'a pas fait l'objet de tableaux comparatifs mais simplement de moultes lectures. Une fois ces tableaux établis, il nous devenait plus aisé de reconnaître des points de contact et des points de jonction potentiels entre les œuvres, ce qui dès lors permit d'envisager différents essais de collationnement de textes.

Toujours dans la perspective de faire ressurgir des morceaux d'oubli, la lecture des *marges* du *Volksbuch* aura permis de porter attention à certains aspects oubliés ou abandonnés de *Faust*, soit le texte dit par l'imprimeur et celui de mise en garde au lecteur (spectateur) chrétien. Il s'agit de deux textes d'introduction au *récit populaire* en apparence anodins et totalement déconnectés d'une réalité contemporaine tant ils apparaissent l'un exagérément déférent, l'autre dangereusement moralisant. Pourtant en y regardant de plus près, c'est-à-dire en les considérant comme des choses exorbitantes, nous constatons à quel point ces textes s'actualisent. En effet, une anecdote sous-tend cette observation. Peu de temps avant les premières

¹⁷² Goethe, *Faust I et II*, traduction de Jean Malaplate, Paris, Flammarion, 1984.

¹⁷³ Goethe, *Faust*, Traduction nouvelle de Jean Amsler, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 1995.

représentations, le pape Jean-Paul II s'éteignit. L'archevêque Josef Radzinger¹⁷⁴, dorénavant Benoît XVI, fut appelé à le remplacer, ce qui par le fait même laissait présager un retour à une certaine orthodoxie de l'Église catholique. En effet, une radicalisation des préceptes de la morale religieuse par un durcissement du discours d'intolérance à l'égard de toute démocratisation ou modernisation de l'Église fit rapidement surface. Aujourd'hui, les mises en garde du pape au spectateur chrétien de notre pièce contre les menaces du mal apparaissent plus que jamais d'actualité. Les débats luthériens de l'époque du *récit populaire* en faveur d'une certaine libéralisation de l'Église catholique et ceux de l'anglicanisme du *Faust* de Marlowe trouvent soudainement écho avec une contemporanéité étonnante. Comme quoi la trace du discours actuel de Benoît XVI était déjà tracée d'avance. Mais, au-delà de cette coïncidence, le travail de lecture sur les avant-propos en marge du *Volksbuch* ouvrit la voie à l'apposition d'une succession d'avant-propos et de prologues des différents textes, tout en permettant l'adresse directe au spectateur. Le prologue de Goethe, entre autres, entre le directeur du théâtre, l'auteur et le bouffon (ou l'acteur) permettait de faire ressurgir la trace d'un discours lointain sur le théâtre, et pourtant toujours actuel, par le questionnement sur la place du discours logocentrique au théâtre de quiconque considère sa discipline comme le centre.

À partir de ce moment, le schéma structural¹⁷⁵ de la pièce était trouvé. Il importe de rappeler à ce stade-ci de l'étude, que nous nous étions imposé des cadres structurants : ne pas changer la chronologie des œuvres ou le moins possible et respecter une durée maximale relative de 90 minutes, étant donnée l'ampleur des œuvres de *Faust* et *Hamlet* qui, mises bout à bout, auraient excédé sans doute les six heures. Nous avons ensuite débuté l'écriture par l'établissement d'un canevas constitué de cinq fragments respectant la structure suivante : 1) succession de prologues (rappelant aisément les longues entrées en matière des livres de Derrida);

¹⁷⁴ Préfet de la Congrégation pour la doctrine de la foi.

¹⁷⁵ Voici l'exemple aporétique d'une possibilité impossible mais nécessaire, celle d'avoir recours à la structure dans un processus de déconstruction structurale.

2) début du *Faust* de Marlowe jusqu'à l'épisode du rajeunissement après la signature du pacte; 3) arrivée du personnage d'Hamlet (laissant supposé qu'il s'agit de Faust rajeuni) et déroulement d'*Hamlet* (avec emphase sur le drame d'Ophélie qui se joue sur le fond d'ambivalence et de *différance* d'Hamlet¹⁷⁶), jusqu'à l'apparition du Spectre à la fin de la scène Gertrude/Hamlet; 4) césure : lecture déconstruite d'un montage du texte *Et cetera* de Jacques Derrida; 5) accélération d'*Hamlet* jusqu'au duel final (en passant par le suicide d'Ophélie) et l'arrivée de Fortinbras (seuls restent à la fin Punch et Judy en lieu et place de Horatio). Cinq fragments comme les cinq actes des tragédies élisabéthaines de *Doctor Faustus* et d'*Hamlet*. Nous aurions souhaité ajouter à ce cheminement « la damnation de Faust » (à la fin juste avant l'arrivée de Fortinbras) mais le cadre de durée obligea l'exclusion de cette scène de même que celle de la lecture d'*Et cetera*, ce qui nous laissait un fragment vide. Par le canevas de travail et grâce aux tableaux comparatifs, il fut également décidé de faire concorder des éléments de *spectralité* entre les deux pièces, à savoir la première apparition du Spectre dans *Hamlet* et celle, dans *Faust*, de Méphistophélès (rebaptisé Méphostophilès en référence au *Volksbuch*). Aussi, découlant de cette concordance, il fut déterminé d'écrire une scène synchronique¹⁷⁷ où, suite aux incantations de Faust qui désire faire apparaître le diable (Méphostophilès), le Spectre d'*Hamlet* apparaît. Il devenait dès lors imaginable d'inclure progressivement des segments d'*Hamlet* dans *Faust* jusqu'au rajeunissement. En contrepartie, la relation de Faust (devenu Hamlet) avec Gretchen autorisa, tel un effet miroir, l'insertion de segments du *Faust* de Goethe dans *Hamlet*. Finalement, dans la pensée que la déconstruction est ce qu'il advient, il fut également décidé de ne pas décider à quel moment et comment s'immiscerait le personnage de Punch, hormis la scène du meurtre de Gonzague/meurtre du bébé. En outre, la comptine extraite de la pièce de Robertson Davies a servi de texte de

¹⁷⁶ *Différance* parce qu'il diffère l'action de vengeance commandée par le Spectre et que simultanément sa folie le rend différent.

¹⁷⁷ C'est-à-dire en fonction d'événements et de faits qui se sont produits au même moment dans des lieux différents.

présentation et de prologue aux personnages de Punch et Judy, tout en donnant l'impression qu'ils émergeaient d'un passé du lointain.

Avant de conclure ce segment sur l'écriture dramaturgique par des exemples de scènes en déconstruction inspirées de *Glas*, il importe de mentionner l'importance du rôle que joua la projection vidéo du point de vue dramaturgique. Toujours à partir du concept de spectralité qui a animé l'utilisation de la vidéo, il fut déterminé de travailler avec une certaine empreinte spectrale de l'écriture afin de rendre la graphie de l'écriture présente, de la faire ressurgir des textes consultés. Elle joua un rôle dramaturgique en ce sens qu'inscrite dans le texte écrit de la représentation, elle intervient parfois en tant que didascalie (identification d'un personnage), parfois en tant que *supplément*¹⁷⁸ (information complémentaire ou supplémentaire à l'action) et d'autres fois comme un élément de dialogue non-dit, telle une pensée de l'écriture (par exemple dans le tableau 7 des mises en gardes à Ophélie où le texte de celle-ci se retrouve en projection).

Trois tableaux s'inspirent directement de la structure de *Glas* pour l'écriture dramaturgique. Il s'agit des tableaux 1, 2 et 7. Les tableaux 1 et 7 correspondent à des chevauchements de deux scènes à l'intérieur de la même pièce (tableau 1 pour *Faust* et tableau 7 pour *Hamlet*) favorisant une certaine compression dramatique. Chacune des deux scènes comporte un personnage pivot permettant le travail de jonction et de disjonction. Pour *Faust* c'est Wagner, serviteur de Faust, qui joue ce rôle tandis que Ophélie en assume la fonction pour *Hamlet*. L'autre essai de déconstruction d'écriture dramaturgique inspiré de *Glas* se situe au tableau 2, la scène synchronique, alors que Faust pratique des formules incantatoires qui feront bientôt ressurgir à la fois le Spectre du père d'Hamlet et Méphostophilès, serviteur du diable Lucifer. Tout le travail d'écriture de cette scène s'est établi en fonction

¹⁷⁸ Concept de l'écriture comme *supplément*, élaboré par Rousseau et déconstruit par Derrida dans *De la grammatologie*. À ce sujet voir Marc Goldschmit, « Les paradoxes du supplément de Rousseau » in *Jacques Derrida, une introduction*, coll. Agora, Éditions Pocket, département d'Univers Poche, France, 2003, p. 44 à 53.

d'une correspondance entre les textes sur deux colonnes, comme pour *Glas*, où par phénomène d'intertextualité est recréé un discours dialogique renouvelé, comme si soudainement les deux œuvres se répondaient (aux questions de Faust se mêlent les interventions d'Horatio interpellant le Spectre, Méphostophilès leur répondant).

Par ailleurs, l'expérimentation sur le monologue *To be or not to be* constitue un autre type d'essai dramaturgique sur deux colonnes. Toujours dans notre souci de déplacement de la marge et de déstabilisation du discours *phono* et *phallogocentrique*, il nous apparaissait plus que pertinent de donner le discours existentiel du fameux monologue d'Hamlet au personnage d'Ophélie qui, prise elle aussi dans un dilemme d'ordre éthique entre son désir et les récriminations de son père, se trouve en position tout aussi sinon plus désespéré que son amoureux. Nous avons opté pour deux traductions sur deux colonnes, l'une pour Hamlet (traduction de Désprats), l'autre pour Ophélie (traduction de Suhamy). Deux colonnes « où se heurtent, s'entrelacent et s'affectent ¹⁷⁹ » la pensée des deux personnages, laissant apparaître en des points de jonction les mêmes mots pour un bref instant, puis, dans un étrange effet de décalage et d'écart, des moments de disjonction où leurs pensées respectives reprennent leur cours dans un cheminement parallèle qui est pourtant la même. Nous sommes alors tentés de constater que c'est peut-être en ces écarts, entre les deux traductions, que soudainement fait surface de la manière la plus éloquente tout ce que le texte de Shakespeare exprime sur la mélancolie et la fragilité de l'être.

2.5 Conclusion

En guise de conclusion, il s'avère pertinent de relever que ce processus d'écriture dramaturgique s'est développé en collaboration progressive avec l'étape de l'écriture scénique. Une fois le canevas de base établi, il devint rapidement essentiel

¹⁷⁹ Autocitation, voir texte sur *Glas* 2.4.4, supra p. 68.

d'expérimenter certains essais textuels de déconstruction avec les comédiens donc en interaction avec le travail scénique de spatialisation. Afin de permettre une multitude de possibilité de tentative de déconstruction au niveau de la mise en scène, il est apparu primordial, dès le commencement de l'expérimentation, d'allouer des espaces ouverts, des espaces blancs dans le montage dramaturgique qui puissent donner l'occasion à ces autres écritures d'émerger. Nous verrons incidemment au chapitre 3 comment ces écritures ont pu bien sûr prendre forme à partir du canevas mais aussi en fonction de différents essais de déconstruction propres à la mise en scène qui se sont élaborés soit en rapport aux autres éléments de mise en scène (par exemple la chorégraphie versus le texte dit), soit en fonction d'un cadre restreint imposé par le langage lui-même (exemple la scénographie). Mais au préalable voyons comment s'est forgé dans notre pratique ce désir pour un théâtre multidisciplinaire à écritures multiples, voire un théâtre du *multilangage*. Et observons en quoi les concepts constitutifs de la déconstruction derridienne auront redéfini les liens traditionnels unissant les différents langages de la mise en scène, tout en valorisant sans doute l'émergence de nouveaux sens.

CHAPITRE III

DÉCONSTRUCTION ET MISE EN SCÈNE

3.1 Pratique artistique et multidisciplinarité

Pour bien saisir les ramifications pluridisciplinaires de notre expérimentation, nous souhaitons d'abord mettre en contexte ce projet de recherche et création dans un cheminement artistique plus étendu dans le temps de sorte que cette expérimentation ne s'affiche pas comme un simple événement passager, orphelin de toute forme d'idéologie artistique en continuité. Aussi témoignerons-nous succinctement de nos principales observations au sujet du développement de notre approche multidisciplinaire du théâtre, du début de notre pratique artistique, en 1987¹⁸⁰, jusqu'à aujourd'hui. En fait, ce préambule cherche à faire part de l'état d'une réflexion artistique sur la dimension multidisciplinaire du théâtre que nous pratiquons et qui nous poussa sans doute, à notre insu, vers la déconstruction et Derrida¹⁸¹.

Toutefois, avant d'aborder l'aspect empirique de notre cheminement artistique, il importe de définir ce qui caractérise de manière générale le théâtre dit « multidisciplinaire ». En premier lieu, il s'avèrerait opportun de tenter de définir ce que pourrait être la multidisciplinarité. M. Pierre Delattre¹⁸², biologiste, propose une

¹⁸⁰ Notre premier contrat à titre d'interprète professionnel remonte à 1987, notre premier contact avec le mime contemporain date de 1986 et celui avec la danse, au moment de notre première collaboration avec Diane Loizelle, de 1992.

¹⁸¹ Pour un regard plus pointu sur les caractéristiques des différentes disciplines essentielles à notre pratique d'un théâtre multidisciplinaire, mises par la suite en relation avec la déconstruction et certains de ses concepts constitutifs, prière de se référer au chapitre 2 du présent document.

¹⁸² M. Pierre Delattre est chef du groupe de biologie théorique au Commissariat à l'énergie atomique et responsable de l'École de biologie théorique du CNRS. Source : <http://agora.qc.ca/encyclopedie/index.nsf/multidisciplinarite>.

distinction à trois niveaux des notions de multidisciplinarité (ou pluridisciplinarité), d'interdisciplinarité et de transdisciplinarité, tout à fait inspirante pour notre réflexion. Pour lui, « multidisciplinarité (ou pluri-), interdisciplinarité, transdisciplinarité, [...] marquent trois degrés dans l'intégration des disciplines et des savoirs.¹⁸³ » Dans le cas du théâtre, il faut davantage parler de discipline que de savoir. Ainsi au premier degré, il y a la *pluridisciplinarité* (ou *multidisciplinarité*) « qui peut être entendu[e] comme une association entre disciplines qui concourent à une réalisation commune, mais sans que chaque discipline ait à modifier sensiblement sa propre vision des choses et ses propres méthodes.¹⁸⁴ » À ce titre, en tenant compte de cette définition, la pluridisciplinarité existerait donc depuis longtemps au théâtre, même si son importance dans le langage s'est accrue de nos jours.

Au second degré, il y a « l'*interdisciplinarité*, qui poursuit des objectifs plus ambitieux. Son but est d'élaborer un formalisme suffisamment général et précis pour permettre d'exprimer dans un langage unique les concepts, les préoccupations, les contributions d'un nombre plus ou moins grand de disciplines qui, autrement, restent cloisonnées dans leurs jargons respectifs.¹⁸⁵ » Ce qui veut dire que chacune des disciplines impliquées interagissent en créant un tout cohérent et uniforme, sans toutefois transformer fondamentalement leur spécificité.

Et enfin, au troisième degré, il y a la *transdisciplinarité* qui, par-delà l'objectivité et le formalisme de l'interdisciplinarité, permet de renouer avec la subjectivité, la vie intérieure et les différents regards sur le monde. « La quête de l'unité du savoir ne consiste plus dès lors à relier entre elles des disciplines objectives, mais à cultiver un terroir intérieur où regards subjectifs et données objectives sont associés entre eux comme les microorganismes et les minéraux dans l'humanité.¹⁸⁶ » Ce qui

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

théâtralement se traduirait par un lieu ou un espace où il n'est plus uniquement question de faire interagir les disciplines, mais plutôt de les traverser transversalement à un point tel que leur substance même s'en trouve modifiée et transformée. Et c'est dans ces circonstances qu'il devient intéressant et nécessaire de parler d'hybridation et de métissage.

Par ailleurs, le terme « théâtre multidisciplinaire » en est un d'usage et l'appellation courante de la part du milieu des praticiens du théâtre au Québec regroupe en quelque sorte un peu tous les degrés sans véritable distinction. Dans son programme de bourses aux artistes professionnels, le Conseil des arts et des lettres du Québec définit ainsi les arts multidisciplinaires : « Par arts multidisciplinaires, on entend une forme d'expression qui exploite plusieurs codes disciplinaires et dont la pratique, le discours et les œuvres échappent à une forme artistique reconnue.¹⁸⁷ » On fait donc clairement référence ici à de l'interdisciplinarité et à de la transdisciplinarité, pourtant c'est le terme « multidisciplinaire » qui est employé. Nous conserverons donc, par commodité et pour parler de l'ensemble de cette pratique, le terme englobant de « théâtre multidisciplinaire (ou pluridisciplinaire) », entre autres dans le titre et le corps de notre document. Nous maintiendrons toutefois le terme « théâtre », comparativement à « arts », afin de ne pas évacuer la notion de « dramaturgie » primordiale à notre démarche. « L'art multidisciplinaire » ou le « théâtre multi », tel qu'il est souvent nommé dans le jargon du métier, fait souvent référence à un théâtre ou à un art qui laisse une part importante aux langages des nouveaux médias et/ou de la technologie. Néanmoins, il importe de ne pas confondre avec la pratique des « arts médiatiques » qui concerne « la création d'œuvres d'art ou expérimentales dans les domaines du cinéma, de la vidéo et des nouveaux médias; les nouveaux médias visant les pratiques artistiques basées sur l'utilisation des technologies de communications et de l'information, qu'elles soient informatiques, électroniques, numériques, sonores,

¹⁸⁷ Source : http://www.calq.gouv.qc.ca/artistes/arts_multi.htm#rq

interactives ou Web.¹⁸⁸ » Pour l'heure, il est clair que notre pratique n'est pas principalement basée sur l'utilisation des technologies, bien que le rôle qu'elles aient à jouer soit essentiel, surtout du point de vue de l'écriture scénique, comme nous le verrons un peu plus loin. Il s'avère en outre enrichissant de se référer à la graduation de Delattre du point de vue théorique, car elle permet de jeter un regard sagace sur le cheminement de notre inclination à l'accouplement¹⁸⁹ artistique de plusieurs disciplines, dans un contexte théâtral de représentation. Sans entrer dans les nuances sémantiques, il nous faut donc justifier en quoi notre théâtre est « multidisciplinaire », ou du moins comment il s'est développé en « théâtre multidisciplinaire » et à quel degré de multidisciplinarité il aspire.

Depuis que nous œuvrons professionnellement dans le milieu artistique du théâtre montréalais, que ce soit comme interprète ou metteur en scène, nous avons sans relâche développé une conceptualisation du jeu de l'acteur qui soit fondée sur l'exploration d'un corps fictif, imaginaire ou abstrait chez l'acteur, à l'antipode du jeu réaliste¹⁹⁰. Intrinsicquement lié à la dramatisation, de par notre formation d'acteur et notre amour du théâtre, mais profondément attiré par la métaphore du mime, de par notre étude approfondie du mime corporel¹⁹¹, nous n'avons eu d'autre choix d'inclure ces deux pôles de préoccupations dans notre cheminement artistique de création. Cette propension à l'abstraction du corps chez l'acteur/mime dénotait déjà un goût pour la diversification des langages théâtraux utilisables, alors que le geste est tout autant porteur de sens que le texte. Il s'agissait en fait d'une première

¹⁸⁸ Tel que défini par le Conseil des arts et des lettres du Québec dans son programme de bourse aux artistes professionnels en arts médiatiques.

(Source : http://www.calq.gouv.qc.ca/artistes/arts_media.htm#rq)

¹⁸⁹ Dans le sens figuré de réunir deux mots, deux choses très différentes. (Hachette).

¹⁹⁰ Dans la tradition de la théorie de la *surmarionnette* de Gordon Craig, à propos de la *marionnettisation* de l'être humain, et évidemment dans la foulée de l'apprentissage de la technique du mime corporel d'Étienne Decroux, à l'École de Mime (Omnibus) de Montréal, de manière soutenue pendant plus d'une quinzaine d'années.

¹⁹¹ Approche du jeu corporel, développée au début du XXe siècle par Jean-Louis Barrault et Étienne Decroux, s'appuyant sur la segmentation du corps et la géométrie; Decroux en perfectionna la technique et l'enseigna jusqu'à sa mort en 1991.

tentative d'interdisciplinarité, mais à petite échelle, dans un rapport que nous pourrions qualifier de texte/mouvement (mime)/dramaturgie.

C'est à partir de notre rencontre avec Robert Lepage, en 1991, qu'éclot une tangible réflexion sur la multidisciplinarité au théâtre, qui se doit, selon lui, d'inviter en son giron d'autres formes. « Le théâtre, c'est l'art collecteur, le réceptacle de toutes les influences artistiques; c'est en empruntant qu'il se libérera de sa propre forme.¹⁹² » C'est à l'occasion de notre collaboration au spectacle *Les aiguilles et l'opium* que nous avons été, pour la première fois, mis en relation avec un théâtre multidisciplinaire à proprement parlé et confronté dans la création à un mode fragmentaire de composition dramaturgique, propre au théâtre de Robert Lepage¹⁹³. De plus, cette dramaturgie se retrouvait mise en étroite relation de composition avec d'autres disciplines artistiques (ombres et manipulations d'objets, film, projections par diapositives, *rétroprojections*, machinerie théâtrale [écran pivotant extensible et harnais]), dans un mode d'utilisation « technologiquement bancal », c'est-à-dire qui agit comme un élément de théâtralité intégré à la mise en scène¹⁹⁴.

Mais c'est avec la rencontre de la chorégraphe-danseuse Diane Loizelle en 1992, que naquit et prit essor un autre aspect d'une pensée de la multidisciplinarité au théâtre, à partir de l'incontournable jonction du geste dansé (chorégraphique) et du geste mimé (dramaturgique). Car c'est par cette *cooccurrence* de la chorégraphie et de la dramaturgie — puisque selon nous l'écriture du corps en mime contemporain est dramaturgique, tandis qu'en danse elle est architecturale — que s'éveilla et pris racine notre réflexion sur les possibilités de métissage de différents langages scéniques. C'est ainsi que **Tenon Mortaise**, compagnie de théâtre-danse, fut

¹⁹² Interview avec Robert Lepage (Source : <http://www.exmachina.qc.ca/FRANCAIS/ex.asp?page=Lepage>)

¹⁹³ Appelé aussi « cycles repères ».

¹⁹⁴ « Pour une technologie bancal » interview avec Robert Lepage. In PUCK n°13 : *Langages croisés*, Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, 2000.

fondée en 1996¹⁹⁵. Cette compagnie se distingue d'un spectacle à l'autre par un incessant besoin d'inventer une dramaturgie spécifique à un théâtre gestuel chorégraphique et multidisciplinaire. D'ailleurs, à chaque processus de création se trouve divers degrés d'exploration de cette multidisciplinarité. Toutefois, il existe des constantes et des points communs qui relient toutes nos œuvres, justement du point de vue de cette pluridisciplinarité. Notamment, des éléments tels que le mime corporel et la danse évidemment, mais aussi la musique, le jeu masqué, la marionnette, l'art pictural et la vidéo s'entrecroisent, interagissent et viennent créer un univers théâtral pluridisciplinaire voire interdisciplinaire. Ainsi, dans son ensemble, notre théâtre ne serait pas à proprement parlé un « théâtre transdisciplinaire », tout en comportant pourtant des éléments explicites d'interdisciplinarité.

Du point de vue de la mise en scène et de la dramaturgie, ce projet de recherche et d'exploration transdisciplinaire cadre parfaitement avec notre désir d'élargir notre démarche et nos connaissances en matière d'expérimentation des potentiels croisements transversaux de plusieurs formes d'expressions artistiques et de leurs possibilités de métissage et d'hybridation. Le projet ***Hamlet, Faust, Punch...*** s'inscrit donc dans notre processus artistique d'écriture scénique et dramaturgique comme une œuvre de continuité et d'affirmation par rapport aux précédentes, puisqu'elle s'établit dans la lignée d'un théâtre interdisciplinaire proprement dit, qui aspire à la transdisciplinarité.

3.2 Déconstruction et écriture scénique

– Et sans compter [...] que la déconstruction introduit un « et » d'association et de dissociation au cœur même de chaque chose, elle reconnaît plutôt cette division de soi au-dedans de chaque concept. Et tout son « travail » se situe à cette jointure ou à cette dis-jointure : il y a écriture et écriture, invention et

¹⁹⁵ Par Diane Loizelle et Denys Lefebvre, qui en assument conjointement la direction artistique.

invention, don et don, hospitalité et hospitalité, pardon et pardon. Une hyperbole vient chaque fois rappeler et décider de cette indécidabilité [...] ¹⁹⁶

Et ce jeu « d'association et de dissociation au cœur même de chaque chose » c'est ce que nous avons souhaité expérimenter scéniquement à travers ce que nous avons déjà nommé *l'indécidabilité créative*. En paraphrasant, nous pourrions aisément avancer qu'à la jointure et à la dis-jointure du théâtre il y a nécessairement : théâtre et théâtre, texte et texte, voix et voix, geste et geste, scénographie et scénographie, image et image, éclairage et éclairage, etc. Et cette division de soi au-dedans de soi n'est-ce pas là justement un des outils privilégiés du théâtre? Celui de pouvoir exprimer en lui-même sa propre contradiction, à travers l'usage d'une variété de langages notamment? Le théâtre fait coexister plusieurs langages, c'est déjà un monde en déconstruction qui tout en prenant ses distances face à la mimésis tend à les uniformiser. Selon Constantinidis¹⁹⁷, la tradition occidentale du théâtre est issue d'une pensée logocentrique qui vise l'unification hiérarchique des éléments. Par conséquent, les signes se subordonnent généralement au message ou à une vision dominante de l'auteur ou du metteur en scène. Mais la déconstruction ne cherche-t-elle pas précisément à insérer du jeu dans les structures calcifiées, ossifiées? Et comment guider ce travail de déconstruction dans la mise en scène sans la dominer, comment élargir le concept à tous les intervenants impliqués dans le processus de création? C'est ce que nous aborderons au prochain segment de l'étude.

3.2.1 *Et Cetera* : guide pratique et idéologique

- « La déconstruction et... », cela suggère donc que cette chose nommée « déconstruction » est toujours associée, complétée, suppléée, accompagnée, fût-ce par ce qui ne l'accompagne pas, et avec, et sans ceci et cela, ceci ou cela... Mais aussi opposée à ceci ou cela, disjointe de ceci ou

¹⁹⁶ Jacques Derrida, « Et cetera (and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc.) ». In *L'Herne – Derrida*, no 83, sous la dir. de Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, Éditions de l'Herne, Paris, 2004, p. 21.

¹⁹⁷ Stratos E. Constantinidis, *Theatre Under deconstruction? A Question of approach*, Garland Publishing, New York, 1993, 336 p.

cela, comme s'il fallait toujours distinguer, voire choisir entre la déconstruction et X et Y.

- Forcément puisque ce n'est ni une philosophie, ni une doctrine, ni un savoir, ni une méthode, ni une discipline, ni même un concept déterminé, seulement ce qui arrive si ça arrive. [...] ¹⁹⁸

Derrida insiste abondamment sur le fait qu'il faille lire les textes. Ainsi pour espérer comprendre la pensée de la déconstruction de Derrida, il faut lire Derrida. Lire un texte, un seul? Peut-être, mais bien le lire, et possiblement le déconstruire pour bien saisir. Le texte *Et cetera* de Derrida s'est donc imposé à la lecture et plus particulièrement à une lecture en déconstruction qui scrute les marges et s'évertue à lire entre les lignes et les ponctuations. Ainsi, à travers le mot dit et le geste, nous avons tenté de mettre en lecture le texte de Derrida ¹⁹⁹ de manière déconstruite. Et bien que nous n'ayons pas retenu ce segment pour le spectacle ²⁰⁰, il n'en demeure pas moins qu'il en orienta le processus de création. Dès lors, nous n'avions plus à chercher à définir la déconstruction puisque nous l'avions ressentie. C'est comme si faute de pouvoir saisir ce que pouvait être la déconstruction dans une sorte d'absolu, nous avons pu en percevoir l'essence en la mettant en pratique concrètement. Porteurs de théâtralité, et c'est spécifiquement le cas avec *Et cetera*, les textes de Derrida se présentent souvent comme des dialogues, voire des *polylogues* auxquels chacun peut apporter sa voix et sa voie, entre autres en raison de la dimension métaphorique de son écriture.

En somme, le texte *Et cetera* s'est révélé particulièrement significatif et justificatif étant donné notre objectif de mettre la déconstruction en apposition, en association avec quelque chose d'autre, de la joindre ou de la disjoindre de l'élément considéré.

¹⁹⁸ Jacques Derrida « Et cetera (and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc.) ». In *L'Herne – Derrida*, no 83, sous la dir. de Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, Éditions de l'Herne, Paris, 2004, p. 25.

¹⁹⁹ Mise en lecture dans le cadre de l'évènement de *La nuit de la philosophie* qui se déroula à l'UQÀM en avril 2005. (source : <http://www.nuitdelaphilo.com/>).

²⁰⁰ Et non seulement à cause du cadre de durée que nous nous étions imposés mais aussi parce que nous avions déterminé que les matériaux à déconstruire étaient ceux de *Faust*, *Hamlet* et *Punch*.

Nous verrons au segment suivant comment certains des éléments constitutifs de l'écriture scénique ont été apposés, associés, joints et/ou dis-joints à la déconstruction²⁰¹.

3.2.2 Déconstruction et multidisciplinarité

En abordant l'écriture scénique dans la perspective derridienne du concept associatif de « la déconstruction et... », il devient possible de définir sommairement ce qu'est l'écriture scénique et quels éléments fondamentaux ont été considérés dans l'expérimentation.

Si nous examinons l'écriture scénique sous l'aspect « déconstruction et multidisciplinarité », nous constatons que la mise en scène²⁰² se présente d'abord comme la rencontre de plusieurs disciplines que nous considérerons, avec l'aval de la déconstruction et du concept de texte, en tant que langages ou écritures. L'écriture scénique se matérialise donc, dans notre contexte multidisciplinaire²⁰³ de création, par la jonction et/ou la dis-jonction de ces différentes écritures. D'après Pavis, la mise en scène s'affirme comme l'« étape où le créateur contrôle l'ensemble des systèmes scéniques, en organisant leurs interactions²⁰⁴ ». Évidemment, l'idée même de contrôle exercé par le créateur sur l'ensemble des systèmes scéniques se trouve ici bouleversée par l'intrusion du « et » associatif de la déconstruction dans le processus d'assemblage des dites disciplines, « si bien que la représentation n'apparaîtrait plus comme le sous-produit du texte, mais plutôt en tant que fondement même du sens théâtral²⁰⁵ ». Aussi, l'alignement *dé-hiérarchisé* de la déconstruction, de la transdisciplinarité et de la mise en scène par l'usage du « et »

²⁰¹ Et/ou avec un ou plusieurs de ses éléments constitutifs.

²⁰² Il s'avère nécessaire de spécifier à ce stade-ci de l'étude que les termes « écriture scénique » et « mise en scène » sont utilisés en tant que synonymes dans le présent document.

²⁰³ Qui aspire encore et toujours à la transdisciplinarité.

²⁰⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, p. 140.

²⁰⁵ *Ibid.*

associatif contribueraient à ébranler les fondements même de la création du sens. De plus, le « et » associatif entre multidisciplinarité et déconstruction engendre de facto une division de soi au-dedans de soi en considérant le « et » comme facteur de déconstruction au sein même de la multidisciplinarité. Vu sous cet angle, le concept de multidisciplinarité implique donc non seulement les moyens de communication²⁰⁶ inhérents aux différentes pratiques artistiques envisagées (le corps, la voix, l'espace, l'image, la lumière et le son), mais aussi les « matérialités²⁰⁷» ou dispositifs de ces disciplines²⁰⁸ diversement impliquées dans la production artistique et discursive de l'œuvre théâtrale multidisciplinaire. Les différentes écritures impliquées dans ce processus d'assemblage de la mise en scène concerneront donc dans notre expérimentation autant les moyens que les matérialités. Puisque les différents essais d'inflexion de la déconstruction sur le processus d'écriture scénique ont été imaginés à partir du matériau dramaturgique, nous exposerons les exemples d'associations des différents langages précisément en regard du déroulement dramaturgique de l'action.

3.2.3 Exemples déconstructionnistes d'écriture scénique et concepts constitutifs utilisés.

Il importe de se remémorer, tel que présenté au chapitre précédent, que la structure dramaturgique de *Et Hamlet, et Faust, et Punch, et la déconstruction et ... etc.* est constituée de cinq fragments. Par souci de clarté, nous avons préféré renommer le premier segment *Prologues*, suivi des autres fragments de 1 à 4 dont le troisième est resté vide suite au retrait de la lecture du texte *Et cetera* de Derrida. Sur scène, ce découpage dramaturgique était représenté par de l'écriture projetée sur écran vidéo indiquant la fin de chacun des fragments. Également, de manière à pouvoir

²⁰⁶ Dans le sens de moyens de liaison.

²⁰⁷ Selon l'interprétation normative de la communication par Jakobson où les facteurs induisent des fonctions.

²⁰⁸ C'est-à-dire, les mots [dits et/ou écrits], le jeu, le mime, la danse [chorégraphie], la marionnette, le masque, les ombres, le décor, les costumes, les accessoires, la musique, les projections vidéo et les microphones.

bien visualiser la description des exemples, précisons que l'espace scénique se trouvait partagé en différents lieux : l'espace du castelet (à cour devant), l'espace du cabinet de Faust (à jardin, légèrement derrière), l'espace de la trappe (au centre d'une plateforme centrale), l'espace de la pente (au centre devant, entre le cabinet et le castelet), l'espace des voix (devant, un à jardin, l'autre à cour) et finalement, les lieux de passage ou de transit, incluant la plateforme arrière (tout le tour du décor, incluant les deux escaliers). De plus, deux écrans venaient circonscrire l'espace scénique, l'un à l'avant-scène (tulle), l'autre à l'arrière-scène (rideau noir), décalé à cour du centre. Tout le travail de déconstruction de la scénographie s'est organisé autour du rapport que la déconstruction entretient à l'architecture. En se basant sur des images de châteaux et d'architectures aux renflements et retraits des volumes propres aux déconstructionnistes, nous avons cherché à créer un espace *multifictionnel* qui puisse servir la mise en scène.

Étant donné le cadre méthodologique de cette étude, il s'avèrerait illusoire tout comme pour la définition ouverte de la déconstruction de chercher à rendre compte exhaustivement de toutes les possibilités de transposition de celle-ci dans le processus d'écriture scénique. Nous nous attarderons donc pour le parachèvement de notre étude aux essais les plus probants d'implications de la déconstruction dans la mise en scène.

3.2.3.1 Prologue et prologues

Et si, pourtant, et pour cette même raison, comme elle est seule, la déconstruction, si vous saviez! et il faut qu'elle soit seule! Peut-être est-ce pour cela qu'elle se multiplie d'elle-même et qu'il faut aussi dire *les* déconstructions, toujours au pluriel, et toujours *avec* ceci et cela, et avec ceci ou avec cela. Car toute seule qu'elle est, ou qu'elle soit, il faut savoir qu'il y a déconstruction *et* déconstruction. Et qui s'ajoute, et se divise et se multiplie...²⁰⁹

²⁰⁹ Jacques Derrida, « Et cetera (and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc.) ». In *L'Herne – Derrida*, no 83, sous la dir. de Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, Éditions de l'Herne, Paris, 2004, p. 25.

Une des composantes qui aura animée et soutenue le travail de mise en scène dans l'idée d'une éventuelle succession de prologues, est justement celle de la multiplication et de la diversification des points de vue à travers le prisme d'une déconstruction qui procéderait par pur accollement et collationnement. Ainsi donc, huit prologues principaux, tous guidés par un travail de résurgence de la trace et entrecoupés de petits prologues en marge créant les écarts, ont été joints les uns aux autres par enfilade.

Le premier essai de déconstruction de la représentation se situait en prélude des prologues. Dans le hall d'entrée, les acteurs venaient rejoindre le public qui attendait l'ouverture des portes. Les acteurs, tout en discutant de façon conviviale avec les spectateurs, semblaient eux aussi attendre que quelque chose arrive²¹⁰. Puis d'un commun accord, les acteurs entraient l'un après l'autre à l'intérieur d'un petit castelet. Lors de ce premier prologue, inspiré par le théâtre de marionnettes, se rencontraient succinctement à tour de rôle, dans un « et » d'association et de dissociation, les différents personnages de la pièce (Judy et Hamlet, Hamlet et Ophélie, Ophélie et Gretchen, Gretchen et Punch, Punch et Gertrude, Gertrude et Judy, etc.). Ces rencontres cycliques constituées de courts dialogues improvisés nous dévoilaient une lecture plus contemporaine, ludique et ironique des personnages par le biais d'une sorte de non-jeu²¹¹ presque absurde orientant ainsi le public vers une interprétation à la fois résumée et certainement *différente* du spectacle à venir.

²¹⁰ Puisque la déconstruction c'est « ce qui arrive, si ça arrive ».

²¹¹ Mis à part Punch et Judy.

Par la suite, inspirés du *Faust* de Svankmajer, un bip sonore grave et une lumière rouge clignotante incitant les acteurs à pénétrer à l'intérieur de la salle venaient interrompre le cycle des rencontres. Puis toujours accompagnés du signal incessant sonore et lumineux, les spectateurs munis d'un billet numéroté selon l'ordre d'arrivée étaient appelés par l'ouvreur de la salle, d'abord dans un ordre normatif mais rapidement dans une suite mathématique bouleversée par le hasard de la déconstruction.

Une fois les spectateurs assis dans la salle, le metteur en scène-acteur-signataire de la représentation distribuait des programmes selon un protocole de politesse en décalage (le fait de dire « s'il vous plaît » au moment de donner un programme à chacun²¹²). Il est à noter que ce programme comportait un texte inspiré du *Prologue dans le ciel* de Goethe intitulé *Diable et Derrida* et encarté dans le programme selon le mode du *Prière d'insérer*²¹³ de *Glas*. Ce texte de prologue répété et mis en scène, mais lui aussi écarté de la représentation²¹⁴, représente une rature qui émane de l'écriture et dont le texte papier révèle la trace. Dans cette perspective de la trace, durant la période de distribution, un texte défilait en boucle à l'horizontale sur l'écran devant : « La clôture de la représentation n'aura pas lieu » (évidemment avec quelques variantes déconstructionnistes ponctuelles comme « La clôture de la représentation n'a pas eu lieu » ou encore « La clôture de la représentation n'aura peut-être pas lieu ». etc.). Comme quoi toute représentation est la trace d'une représentation antérieure et/ou ultérieure.

²¹² Ce qui n'est pas d'usage dans notre culture francophone nord-américaine.

²¹³ Voir texte original en appendice C.

²¹⁴ Ce 2^e prologue, mettant en scène Derrida parant les attaques du Diable au sujet du nihilisme et du relativisme négatif de la déconstruction, devait avoir lieu dans l'agora centrale du pavillon Judith-Jasmin de l'Université du Québec à Montréal, avant l'appel déconstruit des spectateurs par numéros.

Une fois le noir installé dans la salle²¹⁵, débute alors un générique du spectacle (en projection sur l'écran devant et ponctué d'une musique de Béla Bartók) montrant une déconstruction du titre par segmentation vidéographique de l'écriture.

Suite au titre, de la noirceur de la scène apparaît au lointain un visage illuminé par une petite lampe, celui de l'imprimeur. Comme émergeant d'un passé reculé, celui-ci s'adresse au public et à « ses excellences » (c'est-à-dire le pape *encastelé*, flanqué des marionnettes Punch et Judy, monarques couronnés²¹⁶) et explique avec déférence la raison de la mise en texte sous forme imprimée de cette histoire éloquente comme un avertissement pour quiconque souhaiterait pactiser avec le diable. Au fur et à mesure de son monologue, l'imprimeur éteint et allume sa lumière, il s'évanouit dans l'obscurité puis réapparaît. À chaque réapparition, il se rapproche progressivement du public jusqu'en une dernière étape au haut de la pente du décor. On découvre alors à travers la pénombre que l'imprimeur a la tête dans une boîte noire. Noir.

Apparaît dès lors sur l'écran l'écriture suivante : « une minute de lecture s.v.p. », comme une invitation aux spectateurs à lire le programme. Et rapidement, toujours sur l'écran devant, un décompte s'établit marquant ainsi le temps scénique (par opposition au temps extra-scénique ou dramatique). La *Mise en garde du Pape au spectateur chrétien* dont il fut question préalablement²¹⁷, vient alors à son tour interrompre la lecture à peine installée. Le Pape circule de haut en bas, puis de bas en haut dans les escaliers des estrades à cour, menaçant le public de son doigt inquisiteur. Rappelant le jeu de serpents et échelles, chaque mention du diable le fait trébucher et l'entraîne irrémédiablement vers le bas des escaliers tandis que les segments où il évoque Dieu lui permettent de gravir les marches sans encombre.

²¹⁵ Il l'était sur la scène depuis le début.

²¹⁶ Comme à la fin de la pièce.

²¹⁷ Voir 2.4.5 *Concepts constitutifs utilisés et exemples de déconstruction dramaturgique*, p. 69.

Les deux prologues suivants, ceux du *Prélude sur le théâtre* d'après Goethe (discussion entre le directeur de théâtre, le poète et le bouffon) et le texte du chœur du *Faust* de Marlowe, s'inscrivent dans le prolongement de celui de l'imprimeur. Ces prologues sont ponctués par un jeu de lampes qui s'allument et s'éteignent en alternance. Punch et Judy, debout dans leur boîte, flottent parmi eux. À la fin, au centre de la scène, ne reste que le personnage du chœur en position de souffleur le corps dans la trappe. À nouveau, on nous annonce l'arrivée de l'histoire et du personnage de Faust. Toutefois en cours de récit, le souffleur, gardien supposé de la mémoire du texte au théâtre²¹⁸, oublie son propre texte. Du trou du souffleur, il a un trou de mémoire et doit se faire souffler le texte par le personnage de Faust lui-même.

Débute ensuite le tableau 1 du *Fragment 1* par l'apparition de l'ombre de Faustus dans son cabinet. On voit deux étudiants montant les escaliers arrières. On entend la pensée de Faustus. Le texte est lu au micro tandis que l'ombre bouge. Mais avant de plonger plus avant dans le prochain fragment dont le déroulement dramatique gravite autour du personnage de Faust et de son univers, il importe de relever le travail d'écriture de la lumière enrichi par le concept de la déconstruction. Partant du principe qu'à la noirceur de l'éclairage correspondrait le blanc de l'écriture, c'est-à-dire l'espace de la marge qui entoure l'écriture de la lumière, nous avons décidé de lui octroyer une forme de précellence au départ qui permette le renversement. Ainsi, s'est installé en trois grandes étapes un cheminement en régression hiérarchique du noir et de la lumière où la marge, d'abord au centre, cède peu à peu le pas au normatif : du noir total des prologues, nous passons à la pénombre de l'univers de *Faust*, incluant un travail sur l'ombre chinoise. Puis, en contrepartie du noircissement du portrait dramaturgique où tous les personnages meurent, un éclairage plus soutenu se dessine pour *Hamlet*. On peut affirmer que le travail de la lumière découle d'une tension soutenue entre la lumière et sa marge, avec une forte

²¹⁸ Allusion aussi au texte du souffleur (*Prompt Book*) dont la transcription servait souvent pour l'impression des Folios (celui de *Hamlet* notamment).

préoccupation pour l'évocation de la résurgence de la trace. Les ombres de Faustus aussi procèdent de ce souci de détacher des morceaux d'oubli du passé puisque, tout comme sa cousine la marionnette, la tradition du théâtre d'ombres remonte à des temps immémoriaux²¹⁹.

3.2.3.2 Fragment 1

Ce premier fragment se rapporte à l'épisode du questionnement métaphysique de Faust sur la limitation de la connaissance suivi du doute puis de la détermination de se consacrer désormais à la nécromancie, l'alchimie et la magie, ce qui l'incite à faire appel à Méphostophilès. Faust vieux²²⁰, à la recherche d'un absolu, repousse l'instant de sa mort par un pacte avec le diable. De ce fait, il diffère sa mort pour se projeter dans une situation de latence où il n'est ni tout à fait mort ni réellement vivant. Du point de vue de la mise en scène, le masque du personnage de Faust permet de visualiser cet état d'irréalité latente du personnage et favorise en quelque sorte l'expression de sa *différance*. L'utilisation du masque, « qui n'a de sens que dans l'ensemble de la mise en scène²²¹ », sert donc « à éviter un transfert affectif et distancie le personnage²²² » (distanciation redoublée du fait que le personnage est interprété par une femme). Ainsi, l'intégration du travail de masque contribue à créer une théâtralité où la mise en espace du corps s'en trouve considérablement renforcée, en lien direct avec la commedia dell'arte et par conséquent en écho des personnages de Punch et Judy. Aussi, le masque participe admirablement à la mise sur pied d'un univers inspiré du théâtre épique²²³ dans la tradition du théâtre élisabéthain du grotesque et du sublime. Car nous ne pouvons renier la trace

²¹⁹ La tradition fait de la Chine son lieu de naissance (les fameuses « ombres chinoises »), mais certains auteurs le situent plutôt en Inde.

²²⁰ L'image d'ensemble du personnage de Faust vieux s'inspire pour du *Faust* de Murnau.

²²¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, « masque », p. 231.

²²² *Ibid.*

²²³ Pas tant du point de vue brechtien de la narration que dans le sens « digne de l'épopée » du terme.

commune aux œuvres de *Doctor Faustus* de Marlowe et d'*Hamlet* de Shakespeare, écrites et mises en scène dans la même ville par deux troupes de théâtres « rivales » en moins de dix années d'intervalle. Malgré lui, *Punch* est non seulement issu de cette tradition mais il en est le disséminateur (lui et ses comparses) au moment de la fermeture des théâtres en Angleterre.

De retour à la description de l'action scénique, nous remarquons avec l'apparition de Faust en ombre dans son cabinet, un premier essai de dis-jonction de la voix et du corps. Plusieurs tentatives de toutes sortes de jonction et de dis-jonction du corps et de la parole ont été réalisées dans notre expérimentation tout au cours de la création dont les plus diamétrales ont sans doute été expérimentées au *Fragment 1*. Ainsi, après l'essai de dis-jonction de l'ombre de Faust dans son cabinet et du texte de sa pensée dit au micro viennent deux autres expériences du même ordre qui nous permettent de découvrir les personnages de Punch et Judy. Tandis que les marionnettes s'activent dans le castelet, un acteur et une actrice lisent aux microphones la comptine de *Punch's Polka 1* et *2*. Évidemment ce type de séparation du corps²²⁴ et de la voix permet un décalage du geste face au mot afin de créer un nouveau sens totalement ludique et égrillard dans le cas de Punch et Judy.

La séparation du corps et de la voix prend un autre sens dès l'apparition de Méphostophilès alors que celui-ci se retrouve sans corps représenté sur scène, hormis la lectrice. Puisqu'un corps spectral est par définition un corps absent, tout comme le Spectre du père d'Hamlet est sans conteste une manifestation de spectralité, nous pourrions considérer Méphostophilès et aussi le Bon et le Mauvais Ange comme des marques du spectral. Nous avons par conséquent choisi d'associer le concept de spectralité à l'image et à la voix. Ainsi, le Spectre existe en tant qu'image et voix, Méphostophilès uniquement par la voix, tandis que la spectralité des anges se dévoile par l'usage de l'ombre (crucifix et crâne) et de la voix. L'image du Spectre étant identique au personnage de Faust, celui-ci devenu Hamlet voit

²²⁴ Il est à noter ici que le corps n'en est pas vraiment un puisqu'il s'agit de marionnettes à gaine.

l'image spectrale de son père comme sa propre image de vieillard. La voix de Méphostophilès et plus tard celle du Spectre s'avèrent aussi des éléments essentiels de spectralité générant de la théâtralité. Ainsi, tout au long du spectacle la transposition des concepts de spectralité, de joint et de dis-joint au domaine théâtral se loge assurément dans le rapport d'interchangeabilité entretenu entre la mise en scène, l'image vidéo et la voix.

3.2.3.3 Fragment 2

En ce qui concerne le *Fragment 2*, nous avons modulé la mise en scène autour du personnage d'Hamlet bien sûr mais aussi comme nous l'avions mentionné au chapitre précédent à travers le cheminement du personnage d'Ophélie. En fait, l'organisation spatiale de la mise en scène s'est établie comme si indéniablement Hamlet constituait le foyer d'attention du système optique de cette part de la représentation (les personnages gravitant autour de lui littéralement) mais que Ophélie formait réellement le creuset nécessaire à l'évolution de la trame spatio-temporelle et du schéma dynamo-rythmique de l'ensemble de l'oeuvre. Ainsi l'inscription du corps d'Ophélie dans l'espace de la représentation se manifeste comme « une écriture du corps²²⁵ » qui correspond, dans notre contexte de déconstruction, à la visualisation du temps dans l'espace dramatique d'Ophélie par l'utilisation du rythme du langage chorégraphique. Étant donné que la tragédie d'*Hamlet* est construite dans un incessant processus de dédoublements et de miroirs, nous remarquons qu'à la confusion amoureuse d'Ophélie due au rejet d'Hamlet du *Fragment 2* correspond son désespoir et son suicide du *Fragment 4*. En somme, l'écriture chorégraphique nous apparaît comme un langage approprié pour déconstruire le discours sur l'amour des oeuvres de *Faust* et d'*Hamlet* qu'il soit d'attirance affective ou sexuelle. Mais nous reviendrons sur l'écriture chorégraphique au moment de l'analyse scénique du *Fragment 4* précisément.

²²⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, « rythme », p. 343.

Tel que mentionné antérieurement dans la section concernant l'écriture dramaturgique, il fut décidé d'allouer des espaces blancs permettant diverses tentatives de déconstruction au niveau de la mise en scène. Un des essais les plus saillants de jonction et de dis-jonction à partir de ces blancs du montage dramaturgique est probablement celui du tableau de Gertrude et Hamlet dans la chambre à coucher de la reine (tableau 35-36). Il convient tout d'abord de spécifier que cette scène apparaît quasi-intacte comparativement à la plupart des scènes qui ont subi coupures, compressions ou chevauchements²²⁶. La démarche de déconstruction de l'écriture scénique pour ce tableau concerne la jonction du texte (ou de l'écriture textuelle), du mime, de la chorégraphie et de la vidéo. En scrutant en marge les caractéristiques musicales du texte, nous avons procédé à une phase d'écriture gestuelle basée non pas sur le sens du texte mais précisément sur sa rythmique. Ensuite, nous avons organisé les mouvements trouvés en fonction de la construction dialogique de la scène, c'est-à-dire que des séquences de mouvement ont été organisées comme s'il s'agissait de phrases et donc d'un texte en dialogue. Pour ce faire, bien que le résultat ait l'apparence de la danse, la détermination des mouvements et de leur segmentation répond pour sa part davantage aux impératifs du mime contemporain. Peu à peu, en oubliant le texte d'origine et en travaillant uniquement sur la qualité du mouvement, nous avons construit une scène gestuelle chorégraphique entre Gertrude et Hamlet en *différance* de la tragédie d'*Hamlet*. Le décalage de sens entre le mouvement gestuel joué (et c'est là l'importance primordiale du mime) est devenu encore plus flagrant avec l'ajout du texte du dialogue en projection. Ainsi le geste s'est dis-joint et du texte destiné à être dit et de la parole, puisque absente, mais non des personnages ni de la dramaturgie. Nous n'étions pas en présence d'un hors-texte, nous étions simplement en face d'une autre écriture qui disait la même chose *différamment*. Il fut de plus décidé d'inclure un point de rupture, de dis-jonction au sein de la dis-jonction, qui rétablisse la parole comme élément dominant au moment de l'apparition du spectre. Ce spectre, qui à

²²⁶ Hormis également la scène des fossoyeurs.

ce moment s'exprime par la bouche de Hamlet lui-même, constitue un autre type de manifestation de la spectralité et de dis-jonction de l'image et de la voix. De plus, du point de vue de la mise en scène, ce procédé concourt à nous faire croire à la folie d'Hamlet.

3.2.3.4 Fragments 3 et 4

Puisque au théâtre le blanc de la marge est noir, le noir du *Fragment 3* exprime la trace du vide laissée par la rature du texte *Et cetera*²²⁷.

Avant d'aborder la dimension chorégraphique du *Fragment 4*, il s'avère important de souligner l'influence de la déconstruction sur le processus de conception et d'élaboration des costumes et des accessoires. Ainsi, les acteurs et les actrices vêtus d'un costume noir de base se joignaient puis se dis-joignaient de fragments de costumes en fonction des différents personnages (pour Hamlet, un veston de cuir; pour les gardes, heaumes et hallebardes; pour Ophélie, des dessous féminins en dentelles par-dessus son costume; pour les étudiants, Rosencrantz et Guildenstern, des petits bonnets rouges; pour Polonius, une tapisserie).

Au début du *Fragment 4*, on retrouve Ophélie désespérée se confiant à Punch tandis que Hamlet consume son aventure amoureuse avec Gretchen. La chorégraphie qui évoque leur relation s'avère la reprise de la séquence Ophélie/Hamlet mais en beaucoup plus lascif. Ici encore, comme au tableau Gertrude/Hamlet, l'écriture projeté du texte de la scène²²⁸ est en lien avec la chorégraphie mais différemment puisque leurs gestes ne correspondent nullement au déroulement de la scène dont le texte est projeté mais exprime plutôt la trace du désir enfoui du texte. À partir de

²²⁷ Il est à noter que toujours à la recherche de nouveaux sens, nous avons déplacé lors d'une des représentations le tableau *To be or not to be* en *Fragment 3*.

²²⁸ Ici il s'agit du tableau *Une rue* du *Faust I* de Goethe (traduction de Jean Amsler, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 1995, p. 112 à 114).

cet instant la chorégraphie, qui depuis le début évoque le sentiment amoureux²²⁹, devient l'instrument d'expression de la colère puis du désespoir d'Ophélie. En relation avec l'image et la musique, elle joue un rôle essentiel dans le développement de l'écriture scénique et permet de prêter une violence et une sourde révolte au personnage d'Ophélie que le discours *phallogocentrique* a depuis toujours occulté. En outre, il s'agit d'un autre espace blanc du texte dramatique que l'élément considéré (la danse) vient modifier en cours de route car, si dramatiquement la danse et la chorégraphie permettent le raccourci et la compression, scéniquement elles autorisent la multiplication des points de vue et donc la possibilité d'avoir une multitude de désespoirs, de révoltes, de suicides et de noyades. Cette multiplication des points de vue aura par conséquent engendré un travail chorégraphique de groupe où tous les autres personnages féminins viennent soutenir les gestes d'Ophélie au moment de la noyade.

L'ambiance sonore non plus n'est pas étrangère à cette implosion du récit au *Fragment 4*. En soignant méticuleusement l'ensemble de l'espace sonore avec un réel souci de diversification des genres musicaux et en retravaillant les œuvres par ordinateur (segments en boucle), la musique, l'ambiance sonore quasi-constante et le travail sonore à partir des voix *microphonées* auront indubitablement contribué à la *dé-linéarité* du récit.

Une multitude d'autres exemples d'implication de la déconstruction dans le processus d'écriture scénique pourraient également s'avérer identifiables mais, tel que nous l'avons mentionné, ce document ne cherche pas à rendre compte in extenso de chacun des instants d'*indécidabilité créative* de l'écriture scénique. Notons tout de même, avant de conclure notre étude et afin de compléter notre survol des possibilités, quelques derniers exemples au passage. Ainsi, l'omniprésence de l'écriture textuelle par la projection vidéo s'inscrit dans l'ensemble de la mise en

²²⁹ Dans la scène Gertrude/Hamlet, le sentiment est trouble. Seul le tableau 23 pendant lequel tout le monde espionne tout le monde utilise la chorégraphie dans une autre optique.

scène comme un élément majeur de déconstruction. En effet, l'écriture en projection, en marge de l'image, s'affirme comme une façon de faire survenir les traces des textes originaux en tant que graphies. Cette résurgence de la trace apparaît notamment au tableau 23 du *Fragment 2* alors que dans une séquence chorégraphique de groupe, tout un chacun apparaît, scande un nom puis disparaît par les ouvertures du décor dans une sorte de jeu de cache-cache ponctué par la musique et l'enchevêtrement des noms des personnages en projection vidéo. Dans ce cas précis, l'écriture des noms en projection donne l'opportunité d'explorer l'idée identitaire des personnages par le biais du concept de *signature*²³⁰ et évoque le double jeu d'épier et d'être épié, sentiment omniprésent dans l'ensemble de l'œuvre d'*Hamlet*. Encore une fois, ce moment d'écriture scénique a pris naissance à partir d'un blanc donc en marge du montage dramaturgique.

Par ailleurs, en utilisant l'espace scénique de la trappe comme cadre d'exploration, le travail de mise en scène s'est amusé à multiplier les effets de jonction et de dis-jonction. Un exemple de ce travail concerne la scène des fossoyeurs (tableau 41) alors qu'un seul acteur joue les deux personnages des fossoyeurs en pivotant, disparaissant ou émergeant de la trappe. À chaque personnage est adjoint un accessoire (qui un chapeau, qui une très petite pelle) et une voix. Le travail d'écriture scénique s'est pour ainsi dire concentré sur la qualité et la pertinence des transitions d'une jonction à une autre en multipliant et renouvelant les façons de faire.

Dans la chorégraphie finale du duel entre Hamlet et Laërte, le mime du combat à l'épée se présente aussi comme un élément de déconstruction en ce qu'il évoque la *différance* par l'absence de l'outil dramatiquement central au duel. L'exploration sur le geste du duel à l'épée sans l'épée s'affiche donc également comme un travail sur la marge.

²³⁰ Et aussi par jonction et dis-jonction des noms.

En terminant comment ne pas conclure par l'apport évident des marionnettes au processus de façonnement des moments d'*indécidabilité créative* de l'écriture scénique. Elles s'avèrent hors de tout doute l'élément de dis-jonction par excellence alors que leurs mises en relation directes avec l'acteur grandeur nature implique d'emblée un écart et un espace de liberté que leur marginalité s'empresse d'occuper et de combler.

3.3 Conclusion

Dans de ce troisième et dernier chapitre, nous avons cherché à démontrer le plus précisément possible en quoi l'intervention de la déconstruction et ses concepts constitutifs a influencé voire modifié le processus d'écriture scénique. Pour réaliser cette partie de l'étude, nous avons d'abord mis en perspective notre propre démarche de création. Nous en avons expliqué les ramifications pluridisciplinaires en fonction des trois degrés de multidisciplinarité tel que définis par M. Pierre Delattre et avons exposé en quoi la déconstruction participe à un certain idéal de transdisciplinarité. Puis, il a été question de l'influence du texte *Et cetera* de Derrida sur l'ensemble du processus de mise en scène. Enfin, en suivant le cheminement du montage dramaturgique de *Et Hamlet, et Faust, et Punch, et la déconstruction et... etc.* plusieurs exemples corroborants d'implication de la déconstruction dans l'assemblage et le collationnement des différentes écritures ou disciplines scéniques ont été présentés. Ainsi plusieurs aspects de la mise en scène ont été abordés du point de vue d'un ou de plusieurs concepts déconstructionnistes dont les plus importants auront été les concepts de joint et de dis-joint, de marge, de différence, de spectralité, de signature et de cadre. Ce dernier concept aura joué un rôle primordial dans l'articulation des disciplines et concepts à « associer » puisqu'il aura permis par élargissement, rapetissement et déplacement de toujours identifier et nommer en cours de processus les éléments considérés. En somme, du point de vue du créateur c'est comme si l'implication de la déconstruction et ses concepts

constitutifs dans le processus créatif avait cautionné la possibilité du quelque chose d'intuitif et de logique tout à la fois. La déconstruction offre au créateur la soudaine possibilité de penser l'impossible. Par elle, le convenu ou le normatif n'auront pas la voie libre ni l'exclusivité de la vérité car elle oblige de « [...] travailler à réintroduire du jeu dans les constructions existantes [...], et pour que l'avenir ne soit pas clos d'avance » à devenir « attentif à l'imprévisible²³¹ ».

Pour paraphraser Derrida²³², nous pourrions affirmer que la déconstruction ne perd rien à admettre qu'elle est une entreprise impossible à réaliser car une opération de déconstruction aurait tout à perdre d'une pensée du *possible* qu'elle considère comme un danger, le danger de devenir un kit de règles, de procédures convenues et d'accessibles méthodes de mises en pratique. Non, l'intérêt de la déconstruction au théâtre vue sous l'angle de la force et du désir de création réside certainement dans l'expérimentation même de l'impossible.

²³¹ Roger-Pol Droit « Personne ne saura à partir de quel secret j'écris », Cahier du « Monde », *Le Monde*, 12/10/2004, cahier Derrida, p. III.

²³² D'après Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.

CONCLUSION

J'ajouterai encore un mot, avant d'oublier: la déconstruction n'est pas seulement plurielle, à la fois possible *et* impossible, car possible *comme* impossible. Elle ne prend pas seulement en compte, d'abord pour le formaliser, le « et » de toutes les additions et de tous les « dangereux suppléments », et toutes les hiérarchies qui sont plus ou moins secrètement à l'œuvre dans l'ordre énumératif et/ou oppositionnel du «et». Elle s'efforce aussi à penser [...] le « et » de l'excès ambigu, le « et » qui met tout ordre collectif en voie de dissémination. Le «et» disséminatif, c'est le « plus d'un », et le «plus d'une voix », et le « plus d'une langue », et le « plus de deux » et le « plus de trois », etc.²³³

Dans le but de conclure efficacement ce mémoire, retraçons avant toute chose les deux grands axes autour desquels s'est articulée notre expérimentation soit primo, la mise en implication de la déconstruction derridienne et de certains de ses concepts constitutifs dans le processus d'adaptation et de montage dramaturgique, à partir d'une lecture croisée des matériaux *Faust*, *Hamlet* et *Punch*, et secundo, la transposition de ces mêmes éléments constitutifs de la déconstruction derridienne au processus de mise en scène de l'adaptation.

Afin d'espérer pouvoir procéder à la mise en chantier de ces deux sphères fondamentales de l'activité théâtrale à partir des matériaux textuels existants précédemment nommés, il importait de définir le plus précisément possible le concept de déconstruction tel qu'entendu par Jacques Derrida. C'est à l'occasion du premier chapitre de ce texte d'accompagnement que nous avons sommairement identifié les grandes orientations de la pensée de la déconstruction du philosophe

²³³ Jacques Derrida, « Et cetera (and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc.) ». In *L'Herne – Derrida*, no 83, sous la dir. de Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, Éditions de l'Herne, Paris, 2004, p. 32.

Jacques Derrida. Ainsi, en signalant ce qui nous poussa à faire appel à la déconstruction comme moteur potentiel à l'élan de création, puis en définissant le cheminement de la pensée derridienne face au logocentrisme de la métaphysique occidentale, nous avons pu en établir les grandes lignes de manière à tendre vers une définition ouverte de la déconstruction qui puisse s'avérer utile au processus créatif. Nous avons également pu constater au moment de cette tentative de définition de la déconstruction à quel point le concept dès son origine se révèle fuyant et complexe à définir et en quoi une propagation irresponsable du terme le menace d'avilissement. Néanmoins cet essai de définition ouverte nous aura permis de considérer la déconstruction, en un premier temps, non pas comme une méthode mais plutôt en tant que protocole de lecture et d'analyse textuelle puis, en un second temps, en tant que acte d'écriture qui origine de la reconnaissance des apories qui elles débouchent sur des *indécidabilités créatives* que les concepts constitutifs nous aident à aborder. Ces concepts, circonscrits pour le besoin de notre étude au nombre de neuf, se retrouvent brièvement définis dans un petit lexique derridien en fin de chapitre.

Le second chapitre aura pour sa part cherché à rendre compte du cheminement de l'écriture dramaturgique en fonction de la déconstruction et de ses concepts constitutifs. Pour ce faire, avant d'aborder les matériaux textuels de Faust, Hamlet et Punch, nous avons cherché des exemples de mises en application théoriques de la déconstruction au théâtre. À travers les ouvrages de Stratos E. Constantinidis et Erik MacDonald, nous avons été à même de constater la rareté des exemples puisque la déconstruction implique de tracer son propre chemin. Pour notre part, il fut décidé de nous inspirer du livre *Glas* comme structure formelle d'organisation dramaturgique pour certains tableaux de l'adaptation. Toutefois avant de procéder à l'étape d'écriture, il importait de déterminer plus précisément les matériaux à déconstruire. Les ouvrages de André Dabezies et André Green ont par la suite servi d'assise théorique nécessaire à l'analyse et au choix des textes propres au montage dramaturgique et ce toujours en fonction des différents concepts constitutifs de la

déconstruction. Ces concepts ont ensuite été identifiés et leur implication dans le processus s'est trouvée illustrée par des exemples de déconstructions dramaturgiques. Finalement, le travail de déconstruction sur l'aspect dramaturgique de la recherche aura permis de suggérer un matériau qui soit à la fois *Hamlet*, *Faust* et *Punch* et totalement autre, désormais propice à la déconstruction scénique.

C'est à l'occasion du troisième chapitre que nous avons pu définir notre démarche et notre cheminement artistique dans le contexte d'une exploration scénique basée sur la multidisciplinarité. Ensuite, il fut exposé en quoi la mise en commun de la multidisciplinarité et la déconstruction provoque du point de vue de la mise en scène une déhiérarchisation des éléments scéniques essentielle à notre expérimentation. C'est d'ailleurs en se basant sur *Et cetera* de Derrida que nous est venue, avec la pensée déconstructionniste du « et » associatif, l'idéologie qui a englobé tout le processus d'écriture scénique. Finalement, l'étude de l'expérimentation se clôt, en suivant le déroulement dramaturgique, par plusieurs exemples d'écritures scéniques où sont clairement identifiés certains concepts constitutifs (trace, marge, joint et disjoint, spectralité et cadre) ayant directement influencé le processus de création.

Pour ce qui est de la vérification de notre hypothèse, à savoir si la déconstruction et ses concepts constitutifs ont permis l'émergence de nouvelles écritures et de nouveaux sens, cela se révèle plutôt difficile à évaluer. En fait, notre étude, portant davantage sur le processus que sur le résultat, n'a pas cherché à vérifier cet aspect du point de vue de la réception, préférant travailler à la base sur les possibilités créatives de l'émission. Elle s'est contentée en somme de témoigner de la trace de la déconstruction dans les deux processus d'écriture qui nous concerne. Et s'il s'avère ardu de déterminer en quoi la déconstruction est génératrice de nouveaux sens à travers de nouvelles écritures, il est aisé de constater à quel point, du point de vue de la création, cette expérimentation aura des répercussions durables sur notre conception de la mise en scène et de la dramaturgie. L'implication de la déconstruction dans le processus de création au théâtre nous a amené à ne plus

structurer notre démarche en terme d'absolus indélogeables, elle nous a induit à penser autrement, voire à questionner *différamment* la création. Et ce que Derrida et la déconstruction nous permettent entre autres de questionner, c'est la part de responsabilité du créateur théâtral pratiquant toute forme de création, voire de déconstruction. Somme toute, cadre universitaire ou pas, les idées de Derrida permettent de prétendre à la possibilité d'un acte de création qui soit total, au sens d'une responsabilité idéale, et qui ne désengagerait en rien le créateur, engagé dans l'acte de création, de sa responsabilité face à autrui, en proclamant au contraire, d'un point de vue artistique et politique, la liberté individuelle de sa pensée comme point d'objectivation. Or cette responsabilité de liberté face à autrui s'exprime par un acte de déstabilisation des structures qui nécessite une ouverture et oblige à une pensée du « oui » de l'ordre du « tout est possible par l'impossible ». Ce sont les différents éléments constitutifs de cette structure que la déconstruction nous propose de continuer à interroger au-delà de ce mémoire.

Finalement, il y aurait donc une espèce d'utopie dans la pensée de Derrida, une utopie du « possible impossible » qui se rapprocherait de l'idéal d'un théâtre total, d'une sorte de théâtre résiduel à venir construit sur les ruines et les cendres de la tradition théâtrale occidentale et constitué - sans connaître encore comment l'alchimie créatrice opèrerait sur les concepts comme sur les idées - d'un nouveau langage individuel, une signature encore inconnue, parce que non découverte, mais compréhensible, parce que comprise de par ses origines. Un impossible langage théâtral en contre-signature libéré de l'hégémonie du signe – dans le sens de sens convenu - dans un geste de liberté totalement responsable.

- Oui, et comme la signature d'un nom propre est toujours un *oui*, une affirmation qui promet de se répéter, de se confirmer et contresigner, donc à la fois de se rappeler et de s'oublier pour re-signer chaque fois la première et seule fois (*oui, et oui, et oui*), il faut ajouter *oui* à la liste de ces minivocables qui se glissent et sous-entendent entre la déconstruction et tout X possible.
- Oui et non, donc! et non non et non, sinon, et sauf le non, un oui ne serait jamais possible. Oui, direz-vous, mais aussi non, n'est-ce pas?

- Oui, oui. Et oui...²³⁴

²³⁴ *Op. cit.*, p. 33.

APPENDICE A

ET HAMLET, ET FAUST, ET PUNCH, ET LA DÉCONSTRUCTION ET... ETC.

MONTAGE DRAMATURGIQUE

Et Hamlet, et Faust, et Punch, et la déconstruction et, etc.

CANEVAS PAR TITRES ET NUMÉROS DE TABLEAU

PROLOGUES

P1 *PROLÉGOMÈNES 1*

Avant l'entrée du public : rencontre dans un petit castelet de deux personnages à la fois. Improvisations à partir d'un canevas.

PROLÉGOMÈNES 2

Diable et Derrida. Dans le programme.

P2 *PROLÉGOMÈNES 3*

Entrée du public. Appel des numéros déconstruits + « La clôture de la représentation n'aura pas lieu » dicit Jacques Derrida.

P3 *PROLOGUE DE L'IMPRIMEUR*

Distribution des programmes au public

P4 *1 MINUTE DE LECTURE S.V.P.*

P5 *MISE EN GARDE DU PAPE AU SPECTATEUR CHRÉTIEN*

P6 *PRÉLUDE SUR LE THÉÂTRE*

P7 *PROLOGUE DU CHŒUR DE MARLOWE*

FRAGMENT 1

TABLEAUX

- T1 *FAUSTUS, WAGNER ET LES CLERCS*
- Présentation de Faustus
 Les étudiants cherchent Faustus (dialogue avec Wagner au bar), tandis que
 Faustus repousse la théologie, la médecine et la science
 Rosencrantz et Guildenstern remettent un livre à Faustus tandis que Wagner
 parle.
 Noir.
- T2 *FAUSTUS INCANTATIONS + SPECTRE 1*
 Et discussion entre Faustus et Méphostophilès sur l'enfer.
- T3 *PUNCH'S POLKA 1*
- T4 *ENVOI DE VALDÈS ET CORNÉLIUS (MESSAGERS) AU ROI DE NORVÈGE*
- T5 *PUNCH RENCONTRE WAGNER*
 Wagner se confie à Punch et apprend que Wagner sera l'héritier de Faustus,
 il le tue.
- T6 *FAUSTUS VÉNÈRE LA NÉCROMANCIE + LE BON ET LE MAUVAIS ANGE*
- T7 *LES MISES EN GARDES À OPHÉLIE*
- T8 *FAUST DOUTE avant le retour Méphostophilès + ANGE ET DÉMON 2*
- T9 *LE PACTE*
- T10 *RAJEUNISSEMENT DE FAUSTUS, il devient Hamlet.*
 10b *Noir*
- T11 *PUNCH'S POLKA 2*
 11b *Noir. Son de cloche*

FIN DE FRAGMENT 1

FRAGMENT 2

Tableaux

- T12 *RAJEUNISSEMENT DE FAUSTUS, il devient Hamlet. bis*
- T13 *DOULEUR D'HAMLET*
- T14 *HAMLET/GRETCHEN 1 – Hamlet voit Gretchen – Tableau gestuel*
- T15 *HAMLET APPREND LES APPARITIONS DU SPECTRE*
- T16 *HAMLET/OPHÉLIE 1 – Tableau gestuel*
- T17 *HAMLET/GRETCHEN 2 – Tableau gestuel*
- T18 *PUNCH AND JUDY – LES INCANTATIONS*
Punch et Judy dans le cabinet de Faustus et Incantations de Punch (en latin)
(Judy fait interférence aux incantations de Punch). Les incantations font
apparaître le spectre.
- T19 *SPECTRE 2 – Rencontre de Hamlet et du spectre avec Punch*
- T20 *SPECTRE 2 – Le spectre demande vengeance*
- T21 *HAMLET/OPHÉLIE 2 - Hamlet repousse Ophélie - Tableau gestuel*
- T22 *HAMLET/GRETCHEN 2 – Tableau gestuel*
- T23 *ESPIONNAGE*
Tableau de tout le monde espionne tout le monde - Tableau gestuel
- T24 *HORATIO SE CONFIE À PUNCH*
Punch tue Horatio
- T25 *FAUSTUS VIEUX PART EN VOYAGE AVEC MÉPHISTO*²³⁵
- T26 *ROSENCRANTZ ET GUILDENSTERN FONT LEUR RAPPORT*
- T27 *LE ROI ET POLONIUS DÉCIDENT DE CONFRONTER OPHÉLIE À HAMLET*
- T28 *HAMLET NIE SON AMOUR POUR OPHÉLIE ET LA REPOUSSE*

²³⁵ Tableaux raturés.

- T29 *HAMLET/GRETCHEN 3*
- T30 *HAMLET DEMANDE À PUNCH DE JOUER POUR LUI ET LA COUR DU ROI*
- T31 *LE MEURTRE DE GONZAGUE/LE MEURTRE DU BÉBÉ PAR PUNCH AND JUDY*
- T32 *LE ROI ARRÊTE LA REPRÉSENTATION*
- T33 *PRIÈRE DE CLAUDIUS*
- T34 *HAMLET HÉSITE À ASSASSINER LE ROI*
- T35 *GERTRUDE/HAMLET*
- T36 *L'APPARITION DU SPECTRE 3*
- T37 *ÊTRE, OU NE PAS ÊTRE*

FIN DE FRAGMENT 2

FRAGMENT 3

- T38 *Entracte : texte « Et cetera » de Derrida à 5 voix et 5 corps*²³⁶

FIN DE FRAGMENT 3

²³⁶ Tableau raturé.

FRAGMENT 4

TABLEAUX

T39 – *Punch à Ophélie*

Punch souffle quelque chose à l'oreille d'Ophélie et celle-ci pleure. En simultané, on distingue Hamlet et Gretchen qui reproduisent le même duo amoureux présenté plus tôt mais celui-ci est beaucoup plus intense et énergique.

T40 – *Les suicides d'Ophélie – Tableau gestuel chorégraphique*

T41 – *Les fossoyeurs*

T42 – *Ophélie morte dans la rivière – Tableau gestuel chorégraphique*

T43 – *Le Duel à l'épée entre Laërte et Hamlet – Punch and Judy et le poison maudit*

Le duel à l'épée entre Laërte et Hamlet. Durant ce duel on voit Punch aidé de Judy qui versent du poison dans un verre. Toutes les personnes viennent boire au bar à tour de rôle. L'un après l'autre les personnages s'écroulent et meurent. Il ne reste alors que Punch et Judy.

T44 – *La finale Fortinbras et Punch*

Fortinbras arrive Punch lui offre à boire mais celui-ci refuse et demande si c'est bien ici le royaume du Danemark. Punch lui répond que non et lui dicte le chemin. Punch et Judy restent enfin les seuls maîtres du Royaume. Ils remettent leurs couronnes et exécutent une petite danse.

FIN DE FRAGMENT 4

PROLOGUES

P3 – *Prologue de l'imprimeur*²³⁷

L'IMPRIMEUR

Il y a nombre d'années que court par le pays grande et publique rumeur touchant les diverses aventures du docteur Johannes Faustus/ illustre magicien et nécromant/ et il est fort désiré dans les réunions et compagnies/ que soit donnée une histoire dudit Faustus.

Je me suis étonné plus d'une fois/ que personne n'ait mis en ordre cette horrible histoire/ pour la donner imprimée comme avertissement à toute la Chrétienté/ et je n'ai cessé d'interroger les savants et les gens d'entendement/ pour savoir si cette histoire avait déjà été écrite/ mais je n'ai rien pu apprendre de certain/ jusqu'à une époque récente/ où un bon ami / me l'a envoyée et communiquée/ en me priant de la répandre et diffuser par imprimerie/ comme témoignage horripilant de la tromperie diabolique/ et de la perdition de l'âme et du corps.

Non seulement y voit-on la méchanceté du diable/ ses mensonges et la cruauté qu'il exerce contre le genre humain/ mais aussi s'y perçoit/ jusqu'où un homme peut être conduit par excessive témérité et abusive curiosité/et quelles sont les causes qui mènent à se détourner de Dieu.

Comme c'est un remarquable et terrifique exemple/ j'y ai consacré très volontiers mon labeur et ma dépense/ et espère avoir par là rendu un agréable service à tous ceux qui consentent à entendre l'avertissement.

Cette histoire/ messieurs mes honorables/ dignes/ bienveillants et bien chers amis/ j'ai voulu la dédier et offrir à Vos Excellences/ non pas dans la pensée que vous avez besoin de pareil avertissement/ car/ grâce à Dieu/ je sais assez quels sont votre zèle/ ardeur et obéissance envers Dieu/ la vraie religion et la confession chrétienne.

Pour ma part/ je me fais un devoir/ de servir avec empressement Vos Excellences en toute chose autant que je le pourrai. J'ai voulu honorer Vos Excellences de ce petit livre issu de mes presses/ car je sais par d'anciens entretiens/ que Vos Excellences ont depuis longtemps le désir d'avoir cette histoire. Je prie donc Vos Excellences de se contenter/ à cette fois/ de cette petite épicerie.

Dieu vous gard/ dignes et révérends seigneurs.
Mon salut à vous/ mes bons et bienveillants amis.

De votre humble serviteur/Johann Spies/ imprimeur en cette ville.

²³⁷ (*Volksbuch*), *Histoire du docteur Johannes Faustus ; suivie de La tragique histoire du docteur Faustus*, présentation et traduction de Jean-Louis Backès, Paris, Imprimerie nationale, 2001. p. 27-31.

P5 – *Mise en garde du Pape au spectateur chrétien*²³⁸

LE PAPE

Bien qu'il soit vrai que tous péchés sont dans leur nature condamnables/ et entraînent la sûre colère et punition de Dieu/ il est un péché pourtant qui apparaît comme plus grand et plus grave que les autres. Sans le moindre doute la magie et sorcellerie est de tous péchés le plus grand et le plus grave devant Dieu et devant le monde/

N'est-ce pas une action horrible et effroyable/ qu'un homme raisonnable/ que Dieu a créé à son image/ et qui a reçu de Lui dans son corps et son âme grands honneurs et dons précieux/ honteusement abandonne ce vrai Dieu et unique créateur/ et se livre tout entier/ corps et âme/ pour sa perdition et damnation éternelle ?

Le diable n'est pas seulement devenu/ en s'éloignant de Dieu par orgueil/ un esprit dévoyé/ perverti et damné/ C'est aussi un esprit mal veillant/ tortueux et séducteur/ ennemi délibéré et affirmé de Dieu. Il déploie tous ses efforts pour s'y opposer et pour faire que l'homme s'éloigne de Dieu/ le diable ne cesse pas de dresser des embûches au genre humain/ et de l'inciter et séduire à tous les péchés/ qui entraînent châtement en ce monde et en l'autre. Le malheur des hommes est sa joie.

C'est pourquoi Dieu/ qui est fidèle/ met si justement en garde les Hommes contre les attaques et ruses du diable/ et singulièrement contre les arts de magie. Il interdit sous peine des châtements les plus extrêmes/ qu'il existe des magiciens parmi son peuple/ ou que quelqu'un ait recours à leurs conseils.

Ne vous adressez pas aux devins/ et n'interrogez pas ceux qui interprètent les signes/ de peur que vous ne soyez par eux souillés. Écoutez-moi, car je suis le Seigneur votre Dieu sur terre ! Si un homme ou une femme se fait devin ou augure/ qu'ils meurent de mort/ on doit les lapider/ et leur sang sera sur eux.

Le diable lui-même s'est fait bourreau des magiciens. Zoroastre/ que l'on croit être Misraïm fils de Cham/ a été brûlé par le diable lui-même.

Un autre magicien/ qui avait osé représenter et faire voir devant un prince curieux la destruction de la ville de Troie/ fut emporté par le diable tout vivant à travers les airs.

Un comte de Matiscona eut même salaire pour sa magie. Un autre magicien à Salzbourg/ voulut amener par ses conjurations tous les serpents dans une fosse/ mais il fut par un gros et vieux serpent attiré dans la fosse et tué.

²³⁸ (*Volksbuch*), *Histoire du docteur Johannes Faustus ; suivie de La tragique histoire du docteur Faustus*, présentation et traduction de Jean-Louis Backès, Paris, Imprimerie nationale, 2001. p. 33-38.

En somme/ In summa/ le diable récompense ses serviteurs/ comme le bourreau son valet/ et ceux qui l'évoquent font rarement une bonne fin/comme Johannes Faustus/ qui a scellé pacte et alliance avec le diable/ a connu mille étranges aventures et vécu en vices et hontes abominables/ comme goinfrerie/ ivrognerie/ putasserie et autres excès/ jusqu'à ce que le diable lui donne son juste salaire/ et lui torde le cou de la pire façon.

Mais le mal ne s'arrête pas là/ il est suivi de punition et damnation éternelles/ car ceux qui évoquent le diable s'en vont rejoindre leur idole le diable dans l'abîme infernal/ et y sont à jamais damnés.

Le Pape est soulevé puis transporté hors cadre.

LE PAPE *continuant à parler*

Et y a-t-il autre issue/ quand un homme abandonne son Dieu et Créateur/ et invite le diable chez lui/ fait avec lui des pactes/ et cherche ce faisant bonne foi et vérité dans l'esprit de mensonge et de meurtre.

P6 - *Prélude sur le théâtre* ²³⁹

LE DIRECTEUR

Mon intense désir est de plaire à la foule, surtout parce qu'elle est vivante et nous fait vivre. Les planches sont montées, et chacun attend une fête. Ils sont déjà, les sourcils hauts, commodément assis, et voudraient bien être étonnés. Je sais comment on se concilie l'esprit du peuple, mais jamais jamais je ne fus dans un tel embarras. Comment faire pour que tout soit fraîcheur et nouveauté et, tout en voulant dire quelque chose, plaise ?

LE POÈTE

Oh ! Ne me parle pas de cette horde composite dont l'aspect met en fuite notre inspiration. [...]

LE DIRECTEUR

Peut-être s'agirait-il de donner assez de mouvement à la mise en scène.

LE BOUFFON

Facile à imaginer. On vient pour regarder, on préfère surtout voir. Et si mille objets défilent devant les yeux écarquillés de la foule, alors vous avez déjà un large succès, vous êtes un homme populaire. Assurément.

LE POÈTE

Vous ne saurez dompter la masse que par la masse.

LE DIRECTEUR

Si vous apportez beaucoup, il y en aura pour tout le monde et chacun rentrera chez lui satisfait.

LE BOUFFON

Donnez-lui une pièce, soit, mais en pièces ! Pareil ragoût fera votre succès. Assurément. A quoi bon offrir un tout ! De toute façon, le public vous le mettra en pièces.

LE POÈTE

C'est que vous ne sentez pas la tare de ce métier ; combien peu il convient au véritable artiste. Le pot-pourri de certains messieurs sans talent me semble être devenu chez vous une affaire de principe.

²³⁹ Goethe, *Faust*, traduction de Jean Amsler, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 1995, p 31-36.

LE DIRECTEUR

Pareil reproche me laisse de marbre; un homme décidé à faire de l'effet doit avoir en main le meilleur outil. Qu'est-ce qui, ma foi, va réjouir une salle entière ?

Je vous le dis : donnez-en davantage, et toujours, toujours davantage. Ainsi vous ne pourrez manquer votre but.

LE BOUFFON

Ah oui ! Assurément. Tentez d'étourdir les gens. Puisqu'il est malaisé de les satisfaire...

LE POÈTE

Peut-être que par amour de satisfaire, l'artiste galvaude l'intuition ?

Aussi, par quel moyen émeut-on tous les cœurs ?

LE BOUFFON

Par quel moyen vainc-t-on tout obstacle ?

LE POÈTE

N'est-ce point l'harmonie qu'il nous faut faire rejaillir ?

LE BOUFFON

Oui, assurément. Mais qui fait sévir l'ouragan des passions ?

LE POÈTE

Qui gravement rougit le couchant ?

LE BOUFFON

Qui essaime toutes les belles fleurs printanières sur les pas de la bien-aimée ?

LE POÈTE

Qui unit les dieux ?

LE BOUFFON

Facile à imaginer.

LE POÈTE

N'est-ce pas là toute la force créatrice de l'homme ?

LE BOUFFON

Oui, assurément.

LE DIRECTEUR

Voici assez de propos échangés. Laissez-moi voir enfin des actes ! [...] Il ne faut pas perdre un seul jour. L'homme résolu doit promptement happer au présent ce qui est possible, et ne plus le lâcher, poursuivre son œuvre, car il ne peut en être autrement. Vous savez, sur nos scènes, tout un chacun répète ce qu'il peut; donc en ce jour ne m'épargnez pas les décors et les machines ! Usez du petit et du grand lustre; vous pouvez dilapider les étoiles.

On ne manque pas d'eau, de feu, de falaises rocheuses, d'animaux et d'oiseaux. Ainsi faites défiler dans l'étroite baraque de planches le cercle entier de la création et, dans votre hâte pensive, allez du Ciel par le monde à l'Enfer !

P7 - *Prologue du Chœur de Marlowe*²⁴⁰

UN SOUFFLEUR

Nobles spectateurs, vous n'allez voir que ceci,
 L'histoire de Faustus et de sa fortune bonne ou mauvaise.
 Nous en appelons maintenant à votre patient jugement,
 En commençant par l'enfance de Faustus.
 Le voici donc qui naît dans une humble famille,
 En Allemagne dans la ville de Rhode.
 Quand il est plus âgé il va à Wittenberg,
 À l'université, aux frais de ses parents,
 Il réussit si bien en la science du divin [...],
 Qu'il est bientôt honoré du titre de docteur,
 Devenant le meilleur, capable de disputer
 Calmement des dogmes divins de la théologie.
 Gonflé d'orgueil et de science,
 Il s'adonne à des pratiques démoniaques,
 Et se repaît de l'art maudit de la sorcellerie.
 À ses yeux, rien n'est plus doux que la magie
 Qu'il place au-dessus des joies de son salut.
 Cet homme le voici, il est dans son cabinet.

²⁴⁰ Christopher Marlowe, *Docteur Faustus/Le Docteur Faust*, traduction de François Larocque et Jean-Pierre Villquin, Paris, Flammarion, 1997, p.46-49.

FRAGMENT 1

T1 - FAUSTUS, WAGNER ET LES CLERCS

Faustus dans son cabinet, apparaît en ombre chinoise.

*Entrent deux clercs*²⁴¹

PREMIER CLERC

Je me demande ce qu'est devenu Faustus, lui dont on entendait d'habitude le *sic probo* dans toutes nos écoles?

Entre Wagner, apportant du vin.

DEUXIÈME CLERC

Nous allons le savoir tout de suite. Voici son valet.

FAUSTUS

« Achève tes études, Faustus, et commence à sonder en profondeur ce que tu te proposes d'enseigner »

« T'y étant engagé, sois homme d'église en apparence, mais vise l'objet final de tous les arts. Vis et meurs selon les œuvres d'Aristote. Ô douce analytique, c'est vous qui m'avez ravi. »

« *Bene discere est finis logiges* »

« La logique a-t-elle pour fin de bien disputer ? »

« Cet art ne permet-il point d'autre miracle ? Si c'est le cas arrête tes lectures, tu as atteint le but. »

Il laisse le livre.

²⁴¹ Larocque, p.63 sauf mention contraire.

²⁴² Toutes les répliques de Faustus sont extraites de l'adaptation cinématographique de Richard Burton du Doctor Faustus (*The Tragical History of Doctor Faustus*) de Christopher Marlowe.

PREMIER CLERC

Eh bien, mon jeune ami, où est ton maître ?

WAGNER

Le Dieu du ciel le sait.

FAUSTUS

« L'esprit de Faustus est apte à plus haut sujet. »

Il cherche un autre livre.

« Par les arts physiques, Faustus, empile l'or, invente quelque remède, digne de célébrité. »

« *Summum bonum medicinae sanitas* »

« Le but de la médecine est la santé du corps. »

« Si tu pouvais donner à l'homme la vie éternelle, ou à un mort, rendre la vie, alors cette profession mériterait notre estime. Ainsi, adieu, arts physiques. »

Il cherche et trouve un autre livre.

DEUXIÈME CLERC

Parce que toi, tu ne le sais pas ?

WAGNER

Si, je le sais, mais cela ne répond pas forcément à la question.

PREMIER CLERC

Ça suffit, l'ami ! Cesse de plaisanter et dis-nous où il est.

WAGNER

Aucun argument nécessaire ne permet de déduire que votre grade de licencié, vous donne licence d'insister.²⁴³
Par conséquent, reconnaissez votre erreur et soyez attentifs.

DEUXIÈME CLERC²⁴⁴

Mais tu nous as dit que tu savais.

WAGNER

Avez-vous des témoins ?

PREMIER CLERC

Oui, je t'ai entendu.

²⁴³ Backès, p.184.

²⁴⁴ Backès, p.184-185 (4 répliques).

FAUSTUS

« La bible de Jérôme, ô Faustus, contemple-la bien. »

Il trouve une page et lit.

« *Stipendium peccati, mort est.* »

« Le péché a la mort pour récompense. Dure loi. »

FAUSTUS

« Qui se prétend sans péché se trompe lui-même et a perdu toute vérité.

FAUSTUS

Il apparaît donc que nous devons pécher...

FAUSTUS

... et par conséquence mourir.

FAUSTUS

Oui, nous devons mourir...

WAGNER

Est-ce qu'on croit le témoignage d'un voleur ?

DEUXIÈME CLERC

Alors, tu ne veux pas nous le dire?

WAGNER

Vous vous trompez, car je vais vous le dire.

WAGNER

Pourtant, si vous n'étiez pas des coupeurs de cheveux en quatre, vous ne me poseriez jamais pareille question.

FAUSTUS

... mourir d'une mort sans fin.

FAUSTUS

Quel nom porte cette doctrine

FAUSTUS

. *Que sera, sera...* »

« L'avenir sera ce qu'il sera. »

FAUSTUS

Il referme son grand livre.

« Adieu donc Théologie. »

Il enlève son grand manteau.

Il déplace un tapis, puis il ouvre une porte dans le plancher apparaît Rosencrantz et Guildenstern.

WAGNER

Car Faustus n'est-il pas *corpus naturale*? et par conséquent *mobile*? Alors pourquoi me poser une telle question? Si je n'étais pas flegmatique par nature, lent à me mettre en colère, et enclin à la luxure (à l'amour, j'entends), vous n'auriez pas le droit d'approcher à moins de quarante pieds du lieu de notre pitance, bien que je ne doute pas de vous voir tous les deux à la potence aux prochaines assises. Ayant ainsi triomphé de vous, je vais prendre la mine d'un puritain et me mettre à parler de la façon suivante: « En vérité, mes bien chers frères, mon maître est chez lui et dîne avec les danois Rosencrantz et Guildenstern, comme le vin que voici, s'il pouvait parler, en informerait vos seigneuries. Donc, que Dieu vous bénisse, vous protège et vous garde, mes bien chers frères. »

Sort Wagner.

PREMIER CLERC

Ah, Faustus,
Je crains fort que ce que j'ai longtemps soupçonné,
Ne soit arrivé: n'aurais-tu pas succombé à cet art maudit
Qui, aux yeux du monde, a perdu ces deux hommes?

DEUXIÈME CLERC

Si c'était un étranger, s'il n'était mon ami,
Le péril où il met son âme me plongerait dans l'affliction.

Rosencrantz et Guildenstern lui remet plusieurs objets dont un livre de nécromancie.

Faustus scrutant le livre qu'il vient de recevoir

FAUSTUS

La métaphysique des magiciens
Livre de nécromancie, objets célestes
Lignes, cercles, signes, lettres et emblèmes
Ah ! voilà ce que Faustus désire plus que tout.

FAUSTUS

« Quel monde de profit et de délices, de pouvoir, d'honneur,
de toute puissance est promis au tenace artisan de l'étude.

DEUXIÈME CLERC

Mais, bon, allons en informer le Recteur,
Il se peut que ses graves conseils arrivent à le sauver.

PREMIER CLERC

Je crains que rien ne puisse plus le sauver à présent.

DEUXIÈME CLERC

Essayons malgré tout de voir ce que nous pouvons faire.

Ils sortent.

FAUSTUS

Tout objet entre les deux pôles fixes sera à mes ordres.
Empereurs et Rois ne sont obéis que dans leur province.
Mais celui dont le pouvoir va plus loin, domine aussi loin que
va l'esprit humain.

FAUSTUS

Un magicien efficace est un Dieu puissant.

FAUSTUS

Eh bien, Faustus, fait marcher ton cerveau pour te hisser à
l'égal d'un Dieu.

[Car, avant de dormir, je veux essayer mes pouvoirs.
Ce soir je serai magicien, même si je dois en mourir.]²⁴⁵

²⁴⁵ Larocque, p.61-63, lignes 164-165.

T 2 – FAUSTUS INCANTATIONS²⁴⁶ + SPECTRE 1

*Son de cloche et coups de tonnerre retentissent.
Entre Faustus. Il a un fouet à la main. Il trace un
cercle.*

FAUSTUS

C'est l'heure, Faustus, de commencer tes incantations
Et de voir si les démons vont obéir à l'appel,
Puisque tu leur as fait prières et sacrifices.
Dans ce cercle est tracé
À l'endroit et à l'envers, en anagrammes,
Avec, en abrégé, le nom de tous les saints;
Grâce auxquelles les esprits sont forcés d'apparaître.
Ne crains pas d'être résolu, Faustus,
Essaie tout ce que la magie permet d'accomplir.

Coups de tonnerre.

*Sint mihi dei Acherontis propitii! Valeat numen triplex
Jehovae! / Ignei, aerii, aquatici, terreni, spiritus salvete!
/ Orientis princeps Lucifer, / Beelzebub, / inferni ardentis
monarcha, et Demogorgon, propitiamus vos ut appareat
et surgat Mephistopheles! /*

*Quid tu moraris? / Per Jehovam, / Gehennam, et
consecratam aquam quam nunc spargo, / signumque
crucis quod nunc facio, / et per vota nostra, / ipse nunc
surgat nobis dicatus Mephistopheles !*

« Dieu de l'Archéon soyez-moi favorables ! Vive l'esprit en trois personnes de Jéhova ! Salut à vous, esprits du feu, de l'air, de l'eau et de la terre ! Lucifer, prince de l'Orient, Belzébuth, monarque de l'Enfer brûlant et toi aussi démogorgon, nous vous prions de bien vouloir faire apparaître Méphostophilès. »

« Pourquoi ce retard ? Par Jéhova, par la Géhenne et l'eau bénite que je répands ici, par le signe de la croix que je fais à présent, que Méphostophilès en personne apparaisse pour répondre à mes ordres. »

²⁴⁶ LE DOCTEUR FAUSTUS, trad. Larocque, ACTE 1, SCÈNE 3, p.69.

*HAMLET (ACTE I SC.1)*²⁴⁷

Apparaît le Spectre.

MARCELLUS

Paix, ne parle plus, regarde, là, il revient.

BERNARDO

Et sous le même aspect que le roi qui est mort.

MARCELLUS

Toi qui est savant, parle-lui, Horatio.

BERNARDO

N'est-il pas semblable au roi ? Observe- le, Horatio.

HORATIO

Très semblable, j'en suis bouleversé d'effroi et de stupeur.

BERNARDO

Il voudrait qu'on lui parle.

MARCELLUS

Questionne-le, Horatio.

HORATIO

Qui es-tu, toi qui usurpes ce temps de nuit,
Ainsi que cette noble et guerrière figure,
Sous laquelle la Majesté du Danemark enseveli
Naguère marchait ? Par le Ciel, je te l'ordonne, parle !

²⁴⁷ *Hamlet* de Shakespeare, trad. de Jean-Michel Déprats, p.41 à 43.

Entre Méphostophilès!

MÉPHOSTOPHILÈS

Eh bien, Faustus,

que veux-tu que j'accomplisse pour toi?

FAUSTUS

Je veux que tu me serves tant que je serai en vie,
Que tu fasses tout ce que Faustus te commandera,
Qu'il s'agisse d'arracher la lune à son orbite
Ou de noyer l'univers sous l'eau de l'océan.

MÉPHOSTOPHILÈS

Je suis le serviteur du grand Lucifer
Et ne peux te servir sans qu'il m'y autorise;
Nous sommes tenus de faire ce qu'il nous dit, rien de plus.

MARCELLUS

Il est offensé.

BERNARDO

Voyez, il s'éloigne.

HORATIO

Reste, parle, parle, je te l'ordonne, parle !

Sort le Spectre.

BERNARDO

Eh bien, Horatio ?

Vous tremblez et vous avez l'air pâle.
N'est-ce pas quelque chose de plus qu'une vision ?
Que pensez-vous de cela ?

HORATIO

Devant mon Dieu, je ne pourrais le croire,
Sans la garantie sensible et vraie
De mes propres yeux.

FAUSTUS

Il ne t'a pas donné l'ordre d'apparaître devant moi?

MÉPHOSTOPHILÈS

Non, je suis venu de mon propre chef.

FAUSTUS

Ce ne sont pas mes sortilèges qui t'ont fait apparaître?

MÉPHOSTOPHILÈS

Ils en ont été la cause, mais c'est *per accidens*,
Car, lorsqu'on entend quelqu'un s'en prendre au nom de
Dieu, Abjurer les Écritures et son Sauveur le Christ,
Nous accourons dans l'espoir d'avoir sa belle âme;

Mais nous ne venons que s'il use de moyens
Qui le mettent en danger d'être à jamais damné.

MÉPHOSTOPHILÈS

Donc le meilleur raccourci pour devenir magicien
Est d'abjurer en bloc tout ce qui est divin
Et de prier dévotement le prince de l'Enfer.

MARCELLUS

N'est-il pas en tous points semblable au roi ?

HORATIO

Comme tu l'es à toi-même.

HORATIO

Telle était l'armure qu'il portait,
Lorsqu'il combattit l'ambitieux Norvège.

Étrange

MARCELLUS

Ainsi deux fois déjà, et juste à cette heure morte,
D'un pas martial il est passé devant notre guet.

HORATIO

À quelle pensée précise m'arrêter, je ne sais pas.
Mais à première vue, à mon sens,
Cela présage quelque étrange convulsion pour notre État.

FAUSTUS

Abjurer en bloc tout ce qui est divin
 Et prier dévotement le prince de l'Enfer.
 C'est ce que Faustus a déjà fait
 Car il admet pour principe
 Qu'il n'y a pas d'autre chef que Belzébuth
 Auquel Faustus a choisi de consacrer sa vie.

Ce mot de damnation ne me terrifie pas

Mon ombre retrouvera

...celle des anciens philosophes!

Mais laissons-là les âmes humaines, ces vaines
 bagatelles,

Et dis-moi qui est ce Lucifer, ton maître?

MÉPHOSTOPHILÈS

Le commandant suprême, chef de tous les esprits.

FAUSTUS

Ce Lucifer n'était-il pas un ange autrefois?

MÉPHOSTOPHILÈS

C'est vrai, Faustus,

...et Dieu l'aimait tendrement

Le Spectre reparait.

HORATIO²⁴⁸

Mais attention,

Regardez,

Là²⁴⁹

Il revient !

Dût-il me foudroyer je lui barre la route... Arrête illusion !

Le Spectre étend les bras

HORATIO

Si tu as une voix,

²⁴⁸ À partir de ce point : *Hamlet*, trad. Bonnefoy p.34-35.

²⁴⁹ Déprats, p.49.

FAUSTUS

Alors,
...comment se fait-il qu'il soit prince des démons?

MÉPHOSTOPHILÈS

C'est à cause de son ambition et de son insolence
orgueilleuse Que Dieu l'a précipité du plus haut du ciel.

FAUSTUS

Et qui êtes-vous vous qui vivez avec Lucifer?

MÉPHOSTOPHILÈS

Des malheureux esprits tombés avec Lucifer,

Qui ont conspiré contre notre Dieu avec Lucifer

Et sont à jamais damnés avec Lucifer.

FAUSTUS

Damnés,

où est votre demeure?

MÉPHISTOPHÈLÈS

En Enfer.

FAUSTUS

Comment se fait-il donc que toi, tu sois hors de l'Enfer?

HORATIO

...si tu peux t'en servir
Parle-moi.

Si quelque bonne action peut être faite
Pour ton soulagement et mon salut, Parle-moi.

Si tu sais qu'un malheur menace ton pays
Que peut-être avertis nous pourrions éviter,
Ah, parle !

Ou si tu as enfoui de ton vivant

Dans le sein de la terre un trésor extorqué,

Ce pour quoi vous errez souvent, dit-on, esprits des morts...

...Parle !
Un coq chante

Parle ! ...

Reste et parle !...

Arrête-le, Marcellus !

MÉPHOSTOPHILÈS

Mais l'Enfer c'est ici, je n'en suis pas sorti.

Ah, Faustus, abandonne **ici** ces questions frivoles
Qui frappe de terreur mon âme défaillante.

FAUSTUS

Va porter ces nouvelles au grand Lucifer:

Voyant que Faustus risque une mort éternelle
Dis-lui qu'il va lui livrer son âme

S'il veut l'épargner vingt-quatre années durant,

Avec toi pour valet, toujours à mes côtés,

Pour me donner ce que je demanderai,
Et toujours obéir à mes désirs.

Va-t'en retrouver le puissant Lucifer

Et dans mon cabinet, ce soir à minuit, rejoins-moi,

Où tu m'informeras de ce qu'en dit ton maître. Va !

MÉPHOSTOPHILÈS

Oui Faustus, j'obéis.

Sort Méphostophilès

MARCELLUS

Dois-je le frapper de ma hallebarde ?

HORATIO

Oui, s'il ne s'arrête pas.

LES TROIS

Ici !

BERNARDO

Il est ici !

MARCELLUS

Ici !

HORATIO

Ici !

BERNARDO

Il est ici !

MARCELLUS

Ici !

BERNARDO

Ici !

HORATIO

Ici !

LES TROIS

Ici !

BERNARDO

Il est ici !

Le Spectre disparaît

MARCELLUS

Il est parti !

T3 - **PUNCH'S POLKA 1** ²⁵⁰

Punch and Judy,
We lead a merry life;
 Punch is the husband
 And Judy is the wife;

Punch is the master
But Judy is a shrew,
So when we ain't a-quarrelling
We don't know what to do.

Prettily we go in Punch's Polka
 With a hop and a skip and a one-two-three;
 Judy loves Punch and Punch loves Judy,
 Oh, what an elegant couple are we!

Punch loves the girls
 And the girls they all adore him;
 See the pretty darlings
 Dropping down before him;
 Judy looks as sour
 As a crab-apple tree,
 "Bless'em !" says Punch,
 But "Drat'em" says she.

Prettily we go in Punch's Polka
 With a hop and a skip and a one-two-three;
 Judy loves Punch and Punch loves Judy,
 Oh, what an elegant couple are we!

²⁵⁰ **Légende :** Judy Punch Les deux

T4 - **ENVOI DE VALDÈS ET CORNÉLIUS (MESSAGERS) AU ROI DE NORVÈGE**

Fanfare de trompettes. Entre Claudius, roi de Danemark, la Reine, des conseillers, Polonius, (sous sa tapisserie) Cornélius et Valdès.

CLAUDIUS, LE ROI

Vous mon cher ... euh.

POLONIUS (*chuchottant*)

Cornélius...

CLAUDIUS, LE ROI

Oui, Cornélius ! et vous Val... Val..euh...

POLONIUS (*chuchottant*)

Valdès...

CLAUDIUS, LE ROI

Oui c'est ça, Valdès et Cornélius,
Portez les descriptions détaillées que voici, au vieux Norvège,
Oncle de l'impétueux Fortinbras,
Qui exige le retour des territoires
Que son père avait dû céder, en bonne et due forme,
À notre vaillant frère... feu Hamlet.

Au revoir,
Que votre diligence nous marque votre zèle.

VALDÈS ET CORNÉLIUS

En ceci comme en tout nous vous témoignerons votre zèle.
Euh... notre zèle.

CLAUDIUS, LE ROI

Nous ne nous ne n'en doutons pas. Au revoir, mes bons amis.

*Fanfares et Trompettes Sortent Valdès et Cornélius d'un côté,
Puis la cour de l'autre.*

T5 - **PUNCH RENCONTRE WAGNER**²⁵¹**WAGNER***se confiant à Punch*

Mon maître doit penser qu'il va bientôt mourir /
Il a fait son testament /et me lègue sa fortune,/ /
Sa maison, /ses biens /et sa vaisselle d'or,/ /
Ainsi que deux mille ducats en espèce sonnantes.
Qu'a-t-il donc dans la tête ? Si la mort était proche,
Il ne s'amuserait pas à festoyer, boire et ripailler
Avec des étudiants, comme il fait à cette heure ?
Ils sont tous à souper et font un festin
Comme jamais Wagner n'en a vu de sa vie.
Attention ! les voici. Je parie que la fête est finie

²⁵¹ Le Docteur Faust de Marlowe, Traduction Laroque p. 229.

T6 – *Faustus vénère la nécromancie + le bon et le mauvais ange*²⁵²**FAUSTUS**

Mon imagination m'interdit de penser à rien d'autre,
 Et ne fait que ruminer sur l'art de la nécromancie.
 Car c'est la magie, oui la magie, qui m'a séduit.
 Moi qui, par la précision de mes syllogismes,
 Ai fait taire les cancre de l'Église allemande,
 Au profit des réformateurs Mélancthon et Luther,
 Et attiré à moi la fleur intellectuelle de Wittenberg,
 Pour entendre mes thèses.

[Voilà qu'aujourd'hui, mon unique espérance se loge
 En la] pratique des sciences occultes et de la magie.

Quel intense plaisir quand je pense à cela !

Vais-je demander à Méphostophilès
 D'ôter de mes pensées toute incertitude?
 D'aller chercher tout ce que je désire?
 Et d'accomplir pour moi les plus folles entreprises?

Pour moi,
 Il volera aux confins du Nouveau Monde pour me trouver de l'or,
 Et voguera aux Indes
 Pour me rapporter fruits délicieux, et nourriture de prince.
 Il détournera le Rhin en cercle autour de Wittenberg la belle,
 Me lira des traités de philosophes étrangers
 Et me dira les secrets de tous les rois du monde.
 Aidé des esprits du mal qui le côtoient,
 Il dressera des remparts d'airain²⁵³ autour de notre contrée.
 Avec l'argent qu'il m'apportera, je lèverai une armée,
 Je ferai construire des engins de guerre plus étranges encore
 Qui seront l'œuvre des esprits qui me servent.
 Et régnerai alors, seul roi.

²⁵² D'après *Docteur Faustus* de Christopher Marlowe, trad. Larocque, p. 75 à 77.

²⁵³ de bronze.

FAUSTUS

Faustus, ce livre occulte, combiné à ton esprit et ton expérience,
Te mythifieront dans toutes les nations.

LE BON ANGE²⁵⁴

Arrière, Faustus, pose ce livre maudit,
Ne le regarde pas, il peut tenter ton âme
Et attirer sur toi le lourd courroux de Dieu!
Lis, oui lis donc les Écritures. Ceci n'est que blasphème.

LE MAUVAIS ANGE

Faustus, continue tes progrès dans cet art renommé
Qui de la nature contient tous les trésors.
Sois sur terre ce que Jupiter est au ciel,
Le seigneur et le maître de ces éléments.

Les anges sortent

FAUSTUS

Cette fois je suis résolu,
J'en examinerai toutes les quiddités²⁵⁵
Et avant de dormir, je veux essayer mes pouvoirs.
Ce soir je serai magicien, même si je dois en mourir.

²⁵⁴ Larocque, p.55-57.

²⁵⁵ Quiddité : ce qui fait qu'une chose est ce qu'elle est; essence de cette chose (en philosophie).
(*Dictionnaire Hachette*).

T7 – *Les mises en gardes à Ophélie*²⁵⁶

LAËRTE

Pour ce qui est d'Hamlet,

et de ses fuites faveurs,
N'y voyez qu'une fantaisie, le caprice d'un jeune sang.
[...]
Rien de plus.

OPHÉLIE

Rien de plus ?

LAËRTE

Non, rien de plus.

Peut-être en ce moment vous aime-t-il,
Et rien d'impur ni de mensonger ne ternit
La noblesse de son désir. Mais voyez sa grandeur,
et redoutez
Qu'il ne soit pas le maître de ses projets,
Lui-même étant soumis à sa haute naissance.
[...]
S'il vous dit qu'il vous aime,

Soyez [...] assez sage pour ne le croire

POLONIUS

Qu'est-ce qu'il vous a dit, Ophélie ?

POLONIUS

Qu'y a-t-il entre vous ?

Dites-moi toute la vérité.

OPHÉLIE

Monseigneur, il m'a maintes fois fait l'offre, ces derniers
temps,
D'avoir de l'affection pour moi.

POLONIUS

De l'affection ! Taratata ! Vous parlez comme une fille
naïve.

Ces offres comme vous dites, y croyez-vous ?

OPHÉLIE

Je ne sais pas ce que je dois en penser, monseigneur.

POLONIUS

Eh bien, je vais vous le dire.

²⁵⁶ *Hamlet* de W. Shakespeare, trad. de Bonnefoy, p.48 à 53.

LAËRTE

Que pour autant que sa position personnelle
Lui permet de tenir parole : c'est-à-dire

Pas plus que ne le voudra l'opinion publique.
Comprenez quelle atteinte subirait votre honneur

[...] S'il vous prend votre cœur ! Et si vous livrez
Ce trésor, votre chaste corps, à sa fougue
Sans retenue !
Ophélie, redoutez
Ce péril, oui,

V3 OPHÉLIE
Et il a garanti
ses paroles,
monseigneur,
De tous les
serments les
plus sacrés.

redoutez-le,
ma chère sœur,
Et que votre tendresse soit sur ses
gardes,
Hors de portée du dangereux désir. [...]

Ayez donc peur; c'est la meilleure sauvegarde,
Car le sang bout quand on est jeune, [surtout] si on est
seul.
Moi, je sais

POLONIUS

Pensez que vous n'êtes qu'une enfant.[...]

Estimez-vous plus haut que de telles offres, qui n'ont pas
de valeur.

POLONIUS

Ah oui,
façons

comme vous dites, façons, façons !

POLONIUS

Ah, piège pour les bécasses ! moi, je sais
Combien facilement, quand le sang brûle,

V3 OPHÉLIE
Monseigneur, il me presse de son amour
De la façon la plus honorable

L'âme prête à la bouche les serments. Ces flammes-là, ma
fille,
S'éteignent aussitôt les promesses faites.
Et, désormais, soyez
Quelque peu plus avare de votre virginale présence,

Mettez votre rencontre à un plus haut prix
... pour monseigneur Hamlet.

Combien facilement, quand le sang brûle,
L'âme prête à la bouche les serments.
Ces flammes-là, ma soeur,
S'éteignent aussitôt les promesses faites.
Et, désormais, au revoir, [belle] Ophélie.
Ne vous fiez pas à ses serments.
Et Souvenez-vous bien
De ce que je vous ai dit,
Adieu.

V3 OPHÉLIE
L'impression que
mon frère vos bons
conseils est enclos
dans ma mémoire,
Et, vous en gardez
la clef.

Pensez de lui ceci : qu'il est jeune...
En un mot, Ophélie,

Ne vous fiez pas à ses serments.
Et pour vous parler net, je ne veux plus
Que vous déshonoriez le moindre de vos loisirs
À bavarder avec monseigneur Hamlet.
Veillez-y bien, je vous l'ordonne.
Allez, allez !

V3 OPHÉLIE
Je vous obéirai, monseigneur.

Ophélie s'évanouit.

T8 – ***Faust doute avant le retour Méphostophilès + Ange et Démon 2***²⁵⁷

FAUSTUS désormais saoul et seul dans son cabinet d'étude.

FAUSTUS *micro*

[Désormais}, Faustus,[...]

Tu ne peux plus être sauvé.

A quoi bon penser à Dieu?

Écarte de toi ces vaines idées. Désespère!

Désespère de Dieu et crois en Belzébuth.

Ne recule pas, Faustus. Reste résolu.

Pourquoi trembler? Oh, quelque chose, à mes oreilles,

Me dit : « Abjure la magie, reviens à Dieu. »

Hélas! et Faustus reviendrait à Dieu?

A Dieu? Il ne t'aime pas.

Ton désir est le dieu que tu adores.

C'est là que s'est fixé l'amour de Belzébuth.

Pour lui je vais bâtir un temple et un autel,

Où coulera le sang tiède des nouveau-nés.

FAUSTUS

Pour lui je vais bâtir un temple et un autel,

Où coulera le sang tiède des nouveaux-nés

Entrent LE BON ANGE et LE MAUVAIS ANGE.

LE BON ANGE

Gentil Faustus, abandonne cette exécrable pratique.

FAUSTUS

Contrition, repentir, prière, qu'en ferais-je?

LE BON ANGE

Oh, ce sont les moyens de te conduire au ciel.

LE MAUVAIS ANGE

Illusions, enfants du délire,

Qui s'y fie y perd la raison.

²⁵⁷ *Le Docteur Faustus* de C.Marlowe, trad. Backès, Acte II, sc. 1, p. 201 à 203.

LE BON ANGE

Gentil Faustus, pense au Ciel, à tout ce qui s'y trouve.

LE MAUVAIS ANGE

Non, Faustus, pense à l'honneur, à la richesse.

Sortent le bon et le mauvais ange.

T9 - **Le Pacte**²⁵⁸

Entre Méphostophilès.

FAUSTUS²⁵⁹

Eh bien, que dit Lucifer, ton seigneur?

MÉPHOSTOPHILÈS

Que je serai aux ordres de Faustus, tout le temps qu'il vivra,
Et que le prix de son service sera son âme.

FAUSTUS

Faustus a déjà couru pour toi ce risque.
Voici ce billet achevé. Et Faust a légué son âme à Lucifer.

Il prend le parchemin et le donne à Lucifer

Tiens, Méphostophilès, reçois ce parchemin acte de don de corps et d'âme. Sous réserve toutefois que tu accomplisses toutes les clauses stipulées entre nous.

MÉPHOSTOPHILÈS

Je jure par l'enfer et par Lucifer d'exécuter toutes les promesses, faites entre nous.
Alors, écoute-moi les lire, aux conditions qui suivent.

« Que Méphostophilès soit à son service et à ses ordres et lui apporte en tout temps tout objet qu'il souhaite, sous toute forme ou apparence qu'il désire. Je, soussigné Johan Faustus, de Wittenberg docteur, fais par les présentes don de mon corps et de mon âme à Lucifer et à son adjoint Méphostophilès. Je leur accorde en outre à l'expiration de 24 ans, les articles ci-dessus ayant été respectés, plein pouvoir de prendre et emporter le dit Johan Faustus, corps et âme, sa chair, son sang, ses biens, en leur demeure où qu'elle se trouve. Fait par moi, Johannes Faustus. »

Son de cloche

Parle Faustus, est-ce bien là l'acte que tu nous remets?

FAUSTUS

Prend-le et que le diable t'en donne bon prix.

MÉPHOSTOPHILÈS

À présent, Faustus, demande ce que bon te semble.

²⁵⁸ *Faust* de Marlowe, Film de Richard Burton.

²⁵⁹ Pour les trois prochaines répliques ; *Faust* de Marlowe, trad. Larocque, p.87.

T11 – ***Punch's Polka 2***²⁶⁰

Punch and Judy,
We lead a merry life;
 Punch is the husband
 And Judy is the wife;

PUNCH

Music Maestro!

Punch et Judy chantent en cœur sur l'air de « Malbrough s'en va en guerre »

PUNCH ET JUDY

Mr Punch is one jolly good fellow,
 His dress is all scarlet yellow,
 And if now and then he gets mellow,
 It's only among his good friends.
 His money most freely he spends;
 To laugh and grow fat he intends,
 With the girls he's rogue and a rover;
 He lives, while he can, upon clover,
 When he dies-it's only all over;
 And there Punch's comedy ends.

PUNCH

And there Punch's comedy ends.
 And there Punch's comedy ends.

JUDY

Punch stop it, stop it

PUNCH

Oh! Judy, my dear! Judy!

²⁶⁰ Même début que *Punch's Polka 1*.

FRAGMENT 2

T13 – *Douleur d'Hamlet*²⁶¹

HAMLET

Oh ! Si cette chair trop solide pouvait fondre,
Et se perdre en vapeur !
Ou encore, si l'éternel n'avait pas voulu
Que l'on ne se tue pas soi-même ! ²⁶² Ô Dieu, Dieu !
Combien usés, défraîchis, fade et infructueux
Me paraissent tous les usages de ce monde !

Un roi si excellent,
Faut-il que je m'en souvienne ? Oui, elle se pendait à lui
Comme si son appétit s'accroissait
De ce qui le nourrissait; et pourtant, après moins d'un mois,
Je ne veux pas y penser. Fragilité, ton nom est femme
Eh bien elle, oui, elle, — Ô Dieu !
Une bête, dénuée de toute faculté de raisonnement,
Aurait observé le deuil plus longtemps — a épousé mon oncle,
Le frère de mon père,
Après moins d'un mois,
Avant même que le sel de ses malhonnêtes larmes
Eût quitté de ses yeux endoloris,
Elle s'est remariée. Ô, qu'elle hâte très vicieuse, que de courir
Avec tant d'agilité vers des draps incestueux.
Ce n'est pas bien, et ne peut mener à rien de bon;
Mais brise toi, mon cœur, car je dois tenir ma langue.

²⁶¹ William Shakespeare *Hamlet*, Prince de Danemark, traduit et annoté par Henry Suhamy, Larousse, Paris, 2004, p.74 à 76.

²⁶² William Shakespeare, *La tragédie d'Hamlet prince de Danemark*, préface et traduction Yves Bonnefoy, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 2002 p.41.

T15 – *Hamlet apprend les apparitions du spectre*²⁶³

HORATIO

Monseigneur, je crois bien que je l'ai vu cette nuit.

HAMLET

Vu ? Qui ?

HORATIO

Le roi votre père, monseigneur.

HAMLET

Le roi mon père ?

Pour l'amour de Dieu, dites-moi !

HORATIO

Deux soirs de suite ces gentilshommes,
Marcellus et Bernardo, qui faisaient le guet
Aux heures les plus mortes de la nuit,
Ont fait cette rencontre : une forme, semblable à votre Père,
J'ai monté la garde avec eux la troisième nuit,
Et à l'heure et sous l'apparence qu'ils m'avaient dites,
Confirmant chacun de leurs mots, l'apparition
Est venue. J'ai pu reconnaître votre père.
Ces mains ne sont pas plus semblables.

HAMLET

Que j'aurais voulu être là !

HORATIO

Il vous eût frappé de stupeur.

HAMLET

C'est très probable, très probable... Et il est resté
Longtemps ?

HORATIO

Le temps de compter jusqu'à cent, sans se presser.

²⁶³ William Shakespeare, *La tragédie d'Hamlet prince de Danemark*, préface et traduction Yves Bonnefoy, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 2002, p. 44-47.

HAMLET

Je monterai la garde cette nuit
Peut-être reviendra-t-il ?

HORATIO

Je vous le garantis.

T18 – *Punch and Judy – Les incantations*²⁶⁴

Punch et Judy arrivent dans le cabinet de Faust

PUNCH

Doctor Faustus, are you there. You hou ! Doctor Faustus, Faustus !

JUDY

See there's nobody, Let's go.

PUNCH

Let's go in.

JUDY

It's god dam dark in here!

PUNCH

Faustus, Light the lights please.

La lumière se fait

JUDY

He's not there let's go.

PUNCH

Chuuut, shut up !

JUDY

Heard something ?

PUNCH

No, (Sniff, sniff) smell something.

JUDY

What?

PUNCH

Hum hum you.

JUDY

Me

²⁶⁴ Anonyme, 1832. Version préparée par Chritopher Van Der Craats, illustrations de Collier and Cruikshank (Source : <http://www.punchandjudy.com/cvdcscript/punch&judy/index.html>).

PUNCH

Hum

JUDY

Hum

PUNCH

Hum. Judy look y found the book.

*Punch prend le livre et cherche puis il trouve ce qu'il cherche. Début des incantations
Coups de tonnerre*

PUNCH

*Sint mihi dei Acherontis propitii! Valeat numen triplex
Jehovae!*

JUDY

Jehova, who's Jehova?

PUNCH

I thing he's the King of the Jews. Ignei, aerii, aquatici, terreni, spiritus salvet!
Orientis princeps Lucifer, Beelzebub, inferni ardentis monarcha, et Demogorgon,
propitiamus vos ut appareat et surgat Mephistopheles!

PUNCH

Would you shut the fuck up, I'm trying to talk to the devil here.

Quid tu moraris? Per Jehovam, Gehennam, et consecratam aquam quam nunc spargo, signumque crucis quod nunc facio, et per vota nostra, ipse nunc surgat nobis dicatus Mephistopheles !

T19 – Spectre 2 Rencontre de Hamlet et du spectre²⁶⁵ avec Punch

HORATIO

Monseigneur, voyez ! Le voici !

MARCELLUS

Voyez de quel geste courtois

Il vous appelle vers un lieu plus à l'écart. Mais ne le suivez pas !

HAMLET

Il ne parlera pas, je le suivrai donc.

PUNCH

Good, good, go to hell !

HORATIO

Ne le faites pas monseigneur !

PUNCH

What an asshole, what a pain in the ass this Horatio.

HAMLET

Il me fait signe encore.

Va ; je te suis

PUNCH

Yes yes go for it

MARCELLUS

Vous n'irez pas !

PUNCH

Let him go I said!

HAMLET

Lâchez-moi

Par le ciel ! Qui me retiendra, j'en fais un fantôme !

PUNCH

Yeah ! That's the right thing to do. You've got it Hamlet!

²⁶⁵ William Shakespeare, *La tragédie d'Hamlet prince de Danemark*, préface et traduction Yves Bonnefoy, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 2002, p. 56 -58.

T20 – Spectre 2 : Le spectre demande vengeance²⁶⁶

HAMLET

Où me conduis-tu ? parle, je n'irai pas plus loin.

SPECTRE MICRO

Écoute-moi.

HAMLET

Oui, je veux t'écouter.

L'heure est presque venue
Où je dois retourner
Aux flammes sulfureuses torturantes.

SPECTRE MICRO

L'heure est presque venue.

HAMLET

Hélas ! pauvre ombre !

SPECTRE MICRO

Ne me plains pas, mais attentivement, écoute
Ce que je vais te révéler.

HAMLET

Parle, je suis prêt à entendre.

SPECTRE MICRO

Et à venger,
quand tu auras
entendu ?

HAMLET

Venger ?

Je suis l'esprit de ton père,
Condamné pour un temps à errer, de nuit,
Et à jeûner le jour dans la prison des flammes
Tant que les noirs fautes de ma vie
Ne seront pas consumées. Si je n'étais astreint
A ne pas dévoiler les secrets de ma geôle,
Je pourrais te faire un récit dont le moindre mot
Déchirerait ton âme, glacerait
Ton jeune sang, arracherait tes yeux comme deux étoiles
A leur orbite, et déferait tes boucles et tes tresses,
Dressant séparément chaque cheveux
Comme un piquant de l'inquiet porc-épic.
Mais le savoir de l'éternel est refusé
Aux oreilles de chair et de sang.

²⁶⁶ William Shākespēārē, *La tragédie d'Hamlet prince de Danemark*, préface et traduction Yves Bonnefoy, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 2002, p. 59 à 62.

SPECTRE MICRO

Écoute, écoute, écoute !
Si jamais tu aimas ton tendre père...

HAMLET

Ô Dieu !

SPECTRE MICRO

Venge son meurtre horrible et monstrueux.

HAMLET

Son meurtre !

SPECTRE MICRO

Un meurtre horrible ainsi qu'est toujours le meurtre,
Mais celui-ci horrible, étrange et monstrueux.

HAMLET

Vite, instruis-moi. Et d'une aile aussi prompte
Que l'intuition ou la pensée d'amour
Je vole te venger.

SPECTRE MICRO

Je vois que tu es prêt
Toi qui est jeune et qui est noble,
sache-le :
Le serpent dont le dard tua ton père
Porte aujourd'hui sa couronne.

HAMLET

Ô mon âme prophétique !
Mon oncle ?

Et tu serais plus inerte que l'herbe grasse
Qui pourrit sur les rives molles du Léthé
Si mon récit ne t'émouvait pas ; écoute, Hamlet,
On a dit que, dormant dans mon verger,
Un serpent me piqua. Et tout le Danemark
Est ainsi abusé, grossièrement,
Par cette relation, menteuse. Mais, sache-le,
Toi qui est jeune et qui est noble, sache-le :
Le serpent dont le dard tua ton père
Porte aujourd'hui sa couronne.

SPECTRE MICRO

Dormant dans mon verger,
 Comme je le faisais chaque après-midi
 Ton oncle vint à cette heure calme,
 Portant le suc maudit de l'hébénon,
 Et il versa par les porches de mes oreilles
 Cette essence lépreuse dont
 Une éruption instantanée comme une lèpre
 Boursoufla d'une croûte infâme, répugnante,
 Ma souple et saine peau. Et c'est ainsi
 Que j'ai perdu la vie, la couronne et ma reine.

Oh, c'est horrible,
 Horrible, trop horrible! Si ton sang
 Parle, ne le supporte pas, ne souffre pas
 Que la couche royale du Danemark
 Soit un lit de luxure et d'inceste maudit...
 Mais de quelques façon que tu agisses
 Ne souille pas ton âme, ne fais rien
 Contre ta mère.

Un coq chante.

Vite, adieu.
 Le ver luisant trahit
 que le matin est
 proche
 En ternissant ses
 inutiles feux.
 Adieu, adieu, adieu, ne m'oublie pas.

Oui cette bête incestueuse, adultère,
 Par ses ruses ensorcelées, ses cadeaux perfides
 -Oh ! Que pervers ils sont, cadeaux et ruses
 Qui ont eu ce pouvoir de séduire ! – a gagné
 A sa lubricité honteuse les désirs
 De ma reine, qui affectait tant de vertu.
 Ô Hamlet, quelle chute ce fut là !
 Quand mon amour était d'une dignité si haute
 Qu'il allait la main dans la main avec le serment
 Que je lui fis en mariage, s'abaisser
 A la misère de cet être dont les dons
 Furent si indigents au regard des miens !
 Mais de même que la vertu ne s'émeut pas
 Quand la débauche la courtise avec des airs d'âme sainte,
 De même la luxure, serait-elle
 Unie à un ange de feu,
 Se lasse de sa couche pourtant céleste
 Et se repaît d'immondices... Mais du calme !
 Il me semble sentir l'air du matin.

T24 – Horatio se confie à Punch²⁶⁷**Horatio**

Oh Hamlet

Le trouble de son esprit l'entraîne à tout risquer.

Punch

Hum, hum !

Horatio

Que va- t-il sortir de tout cela ?

Punch cherche l'arme idéale pour tuer Horatio.

Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark.

Punch tue Horatio à coups de baguette.

²⁶⁷ William Shakespeare, *La tragédie d'Hamlet prince de Danemark*, préface et traduction Yves Bonnefoy, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 2002, p. 58.

T28 – *Hamlet nie son amour pour Ophélie et la repousse*²⁶⁸

OPHÉLIE

Mon cher seigneur,
Comment va votre grâce après tant de jours ?

HAMLET

Oh merci humblement ! Bien, bien, bien.

OPHÉLIE

Monseigneur, j'ai de vous des souvenirs
Que depuis longtemps je voulais vous rendre.
Recevez-les, je vous prie.

HAMLET

Moi ? Non, non.
Je ne vous ai jamais rien donné.

OPHÉLIE

Mais si, mon cher seigneur, vous le savez bien,
Et vous aviez des mots d'un souffle si doux,
Que ces choses m'étaient précieuses. Mais ce parfum
Perdu, reprenez-les.[...]

HAMLET

Ha, ha ! Êtes-vous vertueuse ?

OPHÉLIE

Monseigneur ?

HAMLET

Êtes-vous belle ?

OPHÉLIE

Que voulez-vous dire ?

HAMLET

Que si vous êtes vertueuse et que si vous êtes belle, votre vertu se devrait tenir à
l'écart votre beauté ?

²⁶⁸ William Shakespeare, *La tragédie d'Hamlet prince de Danemark*, préface et traduction Yves Bonnefoy, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 2002, p.107-109.

OPHÉLIE

La beauté pourrait-elle avoir une meilleure compagne que la vertu, monseigneur ?

HAMLET

Oh ! Certes, oui ! Car le pouvoir de la beauté fera de la vertu une proxénète, bien avant que la vertu ne façonne à sa ressemblance la beauté. Ce fut un paradoxe autrefois [...] Je vous ai vraiment aimée.

OPHÉLIE

Il est vrai monseigneur que vous me l'avez fait croire.

HAMLET

Vous n'auriez pas dû me croire. [...] Je ne vous aimais pas.

OPHÉLIE

Je fus d'autant plus trompée.

HAMLET

Va-t'en au couvent ! Pourquoi procréerais-tu des pêcheurs ? Je suis moi-même honnête, ou à peu près, et pourtant je pourrais m'accuser de choses telles qu'il vaudrait mieux que ma mère ne m'eût pas conçu. Je suis très orgueilleux, vindicatif, ambitieux. [...] Des êtres de ma sorte, [...] à quoi bon ? Nous sommes tous de fieffés coquins, tous, ne te fie à aucun de nous, va au couvent... Où est ton père ?

OPHÉLIE

À la maison, monseigneur.

HAMLET

Bouclez-le à double tour, qu'il ne fasse pas de sottise ailleurs que dans sa maison. Adieu !

OPHÉLIE

Secourez-le, cieus cléments !

HAMLET

Si tu te maries, je veux te donner pour dot cette peste : que, serais-tu aussi chaste que la glace, aussi pure que la neige, tu n'échapperas pas à la calomnie. Vite au couvent, et adieu... Ou si tu tiens absolument au mariage, épouse un sot; car les sages savent trop bien quelle sorte de monstre vous faites d'eux. Au couvent, entends-tu, et dépêche-toi ! Adieu.

Il sort.

T30 – Hamlet demande à Punch de jouer pour lui et la cour du roi²⁶⁹

HAMLET

Écoutez-moi, ô mon vieil ami. Pouvez-vous jouer
Le meurtre de Gonsagues ?

PUNCH

Sure, no problem !

HAMLET

Bien, j'ai entendu dire
Que certains criminels furent, au théâtre,
Si fortement émus par l'art de la pièce
Qu'ils ont crié leurs méfaits, sur-le-champ,
Je vais faire
Jouer,
Devant mon oncle,
Une scène évoquant le meurtre de mon père,
Et je l'observerai, je le sonderai : s'il tressaille,
Je sais bien ce que je ferai...

Punch qui semble écouter cherche en même temps une arme idéale pour se débarrasser de Hamlet mais au dernier moment, il se ravise, il a trouvé un autre plan.

²⁶⁹ William Shakespeare, *La tragédie d'Hamlet prince de Danemark*, préface et traduction Yves Bonnefoy, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 2002, p. 99 à 101.

T31 – *Le meurtre de Gonzague/Le meurtre du bébé par Punch and Judy*

PUNCH

Ladies and Gentlemen, pray how you do?
 If you all happy, me all happy to.
 Stop and hear our merry little play;
 If we make you laugh, we need not to make you pay
 Ra, ra, ra, ra, ra...
 Enter Judy with the child.

Judy

Hello

PUNCH

There's one wife for you ! What a
 Precious darling creature! She go to fetch our child.

JUDY *qui revient avec le bébé*

Here's the child. Pretty dear! It knows its papa. Take the child.

PUNCH

Give it me! Pretty little thing! How like it sweet papa!

Judy

How awkward you are!

PUNCH

Give it me: I know how to nurse it
 As well as you do.

Judy lui donne le bébé.

Get away now! Get out! Get out!

Judy sort.

What a pretty little baby it is!

Was it sleepy then?

Le bébé pleure.

Hush-a-my baby, la, la, la, la

Hush-a-my baby, la, la, la, la...

Le bébé pleure de plus en plus fort.

Punch frappe la tête du bébé sur le bord du castelet.

Will you shut the fuck up you fucking baby asshole!

Le bébé cesse de pleurer.

Now it's dead, I mean it's sleeping.

T32 – *Le Roi arrête la représentation*²⁷⁰

LE ROI

Arrêtez

HAMLET

Le Roi se lève

GERTRUDE

Qu'avez-vous mon cher seigneur ?

LE ROI

Arrêtez la pièce!

POLONIUS

Donnez-moi de la lumière !

LE ROI

Sortons !

POLONIUS

Des flambeaux, des flambeaux, des flambeaux !

HAMLET

Oh, mon cher ami, je gagerais mille livres sur la parole du spectre ! Tu as vu ?

PUNCH

Parfaitement mon seigneur.

HAMLET

Je sais ce qu'il me reste à faire.

PUNCH

And for my self, I know now what's got to be done.

²⁷⁰ William Shakespeare, *La tragédie d'Hamlet prince de Danemark*, préface et traduction Yves Bonnefoy, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 2002, p.129-130.

Polonius entre.

POLONIUS

Monseigneur, la reine voudrait tout de suite vous parler.

HAMLET

Bien, je vais à l'instant retrouver ma mère.

POLONIUS

Je vais le lui dire

HAMLET

Voici l'heure sinistre de la nuit,
L'heure des tombes qui s'ouvrent, celle où l'enfer
Souffle au-dehors sa peste sur le monde.
Maintenant je pourrais boire le sang chaud
Et faire ce travail funeste que le jour
Frissonnerait de voir... Mais, paix! D'abord ma mère.
Oh, n'oublie pas, mon cœur, qui elle est.

T33 – Prière de Claudius²⁷¹*Texte destiné à la projection vidéo***CLAUDIUS, LE ROI**

Oh, mon crime est fétide, il empeste le ciel,
 La plus vieille malédiction, celle du premier fratricide,
 Pèse sur lui ! Et je ne peux prier !
 Mon désir en est grand, et ma volonté,
 Mais le poids de ma faute les accable
 Et comme un homme astreint à deux travaux
 Je demeure hésitant au lieu d'entreprendre
 Et ne fais rien. Pourtant, cette main maudite,
 Serait-elle doublée dans son épaisseur
 Par le sang fraternel, n'y a-t-il pas
 Assez de pluie aux cieux cléments pour la laver
 Et la faire de neige ? Qu'est-ce que la merci
 De Dieu sinon de voir le pêché en face,
 Et la prière, n'est-ce pas la vertu du double
 Qui peut nous retenir au bord de la faute
 Ou nous vaut le pardon ? Je pourrais relever le front,
 Mon crime ne serait plus... Hélas ! quelle prière
 Peut convenir ? « Pardonne-moi mon horrible meurtre » ?
 Certes non, s'il est vrai que je jouis encore
 De ce gain dont l'appât me fit meurtrier,
 Ma couronne, ma reine et l'éclat du pouvoir.
 Peut-on trouver le pardon quand on profite du crime ?
 De par les voies corrompues de ce monde
 La main coupable pleine d'or peut bien
 Écarter la justice, et souvent l'on voit
 Le gain même de l'acte réprouvé
 Permettre d'acheter le pardon de la loi,
 Mais il en va, là-haut, tout autrement.
 Là, plus de faux-fuyants, là nous sommes contraints,
 Sous les yeux, sous la dent de nos forfaits
 D'avouer ce qu'ils furent... Alors, que reste-t-il ?
 Essaierai-je du repentir ? Oui, que ne peut-il pas ?
 Mais aussi que peut-il, quand on ne peut se repentir ?
 Ô situation misérable ! Ô conscience
 Noire comme le monde ! Âme engluée
 Qui, en se débattant pour se libérer,

²⁷¹ William Shakespeare, *La tragédie d'Hamlet prince de Danemark*, préface et traduction Yves Bonnefoy, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 2002, p. 132-133.

S'enlise de plus en plus ! Anges secourez-moi !
Essayez, mes genoux rétifs, de rester plié,
Et vous, fibre d'acier de mon cœur, devenez
Les tendres nerfs de l'enfant nouveau-né...
Tout va changer, peut-être.

T34 – Hamlet hésite à assassiner le Roi ²⁷²

POLONIUS

Hamlet se rend chez sa mère, mon seigneur.
Derrière la tapisserie, je vais prendre place
Pour écouter! Adieu, mon suzerain,
Avant votre coucher, je viendrai vous voir
Et vous direz ce que j'aurai appris.

Claudius en prière

Entre Hamlet qui regarde Polonius qui ne le voit pas.

HAMLET

Voilà que je pourrais le faire, c'est le moment, pendant qu'il prie,
Et je vais le faire à présent.

Il tire son épée.

Et ainsi il va au ciel,
Et ainsi je suis vengé. Cela demande réflexion.
Un scélérat tue mon père, et pour cela,
Moi, son fils unique, envoi ce susdit scélérat Au ciel.
Eh bien, c'est un pourboire et un salaire, non une vengeance.
Suis-je alors vengé,
Si je le surprends quand il purge son âme,
Qu'il est paré et mûri pour le passage?
Non, mon épée!
Réserve-toi pour un coup plus horrible,
Et quand il sera ivre, ou fou de colère
Ou dans l'incestueux plaisir de son lit,
Ou au jeu, en train de jurer, ou occupé
À quelque action dont nul salut ne peut venir,
Alors, renverse-le! Que ses talons ruent vers le ciel
Et que son âme soit aussi noire et damnée
Que l'enfer, sa destination... Ma mère attend.

²⁷² William Shakespeare *Hamlet*, Prince de Danemark, traduit et annoté par Henry Suhamy, Larousse, Paris, 2004, p.177-179.

T35 – Gertrude/Hamlet²⁷³

Texte destiné à la projection vidéo.

Hamlet (acte III scène 4) La chambre de la Reine.

POLONIUS

Il vient. Surtout ne le ménagez pas.
Dites-lui que ses incartades ont passé toute mesure
Et qu'entre lui et un grand courroux Votre Grâce
A dû s'interposer.- Moi, dans ce coin,
Je fais le mort...S'il vous plaît, rudoyez-le.

HAMLET

Mère, mère, mère !

GERTRUDE

Vous avez ma parole, n'ayez crainte.
Retirez-vous, je l'entends qui vient.

*Polonius se cache derrière la tapisserie.
Entre Hamlet.*

GERTRUDE

Hamlet, tu as gravement offensé ton père.

HAMLET

Mère, vous avez gravement offensé mon père.

GERTRUDE

Allons, allons, vous répondez comme un fou.

HAMLET

Allez, allez, vous questionnez comme une dévergondée

GERTRUDE

Comment ! Que dis-tu, Hamlet ?

HAMLET

Eh bien, que me voulez-vous ?

²⁷³ William Shakespeare, *La tragédie d'Hamlet prince de Danemark*, préface et traduction Yves Bonnefoy, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 2002, p.140-141.

GERTRUDE

Oubliez-vous qui je suis ?

HAMLET

Oh ! non, par la sainte croix !
 Vous êtes la reine; du frère de votre mari vous êtes la femme
 Et, à mon grand regret, vous êtes ma mère.

GERTRUDE

Ah ! je vais t'opposer quelqu'un
 Qui saura bien te parler !

HAMLET, *la retenant.*

Non, non, asseyez-vous, vous ne bougerez pas
 Que je n'aie présenté à vos yeux un miroir
 Où vous pourrez plonger, jusqu'au fond de vous.

GERTRUDE

Que fais-tu ? Tu ne vas pas me tuer ? Ah !
 Au secours, au secours !

POLONIUS, *derrière la tapisserie.*

Eh quoi, holà ! Au secours, au secours !

HAMLET

Tiens, un rat ? Mort, un ducat qu'il est mort !

Il donne un coup d'épée à travers la tapisserie

POLONIUS

Oh ! il m'a tué !

GERTRUDE

Malheur à moi, qu'as-tu fait ?

HAMLET

Eh, je ne sais. Est-ce le roi ?

Il soulève la tapisserie

GERTRUDE

Oh ! quel geste de fou, quel acte sanglant !

HAMLET

Sanglant, ma chère mère. Presque aussi noir
Que de tuer un roi et d'épouser son frère.

GERTRUDE

Que de tuer un roi !

HAMLET

Oui, madame, c'est bien ce que j'ai dit.

À Polonius

Adieu, pauvre imbécile, étourdi, indiscret.
Je t'ai pris pour ton maître, subis ton sort.
Tu vois qu'il est dangereux d'être trop zélé.

Il laisse retomber la tapisserie.

Cessez de vous tordre les mains, asseyez-vous, taisez-vous,
Que je vous torde le cœur; car j'y parviendrai
S'il est d'une matière un peu malléable,
Et n'est pas devenu, dans la pratique du crime,
Du bronze cuirassé contre tout émoi.

GERTRUDE

Qu'ai-je fait, que tu oses
Me crier au visage des mots si durs ?

HAMLET

Un acte tel
Qu'il souille de la pudeur la rougeur aimable,
Taxe d'hypocrisie la vertu, arrache la rose
Du tendre front d'un innocent amour
Et y imprime son fer !
Regardez ce portrait...
...puis celui-ci !
Ils représentent deux frères,
Et voyez quelle grâce était sur ce front !
Les boucles d'Hypérion ! de Jupiter
Le front, de Mars cet œil qui commande et menace,
Et la prestance de mercure, le messenger,
Quand il se pose sur une cime qu'étreint le ciel.
En vérité, ce fut un alliage, une forme
Où chaque dieu semblait apposer son sceau

Pour faire à l'univers la promesse d'un homme...
 Ce fut votre mari ! Maintenant, voyez l'autre,
 Votre nouveau mari, l'épi germé
 Qui a gâté le bon grain. Êtes-vous aveugle,
 Pour délaisser ainsi la superbe montagne
 Et paître dans le marais ? Ah ! êtes-vous aveugle ?
 Ne dites pas que c'est par amour : à votre âge
 L'ardeur du sang se calme et, maîtrisée,
 Se fie à la raison. Et quelle raison
 Choisirait celui-ci après celui-là ? Vous avez des sens,
 Sinon vous seriez inertes, mais vos sens,
 Sont paralysés, sûrement. Car la folie
 Ne délire jamais ni ne trouble les sens
 Au point de ne savoir même plus distinguer
 Êtres si dissemblables.

GERTRUDE

Hamlet, n'en dit pas plus !
 Tu tournes mon regard vers le fond de mon âme
 Et j'y vois de si noires taches, dont la teinte
 Ne disparaîtra plus !

HAMLET

Oui, et cela pour vivre
 Dans la rance sueur d'un lit grasseux,
 Et croupir dans le stupre, et bêtifier, fornicuer
 Dans une bauge ordurière !

GERTRUDE

N'en dis pas plus ! Comme autant de poignards
 Tes mots entrent dans mes oreilles.
 Plus rien, mon tendre Hamlet.

HAMLET

Un assassin, un rustre,
 Un pantin ! Le vingtième du dixième,
 Et même pas, de votre maître ancien.

GERTRUDE

Plus rien !

HAMLET

Un roi de carnaval...

T36 – L'apparition du spectre 3 ²⁷⁴*Apparition du spectre sur écran***HAMLET**

Couvrez- moi de vos ailes, sauvez-moi,
Ô céleste gardien !... Que me veut Votre Grâce ?

GERTRUDE

Hélas! Il est fou !

HAMLET

Venez-vous pour châtier votre fils paresseux
Qui, esclave des circonstances et de son trouble,
Tarde à exécuter votre ordre terrible ?
Oh, dites-moi !

HAMLET *chuchotant les paroles du spectre pour lui-même*

N'oublie pas, n'oublie pas ! Ma venue n'a pour but
Qu'aiguiser ton dessein presque émoussé.
Mais, vois, le désarroi accable ta mère,
Oh, entre elle et son âme en combat dresse-toi!
C'est sur les êtres frêles que la pensée
Agit le plus fortement. Parle-lui, Hamlet.

HAMLET

Madame, qu'avez-vous ?

GERTRUDE

Hélas! Qu'avez-vous vous-même,
A tenir vos yeux fixés sur le vide
Et à parler à l'air immatériel ?
Votre esprit égaré se trahit dans vos yeux
Et comme des soldats réveillés par l'alarme,
Vos cheveux qui étaient couchés s'animent, se soulèvent
Et demeurent dressés. Mon noble fils,
Sur la flamme et le feu de ta fureur,
Jette la froide patience. Que vois-tu ?

²⁷⁴ William Shakespeare, *La tragédie d'Hamlet prince de Danemark*, préface et traduction Yves Bonnefoy, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 2002, p.140-141.

HAMLET

Mais lui, lui ! Regardez sa pâleur, ses yeux !
Même des pierres seraient sensibles
A son aspect leur prêchant cette cause.
Ne me regardez pas,
De peur que ce regard pitoyable n'altère
Mon sévère projet, et que ma tâche perde
Dans les larmes sa vraie couleur de sang.

GERTRUDE

A qui dis-tu cela ?

HAMLET

Ne voyez-vous rien, là !

GERTRUDE

Rien. Et pourtant je vois tout ce qu'on peut voir.

HAMLET

Et n'entendez-vous rien ?

GERTRUDE

Non, rien sauf nos deux voix.

HAMLET

Mais regardez, ici ! Et voyez, il s'enfuit !
Mon père, dans l'habit qu'il portait, vivant,
Regardez, le voilà qui sort, par cette porte.

Le spectre disparaît

T37 – ÊTRE, OU NE PAS ÊTRE²⁷⁵**HAMLET**

Être, ou ne pas être, tel est la question.
 Est-il plus noble pour l'esprit de souffrir
 Les coups et les flèches d'une injurieuse fortune,
 Ou de prendre les armes contre une mer de tourments,
 Et, en les affrontant, y mettre fin? Mourir, dormir,
 Rien de plus, et par un sommeil dire: nous mettons fin
 Aux souffrances du cœur et aux mille chocs naturels
 Dont hérite la chair; c'est une dissolution
 ardemment désirable. Mourir, dormir,
 Dormir, rêver peut-être, ah! c'est là l'écueil.
 Car dans ce sommeil de la mort les rêves qui peuvent surgir,
 Quand nous aurons quitté le tourbillon de vivre,
 Arrêtent notre élan. C'est là la pensée
 Qui donne au malheur une si longue vie.
 Car qui voudrait supporter les fouets et la morgue du temps,
 Les outrages de l'oppresseur, la superbe de l'orgueilleux,
 Les affres de l'amour dédaigné, la lenteur de la loi,
 L'insolence du pouvoir, et les humiliations
 Que le patient mérite endure des médiocres,
 Quand il pourrait lui-même s'en rendre quitte
 D'un coup de dague? Qui voudrait porter ces fardeaux,
 Pour grogner et suer sous une vie harassante,
 Si la terreur de quelques chose après la mort,
 Contrée inexplorée dont, la borne franchie,
 Nul voyageur ne revient, ne déroutait la volonté
 Et ne nous faisait supporter les maux que nous avons
 Plutôt que fuir vers d'autres dont nous ne savons rien ?
 Ainsi la conscience fait nous tous des lâches,
 Et ainsi la couleur première de la résolution
 S'étirole au pâle éclat de la pensée,
 Et les entreprises de grand essor et de conséquence
 Se détournent de leurs cours
 Et perdent le nom d'action. Mais silence,
 La belle Ophélie! Nymphé dans tes prières,
 Souviens-toi de tous mes péchés

²⁷⁵ William Shakespeare, The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark, *La tragédie d'Hamlet, prince de Danemark*, traduction de Jean-Michel Déprats, Saint-Amand (Che), Gallimard, 2004 p. 169-171.

ÊTRE, OU NE PAS ÊTRE²⁷⁶**OPHÉLIE**

Être ou ne pas être, là est la question.
 Est-il plus noble en l'esprit de souffrir
 La fronde et les traits de l'outrageuse fortune,
 Ou de prendre les armes contre un océan de tourments,
 Et en les affrontant d'y mettre fin ?
 Mourir, dormir,
 Rien de plus;
 et par un sommeil dire que nous en finissons
 Avec la douleur du cœur et les mille maux
 Dont hérite la chair;
 c'est une consommation
 Digne d'être souhaitée avec ferveur.
 Mourir, dormir
 Dormir, peut-être rêver ah ! c'est là l'obstacle,
 Car dans ce sommeil de la mort/ les rêves qui peuvent surgir,
 Quand nous nous sommes éclipsés de ce tumulte mortel,
 Doivent nous arrêter.
 C'est là la considération
 Qui donne au malheur une si longue vie;
 Car qui supporterait les coups de fouet et les insultes du monde,
 Les iniquités de l'oppresseur, la morgue de l'orgueilleux,
 Les affres de l'amour méprisé, les retards de la justice,
 L'insolence des gens en place et les rebuffades
 Que le mérite patient reçoit des hommes indignes,
 Quand on pourrait soi-même en être quitte
 Grâce à un simple poignard ?
 Qui porterait des fardeaux,
 À grogner et suer sous une vie harassante
 Si la terreur de Quelque chose après la mort,
 Cette région inexplorée de la frontière de laquelle
 Nul voyageur ne revient, ne troublait la volonté,
 Et ne nous faisait plutôt supporter les maux que nous avons
 Que fuir vers d'autres/ dont nous ne savons rien ?/
 Ainsi la conscience fait de nous tous des lâches,
 Et la couleur innée de la résolution
 Blêmit sous le pâle reflet de la pensée,
 Et les entreprises de haut vol et de grand poids,
 Sous ce regard se détournent de leur cours

²⁷⁶ William Shakespeare *Hamlet*, Prince de Danemark, traduit et annoté par Henry Suhamy, Larousse, Paris, 2004, p.147-148.

Et perdent le nom d'action.

Tout doux pour l'heure !

La belle Ophélie ! Nymphé, dans tes prières souviens-toi de mes péchés
(Nymphé, que dans tes oraisons Aucun de mes péchés ne soit oublié.)

FRAGMENT 3

NOIR

FRAGMENT 4

T39 – HAMLET ET GRETCHEN/PUNCH À OPHÉLIE

Texte destiné à la projection

GRETCHEN

Je le sens bien, que monsieur ne fait que me ménager, qu'il condescend à ne point m'emplir de confusion.

HAMLET

Un seul regard de toi, un seul mot apporte plus que toute la sagesse du monde.
Tu m'as reconnu, petit ange, dès ton entrée.

GRETCHEN

Vous ne l'avez pas vu ? J'ai baissé les yeux.

HAMLET

Et tu me pardones la liberté que je pris ?

GRETCHEN

J'en ai la chaire de poule !

HAMLET

Oh ! Ne frissonne pas. Laisse ce regard, cette pression des mains te dire ce qui est ineffable : s'abandonner toute entière et sentir une joie qui doit être éternelle !

GRETCHEN

Éternelle ?

HAMLET

Oui, pas de fin !

GRETCHEN

Pas de fin !

T40 – LES SUICIDES D'OPHÉLIE – TABLEAU CHORÉGRAPHIQUE

T41 – LES FOSSOYEURS²⁷⁷

Un cimetière. Entre un fossoyeur et son compagnon

PREMIER FOSSOYEUR

Va-t-on l'ensevelir en terre chrétienne, celle qui s'est ensauvée toute seule ?

LE SECOND FOSSOYEUR

Oui, je te dis, et tu vas creuser tout de suite. Le coroner a fait son enquête et il a conclu la lettre chrétienne.

PREMIER FOSSOYEUR

Comment est-ce que c'est possible, si elle ne s'est pas noyée en légitime défense ?

LE SECOND FOSSOYEUR

Eh, c'est pourtant ce qu'il a conclu.

PREMIER FOSSOYEUR

Sûr que c'était se *offendedo*, autrement ça n'est pas possible. Car voici le point : si je me noie exprès, ça veut dire il y a un acte, et un acte ça a trois branches, à savoir agir, faire et accomplir. Ergo donc qu'elle s'est noyée exprès.

LE SECOND FOSSOYEUR

Oui, mais écoute un peu, mon compère fossoyeur.

PREMIER FOSSOYEUR

Un moment, tu permets ? Voici l'eau – bon. Voici l'homme – bon. Si cet homme va dans cette eau, et s'y noie, c'est lui qui y est allé, qu'il le veuille ou non, tu retiens ? Mais si c'est l'eau qui vient à lui, et le noie, il ne se noie pas lui-même. Ergo donc que celui qui n'est pas coupable de sa mort n'a pas abrégé sa vie.

LE SECOND FOSSOYEUR

C'est ça la loi ?

PREMIER FOSSOYEUR

Eh oui, parbleu. La loi des enquêtes du coroner.

LE SECOND FOSSOYEUR

Veux-tu que je te dise le vrai ? Si ç'avait pas été une dame de la haute, on ne la mettrait pas en terre chrétienne.

²⁷⁷ William Shakespeare, *La tragédie d'Hamlet prince de Danemark*, préface et traduction Yves Bonnefoy, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 2002, p. 177-180.

PREMIER FOSSOYEUR

Ah ! tu l'as dit ! Et c'est grand dommage que les grosses huiles aient le droit dans ce monde de se noyer ou de se pendre plus que leur chrétien de frères. Allons, ma bonne bêche. Il n'y a de vieille noblesse que chez les jardiniers, les terrassiers et les fossoyeurs : ils continuent le métier d'Adam.

LE SECOND FOSSOYEUR

Est-ce qu'il était gentilhomme ?

PREMIER FOSSOYEUR

Il fut le premier à porter des armes.

LE SECOND FOSSOYEUR

Allons donc, il n'en avait pas.

PREMIER FOSSOYEUR

Comment, t'es donc un païen ? Comment donc que tu comprends l'écriture ? L'écriture dit Adam bêchait. Et pouvait-il bêcher sans avoir un fer ?... Je m'en vais te poser une autre question. Si tu réponds à côté, fais ta prière et...

LE SECOND FOSSOYEUR

Dis toujours.

PREMIER FOSSOYEUR

Qui est-ce qui bâtit plus solidement que le maçon, le charpentier ou le constructeur de navires ?

LE SECOND FOSSOYEUR

Le fabricant de potences. Cette charpente-là, ça survit à mille occupant.

PREMIER FOSSOYEUR

Pas trop mal répondu, ma foi, la potence, c'est plutôt bien. Mais pour qui donc que c'est bien ? C'est bien pour ceux qui font mal. Et toi tu fais mal de dire que la potence est plus solide que l'église, ergo donc la potence, c'est bien pour toi. Allons, cherche encore.

LE SECOND FOSSOYEUR

Qui bâtit plus solidement que le maçon, le charpentier, le constructeur de navire ?

PREMIER FOSSOYEUR

Oui, dis-le et tu pourras dételer.

LE SECOND FOSSOYEUR

Ah, je crois que j'ai trouvé.

PREMIER FOSSOYEUR

Vas-y.

LE SECOND FOSSOYEUR

Par la messe, je ne sais plus

PREMIER FOSSOYEUR

Ne te creuse pas la cervelle, ce n'est pas quand il est fouetté que l'âne flemmard va plus vite. Et la prochaine fois, tu réponds : «C'est le fossoyeur.» car les maisons qu'il bâtit dureront jusqu'au Jugement. Allons, va-t'en chez Yaughan me chercher un pot de bière.

Sort le second fossoyeur

Le premier fossoyeur chantant

Quand j'aimais dans mon jeune temps,
Je trouvais qu' c'était ben plaisant.
Raccourcir la durée du jour... han !
J'en avait jamais content...han !

T42 – OPHÉLIE MORTE DANS LA RIVIÈRE – TABLEAU GESTUEL CHORÉGRAPHIQUE

T43 – LE DUEL À L'ÉPÉE ENTRE LAERTE ET HAMLET – PUNCH ET JUDY ET LE POISON
MAUDIT²⁷⁸

Hamlet entre dans le cimetière

HAMLET

Pour quel homme creuses-tu cette tombe?

FOSSOYEUR

Pour aucun homme monsieur

HAMLET

Pour qu'elle femme alors ?

FOSSOYEUR

Pour aucune non plus

HAMLET

Qui v'as-t-on enterrer là-dedans ?

FOSSOYEUR

Une qui fut une femme, monsieur, mais, paix à son âme, elle est morte.

HAMLET

Depuis combien de temps es-tu fossoyeur ?

FOSSOYEUR

Je m'y suis mis le jour le plus fameux de l'année, le jour où notre défunt roi Hamlet a vaincu Fortinbras père.

HAMLET

À qui appartenait ce crâne ?

PUNCH

A whorèson mad fellow's it was

FOSSOYEUR

Qui pensez-vous que c'était ?

HAMLET

Ma foi, je ne sais pas

²⁷⁸ William Shakespeare, *La tragédie d'Hamlet prince de Danemark*, préface et traduction Yves Bonnefoy, Saint-Amand (Cher), Gallimard, 2002, p.183-188.

FOSSOYEUR

Ce crâne que vous voyez-là, monsieur, était le crâne de Yorick, le bouffon du Roi!

HAMLET

Ça !

PUNCH

Judy you remember do you?

HAMLET

Laisse-moi le voir.

JUDY

Oh yes, isn't it that guy that in his wine some poison you put?

PUNCH

Yes and after he drank, he got blue...

JUDY

And smelling he was, with an ugly screaming face.

PUNCH

Funnier it was even more when his nose fell off.

JUDY

Oh Yeah !

Punch et Judy rigolent.

HAMLET

Hélas ! pauvre Yorick. Je l'ai connu.
C'était un bouffon d'une verve prodigieuse,
D'un fantaisie infinie.
Maintes fois il m'apporté sur son dos;
Et maintenant quelle horrible chose que d'y songer !
J'en ai la nausée.

Hamlet disparaît pour déposer le crâne.

Laërte apparaît dans la fosse.

LAËRTE

Comment ?

N'y a-t-il pas d'autre cérémonie ?

Qu'en est-il de la cérémonie ?

Rien de plus ne peut-il être fait ?

Attendez ! retenez un moment la terre.

Que je serre encore une fois dans mes bras

Ma sœur qui officiera bientôt parmi les anges.

HAMLET *émergeant de la fosse*

Quoi, la belle Ophélie !

LAËRTE

Quoi, Hamlet ?

Le diable emporte ton âme !

Laërte et Hamlet se battent.

T44 – LA FINALE FORTINBRAS ET PUNCH

Tous s'effondrent d'un coup, raides morts.

Fortinbras entre.

PUNCH

Oh, who are you ?

FORTINBRAS

Je suis Fortinbras, prince héritier de Norvège.

PUNCH

Oh, would you like a drink ?

FORTINBRAS

Non, non merci. Dites-moi l'ami, est-ce bien ici le royaume du Danemark ?

PUNCH

Euh, No. See that door? You go out through this door, you take a right on the first corner, then left, then right then left again, walk for a mile. You'll see a door, a yellow one, no it's green I mean red, anyway, you go through that door, go up the stairs, and then on the second floor and a half on your right, go straight ahead and you'll find it.

FORTINBRAS

Merci l'ami.

Sort Fortinbras

PUNCH

No problem, anytime.

Well Judy, Danemark is ours ! Let's go fuck on the throne !

JUDY

OH yeah !

FIN DE FRAGMENT 4

Générique de la fin en projection vidéo.

APPENDICE B

DIABLE ET DERRIDA

Prière d'insérer

DIABLE ET DERRIDA

DIABLE

La déconstruction m'appartient, je suis le chaos, je suis la dissociation, je suis la destruction, je suis la déconstruction !

DIEU

La déconstruction n'est pas la destruction.

DIABLE

Qu'est-ce la déconstruction ?

DIEU

Je ne peux pas expliquer ce qu'est la déconstruction, elle est... (complexe)

DIABLE

Ha ! Ha ! Voilà pourquoi on accuse si souvent la déconstruction d'être une pensée pour laquelle il n'y a que langage stérile, que texte futile, et pas de réelle réalité ?

DIEU

C'est un contresens incorrigible, la déconstruction n'est pas une pensée du vide, elle est la possibilité de penser l'impossible.

DIABLE

Alors qu'est-ce que la déconstruction ?

DIEU

La déconstruction commence par le contraire.

DIABLE

Je suis votre contraire, la déconstruction n'est rien ! Elle n'est ni discipline ni méthode

DIEU

La déconstruction n'est pas une méthode car la déconstruction n'est pas une méthodologie, c'est-à-dire l'application de règles ?

DIABLE

Vous n'avez toujours pas répondu à ma question; qu'est-ce que la déconstruction ? Qu'est-ce que c'est ?

DIEU

La déconstruction est une nécessité, elle est une interrogation sur tout ce qui est plus qu'une interrogation. Elle porte sur tout ce que la question « qu'est-ce que ? » a commandé dans l'histoire de l'occident et de la philosophie occidentale, c'est-à-dire pratiquement tout, de Platon à Heidegger. De ce point de vue on a plus tout à fait le droit de lui demander de répondre à la question « qu'est-ce que c'est ? »

DIABLE

Qu'est-ce qui vous prend ? Qu'est-ce que vous dites ?

APPENDICE C

Court extrait de *Glas*

et

Prière d'insérer

Glas

Jacques Derrida

Collection "Digraphe", dirigée par Jean Ristat
1 vol. 25 x 25, 296 pages,
Éditions Galilée
9, rue Linné, 75005 Paris

quoi du reste aujourd'hui, pour nous, ici, maintenant, d'un Hegel?

Pour nous, ici, maintenant : voilà ce qu'on n'aura pu désormais penser sans lui.

Pour nous, ici, maintenant : ces mots sont des citations, déjà, toujours, nous l'aurons appris de lui.

Qui, lui?

Son nom est si étrange. De l'aigle il tient la puissance impériale ou historique. Ceux qui le prononcent encore à la française, il y en a, ne sont ridicules que jusqu'à un certain point : la restitution, sémantiquement infaillible, pour qui l'a un peu lu, un peu seulement, de la froideur magistrale et du sérieux imperturbable, l'aigle pris dans la glace et le gel.

Soit ainsi figé le philosophe emblématique.

Qui, lui? L'aigle de plomb ou d'or, blanc ou noir, n'a pas signé le texte du savoir absolu. Encore moins l'aigle

So sera désormais le sigle du savoir absolu. Et l'IC, notons-le déjà puisque les deux portées se représentent l'une l'autre, de l'immaculée Conception. Tachygraphie proprement singulière : elle ne va pas d'abord à disloquer, comme on pourrait croire, un code c'est-à-dire ce sur quoi l'on table trop. Mais peut-être, beaucoup plus tard et lentement cette fois, à en exhiber les bords

rouge. D'ailleurs on ne sait pas encore si *Ja* est un texte, a donné lieu à un texte, s'il a été écrit ou s'il a écrit, fait écrire, laissé écrire.

On ne sait pas encore s'il s'est laissé enseigner, signer, enseigner. Peut-être y a-t-il une incompatibilité, plus qu'une contradiction dialectique, entre l'enseignement et la signature, un magister et un signataire. Se laisser penser et se laisser signer, peut-être ces deux opérations ne peuvent-elles en aucun cas se recouper.

Sa signature, comme la pensée du reste, enveloppera ce corpus mais n'y sera sans doute pas comprise.

Ceci est — une légende.

Non pas une fable : une légende. Non pas un roman, un roman familial puisque s'y agit la famille de Hegel, mais une légende.

Elle ne prétend pas donner à lire le tout du corpus, textes et desseins de Hegel, seulement deux figures. Plus justement deux figures en train de s'effacer : deux passages.

« ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes » se divise en deux.

Comme le reste.

Deux colonnes inégales, disent-ils, dont chaque — enveloppe ou gaine, incalculablement renverse, retourne, remplace, remarque, recoupe l'autre.

L'incalculable de ce qui est resté se calcule, élabore tous les coups, les tord ou les échafaude en silence, vous vous épuiseriez plus vite à les compter. Chaque petit carré se délimite, chaque colonne s'enlève avec une impassible suffisance et pourtant l'élément de la contagion, la circulation infinie de l'équivalence générale rapporte chaque phrase, chaque mot, chaque moignon d'écriture (par exemple « je m'é... ») à chaque autre, dans chaque colonne et d'une colonne à l'autre de ce qui est resté infiniment calculable.

A peu près.

Il y a du reste, toujours, qui se recourent, deux fonctions.

L'une assure, garde, assimile, intériorise, idéalise, relève la chute dans le monument. La chute s'y maintient, embaume et momifie, monumentarise, s'y nomme — tombe. Donc, mais comme chute, s'y érige.

Deux passages très déterminés, partiels, particuliers, deux exemples. Mais de l'essence l'exemple se joue peut-être.

Premier passage : la religion des fleurs. Dans la *Phénoménologie de l'esprit*, le développement de la religion naturelle a comme toujours la forme d'un syllogisme : le moment médiateur, « la plante et l'animal », comporte une religion des fleurs. Celle-ci n'est pas même un moment, une station. Elle s'épuise presque dans un passage (*Übergehen*), un mouvement évanouissant, l'effluve flottant au-dessus d'une procession, la marche de l'innocence à la culpabilité. La religion des fleurs serait innocente, la religion des animaux coupable. La religion des fleurs (l'exemple factuel en viendrait d'Afrique, mais surtout de l'Inde) ne reste pas, ou à peine, elle procède à sa propre mise en culpabilité, à sa propre animalisation, au devenir coupable et donc sérieux de l'innocence. Et cela dans la mesure où le même, le soi-même (*Selbst*) n'y a pas encore lieu, ne se donne, encore, que (dans) sa représentation (*Vorstellung*). « L'innocence de la religion des fleurs, qui est seulement représentation de soi-même sans le soi-même, passe dans le sérieux de la vie agonistique, dans la culpabilité de la religion des animaux ; la quiétude et l'impuissance de l'individualité contemplative passe dans l'être-pour-soi destructeur. »

toujours regarder de côté vers l'Inde pour suivre ce passage énigmatique, qui passe très mal, entre l'Extrême-Occident et l'Extrême-Orient. L'Inde, ni l'Europe ni la Chine. Sorte de goulot d'étranglement historique. Resserré comme Gibraltar, « roc stérile et dispendieux », colonnes d'Hercule dont l'histoire appartient à celle de la route des Indes. En ce détroit un peu touché, le panorama est ouvert-eurafricain se rétrécit infiniment. Point de devenir. La pointe rocheuse a souvent changé de nom, néanmoins. Le promontoire s'est appelé Mons Calpe. Notre-Dame-du-Roc. Djebel Tarik (Gibraltar).

qui se dressait alors en l'air, « presque aussi grand que le reste du corps ». A l'origine, donc, les colonnes phalliques de l'Inde, énormes formations, piliers, tours, plus larges

Deuxième passage : la colonne phallique de l'Inde. L'*Esthétique* en décrit la forme au chapitre de l'*Architecture indépendante ou symbolique*. Elle se serait propagée vers la Phrygie, la Syrie, la Grèce où, au cours des fêtes dionysiaques, selon Hérodote cité par Hegel, les femmes tiraient le fil d'un phallus

L'autre — laisse tomber le reste. Risquant de revenir au même. Tombe — deux fois les colonnes, les trombes — reste.

Peut-être le cas (*Fall*) du seing.

Si *Fall* marque le cas, la chute, la décadence, la faillite ou la fente, *Falle* égale piège, trappe, collet, la machine à vous prendre par le cou.

Le seing tombe.

Le reste est indigible, ou presque : non par approximation empirique mais à la rigueur indécidable.

« *Cotachrèse*, s.f. l. Trope par lequel un mot détourné de son sens propre est accepté dans le langage commun pour désigner une autre chose qui a quelque analogie avec l'objet qu'il exprimait d'abord ; par exemple, une langue, parce que la langue est le principal organe de la parole articulée : une glace [...] une feuille de papier [...]. C'est aussi par catachrèse qu'on dit : ferré d'argent : aller à cheval sur un bâton. [...] 2. Terme de musique. Dissonance dure et inusitée. E. Κατάχρησις, abus, de κατὰ, contre, et χρεῖσις, usage.

Cotafalque, s.m. Estrade élevée, par honneur, au milieu d'une église, pour recevoir le cercueil ou la représentation d'un mort [...]. E. Ital. *cotafalco*; bas-lat. *cotafalvus*, *codafaldus*, *codafalle*, *codopallus*, *codophallus*, *chafalus*. *Cato* est selon Du Cange le bas-latin *catus*, machine de guerre appelée chat d'après l'animal ; et selon Diez *cotare*, voir, regarder ; du reste, finalement, ces deux étymologies se confondent, vu que *cotus*, chat, et *cotare*, regarder, ont le même radical. Reste *falco*, qui, vu les variantes du bas-latin où le p se montre, ne peut être que le mot germanique *balik* (voy. *balcon*). *Cotafalque* est le même mot que *échafaud* (voy. ce mot).

Cotaglottisme, s.m. Terme de littérature ancienne. Emploi de mots recherchés. E. Καταγλωττισμός, de κατὰ, indiquant recherche, et γλῶσσα, mot, langue (voy. *glossa*). » Littré. Les ALC sonnent, claquent, éclatent, se réfléchissent et se retournent dans tous les sens, comptent et se décomptent, ouvrant — ici — dans la pierre de chaque colonne des sortes de judas incrustés, créneaux, jalousies, meurtrières pour voir à ne pas se laisser emprisonner dans le colosse, tatouages dans la peau plissée d'un corps

à la base qu'au sommet. Or au départ — mais comme un départ de lui-même se départit déjà — ces colonnes étaient intactes, intactes, lisses. Et c'est seulement plus tard (*erst später*) qu'on y pratique, dans le flanc, si l'on peut dire, des entailles, excavations, ouvertures (*Öffnungen und Ausbühlungen*). Ces creusements, ces trous, ces marques latérales en profondeur seraient comme survenues à des colonnes phalliques d'abord introuables ou apparemment introuables. On y plaçait, nichait, insérait, encastrait, enfonçait, tatouait des images des dieux (*Götterbilder*). Ces petites cavernes ou poches latérales sur le flanc du phallus annonçaient les petits temples portatifs et hermétiques des Grecs, comme elles entamaient le modèle de la pagode qui n'est pas encore tout à fait une habitation et qui se distingue par la séparation entre la coquille et le noyau (*Schale und Kern*). Milieu à peine déterminable entre la colonne et la maison, la sculpture

« Hauptsächlich in Indien nun gingen von dieser Art der Verehrung der Zeugungskraft in der Form der Zeugungsglieder auch Bauwerke in dieser Gestalt und Bedeutung aus; ungeheure säulenartige Gebilde, aus Stein, wie Türme massiv aufgerichtet, unten breiter als oben. Sie waren ursprünglich für sich selber Zweck. Gegenstände der Verehrung, und erst später fing man an, Öffnungen und Ausbühlungen darin zu machen und Götterbilder hineinzustellen, was sich noch in den griechischen Hermeten portativen Tempelhäuschen, erhalten hat. Der Ausgangspunkt aber bilden in Indien die unausgehöhlten Phallus-säulen, die sich später erst in Schale und Kern teilten und zu Pagoden wurden. »

Correspondances : le moment qui suit immédiatement et la religion des fleurs et les colonnes phalliques, les relevant en quelque sorte aussitôt, c'est le Memnon, la colossale statue résonnante (kolossale Klangstatue) qui produit un Klong sous l'incidence des rayons solaires. Le Klong annonce la fin de la religion des fleurs et des colonnes phalliques, mais ce n'est pas encore une voix ou un langage. Cette lumière vibrante, sonore, retentissant comme sur une cloche de pierre n'est déjà plus muette, mais pas encore parlante (nur Klong und nicht Sprache). On peut vérifier les correspondances structurales entre toutes les descriptions du Klong dans l'Esthétique, la Phénoménologie de l'esprit, la Philosophie de la nature, etc.

et l'architecture.

On ne peut donc y loger. Quoi que ce soit, mort ou vif. Ce n'est ni une maison ni une sépulture. Qui contemple une telle structure, qui le peut, on se le demande. Et comment un autel, un habitat ou un monument funéraire, un urbanisme ou un mausolée, la famille et l'État peuvent y trouver leurs origines.

Mettons — coup de dé — que j'aie déjà choisi ces

Entre les mots, entre le mot lui-même qui se divise en deux (nom et verbe, cadence ou érection, trou et pierre) faire passer la tige très fine, à peine visible, l'insensible d'un levier froid, d'un scalpel ou d'un style pour énerver puis délabrer d'énormes discours qui finissent toujours, le déniaient plus ou moins, par l'attribution d'un droit d'auteur : « ça me revient », le seing est à moi.

Enjeu de la signature — a-t-elle lieu? lequel? comment? pourquoi? pour qui? — dont il sera traité pratiquement, en passant : préliminaire indispensable à l'explication de la formalité (par exemple « littéraire ») avec tous les juges musclés qui l'interrogent depuis des instances apparemment

phallique ne se donnant jamais à lire qu'à bander, légendes aussi pour les pierres du Balcon ou du boxon. Irma représente au chef de la police que son « image n'accède pas encore aux liturgies du boxon ». Il proteste : « Mon image grandit de plus en plus, je t'assure. Elle devient colossale. [Comme le « phallus géant », le « chibre de taille » dont on lui conseillera, à ce filic en chef, de prendre plus loin la forme]. Dans chaque cloison tu as dissimulé des judas. Chaque mur, chaque miroir est truqué [...] Ce n'est pas moi qui t'apprendrai que les jeux du bordel sont d'abord jeux de glace... » Si vous avez pu faire le tour de cette colonne, vous reviendrez vers le balcon, pour y lire (« L'envoyé : Ce qui compte, c'est la lecture ou l'image. L'Histoire fut vécue afin qu'une page glorieuse soit écrite puis lue. » Plus loin, Roger reprend la phrase et ajoute : « Ce qui compte, c'est la lecture » [...]. *Carmen* : « La vérité : que vous êtes mort, ou plutôt que vous n'arrêtez pas de mourir et que votre image, comme votre nom, se répercute à l'infini ») à travers les « pierres » qui « disent », qui « tu-toient », la mort debout, le claque, le son des cloches, l'apothéose, la tombe comme socle, le mausolée, le cou du prélat, la dégringolade de l'Immaculée Conception, etc., les lettres et les marches de « gloire ». De ce qui claque ici — et décompose le cadavre du mot (bale, talc, algue, éclat, glace, etc.) dans tous les sens, c'est la première et dernière fois que, pour l'exemple, vous êtes ici comme prévenu de ce texte. Vous devrez faire le reste du travail seul et vous accuser, comme lui, comme qui écrit, dans votre langue. Au moins. « Peut-être voulais-je m'accuser dans ma langue. » Il vous faudra aussi travailler comme un organiste le mot de langue

deux passages si resserrés, cet angle ou cet étrange détroit pour introduire, strictement, au nom de Hegel.

Einführung, comme disent les philosophes allemands, introduction dans Hegel. *Einführung* commande l'accusatif et indique donc le mouvement actif de pénétration. Ne pas se tenir ici à la lisière du fourré hegelien. Ne pas s'arrêter aussitôt à toutes les difficultés, intrinsèques ou extrinsèques, intrinsèquement extrinsèques — et supplémentaires — que suscite la décision d'un tel coup. Il y a eu beaucoup d'introductions en Hegel, qu'on peut se procurer dans le commerce; et le problème de l'introduction à la philosophie de Hegel, c'est toute la philosophie de Hegel : déjà posé partout, en particulier dans ses préfaces et avant-propos, introductions et concepts préliminaires. On se trouverait donc, déjà, entraîné dans le cercle du commencement hegelien pour y patiner ou déraiper sans fin. Je marque la décision et interromps le vertige d'une règle fictive : cette opération — le glas du *Sa*, le glas comme *Sa* — s'adresse à qui n'a pas encore lu ou entendu Hegel, ce qui est peut-être la situation la plus générale, en tous cas la mienne ici maintenant.

Pour travailler au nom de Hegel, pour l'ériger, le temps d'une cérémonie, j'ai choisi de tirer sur un fil. Il va paraître trop fin, étrange et fragile. C'est la loi de la famille : de la famille de Hegel, de la famille chez Hegel, du concept de famille selon Hegel.

Dans les grands exposés de l'*Encyclopédie* ou des *Principes de la philosophie du droit*, l'« esprit objectif » se développe en trois moments, le droit abstrait (*Recht*), la moralité (*Moralität*), la *Sittlichkeit*, qu'on traduit de diverses façons (éthique, moralité objective, bonnes mœurs) et que je n'essaierai pas de traduire à mon tour. (Je raconterai un jour, ailleurs, pourquoi j'aime ce mot allemand.) Or à l'intérieur de la *Sittlichkeit*, troisième terme et moment de synthèse entre l'objectivité formelle du droit et la subjectivité abstraite de la moralité, un syllogisme se développe à son tour.

Le premier terme en est la famille.

Le second, la société civile ou bourgeoise (*bürgerliche Gesellschaft*).

Le troisième, l'État ou la constitution de l'État (*Staatsverfassung*).

Avant même d'analyser ces syllogismes dialectiques et l'architecture à laquelle ils donnent lieu, on voit l'enjeu et l'intérêt de ce moment familial. Son interprétation engage immédiatement toute la détermination hegelienne du droit d'un côté, du politique de l'autre. Sa place

extrinsèques (question du sujet — biographique, historique, économique, politique, etc. — classé). Quant à la textualité générale, le seing représente peut-être le cas, le lieu de recoupement (topique et tropique) de l'intrinsèque et de l'extrinsèque.

Emarger, l'opération incessante : signer en marge, échanger le nom contre un revenu, rogner, essayer de réduire la marge et se laisser précipiter dans les angles — cadre dédaléen.

Cas et recoupe. Que reste-t-il d'une signature?

Premier cas : elle appartient au dedans de ce (tableau, relief, discours, etc.) qu'elle est censée signer. Elle est dans le texte, elle ne signe plus, elle opère comme un effet à l'intérieur de l'objet, joue comme une pièce dans ce qu'elle prétend s'approprier ou reconduire à l'origine. La filiation se perd. Le seing se défalque.

Deuxième cas : elle se tient, comme on croit en général, hors texte. Elle émancipe aussi bien le produit qui se passe d'elle, du nom du père ou de la mère dont il n'a plus besoin pour fonctionner. La filiation se dénonce encore, elle est toujours trahie par ce qui la remarque.

Dans ce double cas se recoupe la perte secrétée du reste. Il n'y aurait que de l'excrément. Si l'on voulait presser, tout le texte (par exemple quand il se signe Genet) se rassemblerait dans tel « cercueil vertical » (*Miracle de la rose*) comme l'érection d'un seing. Le texte r(est)e — tombe, la signature

est telle dans la structure et dans le développement du système, dans l'encyclopédie, la logique et l'onto-théologie hegelienne que les déplacements ou les désimplifications dont il sera l'objet ne sauraient avoir de caractère simplement local.

Avant de tenter une interprétation active, voire un déplacement critique, à supposer que cela soit rigoureusement possible, encore faut-il déchiffrer patiemment ce texte difficile et obscur. Si préliminaire soit-il, un tel déchiffrement ne peut être neutre et passif. Il intervient violemment, au moins sous une forme minimale : le choix de ce lieu et de ce moment, la famille, dans la systématique hegelienne.

Ce choix est loin d'être innocent. Il ne tient pas seulement à des arrière-pensées théoriques ; sans doute aussi à des motivations inconscientes qu'il faut mettre en jeu et au travail, sans qu'aucune théorisation préalable en soit possible.

Le concept de famille s'inscrit très rigoureusement dans le système : dans ces formes finales et postérieures à la grande *Logique* que sont l'*Encyclopédie* et les *Principes de la philosophie du droit*. Faut-il limiter l'analyse à cette mise en place finale et systématique ?

On peut la limiter de deux manières. En se contentant de faire travailler ces derniers textes ou en considérant que tout ce qui précède nous est lisible comme un développement téléologiquement orienté, sans rupture, sans déplacement essentiel, vers cet accomplissement final.

On peut rêver d'un détroit entre ces deux limites qui à dire vrai n'en font qu'une. Mais il n'y a pas de solution pure, de solution de principe à un tel problème.

Ce qu'il en reste toujours d'irrésolu, d'impraticable, d'innormal ou d'innormalisable, voilà ce qui nous intéresse et nous contraint ici. Sans nous paralyser mais en nous forçant à la *démarche* : zigzaguant, oblique de surcroît, heurtée par la rive qu'il s'agit d'éviter, comme un appareil au cours d'une manœuvre difficile.

Nous ne pouvons pas feindre de commencer par le commencement chronologique, à peu près par *La vie de Jésus* : aucun sens à privilégier ici la loi du déroulement temporel ou narratif qui n'a précisément aucun sens interne et conceptuel. C'est déjà là une résonance de l'enseignement de Hegel. Et à la limite, même si nous acceptions de procéder ainsi, il faudrait quelque part

r(est)e — tombe — le texte. La signature reste demeure et tombe. Le texte travaille à en faire son deuil. Et réciproquement. Recoupe sans fin du nom et du verbe, du nom propre et du nom commun dans le cas du rebut.

Le grand enjeu du discours — je dis bien discours — littéraire : la transformation patiente, rusée, quasi animale ou végétale, inlassable, monumentale, dérisoire aussi mais se tournant plutôt en dérision, de son nom propre, *rebus*, en choses, en nom de choses. La chose, ici, serait la glace dans laquelle prend le chant, la chaleur d'une appellation qui se bande dans le nom.

Genet a souvent feint de définir l'opération « magnifiante » de son écriture par l'acte de nomination. L'allégation en paraît assez fréquente pour que nous puissions y suspecter quelque effet de rengaine.

Qu'est-ce qu'une rengaine ?

L'acte de nomination « magnifiante », en quoi consiste-t-il ? donner à un nom propre la forme d'un nom commun ? ou l'inverse ? Dans les deux cas l'on dénomme, mais dans les deux cas est-ce approprier, exproprier, réapproprier ? Quoi ?

Qu'est-ce qu'une chose ? Qu'est-ce que le nom de chose ?

anticiper, fût-ce la fin de la première phrase du premier texte.

La généalogie ne peut commencer par le père.

L'anticipation ou la précipitation (risque de précipice et de chute) est une structure irréductible de la lecture. Et la téléologie n'a pas seulement ni toujours le caractère apaisant qu'on veut lui prêter. On peut l'interroger, la dénoncer comme un leurre ou un effet, mais on ne peut en réduire la menace.

Avec le *telos* on peut aussi trouver l'à-pic. Où s'ancrer ou tomber.

En posant la nécessité téléologique *en effet* nous sommes déjà dans Hegel. De cette proposition il n'a fait que déployer puissamment la conséquence.

Nous ne pouvons donc ni éviter ni accepter en principe l'anticipation téléologique, ni accepter ni éviter en principe le retard empirico-chronologique du récit.

Démarche bâtarde.

Y a-t-il une place pour le bâtard dans l'onto-théologique ou dans la famille hegelienne? Question à laisser de côté, à tenir en marge ou en laisse quand on entre dans une vraie famille ou dans la famille de la vérité. Sans doute n'est-elle pas si extérieure à la question du *Klang*; du moins son extériorité presse-t-elle vers le centre de la question une autre extériorité, sans correspondre avec le concept hegelien d'extériorité.

Chemin bâtard, donc, qui devra feindre de suivre naturellement le cercle de la famille, soit pour y entrer, soit pour le partager, soit pour le partager comme on prend part à une communauté, à une cène, soit pour le partager comme on fait en dissociant.

Je n'en dis pas plus sur la procession ou la méthode. Comme dirait Hegel, elle parlera d'elle-même en marchant.

Je commence par l'amour.

Ce concept ne laisse pas beaucoup de place au bavardage, malgré l'apparence, ni à la déclaration.

Il est construit dans la troisième partie de la *Philosophie du droit*, celle qui traite de la *Sittlichkeit*, après que les deux premières parties aient traité respectivement du droit abstrait et de la moralité. La *Sittlichkeit* relève, en s'en départissant, la *Moralität*. Ces deux mots sont difficiles à traduire et même, en tant que mots, sinon en tant que concepts, difficile à distinguer. Hegel s'explique ici sur un certain arbitraire. Et il s'en explique de manière à montrer : 1. qu'il tenait à distinguer le signifiant du concept; 2. qu'il ne confiait pas à l'étymologie le droit

Laissons tomber

pour l'instant son cas personnel. Quand

Genet donne des noms, il baptise et

dénonce à la fois. Il donne le plus : le

nom n'est pas, semble-t-il au pre-

mier abord, une chose qu'on ren-

contre dans la nature ou qu'on acquiert

dans le commerce. Il paraît produit, une

seule fois, d'un acte sans passé. Il n'y a

pas de présent plus pur, de générosité

plus inaugurale. Mais don de rien, d'au-

cune chose, tel don s'approprie violem-

ment, il harponne, arraisonne ce qu'il

paraît engendrer, il pénètre et paralyse

d'un coup le donataire ainsi consacré.

Magnifié, celui-ci devient un peu la chose

de celui qui le nomme ou le surnomme, surtout si c'est d'un nom de chose.

« J'étais chaste.

« Armand était en voyage. Encore que j'entendisse parfois qu'on l'appelât de noms différents, nous garderons celui-ci. Moi-même n'en suis-je pas, avec celui de Jean Gallien que je porte aujourd'hui, à mon quinze ou seizième nom? »

Il faudra creuser l'arbitraire de ce nom — Gallien — sinon de ce sigle J.G. Et si ce pseudonyme hasardeux formait comme le prénom matriciel du texte!

Quant au sigle, dans *Pompes funèbres*, c'est J.D. Jean D. « L'écusson avec D majuscule brodé d'argent avait été pour un jour le blason de la famille. »

[...] « Mon contact avec le concret blesse cruellement ma sensibilité : l'écusson noir orné de la lettre « D »

brodée d'argent que je vis sur le corbillard... » Le D majuscule à qui il échoit de représenter le nom de

famille ne revient pas forcément au père. Il intéresse en tous cas la mère et c'est elle qui bénéficie de son titre.

« la mère était anoblie par cet écusson portant le D majuscule brodé d'argent. » Quant à celui qui organise les

Pompes funèbres — c'est-à-dire littéraires — de J.D., dira-t-on que c'est l'auteur, le narrateur, le narrataire,

le lecteur, mais de quoi? Il est à la fois le double du mort (colossos), qui reste vivant après lui, son fils,

mais aussi son père et sa mère. « Plus grand et plus rond montait dans mon ciel l'astre de l'amitié. J'étais

enceint d'un sentiment qui pouvait, sans que je m'en étonne, me faire accoucher dans quelques jours d'un être étrange, mais viable, beau à

coup sûr, car la paternité de Jean m'était un fier garant. » Il a toujours eu peur qu'on lui vole sa mort et comme cela ne saurait

manquer d'arriver à qui n'en a qu'une, il a d'avance occupé tous les lieux où ça meurt. Bien joué! Qui fait mieux, qui dit mieux, le mort

de régler le contenu d'un concept. On ne peut savoir ce qu'un mot veut dire proprement en se reportant à quelque prétendue primitivité ou originalité authentique. Ce qui ne l'empêchait pas de jouer, de façon productive et génétique, voire poétique, avec les dictionnaires. La preuve qu'un mot n'est jamais un concept, c'est que le même mot ou deux mots à racine analogue peuvent avoir deux significations conceptuelles différentes, voire opposées. Ce qui disqualifie aussitôt l'instance étymologique, du moins en tant que recours philosophique, logique, conceptuel. Hegel le dit à la fin de l'*Introduction*, au moment où, selon le procédé de toutes ses expositions systématiques, il présente le schéma de la division interne, de l'auto-différenciation comme auto-détermination et auto-production du concept. Moment où l'*Einleitung* (introduction) devient *Einteilung* (division). Il explique alors le passage de la *Moralität* à la *Sittlichkeit* et tente de justifier le choix quasiment arbitraire de ces deux mots. C'est parce que ce choix est arbitraire que les traductions flottent. « *Moralität* et *Sittlichkeit* qui habituellement ont à peu près la même signification (*die gewöhnlich etwa als gleichbedeutend gelten*), sont pris ici en un sens essentiellement différent (*sind hier in wesentlich verschiedenem Sinne genommen*). D'ailleurs la représentation courante (*Vorstellung*) semble aussi les distinguer. La terminologie (l'usage)

la critique de la philosophie pratique de Kant organise toute la *Philosophie du droit* : elle assure le passage de la *Moralität* à la *Sittlichkeit*. Kant ne peut pas, ne veut pas, aux yeux de Hegel, penser la possibilité de la *Sittlichkeit* et donc ne peut ni ne veut, pour des raisons à analyser (avec ou sans Hegel) penser ce moment essentiel de la *Sittlichkeit* qu'est la famille. Il n'y aurait donc pas de concept kantien de la famille, de concept philosophique, logiquement déductible et rigoureusement assignable, échappant au bavardage d'une anthropologie empirique. Il n'y a pas de famille de Kant au sens où il y a une famille de Hegel : ce que celle-ci implique — l'amour, le mariage (monogame) et surtout l'enfant — serait inconcevable à Kant. Sauf par accident empirique et extrinsèque : comme un bâlard.

A la fin de sa vie, Hegel répond à un fils naturel venu se faire reconnaître : je sais que j'ai été pour quelque chose dans votre naissance mais auparavant j'étais dans l'accidentel, je suis maintenant dans l'essentiel.

cepts différents. »

La chose : magnifique et classée, à la fois élevée au-dessus de toute taxinomie, de toute nomenclature, et déjà identifiable dans un ordre. Donner un nom, c'est toujours, comme tout acte de naissance, sublimer une singularité et l'indiquer, la livrer à la police. Toutes les polices du monde peuvent être mises en déroute par un surnom, mais avant même qu'elles le sachent, un ordinateur secret, au moment du baptême, les aura tenues au courant.

Arraisonner, c'est demander des papiers d'identité, une origine et une destination. C'est prétendre reconnaître un nom propre. Comment nommer sans arraisonner? Est-ce possible?

Quand Genet donne à ses personnages des noms propres, des espèces de singularités qui sont des noms communs majuscules, que fait-il? Que donne-t-il à lire sous la cicatrice visible d'une émajusculation qui menace toujours de se rouvrir? S'il appelle Mimosa, Querelle, Divine, Yeux-Verts, Culafray, Notre-Dame-des-Fleurs, Divers,

effet sibyllin d'arbitraire dans le choix immaculé, dans la conception des syllabes qui nomment et ouvrent la gloire. La convention détrône et couronne à la fois. L'ablation du prénom, le surnom seul faisant office, accumule les pouvoirs de la recoupe, remarque et supprime à l'infini l'unicité dans le commun, l'éparpille dans le sans-nom du variable et diversifiable dès lors que l'individu

Prière d'insérer

D'abord: deux colonnes. Tronquées, par le haut et par le bas, taillées aussi dans leur flanc : incises, tatouages, incrustations. Une première lecture peut faire comme si deux textes dressés, l'un contre l'autre ou l'un sans l'autre, entre eux ni communiquaient pas. Et d'une certaine façon délibérée, cela reste vrai, quant au prétexte, à l'objet, à la langue, au style, au rythme, à la loi. Une *dialectique* d'un côté, une *galactique* de l'autre, hétérogènes et cependant indiscernables dans leurs effets, parfois jusqu'à l'hallucination. Entre les deux, le battant d'un autre texte, on dirait d'une autre "logique": aux surnoms d'*obséquence*, de *penêtre*, de *stricture*, de *serrure*, d'*anthérection*, de *mors*, etc.

Pour qui tient à la signature, au corpus et au propre, déclarons que, mettant en jeu, en pièces plutôt, mon nom, mon corps et mon seing, j'élabore d'un même coup, en toutes lettres, ceux du dénommé Hegel dans une colonne, ceux du dénommé Genet dans l'autre. On verra pourquoi, chance et nécessité, ces deux-là. La chose, donc, s'élève, se détaille et détache selon deux tours, et l'accélération incessante d'un tour-à-tour. Dans leur double solitude, les colosses échangent une infinité

de clins, par exemple d'œil, se doublent à l'envi, se pénètrent, collent et décollent, passant l'un dans l'autre, entre l'un et dans l'autre. Chaque colonne figure ici un colosse (*colossos*), nom donné au double du mort, au substitut de son érection. Plus qu'un, avant tout.

L'écriture colossale déjoue tout autrement les calculs du deuil. Elle surprend et dérèsonne l'*économie de la mort* dans tous ses retentissements. *Glas* en décomposition, (son ou sa) double bande, bande contre bande, c'est d'abord l'analyse du mot *glas* dans les virtualités retorses et retranchées de son « sens » (portées, volées de toutes les cloches, la sépulture, la pompe funèbre, le legs, le testament, le contrat, la signature, le nom propre, le prénom, le surnom, la classification et la lutte des classes, le travail du deuil les rapports de production, le fétichisme, le travestissement, la toilette du mort, l'incorporation, l'introjection du cadavre, l'idéalisation, la sublimation, la relève, le rejet, le reste, etc.) et de son « signifiant » (vol et déportation de toutes les formes sonores et graphiques, musicales et rythmiques, chorégraphie de *Glas* dans ses lettres et fécondations polyglottiques). Mais cette opposition (*Sé/Sa*), comme toutes les oppositions du reste, la sexuelle en particulier, par chance régulière se compromet, chaque terme en deux divisé s'agglutinant à l'autre. Un effet de *gl* (colle, glu, crachat, sperme, chrême, onguent, etc.) forme le conglomerat sans identité de ce cérémonial. Il rejoue la mimesis et l'arbitraire de la signature dans un accouplement déchaîné (toc/seing/lait), ivre comme un sonneur à sa corde pendu.

Que reste-t-il du savoir absolu? de l'histoire, de la philo-

sophie, de l'économie politique, de la psychanalyse, de la sémiotique, de la linguistique, de la poétique? du travail, de la langue, de la sexualité, de la famille, de la religion, de l'État, etc.? Que reste-t-il, à détailler, du reste? Pourquoi ces questions en forme de colosses et de fleurs phalliques? Pourquoi exulter dans la thanatopraxie? De quoi jouir à célébrer, moi, ici, maintenant, à telle heure, le baptême ou la circoncision, le mariage ou la mort, du père et de la mère, celui de Hegel, celle de Genet? Reste à savoir - ce qu'on n'a pu penser: le détaillé d'un coup.

J.D.

APPENDICE D

JACQUES DERRIDA : REPÈRES BIOGRAPHIQUES

L'enfance, l'Algérie ou sa « nostalgie »²⁸⁰

Jacques Derrida est né en 1930 à El-Biar, près d'Alger, en Algérie et est mort en octobre 2004 à Ris-Orangis, près de Paris, en France. Il est né de parents Juifs dans une Algérie sous gouvernement français d'avant la révolution. Troisième enfant d'une famille de cinq, elle n'en comptera plus que trois suite à la mort en bas âge de deux de ses frères. Éduqué dans la tradition française, il vit et grandit à El-Biar où il y fréquente la maternelle et l'école primaire. En 1941, il entre au lycée de Ben Aknoun, près d'El-Biar, mais l'école est en passe de vivre une « pétainisation » intense, dans une Algérie qui n'a jamais été occupée et n'a jamais vu un soldat allemand. Et, en vertu de l'article 2 du statut des Juifs, qui excluait les Juifs de l'enseignement et de la justice, le jour de la rentrée en 1942, Jacques Derrida est exclu du lycée et renvoyé chez lui. Désormais autorisé, le déchaînement de l'antisémitisme donne lieu à des violences physiques et verbales, y compris chez les enfants. Ce n'est qu'en octobre 1943, onze mois après le débarquement des Alliés, qu'il y a retour à la normale. Derrida fréquente, jusqu'au printemps 1943, le lycée Emile-Maupas, où les enseignants juifs expulsés de la fonction publique avaient reconstitué un enseignement. Mais le jeune Derrida en supporte mal l'atmosphère et s'en absente en cachette pendant près d'un an. C'est sans doute suite à l'expérience vécue de ces années que s'imprimera plus tard, entre autres, dans sa pensée et son œuvre, le caractère singulier de son appartenance au judaïsme : blessure, certes, et sensibilité exacerbée à l'antisémitisme comme à tout racisme, réponse d'un écorché à la xénophobie, mais aussi l'impatience devant l'identification grégaire, devant le militantisme aveugle de l'appartenance juive.

²⁷⁹ Ces repères biographiques sont une synthèse de ceux déjà colligés par Michel Lisse dans « Jacques Derrida. La philosophie en déconstruction », *Magazine littéraire*, n° 430, avril 2004, p.30-31; par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida dans *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, coll. Les contemporains, 1991, p. 299 à 373 ; ainsi que par Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud dans *Cahier de l'Herne : Jacques Derrida*, n° 83, Éditions de l'Herne, Paris, 2004, p. 601 à 606.

²⁸⁰ Néologisme inventé par Derrida pour parler de la part d'Algérie qui demeure en lui.

De 1943 à 1947, c'est le retour au lycée de Ben Aknoun, mais J.D. rêve de devenir footballeur professionnel et ses études sont inégales et sa scolarité s'en trouve désordonnée. De pair avec le « malaise » d'une certaine inadaptation, Derrida se replie sur des lectures intenses de Rousseau, Gide, Nietzsche, Valéry et Camus et rédige un journal intime, il publie à la même époque quelques poèmes dans des petites revues littéraires nord-africaines. Puis c'est l'échec au bac en juin 1947. De 1947 à 1949, en classe de philosophie au lycée Gauthier à Alger, il effectue des lectures marquantes de Bergson et de Sartre. Il songe alors à une carrière en enseignement des lettres, mais l'orientation vers la philosophie se précise avec la lecture « impressionnée » de Kierkegaard et de Heidegger.

Études avancées, début d'enseignement et premières publications

En 1949, Derrida vient pour la première fois en France, à Marseille, puis, à Paris en internat, afin d'étudier en Khâgne²⁸¹ au lycée Louis-le-Grand. Il y restera jusqu'au printemps 1952, non pas sans avoir subi au passage un échec à l'examen d'entrée de l'École Normale Supérieure (l'ÉNS) et les contrecoûts de la maladie, qui l'oblige à un retour à El-Biar pour une période de trois mois.

En l'automne 52, il est enfin admis à l'ÉNS. Il y fait la rencontre de Louis Althusser, qui devient dès le premier jour son ami, puis son collègue pendant vingt ans. Après quelques échecs, Derrida poursuit son cursus normalement. Il se lie également d'amitié avec Foucault, dont il suit les cours. Il écrit l'année suivante son mémoire d'études supérieures *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl* et est reçu à l'agrégation en 1957. Il est récipiendaire pour l'occasion d'une bourse de « special auditor » à l'université de Harvard, à Cambridge et lit Joyce durant son séjour. En juin 1957, toujours à Boston, Jacques Derrida se marie avec Marguerite

²⁸¹ Signifie, en argot des écoles, la seconde année de classe préparatoire aux concours d'entrée des écoles normales supérieures (études en lettres) (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001).

Aucouturier (ils auront deux fils, Pierre, né 1963 et Jean, né en 1967). Puis il est rappelé pour son service militaire en pleine guerre d'Algérie. Il demande à être affecté à un poste d'enseignant dans une école d'enfants de troupe (Koléa, près d'Alger), où il enseigne pendant plus de deux ans, sans avoir jamais porté l'uniforme. Derrida a toujours condamné la politique coloniale de la France en Algérie mais a espéré, jusqu'au dernier moment, en 1962, qu'une forme d'indépendance serait inventée qui rendrait possible la cohabitation avec les Français d'Algérie.

Puis dès 1960, c'est le retour en France, ses premières conférences, ses premiers enseignements (au lycée du Mans), puis comme assistant à la Sorbonne. Et aussi ses premiers voyages en Tchécoslovaquie²⁸² dans la famille de son épouse. En 1962, c'est l'indépendance de l'Algérie, toute sa famille se réinstalle à Nice.

En 1962 également, paraît la première publication de Derrida, *l'Introduction pour l'Origine de la géométrie*, une introduction à l'œuvre de Husserl, pour laquelle il remporte le prix Jean-Cavaillès (prix d'épistémologie moderne). On s'attend à une thèse de doctorat y faisant suite ultérieurement, mais il n'en est rien. La même année, il donne ses premières conférences au Collège de Philosophie (sur Foucault et en sa présence). Invité par Althusser, il débute un enseignement à l'ÉNS, il y restera, avec le titre de maître-assistant, jusqu'en 1984.

Les États-Unis, l'enseignement et le post-structuralisme

En 1966, à l'invitation de René Girard, Jacques Derrida participe à Baltimore (université Johns Hopkins) à un grand colloque devenu célèbre depuis lors - et qui

²⁸² Ancien État d'Europe centrale, formé par la fédération de la Bohême et de la Moravie (qui constitue aujourd'hui la République Tchèque) et la Slovaquie. Les Slovaques proclamèrent leur souveraineté en juillet 1992 et le 1^{er} janvier 1993, la partition fut effective (*Dictionnaires français Hachette*, « s.l. », Hachette Multimédia/Hachette Livre, 2001).

marque le début d'une intensification spectaculaire dans l'accueil fait à certains philosophes ou théoriciens français aux États-Unis. Il y rencontre Paul de Man et Jacques Lacan, y retrouve Barthes, Hyppolite, Vernant, Goldman.

En 1967, il publie trois livres, qui comprennent des essais, des articles et des ouvrages (*L'Écriture et la Différence*, *De la grammatologie* et *La Voix et le phénomène*) et qui reflète le caractère propre de sa pensée.

Lors des événements de mai '68 à Paris, Derrida semble plutôt en retrait, voire réservé sur certains aspects du mouvement, bien qu'il participe aux défilés et organise la première assemblée générale à l'ÉNS. Lui et Maurice Blanchot se réunissent fréquemment durant cette période. Mais, à partir de 1968, Derrida voyage de plus en plus, en Europe et hors d'Europe, principalement aux États-Unis.

D'ailleurs, en 1971, Derrida effectue un premier retour en Algérie depuis 62, il prend alors part à des conférences et enseigne à l'université d'Alger. La même année, il donne une Conférence au Congrès des sociétés de philosophie française à Montréal (sur les thèmes : *Signature, événement, contexte*).

En 1971, en 1974, puis de 1996 à 1999, il enseigne à l'Université de Baltimore.

En 1972, Derrida participe à son premier colloque à Cerisy, France (sur Nietzsche). Il publie trois nouveaux livres (*Positions*, *Marges - de la philosophie* et *La Dissémination*). La même année, des numéros spéciaux lui sont consacrés dans des *Lettres françaises* et *Le Monde*.

Puis en 1974, au moment de la parution de *Glas*, il inaugure la collection « la philosophie en effet » aux éditions Galilée, récemment fondées par Michel Delorme, qui l'accueille après sa rupture avec les éditions Tel Quel. Il fonde également avec des amis, collègues et étudiants, le Groupe de recherches sur l'enseignement

philosophique (Grep) l'année suivante. Cette même année, il participe à une autre Décade de Cerisy, cette fois sur son ami le poète Francis Ponge (1899-1988).

C'est à partir de 1975, après avoir été surtout lié à l'université Johns Hopkins, que Derrida commence à enseigner quelques semaines par an à Yale, auprès de Paul de Man. Dès lors c'est le début de ce qu'on a appelé un peu abusivement l'École de Yale (H. Bloom, P. de Man, J. Derrida, G. Hartmann, J. H. Miller), qui engendra moult débats et guerres autour du déferlement de la déconstruction sur les campus universitaires américains. Cette influence de la déconstruction connaîtra son apogée aux États-Unis durant la décennie des années 1980.

Le Monde, l'enseignement, le politique et l' *altermondialisation*²⁸³

À dater de 1979, outre ses activités en France et aux États-Unis, Jacques Derrida devient de plus en plus actif sur la scène mondiale en multipliant les voyages (en Afrique noire [1979], au Japon [1982 et 1984], en Amérique latine [1985], au Mexique [1982], au Maroc [1982], en Tchécoslovaquie [1981], en Allemagne [1984], à Jérusalem et en Palestine [1988], en URSS [1990], etc.)²⁸⁴, ainsi qu'en s'impliquant dans diverses causes politiques humanitaires qui lui tiennent à cœur. C'est ainsi qu'en 1981, aidé de quelques amis, il fonde l'Association Jan-Hus (aide aux intellectuels tchèques dissidents ou persécutés). La même année, de retour de

²⁸³ Bien que cette appellation ne soit pas celle de Derrida, il s'avère, selon nous, juste de considérer que sa pensée philosophique des dernières années aura permis l'émergence d'un tel terme pour qualifier ce que les néolibéraux nommèrent d'abord l'« anti-mondialisation ». Issue de la contre-culture et des mouvements politiques de gauche, l'*alter mondialisation* est un mouvement social et citoyen né pour faire contrepoids à la libéralisation des marchés mondiaux, gérés et conditionnés par les multinationales, qui se substituent au contrôle traditionnel de l'État quant à la circulation des biens, des services et de la culture. Selon Pierre Dostie, vice-président exécutif de l'Union des forces progressistes (UFP), parti politique de gauche au Québec, « Ce qui est intéressant dans cette appellation, c'est qu'il s'agit d'un terme positif. On est vraiment dans la ligne d'une autre mondialisation, celle des solidarités. » (Source : <http://www.voir.ca/actualite/actualite.aspx?iIDArticle=27164>).

²⁸⁴ Les années indiquées correspondent aux voyages marquants, souvent les premiers, puisque Derrida s'est déplacé en ces endroits à plusieurs reprises.

Prague, où il vient d'animer un séminaire clandestin, il est arrêté à l'aéroport et emprisonné sous l'inculpation de « production et trafic de drogue ». Vaste campagne de signatures pour sa libération. Il est finalement libéré de Tchécoslovaquie après l'intervention de François Mitterrand et du gouvernement français. En 1983, il participe à l'organisation de l'exposition *Art contre Apartheid*, aux initiatives en vue de créer la Fondation culturelle contre l'apartheid et au comité d'écrivains *Pour Nelson Mandela*²⁸⁵.

Mais son activité en France n'en est pas réduite pour autant, alors qu'il prend l'initiative avec d'autres, en 1979 des États généraux de la Philosophie, qui se déroulent à la Sorbonne, et qu'il fonde, en 1983, le Collège international de philosophie, dont il est le premier directeur élu. En 1984, il devient Directeur d'études (domaine : Les institutions philosophiques) à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (ÉHÉSS), à Paris. Dès lors il animera, pour le compte de cette institution, un séminaire à chaque année sur des thèmes choisis (entre autres, *Le témoignage*, *Hospitalité/hospitalité*, *Le parjure et le pardon*, *La peine de mort*, *la bête et le souverain*) jusqu'à celle de sa mort.

Durant cette période, il se lie d'amitié avec Valerio Adami et Titus-Carmel, artistes peintres, et participe à plusieurs collaborations de type artistique (au cinéma et en vidéo notamment avec *Ghost Dance* de Ken McMullen [1982], un documentaire sur Caryl Chessman²⁸⁶ de Jean-Christophe Rosé [1985], *Disturbance* de Gary Hill [1987], *Derrida* de Kirby Dick et Amy Ziering Kofman [2002]), une lecture avec Carole Bouquet (*Feu la Cendre* [1987]), de même qu'une incursion en architecture en 1986 alors qu'il collabore avec l'architecte américain Peter Eisenman à un projet pour le Parc de la Villette à Paris.

²⁸⁵ Il rencontrera Nelson Mandela lors d'un voyage en Afrique du Sud en 1998.

²⁸⁶ Caryl Chessman fut condamné à mort par l'État de Californie. Il se battit plusieurs années pour faire casser ce jugement. Pendant sa détention il a écrit son histoire en quatre tomes. (Source : <http://www.lisons.info/Chessman-m-a-dit-livre-67.php>).

Aux États-Unis, de 1982 à 1988, il est nommé *Andrew Dickson White Professor-at-large* (programme pour professeurs non-résidents) à l'Université de Cornell. En 1989, il prononce le discours d'ouverture du grand colloque organisé par Cardozo School of Law à New York sur *Deconstruction and the possibility of justice*. Ce colloque marque une étape importante dans le développement rapide des recherches *déconstructionnistes* en philosophie et en théorie du droit (*Critical legal studies*) aux États-Unis. En 1987, débute un enseignement annuel, ininterrompu jusqu'à la fin, à l'University of California (Irvine). Il commence également à enseigner à New York, jusqu'en 1991, à la City University of New York (CUNY), puis, à partir de 1992, à l'Université de New York et à la New School for Social Research.

Loin de ralentir son enseignement vers la fin de sa vie, il multiplie les conférences et séminaires dans les Universités et les Instituts à travers le monde. C'est en 1980 qu'il reçoit le premier de ses vingt et un Doctorats Honoris Causa (entre autres, Louvain [1989], Cambridge [1992], Western Cape en Afrique du Sud [1998], Pékin et Nankin [2001], Jérusalem et Coimbra [2003]). Il reçoit également de multiples prix, de même que de nombreuses nominations et mentions (Prix Friedrich-Nietzsche [1988], Chevalier de la Légion d'Honneur [1992], prix Ignazio Silone [1992], Vice-président du Parlement International des Écrivains [1994], etc.).

Toutes ces activités ne diminuent pas sa production littéraire, au contraire, et atteint presque deux livres par an à une certaine époque. Mais comment décrypter l'œuvre de ce grand philosophe, de ce philosophe pas seulement philosophe, — le terme est peut-être dans son cas trop réducteur — de ce philosophe-professeur-écrivain mort du cancer en octobre 2004, d'une mort annoncée²⁸⁷, et qui même en se sachant très malade depuis quelque temps déjà, avait décidé de ne pas laisser de répit à la maladie et de continuer jusqu'au bout à intervenir sur de nombreux fronts et territoires intellectuels et géographiques ?

²⁸⁷ Il se savait malade d'un cancer pancréatique depuis un an.

APPENDICE E

LISTE DES COLLABORATEURS DU SPECTACLE

CRÉATEURS INTERPRÈTES

Marie-France Fournier

Ophélie – Le souffleur - Wagner – Polonius - Voix de Méphostophilès –Claudius – Judy.

Marie- Hélène Gosselin

Judy – Le bouffon - Étudiant 2 –Marcellus – Horatio – Guildenstern (à moins que ce ne soit Rosencrantz) – Fortinbras.

Denys Lefebvre

Punch – Laërte.

Diane Loizelle

L'imprimeur – Le poète - Faustus – Judy – Voix du spectre – Gertrude.

Bryan Morneau

Pape - Voix de la conscience de Faustus –Bernardo – Claudius –Polonius – Hamlet.

Julie Vachon

Le directeur – Étudiant 1 – Horatio – Rosencrantz (à moins que ce ne soit Guildenstern) – Claudius – Gretchen (Marguerite) – Punch et Judy (manipulation).

Équipe de création

DÉCOR

Loïc Lacroix-Hoy

COSTUMES, MARIONNETTES ET MASQUE DE FAUSTUS

Diane Loizelle

ÉCLAIRAGES

Audrey De Serres

ASSISTANTE AUX ÉCLAIRAGES

Marilyne Garceau

SON

Charlène Gilbert

MONTAGE VIDÉO

Nelly-Ève Rajotte

RÉGIE, ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE ET DRAMTURGIE

Ariane Vigneault

CHORÉGRAPHIES

Denys Lefebvre et Diane Loizelle

DIRECTION DE PRODUCTION

Azraël Fiset

MISE EN SCÈNE ET RÉALISATION VIDÉO

Denys Lefebvre

CONCEPTION GRAPHIQUE DE L’AFFICHE ET DU PROGRAMME

Catherine Marineau

Équipe technique

MANIPULATION DE LA CONSOLE D'ÉCLAIRAGE

Frédéric Côté

ÉQUIPE DE MONTAGE (SON ET ÉCLAIRAGES)

Jonathan Fallu et Marie-Ève Parent

CHEF D'ATELIER DE DÉCOR

Guy Rouillard

CHEF D'ATELIER DE COSTUME

Lucie Matte

DIRECTEUR TECHNIQUE DE LA SALLE

Raymond Naubert

DIRECTRICE TECHNIQUE DU SPECTACLE

Audrey Lamontagne

École supérieure de théâtre

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE

Jean Gervais

DIRECTION DU PROGRAMME DU 1^{ER} CYCLE

Michel Fréchette

DIRECTION DU PROGRAMME DE LA MAÎTRISE

Martine Beaulne

DIRECTION ARTISTIQUE

Martine Beaulne

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE RECHERCHE

Œuvres de Jacques Derrida utilisées en priorité dans la recherche

Derrida, Jacques. 1974. *Glas*. Paris : Galilée.

_____. (2000) 2004. « Et cetera (and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc.) ». In *L'Herne – Derrida*, no 83, sous la dir. de Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud. Paris : Éditions de l'Herne, p.21 à 34.

Les principaux livres de Jacques Derrida...

Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil.

_____. 1967. *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit.

_____. 1967. *La Voix et le Phénomène*. Paris : PUF.

_____. 1972. *La Dissémination*. Paris : Éditions du Seuil.

_____. 1972. *MARGES – de la philosophie*. Paris : Les Éditions de Minuit.

_____. 1972. *Positions*. Paris : Les Éditions de Minuit.

_____. 1973. *L'Archéologie du frivole*. Paris : Galilée.

_____. 1978. *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion.

_____. 1980. *La Carte postale*. Paris : Flammarion.

_____. 1987. *Psyché. Inventions de l'autre*. Paris : Galilée.

_____. 1990. *Mémoire d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris : Louvre.

_____. 1993. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée.

_____. 1994. *Politiques de l'amitié*. Paris : Galilée.

- _____. 1996. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris : Galilée.
- _____. 2000. *Foi et Savoir*. Paris : Seuil.
- _____. 2001. *L'Université sans condition*. Paris : Galilée.
- _____. 2003. *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris : Galilée.
- _____. 2004. *Le « concept » du 11 septembre*. Paris : Galilée.
- _____. 2004. « La mondialisation, la paix et le cosmopolitique » (article). In *Où sont les valeurs ?*. Jérôme Bindé (dir. publ.). Paris : UNESCO/Albin Michel.

Ouvrages de Jacques Derrida portant sur d'autres penseurs ou artistes

Outre ses études sur Platon, Kant, Condillac, Nietzsche, Husserl, Heidegger et d'autres penseurs classiques, Derrida a écrit sur ou pour...

- Derrida, Jacques. 1986. *Schibboleth - Pour Paul Celan*. Paris : Galilée.
- _____. 1987. *Ulysse gramophone - Deux mots pour Joyce*. Paris : Galilée.
- _____. 1988. *Signéponge/Signsponge*. Paris : Seuil.
- _____. 1988. *Mémoires pour Paul de Man*. Paris : Galilée.
- _____. 1996. *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Paris : Galilée.
- _____. 1998. *Demeure - Maurice Blanchot*. Paris : Galilée.
- _____. 2000. *Le toucher - Jean-Luc Nancy*. Paris : Galilée.
- _____. 2002. *Artaud. Le Moma*. Paris : Galilée.

Études sur Jacques Derrida et la déconstruction

- Bennington, Geoffrey et Jacques Derrida. 1991. *Jacques Derrida*. Tours : Éditions du Seuil, 373 p.

- Brunette, Peter et David Wills. 2000. *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 117 p.
- _____. 1994. *Deconstruction and the Visual Arts (Art, Media, Architecture)*, Cambridge, Angleterre: Cambridge University Press, 314 p.
- Constantinidis, Stratos E.. 1993. *Theatre Under deconstruction? A Question of approach*. New York: Garland Publishing, 336 p.
- Critchley, Simon et Chantale Mouffe (dir.publ.) *et alii*. 1991. *Deconstruction and pragmatism*. Collection Philosophy/Politics. Londres et New York : Routledge, 88 p.
- Goldschmit, Marc. 2003. *Jacques Derrida, une Introduction*. Collection Agora. Paris : Pocket éditeur, 254 p.
- MacDonald, Erik. 1993. *Theatre at the Margins: Text and the Post-Structured Stage*. Michigan: the University of Michigan Press, 202 p.
- Mallet, Marie-Louise, et Ginette Michaud (dir. publ.). 2004. *L'Herne – Derrida*, no 83. Paris : Éditions de l'Herne, 628 p.
- Norris, Christopher. 1991. *Deconstruction, Theory and Practice*. Londres et New York: Routledge, 157 p.
- Papadakes, Andreas, Catherine Cooke et Andrew E. Benjamin (directeurs). 1989. *Deconstruction : omnibus volume*. New York: Rizzoli, 264 p.
- Roelens, Nathalie (dir. publ.) *et alii*. 2000. *Jacques Derrida et l'esthétique*. Paris : L'Harmattan, 117 p.

Articles de revues et journaux

- Birnbaum, Jean, Roger-Pol Droit, René Major, Jean-Luc Nancy *et alii*. 2004. « Jacques Derrida (1930-2004) ». *Le Monde*. Cahier du « Monde », France, 12 octobre, 10 p.
- Clément, Catherine, René Micha, Bernard Pingaud *et alii*. 1990. *Jacques Derrida*, Collection de L'ARC (revue spécialisée). Paris : Librairie Duponchelle, 86 p.

Lisse, Michel (dir. publ.) *et alii*. 2004. « Jacques Derrida, la philosophie en déconstruction ». *Le Magazine littéraire*, n° 430 (avril), p.20 à 66.

Nadeau, Jean-François. 2004. « Jacques Derrida (1930-2004), Le philosophe de la déconstruction ». *Le Devoir*, Montréal, 13 octobre, page A8.

Hamlet

Coles Editorial Board. 1999. *Shakespeare's Hamlet total study edition*. Toronto : Coles Publishing Company, 92 p.

Green, André. 1982. *Hamlet et Hamlet : une interprétation psychanalytique de la représentation*. Paris : A. Balland, 269 p.

Shakespeare, William. (1599-1600) 1989. *La tragédie d'Hamlet, prince de Danemark*. Préface et traduction d'Yves Bonnefoy. Saint-Amand (Cher) : Gallimard, 402 p.

_____. (1599-1600) 2002. *La Tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark*. Traduction de Jean-Michel Déprats. Saint-Amand (Cher) : Gallimard, 405 p.

_____. (1599-1600) 2004. *Hamlet, prince de Danemark*. Traduction de Henri Suhamy. Collection Petits classiques Larousse. Paris : Larousse, 318 p.

Faust

Dabiezies, André. 1972. *Le mythe de Faust*. Paris : A. Collin, 400 p.

Marlowe, Christopher. (1589-1590) 2001. *Histoire du docteur Johannes Faustus ; suivie de La tragique histoire du docteur Faustus*. Présentation et traduction de Jean-Louis Backès. Paris : Imprimerie nationale, 270 p.

_____. (1589-1590) 1997. *Doctor Faustus/Le Docteur Faust*. Traduction de François Larocque et Jean-Pierre Villquin. Paris : Flammarion, 306 p.

Goethe. (1797-1806) 1995. *Faust*. Traduction de Jean Amsler. Saint-Amand (Cher) : Gallimard, 224 p.

_____. (1797-1832) 1984. *Faust I et II*. Traduction de Jean Malaplate. Paris : Flammarion, 554 p.

et Punch

Anonyme. 1832. *The Tragical Comedy, or Comical Tragedy, of Punch and Judy*
Version préparée par Chritopher Van Der Craats, illustrations de Collier and Cruikshank. (Source : <http://www.punchandjudy.com/cvdcscript/punch&judy/index.html>)

Davies, Robertson. 1963. *A Mask of Mr Punch*. Toronto : Oxford University Press, 58 p.

Gaiman, Neil et Dave McKean. 1995. *The Comical Tragedy, or Tragical Comedy, of Mr. Punch*. Canada: Vertigo/DC Comics, 94 p.

Films

Almereyda, Michael. 2000. *Hamlet*. DVD, Couleur, vostf, 111 minutes. États-Unis : Andrew Fierberg.

Branagh, Kenneth. 1996. *Hamlet*. Film, couleur, vostf, 127 minutes. Royaume-Uni/ États-Unis : Columbia Pictures Corporation.

Burton, Richard et Nevill Coghill. 1967. *Doctor Faustus*. DVD, couleur, vostf, 167 minutes. Grande-Bretagne : Richard Burton.

Clair, René. 1949. *La Beauté du diable*. Film, noir et blanc, vof, 91 minutes. Rome : Cinecittà.

Dick, Kirby et Amy Ziering Kofman. 2002. *Derrida*. DVD, couleur, voa et fr, 85 minutes. États-Unis : Zeitgeist Films.

Murnau, Friedrich Wilhelm. 1926. *Faust, une légende populaire allemande (Faust, eine deutsche Volkssage)*. Film, noir et blanc, muet, 116 minutes. Allemagne : « s.l. ».

Olivier, Laurence. 1948. *Hamlet*. Film. Noir et blanc, vostf, 155 minutes. Royaume-Uni : Two Cities Films.

Richardson, Tony. 1969. *Hamlet*. Film, couleur, voa, 117 minutes. Grande-Bretagne : « s.l. ».

Saville, Philip. 1964. *Hamlet*. Film, couleur, vostf, Royaume-Uni : BBC.

Svankmajer, Jan. 1994. *Leçon de Faust (Lekce Faust)*. Film, couleur, vostf, 97 minutes. Royaume-Uni/ France/ Allemagne/ République Tchèque : Athanor/ Heart of Europe/ K Production/ BBC Bristol/ Lumen Films.

Szabó, István. 1981. *Méphisto*. Film, couleur, vostf, 144 minutes. Allemagne/ Hong Kong/ Autriche : « s.l. ».

Zeffirelli, Franco. 1990. *Hamlet*. DVD, couleur, vostf, 155 minutes. États-Unis/ France/Grande-Bretagne : Warner Home Video.

Multidisciplinarité et interdisciplinarité

Laplantine, François et Alexis Nouss. 2001. *Métissage. De Arcimboldo à Zombi*. Paris : J.-J. Pauvert, 633 p.

Hébert, Chantal et Irène Perelli-Contos (dir. publ.) 1997. *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*. Québec : Nuit blanche éditeur, 197 p.

Niculescu, Margareta (dir. publ.). 2000. *Puck : Langage croisé (la marionnette et les autres arts)*, no 13, Charleville-Mézières, France : Institut international de la marionnette, 113 p.

Pavis, Patrice. 2000. *Voix et images de la scène 3 : Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Villeneuve d'Ascq, France : Presses universitaires du Septentrion, 475 p.

Picon-Vallin, Béatrice (dir. publ.). 1998. *Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*. Collection Théâtre XX^e siècle. Lausanne, Suisse : Éditions L'Âge d'Homme, 343 p.

Nouvelles technologies

Poissant, Louise (dir. publ.). 1997. *Dictionnaire des arts médiatiques*. Sainte-Foy (Québec) : PUQ, 431 p.

Poissant, Louise (dir. publ.). 1995. *Esthétique des arts médiatiques (tome 2)*. Collection Esthétique. Québec : PUQ, 474 p.

Dictionnaires et encyclopédies

Cuddon, J.A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3^e éd., 1991. Londres : Blackwell.

Dictionnaires français Hachette, éd. 2001. « s.l. » : Hachette Multimédia/Hachette Livre.

Malabou, Catherine. « Jacques Derrida ». In *Dictionnaire des philosophes, Encyclopædia Universalis*, éd. 1998. Paris : Albin Michel, p. 437.

Offermans, C.. « Du structuralisme au post-modernisme ». In *Histoire universelle de la philosophie et des philosophes*, éd. 1997, sous la dir. de Jan Bor. Paris : Flammarion, p.380.

Pavis, Patrice. 1987. *Dictionnaire du théâtre*, 2e éd., Paris, Messidor/Éditions sociales, 477 p.

Rey-Debove, Josette et Alain Rey (dir. publ.). 2002. *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle éd. du *Petit Robert* de Paul Robert. Paris : Dictionnaire Le Robert/VUEF, xxxvii-2949 p.