RÉCEPTION DU THÉÂTRE DE MATÉI VISNIEC : AUTO-TRADUCTION ET RÉÉCRITURE

Violeta Cristescu
PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: One could say, paraphrasing a Vişniec's character who referred to the translation of Lautréamont' work with the words: « Vous ne vous rendez même pas compte comme votre œuvre passe bien en roumain » (Visniec, 2009a : 18) [« don't imagine how good passes in Romanian your work »], that Romanian playwrights go well both in French and in Romanian. The author himself explained : « C'est que la langue roumaine est encore une langue fraîche. Elle est capable de recevoir beaucoup » (Visniec, 2009a : 18) [« [...] Romanian is still a fresh language ... just recently, capable therefore to receive a lot »]. Things are not the same regarding other writers of Romanian literature, who « pass »sometimes in French and due especially to Slavic words which are difficult to translate. In fact, Vişniec's work «passes» well and in a language or others because the author himself lives in both languages. We propose, in our paper, to argue that the acceptance of works, translation as stated by Henri Meschonnic, is the capital. You must get to think about language, that is, to understand what it is composed and how they act, issues that Vişniec's theater clearly proves.

Keywords: Vişniec, theater, reception, auto translation, rewriting.

Préambule

L'« auto-traduction », nommée aussi « traduction de l'auteur » ou « traduction auctoriale », est un objet d'étude spécial de la traductologie, tout comme le statut de l'auteur-traducteur qui, on le suppose, est « en empathie continuelle avec soi-même » (Lungu-Badea, 2012 : 26). La « réécriture », à son tour, représente les états successifs du même texte, qui sont, le plus souvent, variables en forme, contenu et dimensions et inclut aussi l'auto-traduction, l'édition, la révision, l'adaptation. Réécrire un texte n'implique pas le changement du code linguistique, mais si la transformation du texte réclame aussi un changement de style et de sens, alors le texte second n'est pas le calque de l'original, parce qu'il contient des différences essentielles. Ainsi devient-t-il indépendant (*Idem* : 123), comme c'est le cas, chez Eugène Ionesco ou chez Matéi Visniec. Il s'agit de la réécriture de la pièce *Englezeşte fără profesor*, devenue *La Cantatrice chauve*, chez Ionesco, et des pièces *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, qui part des textes de Ionesco, et *Le Dernier Godot*, qui part du texte de Beckett, chez Visniec.

Considérées formes d'écriture qui permettent l'exploration et l'expérimentation de nouvelles techniques et de nouveaux dispositifs scéniques, ainsi que la découverte de nouveaux modes de narration, l'adaptation et la réécriture sont deux types d'écriture théâtrale que l'on retrouve tout au long de l'histoire du théâtre, pourtant, ces pratiques continuent à entraîner beaucoup de critiques (Bontemps, 2007). Le problème lié à la terminologie a été résolu par la création du terme « tradaption » (terme forgé par Michel Garneau, poète et traducteur québécois), car le passage de la traduction à l'adaptation est subtil et délicat à saisir. Le secret

BDD-A23216 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

d'une bonne adaptation théâtrale tient du traducteur, qui donne un texte destiné, en tout premier lieu, à être lu : « c'est une voix, une certaine voix qu'il doit chercher à retrouver en quelque mesure, non pas certes quant au son, cela ne saurait être, ni même à proprement parler quant au rythme, le génie des deux langues s'y oppose, mais quant à la diction, quant à la respiration, quant à la manière dont cette voix s'élève puis retombe, s'accélère ou ralentit selon les mouvements de la tête et du cœur » (Delisle, 1985 : 7). Toutes ces idées sont prouvées en pratique, car, en général, les traducteurs de théâtre viennent en contact avec la rampe.

Quant à la réception, il faut observer que nous commençons à parler d'une esthétique de la réception à partir des préoccupations des théoriciens allemands (l'École théorique de Constance). Les théories sur la réception du lecteur ont été transférées au domaine des spectacles de théâtre, dans lequel deux courants dominent : l'un orienté sur la production du spectacle et l'autre, sur son interprétation. Ce qui est clair, c'est que chaque étude concernant la réception d'un événement théâtral oscille entre le spectacle et le spectateur, l'interaction entre la salle et la scène constituant, en fait, le point d'ancrage de toute théorie de la réception. Contrairement à la « perception », le terme « réception » se rapporte à ce qui se passe après la représentation (Walle, 2007), il s'agit d'une conséquence plus que d'une partie intégrale de l'événement théâtral. La réception entre, de cette manière, dans l'étude de la culture, de l'analyse des valeurs sociales et des mondes mentaux. Elle peut être vue sous deux angles différents : d'abord, en fonction des théories du théâtre[1], ensuite par l'étude pour elle-même, concernant le rôle et les réactions des spectateurs.

En ce qui concerne le théâtre de Vişniec, il faut remarquer que ses pièces sont écrites en français et auto-traduites, l'auteur renonçant, depuis 1992, « moment de sa première pièce en français » (Gancevici, 2009 : 54), de travailler avec des traducteurs.

Vişniec et le théâtre

Dans une interview assez récent, Vişniec raconte comment il a été reçu en France (comment il a reçu l'aide en qualité d'auteur vivant) : après les premières traductions en français de ses pièces, Le Centre National de Culture Dramatique (« La Charteuse », dirigée par Françoise Villaume) a réalisé la première représentation d'une de ses pièces, a organisé des lectures avec le public et lui a suggéré d'écrire une nouvelle pièce et de demander « aide à l'écriture » (Ion Mihai Ionescu, 2015). C'est de cette manière que l'auteur a écrit sa première pièce en français (*Le Marchand du temps*), auto-traduite ensuite en roumain (« *Negustorul de timp* »). Après la première représentation dans un théâtre professionnel, en France, on a le droit de demander, auprès du Ministère de la Culture, une bourse d'encouragement, que Vişniec a obtenu et cela l'a beaucoup étonné, comme il l'avoue, car il s'est rendu compte combien l'État stimule la création en Occident (notamment en France, où il y a aussi des aides pour les traducteurs).

À présent, Vişniec est considéré le deuxième auteur roumain, après Ionesco, qui s'est imposé dans le monde du théâtre français : « *Textele lui sunt la fel de cunoscute şi jucate în Franţa, ca şi în România* » [« Ses textes sont également connus et joués en France, comme en Roumanie », notre trad.] (Gavrilă, 2011). Pour ce dramaturge, le théâtre est une aventure, un art fondé sur des empathies et des réactions artistiques en chaîne (« *Teatrul este o aventură extraordinară, o aventură umană în primul rînd, o artă bazată, mai mult decît oricare alta, pe empatii şi reacţii artistice în lanţ.* » (Vişniec, 2014, la quatrième de couverture).

[1] Les théories du théâtre préconisent la réception dans une optique prescriptive - la sémiologie - ou descriptive concernant l'interprétation - la herméneutique.

BDD-A23216 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

Vişniec s'intéresse surtout aux textes écrits pour être joués, mais, pour lui, le théâtre représente, en même temps, littérature (« *Aproape declarat, el este interesat îndeobşte de texte scrise pentru scenă. În acelaşi timp, pentru el teatrul înseamnă literatură, iar literatura este planul profund din care se nasc ideile, întrebările şi meditaţia* » [« Il s'intéresse surtout aux textes écrits pour la scène. En même temps, pour lui, le théâtre signifie littérature et la littérature, c'est le plan profond d'où apparaissent les idées, les questions et la méditation », notre trad.] (*Ibidem*). Il soutient que le théâtre ne doit pas nécessairement être joué, il se peut qu'il soit seulement lu, ce qui permettrait au lecteur, confortablement assis dans son fauteuil, le livre à la main, de se construire son propre moment théâtral, et de devenir même le metteur en scène de ce moment dramatique (Vişniec, 2006). Laissons parler l'auteur : « *Cititorule, nu-ţi fie frică de genul literar numit teatru. O piesă de teatru se poate citi ca o bună pagină de literatură, ca un roman, ca o nuvelă, ca un poem. Instalează-te într-un fotoliu şi deschide această carte ca pe o fereastră spre tine însuţi. Înainte de a deveni spectacol, teatrul este literatură. Sigur, există astăzi şi regizori care nu au nevoie de cuvinte pentru a crea spectacole bune. Să considerăm însă că noi, tu şi eu, mai avem nevoie de această punte între viaţă şi suflet.* » (Vişniec, 2014, la quatrième de couverture). Ce n'est peut-être pas par hasard que, malgré sa célébrité, les études critiques sur son œuvre appartiennent surtout aux metteurs en scène (excepté *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* de Nicolae Manolescu et le volume *Matei Vişniec. Mirajul cuvintelor calde* de Daniela Magiaru, jeune critique de théâtre de Timişoara).

Dans les « Notes d'auteur » au volume *La Machine Tchekhov*, Vişniec écrit que Tchekhov est un auteur incontournable pour tous les acteurs de théâtre. Convaincu que le dramaturge russe est le précurseur du théâtre de l'absurde, Vişiniec vient argumenter qu'avant l'attente beckettienne, il y a eu l'attente des trois sœurs qui ne partent jamais pour Moscou : un personnage secondaire, comme le passant dans *La Cerisaie*, annonce le vagabondage métaphysique d'Estragon et de Vladimir. Tchekhov, le premier à avoir dynamité le langage théâtral du XIX^{e} siècle, représente le théâtre polyphonique, où les personnages font semblant de se parler, mais en réalité, ils ne se parlent pas, car ils ne s'écoutent pas. On rencontre très souvent, chez Tchekhov, le sujet de l'impossibilité de la communication, les personnages évoluant dans une logique de monologues parallèles. Le dialogue avec Tchekhov, c'est la façon que Vişniec choisit pour entrer en contact avec les techniques d'écriture du dramaturge russe, pour comprendre « quelque chose » de son mystère. À se demander si, en remplaçant le nom du dramaturge du titre de la pièce et en essayant de lire : « La Machine Visiniec », l'on arrive à comprendre « quelque chose » du mystère de l'écriture théâtrale de Vişniec. À notre avis, il faut plutôt y voir une sorte d'invitation à réfléchir au mystère du théâtre, en général.

« *Noul nostru Eugène Ionesco* » [« Notre nouvel Eugène Ionesco », notre trad.] (Ghiţulescu, 1996 : 10) a changé le genre littéraire, sans changer la méthode : sa poésie était théâtrale, son théâtre est, par conséquent, chargé de poésie. Dans la pièce *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, publiée en Belgique, l'auteur dit : « […] ma vie déborde de poèmes. Ma caboche est bourrée de poèmes. Dès que j'ouvre la bouche … je vomis des poèmes. Même quand je pisse, je pisse de la poésie … ») (Visniec, 2009a : 12) ; « Tout ce que je touche se transforme en poésie » (*Idem* : 28). L'idée est conservée dans la version roumaine : « […] *fiinţa mea iradiază poezie … Capul meu e plin de poeme … Cum deschid gura, vomit poezie … Chiar şi când mă duc să mă piş, ce crezi că tâşneşte din mine* ? *Versuri libere …*» (Vişniec, 2009b :78) ; « *Tot ce scriu se transformă până la urmă în poezie* » (*Idem* : 99). Il crée une métaphysique du texte, qui le fait inimitable.

BDD-A23216 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

Il est important d'observer les relations que l'œuvre visniecienne entretient, d'une manière évidente mais sporadique, avec le théâtre beckettien, mais aussi avec le théâtre ionescien, relations que l'on peut qualifier, de prime abord, d'interthéâtrales, puis, dans un sens plus restreint, des relations de « parodie » et de « pastiche » (Gancevici, 2009). On parle donc d'une relation intertextuelle, explicite dès l'un des premiers titres de Vişniec (il s'agit de la pièce *Le Dernier Godot*) attestant un phénomène d'« *interculturalité*, forme particulière d'intertextualité » (*Ibidem*). La co-présence dans les titres se manifesterait à partir de l'intitulé pastiché de Beckett, *La Dernière Bande*, et du remploi du nom du personnage annoncé dans *En attendant Godot* du même Beckett. D'ailleurs, la pièce *La Machine Tchekhov* se situe dans un schéma intertextuel identique, compte tenu de l'existence dans le titre du nom du dramaturge russe.

Remarquons le fait que Manolescu, critique roumain reconnu, qui ne considère Vişniec ni trop original, ni trop profond, parle des affinités électives visnieciennes (Manolescu, 2008), qui sont représentées de tous les dramaturges modernes (de Ionesco à Arrabal, de Brecht à Dürrenmatt et d'Adamov à Pinter, parmi lesquels quelques dramaturges roumains aussi : Marin Sorescu, Romulus Guga, Iosif Naghiu, Horia Gârbea, Vlad Zografi). Dans la pièce *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*[2], par exemple, « le poète », le protagoniste de la pièce, reçoit « la grande littérature française » (Visniec, 2009a : 19), celle qui n'est pas aux ordres du pouvoir : Ionesco (« l'auteur d'une admirable, incroyable pièce que je viens de traduire et qui s'appelle *La cantatrice chauve* », 2009a : 18), Lautréamont (« Je me suis permis de donner une nouvelle traduction de ses *Chants de Maldoror* en roumain … parce que la version qu'on avait était inacceptable », 2009a : 19), Raymond Radiguet (son idole de jeunesse), André Breton, Tristan Tzara, Raymond Queneau, André Gide, Camus, Beckett, Alfred Jarry. À tous ces représentants de la littérature française, on leur annonce la mauvaise nouvelle : « Vous êtes sur la liste noire. On n'a plus le droit de vous citer, ni de vous traduire. Vous êtes […] les représentants d'un art pourri, d'une pensée malsaine et d'une attitude réactionnaire » (Visniec, 2009a : 20). On leur demande, en même temps, la permission de publier leurs œuvres « dans ma toute nouvelle revue d'avant-garde qui s'appelle 'La nappe blanche'. Que je vais inaugurer maintenant, avec vous. Elle s'appelle 'La nappe blanche' parce qu'elle sortira … sur les nappes du resto de l'Union des Écrivains. Et sur les serviettes, bien sûr » (2009a : 20).

Cette pièce, « née du désir de rendre hommage à Eugène Ionesco au moment du centenaire de sa naissance » (Visniec, 2009a : 07), évoque l'univers de Ionesco et surtout les personnages et les situations dramatiques de plusieurs de ses pièces : *La Cantatrice Chauve, La Leçon, Les Chaises Rhinocéros* (*Ibidem*). Elle imagine un rêve qui est, d'ailleurs, le rêve du personnage principal, Sergiu Penegaru (« Serge » ou « Camarade Sergiu » : « Étrange … Quand je viens te voir à la rédaction, tu m'appelles Sergiu et quand nous sommes ailleurs, tu m'appelles *Serge*… », 2009a : 25), poète et traducteur des pièces de Ionesco, rêve où « *La cantatrice chauve* et *La leçon* fusionnent » (2009a : 07). « Hommage sincère à ce grand maître de l'écriture qu'est Ionesco » (*Idem* : 08), la pièce nous présente un personnage « obsédé et hanté par … la cantatrice chauve » (*Ibidem*) et fait même apparaître la cantatrice et son créateur, tout comme dans le cas de Godot, le personnage de Beckett, avec lesquels « le poète » porte des

[2] La première lecture publique de cette pièce « librement inspirée de l'œuvre d'Eugène Ionesco » a été donnée au Théâtre du Rond-Point dans le cadre des Mardis Midi, par la Compagnie de la Gare, le 3 février 2009. Une mise en espace de la pièce a été présentée le 14 mai 2009 à l'Ambassade de Roumanie, Hôtel de Béhague à Paris, en partenariat avec la Délégation Roumaine auprès de l'Unesco, pour le centième anniversaire de la naissance d'Eugène Ionesco (Visniec, 2009, « Quelques notes »).

BDD-A23216 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

dialogues intéressants : « Je ne peux pas vous dire à quel point je suis poursuivi par une dame chauve depuis que j'ai fini la traduction de votre pièce. La cantatrice chauve est entrée dans ma vie comme une chimère. Elle m'accompagne partout » (*Idem* : 19).

Le théâtre de Visniec nous invite à réfléchir à ce monde où le visible et l'invisible coexistent : « Ça ne vous pose aucun problème de venir me voir, comme ça … tout en sachant que vous n'êtes qu'un personnage qui n'existe même pas ? » (2009a : 28), idée encore mieux mise en relief dans la version roumaine : « *Dar spuneţi-mi, când vă deplasaţi aşa, peste frontierele vizibile şi invizibile, nu vă deranjează ideea că sunteţi un personaj care nici măcar nu există* ? » (2009b : 99). Ce n'est que le poète qui voit les fantômes des écrivains qu'il admire (« *Il se promène sur les chaises 'occupées' par les écrivains français invisibles* ») (2009a : 21). La scène 14, qui présente les tentatives de décryptage des prétendus messages codés que contient *La cantatrice chauve*, ainsi que la scène 20, excellents exemples de mise en abîme de l'écriture de Ionesco dans celle de Visniec, sont, en même temps, des moyens de dénonciation de la cruauté humaine et de la bêtise politique (Jean-Pierre Longre, sur le site : www.visniec.com/pages/elasticite.php). Les « scènes supplémentaires » que l'auteur propose à la lecture viennent compléter le paradoxe de son écriture : l'interview de Sanda Stolojan, qui relate la visite de De Gaulle en Roumanie, en 1968, « tandis qu'à Paris les étudiants occupaient la Sorbonne » (2009a : 98) ; les développements d'un doctorant qui soutient que les génies conjugués du « trio infernal Ionesco-Cioran-Eliade » (*Idem* : 100) ont bloqué la création roumaine, d'où la nécessité de « tuer Ionesco » (*Ibidem*) ; le fait d'assister à l'apothéose fictive de Ionesco à qui l'on remet, dans la « scène supplémentaire 3 (possible scène finale) », son dossier de la Securitate (« sept mille page environ », 2009a : 105), qui, dans la version roumaine comprend « *în jur de şapte sute de pagini* » (2009b : 184), « summum de l'absurde au service de la nullité politique » (Longre, *Op. cit.)*.

D'ailleurs, Visniec considère Ionesco un de ses pères qui lui a donné, sans le savoir, le signal fort d'une liberté absolue d'écrire et un antidote contre la peur. Il l'a aidé, plus que tout système philosophique ou livre de sagesse, à comprendre l'homme et ses contradictions, ainsi que les abîmes de l'âme humaine, la vie et le monde en général. Écoutons l'écrivain : « *La ora la care descopeream piesele lui Ionesco, într-o Românie comunistă, unde absurdul cotidian rivaliza cu teatrul absurdului, am găsit în ele de fapt o expresie a libertăţii absolute şi o armă extrem de eficientă în lupta împotriva oprimării, a prostiei şi a dogmatismului ideologic. După ce am citit piesele lui Ionesco nu mi-a mai fost niciodată frică de nimic în cursul vieţii. Mai mult decât orice sistem filozofic sau carte de înţelepciune, Ionesco a fost acela care m-a ajutat să înţeleg omul şi contradicţiile sale, desfigurările sufletului uman, precum şi viaţa şi lumea în general* ». (Vişniec, 2009a : 73).

Fasciné du « théâtre comme personnage » (Silvestru, 1996 : 14), un personnage vraiment fabuleux, Vişniec crée, avec volupté, le théâtre dans le théâtre. Dans son œuvre, la peur est devenue cauchemar, la fin de la peur, c'est la mort (*Ibidem*). Le syntagme « théâtre court » (Grigorie, 2010), inventé en contrepartie, peut-être, au concept « prose courte », appartient toujours à Vişniec, qui, chose paradoxale, aime choisir des titres longs pour ses pièces (*L'Histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une amie à Francfort / Frumoasa călătorie a urşilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*, c'est l'un des plus longs titres, à ce que nous savons). À se demander (à nouveau) si l'idée de revanche le hante ou il n'est question que d'une préférence pour les titres longs, qu'ils considèrent de petits poèmes (en contrepartie avec les titres courts, qui sont facilement oubliés). Nous dirions que le dramaturge fait le meilleur choix, car, comme il aime d'ailleurs dire, il aide

BDD-A23216 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

le spectateur / lecteur à retenir au moins un syntagme d'un titre long (comme le faisaient aussi Luigi Pirandello, Eugene O'Neill ou Dario Fo).

Notons aussi que la « dramaturgie cryptique » (Silvestru, *Op. cit.*: 12) de Vişniec gagne le public par le charme de la narration, le dialogue de haute tenue, le registre pathétique de la compassion pour le malheur, la comédie brillante, qui surgit des répliques et des situations, ou la réflexion rêveuse. L'homme de cette dramaturgie est un mystère et le dramaturge reste probablement lui-même un mystère, hanté d'inquiétudes (généralement, des inquiétudes philosophiques) : comment regagner la liberté par la soumission de ses limites ou comment vaincre la limite de la sphère terrestre, pour avoir accès à la sphère céleste. La réponse comprend une unique solution : par la lutte (*Idem* : 13). Sa technique dramatique et la richesse lexicale surprennent autant les lecteurs / les spectateurs que les critiques. Chaque pièce de Vişniec offre une place à la « péripétie » (*Idem* : 11). Nous y retrouvons l'exposition classique et le nœud dramatique, déroulés parfois avec le maximum d'habileté (comme dans la pièce *Le Spectateur condamné à mort*), le dénouement préparé avec la même habileté (comme dans la pièce *Le Dernier Godot,* qui se termine avec les premières répliques de la célèbre pièce de Beckett, prononcées par l'auteur lui-même et son héros d'*En attendant Godot*, entraînés, en qualité de personnages, dans un jeu vraiment séduisant sur l'éternité du théâtre, ou comme dans la pièce *Ţara lui Gufi*, qui n'a pas encore de version française (Gancevici, *Op. cit.* : 309), où l'on voit le royaume monstrueux des aveugles se volatiliser et les asservis d'un roi méchant et perfide regagner enfin la lumière et les couleurs). L'attente est l'un des motifs dramatiques qui y prédominent, ainsi qu'une expression plastique très concentrée, comme dans la pièce *Le Dernier Godot.* Pour Vişniec, la vie est « l'antichambre de la mort » (Ghiţulescu, *Op. cit.* : 8) ou une salle d'attente, « la porte » représentant l'expression restreinte qui apparaît souvent (*Trois nuits avec Madox, Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle* ?) comme une caractéristique de « l'étape roumaine » (*Ibidem*) de son œuvre.

Le théâtre de Vişniec s'est rapidement « classicisé » (Ştefănescu, 2003) et ne peut plus provoquer un scandale artistique, tout comme la dramaturgie de Beckett (ou de Ionesco) l'a fait à son époque. Vişniec est poli et distant par rapport à la vie, à la littérature et même par rapport à sa propre écriture. Le public est attiré par sa rhétorique élégante, que l'auteur pratique, malgré le sentiment de son inutilité. Dans toutes ses pièces, soient-elles paraboles ou simples jeux de l'imagination, l'on retrouve des séquences de ce qu'on pourrait appeler une comédie du comportement de l'être humain dans la société (*Ibidem*), qui représente, d'ailleurs, la vraie substance de sa dramaturgie. L'auteur prend un grand écart quand il regarde le monde, comme s'il était en visite sur la Terre, et enregistre, légèrement amusé et assez étonné, les automatismes du comportement humain. La plus grande partie de la dramaturgie du plus important représentant du post-absurde (Nelega, 2001) est créée par le symptôme culturel de la récupération, sa « spectalogie » (*Ibidem*) commençant en Roumanie, après 1990, quoique ses pièces soient écrites, pour la plupart, il y a une vingtaine d'années.

Un bilan de l'activité théâtrale de Vişniec, réalisé en 2005, par Alex. Ştefănescu, présente ses pièces jouées en plus de 20 pays (en Roumanie, par exemple, on a mis en scène plus de 30 pièces). Les 15 représentations réalisées par des compagnies privées, dans la section OFF du Festival de Théâtre d'Avignon, constituent des réalisations qui continueront, sans aucun doute (Ştefănescu, *Op. cit.*)

***Ultimul Godot* / *Le Dernier Godot* : réception du spectacle**

BDD-A23216 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

Le « personnage-princeps » (Silvestru: *Op. cit.* : 22) de la dramaturgie visniecienne, c'est l'Histrion par excellence : le Clown qui apparaît obsessivement presque dans toutes les pièces (*Trois nuits avec Madox* ; *Mais, maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier* ; *Du pain plein les poches* ; *Le Souffleur de la peur* ; *Petit boulot pour vieux clown* ; *L'Eau de Havel* ; *Artur, osînditul*, pièce écrite en roumain, qui n'a pas encore de version française, Gancevici, *Op. cit.*: 309, ou *Le Spectateur condamné à mort*). C'est un choix que l'auteur fait, reprenant une vieille tradition du bouffon qui dit la vérité, pour obtenir, à la fois, le tragique et le comique et pour nuancer le dialogue sur la vérité. Godot, le personnage de la pièce *Le Dernier Godot*, est lui aussi un clown frénétique. Il demande son droit à la vie : il prétend à Beckett la présence sur scène, se sentant complétement négligé par l'auteur, qui ne lui a jamais permis d'apparaître, même s'il avait le rôle principal. La rencontre entre Godot et Beckett se fait à l'extérieur du théâtre, après qu'ils ont été tous les deux jetés de la salle de spectacle. Normalement, c'était Godot celui qui n'existait pas, mais puisque tous les deux existent, Godot trouve l'occasion d'insulter son créateur et d'exprimer sa colère haut et fort. Il ne trouve pas sa place parmi les personnages de théâtre depuis ses débuts, donc il tente d'obtenir une explication de son auteur. Comme le personnage est crée pour jouer sur scène (« Je joue donc j'existe », Miron, 2009), sa question est tout à fait normale : « Est-ce qu'on a jamais vu un personnage qui n'apparaît pas? » (Visniec, 2004 : 42).

Cette pièce atteste le mieux l'appartenance de l'auteur à la « dynastie » Ionesco-Beckett, avec, sans doute, des influences autochtones, qui viennent de Marin Sorescu ou de Teodor Mazilu. Même le sens que l'expression « théâtre dans le théâtre » comporte pour Vişniec s'observe le mieux dans *Le Dernier Godot*, pièce créée en 1992. Le premier Godot compte 120 pages, le dernier, en compte 12. Devinez, demande Robert Germay, pourquoi nous avons choisi de représenter le dernier : « Blague dans le coin, la bonne raison est qu'il renvoie, sans le pasticher, à un chef-d'œuvre de l'histoire du théâtre. Le dernier donne l'occasion, plus de 50 ans après, de revisiter jouissivement le premier […]. Un autre quelqu'un n'a-t-il pas dit : Les derniers seront les premiers ? » (Germany, 2010). Créée au sein du spectacle « Les Chevaux à la fenêtre et autres 'courtes pièces' », la pièce a été mise en scène par Pascal Papini et jouée par Le Jodel-Théâtre des Célestins Lyon, en 1992. Une autre mise en scène, due à Michel Belletante, a été présentée, par la Compagnie Pli Urgent, au Festival d'Avignon, en 1996. À l'époque, la presse écrivait : « La création de Visniec et la mise en scène de Michel Belletante respectent scrupuleusement le code de l'absurde des écrits de Beckett, sonne même parfois comme *Pour un oui ou pour un non* de Nathalie Sarraute »[3]. Sous son apparente comédie, le théâtre de Vişniec traite de l'identité : ce dramaturge, nous rappelle Papini, vécut dans un monde où l'oppression et la délation mènent à la négation de l'individu. Dans notre univers de communication et de libéralisme, « cette problématique de l'identité se pose tout autant, et c'est dans cette errance moderne que son théâtre nous parle » (Papini, www.visniec.com).

En Roumanie, la pièce a passé à la radio, grâce à Attila Vizauer, du Théâtre dramatique de Galaţi, qui dit : « *A fost un moment de revelaţie, al descoperirii celor mai intime şi transcendente energii care coagulează actorul şi regizorul întru creaţie teatrală* » (Vizauer, sur le site : http://www.uniter.ro). [« Ce fut un moment de révélation, de découverte des énergies les plus intimes et les plus transcendantes, qui coagulent le comédien et le metteur en scène dans le

[3] *Pour un oui ou pour un non* est une pièce de théâtre créée comme pièce radiophonique en décembre 1981, parue en 1982, et représentée pour la première fois en français en 1986.

BDD-A23216 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

but de la création théâtrale », notre trad.]. En 1991, la pièce, mise en scène par Nicolae Scarlat, a été représentée sur la scène du Théâtre de la Jeunesse de Piatra-Neamţ[4].

***Le Dernier Godot* : réception de la traduction**

Il faut reconnaître que Vişniec représente le nom d'une histoire de succès : c'est le dramaturge (roumain) le plus joué sur les scènes de tout le monde et l'écrivain (roumain) le plus traduit. Son identité est « mouvante sans être éclatée » (Lungu-Badea, 2010 : 87), ses racines se trouvant en Roumanie et ses ailes, en France. Tout cela confirme l'hypothèse derridienne : « je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne » (Derrida, 1996 : 15). Cependant, l'auteur avoue avoir perdu quelque chose du filon poétique pour quelques pièces écrites à même en français, mais il confirme, en même temps, avoir gagné en clarté, précision et harmonie. C'est exactement cette langue qui, à côté des cultures, politiques, religions, etc., construit l'identité complexe de l'écrivain. Quand on lit Vişniec, on entre dans un autre monde : « on oublie la loi, les lois, la loi de la pesanteur » (Benoît Vitse, sur le site : www.visniec.com). L'un des mérites de son art, c'est que son écriture traduit à coup sûr une parfaite maîtrise du théâtre, qui plus est du théâtre moderne, utilisant les acquis du passé, pour mieux en démonter des procédés, faisant intervenir des personnages en quête d'eux-mêmes, ne se berçant pas d'illusions et ne se privant pas de faire « réfléchir » le langage scénique sur lui-même. Tout cela a comme but de faire réfléchir le spectateur sur ce qu'il voit et entend (Jean-Pierre Longre, sur le site : www.visniec.com).

Le processus de réécriture s'annonce clairement depuis le titre, car *Le Dernier Godot* reprend le nom propre de la pièce d'origine et devient, inévitablement, le centre de la pièce (et bien sûr, le premier point susceptible d'intéresser la réécriture). La citation est présente, dans le texte de Vişniec, à la fin de la pièce. Ionesco parlait lui aussi d'une divinité maléfique et d'une divinité protectrice. Dans ce contexte, l'invention de Vişniec, son « dernier » Godot, ne nous surprend plus : il pourrait exister plusieurs dieux … Beckett devient personnage et s'intègre au monde abstrait de la fiction. Les mises en abyme, les transfigurations, les transmutations tiennent de l'art de Vişniec et elles s'ajoutent à son langage simple, poétique, savoureux (Cristescu, 2014 : 1095):

Matei Vişniec, *Ultimul Godot*, Cartea Românească, 1996 [1987] (p. 389)	Matei Visniec, *Le Dernier Godot*, Actes Sud, 2004 [1996] (p. 49)
GODOT (*Cu glas hotărît.*) : Ce faci acolo ? SAMUEL BECKETT : *Mă descalţ. Ţie nu ţi s-a întîmplat niciodată?*	GODOT (*d'une voix décidée*). Qu'est-ce que tu fais ? BECKETT. *Je me déchausse. Ça t'est jamais arrivé ?* FIN.

Il est difficile de ranger Vişniec dans une catégorie ou dans un courant ou même d'inscrire ses œuvres dans un canon littéraire. Il est encore plus difficile de faire la traduction de ses pièces, surtout parce que la langue française parlée dans les littératures francophones, hors la France, est le plus souvent une langue travaillée par une autre langue, « un français de traduction, où l'autre langue laisse des marques de son passage comme de l'origine perdue » (La Motte, 2004 : 195). Cette difficulté a été d'ailleurs saisie par Jean-Pierre Longre, qui, lors de la Conférence de novembre 2013, parlait de l'empreinte roumaine présente aussi dans les pièces écrites par Vişniec à même en français. C'est peut-être ici qu'il faut chercher l'explication à l'idée de Vişniec de travailler avec les traducteurs (Claire Jéquier a traduit du

[4] Informations disponibles sur le site : www.repertoire.chartreuse.org/piece6169.html, consulté le 10 nov. 2015.

BDD-A23216 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

roumain *Le Spectateur condamné à mort* et aussi *Petit boulot pour vieux clown*, mais à côté de Vişniec ; Gabrielle Ionesco a traduit du roumain *Le Dernier Godot* ; Gianina Cărbunariu et Vişniec ont fait la traduction de la pièce *Comment pourrais-je être un oiseau*; Virgil Tănase a traduit *Du pain, plein les poches* ; etc.), n'arrêtant jamais de s'y impliquer.

De nombreuses pièces de théâtre de Vişniec, écrites en français ou traduites de roumain en français, allemand, hongrois, ont été publiées en volumes, chez différentes éditions de l'étranger. L'auteur est aussi présent avec des poèmes, dans des anthologies publiées en France, Italie, Allemagne, Russie, etc. La fréquente mise en scène de ses pièces par des théâtres de Roumanie et de France, mais aussi d'Allemagne, Finlande, des États-Unis, de Pologne, Autriche, Russie, des Pays-Bas, de Belgique, Suisse, du Canada, d'Hongrie, Ukraine, etc. représente une autre forme de publication de son théâtre. Les Éditions Cartea Românească ont publié, pour la première fois en Roumanie, « une édition massive » (Vişniec, 1996, la quatrième de couverture) de la dramaturgie visniecienne : les deux premiers volumes comprennent des textes écrits jusqu'en 1990, le troisième, des textes écrits après cette année, la plupart étant publiés après avoir été joués. *Ultimul Godot*, le onzième texte du premier volume, est publié avant *Sufleurul fricii*, la dernière pièce de ce volume. En 2007, on a publié la deuxième édition du volume *Păianjenul în rană. Teatru*, ajoutant de nouveaux tableaux pour quelques pièces, avec une préface de Mircea Ghiţulescu.

Conclusion

Quelles que soient les raisons de la traduction et de l'auto-traduction des / vers les langues minoritaires ou majoritaires, les « cultures minoritaires » et les auteurs à traduire devraient être reconnaissants à l'intérêt des traducteurs comme représentants des espaces culturels, d'un horizon d'attente autre que celui de l'auteur ou celui du public-source. Pour ce qui tient du théâtre de Vişniec, il entretient des relations de « parodie » et de « pastiche » avec le théâtre de Beckett, il crée voluptueusement du « théâtre dans le théâtre », étant fasciné du « théâtre comme personnage ». Comme un personnage est créé pour jouer sur scène, la question de Godot (« Est-ce qu'on a jamais vu un personnage qui n'apparaît pas ? », Visniec, 2004 : 42) et la remarque de la cantatrice chauve (« JE SUIS LA CANTATRICE CHAUVE », Visniec, 2009a : 82) sont tout à fait justifiables dans le contexte du plaidoyer pour la représentation. La dramaturgie cryptique de Vişniec, composée de pièces courtes à titres longs, offre une place à la péripétie et gagne le public (et le lecteur) par les dialogues de haute tenue. Son mérite est d'utiliser la richesse du passé pour faire réfléchir le spectateur sur ce qu'il voit et entend. Cela montre sa parfaite maîtrise du théâtre qui le pousse à créer une métaphysique inimitable du texte.

Concernant la réception du théâtre de l'absurde, il faut remarquer le paradoxe que « le poète », personnage de Visniec, souligne quand il parle de l'absurde : il est connu et vécu ici (en Roumanie) et l'on écrit sur l'absurde là (en France). Nous pourrions dire, tout comme un autre personnage de Visniec, que nous n'avons pas peur d'un échange culturel avec certains pays de l'Europe occidentale, ni des pièces d'Eugène Ionesco, mais on devra préparer des préfaces adéquates lors de leur publication. Cette observation concerne l'absence d'un appareil para-textuel (préfaces, notes, tableaux chronologiques, etc.) de presque toutes les éditions des pièces de théâtre de Ionesco et de Visniec que nous avons consultées. Finalement, nous sommes tous d'accord avec Ionesco, que Visniec ne peut pas s'empêcher de citer quand il parle de la communication inter-humaine : les gens se sont fabriqué une carapace, la « rhinocérite », pour éviter d'avoir un véritable échange avec les autres.

BDD-A23216 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

Visniec offre à ses lecteurs (et spectateurs), tout comme Gancevici l'avait montré dans son ouvrage de 2009, un autre aspect du discours intitulant : sa traduction, adaptation ou bien nouvelle version qui, dans la langue d'arrivée équivaut souvent à une réécriture**.** Il continue de faire un aller-retour entre deux langues : pour chaque pièce écrite en français, il offre une version roumaine.

Bibliographie

Corpus d'analyse :

Vişniec, Matei, 1996, *Păianjenul în rană* (*Teatru I*), Volumul I, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Visniec, Matéi, 2004 [1996], *Du pain plein les poches et autres pièces courtes* (*Du pain plein les poches. Le Dernier Godot. L'araignée dans la plaie. Le deuxième tilleul à gauche*), Actes Sud – Papiers.

Visniec, Matéi, 2005, *La Machine Tchekvov*, Éditions Lansman, ouvrage publié avec le concours du Centre National du Livre.

Visniec, Matéi, 2009a, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, Pièce librement inspirée de l'œuvre d'Eugène Ionesco, Carnières-Morlanweltz (Belgique), Lansman Éditeur, Collection « Théâtre à Vif ».

Vişniec, Matei, 2009b, *Occident Express. Despre senzaţia de elasticitate când păşim peste cadavre*, Piteşti, Paralela 45.

Bibliographie secondaire :

Bontemps**,** Véronique (coord.), 2007, « L'adaptation théâtrale et la réécriture : expérimentations scéniques et puissances de contestation », appel à cmmunications pour le Colloque international du 16-17 octobre 2008, Université d'Arois (Arras), information publiée le 28 novembre 2007 par Vincent Ferré (source Véronique Bontemps), consultée le 02 août 2015, sur le site: www.fabula.org./actualites/.

Cristescu, Violeta, 2014, « Traduire l'ironie, le paradoxe, la dérision chez Vişniec. L'analyse de la pièce de théâtre *Le Dernier Godot* », *in* Boldea, Iulian (ed), 2014, *Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinary Perspective*, Section : Literature, Tîrgu-Mureş : Arhipelag XXI.

Delisle, Jean, 1985, « Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale », Table ronde sur l'adaptation théâtrale, Hull, Palais des Congrès, 23 mars 1985, résumé des discussions publié in *Circuit* du mars 1986, informations consultées le 02 août 2015, sur le site : www.academia.edu/…/Dans_les_coulisses_de_l…().

Derrida, Jacques, 1996, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*, INCISES, Collection dirigée par Agnès Rauby, Paris, Galilée.

Dyens, Ron, 1996, *L'Avant-Scène,* N^{o} 996 / octobre 1996, informations consultées le 10. 09. 2015, sur le site : www.cosmogone.com

Gancevici, Olga, 2009, « Beckett / Visniec : influences et ruptures », in *Les Funambules de l'affection. Maîtres et disciples*, études réunies par Valérie Deshoulières et Muguraş Constantinescu, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Collection « Littératures », p. 249, article consulté le 23 août 2015, sur le site : https:// books.google.ro/books?isbn…

Gancevici, Olga, 2012, *Matéi Visniec – parole et image*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă.

Gavrilă, Cristiana, 2011, « Mirajul Matei Vişniec », in *România Literară*, N^{o} 31.

BDD-A23216 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)

Germay, Robert, 2010, lors de la mise en scène de la pièce *Le Dernier Godot* au Théâtre Universitaire Royal de Liège, Belgique, informations retrouvées sur le site : www.visniec.com.

Ghiţulescu, Mircea, 1996, « Un alt Ionesco », Préface au volume : Vişniec, 1996, *Păianjenul în rană.Teatru*, ediţia a II-a, Bucureşti, Cartea Românească.

Grigorie, Toma, 2010, « Matei Vişniec – Teatrul scurt », in *Ramuri* N°3 / 2010, article consulté le 23 août 2015, sur le site : revistaramuri.ro/index.php ?id=1063&editie=44&autor…

Ionescu, Ion Mihai, 2015, « Matei Vişniec : Sibiul dă lecţii de umanizare a timpului », interview réalisée à l'occasion du Festival de Théâtre de Sibiu, consultée le 09. 09. 2015, sur le site : reteaualiterara.ning.com/profiles/blogs/interviu-cu-matei-visniec.

La Motte, Annette de, 2004, *Au-delà de mot* : *une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Berlin-Hambourg.

Lungu-Badea, Georgiana, 2010, « L'écriture bilingue de Vişniec entre identité, altérité et empathie », in *Synthésis*, « Discursive interferences », XXXVII, Académie Roumaine, Institut d'histoire et de théorie littéraire « G. Călinescu », Editura Academiei Române.

Lungu-Badea, Georgiana 2012, *Mic dicţionar de termeni utilizaţi în teoria, practica şi didactica traducerii*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest.

Manolescu, Nicolae, 2008, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45.

Miron, Georgeta-Elena, 2009, « La réécriture d'une espèce en voie de disparition : *Le Dernier Godot* », in *Voix Plurielles*, Revue de l'Association des Professeur-e-s de Français des Universités et Collèges Canadiens (APFUCC) Vol. 6, N° 9 / 2009, article consulté le 09. 09. 2015, sur le site : brock.scholarsportal.info>…>Miron.

Nelega, Alina, 2001, « Despre Matei Vişniec, Saviana Stănescu, Radu Macrinici … », in *Observator Cultural* N° 57 / 27 mars 2001, article consulté le 09. 09. 2015, sur le site : www.observatorcultural.ro.

Silvestru, Valentin, 1996, « Călătoria fantastică prin ploaie a lui Matei Vişniec în Ţara lui Gufi, împreună cu misteriosul Madox, osînditul Artur şi Spectatorul condamnat la moarte », Préface au volume : Vişniec, 1996, *Păianjenul în rană. Teatru*, Bucureşti, Cartea Românească.

Ştefănescu, Alex., 2003, « La o nouă lectură. Matei Vişniec (II) », in *România literară*, N° 46 / 2003.

Walle, Laetitia van de, 2007, « Étude de la réception de deux coproductions théâtrales européennes, à travers des articles de la presse écrite d'Europe » (*Learning Europe* et *Gurs, une tragédie européenne*), mémoire on-line, consulté le 26.07.2015, sur le site : www.memoireonline.com.

Vişniec, Matei, 2006, « Cuvintele mele cerşesc încarnarea », Préface au volume *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, Piteşti, Editura Paralela 45.

Vişniec, Matei, 2014, *Omul din care a fost extras răul*, Bucureşti, Cartea Românească.

Sites consultés :

www.repertoire.chartreuse.org/piece6169.html

http:wwwww.uniter.ro (Attila Vizauer : « Îi mulţumesc lui Dumnezeu că îmi dă această …»)

www.visniec.com

www.visniec. com/pages/elasticite/php

BDD-A23216 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:53 UTC)