

Attempts of scenic biographies: between myth, history and fiction

Adeline Thulard
adeline.thulard@gmail.com

This paper aims to report the conclusions of a practice-as-research laboratory carried out with students of Université Lumière Lyon 2, which took place within the project “Borders’ trespassing: from France to Italy, from research to creation, from an art to another”. Students were invited to write a dramaturgy inspired from Casanova’s life. They explored several questions about playwriting (action, character, dialog...) and found original solutions to write a biographic play. The results question the representation of identity and personality in our mediatic world, experimenting intermediality in their text.

Tentatives de biographies scéniques : entre mythe, histoire et fiction

di Adeline Thulard

adeline.thulard@gmail.com

This paper aims to report the conclusions of a *practice-as-research* laboratory carried out with students of Université Lumière Lyon 2, which took place within the project “Borders’ trespassing: from France to Italy, from research to creation, from an art to another”. Students were invited to write a dramaturgy inspired from Casanova’s life. They explored several questions about playwriting (action, character, dialog...) and found original solutions to write a biographic play. The results question the representation of identity and personality in our mediatic world, experimenting intermediality in their text.

Le projet de recherche-création «Passages des fronti eres. De la France à l’Italie et *vice-versa*, de la recherche à la création, d’un art à l’autre», s’inscrit dans une dynamique de coop eration entre les établissements d’enseignement supérieur et les écoles d’art promulguée par les Accords européens de Bologne (1999-2010). Ces accords ont fait entrer la recherche de type universitaire dans les écoles d’art dramatique, amenant chercheurs et artistes à repenser le rapport entre théorie et pratique. Comme l’analyse Jehanne Dautrey dans *La Recherche en art(s)*, cela a légitimé «un paradigme scientifique de la recherche, construit sur des bases méthodologiques formelles» et visant à «produire des savoirs discursifs»¹. Par conséquent la production écrite, considérée comme le moyen par lequel le savoir de type universitaire se construit et se transmet, introduit des problématiques nouvelles dans l’enseignement et la définition même de la pratique, du «faire» artistique. Or, la création amène bien un type de savoir spécifique, non discursif, l’écrit n’étant pas le seul modèle de savoir existant².

¹ J. Dautrey (dir.), *La Recherche en art(s)*,  ditions MF, Paris 2010, p. 9.

² Voir à ce sujet l’ouvrage dirigé par M. Losco-Lena, en particulier son introduction et ses présentations entre chaque partie : *Faire théatre sous le signe de la recherche*, PUR, Rennes 2017.

Dans ce contexte, il nous a semblé intéressant de repenser le rapport entre théorie et pratique en proposant aux étudiant.es universitaires³ d'explorer les pratiques artistiques : habitué.es à mobiliser des savoirs pour faire de la recherche *sur* l'art, nous leur avons proposé de faire de la recherche *en* art. Les problématiques se posent alors à partir du faire artistique, à partir d'une confrontation avec des matériaux concrets et un média⁴, le théâtre.

Nous avons choisi, avec Maddalena Mazzocut-Mis, de travailler autour des réécritures intermédiaires, du passage d'un art à un autre. Différents modules ont ainsi été mis en place, à l'intérieur desquels se sont constitués des laboratoires visant à explorer ces questions. Le module «Figures de l'art» invitait les étudiant.es à ce concentrer sur un ou une artiste et sur la façon dont on pouvait raconter, dire son histoire au théâtre (les étudiant.es milanais ont travaillé en 2016-2017 sur Camille Claudel) ; le module «Du roman au théâtre» permettait de concentrer l'attention sur le passage d'un genre à un autre (les étudiant.es lyonnais.es de l'université ont travaillé sur le roman d'Alessandro Baricco *Océan mer* en 2016-2017, et les milanais.es sur le procès de *Madame Bovary* la même année) ; le troisième volet, «Roman, musique, peinture» était une invitation à explorer une intermédialité foisonnante entre différents arts (les étudiant.es milanais se sont concentré.es sur *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac en 2017-2018, nouvelle sur la peinture ayant donné lieu à une mise en scène performative de Sofia Pelczer, la même année les étudiant.es de l'ENS-Lyon ont travaillé à l'élaboration de formes performatives à partir d'un tableau, et les étudiant.es de l'ENSATT ont mis en place une machine performative sonore et visuelle à partir d'extraits de romans en 2016-2017). Les journées d'études des 10 et 11 avril 2018 ont été l'occasion de clore ce projet par des comptes-rendus des expériences menées et la rencontre de leurs acteurs et actrices.

Je propose ici de revenir sur le dernier laboratoire réalisé avec les étudiant.es de l'Université Lumière Lyon 2, inscrit dans le module «Figures de l'art». Il s'agit d'un

³ Les laboratoires se sont déroulés : à Lyon à l'Université Lumière Lyon 2, à l'ENSATT (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre), à l'ENS-Lyon ; à Milan à l'Università degli Studi di Milano, au Centro Teatro Attivo, et au Teatro Sguardo Oltre.

⁴ Voir le compte rendu de l'intervention de Pierre-Damien Huygue au séminaire «Représenter / Expérimenter» [en ligne]. Disponible à l'adresse :<http://repex.hypotheses.org/251>. Consulté le 24 juin 2019.

atelier d'écriture dramatique réalisé en 2017-2018 avec la collaboration précieuse de la dramaturge Pauline Peyrade⁵ autour de la figure de Giacomo Casanova. Je m'attacherai à rendre compte du processus de recherche et des questionnements des étudiant.es tout au long de leur travail, tout en analysant *a posteriori* les réponses trouvées, par le biais de l'écriture, à leurs interrogations initiales.

Casanova, un artiste ? Mythe, histoire et fiction : de la personne au personnage

Le choix de consacrer ce laboratoire à Casanova peut sembler au premier abord paradoxal : artiste ? Casanova ? Ce qui s'impose à nous est plutôt l'image du séducteur, de l'homme qui aime les femmes et aime l'amour. Cette image a été construite par Casanova lui-même au cours de sa vie dans la mesure où il se réjouissait de raconter ses aventures en public et où il les a rassemblées dans *Histoire de ma vie*, ses mémoires. Le mythe du libertin Casanova se développe également en lien avec une époque particulière, la seconde moitié du XVIII^e siècle, où le libertin n'est plus seulement un «libre penseur» comme au siècle précédent, mais revendique également une liberté sexuelle, liberté de mœurs qui prendra des colorations diverses sous la plume du Marquis de Sade ou celle de Choderlos de Laclos.

Ce mythe, cependant, cache d'autres facettes de la personnalité de Casanova, laissées de côté par la postérité. En effet le mythe, selon la définition qu'en donne Roland Barthes dans *Mythologies*, fait écran à une enquête historique, il «restitue [...] une image naturelle [du] réel[...] le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses : les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication»⁶. Si la figure de Casanova continue à fasciner au XX^e siècle, donnant lieu à de nombreuses biographies et *biopics*, les historiens tentent d'explorer d'autres aspects du personnage et mettent notamment en avant la figure de l'aventurier, au sens fort du XVIII^e siècle, de brillant escroc⁷. Issu d'une famille de comédiens, Casanova multiplie les rôles : prêtre, soldat, conseiller des rois, alchimiste, mystique, inventeur de la loterie en France, espion

⁵ Pauline Peyrade est autrice de théâtre, formée à l'ENSATT à Lyon. Son travail est publié chez les éditeurs Les Solitaires intempestifs. On peut citer ces derniers textes qui font preuve d'une attention particulière à l'influence des médias sur notre perception du monde comme *Ctrl-X* (2016) ou, plus récemment, des textes privilégiant des voix féminines comme *Bois impériaux* (2016) ou *Poings* (2017).

⁶ R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957, p. 230.

⁷ C'est le cas dans l'émission de télévision de vulgarisation de l'histoire intitulée *Secrets d'histoire* consacrée à Casanova, diffusée le mardi 2 octobre 2015 sur France 2, présentée par Stéphane Bern. Produite par la Société Européenne de production.

pour l'inquisition vénitienne, bibliothécaire, etc. Il a également côtoyé les esprits les plus célèbres et les plus éclairés de son temps, parmi lesquels Voltaire, Richelieu, Frédéric II de Prusse, Catherine II de Russie, et il a voyagé dans toute l'Europe. Il est capable de s'adapter à toute situation, de changer de masque pour devenir ce que l'on attend de lui et pour obtenir ce qu'il veut des autres. Casanova est ainsi un comédien, qui se prépare et se pare pendant des heures devant son miroir avant toute rencontre, un metteur en scène qui prévoit dans les moindres détails ses performances : comme ses rencontres avec Marina Morosino, observées par l'ambassadeur de France Monsieur de Bernis, qui admire leurs ébats depuis un œilleton.

Ces histoires, cependant, nous ont surtout été transmises par Casanova lui-même, ce qui n'est pas sans poser problème quant à la fiabilité que l'on peut leur accorder. Dans *La pietosa verità di Casanova* [La pitoyable vérité de Casanova], Sciascia écrit que «malgré toute la bonne volonté des spécialistes, Casanova demeure un mythomane» qui fait preuve d'une «imagination sénile et obscène»⁸. Cette hypothèse est plausible : il passe la fin de sa vie seul, bibliothécaire reclus dans un palais du comte de Waldstein en Bohême. On peut de plus légitimement se demander comment, vingt ou trente ans après les faits, il parvient à en retracer les détails en noircissant plus de trois milles pages. Riccardo Donati, dans un article sur le «mythe-fantôme» de Casanova, recense les différents points de vue sur la question et évoque notamment celui de Rémy de Gourmont : «Et si c'était un roman ? [...] Eh bien alors, Casanova serait le plus grand romancier qui ait jamais existé»⁹. Cependant les qualités littéraires d'*Histoire de ma vie*, somme que Casanova écrit en français, sont largement critiquées, en particulier par Stefan Zweig qui lui consacre un essai et considère, lui, que ces mémoires sont (du moins en grande partie) de l'ordre de l'autobiographique :

Il se raconte sa vie, c'est là toute son œuvre littéraire, mais, à vrai dire, quelle vie ! Cinq romans, vingt comédies, une grosse de nouvelles et d'épisodes, une luxuriance d'anecdotes et de situations les plus délicieuses, passées comme des grappes archimûres au pressoir d'une seule existence jaillissante et débordante : ici nous avons une vie qui, par elle-même déjà, a la plénitude et la tournure d'une œuvre d'art parfaite, sans le secours ordonateur de l'artiste ni de l'inventeur. Et ainsi se révèle de la manière la plus convaincante le secret,

⁸ Cité par Riccardo Donati dans son article, «Casanova : un mythe fantôme des années soixante-dix» [en ligne], *Mythes sans limites, Cahiers d'études romanes*, 27, Revue du CAER, 2013. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/etudesromanes/4207>. Consulté le 23 septembre 2017.

⁹ *Ibidem*.

d'abord troublant, de sa gloire, car ce qui montre le génie de Casanova, ce n'est pas la façon dont il écrit et conte sa vie, mais la façon dont il l'a vécue.¹⁰

Ainsi, au-delà du débat concernant la véracité de ses écrits, ce qui nous a intéressé dans cet atelier d'écriture, c'est de nous trouver face à une "vie-œuvre", vécue par un homme de théâtre. Les difficultés se multiplient alors lorsqu'il s'agit de porter sur une scène un homme aux mille facettes et aventures.

Dans son introduction à l'ouvrage *Biographies scéniques*, Florence Fix affirme la nécessité de faire des choix, de ne montrer qu'une biographie partielle lorsqu'on tente de rendre compte de la vie d'un homme ou d'une femme au théâtre. Elle cite en exemple *La Vie de Galilée* où Brecht choisit un "point focal", le procès. Dans le cadre de l'atelier d'écriture, de ces choix résulte une démarche de recherche que les étudiant.es se proposent de suivre. S'il s'agit de tenter de rendre compte de façon presque documentaire de la vie de Casanova, en déconstruisant le mythe, il est alors nécessaire de s'éloigner de ses écrits pour aller chercher des documents officiels ou des témoignages de l'époque qui révéleraient, *a priori*, la réelle histoire de Casanova. Certains groupes ont choisi au contraire de se fonder sur ses mémoires, s'éloignant ou adoptant le point de vue du biographé. Il va sans dire que les écrits ont également été nourris par les différentes œuvres qui ont déjà retravaillé la vie de Casanova, comme le *Casanova* de Fellini, dont le point de vue négatif sur son propre personnage a grandement influencé la démarche critique des étudiant.es¹¹. La recherche en amont de l'écriture s'est ainsi tournée vers divers supports, démarche évoquée par Florence Fix dans son ouvrage. Elle affirme ainsi qu'

[...] un Christophe Colomb de théâtre n'est pas que la résultante d'éléments historiques, il ressort également des nombreuses représentations littéraires antérieures au spectacle que l'on va voir ; matériau composite et cumulatif, la biographie scénique est parfois un point de vue, à un moment donné, une tentative de saisissement, d'à-propos sur un personnage

¹⁰ S. Zweig, "Casanova", in Id., *Trois poètes de leur vie*, Librairie Stock, Paris 1950, p. 81.

¹¹ Fellini affirmait ouvertement qu'il détestait ce personnage : «C'est quelqu'un qui ne te permet même pas d'être ignorant, il s'impose partout : il mesure un mètre quatre-vingt-onze, dit de lui qu'il peut faire l'amour huit fois de suite, rendant là aussi toute compétition impossible, traduit des textes latins et grecs, connaît l'Arioste par cœur, s'y connaît en mathématiques, est un bon acteur, parle très bien le français, a connu Louis XV et la Pompadour. Mais comment peut-on vivre avec un con pareil ?», interview réalisée par Aldo Tassone, *Gente*, 1er septembre 1975. Propos rapportés dans l'ouvrage très détaillé d'Emmanuelle Meunier sur l'élaboration du film (*Fellini et Casanova*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2014).

déjà historique. À la scène biographique, ce qui est «théâtralisable» est ce qui a déjà été écrit, sous d'autres formes.¹²

Les étudiant.es se sont ainsi confronté.es à différents matériaux qui les ont amené.es à s'interroger directement sur leur posture de dramaturge, navigant entre le mythe, l'histoire et la fiction.

En effet, à partir du moment où la tentative de saisir une existence fait toujours face à un manque, la fiction devient essentielle, c'est ce qu'affirment Frances Fortier, Caroline Dupont et Robin Servant dans leur article sur la dramatisation de la biographie : «l'impossibilité de vraiment cerner une vie vécue pour une large part sur le mode introspectif peut, jusqu'à un certain point, ouvrir la porte aux variations imaginatives, et seule cette ouverture sur la fiction semble permettre de "dire" véritablement le biographé»¹³. C'est donc finalement le travail de l'imagination ouvert par la fiction qui permet de montrer la personne devenue personnage.

Parallèlement aux choix de contenus que nous avons jusqu'ici entrevus et qui feront l'objet de développements au cours de la réflexion, l'entrée dans l'écriture a amené des questions très concrètes : comment raconter au théâtre ? L'écriture théâtrale s'hybride certes, se «romanise» depuis la fin du XIX^e siècle, mais la nécessité de réduire, de fragmenter une existence reste prégnante. Le théâtre, selon Florence Fix, court alors «le risque de la démarche psychologisante, bienveillante voire hagiographique, lissant l'événement au niveau de l'anecdote et ravalant la complexité d'une vie au détail de ses émotions»¹⁴. Dans le cas de Casanova, les étudiant.es se sont également aperçu.es que choisir un ou des événements particuliers, c'était peut-être jouer le jeu de Casanova qui racontait ses anecdotes durant les soirées mondaines pour montrer le visage qui lui convenait le mieux à un moment donné (son évasion de la prison des Plombs de Venise étant, bien évidemment, celle qui lui donnait le plus de relief).

Dans le cas de l'écriture théâtrale biographique, se pose de plus la question du traitement du personnage. Le théâtre semble en effet transformer d'emblée la personne en personnage : la biographie romancée, même si sa fictionnalité est évidente, nous amène toujours à chercher l'homme derrière le personnage. Le théâtre, lui, s'affirme

¹² F. Fix, "Introduction", *Biographies scéniques*, EUD, Dijon 2017, p. 9.

¹³ F. Fortier, C. Dupont, R. Servant, "Quand la biographie se 'dramatise' : Le biographique d'écrivain transposé en texte théâtral" [en ligne], *Voix et Images*, 302, 2005, p. 80. Disponible à l'adresse : <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2005-v30-n2-vi953/011245ar/>. Consulté le 23 septembre 2017.

¹⁴ F. Fix, "Introduction", cit., p. 7.

immédiatement comme fiction¹⁵. Dans le cas de Casanova, cela aurait l'avantage de nous révéler comment Casanova devient un personnage, se créant lui-même comme tel, par le biais de procédés métathéâtraux qui permettraient à la fois de montrer sa nature multiple et de laisser le spectateur à distance, non-illusionné ou non-séduit par le mythe.

En résumé, les étudiant.es ont dans un premier temps circulé dans un certain nombre de matériaux biographiques, autobiographiques et fictionnels pour se forger leur propre point de vue sur Casanova. Ont ensuite été faits des choix liés à la perspective critique qu'ils et elles souhaitaient adopter vis-à-vis du personnage, puis chaque groupe s'est interrogé sur la focalisation dramaturgique à adopter pour en rendre compte.

Si les choix dramaturgiques des différents projets sont radicalement différents, tous ont cherché des solutions originales à deux problèmes principaux : tout d'abord comment montrer la multiplicité de Casanova, son identité aux mille facettes sans faire de concession en abandonnant certains aspects de sa personnalité ? En second lieu, comment casser le mythe du séducteur et apporter un autre éclairage sur lui ? Les solutions dramaturgiques trouvées par les étudiant.es ancrent leurs écrits dans une pratique théâtrale contemporaine où dialogisme, monologisme et choralité se rencontrent pour mettre en avant, justement, la question de l'identité. De plus, leurs textes mettent en place des dispositifs qui convoquent tous d'autres arts pour raconter : le théâtre s'emparant à la fois de la danse (et dans une certaine mesure de la musique), du cinéma et même de médias bien plus récents, comme internet. Ces arts et médias s'infiltrèrent-ils dans l'écriture, de manière plus ou moins consciente pour les auteurs et autrices des textes, ou influencent-ils notre lecture des textes¹⁶ ? Il semble dans tous les cas que les relectures de Casanova qui nous sont proposées par les étudiants et les

¹⁵ Cfr. *ivi*: «Une biographie historique ne montre jamais une Catherine II consciente d'être un personnage en devenir ou un Richard III se plaignant de ne pas l'être assez, alors que la dissociation personnage historique / personnage littéraire est récurrente dans les textes de théâtre» (p. 11).

¹⁶ Ce questionnement sur la place de l'intermédialité, entre processus poétique et processus de réception est au cœur de la réflexion de Cécile Bosc dans sa thèse de doctorat : *Au prisme du cinéma. Impressions cinématographiques chez le spectateur de théâtre du XXI^e siècle*, sous la direction de M.-M. Mervant-Roux, Université de la Sorbonne Nouvelle, thèse soutenue le 13 janvier 2017. Cécile Bosc présente ainsi les enjeux de sa recherche : «Certains spectacles, alors même qu'ils n'utilisent aucun matériel ni aucune technique cinématographiques (écran, caméra, images filmées), donnent au spectateur une impression de cinéma. Ils réveillent chez le spectateur une mémoire cinématographique qui tout en étant individuelle, appartient à une culture commune. Parce qu'il constitue un patrimoine commun, le cinéma est un moyen pour le spectateur d'exprimer l'expérience qu'il fait d'un spectacle. Notre idée étant que la présence du cinéma au théâtre dépasse la question de la composition de l'œuvre elle-même et qu'elle s'exerce aussi par le regard de ceux qui le reçoivent» [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2017USPCA014>. Consulté le 24 juin 2019.

étudiantes, se construisent par le filtre d'autres médias, d'autres arts qui permettent de raconter autrement et surtout qui amènent un éclairage très actuel sur la question de l'identité. Dans l'article précédemment cité sur la biographie dramatique, les auteur.es soulignent la portée critique de celle-ci, en lien avec le monde contemporain : «Quand la biographie se “dramatise”, elle actualise le référent mieux que lorsqu'elle emprunte toute autre forme littéraire, narrative ou essayistique. S'affichant d'emblée comme une récréation codée d'une réalité révolue, elle dénoue la chronologie et permet de “voir”, au présent, la réalité et son interprétation»¹⁷. Les étudiant.es se sont ainsi efforcé.es de répondre également à cette question : que nous raconte Casanova aujourd'hui et que peut-il nous dire de nous ? du monde dans lequel nous évoluons ? C'est bien dans une perspective critique qu'a été envisagé le travail : vis-à-vis de leur objet comme de sa portée critique face à la réalité contemporaine.

Présentation des textes : Casanova n'est plus un beau parleur

Ne l'oublions pas, Casanova a été, à proprement parler, sa vie durant, une sorte de rhapsode ; il a acquis la faveur des grands personnages par son art de la conversation, par son habileté de parole, par le récit d'aventures extraordinaires et, tout comme autrefois les chanteurs allant de château en château ajoutaient, pour accroître l'intérêt, des épisodes toujours nouveaux à leurs œuvres, il était obligé de donner une parure à ses aventures.¹⁸

Ces mots de Stefan Zweig pourraient offrir une solution aux questions d'écriture que nous venons de résumer quand on sait la fortune du rhapsode dans le théâtre contemporain, héritier du narrateur épique brechtien, et qui, selon J.-P. Sarrazac, coud ensemble les morceaux du drame, de son drame ou de celui d'un autre. Le rhapsode est «une instance qui, dans la forme dramatique moderne et contemporaine, s'insinue dans le concert des personnages et règle toutes ces opérations d'assemblage, de montage d'éléments disparates, qui découlent de la romanisation du drame»¹⁹.

Cependant, dans les quatre textes proposés par les étudiant.es, Casanova n'est pas celui qui raconte et si sa voix émerge quelque fois, ce n'est pas pour prendre le devant de la scène. Casanova n'est plus un beau parleur. Solution radicale et courageuse des

¹⁷ F. Fortier, C. Dupont, R. Servant, “Quand la biographie se ‘dramatise’ : Le biographique d'écrivain transposé en texte théâtral”, cit., p. 104.

¹⁸ S. Zweig, “Casanova”, cit., p. 150.

¹⁹ J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Seuil, Paris 2012, p. 311.

étudiant.es que de prendre cette figure à rebours. Il est ainsi temps de présenter ici rapidement les différents textes en partant de cette problématique autour de la voix, pour montrer la focalisation choisie par les étudiant.es pour dire Casanova.

Dans *122 femmes*, les quatre autrices (Mahya Faradji, Faustine Oyhancabal, Ella Révolle et Maddie Vella) ont décidé de laisser la parole aux femmes de Casanova. Elles se sont intéressées aux divers liens que le personnage a pu entretenir avec la gente féminine : liens du sang (sa grand-mère qui l'a élevé, sa mère qui l'a abandonné, sa fille avec laquelle il aurait eu une relation incestueuse), rencontres (avec la Sorcière, épisode inaugural d'*Histoire de ma vie*, Madame D'Urfé, la Marquise de Pompadour) et relations amoureuses (avec la Religieuse, La Sharpillon, Henriette – son grand amour, et sa jeune fiancée Manon Balletti). L'écriture reprend cependant un aspect essentiel présent dans les mémoires de Casanova : les sens. C'est à travers des goûts, des odeurs, des impressions visuelles, sonores et tactiles que ces femmes se souviennent. Elle se démarque d'un chœur, «Elles», qui est constitué de toutes les anonymes qui n'ont pas trouvé leur place dans l'histoire de cet homme et dont la voix est restituée. L'imprécision des souvenirs conserve quelque chose de l'aura mythique du personnage tout en montrant son caractère évanescent, La Sharpillon, par exemple «participe [...] à la “démystification” de Casanova, elle ne prononce même pas son nom, et fait de lui un homme avec des désirs, des pulsions et des passions comme un autre»²⁰.

La démultiplication des points de vue est également à l'œuvre dans *Bal*, mais ce sont ici les différentes voix de Casanova qui se déversent sur le plateau : le médecin, le théologien, le mathématicien, l'occultiste, le violoniste, l'adolescent, le plus vieux, le meilleur conteur, le plus poète, le plus séducteur, le plus amoureux, le plus festif, le plus ivre de tous, l'homme qui se sent le plus rejeté, l'homme qui a été le plus ridiculisé, l'homme qui a été le plus abandonné, le plus pervers, l'enfant, le travesti, Casanova. En diffractant ainsi le personnage, les auteur.es (Antonin Burg, Kenza Dugua Arblade, Pauline Favalaro et Asma Ghezzali) semblent lui refuser toute dimension mythique surplombante. Le texte, réparti en trois colonnes, montre le foisonnement de la personnalité de Casanova, et les contradictions du personnage sont rendues visibles par de véritables débats entre les voix que nous entendons.

²⁰ Texte de présentation de leur projet d'écriture, rédigé et lu par les autrices lors de la journée d'études des 10-11 avril 2018.

Le mythe se défait également dans le texte *Casanova*, mais par un procédé d'éloignement temporel et par l'invention d'un personnage qui sert de contrepoint au protagoniste. Renversant l'image de séduction, d'aventures et de vitalité que nous transmet le mythe, les auteur.es de ce texte (Louise Baud, Pauline Baudouin, Jeanne Vacher et Antoine Vitte) nous livrent un Casanova âgé, sans désirs, un Casanova qui s'est effacé. Face à lui se trouve Victor, personnage d'élève inventé qui revoit son maître après des années. Leur rencontre est l'occasion de souvenirs éveillés par Victor qui tente de redonner vie à son maître : passé et présent se mélangent pour nous délivrer tout ce que le maître a appris à son pupille : l'amour, l'astronomie, la musique.

Le parti-pris des étudiant.es (Corentin Boiron, Natassia Cabrie-Kolski, Letizia De Vos, Zoé Foucher, et Samantha Volpi) dans *Casanova (un spectacle en devenir)* éloigne cette fois radicalement le lecteur de l'image du séducteur. S'interrogeant sur la figure de Casanova aujourd'hui, ils et elles ont créé des personnages en s'inspirant de ses diverses facettes. Isolés dans leur intimité, Le Couple, Chantal, Sans-voix (personnage muet), Niels et Joshua se préparent d'abord pour une soirée très privée, dévoilant leurs peurs, leurs désirs, leurs faiblesses, leurs obsessions. Puis, chacun revenu chez soi, nous entendons le récit de leurs rencontres ratées, ou joyeuses. Les voix se mêlent les unes aux autres, temps et espace sont abolis, créant des effets de télescopage pour le lecteur qui semble être invité dans un brouhaha de voix se confondant et se superposant, comme dans une fête où la musique est trop forte.

Ainsi, même dans le texte où les étudiant.es se sont directement inspiré.es d'*Histoire de ma vie* pour l'écriture et où ils et elles font entendre la voix du personnage (*Bal*), la dislocation de l'identité à l'œuvre montre un renoncement général au mythe de Casanova. Cette déconstruction passe par un travail des voix qui fait écran à la possibilité de saisir l'individu, reproduisant ainsi dans l'écriture-même les difficultés éprouvées par les étudiant.es face à cette figure, et les transmettant au lecteur.

Briser le mythe, briser la cohérence de l'individu : la danse des voix

Sans aller jusqu'à la haine que Fellini éprouvait pour son Casanova, il semble que les étudiant.es aient aussi voulu briser le mythe, ou au moins voir plus loin que lui, refusant par là de donner à leur personnage une unité qui le "sauverait" ou lui donnerait un sens. Un Casanova vieux qui ne fonctionne plus comme modèle, un autre qui s'absente du

devant de la scène pour n'apparaître que comme un souvenir confus, un Casanova schizophrène, dont les personnalités multiples, nommées, nous montrent bien les aspects les plus miteux de sa personnalité (le plus ivre de tous, l'homme qui se sent le plus rejeté, l'homme qui a été le plus ridiculisé, l'homme qui a été le plus abandonné, le plus pervers), et enfin, une version où le nom de Casanova ne semble rester que comme titre, peut-être le nom du club privé où s'est déroulé cette soirée étrange, club qui cependant restera invisible à nos yeux.

Ainsi, au lieu de présenter le Casanova "rhapsode" qu'évoquait Zweig, les textes nous proposent un ensemble de voix disparates et contradictoires. Pour saisir les multiples personnalités de Casanova, il semble que chaque texte se diffracte dans le dialogisme et la choralité et ce à travers la mise en place d'un dispositif de récit qui fait appel à un imaginaire de la danse.

Bal, par exemple, où apparaissent les différentes personnalités de Casanova, tire son titre à la fois d'un enjeu fictionnel et d'un dispositif d'écriture. Au fond de la scène, Casanova, caché par ses autres "lui", se prépare justement pour un bal. C'est là l'enjeu fictionnel puisqu'à ce bal en hors-scène l'attend son Henriette, sujet de conversation privilégié de nos Casanova. Selon les auteurs de ce texte, cependant, le bal à l'extérieur est devenu au fil de l'écriture bal mental dont la scène est le lieu. Sur le plateau, se déroule en réalité la danse des souvenirs qui envahissent Casanova. Dans le texte divisé en trois colonnes, des voix apparaissent pour participer à la conversation principale (colonne 1), pour distraire les autres (colonne 2), tels des invités à un bal qui dialoguent auprès de la piste de danse, ou pour revenir à leurs obsessions (colonne 3), tels ces autres invités plus excentriques qui ramènent sans raison l'attention sur eux. C'est à la fois une partition et une chorégraphie bien orchestrée qui apparaît sous nos yeux en lisant le texte. Les auteurs ont aussi effectué un travail particulier sur le rythme, s'inspirant de la danse traditionnelle furlane, particulièrement appréciée de Casanova. Cette danse au rythme syncopé irrégulier (en 6/4 et 6/8) les a amenés à imaginer un jeu sur l'utilisation des adjectifs et leur sonorité pour en marquer l'étrangeté. Pour chaque description, s'alternent quatre ou deux adjectifs dont l'un doit marquer une dissonance, ce qui n'est pas sans rappeler également l'usage que Casanova fait de la langue française lorsqu'il écrit *Histoire de ma vie*. «Le plus pervers» décrit ainsi «L'enfant»: «Une peau colorée et douce telle une pêche cueillie à l'aube du jour, jeune, vivace, lisse

et rayonneuse». En français, les adjectifs ont plutôt tendance à “valser”, se présentant par trois. La réduction à deux ou l’expansion à quatre, semble effectivement déséquilibrer le texte et lui donner un rythme vacillant qui renforce l’instabilité de la personnalité de Casanova.

La répartition du texte en trois colonnes s’inscrit de plus dans une perspective d’écriture dramatique consciente de la performativité de la scène actuelle, comme l’évoque J. Danan dans son article «Écriture dramatique et performance». La page s’ouvre à la performativité, laissant au metteur en scène la liberté de traiter le texte comme un matériau à l’intérieur du dispositif scénique²¹.

On retrouve cette caractéristique, liée à la danse, dans le texte *Casanova*, lors du défilé des femmes-pays. Des femmes se présentent sur scène, décrites par Casanova comme des emblèmes de leur région, descriptions dans lesquelles abondent volontairement les clichés. La didascalie précise «Jeu fluide et imaginaire, une sorte de danse dans un mouvement de défilé». Cette précision est délibérément floue, et c’est en travaillant à sa mise en lecture et en espace que les étudiant.es se sont aperçu.es de la grande liberté qu’elle offrait au plateau, permettant notamment de travailler un contrepoint du discours, voire une contradiction de celui-ci. Le défilé des femmes, en effet, peut tout à fait être traité sur un mode non illustratif, évitant de mettre en scène des «mannequins», des «beautés» souriantes. Au contraire, la nonchalance des défilantes amène une mise à distance du discours de Casanova, qui permet de faire entendre le caractère cliché de ce dernier, où les femmes sont littéralement traitées en objet. En faisant appel à la «danse-défilé», les auteur.es offrent à un potentiel metteur en scène un espace de liberté et de jeu avec le texte.

La danse apparaît comme thème dans les autres projets : dans *122 femmes*, un bal se déroule en hors-scène lorsque la Sharpillon, l’amante anglaise qui, selon les mémoires de Casanova, fut la seule femme à le quitter, nous raconte «son» Casanova. Elle sort du chœur des femmes, comme si la parole singulière de chacune ne pouvait naître que de la multitude. Cependant, au contraire du chœur antique souvent considéré comme la voix univoque de la cité émergeant de la collectivité, le chœur contemporain est «dispersé,

²¹ J. Danan, “Écriture dramatique et performance”, *Communications*, 92, 2013/1, p. 183-191. Disponible à l’adresse : <https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-183.htm>. Consulté le 24 juin 2019.

disséminé et, surtout, discordant»²² puisque la communauté elle-même aurait disparu, comme le rappelle J.-P. Sarrazac. Dans *122 femmes*, les portraits de Casanova sont effectivement discordants : est-il celui qui marque toute une vie ou celui que l'on oublie ? celui qui est abandonné ou celui qu'on abandonne ? Ces femmes ne sont pas d'accord et c'est à travers une sorte de chorégraphie, qui émerge sur la page, que ce hiatus apparaît : une soliste est mise en avant par l'utilisation de caractères gras, sa parole entrelacée à celle des autres qui l'entourent :

[...] Il y avait quelque chose dans l'entrée tout à l'heure. C'était là, posé sur la commode, Impalpable, ça flottait dans l'air et ça me regardait. J'ai senti...

ELLES : L'odeur du diner peut être ?

ELLE : Non. Même une anglaise reconnaît l'odeur des macaronis.

Une présence qui se pavane devant moi et me défait. J'étais planté là, paralysé et cette odeur invisible se tapait une salsa sous mes narines.

ELLES : Tout va bien ?

ELLE : Une odeur, tu sais tout de suite si elle te veut du mal ou pas.

Enfin dans *Casanova (un spectacle en devenir)* le bal contemporain, la soirée libertine dansante, est également en hors-scène. Le fait de mettre le bal en hors scène dans trois des textes souligne la volonté de faire passer au second plan l'endroit de la monstration de soi. Comme un rejet du prototype de la soirée où Casanova brillait, se montrait sous son meilleur jour. Ce que nous voyons, ce sont les coulisses, ce qui est normalement caché. Cependant, la danse parvient à s'insinuer dans les textes : comme dispositif distribuant la parole sur la page, et par son rythme déséquilibrant le texte. Dans *un spectacle en devenir*, l'absence de la soirée devient omniprésence de la musique. Le caractère elliptique du texte, composé de monologues montés les uns aux autres, et dont les voix ne se répondent donc pas, nous donne en effet l'impression que nous n'entendons pas tout, comme si les personnages étaient éparpillés dans un appartement plein à craquer où était diffusée à plein volume une musique avec des basses très fortes. Ce phénomène est accentué à la fin de la première partie par le personnage de Niels qui imagine justement se trouver à la soirée et avoir un dialogue avec quelqu'un qu'il n'entend pas, alors que les voix des autres personnages se préparant à la soirée s'entremêlent à la sienne :

²² J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, cit., p. 202.

théâtre, c'est ce que souligne le directeur («Mais tout ça c'est du roman !»), et introduit surtout sur scène le récit. Il s'agit alors de «dépasser les limites de la *mimèsis* par le recours à la *diegèsis*»²³. Les procédés énumérés par le théoricien (anticipation, rétrospection, optation, répétition-variation et interruption²⁴) remettent certes en cause le *muthos* aristotélicien, mais dans le cadre de l'atelier, ils semblent offrir des solutions aux problèmes posés par la biographie scénique. Dans le même sillage de déconstruction du drame, le théâtre a expérimenté une écriture du souvenir ainsi que des procédés permettant une ouverture temporelle et spatiale au cours du XX^e siècle (il suffit de citer les œuvres de Wajdi Mouawad ou, avant cela, les pièces fleuves de Claudel). Cependant, l'imaginaire des auteur.es et des autrices est apparemment marqué, peut-être inconsciemment, par la possibilité qu'offre le cinéma de changer d'espace et de temps en quelques secondes, ils et elles convoquent alors dans leur texte un traitement de l'image cadrée par plans.

Dans *122 femmes*, ce sont surtout les odeurs qui fonctionnent comme déclencheurs de la mémoire. La Sharpillon, dont nous avons précédemment cité la scène, commence ainsi son témoignage : «Il y avait quelque chose dans l'entrée tout à l'heure. C'était là, posé sur la commode, impalpable, ça flottait dans l'air et ça me regardait. J'ai senti...». Elle se souvient de l'odeur des macaronis, plat préféré de Casanova. Un homme se dessine sous ses yeux mais son visage restera énigmatique et son nom inconnu. Dans l'écriture de cette scène, les points de suspension qui marquent l'arrivée du souvenir semblent appeler un fondu enchaîné vers un portrait d'homme : on visualise intérieurement un plan cinématographique se rapprochant peu à peu d'un visage, un zoom vers un gros plan. Cependant l'image reste floue, ne nous permettant pas de distinguer ce visage. L'écriture théâtrale convoque ainsi un imaginaire cinématographique pour le mettre en échec : le système du *flashback* qui rend normalement lisible et visible le souvenir est ici détourné puisque, justement, La Sharpillon ne se souvient pas de Casanova, il fait partie, pour elle, de ces hommes que l'on peut oublier.

Casanova, et particulièrement l'extrait qui précède le défilé que nous avons évoqué plus haut, semble faire appel à un imaginaire cinématographique dont les limites sont également dévoilées. Voici la didascalie qui ouvre la séquence :

²³ Ivi, p. 27.

²⁴ Cfr. ivi, pp. 42-64.

La scène est plongée dans la pénombre. On entend une allumette qui se craque et une bougie qui s'allume à proximité de quelqu'un, Victor ou Giacomo Casanova, on ne distingue pas bien. Cette personne assise à cette table, éclairée par ce faible rayon de lumière, fait tinter le bout de sa plume contre l'encrier. On entend le bruit de la plume s'écrasant contre un papier le temps d'écrire.

Le monologue se termine par la didascalie : «il souffle sur la bougie». Le lecteur visualise un écran noir s'éclairant soudainement et faiblement grâce à la flamme, laissant entrevoir un visage dans la pénombre penché sur une table, visage qui disparaîtra totalement à la fin de la scène. L'univers sonore est également convoqué. Ici encore le visage, lieu de la reconnaissance de l'autre, n'est pas identifiable. Qui écrit ? Qui parle ? Cet aspect est renforcé par l'usage des déterminants démonstratifs : qu'ils soient anaphoriques (renvoyant à un antécédant identifié du co-texte) ou déictiques (désignant quelque chose appartenant au contexte), ils sont censés référer à un élément identifiable alors que justement, ici, l'identité du référent est mise en doute²⁵. La volonté des auteur.es de brouiller les pistes renforce la dislocation de la personnalité de Casanova à laquelle nous assistons dans ce texte. En convoquant l'imaginaire cinématographique, le lecteur a l'impression que «les choses vont s'éclairer», attente déçue par le traitement de l'image dans l'écriture qui va contre la lisibilité présumée que pourrait nous offrir l'écran.

Toujours dans *Casanova*, où le vieil homme se confronte à l'image de celui qu'il a été à travers le retour de son élève prodige Victor, se succèdent des dialogues des deux hommes au présent, et des souvenirs de la vie de Casanova que Victor fait réémerger par le récit. La distorsion spatiale et temporelle qui opère par le biais de la juxtaposition de ces scènes appartenant à des temps et à des espaces différents semble faire appel à une forme de montage cinématographique pour rendre visible ce qui relève bien de *flashbacks*. Nous nous trouvons face à un montage parallèle tel que Julie Sermon définit son usage au théâtre. Il s'agit de

²⁵ L'usage de verbes occasionnellement pronominaux va également dans ce sens : une «bougie» «s'allume», une «allumette» «se craque». Le pronom réfléchi ici n'est pas grammaticalement analysable et nous sommes face à un usage qui semble aller dans le sens d'une «troisième voix» entre l'actif et le passif (proche de l'usage existant en grec ancien) et qui, ici, fait des objets inanimés des actants, en l'absence d'une figure humaine identifiable.

Juxtaposition de plans qui diffèrent par le lieu et/ou par le temps [...] les plans du montage parallèle n'appartiennent pas au même champ d'action : leur rapprochement, qui ne va pas de soi (il n'y a pas de logique narrative), est donc créateur de sens. [...] il s'agit de faire passer un message, de construire un discours (généralement critique) à travers le montage des images.²⁶

Ce discours prend son sens dans l'esprit du spectateur qui "termine" le montage. Dans ce texte, ce sont bien les contradictions profondes du personnage qui sont mises en avant par la collision d'images présentes qui nous montrent un être sans épaisseur, et d'images de son passé grandiose.

Du montage à la fragmentation du web : la déconstruction de l'identité

Le montage se trouve au cœur de l'écriture même de *Casanova (pour un spectacle en devenir)* puisque les étudiant.es l'ont utilisé comme procédé d'écriture. Ils et elles ont d'abord créé, à travers l'élaboration de monologues, des personnages solitaires, avant de réunir leurs répliques. Ici, cependant, le procédé de montage semble faire apparaître les caractéristiques d'un autre média, plus récent : internet. Les auteur.es de ce texte ont commencé leur recherche en s'intéressant à ce que serait un «Casanova» aujourd'hui, cherchant notamment sur la plateforme *YouTube*. Par ce biais, les étudiant.es se sont intéressé.es à la pratique de monstration de soi sur les plateformes de vidéos en ligne, remarquant «un égocentrisme ambiant» et le fait que «beaucoup de gens jouent leur propre rôle»²⁷. Ce parallèle fort entre la personnalité de Casanova et un symptôme de notre monde contemporain les a amené.es à vouloir exploiter dans leur écriture le fonctionnement de la plateforme *YouTube* mais ce travail de recherche, au niveau dramaturgique, représentait un enjeu colossal dans le cadre de cet atelier d'écriture et a été abandonné. Il est cependant indéniable que nous retrouvons, dans la forme finale de leur travail, des traces de ces premières interrogations. Cela est tout d'abord visible dans le traitement des personnages que l'on voit tous se préparer pour la soirée libertine, c'est-à-dire se préparer avant leur entrée en scène, comme le faisait notre mythe italien. Chacun veut présenter une image de soi cohérente et forte, comme les *youtubeurs* aujourd'hui. Les obsessions des personnages donnent lieu à une auto-configuration de la

²⁶ J. Sermon, "La scène intermédia", in J.-P. Ryngaert, J. Sermon, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Armand Colin, Paris 2012, pp. 141-142.

²⁷ Je cite le dossier réalisé par les étudiants sur leur propre recherche, explicitant leur démarche d'écriture et les enjeux de leur projet.

personnalité qu'ils souhaitent faire apparaître aux yeux des autres. Chantal, une femme d'une cinquantaine d'année anéantie par le fait de vieillir, cache cette faiblesse sous des allures de dominatrice. Sans-voix fait de son mutisme une force, jouant de son regard et d'une ambiguïté sexuelle qui la pare d'une aura de mystère. Le couple, une voix pour deux personnes (ou une personne ayant deux voix ?), se prépare pour éblouir, se pare et apprend des pas de danse pour en «mettre plein la vue» aux autres, cachant ainsi sa banalité et son incapacité à agir (il s'accuse de voyeurisme dans la seconde partie). Joshua se prépare tel un supporter de football, commentant ses propres actes pour leur donner du relief, se montre comme une figure machiste et séduisante pour masquer ses propres insécurités. Enfin Niels, atteint d'un cancer, se cache derrière sa maladie, construit le noyau de sa personnalité autour de son crâne chauve évitant ainsi de se demander qui il est réellement.

Au-delà de la construction de ces personnages et de la façon dont ils apparaissent dans la pièce, qui rappelle l'édification d'une image de soi similaire à celle des *youtubers*, il semble que le dispositif construit par le montage des monologues renvoie plus directement à notre rapport à internet, à notre usage de ce média. À la lecture de la pièce, le meilleur moyen de visualiser les personnages consiste justement à les imaginer sur notre écran, apparaissant dans diverses fenêtres que nous regardons simultanément. Ce zapping d'images caractérise bien notre rapport à cet outil et à ce que Julie Sermon nomme une attention hypertextuelle, reprenant la définition suivante de l'hypertexte :

Hypertexte : Programme informatique interactif comportant une structure textuelle non linéaire, composée fondamentalement de nœuds et de liens entre ces nœuds, et mettant à la disposition de l'utilisateur un certain nombre d'opérations lui permettant de se déplacer dans cette structure. Les nœuds sont des blocs de texte qui comportent certaines zones activables (pointeurs, boutons) conduisant à d'autres blocs de texte ou ouvrant des fenêtres pouvant comporter d'autres zones activables conduisant à d'autres nœuds, et ainsi de suite. Le réseau de liens constitutif de la structure de l'hypertexte se développe ainsi en étendue et en profondeur. Le fait pour l'utilisateur d'accéder aux différents nœuds de l'hypertexte en parcourant son réseau de liens est appelé navigation ou butinage, selon le caractère plus ou moins structuré du déplacement.²⁸

²⁸ Cité par Julie Sermon dans "La scène intermédia", cit., p. 177.

Butinage où les pages s'ouvrent et s'accumulent sur l'écran, laissant s'entrecroiser et se juxtaposer des bribes de vies et d'informations hétérogènes²⁹.

Le texte *Bal*, mettant en scène les différentes facettes de Casanova, n'est pas non plus sans rappeler notre rapport à l'outil internet. Les trois colonnes qui divisent le texte représentent respectivement, nous l'avons mentionné, la conversation principale, les distractions et les obsessions. C'est sans doute ainsi que fonctionne notre cerveau la plupart du temps : concentré sur une pensée qui risque sans cesse d'être balayée par tout ce qui nous traverse, nous distraie, nous obsède. Encore une fois, cependant, cette capacité *multitasking* que nous développons dans la société contemporaine, capacité à passer d'un projet à un autre, à lire nos mails tout en écoutant les informations et en pensant aux courses à faire, est bien liée à cet outil devenu central dans nos vies : internet.

Les laboratoires qui ont été menés dans le cadre du projet «Passage des frontières» ne prétendent pas nécessairement “faire œuvre”³⁰. Les outils de la recherche-crédation ont été réinvestis pour faire expérimenter aux étudiants un savoir *par* la pratique, de type non-discursif. Ils et elles ont eu l'occasion de rentrer dans l'atelier du dramaturge et de penser les spécificités de l'écriture dramatique contemporaine marquée par la fragmentation, l'intermédialité, et de développer une conscience aigüe des potentialités scéniques et performatives du texte de théâtre. La personnalité de la figure à laquelle ils et elles se sont confronté.es a donné lieu à de réelles expérimentations dramaturgiques, intimement liées au regard porté sur ce personnage, et consciemment informées par leur environnement scopique. Comme le rappelle Florence Fix dans l'introduction de son ouvrage, «la biographie scénique, tout particulièrement dans une modernité qui connaît l'expansion des “figures publiques” exposées, interroge [en effet] nos images communes à l'ère de la “visibilité en régime médiatique”»³¹. Travailler à une biographie dramatique de Casanova permet ainsi de questionner l'identité de l'individu et l'exposition intime constante dans laquelle nous vivons. Il y a, autant dans la

²⁹ Il n'est pas anodin de préciser ici que Pauline Peyrade, qui a encadré les étudiants, a expérimenté ce type d'écriture dans son texte *Ctrl-X*.

³⁰ Sauf dans les cas, il va sans dire, d'une collaboration réelle avec des artistes reconnus comme à Milan lors des projets menés à partir de textes de Maddalena Mazzocut-Mis, mis en scène par des metteuses en scène confirmées, Sofia Pelczer et Lara Franceschetti.

³¹ F. Fix, “Introduction”, cit., p. 15.

médiatisation des figures publiques que dans la monstration de soi visible en ligne, une volonté d'auto-détermination, volonté de se définir de manière cohérente pour montrer un visage à ceux qui nous entourent, qui est à la fois révélée et questionnée par le personnage de Casanova et par le traitement que les textes proposés par les étudiant.es lui ont fait subir. Le théâtre est certes un lieu de fiction mais également le lieu de la monstration de la fiction, le lieu qui en révèle les mécanismes. Il est ainsi en mesure de dévoiler la part de fiction dans le récit de soi. La fragmentation de nos vies et de nos personnalités, voilà peut-être ce que Casanova peut encore nous dire aujourd'hui, renvoyant (anachroniquement) au média central de notre société et à la façon dont il façonne notre rapport au temps, à l'espace, à nous-mêmes et aux autres.