

Evelio Miñano Martínez

L'auteur et ses personnages dans le caléidoscope spéculaire du théâtre de Matei Vişniec

THE AUTHOR AND HIS CHARACTERS IN THE SPECULAR KALEIDOSCOPE OF VIŞNIEC'S THEATRE

Abstract: Matei Vişniec's dramatic universe is characterized by its frequent mises en abyme and metalepsis. Therefore, total or partial reflections of the work in the work, as well as transgressions between reality and fiction, or between the different levels of fiction in the same work are frequent. In this specular and metaleptic kaleidoscope, the encounters between the author and the characters are particularly relevant. These encounters reveal the author's attitude towards power and censorship, as well as his subversive methods. However, they are also related to the deep tensions of the author's creative process.

Keywords: Matei Vişniec; Theatre; Mise en abyme; Metalepsis; Censorship; Subversion.

EVELIO MIÑANO MARTÍNEZ

Université de València, Espagne

Evelio.Minano@uv.es

DOI: 10.24193/cechinox.2020.39.17

Il est n'est pas rare qu'auteur et personnages se rencontrent dans les pièces de Matei Vişniec. Ce phénomène est observable, du moins, depuis *Mais maman ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier*¹ jusqu'à des titres récents comme *Le cabaret des mots*². Il concerne aussi certains récits de l'auteur, en particulier *Syndrome de panique dans la Ville lumière*³, *Le marchand des premières phrases*⁴ et la nouvelle *Secretul lui Don Quijote*, qui fait partie du récent recueil *Ultimele zile ale Occidentului*⁵, ainsi que divers poèmes, comme témoigne, par exemple, *À table avec Marx*, dans l'œuvre homonyme⁶. La question étant d'une ampleur excessive pour ce travail, nous nous concentrerons sur l'œuvre théâtrale, en nous appuyant toutefois ponctuellement sur les autres genres.

Ces rencontres entre auteur et personnage dans l'espace de la fiction constituent des cas de métalepse⁷, ce que nous pouvons définir sommairement comme le fait qu'un élément d'un récit franchisse le seuil qui le sépare du récit insérant ou inséré, ou même le seuil de l'*univers hors-texte*, dans un sens ou l'autre. Il s'agit d'un phénomène que l'on considère habituellement propre de

la littérature moderne, mais dont on peut suivre la piste bien avant, comme entre autres l'ont montré Borgès⁸, ou Genette dans un ouvrage plus récent⁹, où il insiste sur l'extrême diversité du phénomène, qui concerne d'autres arts, et ses racines anciennes.

D'autre part, les métalepses dans l'œuvre de Vişniec sont souvent solidaires, comme il arrive fréquemment, du phénomène de la *mise en abyme*, dont nous reprenons la définition classique de Dällenbach : « tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire »¹⁰. L'association de la métalepse et la spécularité interne dans les fictions dramatiques de Matei Vişniec est, en fait, si abondante dans bon nombre de ses œuvres, qu'elle produit, pour reprendre un terme appliqué par l'auteur lui-même à un de ses derniers romans, une sorte de *caléidoscope spéculaire* et métaleptique¹¹. Et cela notamment si nous acceptons que la *mise en abyme* concerne non seulement la fiction et le texte dramatiques, mais aussi le circuit de communication théâtrale qui va de l'auteur au public, en passant éventuellement par le traducteur, le metteur en scène et les acteurs.

Cinq pièces de théâtre font tourner le caléidoscope spéculaire à profusion, les deux premières de l'époque roumaine : *Mais maman, ils nous racontent au premier acte ce qui s'est passé au premier* – avec spécularité dans le titre même –, et *Le spectateur condamné à mort*¹²; les trois autres de l'époque française : *La Vieille femme qui fabrique 37 cocktails Molotov par jour*¹⁴, *Jeanne et le feu*¹⁵ et *Le cabaret des mots*¹⁶.

Il faut ajouter à cela les textes de Matei Vişniec où il a recours à d'autres auteurs et leurs œuvres, généralement par

affinité avec eux, ce qui est susceptible de provoquer une projection spéculaire de son propre univers dramatique dans ceux des auteurs choisis qui, à leur tour, se projettent dans la fiction dramatique. C'est le cas du *Dernier Godot*¹⁷, de *La machine Tchekhov*¹⁸, de *Richard III n'aura pas lieu ou Scènes de la vie privée de Meyerhold*¹⁹ et, finalement, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*²⁰. Et nous ne faisons pas appel à d'autres œuvres où les mises en abyme et les métalepses apparaissent avec plus de discrétion, comme il arrive dans *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*²¹ et *Nina ou De la fragilité des mouettes empaillées*²².

Décrire ce *caléidoscope* au long de l'œuvre de Matei Vişniec, avec les nuances particulières que certaines de ses œuvres ont apportées, nous permettra d'y situer les métalepses qu'impliquent les rencontres entre auteur et personnage pour finalement les observer à la lumière des rapports avec le pouvoir, la censure et la subversion, connues par le dramaturge aussi bien dans une société autoritaire d'inspiration communiste, que dans notre société occidentale soi-disant *libre*.

1. Le caléidoscope spéculaire

Les modes de projection de l'œuvre dans l'œuvre, qui commencent très tôt dès l'époque roumaine de l'auteur, sont divers. Dans *Mais maman...*, le texte se met en abyme lorsque Bruno et Grubi, devenus personnages acteurs maintenant, rejouent des morceaux de ce qu'ils ont joué en tant que simples personnages au premier acte, commentent et tentent même d'expliquer la pièce à leur manière²³. *Le spectateur condamné à mort* fait apparaître le

livre même de la pièce sur scène tandis que le Procureur en arrache les pages et les enfonce dans la bouche de l'Auteur, ligoté et bâillonné²⁴. Dans *La Vieille dame...*²⁵, il est suggéré que la pièce que tente infructueusement de composer l'Auteur, harcelé par ses personnages qui le poussent à écrire contre son gré « seulement avec les bruits de la ville », est celle du titre même²⁶. En effet, après les bribes de cette fiction éparses dans l'œuvre et concentrées dans la scène 12 sans paroles, l'Auteur, accompagné par les personnages de la Vieille dame et du Commissaire, interrompt son ami le Metteur en scène, à la scène 14, pour lui dire qu'il a une histoire superbe. Le personnage de la Vieille dame prend alors la parole et prononce le titre de cette histoire, dont elle fait partie : *La Vieille dame qui fabrique 17 cocktails Molotov par jour*²⁷.

Le reflet spéculaire peut concerner non pas l'œuvre elle-même mais l'œuvre d'un autre auteur dont il est question dans la pièce. C'est notamment le cas du dénouement du *Dernier Godot* : alors que c'était le jour, paraissait-il, de la mort du théâtre, Beckett et Godot, après une âpre discussion, finissent par parler tranquillement, en reprenant le début d'*En attendant Godot*. Pendant ce temps, les passants s'arrêtent et les entourent, devenant ainsi leurs spectateurs et faisant, par conséquent, renaître le théâtre, que Beckett et Godot croyaient terminé²⁸. Et ce n'est pas la seule projection d'*En attendant Godot* dans *Le dernier Godot*, puisque la pièce qu'on jouait auparavant, avec les deux personnages comme seul public, dans le théâtre qui les a mis à la porte, était justement celle de Beckett !

Nonobstant, les projections d'éléments du circuit de communication théâtrale sont plus nombreuses et d'une ahurissante

variété. Ainsi, il est fréquent que l'auteur se projette dans la fiction, aussi bien l'auteur Matei Vişniec que d'autres, comme Tchekhov ou Ionesco, ou un auteur imaginaire, sans plus de précision. Dans *Mais maman...* des personnages réclament la présence de Matei Vişniec pour qu'il réponde du fiasco qu'est la pièce²⁹ ; dans *Le spectateur condamné à mort*, l'auteur apparaît sur scène, convoqué comme témoin, paradoxalement bâillonné, pour recevoir des critiques acerbes sur la pièce même de la part des personnages³⁰ ; dans *La Vieille dame...* l'auteur, appelé ici Michel Tisson – ce qui n'empêche pas que nous puissions projeter sur lui la figure de l'auteur réel – traverse l'œuvre d'un bout à l'autre, constamment harcelé par ses personnages tandis qu'il essaye d'écrire sa pièce, ce qui fait que l'acte d'écriture de celle-ci se projette aussi constamment en elle. Dans *Jeanne et le feu*, la figure de l'auteur est relayée par celle du personnage conteur et metteur en scène à la fois, qui veut raconter sa version de l'histoire de Jeanne d'Arc au public. Toutefois, après son affrontement sur scène avec un quelqu'un se disant la véritable Jeanne d'Arc, il devra finalement accepter que l'histoire soit alternativement racontée aussi bien par lui que par cet étrange personnage qui se dit réel³¹. Finalement, le personnage de Tchekhov apparaît tout le long de *La machine Tchekhov*, en compagnie des personnages de ses récits, tandis que Ionesco fait plusieurs apparitions invisibles et silencieuses pour le public, mais non pas pour Serge, le personnage central dans *De l'élasticité...*, pièce qui est un hommage au dramaturge franco-roumain et aussi, entre autres, une projection spéculaire de certaines de ses œuvres, adaptées par le génie créateur de Matei Vişniec.

La mise en scène, avec le metteur en scène et les acteurs, se projette aussi dans quelques œuvres. Dans *Le spectateur condamné à mort*, le metteur en scène est appelé sur les tréteaux pour témoigner avant d'être renvoyé violemment, parce que ses réponses ne sont pas satisfaisantes pour le tribunal grotesque et manipulateur³². Le metteur en scène et l'auteur sont de vieux amis qui, nonobstant, discutent plusieurs fois dans *La Vieille dame...* ; ce sera d'ailleurs le metteur en scène qui écrira ce que la Vieille dame demandait à l'auteur : une œuvre sans paroles, faite des *bruits* de la ville, qui se limite à reprendre les réclames publicitaires des produits de consommation. Et cela lui vaudra, de plus, un éclatant succès, face à l'échec de la pièce qui porte le titre de l'œuvre dans la fiction.

La mise en scène est la substance même de *Richard III n'aura pas lieu*, où nous assistons à la pression qu'exerce la censure de la Russie staliniste sur Meyerhold afin qu'en aucune manière la pièce ne puisse inciter les spectateurs à se poser des questions sur le pouvoir soviétique. Metteur en scène, acteurs, souffleuse, censeurs, travailleurs du théâtre apparaissent sur scène ; Meyerhold, notamment, en compagnie de Richard III qui, délicieusement ambigu, est parfois un personnage acteur et parfois le personnage même de la fiction de Shakespeare.

La projection de l'acteur dans la fiction théâtrale apparaît, en fait, à plusieurs reprises. Il n'est pas rare que les personnages de la fiction dramatique coïncident avec les personnages acteurs qui les jouent, en interaction avec les autres personnages auteur, metteur en scène ou même le public : Grubi et Bruno jouant comme personnages acteurs ce qu'ils ont joué avant

comme simples personnages³³; les personnages acteurs qui, accompagnant le conteur dans *Jeanne et le feu*, donnent leur avis sur la représentation³⁴; le personnage comédien Anton, dans *Richard III n'aura pas lieu*, qui, au cours d'une fête très alcoolisée, explique à Meyerhold le danger de l'émotion collective que provoque le théâtre³⁵; etc. Aussi bien, *De la sensation...* commence par une fiction théâtrale encadrante : les personnages acteurs attendent Ionesco lui-même pour commencer une représentation de *Rhinocéros*³⁶, pièce que nous ne verrons pas, mais dont nous connaissons les avatars de la mise en scène par le personnage de Serge, poète emprisonné pour avoir pissé en état d'ivresse devant la statue de Staline, puis libéré au moment du dégel.

Finalement, nous remarquons dans un roman récent une métalepse de vertige de ce genre : le chien Clever, après avoir entraîné sa maîtresse à prendre des cours de théâtre, demande à jouer le rôle du canidé dans *Du pain plein les poches*³⁷ ! Un phénomène intéressant qui cumule le passage entre deux frontières : celle qui sépare la réalité de fiction, celle qui sépare les hommes des animaux.

La projection du public dans la fiction théâtrale ne manque pas à l'appel, comme le montraient les premières œuvres roumaines. Ainsi, nous trouvons plusieurs pièces de cette période, où soit le début, soit la fin, soit l'un et l'autre, font que l'espace-temps de la fiction théâtrale s'ouvre directement sur l'espace-temps réel du public de la représentation. *Uşa*, une des premières pièces de l'auteur, où l'on entend des échos de Sartre et Ionesco, nous montrait comment plusieurs personnages attendaient angoissés le passage, chacun à son tour, par une porte vers la torture et

la mort. Malgré les bruits horribles qu'ils écoutaient de l'autre côté, malgré la possibilité de résister et de partir, ils finissaient tous par se soumettre et disparaître par le même endroit. Puis, au moment où les deux derniers d'entre eux le font, une surprenante didascalie unifie l'espace de la scène et celui de la salle, en mettant sur un même plan les personnages de fiction et le public. Effectivement, la scène tourne alors et le personnage : « *entre dans la salle où se trouvent les spectateurs comme s'il entrerait dans le purgatoire* »³⁸, ce qui fait participer le public à la fiction théâtrale – ou la fiction théâtrale à la réalité du public.

Un ouvrage postérieur, *Călătorul prin ploaie*, présente deux situations similaires qui jouent sur l'intersection des espaces-temps de la fiction théâtrale et des spectateurs. Ainsi, une didascalie initiale indique que, tandis que le public occupe ses places, un personnage, le Chef de la gare, se trouve déjà sur scène, se balance dans son fauteuil et change de place. Puis, quand le public s'est assis : « *Il observe la salle et s'adresse à elle, en guise de présentateur* »³⁹. L'intersection entre personnage et public revient à la fin de la pièce, quand ce même personnage s'adresse à celui-ci pour lui raconter la fin de l'histoire.

Le début de *Groapa din tavan* est similaire, puisque, comme les didascalies le montrent, tandis que le public s'assoit, on entend des coups de tonnerre qui s'intensifient, et qui correspondent à la guerre fratricide qui se déroule dans la fiction⁴⁰, ce qui suggère que, peut-être, cette guerre, ou quelque chose de semblable, se déroule aussi dans la réalité du public. Et finalement, *Artur, osânditul*, où l'on nous montre comment un système autoritaire réussit à faire qu'un condamné accepte le

bien-fondé de sa mise à mort, se termine par une harangue grotesque du Gouverneur de la prison au public, dans laquelle il exalte l'attitude *dévouée* du prisonnier et rend, en quelque sorte, complices les spectateurs par leur silence : « Il est notre seule chance, il est le Messie, le dernier vaincu du ciel... Il est venu, il a vu, il a lutté, il a vaincu (il lui donne un baiser sur le front). Et voilà ! »⁴¹.

Tout indique donc que, dès ses débuts, l'œuvre dramatique de Matei Vişniec a cherché par divers moyens à impliquer le public, en le faisant par moments partie de la fiction, ce qui, tenant compte du caractère critique plus ou moins voilé de ces pièces, pouvait se traduire par une invitation à l'action *hors texte*.

Avec ces exemples, nous espérons avoir donné une idée du foisonnement, de la variété et de l'énorme plasticité des projections spéculaires dans les œuvres de Matei Vişniec, qui paraissent défier tout classement. Et à un point tel que nous sommes tentés de reprendre l'image du miroir cassé que l'auteur utilisait dans *L'homme-poubelle* pour évoquer la structure modulaire de cette pièce : « Ces textes sont comme les morceaux d'un miroir cassé »⁴². Oui, c'est comme si les œuvres de Matei Vişniec – œuvres au sens large, non seulement textuel, mais avec leur circuit de création et réception – avaient brisé le miroir dans lequel elle se reflétaient pour incorporer non uniquement un reflet complet de soi, mais aussi les reflets changeants, partiels, démultipliés, émiettés des morceaux du miroir. Il est temps maintenant d'observer les métalepses par lesquelles auteur, metteur en scène, acteurs et public interagissent entre eux dans ce caléidoscope spéculaire.

2. Le caléidoscope métalectique : la rencontre de l'auteur et des personnages

Très vite sont apparues des métalespes où l'auteur, qu'il soit nommé Matei Vişniec ou non dans le texte, et ses personnages franchissent la frontière qui les sépare, et même celle qui sépare du public. Quitte à remarquer que l'auteur peut aussi se montrer accueillant au personnage, l'exclamation de la première scène de *L'Auteur* dans *La dame...* pourrait être appliquée à l'ensemble de ces œuvres : « Dès que j'invente un personnage, il frappe à ma porte et il veut me parler [...]. La vie d'un auteur, c'est ça... être harcelé sans cesse par ses personnages... (*Vers la porte*) Je ne suis pas là ! »⁴³. Entre auteur et personnages se tissent ainsi des rapports si divers et pluriels, qu'ils nous font penser à ceux qui se tissent dans la vie réelle. Nous nous concentrerons sur ceux qui mettent en jeu le pouvoir de l'écrivain et la rébellion de ses personnages.

Deux pièces de la période roumaine, *Mais maman...* et *Le spectateur condamné à mort*, présentent des traits communs dans ce domaine. L'accusation des personnages acteurs contre l'auteur de la pièce qu'ils jouent est virulente dans les deux textes. Ainsi, dans la première, des personnages s'exclament-ils : « Mais appelez Monsieur Vişniec ! Où est l'auteur ? Qu'est-ce qui se passe ici ? On est au cirque ou quoi ? C'est quoi ce bordel ? [...]. L'auteur, l'auteur ! Mais qu'il vienne l'auteur ! Cette crapule, cette ordure, il n'a qu'à venir, ce trouillard ! [...]. Moi j'ai pas peur de l'auteur ! »⁴⁴. L'auteur n'apparaît pas ici, mais il le fait dans la deuxième pièce, bâillonné et ligoté, tandis qu'il est soumis à un violent interrogatoire :

LE PROCUREUR : Votre pièce n'est qu'une longue soupe, Monsieur. À propos, cette réplique elle est écrite ou non ?

LE DÉFENSEUR : Vous croyez que nous sommes à votre merci ? Que vous pouvez tordre le cou de vos personnages ? Quand vous voulez et comme vous voulez ?

LE PROCUREUR : Vous croyez que tout ce que nous pouvons dire est déjà écrit ? Que tout ce que nous pouvons penser est déjà écrit ? Que vous pouvez nous faire dire tout ce que vous voulez, faire de nous tout ce que vous voulez ? Que tout ce que nous pouvons faire et penser jusqu'à notre mort est déjà écrit ?

[...] LE PROCUREUR : Les auteurs... Avec cette espèce c'est toujours comme ça... Ils se prennent pour le centre du monde et quand le temps de la vérité arrive, ils se replient sur eux-mêmes⁴⁵.

La rencontre se fait donc dans un climat de grande tension où les personnages reprochent à l'auteur la pièce qu'il a écrite, qualifiée avec mépris (*borde*, *longue soupe*), et le pouvoir qu'il exerce sur eux. Les personnages qui se révoltent contre l'auteur deviennent donc en quelque sorte des porte-parole grotesques de la censure de l'époque qui ne verrait dans cette œuvre qu'inanité, absurde et décadence bourgeoise. Mais il y a encore plus dans *Mais maman...*, lorsque se produit une contestation des acteurs et personnages secondaires contre les principaux, ce qui finit par faire éclater sur scène un avatar de la Révolution française : « Buvons à la libération totale du théâtre ! [...]. Hourra ! Vive les

personnages secondaires ! [...]. À bas les personnages principaux ! [...]. Buvons à la mort de l'auteur ! »⁴⁶.

Cette révolution égalitariste devient rapidement tyrannie cauchemardesque qui en arrive à menacer le public de décapitation. On passe ainsi de la proclamation de l'égalité – « Il n'y a plus de rôles principaux ni secondaires ! » – et de la liberté absolue – « [...] il est permis une fois pour toutes de fumer sur la scène ! Il sera aussi permis de jeter des ordures, de siffler et de taper du pied, de pincer et de se grincer les dents [...]. On ne vendra plus de billets ! On n'aura plus de vestiaires »⁴⁷ – à l'imposition d'une tyrannie dont la principale victime est le droit à la différence et à la liberté personnelle : « Tous les citoyens ont le devoir de jouer dans la pièce ! Ceux qui ne jouent pas dans la pièce sont contre la pièce. Les spectateurs sont abolis ! »⁴⁸.

Se construit ainsi un grotesque état policier sous la dictature d'un théâtre soi-disant émancipé, qui tourne rapidement sur scène à la tragédie par la mort du personnage de Grubi. L'œuvre dénonce par cette grotesque et tragique révolution des personnages secondaires aussi bien l'utopie révolutionnaire égalitariste que l'état policier qui se réclame de cette révolution. Mais il le fait, de plus, par un subtil jeu de miroirs qui fait que ce théâtre de dénonce incorpore lui-même le projet d'un théâtre tyrannique et totalitaire, ce qui pourrait être une façon de brouiller les pistes pour la censure, mais de reconnaître aussi implicitement que la tentation démagogique et totalitaire peut apparaître partout, même là où l'on s'y attendrait le moins.

Il faut ajouter à cela que, dans les deux ouvrages, la métalepse concerne aussi le public, appelé par les acteurs personnages

à jouer un rôle. Dans *Mais maman...* on tente de révolter le public contre la pièce, et des personnages dispersés dans la salle en arrivent à insulter les spectateurs par leur passivité ; le public est même l'objet de la furie révolutionnaire qui agite à un moment donné les personnages⁴⁹.

Le spectateur condamné à mort va encore plus loin puisque le public est appelé à jouer un rôle décisif dans la pièce. D'un côté, on se demande si c'est vraiment un spectateur qui joue le rôle de l'accusé ; de l'autre, les rapports entre les personnages et le public passent par des moments bien différents : tantôt les juges cherchent la collaboration du public dans cette mascarade de procès, tantôt on lui propose même de prendre un fusil pour tirer sur l'accusé, tantôt les personnages ressentent les spectateurs comme une menace et on envisage la possibilité que ce soient eux qui jugent le tribunal⁵⁰. On a donc l'impression qu'une fois que les frontières qui séparent auteur et personnages ont été franchies, celles qui séparent du public le sont aussi avec facilité, ce qui peut se traduire par un appel à l'implication non seulement dans la fiction mais aussi dans la réalité.

La révolte des personnages continue à être présente dans des ouvrages écrits postérieurement et qui ne font pas référence au monde communiste. C'est, bien entendu, le cas de *La Vieille dame...* Ce personnage, et quelques autres de la pièce en moindre mesure, harcellent constamment l'Auteur : on fait irruption auprès de lui pour lire ce qu'il écrit, on n'aime pas ce qu'il a écrit, on sait même ce qu'il n'a pas encore écrit, on lui reproche d'avoir laissé la machine à écrire pour l'ordinateur – qui en fait l'aurait supplanté comme auteur –, on l'insulte (*logorrhéique*), on se plaint du

traitement reçu comme personnage, on lui reproche d'écrire sur commande, on le force à la torture d'un atelier d'écriture, etc. Tous les sévices imaginables qu'un personnage pourrait infliger à son auteur paraissent être là ! Un de ces harcèlements révèle une continuité avec la critique des ouvrages de la période roumaine. Ainsi, la Vieille se montre critique avec la pièce qu'écrivit l'Auteur – comme le Défenseur ou le Procureur du *Spectateur condamné à mort* – mais ne se contente pas de cela, puisqu'elle insiste pour que celui-ci écrive un autre genre de pièce :

J'aimerais bien que tu abandonnes un jour les paroles et que tu écrives seulement avec les bruits de la ville [...] MAISON RICHARD, CAFÉS RICHARD 1892, TORREFACTEUR, SPECIALISTE, EURO-SUCRE, DADDY, SUCRE EN POUDRE. C'est magnifique. Tu te rends compte ? [...]. Voilà. Écris-moi une pièce avec ces mots ! Les mots qui nous dévorent... Par rapport à cette réalité textuelle, la littérature, c'est du caca, c'est une forme de débilité, c'est du non-sens⁵¹.

Si les deux œuvres que nous avons vues de l'époque roumaine savaient l'autoritarisme par le biais des grotesques attaques des personnages envers l'œuvre et l'auteur, ainsi que par leur propre utopie destructrice, maintenant La Vieille révèle par son insistance le danger que suppose pour l'écriture les injonctions qu'elle peut recevoir du consumérisme des sociétés capitalistes. Et l'œuvre même nous en fournira la preuve en nous montrant comment un texte écrit de la sorte, par le Metteur en

scène, est le succès de la saison tandis que les efforts de l'auteur pour qu'on appuie son projet d'écriture, *La dame qui fabrique 37 cocktails Molotov par jour*, sont voués à l'échec. Tout indique donc que, aussi bien dans le contexte communiste que capitaliste, les personnages qui se révoltent contre l'auteur font penser à la censure, plus nette et brutale dans la première période, plus sophistiquée et insidieuse dans la deuxième.

Toutefois, le rapport de l'auteur aux personnages ne constitue pas toujours un tel affrontement : un apaisement des tensions et même un émouvante approche est possible entre eux. Ainsi peut-il arriver que ce qui commence mal entre auteur et personnages finisse par bien se terminer ou, du moins, se nuancer.

La Vieille dame elle-même s'apaise et finit par collaborer avec l'Auteur, puisqu'elle l'accompagne pour appuyer son projet d'écriture de *La dame qui fabrique 37 cocktails Molotov par jour*, auprès de son ami le Metteur en scène. Aussi bien, la discussion entre le Conteur et le personnage soi-disant *réel* de Jeanne d'Arc à propos de l'histoire qu'ils vont raconter conduit à une première entente consistant en l'alternance des deux voix. Cela est suivi de sérieuses discussions entre le Conteur et Jeanne d'Arc, notamment lorsque les personnages bouffons révèlent à celle-ci qu'elle n'est, en fait, rien d'autre que le résultat d'une invention de leur cru, sortie d'un concile international secret pour trouver une solution à la guerre qui dévaste la France.

Toutefois, dès que le drame humain du jugement et du supplice de Jeanne d'Arc s'imposera, aucune dissension ne sera plus perceptible : le Conteur et le personnage se disant être la véritable Jeanne d'Arc ne

seront plus qu'une même voix profondément attachée à la jeune femme et compaissante de son injuste destin.

L'apaisement des tensions est aussi perceptible dans les pièces qui mettent en scène d'autres auteurs. Dans *Le dernier Godot*, nous assistons à une conversation entre deux personnages qui viennent d'être mis à la porte d'un théâtre où on jouait *En attendant Godot* : le théâtre a fermé, car c'étaient les deux seuls spectateurs. Dans le cadre spéculaire de vertige que nous avons déjà vu, nous apprenons qu'il s'agit de Beckett et Godot lui-même, tandis que la conversation devient une violente dispute entre eux, notamment par les accusations du personnage à l'auteur pour avoir fait de lui un absent pendant toute de la pièce. Puis, petit à petit, la querelle s'apaise, et la pièce se termine par Beckett et Godot commençant à jouer les rôles de Vladimir et Estragon, tandis que les passants se regroupent autour d'eux formant un public de théâtre :

BECKETT : Demande-moi s'ils m'ont cassé la gueule... Pendant ce temps j'enlève ma chaussure et je la regarde. Après tu me demandes ce que je fais là.
Beckett ôte sa chaussure

GODOT (*d'une voix décidée*) : Qu'est-ce que tu fais ?

BECKETT : *Je me déchausse. Ça t'est jamais arrivé*⁵² ?

Les phénomènes spéculaires et métaleptiques s'accumulent dans ce dénouement de l'œuvre : le personnage de Beckett joue à la fois l'auteur Beckett, le personnage de Vladimir et le metteur en scène, qui donne des indications au personnage de Godot, lequel assume le rôle d'Estragon. De cette surprenante manière, Godot,

qui se plaignait au début de la pièce d'avoir été réduit au silence dans *En attendant Godot*, parle finalement dans cette œuvre, n'en déplaît l'auteur réel Beckett !

Dans *Richard III n'aura pas lieu*, le personnage de Richard III est constamment rebelle à son metteur en scène Meyerhold ; et à un point tel qu'il prend le relai de la censure staliniste qui veut forcer une mise en scène sans association possible avec la réalité environnante. Pourtant, à la fin de la pièce, le personnage vient consoler et soigner les blessures du metteur en scène dans son cachot. C'est alors que l'auteur explique au personnage comment il l'a conçu :

RICHARD III : Je ne t'ai jamais laissé tomber, camarade Maître Artiste [...] pourquoi voulais-tu faire de moi un personnage positif ?

MEYERHOLD : Parce que tu représentes le mal sans portée idéologique. Tu es une force sombre mais tu représentes le mal honnête. Tu tues pour obtenir le pouvoir mais tu ne tues pas au nom d'une grande utopie⁵³.

Richard III prend alors les feuilles où Meyerhold avait écrit une lettre à la demande du geôlier, s'avance vers le public, le regarde dans les yeux et, comme s'il voulait lire la lettre, prononce des paroles célèbres de lui-même dans la pièce de Shakespeare. Et c'est par cette implicite entente entre metteur en scène et personnage que la pièce se termine, en faisant appel au public.

Cette dualité de rapports est aussi perceptible dans *La machine Tchekhov* : l'auteur russe y rencontre ses personnages, aussi bien dans sa chambre où il est mourant que dans les espaces de ses fictions

dramatiques, faisant que même des personnages de différentes pièces se rencontrent. Certains s'attaquent à son œuvre, faisant ainsi écho à des critiques réelles : ses personnages sont spleenétiques, il n'a jamais ressenti de façon profonde la vie du peuple russe ; etc.

L'attaque est parfois plus personnelle ; ainsi, Macha, un personnage des *Trois sœurs*, s'exclame-t-elle : « Mais pourquoi êtes-vous toujours si cruel, Anton Pavlovitch ? Pourquoi me faites-vous souffrir, même maintenant que vous êtes en train de mourir ? Pourquoi nous condamnez-vous jusqu'à la fin ? »⁵⁴. Pourtant, l'atmosphère se détend souvent et les personnages se montrent compatissants, accueillants aux explications mêmes que donne l'auteur russe, qui dévoile ses paradoxes et contradictions intérieures. Matei Vişniec lui-même a indiqué le rôle principal de ces personnages dans la « Lettre à Tchekhov » qui précède *Nina ou la fragilité des mouettes*, une surprenante continuation de *La mouette* : « les nombreux personnages que vous faites mourir dans vos pièces viennent vous apprendre à votre tour à mourir »⁵⁵.

Nous retrouvons les deux versants dans *De la sensation...*, avec la particularité que la rencontre métalectique a ici lieu entre un personnage de la fiction insérée, *La cantatrice chauve*, et un personnage de la fiction insérante qui n'est pas proprement auteur, mais traducteur et lecteur de la fiction insérée, ainsi que metteur en scène. Dans cette pièce, Serge raconte à ses camarades de cellule *La cantatrice chauve*, ce qui les amuse énormément. Et à un point tel que le Directeur de la prison, surpris des rires entendus pendant la nuit de la cellule, les oblige à lui jouer la pièce ; nous pouvons deviner la réaction du camarade Directeur face à ce texte « exemple même d'une littérature bourgeoise

décadente »⁵⁶, comme l'affirme le Rédacteur en chef. Dans cette œuvre, dont la substance même est constituée par la spécularité et la métalepse, le rapport entre Serge, traducteur de *La cantatrice chauve*, et le personnage de la Cantatrice – Vişniec a demandé humblement pardon à Ionesco de la faire apparaître dans la pièce⁵⁷ – est surprenant. Tout d'abord nous ne savons pas si l'apparition du personnage est une intrusion de celui-ci ou s'il a été appelé par Serge lui-même :

SERGE : Ça ne vous fait aucun problème de venir me voir, comme ça... tout en sachant que vous n'êtes qu'un personnage qui n'existe même pas⁵⁸ ?
[...] LA CANTATRICE : Mais quelle idée vous avez eue, il y a trois ans, de me faire entrer dans la pièce... dans la pièce que vos racontiez à vos collègues de cellule⁵⁹.

La cantatrice harcelle à plusieurs reprises Serge, mais montre aussi, souvent, son attachement pour lui. Elle finira même par lui donner un baiser et, apparaissant avec *les cheveux en feu*, lui offrir les fragments de la pendule brisée, qui symbolisent la liberté récupérée de Serge :

LA FEMME AUX CHEVEUX DE FEU : Monsieur Penegar, je vous aime...

(*La femme aux cheveux en feu donne un baiser au poète. Ensuite, elle ramasse les morceaux de pendule cassée et les remet dans les bras du poète*)

LA FEMME AUX CHEVEUX DE FEU : Voici votre temps brisé, Monsieur... Maintenant, vous êtes libre...

(*Elle prend le poète par le bras et sort avec lui de la cellule*)⁶⁰.

Voilà donc un cas extrême d'influence métalepique d'un personnage de la fiction insérée : nous savons que la cause matérielle de la libération de Serge est le dégel, mais sa libération intérieure est l'œuvre du personnage de la Cantatrice et, par conséquent, du théâtre de Ionesco, ce qui rappelle l'effet que cet auteur a eu sur Matei Vişniec à l'époque de la Roumanie communiste, comme lui-même le révèle : « Après avoir lu les pièces de Ionesco, je n'ai jamais eu peur de rien dans ma vie. Plus que tout système philosophique ou livre de sagesse, c'est Ionesco qui m'a aidé à comprendre l'homme et ses contradictions, l'âme humaine, la vie et le monde »⁶¹.

L'explication que donne Serge à la Cantatrice de son intérêt pour elle, sans obtenir aucune réaction de sa part, prend une ampleur inattendue à la lumière de ces paroles de Matei Vişniec : « J'aime tellement votre absence. Vous représentez pour moi, en quelque sorte, l'idéologie. Dans une société idéale, l'idéologie devrait être aussi discrète que vous »⁶². De cette manière, ce personnage absent prend une valeur symbolique : le vœu d'une société non tyrannisée par l'idéologie, l'inverse donc de la société autoritaire communiste où se développe l'histoire.

Finalement, le caléidoscope métalepique et spéculaire a conquis un nouveau territoire avec *Le cabaret des mots*, où le code même linguistique se projette dans la fiction dramatique du moment que les mots deviennent les personnages de la pièce. Ils parlent d'eux-mêmes, des autres mots, s'adressent à eux, agissent et réagissent les uns face aux autres. Ils s'adressent aussi à l'auteur, lui parlent, discutent avec lui, agissent et réagissent face à lui ; ils s'adressent même au lecteur. Des éléments

de la poétique de l'auteur se spécularisent, aussi bien lorsque ces mots parlent d'eux-mêmes que lorsque l'auteur parle d'eux : *Poésie, Silence, Ambiguïté, Utopie, Racines et ailes*⁶³.

Dans cette œuvre modulaire, nous percevons une tension avec les mots, déjà annoncée par la Vieille dame lorsqu'elle critiquait l'auteur par le pouvoir qu'il croyait avoir sur eux : « Tu as eu, du coup, trop de pouvoir sur les mots et tu t'es pris, forcément, pour un demi-dieu »⁶⁴. Le roman *Syndrome de panique dans la Ville lumière*, où l'on assiste à une fantastique rébellion des mots qui sortent de leurs livres, était encore plus explicite à ce sujet :

La littérature est une chose mystérieuse, quand on écrit et qu'on est en rapport direct, presque mystique, avec la page blanche, on se rend compte qu'on est soumis à des forces impossibles à définir avec précision. Les mots, une fois libérés, ont droit à certaines initiatives. Quel orgueil de croire que tu peux construire toi-même un livre, alors que ce sont les mots qui t'écrivent, toi, et qui te construisent⁶⁵ !

Ainsi, dans *Le cabaret des mots*, la voix de l'auteur essaye de raisonner le mot *Moi* sans succès, elle en finit avec le mot *Toujours*, le mot *Mal* la fait pleurer, elle demande de se méfier du mot *Utopie*⁶⁶, etc. Puis les tensions s'apaisent parfois ; voilà comment se termine la séquence où les *gros mots* ont harcelé l'auteur parce que, selon eux, il ne leur concède pas la dignité littéraire qu'ils mériteraient :

Mais qu'est-ce que vous voulez que je fasse pour vous ? Je ne suis qu'un

écrivain. Je ne peux pas ennoblir un mot. Croyez-vous qu'un écrivain soit capable d'enjoliver, de mythifier, de rehausser la dignité d'un mot ? [...]. Allez vous faire foutre ! Espèce de mots de merde ! Abcès de la pensée, déjection du langage, rebuts que vous êtes. Retournez dans votre bordel pourri et laissez-moi tranquille.

Les mots révoltés me saurent au cou et m'embrassent : – T'as été vachement bien, tu es des nôtres⁶⁷.

Une évidente alliance, plutôt amusante, se dessine, malgré ces tensions, entre les mots et l'auteur, comme le montre aussi la conclusion ironique de la séquence dans laquelle l'auteur reçoit ce jour-là le *mot d'ordre* : « mettre de l'ordre dans les mots de mon cerveau. Dépoussiérer. Réorganiser. Faire de la place. Aérer. Jeter ». Effectivement, après ce lavage, il conclut ironiquement : « Maintenant j'ai 1000 Mo de free pour mes clips »⁶⁸.

Ayant donc montré comment la figure de l'auteur, et ses alliés le metteur en scène ou le traducteur, se projettent dans la fiction dramatique, rencontrent les personnages qui tantôt les critiquent et se révoltent contre eux, tantôt se rapprochent au point de devenir leurs alliés, nous tenterons d'explorer les implications de ce phénomène.

3. Explorations pour une conclusion

Nous avons déjà fait une première lecture de la révolte des personnages : elle est une courroie de transmission des injonctions contre l'artiste et sa liberté, que ce soit de façon explicite et autoritaire, ou implicite et plus sophistiquée. La position de l'auteur contre cette oppression est

évidente, même si elle n'est pas explicitement affirmée, ne serait-ce que par le rire que provoque l'habillement grotesque de ces injonctions.

Mais nous allons tenter d'aller plus loin dans cet univers littéraire. L'abondance de conflits avec les personnages nous décrit un espace intime de la création traversé par des tensions profondes. Toutes proportions gardées, Matei Vişniec nous rappelle ces poètes du Moyen-âge, comme Charles d'Orléans, qui ont besoin de se décomposer et de s'objectiver par allégories de soi – Cœur, Raison, Désir, etc. – pour évoquer leurs conflits intérieurs. Dans un univers créateur décentré, c'est un peu ce que fait Matei Vişniec : ses tensions profondes donnent lieu à des rapports polémiques avec ses personnages et ses mots, mais aussi à des ententes avec eux.

Des réflexions récentes de l'auteur nous confirment d'ailleurs cette idée. Ainsi, il constate à la vue des statues de Cervantès, don Quichotte et Sancho de la *Plaza de España* de Madrid, combien celles des auteurs sont tristes et déprimantes tandis que celles des personnages amusent et font rêver ; puis il ajoute à propos des personnages : « tu as envie de parler avec eux, de les toucher, de penser que peut-être toi aussi tu pourrais être personnage »⁶⁹. Il complète cette idée plus tard en nous révélant lui-même les rapports vivants qu'il entretient avec ses propres personnages : « Pour moi aussi, les personnages de fiction ont été la véritable réalité, j'ai bavardé souvent avec eux au cours de ma vie, je les ai admirés le plus possible, ils m'ont troublé dans la plus grande mesure et je leur ai accordé la plus grande partie de mon temps »⁷⁰.

Le net refus de toute dictature se projette ainsi dans une conception d'univers créateur où l'auteur descend de son

piédestal pour se mettre au niveau de ses personnages, et leur concéder une vie propre. Et certes, si cette rencontre conduit souvent à l'affrontement et la révolte des personnages, notamment lorsque ceux-ci incarnent les grotesques injonctions du pouvoir, elle mène aussi à des efforts pour une entente, et même une collaboration, comme nous avons pu l'observer. Dans des déclarations récentes, l'auteur a insisté, d'ailleurs sur les limitations que les personnages mêmes peuvent imposer à l'auteur :

Il m'est arrivé souvent, en écrivant une pièce, de découvrir avec stupeur qu'un personnage que je désirais secondaire commençait à prendre de plus en plus de place, à grandir et à occuper la place des personnages qui, dans mon esprit, étaient principaux. Il existe, en fait, dans chaque œuvre une lutte entre les personnages, entre les secondaires et les brillants. Comme dans tout espace vital, aussi dans l'univers du texte la lutte pour survivre et s'affirmer demeure atroce [...] ⁷¹.

Le rapport de l'auteur à ses personnages dessine ainsi un espace de tensions perpétuelles et d'efforts pour résoudre, au moyen d'une entente, des tensions. L'absence de solution définitive, la perpétuation

des tensions, mais aussi de l'effort pour les résoudre par l'entente seraient-elles non seulement une leçon littéraire mais aussi, par une autre projection spéculaire, une leçon de vie et, pourquoi pas, de politique ?

Nous ajouterons une dernière nuance à ce caléidoscope spéculaire et métaleptique. Comme nous l'avons vu, les passages de la réalité à la fiction, ou de la fiction insérante à la fiction insérée, sont si fréquents que nous avons parfois du mal à saisir les frontières entre les uns et les autres. Borgès nous suggère une explication au malaise que nous pouvons ressentir face à ces phénomènes, en particulier lorsqu'il s'agit de théâtre dans le théâtre : « Pourquoi sommes-nous inquiétés du fait que Don Quichotte soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur de *Hamlet* ? Je crois avoir trouvé la cause : les inversions de ce genre suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs, nous pouvons être fictifs » ⁷². Monsieur Vişniec court donc le risque de devenir personnage de fiction, peut-être nous aussi nous sommes en train de le devenir... Serions-nous manipulés comme personnages sans le savoir ? Pourrions-nous transformer ces interférences si fréquentes entre la réalité et la fiction en un gain de conscience critique ?

BIBLIOGRAPHIE

- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, vol. 1 et 2, Barcelone, Emecé, 1989.
 Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
 Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.
 Genette, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
 Visniec, Matéi, *Théâtre décomposé ou L'homme-poubelle*, Paris, L'Harmattan, 1996.
 Visniec, Matéi, *Du pain pleins les poches et autres pièces courtes*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2004.
 Visniec, Matéi, *Mais maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier*, traduit par l'auteur, s.l., L'Espace d'un instant, 2004.

- Visniec, Matéi, *La machine Tchékbov*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2005.
- Visniec, Matéi, *Richard III n'aura pas lieu ou Scènes de la vie de Meyerhold*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2005.
- Visniec, Matéi, *Le spectateur condamné à mort*, traduit du roumain par Claire Jéquier et l'auteur, s. l., L'Espace d'un Instant, 2006.
- Visniec, Matéi, *Jeanne et le feu*, Paris, L'Œil du Prince, 2007.
- Visniec, Matéi, *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2007.
- Visniec, Matéi, *Nina ou De la fragilité des mouettes empaillées*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2008.
- Visniec, Matéi, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009.
- Visniec, Matéi, *La dame qui fabrique 37 cocktails Molotov par jour*, Benquet, Éditions Écritures Théâtrales Grand Sud-Ouest, vol. 7, 2009.
- Visniec, Matéi, *Syndrome de panique dans la Ville lumière*, traduit par Nicolas Cavallès, Paris, Non Lieu, 2012.
- Visniec, Matéi, *À table avec Marx*, traduction de Benoît Joseph Courvoisier, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2013.
- Visniec, Matéi, *Le cabaret des mots*, Paris, Non Lieu, 2014.
- Visniec, Matéi, *Le marchand des premières phrases*, traduit par Laure Hinckel, s. l., Jacqueline Chambon, 2016.
- Visniec, Matéi, *Le Cabaret Dada*, traduction de Mirella Patureau, Paris, Non Lieu, 2017.
- Visniec, Matéi, *Opera Dramatică*, vol. 1 et 2, Bucarest, Cartea Românească, 2017.
- Visniec, Matéi, *Ultimele zile ale Occidentului*, Bucarest, Polirom, 2018,
- Visniec, Matéi, *Iubirile de tip pantof, iubirile de tip umbrelă*, Bucarest, Polirom, 2018.

NOTES

1. Matéi Visniec, *Mais maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier*, traduit par l'auteur, s. l., L'Espace d'un instant, 2004. [Pièce écrite en roumain en 1979].
2. Matéi Visniec, *Le cabaret des mots*, Paris, Non Lieu, 2014.
3. Matéi Visniec, *Syndrome de panique dans la Ville lumière*, traduit par Nicolas Cavallès, Paris, Non Lieu, 2012. [Roman publié en roumain en 2008].
4. Matéi Visniec, *Le marchand des premières phrases*, traduit par Laure Hinckel, s. l., Jacqueline Chambon, 2016. [Roman publié en roumain en 2013].
5. Matéi Visniec, *Secretul lui Don Quijote*, in *Ultimele zile ale Occidentului*, Bucarest, Polirom, 2018, p. 341-362.
6. Matéi Visniec, *À table avec Marx*, traduction de Benoît Joseph Courvoisier « avec le regard complice de l'auteur » (*sic*), Paris, Éditions Bruno Doucey, 2013, p. 53-62. [Publié en roumain en 2011].
7. Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 243-246.
8. Voir Jorge Luis Borges, *Magias parciales del Quijote*, dans *Otras inquisiciones*, in *Obras completas*, vol II., Barcelone, Emecé, 1989, [première édition 1952], p. 45-47. D'ailleurs, Borges a mis le procédé à l'œuvre dans la nouvelle *Hombre de la esquina rosada*, du recueil *Historia universal de la infamia*, in *Obras completas*, vol. 1, Barcelone, Emecé, [première édition 1935], p. 329-334.
9. Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
10. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 52.
11. Matéi Visniec, *Le marchand*, p. 5. Le roman est sous-titré « roman caléidoscopique ».
12. Matéi Visniec, *Le spectateur condamné à mort*, traduit du roumain par Claire Jéquier et l'auteur, s. l., L'Espace d'un Instant, 2006. [Pièce écrite en 1985].

13. La différenciation entre une première époque roumaine et une deuxième époque française du théâtre de Matéi Visniec est à réviser puisque récemment il a composé directement quelques pièces en langue roumaine. C'est le cas de *Cabaretul Dada*, œuvre traduite en français par Mirella Patureau (Paris, Non Lieu, 2017), d'*Extraterestrul care își dorea ca amintire o pijama* ou de *Teatru vag*, ces deux dernières non traduites à cette date, mais déjà créées en langue roumaine au Festival Matéi Visniec de Suceava de 2019.
14. Matéi Visniec, *La Vieille dame qui fabrique 37 cocktails Molotov par jour*, Benquet, Éditions Ecritures Théâtrales Grand Sud-Ouest, vol. 7, 2009.
15. Matéi Visniec, *Jeanne et le feu*, Paris, L'Œil du Prince, 2007.
16. Matéi Visniec, *Le cabaret*.
17. Matéi Visniec, *Le dernier Godot*, in *Du pain pleins les poches et autres pièces courtes*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2004, p. 37-49. [Pièce écrite en roumain en 1978].
18. Matéi Visniec, *La machine Tchékhov*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2005.
19. Matéi Visniec, *Richard III n'aura pas lieu ou Scènes de la vie de Meyerhold*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2005.
20. Matéi Visniec, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2009.
21. Matéi Visniec, *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2007.
22. Matéi Visniec, *Nina ou la fragilité des mouettes empaillées*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2008.
23. Matéi Visniec, *Mais maman*, p. 64-67.
24. Matéi Visniec, *Le spectateur*, p. 76-81.
25. Les titres de Matéi Visniec étant souvent longs, nous les abrégeons depuis leur seconde apparition dans notre texte.
26. Matéi Visniec, *La Vieille dame*, p. 11.
27. *Ibid.*, p. 41.
28. Matéi Visniec, *Le dernier Godot*, p. 48-49.
29. Matéi Visniec, *Mais maman*, p. 49.
30. Matéi Visniec, *Le spectateur*, p. 63-65.
31. Matéi Visniec, *Jeanne et le feu*, p. 9-14.
32. Matéi Visniec, *Le spectateur*, p. 59-60.
33. Matéi Visniec, *Mais maman*, p. 64-67.
34. Matéi Visniec, *Jeanne et le feu*, p. 29.
35. Matéi Visniec, *Richard III*, p. 36.
36. Matéi Visniec, *De l'élasticité*, p. 9.
37. Matéi Visniec, *Iubirile de tip pantof, iubirile de tip umbrelă*, Bucarest, Polirom, 2018, p. 233.
38. Matéi Visniec, *Ușa*, in *Opera Dramatică*, vol. 1, Bucarest, Cartea Românească, 2017, p. 72. [Pièce écrite au début des années 1980]. Texte original : « *pătrund în sala unde se află spectatorii ca și cum ar pătrunde în purgatoriu* ». Toutes les traductions de ce travail sont notre ouvrage ; nous remercions la collaboration d'Angelica Lambru dans les traductions du roumain.
39. Matéi Visniec, *Călătorul prin ploaie*, in *Opera Dramatică*, vol. 1, p. 73. [Pièce écrite en 1982]. Texte original : « *Privește în sală și se adresează sălii, în chip de prezentator* ».
40. Voir Matéi Visniec, *Groapa din tavan*, in *Opera Dramatică*, vol. 1, p. 281.
41. Matéi Visniec, *Artur, osânditul*, in *Opera Dramatică*, vol. 1, p. 279. [Pièce écrite en 1985]. Texte original : « *El este unica noastră șansă, el este Mesia, el este ultimul mare învins al cerului... A venit, a văzut, a luptat, a învins (Îl sărută pe frunte.) Atât !* ».
42. Matéi Visniec, *Théâtre décomposé ou L'homme-poubelle*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 11.
43. Matéi Visniec, *La Vieille dame*, p. 3.
44. Matéi Visniec, *Mais maman*, p. 49.

45. Matéi Visniec, *Le spectateur*, p. 64.
46. *Ibid.*, p. 94-95.
47. *Ibid.*, p. 98.
48. *Ibid.*, p. 100.
49. Matéi Visniec, *Mais maman*, p. 48-49, 89.
50. Matéi Visniec, *Le spectateur*, p. 14, 53, 66.
51. Matéi Visniec, *La dame*, p. 46.
52. Matéi Visniec, *Le dernier Godot*, p. 49.
53. Matéi Visniec, *Richard III*, p. 49.
54. Matéi Visniec, *La machine Tchékhov*, p. 42.
55. Matéi Visniec, *Nina*, p. 10.
56. Matéi Visniec, *De la sensation d'élasticité*, p. 26.
57. *Ibid.*, p. 8.
58. *Ibid.*, p. 28.
59. *Ibid.*, p. 74.
60. *Ibid.*, p. 84.
61. *Ibid.*, p. 7.
62. *Ibid.*, p. 74.
63. Voir Matéi Visniec, *Le cabaret*, p. 29-30, 45-46, 67-68, 87-89, 136-140. Une pièce similaire de l'auteur pour jeune public, non publiée à cette date, *Les mots parleurs*, a été jouée récemment au Festival d'Avignon de 2019.
64. Matéi Visniec, *La Vieille dame*, p. 9.
65. Matéi Visniec, *Syndrome de panique*, p. 199.
66. Voir Matéi Visniec, *Le cabaret*, p. 13, 14, 21, 87.
67. *Ibid.*, p. 34.
68. *Ibid.*, p. 122-123.
69. Matéi Visniec, *Ultimele zile*, p. 349. Texte original : « îți vine să vorbești cu ele, să le atingi, să te gîndești că poate și tu ai putea fi personaj ».
70. *Ibid.*, p. 357. Texte original : « Și pentru mine personajele de ficțiune au fost adevărata realitate, cu ele am stat cel mai mult de vorbă în cursul vieții mele, pe ele le-am admirat cel mai mult, ele m-au tulburat în cel mai înalt grad și lor le-am acordat cea mai mare parte a timpului meu ».
71. Matéi Visniec, « Ce este o piesă scurtă? », in *Opera Dramatică*, vol. 2, Bucarest, Cartea Românească, 2017, p. 29. Texte original : « Odată lansat [...] tu, ca scriitor, nu mai poți face chiar ce vrei. [...] De multe ori mi s-a întâmplat, scriind o piesă, să descopăr cu stupeoare că un personaj pe care îl doream secundar începea să-și facă din ce în ce mai mult loc, să crească și să ia locul personajelor care în mintea mea erau principale. Există, de altfel, în fiecare piesă o luptă între personaje, cele secundare și cele fulgurante. Ca în orice spațiu de viață, deci și în universul textului, lupta pentru supraviețuire și afirmare rămâne atroce [...] ».
72. Jorge Luis Borges, « Magias parciales », p. 47. Texte original : « ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores, podemos ser ficticios ».