

***Frankenstein* de Mary Shelley et *The Birds* d'Alfred Hitchcock dans le théâtre de Claude Schmitz**

« L'art est la meilleure lecture de l'art. »¹. Tel était le propos de l'écrivain et critique d'art George Steiner. Les phénomènes de lecture-réécriture d'œuvres existantes au sein du spectacle vivant témoignent en effet des potentialités créatives multiples de l'emprunt, de la citation ou de l'adaptation. Dans cet article, nous proposons d'examiner les procédés intertextuels à l'œuvre dans *Mary Mother of Frankenstein* (2010) et surtout dans *Melanie Daniels* (2013), deux spectacles du metteur en scène belge Claude Schmitz. La réécriture sur le plateau y convoque la littérature, le théâtre et le cinéma hitchcockien. Cette dernière composante sera particulièrement examinée. Alors que la recherche portant sur les transferts de la scène à l'écran abonde, le procédé inverse, du film vers le plateau, paraît moins central pour les études du spectaculaire. Pourtant, pour René Prédal, qui a consacré l'un des rares ouvrages sur le sujet, « la présence du cinéma au théâtre constitue l'innovation scénique la plus importante au tournant 2000 avec ses trois axes principaux : le montage et le cadrage [...], les écrans sur la scène et l'adaptation de films. »²

L'adaptation du cinéma au théâtre par Claude Schmitz relève de la « transécriture »³, qui dépasse la question des spécificités de chacun des arts.

1 STEINER (George), *Réelles présences*, Paris, Gallimard, 1991, p. 40, cité dans HOFFERT (Yannick), KEMPF (Lucie), éd., *Le Théâtre au cinéma : adaptation, transposition, hybridation*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, p. 11.

2 PREDAL (René), *Quand le cinéma s'invite sur scène*, Condé-sur-Noireau, C. Corlet, Paris, Cerf, 2013, p. 8-9.

3 GAUDREAU (André), GROENSTEEN (Thierry), éd., *La Transécriture pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, Actes du colloque de Cerisy, Québec, Éditions Nota bene, 1998.

Dans cette perspective, Thierry Groensteen s'oppose aux propos de Régis Debray, pour qui « chaque art doit faire ce que les autres ne peuvent pas faire, en cette originalité réside sa raison de vivre. »⁴ Selon Debray, chaque art devrait donc creuser ses propres spécificités spectaculaires le démarquant des autres. À l'inverse, Groensteen se réfère à la pièce de Valère Novarina *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire* pour souligner l'importance pour chaque art d'explorer la capacité de dire le monde de ses systèmes énonciatifs au-delà de leur zone de confort. Dans le même ordre d'idée, l'affirmation d'André Bazin, pour qui « plus le cinéma se proposera d'être fidèle au texte, à ses exigences théâtrales, plus nécessairement il devra approfondir son propre langage [...] »⁵, peut être transposée à merveille au théâtre de Claude Schmitz : loin d'une quelconque fidélité à l'œuvre, le metteur en scène place l'exploration des codes théâtraux au cœur de sa dramaturgie. Le transfert d'un récit d'un médium à un autre ne l'intéresse pas. Pour le metteur en scène, tenter d'appliquer des techniques cinématographiques sur scène constitue une cause perdue d'avance, une *course après un train* qui a toujours une longueur d'avance, compte tenu des moyens techniques dont il dispose⁶. Tenter, par exemple, un montage proche des procédés filmiques risque de faire passer le spectacle à côté de l'essence fondamentale du théâtre, à savoir ce corps qui vit et s'éprouve dans l'ici et maintenant. De ce point de vue, les croisements entre théâtre et cinéma sont donc à explorer à l'intérieur des codes théâtraux.

Notre démarche d'analyse de la réécriture d'œuvres existantes, et en particulier d'un film, relèvera d'une double approche : à la fois « [...] génétique, attentive aux filiations et aux procès transformant l'œuvre-source » et « [...] pragmatique, sensible à la dynamique réglant la circulation entre les textes, le contexte et leur réception »⁷. Les questions suivantes guideront notre réflexion : quels sont les procédés et systèmes énonciatifs explorés pour réécrire une œuvre ? Autrement dit, quelle est la nature de l'adaptation ? Si l'enjeu des transferts prend souvent la forme d'un commentaire sur l'œuvre première, le déplacement vise-t-il également d'autres finalités ? Quels rapports entre les deux œuvres sont-ils proposés aux spectateurs, entre effets de décalage et de reconnaissance ?

Notre propos sera développé en deux temps. Premièrement, nous reviendrons sur quelques enjeux théoriques de la réécriture spectaculaire

4 DEBRAY (Régis), *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 309, cité dans GROENSTEEN (Thierry), « Fictions sans frontières », dans *ibidem*, p. 27.

5 BAZIN (André), *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 1976, p. 171, cité dans PICON-VALLIN (Béatrice) et al., éd., *Théâtre-cinéma : les inséparables ?*, Angers, Nouveau théâtre d'Angers, Nantes, CRDP des Pays de la Loire, 2009, p. 12.

6 Interview de Claude Schmitz réalisé par Catherine Bouko le 4 novembre 2014.

7 HELBO (André), *Signes du spectacle*, Bern, PIE-Peter Lang, 2006, p. 75.

contemporaine. Ensuite, nous procéderons à l'analyse proprement dite des deux spectacles.

Quelques enjeux de la réécriture théâtrale contemporaine

Pour entamer une réflexion sur la citation et la réécriture, autant commencer par une citation, celle, délicieusement provocante, de Heiner Müller, qui affirmait : « Je plagie tellement que personne n'est capable de s'en rendre compte... »⁸ Ou par celle de Jan Fabre, qui affirme, dans la bouche de son comédien du *Roi du plagiat* que « l'homme exprime sa vraie créativité dans la tentative de dissimuler ses sources », même s'« [...] il n'y parvient jamais »⁹.

Au-delà de l'effet polémique ou humoristique qu'elles provoquent, de telles affirmations mettent en avant deux caractéristiques fondamentales de l'esthétique théâtrale contemporaine : d'une part, l'ampleur du spectre citationnel – tant au niveau du nombre d'œuvres citantes que de la variété et la quantité d'emprunts au sein de certaines œuvres (on pense à Fassbinder par exemple) – ; d'autre part, l'inscription de la pratique citationnelle au cœur de la dramaturgie, l'hypertexte devenant l'objet même de la pièce. C'est ce type d'emprunt, propice à une véritable *réécriture*, qui nous intéresse ici : il est question de *transécriture*, dégagée de toute volonté d'une quelconque fidélité à l'œuvre-source et de tout « enchantement du lointain »¹⁰.

La réécriture par la citation, l'adaptation ou l'emprunt constitue un procédé éminemment *interprétatif*, entre « énonciation et dénonciation »¹¹ de l'œuvre originale. La réécriture se présente comme une posture citationnelle assumée, qui ne dissimule pas l'auteur-citeur sous les œuvres existantes ; elle s'affirme comme un moyen de remettre profondément en cause la représentation. Elle s'offre comme une critique de l'œuvre première et invite le spectateur à une approche métathéâtrale du représenté. Deux enjeux fondamentaux constituent le sous-bassement de telles pratiques : premièrement, ces réécritures questionnent la *fragilité* de tout discours. L'esthétique postmoderne nous a

8 MÜLLER (Heiner), « “Je chie sur l'ordre du monde”, entretien avec Matthias Matussek et Andreas Rossmann », dans JOURDHEUIL (Jean), *Erreurs choisies : textes et entretiens*, Paris, L'Arche, 1988, p. 28-29, cité dans KUNTZ (Hélène), « Je plagie tellement que personne n'est capable de s'en rendre compte... (Heiner Müller) », dans FIX (Florence), TOUDOIRE-SURLAPIERRE (Frédérique), éd., *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010, p. 56.

9 FABRE (Jan), *Le Roi du plagiat*, Paris, L'Arche, 2005, p. 118.

10 BENJAMIN (Walter), « Zentralpark (Fragments sur Baudelaire) », dans *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002, p. 227, cité dans ARFARA (Katia), « Dans le champ élargi de la citation », dans FIX (Florence), TOUDOIRE-SURLAPIERRE (Frédérique), éd., *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, op. cit., p. 212.

11 FIX (Florence), TOUDOIRE-SURLAPIERRE (Frédérique), « Avant-propos », dans *ibidem*, p. 15.

appris depuis longtemps que tout a été dit ; « oui, et tout est donc à redire. Sans cesse. »¹² Tout discours étant traversé, sa fragilité se loge dans l'instabilité de sa signification, jamais définitivement établie, délogée de toute aura, et que les changements contextuels participent à précariser. Véronique Bontemps¹³ souligne, par exemple, combien l'intertextualité constitue le cœur même de la dramaturgie de Carmelo Bene quand il reprend *Hamlet*. Son ambition se dégage de toute volonté d'explorer une nouvelle lecture de l'œuvre ; il prend le parti de frotter la pièce shakespearienne à d'autres productions pour la mettre véritablement en crise et interroger ce monstre sacré du théâtre.

Deuxièmement, ces pratiques de la réécriture explorent l'*ambiguïté* du discours théâtral. Frédérique Toudoire-Surlapierre et Florence Fix soulignent combien la triangulation auteur-public-comédiens se couple ici à une deuxième relation triangulaire « entre le destinataire, l'auteur cité et celui qui cite »¹⁴. Sur le plateau, cette relation devient même quadrangulaire, puisqu'elle subdivise « celui qui cite » entre l'auteur du nouveau texte et le(s) comédien(s) qui l'énonce(nt) sur scène. Stéphane Hervé voit dans cette relation l'essence d'une *théâtralité de la citation*, lorsqu'il affirme, à propos du travail de Fassbinder, que « [...] l'acte même de citer engendre une disjonction entre le corps qui cite et l'œuvre citée incorporelle, puisque celle-ci n'a pas pour origine ce corps, mais le monde autonome de l'art. En cela, il est possible de parler d'une théâtralité de la citation, en ce qu'elle fait advenir de l'immatériel sur la scène théâtrale et le confronte à la matérialité des corps. En d'autres termes, la citation au théâtre permet une dramatisation des rapports entre le livre et la vie. »¹⁵

La frontière entre les instances énonciatives est d'autant plus fine lors de la représentation scénique que l'emprunt n'est pas forcément annoncé oralement comme il pourrait l'être dans le texte écrit, au moyen de guillemets notamment. Bien malin serait le spectateur qui parviendrait à les repérer toutes, surtout quand la réécriture prend davantage la forme d'une adaptation que d'une citation proprement dite, qui ne vise pas toujours à provoquer des effets de reconnaissance.

Maintenant que nous avons abordé les enjeux métathéâtraux de ces formes de réécriture (« pourquoi cite-t-on ? »), auxquelles appartient le travail de Claude Schmitz, énumérons quelques méthodes convoquées pour en explorer tout le potentiel subversif et critique.

La réécriture rassemble en son sein des pratiques variées dont le degré d'appropriation d'œuvres existantes est bien sûr très large. Intéressons-nous à

12 FLOUREZ (Bernard Marie), « Typologie amoureuse de la citation », dans *ibidem*, p. 239.

13 BONTEMPS (Véronique), « De l'art de citer de dynamiter *Hamlet*... : un essai critique de Carmelo Bene », dans *ibidem*, p. 73-79.

14 FIX (Florence), TOUDOIRE-SURLAPIERRE (Frédérique), « Avant-propos », dans *ibidem*, p. 7.

15 HERVÉ (Stéphane), « Le livre, le cinéma et la vie : l'*Iphigénie* de Rainer Werner Fassbinder », dans *ibidem*, p. 131.

deux catégorisations, proposées respectivement par Bertrand Marie Flourez¹⁶ et Patrice Pavis, qui comprennent toutes deux une modélisation en trois parties. La première, présentée par son auteur comme une « typologie amoureuse de la citation » basée sur sa propre pratique artistique, pose la question « que cite-t-on ? » : des fragments textuels, un style ou une œuvre / un thème.

La typologie de Pavis se concentre surtout sur l'instance citante (« qui cite ? ») : le dramaturge, l'acteur et le metteur en scène. Au niveau dramaturgique, la citation est essentiellement synonyme d'*extraction* d'un ou de plusieurs éléments textuels insérés dans une œuvre allogène. La citation au sein du jeu de l'acteur met à mal la construction fictionnelle du personnage : l'apparente improvisation fait place à une attitude réflexive du comédien vis-à-vis du rôle qu'il crée. Les conditions d'énonciation sont exhibées. Enfin, au-delà d'allusions à des réalisations précédentes, la mise en scène tout entière confronte parfois deux univers. Un mécanisme de *modulation* se produit alors :

La citation (lorsqu'elle n'est pas un simple jeu ou une manière d'afficher sa culture) raccroche la pièce à un univers différent, lui donne un éclairage nouveau, souvent distancié. Elle ouvre un vaste champ sémantique et modalise le texte où elle s'introduit. À la limite, elle produit un effet de miroir pour la pièce renvoyée sans cesse à d'autres significations.¹⁷

Schématiquement, ces deux typologies combinées renvoient donc à des pratiques :

- d'extraction de fragments textuels par le dramaturge, allant de « l'allusion quasi-citationnelle »¹⁸, à peine perceptible, parfois camouflée, à l'emprunt à découvert ;
- de citation d'un style dans le jeu du personnage, qui explore la métadiscursivité de l'énonciation scénique en exhibant ses modes de construction ;
- de citation d'un style dans la mise en scène, qui peut prendre la forme d'une citation générique formelle, comme le souligne Ariane Ferry¹⁹ concernant l'emprunt de la forme tragique (par le recours au chœur notamment).

16 FLOUREZ (Bernard Marie), « Typologie amoureuse de la citation », *op. cit.*, p. 239-251. Plus précisément, sa typologie contient une quatrième partie, dédié au personnage, que l'on pourrait inclure dans la troisième.

17 PAVIS (Patrice), *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 48.

18 KUNTZ (Hélène), « Je plagie tellement que personne n'est capable de s'en rendre compte... (Heiner Müller) », *op. cit.*, p. 50.

19 FERRY (Ariane), « Les effets de citation, mode de désignation d'une fatalité mythique, acceptée ou refusée », dans FIX (Florence), TOUDOIRE-SURLAPIERRE (Frédérique), éd., *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, *op. cit.*, p. 50.

– d’une ouverture sémantique de l’œuvre à un autre univers, par les trois instances scéniques, sous l’impulsion de la mise en scène.

Dans la partie suivante, nous examinons comment Claude Schmitz explore ces types de réécriture citationnelle et les enjeux qui y sont liés, dans *Mary Mother of Frankenstein* et *Melanie Daniels*.

Le geste de réécriture citationnelle dans le théâtre de Claude Schmitz

Claude Schmitz est un jeune metteur en scène (né en 1979) travaillant à Bruxelles, dont la carrière comprend déjà huit créations²⁰ et un moyen métrage. Le rapport entre réel et fiction qui traverse son œuvre y est exploré de différents points de vue. Premièrement, la matière dramaturgique est nourrie du réel par son histoire personnelle, distillée en de petites anecdotes de son enfance – comme les glaçons *Mister Freeze* mangés avec délectation par les comédiens dans *Melanie Daniels*, véritables madeines de Proust pour toute une génération – ou explorée par grandes thématiques tel que l’héritage familial dans *The Inner Worlds*. Deuxièmement, Schmitz aime l’authenticité des acteurs non professionnels, dont la prestation scénique réactive de façon singulière la frontière entre le réel et la fiction, entre l’art et la vie : « Je crois qu’il y a deux types d’acteurs qui m’intéressent : les acteurs virtuoses, type Brando, tellement forts qu’ils racontent toujours un moment de leur vie en même temps que la fiction qu’ils prennent en charge, et, à l’opposé, ceux qui ne sont pas du tout acteurs et ne peuvent faire qu’une chose : raconter ce qu’ils sont. »²¹ Schmitz se dit d’ailleurs très influencé par le travail de Tadeusz Kantor, qui conférait lui aussi une dimension extrêmement personnelle à son théâtre, qu’il élaborait fréquemment avec des acteurs non professionnels. Troisièmement, ses mises en scène laissent aujourd’hui une place prépondérante à l’imprévu, au potentiel des rencontres humaines et aux « accidents » du réel qui peuvent venir perturber la création et son déploiement scénique préparés. Le spectacle n’est plus pensé comme un objet dont on aurait la maîtrise totale ; il jouit d’une relative autonomie, elle-même d’ailleurs théâtralisée sur scène – pensons, par exemple, au congélateur dans *Melanie Daniels*, qui semble doté d’une existence propre : « J’aime que les objets aient leur vie propre, leur autonomie. Ça renforce l’idée que le théâtre c’est d’abord un groupe de personnes placées sur un plateau, à qui il arrive des choses qui leur sont imposées par d’autres. [...] J’aime jouer avec la frontière entre réel et fiction : on ne sait pas bien si

20 *Red M.u.d.h I* (2003) puis *Red M.u.d.h II* (2004), *Amerika*(2006), *The Inner worlds* (2008), *Mary Mother of Frankenstein* (2010), *Le Salon des refuses* (cinq épisodes en 2011-2012), *Melanie Daniels* (2013), *Les Béatitudes de l’amour* (2014).

21 SCHMITZ (Claude), « Claude Schmitz : croire en sa fiction. Entretien réalisé par Antoine Laubin », dans *Alternatives théâtrales*, n°120, 2014, p. 12.

c'est l'acteur qui ne maîtrise pas complètement l'objet sur scène ou s'il s'agit du personnage confronté à quelque chose qui serait comme possédé. »²²

Ces touches d'inquiétante étrangeté participent à l'aspect onirique des créations de Claude Schmitz, pensées comme des « rêves éveillés »²³ et notamment très influencées par l'approche psychanalytique des contes par Bettelheim. C'est sans doute cette dimension onirique, parfois hypnotique, qui a plu au metteur en scène du Groupov Jacques Delcuvelierie. Ce dernier lui a proposé de prendre en charge *Mary Mother of Frankenstein*, deuxième volet de son projet de tréialogie *Fare Thee Well Tovaritch Homo Sapiens*, en collaboration avec Marie-France Collard. Comme son nom le suggère, le spectacle *Mary Mother of Frankenstein* fait la part belle à Mary Shelley, l'auteure du roman de science-fiction *Frankenstein* devenu mythique. L'un des enjeux dramaturgiques de la pièce consistait à mettre en évidence le caractère précurseur des idées de Shelley sur les rapports entre l'homme et la science, sur notre fantasme d'immortalité, sur notre capacité à créer un être humain, tout en soulignant les liens étroits entre ces interrogations et le destin exceptionnel de l'auteure. Tant la dimension fantasmagorique et psychanalytique de la vie de Shelley que les liens étroits qui se sont tissés entre sa vie, son œuvre-phare et l'époque industrielle dans laquelle elle évolue ont conduit les deux metteurs en scène à produire une écriture-mosaïque intertextuelle, en procédant par collages : « Nous sommes partis de l'idée que Mary Shelley fait un cauchemar, que la pièce représentait en quelque sorte le cauchemar éveillé de Mary Shelley. [...] Cette idée du cauchemar permet une écriture plus éclatée, tout en restant fidèle à la biographie, aux renseignements plus documentaires. »²⁴ Le spectacle se veut un voyage mental dans l'esprit de cette jeune auteure de dix-neuf ans dans l'Angleterre du XIX^e siècle. Le matériau intertextuel abonde pour souligner l'érudition stimulante de Shelley et de son entourage : environ les deux-tiers du texte est composé de citations de grands classiques (Eschyle, Sophocle), de Shakespeare et Tchekhov, qui côtoient des extraits d'écrits romantiques de Mary Shelley, de son époux Percy Shelley, de leur ami Lord Byron et de Claire Clairmont, demi-sœur de Mary.

De nombreux textes convoqués partagent un questionnement existentialiste sur la vie et sur le monstrueux, tels le monologue de Richard III évoquant son corps difforme ou celui, dans *Frankenstein*, qui voit le personnage s'interroger sur le sens de sa création artificielle par le scientifique. Si Claude Schmitz aime s'emparer d'un matériau textuel préexistant, c'est pour le tordre, le triturer de façon à en faire émerger de nouvelles possibilités sémantiques mais, ici, aussi

22 *Ibidem*, p. 14.

23 *Ibidem*.

24 COLLARD (Marie-France), « Le cauchemar de Mary Shelley. Entretien avec Marie-France Collard réalisé par Bernard Debroux », dans *Alternatives théâtrales*, n° 100, 2009, p. 29.

et surtout, rythmiques. Pour Schmitz, l'intérêt de ce collage de fragments textuels se loge davantage dans la musicalité que dans la signification qui s'en dégage ; l'énonciation par des acteurs anglophones met en valeur les sonorités et les rythmes de la langue anglaise des romantismes du XIX^e siècle. Au demeurant, tout le potentiel sensuel de ce « magma chaotique »²⁵ n'a peut-être pas pu être révélé, en partie en raison du sur-titrage partiel des textes. Disposant d'un outil de traduction qui pouvait l'aider à comprendre, le spectateur s'en est trouvé davantage embrouillé et a moins pu s'abandonner dans l'écoute sensorielle des textes prononcés.

Dans *Melanie Daniels*, Claude Schmitz, qui se dit par ailleurs « d'abord cinéphile avant d'être un amateur de théâtre »²⁶, crée une rencontre entre le théâtre et le cinéma hitchcockien. Melanie Daniels est le nom du personnage principal du film *Les Oiseaux*, interprété à l'époque par Tippi Hedren. Pour ce spectacle, Schmitz choisit la forme de la mise en abyme : le personnage-réalisateur Marc Barbé tente de réaliser une suite au célèbre film hollywoodien. Son équipe de bras cassés et les incidents qui s'accumulent empêchent la création du film, dans une ambiance mêlant l'absurde, le décalé et l'onirique. La pièce débute par une interview filmée de Kate Moran, indiquant explicitement aux spectateurs qu'elle s'apprête à jouer dans la suite des *Oiseaux*. Le contexte intertextuel étant planté, le spectacle peut commencer.

Pareil procédé de mise en abyme avait été, par ailleurs, utilisé par Ariane Mnouchkine en 2010 dans son spectacle *Les Naufragés du Fol Espoir*, qui mettait en scène le tournage d'un film à l'aube de la Grande Guerre. Les analogies entre les deux pièces s'arrêtent là : tandis que le propos se veut particulièrement social et politique pour le théâtre du Soleil, l'enjeu se loge surtout dans une profonde réflexion métathéâtrale sur l'acte même de créer dans *Melanie Daniels*. La question chère à Schmitz des rapports entre réel et fiction s'éprouve ici directement en lien avec la condition de la création :

Mon envie était aussi de « dézoomer » la boîte. La boîte est présente, mais on regarde ce qui se passe autour : c'est quoi la création ? La situation que je mettais en place ressemblait à celle que j'avais vécue après *Frankenstein* : ne plus savoir comment créer de la fiction et comment le réel écrase parfois notre capacité à rêver.²⁷

La réécriture des *Oiseaux* s'apparente à une pratique citationnelle structurelle : loin de procéder à de simples extractions ponctuelles, « elle

25 Interview de Claude Schmitz réalisé par Catherine Bouko le 4 novembre 2014.

26 SCHMITZ (Claude), « Claude Schmitz : croire en sa fiction. Entretien réalisé par Antoine Laubin », *op. cit.*, p. 12.

27 *Ibidem*, p. 17.

motive la rédaction d'un texte, régit sa composition et s'impose, dès lors, comme le lieu d'un travail d'investigation »²⁸. Cette investigation subit toutefois un déplacement pour être dotée d'un enjeu métathéâtral ; l'œuvre-source devient le point de départ d'un questionnement sur la création et la représentation qui dépasse la proposition d'Alfred Hitchcock.

La présence des quatre niveaux de la typologie de la citation mentionnée dans la partie précédente témoigne de la richesse de la réécriture à l'œuvre dans *Melanie Daniels*. Examinons-les.

L'extraction de fragments textuels et de « ready-mades »

Claude Schmitz ne procède pas à l'extraction de répliques provenant du film hitchcockien. La moitié d'un monologue prononcé par Nina dans la pièce *La Mouette* de Tchekhov²⁹ est quant à elle intégrée à la pièce. Ce monologue a lui-même subi plusieurs croisements intertextuels : dans *La Mouette*, il constitue une mise en abyme, Nina le prononçant à l'entame de la pièce de son amant Konstantin qu'elle interprète. Ce monologue évoque la destruction de toute vie terrestre puis la condition de l'acteur ; seule la partie concernant la première thématique est énoncée dans *Melanie Daniels*. La première phrase de ce monologue rappelle par ailleurs le septième verset du quatrième chapitre du livre d'Ezéchiel³⁰, prophète de l'*Ancien Testament* (VI^e siècle ACN). Nous sommes donc ici face à un fragment textuel aux multiples couches sémantiques, traversé au cours des siècles. Si ce monologue est connu, il n'en est pas moins quelque peu camouflé dans la pièce de Schmitz, ne fût-ce que par son énonciation en anglais, moins familière pour le public francophone.

28 LE PORS (Sandrine), « “Écrire à travers soi avec la voix des autres” : la pratique citationnelle dans le théâtre de Lemahieu », dans FIX (Florence), TOUDOIRE-SURLAPIERRE (Frédérique), éd., *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, op. cit., p. 162.

29 « Nina : All men and beasts, lions, eagles, and quails, horned stags, geese, spiders, silent fish that inhabit the waves, starfish from the sea, and creatures invisible to the eye – in one word, life – all, all life, completing the dreary round imposed upon it, has died out at last. A thousand years have passed since the earth last bore a living creature on her breast, and the unhappy moon now lights her lamp in vain. No longer are the cries of storks heard in the meadows, or the drone of beetles in the groves of limes. All is cold, cold. All is void, void, void. All is terrible, terrible – [A pause] The bodies of all living creatures have dropped to dust, and eternal matter has transformed them into stones and water and clouds; but their spirits have flowed together into one, and that great world-soul am I ! In me is the spirit of the great Alexander, the spirit of Napoleon, of Caesar, of Shakespeare, and of the tiniest leech that swims. In me the consciousness of man has joined hands with the instinct of the animal ; I understand all, all, all, and each life lives again in me. » La partie citée dans *Melanie Daniels* s'arrête à la pause mentionnée dans le texte ci-avant.

30 « And the first beast was like a lion, and the second beast like a calf, and the third beast had a face as a man, and the fourth beast was like a flying eagle. » <http://www.wogim.org/r4lcreat.htm> [dernière consultation le 27 avril 2015].

Au terme de cette citation, Kate Moran demande aux autres acteurs « Don't you remember now ? Everything is dead ; everything is... can you hear them ? », établissant ainsi le lien entre le monologue et la pièce de Schmitz, tout en faisant un clin d'œil métathéâtral, en demandant s'ils se souviennent, on le suppose, de la pièce de Tchekhov.

Le recours à ce monologue participe à la subversion des codes théâtraux et à la dénonciation de l'illusion de la fiction. Schmitz³¹ indique avoir pris beaucoup de plaisir à utiliser ce monologue pour le seul passage lors duquel Kate Moran, incarnant le personnage de Melanie Daniels, prend véritablement la parole. L'incarnation d'un personnage est ici questionnée par un système énonciatif à plusieurs voix.

Schmitz procède à deux autres extractions, cette fois fondamentales pour le propos de la pièce : d'une part, il reprend le personnage, aujourd'hui mythique, de Melanie Daniels, qu'il entend comme un « ready-made »³². Outre la ressemblance naturelle de l'actrice Kate Moran à Melanie Daniels, les couleurs saturées de son tailleur vert pistache et de sa chevelure blonde platine ont été particulièrement préservées, maintenant ainsi l'image figée dans le marbre du personnage-icône. Cette référence à un élément aussi iconique du cinéma interroge immédiatement les modalités de création : comment créer par l'entremise d'un élément aussi écrasant de la culture cinématographique ? Comment positionner l'incarnation d'un tel monstre sacré, entre une certaine fidélité à la prestation originelle et une recherche de personnalisation ? Ne s'agissant pas d'une reproduction, Schmitz évacue la question de la fidélité pour questionner les tensions entre réel et fiction à l'œuvre dans toute interprétation. Dans le spectacle, la relation binaire classique entre l'acteur et le personnage fait place à une relation triangulaire, entre l'actrice Kate Moran, le personnage de Kate Moran qui joue dans cette suite des *Oiseaux*, et le personnage de Melanie Daniels. Kate Moran joue donc Kate-Moran-qui-joue-Melanie-Daniels. La pièce n'ambitionne donc pas de citer un *style de jeu* ; elle problématise directement les possibilités de création et d'interprétation. Les autres acteurs de la pièce, en particulier les non professionnels, placent ces questions au cœur de leur présence scénique.

L'ouverture sémantique, vers une modulation métathéâtrale

Le second emprunt capital, qui peut lui aussi être quelque peu considéré comme un *ready-made*, consiste dans le recours à la thématique des oiseaux,

31 SCHMITZ (Claude), « Claude Schmitz : croire en sa fiction. Entretien réalisé par Antoine Laubin », *op. cit.*, p. 18.

32 *Ibidem*.

qui semblent menacer puis attaquer le studio de tournage. Pour Schmitz, les oiseaux sont symboliques à deux niveaux : « Bien entendu les oiseaux sont la métaphore des “emmerdes” auxquels sont confrontés les personnages mais ce sont aussi les oiseaux, c’est-à-dire comme dans le film, des nuées qui s’abattent sans raison apparente sur l’humanité pour l’éliminer... et là évidemment on entre de plain-pied dans la fiction. »³³ On retrouve ici cet intérêt pour le rapport entre réel et fiction, qui s’intensifie dans *Melanie Daniels* pour atteindre une dialectique entre pragmatisme très terre à terre – le salut de la machine à café ou la réparation de l’écoulement d’une goutte deviennent le centre de l’attention – et onirisme à haute valeur psychanalytique.

Les oiseaux constituent l’épicentre de l’ambiguïté du spectacle. Schmitz développe cette ambiguïté tant du point de vue narratif que du point de vue énonciatif. D’une part, il reprend la force énigmatique des oiseaux d’Hitchcock. Dans le film, les causes de leurs attaques demeurent un mystère, que l’on tente de comprendre par de multiples interprétations. John P. McCombe associe ce film au romantisme littéraire britannique, porté par Coleridge, dans sa volonté de développer un point de vue critique sur le rapport déséquilibré entre l’homme et la nature. Le surnaturel viendrait ici répondre à l’ordre naturel brisé. Contrairement au film *Psycho*, *Les Oiseaux* ne décrit pas seulement l’irrationnel ; le film devient lui-même irrationnel en invalidant les relations causales naturelles qui rendraient le récit cohérent. La fin ouverte des *Oiseaux* amplifie son mystère : alors que la rupture entre l’homme et la nature se rétablit chez Coleridge, elle demeure non résolue chez Hitchcock. Les analyses d’inspiration psychanalytique des *Oiseaux* sont légion. Pour Kyle William Bishop³⁴, le film constitue une exploration noire du gothique américain moderne. Le chercheur y interprète les oiseaux comme une matérialisation de la menace que Melanie Daniels fait peser sur l’ordre patriarcal de la famille Brenner. L’adaptation libre du roman *Les Oiseaux* de Daphne du Maurier conforterait cette analyse : alors que l’auteure met en récit une famille nucléaire stable dans une fable apocalyptique à résonance écologique, Hitchcock transpose l’intrigue dans une romance mélodramatique pour le couple Melanie-Mitch. La féminité transgressive, l’ordre patriarcal ou la maison familiale qui se referme sur les personnages sont autant de thèmes gothiques qui rapprocheraient le film du conte de *Barbe Bleue*. *Les Oiseaux* récréerait le mythe du patriarcat qui interdit la curiosité des femmes, que ce conte symbolise. Le film d’Hitchcock pourrait se lire comme un « Œdipe inversé »³⁵, entre une mère possessive et son fils amoureux d’une jeune et

33 *Ibidem*, p. 17.

34 BISHOP (Kyle William), « The Threat of the Gothic Patriarchy in Alfred Hitchcock’s “The Birds” », dans *Rocky Mountain Review*, Vol. 65, n° 2, 2011, p. 140.

35 *Ibidem*.

belle femme qui menace l'ordre familial. L'attaque finale de Melanie par les oiseaux s'apparenterait à une castration œdipienne, la jeune femme blessée étant réduite à l'état d'enfant dont il faut prendre soin, désormais dépourvue de son pouvoir de séduction. Ces interprétations sont autant de suggestions qui n'épuisent pas la puissante capacité d'évocation des *Oiseaux*.

Schmitz s'approprie également le récit hitchcockien pour le troubler grâce à une autre ambiguïté narrative, moins identifiable pour le spectateur : il construit une boucle narrative qui prend la véritable fin du film comme point de départ et comme point d'arrivée. Dans la version initiale de la fin des *Oiseaux*, la voiture ne continue pas son chemin en laissant derrière elles les oiseaux ; le réalisateur avait prévu de filmer une course de la voiture contre les oiseaux, qui seraient parvenus à déchirer la toile de la voiture décapotable. Le film de Marc Barbé, dont le tournage est l'objet de la pièce de Schmitz, entend commencer précisément à ce moment, par la fuite dans la campagne de Melanie Daniels, fragile et épouvantée. Elle trouve refuge dans une maison, y rencontre un homme avec qui elle passe la nuit et trouve le courage nécessaire pour affronter les oiseaux le lendemain. Le film de Barbé commence donc avec le personnage de Melanie Daniels au sommet de sa fragilité. Au fur et à mesure de l'évolution – chaotique – du tournage, Kate Moran se fond dans son personnage de Melanie Daniels et entraîne les autres membres de l'équipe dans la fiction ; ceux-ci finissent par accepter sa peur des oiseaux menaçants et l'aident à s'en protéger en barricadant la maison-décor. La fiction du film finit par rejoindre la réalité du plateau lorsque Marc Barbé et Kate Moran se retrouvent seuls, assis sur le canapé, et que cette dernière quitte le plateau, désormais sereine et prête à affronter l'extérieur. Contre toute attente, la fin du film de Barbé se réalise sur le plateau de tournage plutôt que sur la pellicule. Avec une certaine complexité, Schmitz ne maintient pas la séparation classique entre le film et sa mise en abyme ; il *fusionne* progressivement ces deux parties du spectacle pour semer le trouble entre réalité et fiction.

D'autre part, au-delà de cette ambiguïté narrative qui intéresse Schmitz, le metteur en scène explore également l'ambiguïté énonciative, qui se loge, encore une fois, dans le rapport entre réel et fiction. Les événements terre à terre du studio constituent un contrepoint à la folie qui s'empare de Kate Moran. Celle-ci ne distingue plus son rôle de son identité propre et se sent menacée par les oiseaux. À plusieurs reprises, on peut entendre l'envol d'une nuée d'oiseaux. Cet effet sonore rappelle les conventions filmiques et interroge les codes à l'œuvre sur le plateau. De plus, il permet également de jouer avec l'effet de réel qu'il peut provoquer : « un soir, un spectateur m'a dit ne pas comprendre, en entendant la nuée d'oiseaux [...], s'il était ou non supposé y croire. Ça semblait le déranger, comme si j'avais vraiment essayé

de lui faire croire qu'il y avait des dizaines d'oiseaux dans le théâtre. »³⁶ Alors que le personnage perd ses repères, Schmitz renvoie le problème aux spectateurs et les invite à procéder à une distanciation afin de s'interroger sur l'essence même de la représentation. Il s'agit ici d'une véritable réécriture, qui actualise le propos hitchcockien en l'adaptant au contexte contemporain mais surtout en le dotant d'une ambiguïté énonciative qui oblige le spectateur à dépasser l'expérience « passive » pour faire face à ce dilemme énonciatif qui lui est présenté. L'ambiguïté n'est plus seulement éprouvée dans le chef des personnages ; elle est imposée aux spectateurs.

En conclusion

« There is an answer for everything »³⁷, fait dire Hitchcock à son personnage Scottie Ferguson dans *Vertigo*. On perçoit toute l'ironie de cette affirmation, de la part du maître du suspense. Le succès du film *Les Oiseaux* s'explique en effet en partie par son ambiguïté narrative plurielle et par son caractère définitivement énigmatique. Pour Schmitz³⁸, plus qu'une énigme, ce récit constitue un véritable *mystère*, qui dépasse celui qui le crée. Par l'extraction de readymades et une exploration sémantique du film au moyen d'une boucle narrative, Schmitz construit une dramaturgie complexe, qui explore les ambiguïtés narratives de l'œuvre-phare. Il en approfondit également les enjeux en conférant à son spectacle une ambiguïté énonciative d'une rare finesse. Ce faisant, Schmitz interroge le rapport entre réel et fiction et l'essence de la création théâtrale dans une confrontation entre pragmatisme et onirisme très singulière. La richesse et la complexité de la réécriture de Schmitz provient d'une double approche ; son travail rencontre en effet deux dimensions de notre typologie basée sur les travaux de Flourez et Pavis : *Melanie Daniels* explore à la fois l'extraction de fragments textuels et de readymades ainsi que l'ouverture sémantique de l'œuvre dans un autre univers, par la mise en scène.

En 1927, le jeune réalisateur Alfred Hitchcock adapte au cinéma la pièce *Easy Virtue* de Noël Coward. Il dote cette adaptation d'une forte empreinte personnelle et y inscrit le regard du public au gré d'une mise en abyme narrative. Ce film lui permet d'explorer les codes propres à ce nouveau médium qu'est le cinéma parlant. 86 ans plus tard, Schmitz boucle la boucle, et fait écho aux interrogations hitchcockiennes dans une pièce qui renouvelle de façon très originale notre regard sur cette œuvre mythique du cinéma populaire.

36 SCHMITZ (Claude), « Claude Schmitz : croire en sa fiction. Entretien réalisé par Antoine Laubin », *op. cit.*, p. 17-18.

37 MCCOMBE (John), « "Oh, I See...": "The Birds" and the Culmination of Hitchcock's Hyper-Romantic Vision » Author », dans *Cinema Journal*, volume 44, n°3, 2005, p. 66.

38 Interview de Claude Schmitz réalisé par Catherine Bouko le 4 novembre 2014.