

DU MÊME AUTEUR

chez le même éditeur

Le Vertige des animaux avant l'abattage

Traduit par O. Goetz et A. Llamas, 2002

Je meurs comme un pays

Traduit par M. Volkovitch, 2005

Chrysisippe

Traduit par M. Volkovitch, 2009

Phaéton

Traduit par M. Volkovitch, 2009

Homériade

Traduit par M. Volkovitch, 2009

La Ronde du carré

Traduit par C. Galea et D. Kondylaki, 2009

chez d'autres éditeurs

Léthé, cinq monologues

Traduit par D. Grandmont

La Lettre Volée, 2002

Insenso

Traduit par C. Bobas et R. Davreu

suivi de

Stroheim

Traduit par D. Kondylaki et C. Pellet

Éditions Espaces 34, 2009

DIMÏTRIS DIMITRIÀDIS

Le Théâtre en écrit

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de la présence de Dimitris Dimitriàdis à l'Odéon – Théâtre de l'Europe au cours de la saison 2009-2010.

L'écriture dramatique est au cœur du projet artistique d'Olivier Py pour l'Odéon – Théâtre de l'Europe. Il a souhaité associer à chaque saison un auteur européen et mettre en lumière son œuvre au moyen de commandes de traductions, publications, productions de spectacles, lectures, rencontres, enregistrements pour la radio.

Cette présence de Dimitris Dimitriàdis a été rendue possible grâce au concours indispensable de la Maison Antoine-Vitez – Centre international de la traduction théâtrale à Montpellier, de l'Atelier européen de la traduction – Scène nationale d'Orléans, du Festival d'automne à Paris, du Centre national du livre, des éditions Les Solitaires Intempestifs, de France Culture.

SOMMAIRE

Le Théâtre en écrit	13
Le Drame de l'Univers.....	43

Ouvrage publié
en collaboration avec l'Odéon – Théâtre de l'Europe



Photo de couverture :
Je meurs comme un pays de Dimitris Dimitriàdis
Mise en scène de Michael Marmarinos
Photo © P. Petropoulos

© 2009, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-271-9

À Athéna.

Pour la première fois, Dimitris Dimitriàdis se confie, dans deux textes directement rédigés en français, sur son expérience de l'écriture dramatique. Il le fait dans une langue simple, directe, d'autant plus mystérieuse qu'elle ne prétend pas résoudre des problèmes, dicter des règles ou des devoirs, mais décrire l'étrangeté, littéralement exorbitante et excentrique, d'un point de vue radical : l'écriture dramatique est ce qui permet à l'auteur – fugitivement, illusoirement – d'échapper à son non-être constitutif, mais aussi ce qui ouvre l'« humanité » à la contemplation paradoxale, aveuglante et toujours à reprendre, de sa propre énigme – et donc, à la nécessaire destruction des noms et des figures historiques qu'elle ne cesse de se donner.

Énigme et contemplation, paradoxe et histoire : sous chacun de ces termes se cache un mot ou un concept d'origine grecque. Et le théâtre, qui est l'un des principaux foyers du dispositif qui les agence et qui s'expose ici, cette machine optico-théorique ou ce « lieu où l'on voit », est lui-même, comme on sait, une invention grecque. Pour Dimitriàdis, écrivain grec, la question de la grécité ne peut manquer, sans doute, de se poser (il y fait d'ailleurs une rapide allusion dans Le Drame de l'Univers). Mais comme le demande Dimitra Kondylaki à propos d'un

auteur qu'elle connaît et traduit depuis des années, au fond, « quelle est la part de la nationalité dans la définition d'une œuvre ? » ou pour reprendre les termes de Dimitriàdis lui-même : « Que veut-on dire par "une œuvre grecque" ? Est-ce à partir de sa nationalité qu'on doit évaluer une œuvre artistique ou bien à partir de son importance ? » Si Dimitriàdis est grec, il l'est d'abord, si l'on ose dire, en tant que fils d'Athéna : héritier d'une certaine interrogation, d'une enquête (d'une historia, aurait dit Hérodote, ce vieil ami de Sophocle) qui s'est ouverte un jour en Grèce mais ne pouvait, portée qu'elle est par l'écriture, qu'excéder toute limite et toute assignation à résidence. Si grécité il y a, elle est donc d'abord à déchiffrer à même la pratique d'écriture de Dimitriàdis, dans cette défiance à l'égard de toute frontière, de toute définition figée susceptible d'enfermer une activité essentiellement incontrôlable. Dimitriàdis est en effet poète et prosateur, romancier, essayiste, dramaturge ; il est aussi un grand traducteur, qui a fait connaître en Grèce des textes essentiels d'auteurs tels que Genet, Sartre, Blanchot, Bataille, Gombrowicz, Duras, Nerval, Molière, Axelos, Courteline, Maeterlinck, Shakespeare, Tennessee Williams, Eschyle, Euripide, Beckett, Drieu la Rochelle, Julien Green ou Cioran. La diversité de ses pratiques littéraires n'est pas le fait du hasard, ni une simple question de tempérament. Elle est chez Dimitriàdis l'expression d'une volonté réfléchie d'ébranler la « finitude » de la littérature, de ne jamais laisser l'écriture s'installer dans son propre confort, de l'arracher aux prises de toute

tradition et de toute forme pour en faire l'instrument et le terrain d'une quête essentielle, au nom d'un besoin qui mène l'écrivain digne de ce nom, ainsi qu'il le notait dans sa préface à une traduction de Bataille, « au centre de l'être humain et à la manière de décrypter son secret inaccessible ».

Peut-être se demandera-t-on comment un secret, s'il est réellement « inaccessible », peut se prêter au décryptage. Le Théâtre en écrit apporte, comme on verra, quelques éléments d'une impossible réponse. C'est que l'écriture selon Dimitriàdis a sa logique propre, une logique qui a partie liée avec l'indicible. Elle n'est pas une opération abstraite, une fonction fictive ou fictionnelle sans prise réelle sur le monde, mais une activité, un acte au sens plein, un « drame » de et dans « l'univers » qui ne se borne pas, pour citer à nouveau Kondylaki, « à regarder, à décrire, à commenter, à interpréter le monde », mais ambitionne de « tenter d'y intervenir, visant par tous les moyens, par tous les biais possibles, à sa transformation » : écrire « démolit pour faire renaître, décompose pour recréer – même si cela se révèle impossible, même si le cycle fatal – Désir, Dépense, Catastrophe – est voué à ne jamais se refermer ». Au besoin, l'écriture se retourne en quelque sorte contre elle-même, pour procéder à la destruction purificatrice, libératrice, furieuse, de ce qui, d'un même mouvement, la fonde et l'aliène. On voit pourquoi la question de la grécité (et plus généralement du rapport à une tradition historique) est si cruciale pour Dimitriàdis ; on saisit aussi pourquoi le théâtre tragique constitue

pour lui, vis-à-vis de l'écriture, un accès privilégié (à la fois entrée et sortie). L'« être-grec », selon Dimitriàdis, n'est trop souvent qu'une équivoque, permettant aux contemporains de s'appropriier un passé et une identité illusoire. La nationalité n'est alors qu'un masque, qu'il revient aux véritables artistes d'arracher ; et si la culture grecque est un tel masque, alors il faut en montrer l'envers : « Il faut retourner les mythes, les observer par-derrière. » Pour cela, il faut les tenir à distance : s'en séparer sans tout à fait les lâcher, oscillant sur cette limite « où quelque chose ne peut aller plus loin et révèle sa face contraire ». Il faut donc – aussi – prendre le risque de sortir de soi-même – à moins que l'on n'en soit, tel le sujet qui se présente à nous dans Le Théâtre en écrit, toujours déjà sorti. Le théâtre, lieu de « l'irrespect vital », est précisément ce milieu souple, changeant, où le mouvement, la transformation, le désillusionnement ont quelque chance de s'opérer en s'exposant sans réserve à autrui, dans « une affirmation courageuse de l'éphémère [...] C'est en cela », conclut Kondylaki, « que l'écriture de Dimitriàdis est théâtrale ». Le théâtre est ici ce point où la chair et la lettre se transgressent l'une par l'autre, s'arrachent et s'exposent l'une à l'autre, attestant ainsi de leur existence : à l'image de cet instant – l'instant même de la conception – où du cerveau de Zeus jaillit comme un éclair, pareil à la réalité vive de la pensée, le corps en armes d'Athéna.

DANIEL LOAYZA

LE THÉÂTRE EN ÉCRIT

Je suis inexistant. Je n'existe que pour ressentir que je n'existe pas. Je ne vis que pour vivre mon inexistence, l'éprouver comme telle dans sa totale intransigeance, dans son absolue intégrité. Ma présence est une absence. Je ne suis présent que pour me confirmer à moi-même que je suis absent – cette confirmation est ma présence. Ma personne est – celle de personne. Je ne suis personne. Je suis pour ne pas être. Être, pour moi, est un état de non-être ; être, pour moi, c'est ne pas être ; être confirme à tout instant un vide virginal, un pur *vacuum*, un néant où seul le néant s'impose de façon à ne pas penser ou imaginer à sa place autre chose, même partiellement. Je suis sans visage, sans rien qui soit capable de me distinguer de rien ; je suis impersonnel et inconnaissable, en premier lieu par et pour moi-même. C'est en cela que consiste ma condition humaine, condition de loin la plus prépondérante, plus exclusivement dominante que toute autre qui aurait pu, mais ne peut pas car elle n'existe pas, rivaliser avec elle ou même l'affronter. Je me sens inexistant, absent, de manière totale, primordiale, génétique, et cela de tout temps et tout le temps, et cela de plus en plus, comme si le rien, cette entité inentamable, pouvait devenir encore plus rien qu'il ne l'est. Ma réalité est ma non-réalité, mon apparence est mon inapparence. Je suis visible mais pas par moi-même, et ce que les

autres voient en moi, moi je ne le vois pas. Moi je ne vois rien de et en moi. Moi pour moi-même je suis inconsistant.

La question, alors, ne se pose pas à moi en termes, disons, hamlétiens : être ou ne pas être. Non, en aucune façon. Je me pose la même question que Lelo, le jeune homme de ma pièce *Phaéton* : comment être, oui, mais à partir du moment où on n'est pas en tant qu'être vivant ; il s'agit en vérité d'une inexistence qui essaie, sans jamais y parvenir, de devenir existence ; une inexistence qui demande, et se demande, comment effectuer ce passage du néant à l'être, du non-être à l'existence, en deux mots : comment vivre. La question n'est pas, non plus, sartrienne : en demandant l'existence je ne me la pose pas en tant que préalable à l'essence, laquelle ne se pose même pas ici, mais en tant qu'existence tout court, l'existence donc en tant qu'essence, en tant que présence, en tant que conscience de présence, dans le sens le plus charnel, le plus matériel, le plus matérialiste possible, du terme.

Par conséquent, le problème fondamental et la visée d'une vie humaine, de la mienne dans ce cas, n'est pas de choisir entre être et ne pas être – choix de luxe, à mon avis, plutôt cérébral et spéculatif – mais de conquérir l'être dès lors que l'on n'est pas et qu'on en a pleinement conscience (quelqu'un objecterait que cette conscience est aussi une forme d'existence : je dirais que cela ne suffit pas, et qu'en plus, pour avoir cette conscience il faut bien exister

avant, il faut avoir d'avance une quelconque existence, être un existant).

En disant « Je suis inexistant », je veux dire par là que tout simplement (mais c'est une façon de parler car c'est très difficile à élucider) je ne me vois pas, je ne m'écoute pas, je ne me sens pas, je ne me sens pas présent à mon corps, à ma vie. Je ne suis pas là où je suis, je ne suis nulle part. Comme je viens de le dire, je suis nul. Je ne suis pas au monde. Je suis vivant mais à la façon dont est vivant le non-advenu, le non-ici, le non-maintenant, le non-visible, à la façon dont est vivant le nulle part. Plus qu'absent à moi-même, je suis non encore advenu à moi-même, tout à fait inaccompli, incomplet, informe, sans aucune forme. Mon état central, mais il n'y en a pas d'autre tout autour, c'est le manque. Je suis manqué. Je suis manqué. Je ne fus jamais plus que rien.

Pourtant j'emploie la première personne du singulier du verbe « être » ; pourtant je dis « je suis », j'emploie des mots pour dire que je ne suis pas. C'est vrai, mais ce « je suis » ne correspond pas à une réalité ; c'est un emploi uniquement verbal que j'en fais là, un emploi tout à fait imposé par la force des choses, c'est-à-dire par les mots ; car je ne peux pas agir autrement ; je suis contraint, condamné, à employer les mots de tous les jours et de tout le monde, sans pour autant sentir la moindre correspondance entre ces mots et ma propre situation : oui, je suis des mots, mais qui ne me font pas exister, ne

me désignent même pas, sauf ceux qui disent mon véritable état qui n'est que celui de l'inexistence, de l'absence, du néant. Ce sont les seuls mots qui disent vraiment ce que je suis.

Néanmoins, et malgré l'état de totale inexistence qui est le mien, il y a un moyen, appartenant à cette même inexistence, pour se créer un moi, et pas un seul, pour s'en créer plusieurs, des moi multiples mais qui sont des autres et qui restent des autres, des autres qui sont des moi qui appartiennent à ce néant que je suis et qui les a créés.

On est au cœur du sujet : écrire pour le théâtre présuppose une totale inexistence, une prédisposition génétique de celui qui écrit pour le théâtre à l'absence existentielle, consciente et éprouvée. Un auteur dramatique est une personne qui ne s'appartient pas, un personnage qui n'est constitué de personne, une non-personne, tout le contraire de la personnalité, un vide absolument disponible et prêt à être rempli par l'apparition de ces moi différents qui vont, d'une façon ou d'une autre, selon les époques, surgir de son vide même, car ils sont ses propres progénitures.

Le préalable, donc, pour écrire du théâtre, c'est un non-être préliminaire, le non-être *sine qua non* du dramaturge, une *absentia fundamentalis* toute prête à devenir *praesentia fundamentalis* non pas de lui-même mais de ses personnages écrits. Car il ne devient pas ses personnages, il ne se les approprie aucunement, surtout pas leur être à eux ;