

Les architectures brisées de Jean-Luc Lagarce «Turandot», d'après Carlo Gozzi et Giacomo Puccini

Benedetta De Bonis

Pubblicato: 7 agosto 2024

Abstract

Jean-Luc Lagarce (Héricourt 1957, Paris 1995) started out as a playwright with the Théâtre de la Roulotte in Besançon, working both on the writing of his own *pièces* and the adaptation of classics. In 1981, at the time of his theatre company's transition to professional activity, he directed *Turandot*, based on the works by Carlo Gozzi and Giacomo Puccini. Usually described as an 'adaptation', this text is actually a more complex work. Its composition also involved inter- and intra-linguistic translation and rewriting. This paper analyses: 1) the translation carried out by Lagarce with the help of Mireille Herbstmeyer; 2) the idea of variation on the classics underlying the contemporary version; 3) the author's resumption and resemantisation of elements contained in the hypotexts. The aim is to understand how Lagarce's contemporary sensibility has shed new light on the story of *Turandot*.

Jean-Luc Lagarce (Héricourt 1957, Parigi 1995) ha esordito come drammaturgo a Besançon con il Théâtre de la Roulotte, lavorando sia alla scrittura di proprie *pièces* sia all'adattamento dei classici. Nel 1981, nel momento di passaggio della propria compagnia teatrale all'attività professionistica, ha diretto *Turandot*, a partire dalle opere di Carlo Gozzi e Giacomo Puccini. Solitamente descritto come un "adattamento", questo testo è in realtà un'opera più complessa, la cui composizione ha comportato anche un lavoro di traduzione inter- e intra-linguistica e di riscrittura. Il presente contributo analizza: 1) la traduzione svolta da Lagarce con l'ausilio di Mireille Herbstmeyer; 2) l'idea di variazione sui classici alla base della versione contemporanea; 3) la ripresa e la risemantizzazione da parte dell'autore di elementi contenuti negli ipotesti. Esso si prefigge di comprendere come la sensibilità contemporanea di Lagarce abbia dato nuova luce alla storia di *Turandot*.

Parole chiave: Carlo Gozzi; Giacomo Puccini; Jean-Luc Lagarce; riscrittura; «Turandot».

Nota. Cet article s'inscrit dans le projet «Wise» (*Western Images of the Steppe Empresses. Literary and Film Portraits of Genghisid Women between Fascination and Fear, 20th-21st centuries*), financé par la Commission Européenne dans le cadre des Marie Skłodowska-Curie Actions (n° de convention de subvention: 101061720).

Benedetta De Bonis: Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle
✉ benedetta.debonis2@gmail.com

Copyright © 2024 Benedetta De Bonis
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Prologue

«Les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, [...] en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses. [...] Le dépoussiérage, c'est la restauration. Notre travail à nous est tout au contraire de montrer les fractures du temps».¹ Avec ces mots, le metteur en scène français Antoine Vitez offre une intéressante déclaration de poétique au sujet de la réécriture des classiques à l'âge contemporain. Opération antithétique au nettoyage et à la restauration, elle relève plutôt du «bricolage», de cet «art de faire du neuf avec du vieux» afin de produire des objets complexes dont parle Genette dans *Palimpsestes*.² De ce point de vue, la réécriture est toujours envisagée comme un acte de «cannibalisme culturel et linguistique».³ Et ce, malgré les efforts que tout auteur peut déployer pour produire un ouvrage identique à son hypotexte, un fac-similé de l'original – là, tout de suite, le lecteur songera à l'entreprise paradoxale du Pierre Menard borgésien.⁴ Cette idée de la réécriture en tant qu'acte se déroulant sous le signe de la fracture, de la dissonance entre une structure ancienne, visible en transparence, et sa nouvelle fonction, oriente également la dramaturgie du jeune Jean-Luc Lagarce, représentant, à l'instar Vitez, d'un «théâtre de la parole»⁵ visant à «réinventer la scène par l'écriture».⁶

Né à Héricourt en 1957 dans une famille ouvrière, Lagarce est aujourd'hui l'un des dramaturges les plus joués en France, au point que certaines de ses pièces ont été mises au programme du baccalauréat théâtre.⁷ Son œuvre n'a été véritablement reconnue que *post mortem*, en partie à cause de la disparition prématurée et troublante de l'artiste, emporté par le sida à Paris en 1995. Cependant, lorsqu'il met en scène *Turandot* en 1981 pour un spectacle de plein air dans la cour du palais Granvelle, à Besançon, Lagarce n'est qu'un jeune garçon de province venant de fonder, en 1978, le Théâtre de la Roulotte. La troupe, formée par un groupe d'amis du Conservatoire

¹ A. Vitez, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p. 188.

² G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 618.

³ S. Kassab-Charfi, *Tahar Ben Jelloun et la réinvention des «Contes» de Perrault*, «Littératures», LXXIV, 2016, p. 54.

⁴ Cfr. J.L. Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, in *Ficciones. El Aleph. El informe de Brodie*, Caracas, Ayacucho, 1986, pp. 17-22.

⁵ L. Parisse, *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 10. Le XX^e siècle a vu l'émergence d'une multiplicité d'expériences théâtrales, que l'on peut rattacher à deux courants: le «théâtre du corps» et le «théâtre de la parole». D'une part, un théâtre cultuel et contestataire, où résonne la voix d'Antonin Artaud: l'importance accordée à la transmission du texte cède la place au travail de l'acteur, qui s'offre corps et âme au public. C'est la voie d'expérimentation notamment choisie par le «théâtre pauvre» de Jerzy Grotowski et par le Living Theatre. D'autre part, un «théâtre critique», fidèle à la leçon de Bertolt Brecht, met le texte au premier plan, introduit la notion de dramaturgie et s'interroge sur le rapport entre contemporanéité et tradition. Roger Planchon, Patrice Chéreau, Claude Régy, Giorgio Strehler, Pier Paolo Pasolini et bien d'autres ont parcouru ce chemin. Cfr. G. Chiarini, R. Tessari, *Teatro del corpo. Teatro della parola. Due saggi sul comico*, Pisa, Ets, 1987.

⁶ J. Thèves, N. Berger, *Une vie, une œuvre: Jean-Luc Lagarce, juste avant la fin du monde (1957-1995)*, 2016, 51'.

⁷ Cfr. P. Charvet, *Préface*, in *Lire un classique du XX^e siècle. Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2007, p. 3.

d'Art Dramatique et de la Faculté de Philosophie de Besançon, souhaite passer de l'amateurisme au professionnalisme, en profitant de la politique de décentralisation de l'action culturelle menée par le gouvernement Mitterrand.⁸

La légende de Turandot s'inspire sans doute de la vie de Khutulun, descendante de Gengis Khan, nommée Aigiaruc dans *Le divisament dou monde* de Marco Polo (XIII^e siècle).⁹ Le marchand vénitien raconte que la princesse mongole, réticente au mariage, obtient de son père que ses prétendants doivent d'abord la vaincre à la lutte et lui donner des chevaux en cas de défaite.¹⁰ L'histoire a été portée à la connaissance du public européen par François Pétis de la Croix, qui l'a transposée en Chine, bien que les noms des personnages laissent entrevoir une origine centrasiatique.¹¹ L'orientaliste français a été le premier à attribuer une dimension intellectuelle à l'épreuve établie par la princesse qu'il appelle, dans *Les mille et un jours* (1710-1712), Tourandocte: la jeune fille n'accepte d'épouser que l'homme capable de résoudre ses énigmes, les perdants étant voués à la décapitation. À la différence de l'histoire de Polo, la nouvelle connaît une issue heureuse, le prince tartare Calaf résolvant les énigmes et délivrant la Sphinge chinoise de sa cruauté.¹² La légende de Turandot a eu un succès ininterrompu, en particulier dans le théâtre italien et allemand du XIX^e siècle, marqué par le goût de l'exotisme et du féerique ainsi que par la hantise de la femme fatale.¹³

Lagarce en réalise une transposition théâtrale inédite à partir de la pièce de Carlo Gozzi (1762)¹⁴ et du mélodrame mis en musique par Giacomo Puccini – et achevé par Franco Alfano après la mort du *Maestro* – sur un livret de Giuseppe Adami et Renato Simoni (1926).¹⁵ Dans ces années-là, le dramaturge français a déjà à son actif des adaptations de classiques, comme *Clytemnestre* (1978)¹⁶ et *Elles disent... l'Odyssée* (1978-1979),¹⁷ des mises en scène d'œuvres contemporaines, dont *Pas moi* (1979)¹⁸ de Beckett, et la composition de quelques pièces de son cru,

⁸ A. Fabiano, *L'adattamento e la regia dell'«Opera di Smirne» di Goldoni e della «Turandot» di Gozzi realizzati da Jean-Luc Lagarce per il Théâtre de la Roulotte. L'inizio di un'avventura professionistica*, in J. Gutiérrez Carou (a cura di), *Il futuro retrospettivo. Conservatorismo e innovazione nell'opera di Carlo Gozzi*, Venezia, Lineadacqua, 2021, pp. 305-306.

⁹ J. Weatherford, *The Secret History of the Mongol Queens. How the Daughters of Genghis Khan rescued his Empire*, New York, Crown, 2010, pp. 272-274. La légitimité du rapprochement entre Khutulun et Turandot pourrait être contestée en vertu de la similitude de l'histoire de la princesse chinoise avec les mythes de la Sphinge (cfr. M. Delcourt, *Edipe ou la légende du conquérant*, Paris, Les belles lettres, 1981) et d'Atalante (cfr. M. Polo, *Il Milione*, a cura di M. Ciccuto, Milano, Rizzoli, 1981, p. 450), et de la présence, dans *Les sept beautés* de Nizami (XII^e siècle), de quelques éléments fondamentaux de la légende de Turandot, dont les énigmes et le portrait faisant tomber amoureux le prince (cfr. L. Di Francia, *La leggenda di Turandot nella novellistica e nel teatro*, Trieste, Celvi, 1932, p. 27).

¹⁰ M. Polo, *Le divisament dou monde*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 618-619.

¹¹ Bien que l'histoire se déroule en Chine, Turandot est la fille d'Altoun Khan, et son amoureux un prince tartare. De plus, son nom a une étymologie persane: Tūrān-i dukht signifie «fille de Touran», la terre des Turcs. Cfr. M. Biran, *Qutulun. The Warrior Princess of Mongol Central Asia*, in M. Biran (ed.), *Along the Silk Roads in Mongol Eurasia. Generals, Merchants, and Intellectuals*, Berkeley, University of California Press, 2020, p. 72.

¹² F. Pétis de la Croix, *Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine*, in *Les mille et un jours*, Paris, Desrez, 1838, pp. 69-117.

¹³ Cfr. L. Di Francia, *La leggenda di Turandot...*, cit.

¹⁴ C. Gozzi, *Turandot*, in *Le fiabe di Carlo Gozzi*, vol. 1, a cura di E. Masi, Bologna, Zanichelli, 1884, pp. 217-327.

¹⁵ G. Puccini, *Turandot*, trad. G. de Van, Paris, Opéra de Paris, 1980.

¹⁶ J.-L. Lagarce, *Clytemnestre* (Elliadd, JLL 10862; Imec, LAG 101.02).

¹⁷ Id., *Elles disent... l'Odyssée*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2019.

¹⁸ Cfr. la notice n° [frbnf39469631](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:bnf-39469631) dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France.

telles que *Carthage, encore* (1978)¹⁹ et *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale* (1980).²⁰ Les notes sèches et concises du journal de l'écrivain témoignent d'un travail dramaturgique mené en peu de mois, de février à juillet 1981, en parallèle avec d'autres projets, et couronné d'un «bon succès». ²¹ Généralement qualifiée d'«adaptation», ²² la *Turandot* du Théâtre de la Roulotte est en réalité un texte plus complexe. Outre une «transmodalisation», ²³ ce travail a impliqué des opérations de «transposition linguistique», ²⁴ vu que l'auteur s'est adjoint la collaboration de la comédienne Mireille Herbstmeyer pour la traduction du texte de Gozzi, de «transtylistation»²⁵ et de «transposition thématique»,²⁶ aucun hypertexte ne pouvant être un clone parfait de l'hypotexte.

À travers l'étude des documents manuscrits et dactylographiés conservés dans le Fonds Lagarce, cet article cherche à comprendre comment et pourquoi la sensibilité contemporaine du fondateur du Théâtre de la Roulotte a éclairé d'un jour nouveau l'histoire de *Turandot*.²⁷ Pour ce faire, il examine dans un premier temps le travail de traduction accompli par Lagarce et Herbstmeyer. Un deuxième volet est consacré à l'idée de variation sur les classiques sous-tendant la version contemporaine. En dernier lieu, la reprise et la resémantisation par l'auteur d'éléments contenus dans les œuvres de Gozzi et Puccini est questionnée.

Acte I. Les galions engloutis

Avec *Turandot*, Lagarce est confronté au problème de réaliser une adaptation à partir de deux hypotextes marqués par un profond hiatus diachronique, et donc très différents l'un de l'autre en termes de langue et d'idée de théâtre. Le drame de Gozzi est caractérisé par une intrigue longue et complexe, ponctuée de nombreuses péripéties. L'écrivain utilise à des fins comiques les personnages types de la Commedia dell'Arte qui évoluent dans un décor oriental et exotique. La pièce n'est pas exempte d'une certaine prolixité stylistique et fait appel au plurilinguisme. Car à l'italien des personnages de lignée royale jouant sur scène le drame de *Turandot* fait contrepoint le vénitien à saveur comique et populaire des masques, qui, en plus de jouer, commentent les événements. Le livret d'Adami et Simoni, quant à lui, conformément à la tradition de l'opéra italien, est conçu comme un texte auxiliaire, voire ancillaire, de la musique. Il est écrit dans un italien toscan aux ascendances littéraires, et son intrigue est plus simple et linéaire que celle de la pièce de Gozzi. Lagarce résout les «difficultés diachroniques»²⁸ liées à la traduction

¹⁹ J.-L. Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet*, vol. 1, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2000, pp. 49-77.

²⁰ Id., *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale*, *ibid.*, pp. III-150.

²¹ Id., *Journal*, vol. 1 (1977-1990), Besançon, Les solitaires intempestifs, 2007, p. 59.

²² L'auteur lui-même qualifie *Turandot* d'«adaptation» dans la page de couverture du document dactylographié. Cfr. J.-L. Lagarce, *Turandot* (Imec, LAG 47.1; Elliadd, JLL 194).

²³ G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 444.

²⁴ *Ibid.*, p. 331.

²⁵ *Ibid.*, p. 356.

²⁶ *Ibid.*, p. 469.

²⁷ Le Fonds Jean-Luc Lagarce est préservé auprès de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (Imec, 364 LAG /1-364 LAG/151). En partenariat avec l'Imec, Pascal Lécroart, Professeur à l'Université de Franche-Comté, a animé le projet de création du [Fonds numérique d'archives Jean-Luc Lagarce](https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/19362), conduit au sein de la Maison des Sciences de l'Homme et de l'Environnement Claude-Nicolas Ledoux de l'Université de Franche-Comté.

²⁸ G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 334.

en s'appuyant sur les versions françaises des hypotextes, «galions engloutis» que l'écrivain ramène à la surface pour un nouvel usage. Par conséquent, à la base de son adaptation, il y a un travail de «traduction intralinguale».²⁹

À l'époque de la *Turandot* lagarcienne, deux versions françaises du texte de Gozzi avaient vu le jour: celle par Alphonse Royer de 1865³⁰ et celle par Jean-Jacques Olivier de 1923.³¹ La première est une traduction libre de la pièce italienne. La seconde, plus littérale, a été conçue exprès pour le spectacle *La princesse Turandot* de Jacques Copeau. Dans cette mise en scène, les personnages de Gozzi évoluent dans un Orient «archéologique», reconstruit à partir des estampes japonaises, des enluminures persanes et des illustrations représentant les masques de la Commedia dell'Arte.³² Ces livres étant assez rares, sans doute dans le propos de se démarquer de la célèbre mise en scène du Théâtre du Vieux-Colombier, Lagarce demande à Mireille Herbstmeyer, qui avait une licence en Lettres Modernes et Italien, de traduire en français le texte de Gozzi pour le Théâtre de la Roulotte. La version d'Herbstmeyer est très proche de l'original, le but de la comédienne étant principalement d'expliquer le sens de l'œuvre de Gozzi au metteur en scène. Ce dernier se sert du cahier de l'actrice comme point de départ pour sa propre réflexion dramaturgique. Il souligne à l'encre violet les passages qu'il souhaite reprendre et insère des annotations de sa main.

Une comparaison des traductions de l'*incipit* de la première scène du deuxième acte de la pièce de Gozzi permet de saisir la distance entre la version d'Herbstmeyer et celles de Royer et Olivier:

TRUFFALDINO. Comanda ai suoi Eunuchi, che spazzino la Sala. Fa erigere due troni alla Chinese l'uno dall'una, l'altro dall'altra parte del Teatro. Fa porre otto sedili per gli otto Dottori del Divano; è allegro, e canta.

BRIGHELLA. Sopraggiunge, chiede la ragione dell'apparecchio (TEXTE DE GOZZI).³³

TRUFFALDIN. Allons, qu'on se remue! Achevez de préparer cette salle. Ici à droite, le trône de Sa Majesté chinoise; à gauche, celui de ma charmante princesse.

BRIGHELLA (*entrant*). Seigneur Truffaldin, chef éminentissime des eunuques de la princesse Turandot, que se passe-t-il donc?

TRUFFALDIN (*sans l'écouter*). Huit sièges là-bas, pour messieurs les docteurs. Je doute qu'ils aient grande chose à doctoriser, mais n'importe, le cas étant scientifique, il leur convient d'y figurer avec leurs longues barbes.

BRIGHELLA. Enfin, répondez-vous, pourquoi tout ce remue-ménage? (TRADUCTION PAR ROYER).³⁴

²⁹ R. Jakobson (*Aspects linguistiques de la traduction*, in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 79) distingue trois manières d'interpréter un signe linguistique, selon qu'on le traduit dans d'autres signes de la même langue (traduction intralinguale ou reformulation), dans une autre langue (traduction interlinguale ou traduction proprement dite), ou dans un système de symboles non linguistique (traduction intersémiotique ou transmutation). Cfr. le dossier monographique *La traduction intralinguale dans la francophonie*, dirigé par F. Funari et M. Vien («Interfrancophonies», XIV, 2023, Doi 10.17457/IF/2023).

³⁰ C. Gozzi, *Turandot*, in *Théâtre fiabesque de Carlo Gozzi*, trad. A. Royer, Paris, Michel-Lévy frères, 1865, pp. 155-229.

³¹ C. Gozzi, *La Princesse Turandot*, trad. J.-J. Olivier, Paris, Nrf, 1923.

³² Cfr. les maquettes des costumes de *Turandot*, Calaf, Tartaglia et Brighella réalisées par Julien Pavil pour le Théâtre du Vieux-Colombier, et conservées à Paris, auprès de la Bibliothèque Richelieu (DIA-MAQ-13725; DIA-MAQ-13729; DIA-MAQ-13731; DIA-MAQ-13733; DIA-MAQ-13735).

³³ C. Gozzi, *Turandot*, in *Le fiabe di Carlo Gozzi*, cit., p. 239.

³⁴ C. Gozzi, *Turandot*, in *Théâtre fiabesque de Carlo Gozzi*, cit., p. 169.

TRUFFALDIN. Qu'est-ce que je vois? L'on bavarde au lieu de travailler! À la besogne, tas de paresseux, tas de fainéants ou je vais vous secouer vos puces. Vous, nettoyez-moi cette terrasse. Vous, préparez les tabourets des docteurs. Vous, garnissez de coussins le sofa de ma chère princesse. Et vous, ornez de tapis les degrés du trône impérial.

BRIGHELLA (*arrivant par la terrasse*). Salut au Seigneur Truffaldin, salut au chef éminentissime des eunuques!

TRUFFALDIN. Brighella, salut. Vous m'avez l'air de bien bonne humeur (TRADUCTION PAR OLIVIER).³⁵

Truffaldino commande ses Eunuques, qui nettoient la salle. Il fait ériger deux trônes à la Chinoise l'un d'un côté et l'autre de l'autre côté du théâtre. Il fait placer huit sièges pour les huit docteurs du Divan; il est joyeux et chante. Brighella survient. Il demande la raison de ces préparatifs (TRADUCTION PAR HERBSTMEYER).³⁶

Dans le passage en question, les personnages types de la Commedia dell'Arte, à la cour de Pékin, improvisent à partir d'un canevas. Cette technique n'étant pas employée dans le théâtre français des XIX^e et XX^e siècles, Royer et Olivier transforment les indications scéniques fournies par le canevas en un véritable dialogue. Royer clarifie dans une note qu'il se sert pour cette scène de la version de Friedrich Schiller.³⁷ Il en accentue la comicité en faisant parler Truffaldino et Brighella dans une langue riche en expressions déférentes et jeux de mots. Par exemple, il introduit le syntagme «chef éminentissime des eunuques», absent dans le texte allemand, pour souligner la servilité de Brighella à l'égard de Truffaldino, un homme qui n'est même pas d'un rang élevé. Et encore, il traduit le verbe allemand «dotieren» («doter») par «doctoriser», un mot qu'il invente pour se moquer de l'érudition postiche et des discussions futiles des docteurs du Divan. Olivier, quant à lui, construit le dialogue entre les masques à partir du canevas italien, en s'accordant quelques licences. Ainsi, il attribue la bonne humeur de Truffaldino à Brighella, une variation qui n'a pas d'impact sur le message général du passage étant donné l'interchangeabilité des deux figures. De plus, il accentue la trivialité du langage des masques («À la besogne, tas de paresseux, tas de fainéants ou je vais vous secouer vos puces»), pour pousser à l'extrême la tension tragi-comique de l'œuvre. Par contre, Herbstmeyer suit à la lettre le texte de Gozzi, en fournissant, dans une note, une explication de la particularité de cette scène destinée à l'improvisation.³⁸ Car le but de la comédienne est pédagogique, et non pas artistique.

Quant au livret d'Adami et Simoni, les versions françaises disponibles à l'époque étaient celles par Paul Spaak de 1926 et par Gilles de Van de 1979. La comparaison entre ces deux traductions du début du monologue de Turandot dans le deuxième tableau du deuxième acte et le texte de

³⁵ C. Gozzi, *La Princesse Turandot*, cit., p. 17.

³⁶ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Carlo Gozzi*, trad. M. Herbstmeyer, p. 18 (Elliadd, JLL 1069; Imec, LAG 61.5).

³⁷ «Cette scène est tout entière traduite de Schiller. Dans le texte de Gozzi, elle est à l'état de programme pour être développée par l'improvisation des acteurs» (C. Gozzi, *Turandot*, in *Théâtre fiabesque de Carlo Gozzi*, cit., p. 169). Cfr. F. Schiller, *Turandot, Prinzessin von China. Ein tragicomisches Märchen nach Gozzi*, Tübingen, Cotta, 1802, pp. 24-25: «TRUFFALDIN. Frisch an das Werk! Rührt euch! Gleich wird der Divan | Beisammen sein. – Die Teppiche gelegt, | Die Throne aufgerichtet! Hier zur Rechten | Kommt kaiserliche Majestät, links meine | Scharmante Hoheit, die Prinzeß, zu sitzen! BRIGELLA (*kommt und sieht sich verwundernd um*). Mein! Sagt mir, Truffaldin, was gibt's denn Neues, | Daß man den Divan schmückt in solcher Eile? | TRUFFALDIN (*ohne auf ihn zu hören – zu den Schwarzen*). | Acht Sessel dorthin für die Herrn Doktoren! | Sie haben hier zwar nicht viel zu dotieren; | Doch müssen sie, weil's was Gelehrtes gibt, | Mit ihren langen Bärten figurieren. BRIGELLA. So redet doch! Warum, wozu das alles?».

³⁸ «Cette scène n'est pas écrite. Elle est seulement «racontée» par Gozzi. Il s'agirait d'improvisations des masques sur un canevas» (J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 18).

Théâtre de la Roulotte est révélatrice de la proximité entre l'œuvre de Lagarce et la version de 1979 ainsi que des tendances suivies par l'écrivain en matière de transposition intralinguale:

TURANDOT. In questa Reggio, or son mill'anni e mille,
un grido disperato risuonò.
E quel grido, traverso stirpe e stirpe, qui nell'anima mia si rifugiò! (TEXTE D'ADAMI ET SIMONI).³⁹

TURANDOT. Dans ce palais, voici mille et mille années,
Monta soudain un cri désespéré.
Et ce cri,
Qui traverse notre race,
A trouvé dans mon âme
Un secret abri! (TRADUCTION PAR SPAAK).⁴⁰

TURANDOT. Dans ce Palais, il y a mille et mille ans,
a retenti un cri de désespoir.
Et ce cri, d'âge en âge passant,
ici s'est réfugié, dans mon âme! (TRADUCTION PAR DE VAN).⁴¹

TURANDOT. Dans ce palais, il y a mille et mille ans, a retenti un cri de désespoir. Et ce cri est réfugié aujourd'hui dans mon âme (TEXTE DE LAGARCE).⁴²

Comme les deux versions françaises sont très littérales, il se peut que la parution plus récente et la présence du texte original en vis-à-vis de la traduction aient orienté Lagarce dans le choix de l'édition de l'Opéra de Paris comme hypotexte puccinien. Dans le passage cité, Turandot explique les raisons de sa haine ancestrale envers les hommes qui remonte à l'outrage perpétré par un étranger contre l'une de ses aïeules. Lagarce reprend presque à la lettre le texte de 1979 dont il réalise une transposition stylistique au moyen du procédé de la «réduction» par «concision». ⁴³ L'auteur abrège le texte de départ sans en supprimer des parties thématiquement significatives. Il le récrit au moyen d'une série de résumés partiels, sa variation agissant au niveau des microstructures stylistiques du texte et produisant presque un fac-similé de l'original. Par exemple, il conserve le syntagme «il y a mille et mille ans», mais supprime l'indication temporelle pléonastique «d'âge en âge passant». L'adverbe temporel «aujourd'hui», employé par Lagarce à la place de cette expression, met l'accent non pas sur le processus, mais sur le résultat de la transmission du cri de l'ancêtre de Turandot. Il souligne également le contraste, dans la psyché de la princesse, entre un passé douloureux et inoubliable, aussi lointain soit-il, et un présent marqué par la paralysie émotionnelle. De plus, le metteur en scène garde le complément de lieu figuratif «dans mon âme», mais élimine l'adverbe démonstratif «ici» qui donnait une inflexion pathétique, voire mélodramatique, au discours de Turandot. Ainsi, tout en gardant les éléments fondamentaux du texte original, il en donne une version plus sèche et moderne du point de vue stylistique.

³⁹ G. Puccini, *Turandot*, trad. G. de Van, Paris, Opéra de Paris, 1980, p. 60.

⁴⁰ G. Puccini, *Turandot*, trad. P. Spaak, Paris, Société anonyme des éditions Ricordi, 1926, p. 39.

⁴¹ G. Puccini, *Turandot*, trad. G. de Van, *op. cit.*, p. 61.

⁴² J.-L. Lagarce, *Turandot*, *cit.*, p. 2.

⁴³ G. Genette, *Palimpsestes*, *cit.*, p. 374.

Sur les hypotextes, réduits et modernisés, de Gozzi et Puccini, Lagarce greffera des variations thématiques, issues de ses réflexions personnelles.

Acte II. Les fractures du temps

D'après Szondi, le drame moderne naît à la Renaissance, lorsque l'homme, à l'issue du Moyen Âge, retrouve sa dimension laïque et crée un théâtre pivotant autour de la triade volonté-décision-action où les éléments dramatiques et le dialogue sont prédominants. Ce théâtre suit la recommandation faite par Aristote dans la *Poétique* de ne pas mélanger le drame (δράμα, «action scénique») et l'épopée (ἔπος, «parole», «narration»). Entre les XIX^e et XX^e siècles, le théâtre européen traverse une crise qui aboutit à la contamination du genre dramatique par l'épopée au moyen de l'introduction d'éléments épiques dans le texte scénique. Le dialogue prend alors une tournure narrative et réflexive et le jeu avec la dimension métathéâtrale contribue à la rupture de l'illusion scénique.⁴⁴

Dans le but de montrer les «fractures du temps», Lagarce accentue l'aspect métathéâtral du drame et y ajoute des éléments narratifs. Au moyen d'une «transposition diégétique»,⁴⁵ il déplace l'histoire de Turandot dans un cirque contemporain. Il introduit trois nouveaux personnages, les garçons de piste. Ces derniers portent des masques «asiatiques» et représentent à la fois le chœur de la tragédie ancienne et le peuple des «oppressés de l'histoire».⁴⁶ Pendant du chœur populaire de Gozzi et de la foule de Puccini, ils ont la fonction d'introduire et commenter le récit. Dans la scène d'ouverture du premier acte, ils préparent leur spectacle et narrent la légende de Turandot, transformée en jeu, en exhibition. Le motif du «théâtre dans le théâtre» est déjà esquissé dans la pièce de Gozzi. En effet, Lagarce souligne en violet le passage suivant dans la traduction d'Herbstmeyer: «Calaf, arrêtez-vous. Qu'il ne vous prenne pas le désir d'assister à un atroce spectacle! Vous êtes arrivé sur le théâtre abominable de cruautés infinies, dans cette ville».⁴⁷ Le fondateur du Théâtre de la Roulotte décide de pousser à l'extrême cette donnée de l'hypotexte, en transformant le défi lancé par Turandot en un spectacle de cirque payant. Les garçons de piste, dont l'humour grotesque contraste avec la phobie tragique du mariage et du sexe masculin qu'éprouve Turandot, représentent la «voix des humbles qui colportent les cruels».⁴⁸ Cette vision carnavalesque du théâtre et du rire est probablement due à Bakhtine. Car le carnaval, contrairement aux fêtes officielles, permet une libération temporaire de la vérité dominante ainsi que l'abolition momentanée des hiérarchies, le masque transformant le serviteur en maître.⁴⁹

Les autres personnages d'invention lagarcienne sont Monsieur Loyal, l'annonceur du cirque, et le Clown. Il s'agit de figures synthétiques jouant le même rôle de médiation entre Turandot

⁴⁴ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 3-59.

⁴⁵ G. Genette, *Palimpsestes*, cit., pp. 469-471.

⁴⁶ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Puccini et «Turandot» de Carlo Gozzi*, p. 7 (Elliadd, JLL 1056; Imec, LAG 61.5).

⁴⁷ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 7.

⁴⁸ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Puccini et «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 8.

⁴⁹ M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 18.

et ses prétendants que Pantalone, Tartaglia et Barach dans la pièce de Gozzi et Ping, Pong et Pang dans l'opéra de Puccini. Leur existence permet à la fois à Lagarce de garder la composante comique présente dans le texte de Gozzi, mais effacée par Puccini, et de renforcer la tension grotesque et métathéâtrale qu'il recherche.⁵⁰

Avec *Turandot*, Lagarce est confronté au problème de la présence, dans l'hypotexte de Gozzi, du dialecte vénitien, parlé par les personnages types de la Commedia dell'Arte. Les lignes suivantes sont emblématiques de la manière dont le Théâtre de la Roulotte approche la question de l'hétérolinguisme:

PANTALONE. Cara Maestà, no saveria che consegio darghe. In tei nostri paesi no se zura de sta sorte de legge. No se fa de sta qualità de editti. No ghe esempio, che i Prencipi se innamora de un retrattin, a segno de perder la testa per l'original, e no nasce putte, che odia i omeni, come la Prencipessa Turandot, so fia. Oibò, no ghe xe idea da nu de sta sorte de creature, gnanca per sogno. Prima che le mie disgrazie me facesse abandonar el mio paese, e che la mia fortuna me innalzasse senza merito all'onor de secretario de vostra Maestà, no aveva altra cognizion della China, se no che la fusse una polvere bonissima per la freve terzana, e son sempre, come un omo incocalio de aver trovà quà de sta sorte de costumi, de sta sorte de zuramenti, e de sta sorte de putti, e de putte. Se contasse sta istoria a Venezia, i me diria: «Via, sier bomba, sier slappa, sier panchiana, andè a contar ste fiabe ai puttelli»; i me rideria in tel muso, e i me volteria tanto de bero (TEXTE DE GOZZI).⁵¹

PANTALON. Chère Majesté, je ne saurais trop quel conseil vous donner. Nous n'avons pas ce type de décret dans nos pays, et on n'a pas ce genre de loi. Il n'y a pas de précédent qu'un Prince tombe amoureux d'un petit portrait jusqu'à perdre la tête pour l'original. Et, chez nous, ne naissent pas de filles qui détestent les hommes comme la Princesse Turandot, votre fille. Fi donc! Chez nous, il n'y a absolument aucune créature de cette espèce. Avant que mes malheurs me contraignent à abandonner mon pays, et que ma chance m'élève sans mérite à l'honorable poste de secrétaire de votre Majesté, je ne connaissais de la Chine que le fait qu'elle était une poudre très bonne pour la malaria. Et je suis toujours étonné d'avoir trouvé, ici, cette sorte de mœurs, cette sorte de serments, et cette sorte de garçons et de filles. Si je contais cette histoire à Venise, on me dirait: «Allez, Monsieur le bourdeur, monsieur le blagueur, monsieur le conteur de sonnettes, allez conter ces fables aux gosses». Ils me riraient au nez, et ils me montreraient le derrière (TRADUCTION PAR HERBSTMEYER).⁵²

CLOWN. Chère amie, je ne saurais pas trop quel conseil vous donner. J'ai beaucoup lu, et il n'y a pas à ma connaissance de précédent qu'un Prince tombe amoureux d'un petit portrait jusqu'à se faire couper la tête joyeusement pour l'original. J'ai beaucoup voyagé et il n'y a à ma connaissance, qu'en Chine que l'on puisse voir une créature de l'espèce de Turandot. Partout ailleurs dans le Monde, on refuserait de croire cette histoire... on me dirait: «Allez Madame la blagueuse, Madame la conteuse de sonnettes, allez conter votre fable chinoise tragico-comique aux crétins!» On me rirait au nez et certains peuples encore moins civilisés me montreraient leur derrière (TEXTE DE LAGARCE).⁵³

Dans le passage extrait de l'œuvre de Gozzi, Pantalone répond en vénitien au père de Turandot qui se plaint dans un italien solennel du caractère de sa propre fille. Le contraste linguistique traduit l'opposition, à la fois sociale et dramaturgique, entre le masque et le souverain, entre les fonctions, respectivement comique et tragique, des deux personnages. Parmi les modalités de traduction de l'hétérolinguisme – la «non-traduction», l'«effacement», la «restitution

⁵⁰ A. Fabiano, *L'adattamento e la regia dell'«Opera di Smirne» di Goldoni e della «Turandot» di Gozzi...*, cit., p. 308.

⁵¹ C. Gozzi, *Turandot*, in *Le fiabe di Carlo Gozzi*, cit., pp. 241-242.

⁵² J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., pp. 20-21.

⁵³ J.-L. Lagarce, *Turandot*, cit., pp. 3-4.

suivie d'une traduction» et le «déplacement» – Herbstmeyer choisit celle de l'effacement.⁵⁴ Les passages hétérolingues sont traduits intégralement dans la langue d'arrivée, le français étant le seul idiome parlé par les personnages. Parfois, elle atténue les pointes d'expressionnisme du discours du masque, en éliminant les exclamations et les hyperboles. Ainsi, «Oibò, no ghe xe idea da nu de sta sorte de creature, gnanca per sogno» devient «Chez nous, il n'y a absolument aucune créature de cette espèce». De plus, elle insère des notes explicatives. Par exemple, elle clarifie le jeu de mots entre «China» («Chine») et «chinina» («quinine») qu'elle trouve «assez difficile à rendre en français».⁵⁵ Dans son adaptation, Lagarce met les mots de Pantalone dans la bouche du Clown qui répond à Loyal. Il suit presque à la lettre le texte d'Herbstmeyer et pousse plus loin l'effacement de l'hétérolinguisme. En effet, il élimine toute référence à l'origine vénitienne du masque et supprime les jeux de mots avec l'italien (ex. «China» / «chinina»), en élevant le drame de Turandot à une dimension universelle. De plus, il joue avec la dimension méta-théâtrale: l'expression générique «ces fables» est remplacée par une référence précise au genre théâtral de la pièce, qualifiée de «fable chinoise théâtrale tragi-comique».

Une note de Lagarce éclaire son idée de variation sur les classiques: «M. Loyal: bonimenteur (cfr. Lola Montès). [...] Une farce grotesque. Le cirque. La baraque de Foire».⁵⁶ Le personnage de Monsieur Loyal est inspiré du directeur de cirque de *Lola Montès* (1955) de Max Ophüls, film cher à la Nouvelle Vague et notamment à Truffaut. Comme le remarque Fabiano, *Lola Montès* doit avoir attiré Lagarce de par la similitude entre le drame de la célèbre aventurière, amante de Franz Liszt et Louis I^{er} de Bavière, et celui de Turandot, toutes les deux victimes d'un spectacle violent et insensible. Dans le film d'Ophüls, Lola Montès, devenue pauvre, étale ses aventures et excès dans un cirque américain face à un public curieux jusqu'à la morbidité. L'idée de Lagarce est de faire de la princesse chinoise une sorte de *freak show* à l'instar de Lola Montès. La solitude et la monstruosité de la jeune fille se mêlent à une profonde sincérité intérieure du personnage qui ne pourra se dégager que grâce au Prince.⁵⁷

Acte III. Les morceaux réassemblés

À côté des personnages introduits par Lagarce pour commenter l'action théâtrale, trois figures traditionnelles, issues des hypotextes, évoluent sur scène. Il s'agit de Turandot, du prince tartare Calaf, transformé en dompteur de cirque, et d'une jeune trapéziste qui correspond à la fois à Zelima, la servante qui trahit Turandot dans la fable théâtrale de Gozzi, et à Liou, la douce et fidèle esclave qui sacrifie sa propre vie pour protéger Calaf dans le mélodrame de Puccini.

Turandot est placée sur un échafaud de quatre mètres et demi de haut. Sa robe blanche couvre tout l'espace scénique, à l'instar d'un chapiteau de cirque. Durant la scène des devinettes, elle porte le même masque oriental que les garçons de piste, ce qui souligne la fracture entre sa propre personne et le personnage qu'elle doit jouer. Tout concourt à en mettre en évidence la

⁵⁴ Cfr. R. Grutman, *Traduire l'hétérolinguisme: questions conceptuelles et (con)textuelles*, in M.-A. Montout (éd.), *Autour d'Olive Senior: hétérolinguisme et traduction*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2012, pp. 57-58.

⁵⁵ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 21.

⁵⁶ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Puccini et «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 8.

⁵⁷ A. Fabiano, *L'adattamento e la regia dell'«Opera di Smirne» di Goldoni e della «Turandot» di Gozzi...*, cit., pp. 311-312.

solitude: Turandot est un être aliéné à lui-même qui se fait l'instrument d'une vengeance ancestrale.⁵⁸

Selon Praz, l'imaginaire littéraire moderne se polarise autour de deux figures sadiques: d'une part, le marquis de Sade, persécuteur satanique de la vertu dominant la littérature du XVIII^e siècle; d'autre part, la «belle dame sans merci», femme fatale qui fait l'objet d'un culte morbide et masochiste surtout chez les auteurs romantiques et décadents.⁵⁹ Tout en privilégiant – en raison du contexte culturel différent – l'un la composante intellectuelle du personnage, l'autre sa dimension sentimentale, Gozzi et Puccini présentent Turandot comme une incarnation exotique de la «beauté méduséenne» analysée par Praz.⁶⁰ Froide et cruelle, Turandot est comparée à une vipère et à un tigre: «d'animo sì truce»;⁶¹ «quella vipera»;⁶² «quella tigre»;⁶³ «Meglio sarìa per voi fissar lo sguardo nella faccia tremenda di Medusa»;⁶⁴ «bianca al pari della giada, fredda come quella spada»;⁶⁵ «la Crudèle».⁶⁶ Lagarce opère une «transvalorisation»⁶⁷ sur le personnage en question. La princesse perd les traits traditionnels de la femme fatale pour ne devenir qu'une jeune fille «irascible» avec un «caractère difficile».⁶⁸ Ses prétendants cherchent à en résoudre les énigmes non par amour, mais par «vanité» et «goût du risque».⁶⁹ Le journal de Lagarce témoigne que, pendant l'adaptation de *Turandot*, le metteur en scène – qui en 1980 avait envisagé de faire une thèse sur «l'esprit de système dans la philosophie de Sade»⁷⁰ – lisait également les œuvres du «divin marquis», et notamment *La Nouvelle Justine*, ainsi que la pièce *Madame de Sade* (1965) du Japonais Yukio Mishima.⁷¹ «Nouvelle Justine», la Turandot lagarcienne, de bourreau, devient la victime du spectacle cruel auquel elle est forcée de participer par les artistes du cirque, par ses prétendants et par les spectateurs contemporains. En effet, dans le dessin préparatoire du décor réalisé par le metteur en scène, elle est portraiturée comme une poupée ouvrant les bras en croix.⁷²

Lagarce anticipe la première apparition de Turandot par rapport aux textes de Gozzi et Puccini – où la princesse n'entrait en scène que dans le deuxième acte – pour lui donner plus de force dramatique et entrer immédiatement dans le vif du sujet. Elle prononce un monologue dont la première partie est tirée du mélodrame de Puccini. La princesse y explique les raisons de sa haine du sexe masculin, due à l'outrage perpétré par un prince tartare à l'encontre de son aïeule Lo-ou-ling:

⁵⁸ *Ibid.*, p. 309.

⁵⁹ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1986.

⁶⁰ Cfr. en particulier les chapitres I (*La bellezza medusea*) et IV (*La belle dame sans merci*) de l'essai de Praz (*ibid.*, pp. 31-53; 165-246).

⁶¹ C. Gozzi, *Turandot*, in *Le fiabe di Carlo Gozzi*, cit., p. 226.

⁶² *Ibid.*, p. 227.

⁶³ *Ibid.*, p. 228.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁶⁵ G. Puccini, *Turandot*, trad. G. de Van, cit., p. 14.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁷ G. Genette, *Palimpsestes*, cit., pp. 574-575.

⁶⁸ J.-L. Lagarce, *Turandot*, cit., p. 1.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Cfr. la biobibliographie de l'auteur dans *Lire un classique du XX^e siècle...*, cit., p. 19.

⁷¹ Cfr. J.-L. Lagarce, *Journal*, cit., pp. 55-56.

⁷² J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Puccini et «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 5.

TURANDOT. En ce temps-là pourtant, dont chacun se souvient,
il y eut le désarroi, la terreur, le grondement des armes!
Le Royaume défait! Le Royaume défait!
Et Lo-ou-ling, mon aïeule, entraînée
par un homme comme toi, étranger, loin,
loin dans l'atroce nuit, où sa voix fraîche s'éteignit!...

LA FOULE. (*murmure respectueusement*). Depuis des siècles elle dort
dans son vaste tombeau!

TURANDOT. Ô Princes, qui en longues caravanes,
de tous les coins du monde,
venez ici risquer votre destin,
je venge sur vous cette pureté,
je venge ce cri et cette mort!
Jamais personne ne m'aura!
L'horreur pour celui qui l'a tuée demeure vivante dans mon cœur.
En moi renaît l'orgueil
de tant de pureté!
(*Au Prince, menaçante*) Étranger! Ne tente pas le sort!
«Il y a trois énigmes, mais une seule mort!»

LE PRINCE INCONNU. Non, non!
Il y a trois énigmes, et une seule vie! (TEXTE D'ADAMI ET SIMONI, TRADUCTION PAR DE VAN).⁷³

TURANDOT. [...] Il y eut partout le désarroi, la terreur et le grondement des armes. Le royaume était défait. Un roi étranger enleva mon aïeule, une princesse douce et sereine. Il l'emmena loin, très loin, dans la nuit atroce jusqu'à ce que s'éteigne sa voix. Depuis des siècles, elle dort dans un immense tombeau, mais elle ne cesse de vivre et de crier en moi. Ô Princes, qui, en longues caravanes, de tous les coins du monde, venez ici risquer votre destin, je venge sur vous cette pureté, je venge ce cri et cette mort! Jamais personne ne m'aura! L'horreur pour l'étranger qui l'a tuée demeure à jamais vivante dans mon cœur! En moi renaît et vivra toujours l'orgueil de tant de pureté! Étranger, ne tentez pas le sort. «Il y a trois énigmes et une seule mort» (TEXTE DE LAGARCE).⁷⁴

Lagarce suit presque à la lettre la traduction française de ce passage. Il se borne à supprimer les détails qu'il juge superflus ou pathétiques, comme le nom de l'ancêtre violée et l'insistance sur son inflexibilité («Princesse Lo-ou-ling, douce et sereine aïeule qui régnais | toute à la pure joie de ton sombre silence, | toi qui défias, résolue, inflexible, | l'âpre domination, en moi tu revis aujourd'hui!»). Il élimine également les répétitions sous forme d'exclamation, fonctionnelles seulement au chant lyrique («Le Royaume défait! Le Royaume défait!»). De plus, il transforme le dialogue puccinien entre Turandot, la foule et Calaf en un monologue. Ainsi, la princesse solitaire – qui s'efforce de jouer un rôle traditionnel auquel elle ne croit plus – est privée même du réconfort que lui apporte dans le mélodrame la réponse de Calaf opposant l'éros à sa pulsion de mort.⁷⁵ Une note en marge du manuscrit de la pièce portant l'exclamation «CRI!» en lettres capitales met l'accent sur le conflit psychologique de la protagoniste, prisonnière de son propre passé.⁷⁶

⁷³ G. Puccini, *Turandot*, trad. G. de Van, cit., pp. 61-63.

⁷⁴ J.-L. Lagarce, *Turandot*, cit., p. 2.

⁷⁵ En ce qui concerne les notions d'éros et de pulsion de mort, cfr. S. Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris, Puf, 1995, pp. 64-65.

⁷⁶ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Puccini et «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 4.

Dans la dernière partie de son discours, tirée de l'œuvre de Gozzi, Turandot se défend contre l'accusation d'être cruelle. Elle invente ses devinettes par peur des hommes et par instinct de défense:

TURANDOT. Prince, renoncez à cette entreprise fatale. Le Ciel sait combien on ment en me disant cruelle. L'horreur extrême que je porte à votre sexe est cause que je me défends comme je sais le faire, comme je peux, pour vivre loin d'un sexe que j'abhorre. Pourquoi ne pourrais-je pas disposer d'une liberté dont chacun devrait pouvoir jouir? Qui vous conduit à me faire cruelle malgré moi? Si les prières valent quelque chose, je m'humilie à vous supplier. Renoncez, prince, à l'épreuve. N'essayez jamais d'éprouver mon talent. C'est seulement lui qui fait mon orgueil. Le ciel m'a donné en faveur le génie et la finesse d'esprit. Je tomberais morte si j'étais vaincue de ce génie au milieu du Divan, déshonorée publiquement. Allez, partez, ne m'obligez pas à vous poser les énigmes; il est encore temps. Sinon, vous pleurerez en vain votre mort (TEXTE DE GOZZI, TRADUCTION PAR HERBSTMEYER).⁷⁷

TURANDOT. [...] Le Ciel sait combien on ment en me disant cruelle. Toute cette horreur que j'ai des hommes fait que je me défends comme je peux et comme je sais le faire. Si j'étais vaincue, je tomberais morte. Passez, Princes, ne m'obligez plus à poser des énigmes, sinon, vous pleurerez en vain votre mort (TEXTE DE LAGARCE).⁷⁸

Comme d'habitude, Lagarce travaille en «réduction». Cependant, cette fois sa variation a des implications non seulement stylistiques, mais également sémantiques et axiologiques. Car il renonce à la transposition de deux thèmes capitaux du texte de Gozzi, conçu en plein esprit des Lumières: la revendication par Turandot de la liberté féminine («Pourquoi ne pourrais-je pas disposer d'une liberté dont chacun devrait pouvoir jouir?») et l'orgueil intellectuel de la protagoniste («N'essayez jamais d'éprouver mon talent. C'est seulement lui qui fait mon orgueil. Le ciel m'a donné en faveur le génie et la finesse d'esprit»). La pièce de Gozzi doit être lue dans une clé anti-goldonienne. Le dramaturge vénitien reprend en effet une nouvelle des *Mille et un jours* de Pétis de la Croix. À l'opposé des *Mille et une nuits* où Shéhérazade démontrait au misogynne sultan de Perse la valeur du beau sexe, l'orientaliste français prouvait l'inanité de la haine de Turandot à l'égard du sexe masculin. Car, trahie par ses servantes et impressionnée par la magnanimité de Calaf et la loyauté de ses valets, la jeune fille demandait aux hommes de lui pardonner son orgueil. En s'inspirant du récit de Pétis de la Croix, Gozzi oppose la célébration des vertus masculines à l'éloge des qualités féminines que son rival Goldoni tissait dans ses comédies:⁷⁹

TURANDOT. [...] Calaf per amor mio la vita arrischia.
Un ministro fedel morte non cura
per far felice il suo signor. Un altro
ministro, ch'esser puote re, riserva
pel suo monarca il trono. Un vecchio oppresso
vidi pel figlio apparecchiarsi a morte;
ed una donna, che qui meco tenni
amica più, che serva, mi tradisce.
Ciel, d'un abborrimento si ostinato,
che al sesso mascolino ebbi sin'ora,
delle mie crudeltà, perdon ti chiedo.

⁷⁷ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 29.

⁷⁸ J.-L. Lagarce, *Turandot*, cit., p. 2.

⁷⁹ Cfr. L. Di Francia, *La leggenda di Turandot...*, cit., pp. 12-17; 62-66.

[...] Sappi questo gentil popol de' maschi,
 ch'io gli amo tutti. Al pentimento mio,
 deh, qualche segno di perdon si faccia (TEXTE DE GOZZI).⁸⁰

Dans le texte de Lagarce, Turandot ne demande pardon au sexe masculin ni pour ses actes ni pour son orgueil. Elle n'aspire pas à la liberté, mais à la libération. Son désir de se voir délivrée du jeu des devinettes est confirmé par les énigmes qu'elle pose. Au fil des siècles, les dramaturges se sont amusés à varier les devinettes de la Sphinge chinoise; Schiller était célèbre pour les changer à chaque représentation.⁸¹ Dans l'œuvre de Gozzi, les énigmes concernent le soleil, l'année et le lion de la lagune vénitienne; dans celle de Puccini, l'espoir, le sang et Turandot. Lagarce ne retient que les énigmes dont la solution a des connotations positives, à savoir celles au sujet de l'espoir et du soleil: la protagoniste espère être délivrée par un homme qui l'aime, le soleil étant ici un symbole masculin de la transcendance.⁸² Lagarce écarte l'image violente du sang ainsi que tout ce qui a trait à Venise, le public français étant trop éloigné de ce contexte régional.

À la manière de Puccini, la dernière devinette concerne l'identité de la protagoniste, la véritable énigme de l'être humain étant lui-même, comme pour ce qui est du mythe d'Œdipe.⁸³ En effet, en suivant le livret d'Adami et Simoni, Lagarce imagine que Calaf, après avoir résolu les énigmes, demande à la princesse de deviner son propre nom: «Vous m'avez proposé trois énigmes, je les ai résolues. Je ne vous en proposerai qu'une: vous ne connaissez pas mon nom. Dites-le-moi avant l'aube et à l'aube, je mourrai».⁸⁴ L'utilisation par Lagarce de la formule de politesse – absente dans l'hypotexte («Tu m'as proposé trois énigmes! Tous trois, je les ai résolues! | À toi, je n'en proposerai qu'une: | tu ne sais pas mon nom. Dis-moi mon nom | avant l'aube et à l'aube je mourrai!»)⁸⁵ – emphatise le caractère tragique de la scène.

Dans l'opéra de Puccini, la nuit où la jeune fille cherche la solution à l'énigme de Calaf, qu'elle a juré de mettre à mort en cas de victoire, le prince chante *Nessun dorma*. Cet air est bien connu et accrocheur. Une reprise littérale de ses paroles en dehors du contexte lyrique aurait été inappropriée, voire ridicule. Par conséquent, Lagarce opère une «transmodalisation», en condensant le texte de cette pièce musicale en quelques lignes qui en évoquent les images les plus célèbres, à savoir la veillée, la contemplation des étoiles et le mystère du nom:

LE PRINCE INCONNU. Que personne ne dorme!... Toi aussi, ô Princesse,
 dans ta froide demeure,
 tu regardes les étoiles qui tremblent d'amour et d'espérance.
 Mais mon mystère est enfermé en moi,
 et mon nom, personne ne le saura!
 Non, non, sur ta bouche je le dirai
 quand resplendira l'aube.
 Et mon baiser mettra fin au silence

⁸⁰ C. Gozzi, *Turandot*, in *Le fiabe di Carlo Gozzi*, cit., pp. 326-327.

⁸¹ L. Di Francia, *La leggenda di Turandot...*, cit., p. 109.

⁸² Cfr. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969, pp. 162-178.

⁸³ Cfr. J.-P. Vernant, *Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'«Edipo re»*, in Id., P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976, p. 92.

⁸⁴ G. Puccini, *Turandot*, trad. G. de Van, cit., p. 71.

⁸⁵ J.-L. Lagarce, *Turandot*, cit., p. 26.

qui te fait mienne! [...]
 Dissipe-toi, ô nuit!... Éteignez-vous, étoiles!...
 À l'aube, je vaincrai!... (TEXTE D'ADAMI ET SIMONI, TRADUCTION PAR DE VAN).⁸⁶

PRINCE. Toi, non plus, Turandot, tu ne peux dormir. Tu regardes les étoiles et tu attends le matin. Mon secret est en moi et personne ne saura mon nom (TEXTE DE LAGARCE).⁸⁷

Même le passage final de la pièce de Lagarce fait écho à celui du mélodrame de Puccini, dont l'intrigue est plus concise et compacte que celle de Gozzi. Touchée par le sacrifice de Liou et par la générosité de Calaf qui donne son nom et sa vie à la princesse, Turandot ouvre son cœur à l'amour, en mettant de côté tout sentiment négatif:

LE PRINCE INCONNU. (*avec force et chaleur*).
 Mon mystère?... Je n'en ai plus!... Tu es à moi!
 Toi qui trembles si je t'effleure,
 toi qui pâlis si je t'embrasse,
 tu peux me perdre si tu le veux!
 Je te donne mon nom et ma vie:
 Je suis Calaf, le fils de Timour!
 TURANDOT. [...] Je sais ton nom!... Je sais ton nom!...
 [...] Voici! C'est l'heure!
 C'est l'heure de l'épreuve!
 CALAF. Je ne la crains pas!
 [...] TURANDOT. Père Auguste... Je sais le nom
 de l'étranger...
 [...] Son nom est... Amour! (TEXTE D'ADAMI ET SIMONI, TRADUCTION PAR DE VAN).⁸⁸

PRINCE. Je n'ai plus de secret. Tu peux me perdre si tu le veux encore. Je te donne mon nom et ma vie: je suis Calaf, fils de Timour.

TURANDOT. Je sais ton nom! Il n'est pas trop tard! Écoute, c'est l'heure! C'est l'heure de l'épreuve!

PRINCE. Je ne la crains pas!

TURANDOT. Son nom est amour! (TEXTE DE LAGARCE).⁸⁹

Encore une fois, Lagarce synthétise le texte de Puccini, en éliminant les éléments qu'il juge pathétiques («Toi qui trembles si je t'effleure, | toi qui pâlis si je t'embrasse»). Une partie de la critique n'a pas apprécié la métamorphose soudaine de Turandot, de princesse cruelle, en femme amoureuse dans le livret d'Adami et Simoni. La raison de sa haine des hommes – le viol de Lo-ou-ling – serait plus artificielle que celle de la protagoniste des drames de Gozzi et Schiller. L'une, malgré son désir de liberté, reconnaît peu à peu de manière empirique les vertus masculines, l'autre revendique avec fierté les droits des femmes.⁹⁰ Si Lagarce s'en tient au final d'Adami et Simoni, c'est qu'il veut souligner combien Turandot ne demande qu'à être libérée du cruel spectacle de cirque auquel elle est soumise chaque jour. Cette libération ne peut venir que d'en bas, d'un prince qui a perdu son trône mais pas ses bons sentiments et qui, grâce à ces sentiments,

⁸⁶ G. Puccini, *Turandot*, trad. G. de Van, cit., p. 77.

⁸⁷ J.-L. Lagarce, *Turandot*, cit., p. 27.

⁸⁸ G. Puccini, *Turandot*, trad. G. de Van, cit., pp. 105-109.

⁸⁹ J.-L. Lagarce, *Turandot*, cit., p. 32.

⁹⁰ Cfr. L. Di Francia, *La leggenda di Turandot...*, cit., pp. 166-168.

parvient à désarçonner la logique dominante du pouvoir et de l'argent, du moins dans le contexte carnavalesque du théâtre. Ainsi, tout en créant un apparent fac-similé de l'hypotexte puccinien sans aucune «transposition pragmatique»,⁹¹ Lagarce en resémantise de manière cathartique les éléments constitutifs. Les morceaux des galions engloutis sont réassemblés pour former une structure entièrement nouvelle.

Épilogue

L'analyse menée dans les paragraphes précédents montre comment, en mettant en scène sa *Turandot* à partir de la fable théâtrale de Gozzi et du mélodrame de Puccini, le jeune Lagarce réalise une opération beaucoup plus complexe qu'une simple adaptation. Certes, il adapte en un seul texte deux œuvres très éloignées l'une de l'autre en termes de contexte culturel et de genre théâtral. Cependant, en plus d'une traduction intersémiotique, due à la nécessité de transformer un texte conçu pour la musique comme celui de Puccini en un texte fonctionnel pour le jeu d'acteur, il effectue une opération de traduction inter- et intra-linguale. Dans un premier temps, sous la commande de Lagarce, Herbstmeyer traduit le texte de Gozzi de l'italien vers le français. Ensuite, le metteur en scène reformule cette version française en un nouveau texte où il insère également des passages tirés de la traduction française par de Van du livret d'Adami et Simoni.

La méthode de travail de Lagarce consiste à sélectionner des extraits significatifs de chaque hypotexte et à les réassembler dans un nouvel hypertexte. La plupart du temps, il se limite à quelques micro-variations formelles, dictées par un besoin de concision ou d'élimination des éléments pathétiques liés au mélodrame ainsi que des références aux langue et culture vénitienne typiques de la Commedia dell'Arte, qu'il juge incompréhensibles pour les spectateurs français d'aujourd'hui.

Toutefois, Lagarce ne se contente pas d'un banal copier-coller. En accentuant la composante métathéâtrale et grotesque du texte de Gozzi, en transposant la fable chinoise dans un cirque et en rapprochant *Turandot*, dépouillée de ses attributs de femme fatale, de Lola Montès, il réalise une véritable réécriture. S'il reprend presque à la lettre certains passages des œuvres de Gozzi et Puccini, le metteur en scène français ne produit qu'à l'apparence un fac-similé des hypotextes, car il les resémantise à la lumière d'une sensibilité contemporaine. En comparant les réécritures des classiques à des architectures brisées, Vitez donnait en exemple les «vieux hôtels du Marais transformés en magasins ou ateliers par des gens ingénus, ingénieux, qui coupaient les chambres dans le sens de la hauteur, et malheureusement aujourd'hui restaurés», et concluait: «Je les aimais pour leur nouvel usage».⁹² La *Turandot* de Lagarce ressemble aux architectures brisées du Marais. Ce texte est un bâtiment dont les espaces ont été entièrement repensés, redistribués et refonctionnalisés.

Lagarce a dû s'intéresser à la légende de *Turandot* en raison de l'importance qu'y prend le thème du langage en tant qu'énigme à la solution impossible. Ce thème lui est cher. Car, en relevant du théâtre de la parole, ses pièces mettent en jeu la théâtralité inhérente au langage, c'est-à-dire le désir du personnage de réaliser le langage. La «parole trouée» inscrit ce théâtre

⁹¹ G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 494.

⁹² A. Vitez, *Le théâtre des idées*, cit., p. 188.

dans le questionnement de l'impuissance à dire, où le retour sur les mots va de pair avec un problématique retour sur soi. L'exigence de formulation est primordiale dans cette dramaturgie, puisque rien n'arrive hors du langage, et les personnages jouent un véritable drame de la parole.⁹³ Dans *Turandot*, la frustration linguistique des personnages se révèle souvent dans les monologues qui reprennent presque mot pour mot des passages entiers de Gozzi et Puccini. Les acteurs, et notamment la protagoniste, ne sont capables de parler qu'à travers des citations, puisqu'ils sont enfermés dans un passé et dans une machine théâtrale qui ne leur laisse pas d'échappatoire. Le drame du langage va de pair avec celui de l'identité: la princesse ne se reconnaît plus dans son image traditionnelle, et attend la libération de l'extérieur.

Comme le souligne Fabiano, *Turandot* est le laboratoire théâtral du jeune Lagarce. Il y esquisse ses thèmes de la maturité: la métathéâtralité, la solitude dans la diversité, le langage comme énigme et incompréhension, l'affrontement entre *éros* et *thanatos*. La dimension du cirque place ces thèmes dans la tension grotesque entre la tragédie et la comédie, cette tension qui sera celle du quotidien dans de nombreux travaux ultérieurs.⁹⁴

La comparaison entre cette œuvre de la jeunesse et l'une de ses dernières et plus célèbres pièces, *Juste la fin du monde*,⁹⁵ montre à la fois la continuité et la fracture thématique au sein de la dramaturgie de Lagarce. Dans ce drame autobiographique, suite à une longue absence, Louis fait retour auprès de sa famille d'origine «juste» pour lui annoncer l'imminence de sa propre mort, conçue comme une sorte d'apocalypse personnelle. Il est confronté à une réalité tout à fait nouvelle et ressent, comme Turandot, une solitude profonde. Si dans l'adaptation la princesse est libérée de la solitude par l'amour de Calaf, dans *Juste la fin du monde* même l'amour maternel n'arrive pas à sauver Louis: la tragédie est inéluctable. Les personnages de Lagarce semblent voués à l'incompréhension. Cependant, dans *Turandot*, à la fin toutes les énigmes sont résolues grâce à l'amour, ceci étant en fait la réponse à la dernière devinette. En revanche, dans *Juste la fin du monde*, après une longue série d'accusations et malentendus, aucune résolution n'est atteinte: malgré l'affection profonde liant le protagoniste et sa famille, Louis part sans être réussi à annoncer les raisons de sa visite en province. De plus, les deux pièces ont une dimension métathéâtrale marquée. Dans les œuvres de Gozzi et Puccini, l'action scénique n'est pas paralysée: les personnages dialoguent et agissent principalement sur scène. En revanche, dans l'adaptation de Lagarce, le théâtre prend une tournure narrative et épique, la rupture de l'action scénique étant engendrée par les nombreuses réflexions métathéâtrales de Monsieur Loyal, du Clown et des garçons de piste. Dans *Juste la fin du monde*, l'illusion scénique est rompue par les répliques prononcées à l'écart par le protagoniste qui confie aux spectateurs les sentiments qu'il n'arrive pas à exprimer face aux autres personnages.

Par conséquent, *Turandot* est une expérimentation dramaturgique complexe qui marque le début de la carrière professionnelle d'un auteur jeune et talentueux, plein d'espoir pour l'avenir. L'écoulement du temps et les déceptions que ce dernier apportera – notamment la maladie et la méconnaissance d'une œuvre dramaturgique destinée à un succès posthume – saperont peu à peu l'optimisme initial de ce metteur en scène qui avait cru en la puissance salvatrice de l'amour.

⁹³ L. Parisse, *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence*, cit., p. 10.

⁹⁴ A. Fabiano, *L'adattamento e la regia dell'«Opera di Smirne» di Goldoni e della «Turandot» di Gozzi...*, cit., p. 312.

⁹⁵ J.-L. Lagarce, *Juste la fin du monde*, in *Théâtre complet*, vol. III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, pp. 203–280.