

2016

# Ponts théâtraux et transferts temporels: théâtre du XIXe siècle pour le XXIe siècle (Catalogne)

Sharon G. Feldman

*University of Richmond*, [sfeldman@richmond.edu](mailto:sfeldman@richmond.edu)Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>Part of the [Performance Studies Commons](#), and the [Theatre History Commons](#)

## Recommended Citation

Feldman, Sharon G. "Ponts théâtraux et transferts temporels: théâtre du XIXe siècle pour le XXIe siècle (Catalogne)." In *Drama contemporani: renaixença o extinció? / Drame contemporain: renaissance ou extinction?*, edited by Carles Batlle, Enric Gallèn, and Mònica Güell, 455-464. Lleida: Punctum, 2016.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact [scholarshiprepository@richmond.edu](mailto:scholarshiprepository@richmond.edu).

## Ponts théâtraux et transferts temporels : théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle pour le XXI<sup>e</sup> siècle (Catalogue)

**Sharon G. Feldman**

University of Richmond

En 1992, Richard Schechner, metteur en scène et théoricien nord-américain, faisait dans les pages de la revue *TDR* (*The Drama Review*) une observation qui fut jugée scandaleuse, en déclarant : « [T]heater as we have known and practiced it —the staging of written dramas— will be the string quartet of the 21st century: a beloved but extremely limited genre, a subdivision of performance » (Schechner 1992, 8)<sup>1</sup>. Six ans plus tard, en 1998, encore étourdi par la fameuse affirmation (la condamnation plutôt) de Schechner, le théoricien et critique nord-américain W. B. Worthen attirait l'attention sur ce qu'il considérait un « préjugé disciplinaire » dans la manière de percevoir, généralement, la représentation théâtrale, à savoir jusqu'à quel point on la comprend en termes littéraires comme une manifestation artistique basée principalement sur l'expression de paroles provenant d'un scénario écrit (Worthen 1998, 1095–96). (Cela ne simplifie certes pas les choses que, dans les langues romanes, nous utilisons communément l'absurde expression « théâtre visuel », comme si cet autre type de théâtre, qu'on nomme généralement « littérature dramatique », était dépourvu de toute composante visuelle.) Selon Worthen, l'opposition dialectique classique et insoutenable entre le texte et la *performance* (ou la représentation) avait été mal interprétée et, dans le processus de ce manque de compréhension, la représentation du drame théâtral s'était vue réduite à une « notion incapacitante », une pure réitération d'un texte écrit (monolithique) qu'impose une sorte d'autorité littéraire ou textuelle à la conception de la mise en scène. Le processus, selon ce point de vue, correspond au type d'« appareil idéologique » que l'on associe typiquement au réalisme moderne, « emblème d'un conventionnalisme puissant mais coercitif ». La *performance*, au sens ethnographique (comme on dit la « *performance* de la vie quotidienne ») se pense dès lors comme une forme de résistance à cette autorité textuelle ou littéraire. L'écriture, à son tour, est soupçonnée : comme une reproduction analogique des hégémonies sociales, culturelles voire même coloniales.

1 « Le théâtre tel que nous le connaissons et le pratiquons — la mise en scène d'œuvres de théâtre textuelles — sera le quatuor à cordes du 21<sup>e</sup> siècle : un genre très apprécié mais extrêmement limité, une subdivision de la notion de spectacle. »

S'il est vrai qu'une grande partie du théâtre moderne est à la fois coercitif et conventionnel, rempli de signes « vides », pour Worthen néanmoins, et même dans le contexte des traditions théâtrales les plus typiquement occidentales, ce n'est pas le texte qui prescrit le sens de la *performance* : c'est la construction du texte à l'intérieur de l'appareil spécifique de la « cérémonie » qui crée ce qu'il appelle la « force performative » (Worthen 1998, 1097–98). Citant l'exemple de Shakespeare, utilisé dans de nombreux pays comme une métaphore de l'impérialisme culturel, il soutient qu'une certaine complicité avec l'autorité n'est pas un fait fréquent dans les pratiques textuelles et que la culture de l'imprimé peut bien souvent jouer un rôle subversif par rapport aux systèmes de valeurs traditionnels ou de l'élite.

L'œuvre de Shakespeare, en fin de compte, fut créée à une époque historique où la transformation de la culture orale en culture lettrée était loin d'être terminée (Worthen 1998, 1099). De plus, il est rare de pouvoir parler d'un texte dramatique comme d'une notion statique, puisqu'il est habituel de consulter et/ou de générer plus d'une version du texte écrit pour une production théâtrale déterminée. Ainsi que l'a démontré Patrice Pavis dans les années 1980, avec sa sémiologie du théâtre, les limites du texte et de la *performance*, toujours dynamiques, sont toujours soumises à un questionnement, et tout type de compréhension profonde de cette relation devrait tenir compte des subtilités de leur dépendance mutuelle dans la production de la signification (ce que Pavis lui-même appelait « le métatexte de la mise en scène », appartenant à la sphère du spectateur ou du sujet percevant) (Pavis 1982, 149–53). Une *performance* peut produire une sensation de proximité du texte, mais l'autorité du texte est illusoire ; sa constitution elle-même n'est pas perdurable.

La performance, en effet, crée une sorte de pont entre le passé et le présent. Elle est inextricablement liée aux notions d'histoire, de mémoire et de répétition. Pour Joseph Roach, la création d'un spectacle théâtral est un processus de substitution ou de « subrogation » au moyen duquel nous ressuscitons ou réincarnons des vies passées. Elle nous permet de « préserver un sens de la relation avec le passé en prenant un contact physique avec les morts ». Le passé s'invoque et se re-convoque dans le présent, de telle manière que l'existence même du texte devient une conséquence de la représentation théâtrale au lieu d'un objet existant a priori. Dans cette « invocation et déplacement simultanés de l'original », la *performance*, en un certain sens, interroge le texte ; il ré-assigne son autorité, la dégage de son origine textuelle fantasmée (Roach 1998, 29)<sup>2</sup>.

2 Voir aussi : Roach, *Cities of the Dead*.

C'est peut-être dans le cadre de l'adaptation théâtrale que ce processus se réalise de la manière la plus vive. Dans une adaptation, on voit comment le texte, tout en continuant de jouer un rôle spécifique, ne le fait pas nécessairement de manière autoritaire. Dans plusieurs productions théâtrales récentes on a pu voir comment certains directeurs catalans, par exemple, ont jeté un jour nouveau sur des œuvres du répertoire du XIX<sup>e</sup> siècle en les soumettant à une esthétique contemporaine, parfois de type postdramatique, proposant une révision radicale du texte et le dotant d'une actualité nouvelle. Ce transfert temporel du texte ne constitue qu'un type, parmi d'autres, d'adaptation, inspiré, sans doute, par le fameux cri d'Artaud : « en finir avec les chefs-d'œuvre », dans l'intention de délier la mise en scène de l'apparente autorité du texte, tout en voulant aussi dialoguer avec une tradition dramatique (Worthen 1998, 1102).

Il est évident que l'adaptation d'œuvres du passé du répertoire classique dans un contexte ou une esthétique du présent ne constitue aucune nouveauté. On en a vu beaucoup d'exemples, spécialement du XIX<sup>e</sup> siècle, dans des spectacles de metteurs en scène hors de Catalogne, comme Luc Bondy (qui a présenté à Paris ces jours-ci son adaptation d'Ivanov, d'Anton Tchekhov) ou Ivo van Hove (qui a signé une mémorable *Hedda Gable* de Hendrik Ibsen au New York Theatre Workshop, en 2004), sans parler de Declan Donnellan, Thomas Ostermeier ou Daniel Veronese. Évidemment, Ibsen et Tchekhov sont les principaux représentants du XIX<sup>e</sup> siècle de ce phénomène transculturel et transtemporel, peut-être à cause de leur position à l'intersection du réalisme et du modernisme, ainsi qu'en raison de leur capacité à traiter des sujets éternels inspirant une série d'interprétations qui transcendent les particularités du temps et de l'espace (Clayton & Meerzon 2015, 3).

Parmi les exemples récents (c'est-à-dire, au XIX<sup>e</sup> siècle) sous la direction de metteurs en scène catalans, on trouve le travail de Lluís Pasqual sur *La Cerisaie* de Tchekhov, traduit par Joan Oliver et dont la première eut lieu au Teatre Lliure en 2000 ; le travail de David Selvas sur la version de Marc Rosich de *Hedda Gable* d'Ibsen, en 2012 ; ou celui, également de Selvas, sur la traduction que fit Cristina Genebat de l'adaptation anglaise, par Martin Crimp, de *La Mouette* de Tchekhov, au Teatro Villaroel, en 2010. Ce dernier exemple est particulièrement remarquable en ce sens qu'il s'agit en réalité de l'adaptation d'une adaptation, ce qui suppose une distance certaine par rapport à l'autorité du texte écrit original. On trouve encore les exemples plus récents d'*Un ennemi du peuple*, d'Ibsen, pièce présentée sous le titre de *Stockmann*, par le metteur en scène Oriol Tarrasón et la compagnie Les Antonietes, à la Sala Muntaner, en 2013 ; ou encore l'adaptation de cette même

œuvre d'Ibsen dans une version libre de Juan Mayorga et de Miguel del Arco, dirigée par ce dernier au Teatre Lliure en 2015.

Dans le contexte spécifique de la Catalogne, les arts scéniques jouissent d'une solide tradition, établie dès le XIX<sup>e</sup> siècle, quant au dialogue artistique entre les tendances et les influences dramaturgiques internationales du passé comme du présent, se forgeant une identité au travers de ses associations interculturelles. Les adaptations du répertoire international en catalan ont permis, en effet, d'établir les ponts grâce auxquels, à l'époque post-dictatoriale une institutionnalisation et une normalisation de la scène catalane on pu être menées. Elles ont fonctionné comme une manière de donner accès aux spectateurs catalans, dans leur langue, à la richesse du répertoire universel, puisque c'est en effet au moyen de la programmation de classiques choisis dans un éventail international d'œuvres qu'une communauté théâtrale crée un sentiment d'identité collective.

Ces dernières années, cependant, et paradoxalement, peu nombreux furent les moments où les metteurs en scène catalans ont utilisé des œuvres du répertoire théâtral catalan du XIX<sup>e</sup> siècle pour créer ce type de « normalité ». Parmi ces exceptions, il faut signaler la redécouverte récente du théâtre de Frederic Soler « Pitarrà », encouragée par le Teatre Nacional de Catalunya, ou les reprises des œuvres d'Àngel Guimerà qui se sont succédées avec une relative régularité.

Dans les pages qui suivent, je m'attarderai sur une adaptation récente pour la scène catalane, sous la direction du dramaturge et metteur en scène Pau Miró, avec Lluís Homar, de *Terra baixa* (1896) d'Àngel Guimerà, dont la première a eu lieu au Festival de Temporada Alta, à l'automne 2014, et qu'on a pu voir ensuite au Teatre Borràs, à Barcelone. Que se passe-t-il quand le texte du XIX<sup>e</sup> siècle s'adapte et se transporte au XXI<sup>e</sup> siècle, et comment se manifestent, dans ce transfert, certaines dimensions précédemment inaperçues et/ou étonnamment contemporaines ? Comment s'élabore, à travers la *performance* de cette œuvre canonique un questionnement du texte original, affermissant son autorité et la détachant de son origine fantasmée vers un régime de pratiques théâtrales contemporaines ?

Dans son influent essai de 1936, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin commence par une épigraphe tirée d'un texte de Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, où l'écrivain français remarque que, puisque l'art du passé diffère de l'art du présent, la compréhension qu'on en a et notre attitude doivent évoluer également pour qu'il se comprenne dans un contexte moderne : « Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leur usage fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant au-

près de celui que nous possédons ». La citation qui ouvre le texte, et dont je n'ai transcrit qu'un bref fragment, prépare le terrain pour la méditation de Benjamin sur l'authenticité et la relation entre l'œuvre d'art originale et la production d'une copie créée au moyen des technologies de reproduction. C'est dans cet essai que Benjamin introduit son concept fréquemment cité de l'« aura » d'une œuvre d'art qui, en dehors des contextes spatiaux et temporels de l'original, est absente de la copie ou de la reproduction. La question qui se pose ici est donc celle de savoir si une adaptation théâtrale est réellement différente d'une simple copie. Pour la version de Miró et Homar de *Terra baixa*, je répondrais que oui.

*Terra baixa*, en effet, pourrait être considérée comme l'un de ces chefs-d'œuvre contre lesquels Artaud déchaînait sa colère. Pourtant, ressuscitée par Miró et Homar chaque soir, dans le présent, au Teatre Borràs de Barcelone, avec la scénographie de Lluç Castells, lumières de Xavier Albertí et musique originale de Sílvia Pérez Cruz, elle conserve ce que Worthen appellerait sa « force performative ». À la différence des copies reproduites que mentionne Benjamin, les adaptations conservent encore cette « aura » benjamienne. Ce sont des œuvres « palimpsestueuses », comme le dirait Linda Hutcheon, imprégnées à tout moment par la présence fantomatique de textes adaptés mais également détachés d'eux-mêmes (Hutcheon 2012, 4–6). Si l'on est familier du texte antérieur, on ressent toujours sa présence ; il projette une ombre sur l'œuvre qu'on est en train de vivre en direct, tant il est vrai que, quand on parle d'une œuvre comme étant une « adaptation », on déclare ouvertement sa relation avec une œuvre antérieure. Et pourtant, une adaptation possède aussi sa propre aura, sa propre essence ou « présence dans le temps et dans l'espace, son existence unique dans le lieu où elle se trouve » (Hutcheon 2012, 6–7). La fidélité ou le degré de proximité à l'original n'est pas ce qui importe ici. Certaines adaptations peuvent avoir comme objectif de rendre hommage au texte antérieur ou même de dialoguer avec lui de façon intertextuelle ; d'autres tentent d'effacer sa mémoire complètement. Toutes opèrent, comme dirait Roach, une invocation et un déplacement simultanés de l'original.

Les fantômes — c'est-à-dire, les résonances historiques qu'évoquent la mémoire et la répétition — dans l'adaptation de Miró et Homar de *Terra baixa* sont particulièrement puissants. Tout d'abord, il y a la résonance sémantique liée au nom même de l'espace théâtral, le Teatre Borràs, rebaptisé en 1943 (en premier lieu comme cinéma puis comme théâtre) en hommage au fameux acteur catalan Enric Borràs, connu pour ses mille représentations de *Terra baixa* au Teatre Romea, dans le rôle du personnage tout aussi légendaire de Manelic, qu'il incarna pour la première fois à l'âge de dix-sept

ans avec une compagnie de théâtre amateur au Centre paroissial de Horta. Plusieurs années plus tard, en 1990, Homar tint le haut de l'affiche dans la mise en scène historique de *Terra baixa* par Fabià Puigserver au Mercat de les Flors à Barcelone. Les spectateurs qui se souviennent de cette production, avec son fantastique escalier en colimaçon dominant la scène — une métaphore spatiale de la traversée ascensionnelle de Manelic entre la *terre haute* (et pure) et la *terre basse* (corrompue) — se sentiront naturellement influencés par les diverses couches palimpsestueuses implicites dans le fait de voir Homar dans les deux productions. Ces résonnances fantomatiques de spectacles antérieurs, qui jettent des ponts dans le passé, n'empêchent nullement Miró et sa compagnie de créer un montage unique — pas simplement dérivé — en faisant usage d'une large série de pratiques esthétiques contemporaines.

L'ironie veut que ce soit précisément, ici, l'engagement de la production de Miró par rapport au texte canonique antérieur qui aide le spectateur à le lire et à le percevoir sous un jour nouveau. En réalité, exception faite de quelques coupures et condensations, Miró a modifié très peu les mots originaux de Guimerà, présentant le texte, du moins en surface, comme une transcription très précise, limpide et littérale, presque intacte. Paradoxalement, cependant, le texte, qui a été largement intériorisé par la culture catalane en tant qu'œuvre stable, perdurable, donne l'impression, nuancé tel qu'il l'est par Miró et Homar, d'avoir été complètement refondu et transformé. Mis en scène dans le contexte spécifique de la « cérémonie » théâtrale contemporaine, il se transforme en un autre texte, avec une force performative propre.

L'adaptation de Miró semble lutter avec le texte de Guimerà, très ancré dans une esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle, au faite du romantisme et du réalisme. L'adaptation théâtrale, en tant que processus, est bien souvent un art chirurgical, et Miró n'a pas seulement condensé les mots de Guimerà, réduisant le spectacle à une durée d'une bonne heure à peine, mais il a également réduit le nombre des personnages dramatiques, de douze (en plus des paysans et paysannes) à quatre. En plus de condenser le texte, il y a intégré le geste minimaliste d'une réduction de ce qui aurait donné normalement une troupe de douze acteurs au moins, à un seul. Un seul, avec, donc, une voix polyphonique, puisque Homar endosse non seulement le rôle de Manelic, mais aussi celui de Sebastián (le propriétaire terrien), de Marta (l'objet du désir des deux hommes) et de Nuri (la jeune voisine). En concentrant quatre personnages en un seul interprète, sans la moindre inflexion affectée ou artificielle dans la voix ou dans la gestuelle de Homar, Miró est parvenu à distiller l'essence véritable de l'œuvre, ses origines tragiques, qui se

meuvent au niveau de la passion et du pathétisme. Il l'a polie de telle manière que la mise en scène révèle de la façon la plus pure et la plus discrète, le niveau allégorique où se meut le texte de Guimerà, la lutte qui s'établit entre les forces du bien et du mal, la pureté et la corruption, la liberté et la contrainte, la clarté et l'obscurité.

La réduction des acteurs sur la scène (une scène blanche, nette) à une seule personne à voix polyphonique, combinée à l'usage d'un nombre très restreint d'ustensiles et d'éléments clés de costume, sans rien en coulisses, suppose un concept d'esthétique contemporaine de la mise en scène qui déplace l'autorité du texte de Guimerà, lui-même rempli d'extériorisations tar-do-romantiques. Miró a dépouillé le texte de tout type d'ornement romantique ou de rhétorique mélodramatique du XIX<sup>e</sup> siècle. Il emploie les mots, littéralement, de Guimerà, sans trahir leur sens original pour faire ressentir le dynamisme intérieur, psychique, de chaque personnage, adoptant la forme du monologue ou de la série de monologues. Ce qui était un dialogue extériorisé devient soudain une chose intime et intérieure, se change en soliloque ; l'action, de la même manière, se transforme en narration. La parole, en effet, se change en action, par un geste contemporanisant peu éloigné du théâtre « rhapsodique » décrit par Jean-Pierre Sarrazac (Sarrazac 1999, 21-44). Par sa mise en scène, Miró accentue et même sauve les vestiges, dans le texte de Guimerà, de l'intérêt romantique pour l'intrasubjectivité, associé à une inquiétude pour les réalités psychiques et les passions complexes propres de l'expressionnisme d'August Strindberg. Dans ce processus de révélation, Miró souligne dans le texte de Guimerà un degré d'intériorité qui, paradoxalement, s'y était toujours trouvé.

Comme je l'ai mentionné précédemment, il est rare que Miró ait trahi le texte écrit de Guimerà. S'il a trahi l'original à quelque moment, c'est en transformant certains passages de discours indirect au style direct, pour rendre plus facile la transition du dialogue au monologue. De sorte que si, dans l'original de Guimerà, Nuri déclame, en citant les mots de l'ermite : « M'ha dit que si caminava, caminava... d'ara fins a demà al vespre, encara tot, tot fóra de l'hereu Sebastià » (Guimerà 2007, 75), le personnage, dans la version contemporaine de Miró, nous dit, purement et simplement, et sans feindre un cadre discursif : « Si camino, camino i camino d'ara fins a demà al vespre, encara tot, tot serà de l'hereu Sebastià » (Miró 2014, s.n.). Les différences sont subtiles, mais les ajustements de Miró montrent son intention de faire en sorte que les personnages transmettent une réalité (et une théâtralité) intérieure qui, à son tour, engendre une intime relation avec le spectateur (lequel, en effet, finit par tenir le rôle d'interlocuteur).

Homar se laisse transfigurer, se dédouble, comme s'il était capable de canaliser les multiples fantasmes de Guimerà, allant d'un personnage à l'autre. Ses transfigurations se passent devant le public de la façon la plus limpide et transparente, soutenues par la musique belle et inquiétante de Pérez Cruz. Tout se passe comme si, aux mains de Miró, le texte classique se déconstruisait et se réinjectait avec cette dimension magique tellement caractéristique de son propre théâtre du XXI<sup>e</sup> siècle. Au début du spectacle, Homar apparaît sur la scène avec des vêtements qui semblent de tous les jours, s'habillant et se maquillant à la vue du public dans un espace qui rappelle légèrement une loge, dévoilant pour le spectateur les mécanismes internes de la mise en scène. Le texte s'ouvre avec les indications suivantes, qui capturent sa première métamorphose, tandis que le spectateur le voit prendre l'apparence du personnage de Nuri.

*Lluís entre en scène, habillé en tenue de ville, avec un sac. Il laisse le sac au portemanteau. Et commence à se changer et à se maquiller.*

Items :

- Cette œuvre m'a toujours accompagné. Je suis toujours prêt à faire Terra baixa. Horta.
- 7 juillet 1974. Mondial en Argentine. Allemagne-Hollande.
- Mon grand-père, Lluís Homar, m'a fait appeler.
- La taille de Manelic.
- Enric Borràs.

*Lluís se lève de la chaise, vérifie que tout est en place. Il respire profondément et à ce moment précis les lumières changent. La loge se transforme en une maison-moulin dans les champs. Nuri coud des petits rubans à une robe de mariée, en chantant.*

*Le soir tombe (Miró 2014, s.n.).*

En tant que spectateurs, on nous offre donc la possibilité de voir les coutures du montage, de percevoir sur la scène les transitions entre la confection d'un personnage et d'un autre. Homar et Miró, de cette façon, mettent à nu et attirent l'attention, de façon métathéâtrale, sur le processus lui-même de la création artistique, de la construction des divers personnages. Homar apparaît sur la scène en tant que Lluís, l'acteur, fracturé en plusieurs voix, en un geste caractéristique du théâtre postdramatique, identique à ce que décrit Carles Batlle comme une « irruption » du monde intime, de personnages dont les vies intérieures — fracturées, démembrées et désarticulées — s'expriment au moyen du monologue (ou d'une variété de formes monologiques). Selon Batlle :

La présence fragmentée de l'intériorité — récit d'événements passés, présents ou futurs, mais aussi récit de sentiments et de sensations — dépasse l'antique frontière de ce qui est dramatique et de ce qui est épique — parfaitement délimitée encore il y a quarante ans — et propose un système nouveau de conventions, beaucoup plus ouvert, beaucoup plus pluriel, beaucoup plus libre (Batlle 2008, 207–208).

Comme conséquence de cette fragmentation ou hybridation du personnage, nous nous trouvons confrontés à de multiples perspectives, tant internes qu'externes, qui appartiennent à la série des événements. Ce qui avait été la « fable » du texte de Guimerà, avec sa logique interne, n'est plus au centre de l'attention, mais ce qui précède le « récit » qui émerge au moyen du monologue.

Tout cela se déroule sur un fond qui reste, pendant la majeure partie de l'œuvre, rigoureusement blanc. Comme l'écrit Marcos Ordóñez dans sa critique, « la mise en scène évoque le croisement d'un laboratoire et d'un espace onirique, avec ses murs blancs et son rideau de tulle au fond. » Il s'agit d'un espace vide, net, propre à invoquer des réalités psychiques. Caché derrière le rideau blanc à demi transparent, un mur de terre et de feuilles se découvre vers la fin de la *performance*, quand Manelic est confronté à la révélation du mensonge de Sebastián et que « Dans un accès de colère, il fait tomber les murs de la maison, laissant la nature tout envahir » (Miró 2014, s.n.).

Il s'agit d'une représentation métonymique du monde organique en même temps que d'une projection extériorisée de l'état intérieur, pur et sans corruption, du héros Manelic.

Si Miró prend ses distances par rapport au texte original de Guimerà, il le fait, comme on le voit, davantage par ses pratiques théâtrales contemporaines que par ses pratiques textuelles. En effet, l'adaptation de Miró contient un niveau d'engagement autoréférentiel par rapport au texte de Guimerà qui, à son tour, rend hommage à l'original et réassigne également l'autorité conventionnellement attribuée au texte, en le mettant en forme dans un contexte d'esthétique contemporaine. Loin d'être une relique de musée ou quatuor à corde du XXI<sup>e</sup> siècle, cette *Terra baixa* est donc fidèle à la requête de Valéry pour un nouveau traitement de l'art dans un contexte contemporain, afin de rendre compatible l'écriture théâtrale et la force performative du présent. Ceci n'est qu'un exemple de théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle pour le XXI<sup>e</sup> siècle.

## Bibliographie

- Batlle, Carles. 2008. « Postfaci. Apunts sobre la pulsíó rapsòdica en el drama contemporani ». Dans *Lèxic del drama modern i contemporani*, ed. J.-P. Sarrazac, 203–225. Barcelona : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Benjamin, Walter. 2010. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid : Casimiro.
- Clayton, J. Douglas, et Yana Meerzon. 2015. « Introduction : The Text and its Mutations : On the Objectives of the Volume ». Dans *Adapting Chekhov : The Text and its Mutations*, ed. J. D. Clayton et Y. Meerzon, 1–16. New York : Routledge.
- Guimerà, Àngel. 2007. *Terra baixa*. Barcelona : Edicions 62.
- Hutcheon, Linda. 2012. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge.
- Miró, Pau. 2014. Adaptación de *Terra baixa*, de Àngel Guimerà. Manuscrito inédito.
- Ordoñez, Marcos. 2014. « Lluís Homar en la montaña rusa ». *El País*, 6 décembre.
- Pavis, Patrice. 1982. *Languages of the Stage : Essays in the Semiology of Theatre*. New York : PAJ Publications.
- Roach, Joseph. 1996. *Cities of the Dead*. Circum-Atlantic Performance. New York : Columbia University Press.
- . 1998. « History, Memory, Necrophilia ». Dans *The Ends of Performance*, ed. P. Phelan, 23–30. New York : New York University Press.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1999. *L'avenir du drame*. Belval : Circé.
- Schechner, Richard. 1992. « A New Paradigm for Theatre in the Academy ». *TDR : The Drama Review : The Journal of Performance Studies* 36,4 : 7–10.
- Worthen, W.B. 1998. « Drama, Performativity, and Performance ». *PMLA* 113,5 : 1095–96.