

## ET SI GODOT ÉTAIT UNE FEMME ? HÉRITAGE ET SUBVERSION DANS *LA SECONDE CHUTE* DE SYLVIANE DUPUIS

Andreea BUGIAC<sup>1</sup> 

---

Article history: Received 28 May 2025; Revised 16 August 2025; Accepted 23 September 2025;  
Available online 30 June 2026; Available print 30 June 2026.

©2026 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

---

**ABSTRACT.** *What if Godot Were a Woman? Heritage and Subversion in Sylviane Dupuis's La Seconde Chute.* While references to Mallarmé or Adorno are unsurprising for readers of the contemporary Swiss poet and playwright Sylviane Dupuis – who, before being a playwright, is primarily a poet writing with acute awareness of “hard times for poets” – the claim to a possibly Cioranian heritage is less evident to even a moderately familiar reader of the Swiss playwright’s work. In the present study, we aim to explore the significance of such a claim within the context of Sylviane Dupuis’s writing and her choice to revisit canonical texts through a feminist lens, by focusing in particular on a reading of Dupuis’s first play, *La Seconde Chute, ou Godot, Acte III*.

**Keywords:** *contemporary theatre, rewriting, myth, female authorship, Sylviane Dupuis*

« Nous écrivons aujourd’hui – en Occident du moins – après l’invention de la psychanalyse, après la ‘mort de Dieu’ et Mallarmé, mais aussi dans l’après-Auschwitz, réduits, selon le mot de Cioran, à ‘bricoler dans l’incurable’ [...]. » (Dupuis 2018, 19) C’est dans ces termes que Sylviane Dupuis, poète et dramaturge

---

<sup>1</sup> **Andreea BUGIAC** est chargée de cours à la Faculté des Lettres de l’Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie. Ses travaux et son enseignement portent principalement sur la littérature, la culture et la pensée intellectuelle dans la France du dix-septième et du dix-huitième siècle, les littératures francophones contemporaines, les paralittératures et la traduction littéraire. Parmi ses publications plus récentes, mentionnons *Le Flambeau et la Plume. Formes narratives et imaginaire romanesque dans la France des Lumières* (Presa Universitară Clujeană, 2025) et *Révolutions romanesques. Le destin du roman français au Siècle des Lumières* (Casa Cărții de Știință, 2022). Contact : andreea.bugiac@ubbcluj.ro.

suisse contemporaine, réfléchit sur son travail de création. Ce faisant, non seulement elle s'invente une lignée spirituelle de « pères fondateurs », mais aussi elle inscrit son geste créateur dans un mouvement artistique plus ample, même collectif dans un sens très large et assez flou (« nous écrivons »). Sans prôner le retour à une vision historique de la littérature qui recommencerait à suivre l'évolution des écoles ou des mouvements (« l'après-Auschwitz » dont parle Dupuis a fini par faire éclater non seulement « les anciennes valeurs » (Dupuis 2018, 19), mais aussi les écoles littéraires), cette communauté d'écrivains dont Dupuis se réclame suppose rassembler des initiatives créatrices individuelles et souvent contradictoires autour de certains axes fédérateurs, d'angoisses, de hantises et d'espérances communes, tout en y admettant des lignes de discontinuité, voire de faille.

Dans sa conception historicisée d'une écriture qui viendrait « après », la dramaturge suisse ne partage pas entre poètes, romanciers ou auteurs de théâtre, se limitant à restreindre sa vision à un possible contexte occidental. La conséquence de cette conception élargie, celle d'une modernité<sup>2</sup> littéraire marquée par la conscience lucide de venir *après* Mallarmé, Nietzsche, Freud, Cioran ou Adorno, c'est que l'écriture ne saurait plus être conçue aujourd'hui en faisant table rase du passé. L'exubérance surréaliste de déclarer la guerre à toute forme de conformisme, tradition ou héritage s'est dissipée comme des bulles de champagne, laissant derrière elle le goût légèrement amer d'une responsabilité retrouvée. Que faire avec une filiation qui nous glace ou avec un héritage dont on ne veut pas ?

Selon Dupuis, les démarches auctoriales contemporaines se constituent, donc, dans un mouvement qui les placerait en contact avec une mémoire (ou des mémoires) pas toujours facile(s) à accepter. D'une part, ce geste suppose l'admission, même à contre-cœur, d'un héritage qu'on ne saurait plus ignorer et qui nous inscrit dans une continuité mémorielle : « Nous écrivons aujourd'hui [...] *après* [...] ». D'autre part, cette impression de continuité apparaît comme défaillante, balbutiante, contradictoire ou brutalement bloquée : « réduits, selon le mot de Cioran, à 'bricoler dans l'incurable' [...] ».

Si les références à Mallarmé ou Adorno ne provoquent aucune surprise pour les lecteurs de Dupuis qui, avant d'être dramaturge, est surtout une poète qui écrit en toute conscience de son temps<sup>3</sup>, la revendication d'un héritage cioranien est moins évidente pour un lecteur tant soit peu familier avec l'œuvre de la dramaturge suisse. Dans la présente étude, nous nous proposons d'interroger le sens de cette affirmation de Cioran dans le contexte de l'écriture de Sylviane

---

<sup>2</sup> Une modernité entendue au sens large.

<sup>3</sup> Nous pensons, certes, à la célèbre affirmation d'Adorno, selon laquelle « écrire un poème après Auschwitz est barbare » (Adorno 1986, 23).

Dupuis, en nous appuyant plus particulièrement sur une lecture personnelle de la première pièce de théâtre écrite par Sylviane Dupuis, intitulée *La Seconde Chute, ou Godot, acte III*<sup>4</sup>.

### À la recherche d'une voie à suivre : quel remède à l'Incurable ?

Écrite vers la fin des années 1980 et publiée quelques années plus tard, en 1993, *La Seconde Chute* inaugure non seulement un théâtre encore dynamique et en perpétuelle reconfiguration (composé pour le moment de six pièces), mais aussi une écriture à la recherche d'un remède à cet « incurable » que Dupuis puise chez Cioran et plus particulièrement dans ses *Syllogismes de l'amertume*, sans les nommer directement.

À chercher la référence complète dans le recueil de Cioran, le lecteur constatera avec étonnement que le penseur en fait une définition laconique et condensée de l'existence moderne : « Être *moderne*, » affirme Cioran, « c'est bricoler dans l'Incurable » (Cioran 1952, 27, italiques et majuscules dans l'original). Mais, avant de commenter cette idée, il faudra commencer par s'entendre sur ce qu'est cette modernité dont parle Cioran et dont Dupuis assume plus ou moins l'héritage.

Si pour les écrivains et les dramaturges contemporains de la post-mémoire et des mémoires troubles, la question de *l'après* se pose différemment, pour la jeune dramaturge que Dupuis était encore à la fin des années 1980, la question de son inscription dans le champ littéraire, surtout en tant que femme auteur, dans une continuité venant après Freud, Lacan, Nietzsche, Cioran, Mallarmé ou Beckett, n'apparaissait pas du tout évidente. C'était une question d'imaginer un présent et même une existence dans le contexte où cette même existence aurait été rendue problématique par des « Pères fondateurs » souvent castrateurs. Comment imaginer, donc, une existence littéraire féminine face à une paternité ressentie à la fois comme fascinante et oppressive, éblouissante et terrible ? Comment continuer à parler de l'homme et de sa condition face à des hommes qui ont su, mieux que d'autres, à en faire la clé de voûte de leur système de pensée ? En tant que femme venant *après* eux ou, plus simplement encore, en tant que femme, a-t-on le droit de parler de l'homme, de ses angoisses, de ses inquiétudes et de ses espoirs ?

---

<sup>4</sup> Sylviane Dupuis, *La Seconde Chute, ou Godot, Acte III*, « continuation » (pièce en un acte), Genève, Zoé, 1993. Les références ultérieures à cette œuvre renvoient à cette édition et seront données entre parenthèses dans le corps du texte, à l'aide du sigle *SC* suivi immédiatement du numéro de la page.

Une solution extrême à cet « incurable » qui nous est imposé serait celle de la révolte, voire de la révolution : il faudra, par conséquent, écraser le bloc paternel, dénoncer un héritage pesant, casser le testament. Mais l'histoire culturelle de l'Occident nous montre que les grands réformateurs ont été aussi de grands *hommes*, et on pourrait penser aussi à ce Mur imposant et austère des Réformateurs érigé dans le parc des Bastions abritant l'Université de Genève, un mur que Sylviane Dupuis aurait dû croiser des milliers de fois d'abord comme jeune étudiante en Archéologie et Lettres modernes à l'Université de Genève, ensuite comme chargée de cours à la même Université. Mais Dupuis, tout en cherchant à affirmer sa présence dans un monde du théâtre contemporain qui, malgré quelques vagues féministes, n'était toujours pas « un lieu pour les femmes », pour citer Elfriede Jelinek citée à son tour par Muriel Plana (Plana 2015, 29 et 42), évite les engagements de toutes sortes, féministes y compris. À son avis, si le théâtre doit avoir une valeur politique, ses armes ne sont pas celles de l'idéologie : comme Dupuis le montre à travers le personnage de Bert dans sa pièce plus tardive, *Les Enfers ventriloques* (2003), Brecht est sublime dans la mesure où sa pensée se maintient dans la dialectique, et il échoue quand il fait de la propagande.

La solution imaginée par Sylviane Dupuis est plus subtile qu'on ne le croit. Au lieu de tourner le dos au passé, elle se l'approprie et le transforme non seulement pour parler du présent, mais aussi pour imaginer un avenir. Cette solution est celle de la reprise détournée d'un héritage longtemps perçu comme « fondateur » au double sens du mot, social et culturel, représenté par les mythes anciens. En outre, la réécriture des scénarios mythiques, la solution que Dupuis trouvera pour affirmer son droit à l'existence dans une République des Lettres encore sceptique ou du moins inquiète à un droit de cité élargi aux femmes, se rapproche d'une pratique émergente dans le théâtre et la fiction romanesque des années 1980. Il s'agit de la « réécriture révisionniste ». À l'origine une sous-catégorie des études féministes abordant la manière dont les réécritures contemporaines des récits fondateurs ou canoniques s'efforcent à donner plus de représentativité, de place et même d'agence aux femmes, la théorie de la « réécriture révisionniste » se rattache d'abord au nom de la poète et essayiste juive américaine Alicia Ostriker qui introduit le concept dans un article plus ancien sur les « voleurs » (mieux vaut dire les *voleuses*) « du langage » (Ostriker 1982). En France, l'approche « révisionniste » a retenu l'attention en particulier des spécialistes en littérature et mythologie comparée ; mentionnons, entre autres, Véronique Gély qui contribuera largement à la popularité de ce concept au sein de l'approche contemporaine des mythes, en s'intéressant aux zones

d'intersection entre la mythopoétique et les représentations du genre (Gély 2009a, 34)<sup>5</sup>.

L'écriture théâtrale de Dupuis se rapproche de la réécriture révisionniste sans pourtant s'y superposer. Tout en jouant avec les codes anciens, cette écriture ne se transforme en en aucun moment en protocole ou programme d'écriture : « [...] à la base, il n'y a aucune décision, aucun projet esthétique délibéré, nulle théorie ou nul protocole *précédant* l'écriture de mes pièces, et aucun message » (Dupuis 2024, 273), soutient Dupuis dans un entretien récent. Et Dupuis de conclure : « Je ne pense pas qu'on écrive *vraiment*, ou seulement, avec des idées. » (Dupuis 2024, 273). De toute façon, même en évitant tout engagement trop théorique, le choix de Dupuis restera pour le moins un pari risqué : face à cet autre « mur des Pères fondateurs », au lieu de le contourner, Dupuis prend le parti de s'en rapprocher, de s'en emparer et, à partir de quelques vestiges, de « bricoler dans l'Incurable ». Ce faisant, elle devient non seulement une « bricoleuse », mais aussi un tout petit peu « braconnière », avec toutes les connotations positives que Michel de Certeau, dans son *Invention du quotidien*, rattachait à ce mot dans le contexte de la « lecture-braconnage » (Certeau 1990, 239-255) : le lecteur braconnier est ce lecteur rusé, même clandestin, qui choisit d'abandonner la passivité d'une lecture qui serait pure consommation pour devenir artisan à son tour, créateur et producteur de mondes. Et on voit bien Sylviane Dupuis dans cette figure de la résistance !

Au premier regard, l'œuvre de la dramaturge genevoise n'expose rien de cette violence déchirante, ni de ce doute négateur, ni même de ce scepticisme si caractéristique de l'écriture du « sceptique de service d'un monde finissant » (Cioran 1987, 23), comme Cioran se plaisait à se définir. Pour Cioran, le doute (anticartésien cette fois-ci) était une arme, une manière de penser et même un style de vie. Il n'empêche que le nom de Cioran revienne plus d'une fois dans les textes de Dupuis, soit de manière directe, comme nous venons de le voir, soit par des détours. Un titre comme *La Seconde Chute* peut bien évoquer *La Chute dans le temps* (1964) de Cioran : d'ailleurs, la dramaturge ne refuse pas, elle non plus, la possibilité d'une telle lecture intertextuelle (Dupuis 2024, 271). En outre, sous-titrée *Godot, Acte III*, la pièce s'inscrit ouvertement dans un héritage beckettien qu'il s'agirait, en outre, non pas (seulement) d'accepter, de transmettre et, ainsi, de s'y soumettre, mais aussi de prolonger par l'invention d'un troisième acte apocryphe. En d'autres termes, Dupuis reprend un héritage littéraire et même mythique pour le miner avec révérence, ou amoureuxment.

---

<sup>5</sup> On aura tout intérêt de consulter également d'autres études consacrées par Véronique Gély à la pratique contemporaine de revisiter les mythes : voir, ainsi, ses études sur Phèdre (Gély 2009b) ou sur la déconstruction des mythes dans littérature contemporaine (Gély 2012).

### Écrire après, pour, contre...

Jouant sur le paradoxe d'un dire fondé sur un déjà-dit qui lui permettrait de tester ses limites et d'explorer ses possibilités, le titre de la pièce *La Seconde Chute* revêt une charge subversive plutôt considérable de la part de Dupuis, et cela dans un double, voire un triple contexte : d'abord, le contexte de sa *première* pièce de théâtre, ensuite, celui d'une pièce *originale* bien qu'elle soit construite sur des personnages anciens et devenus quasiment mythiques et, enfin, celui d'une pièce écrite par une femme à une époque où les femmes dramaturges sont encore rares (entre temps, leur situation actuelle n'a pas terriblement changé, comme l'indique Muriel Plana ; v. Plana 2015, 5). À l'époque de l'écriture de sa pièce, Dupuis était, le plus probablement, l'un des premiers dramaturges à tenter une continuation de la pièce de Beckett : entre temps, celle-ci a déjà suscité un bon nombre de continuations et de réécritures, comme le rappelle l'auteure, elle-même (Dupuis 2024, 270). En outre, il s'agissait de sa part d'un geste doublement audacieux. Selon les aveux de l'auteure, son choix de publier une pièce qui viendrait prolonger celle de Beckett n'avait pas bénéficié d'un accueil favorable du côté des éditeurs. On lui reprocha non seulement de s'attaquer à une figure réputée, mais, en outre, de faire preuve d'un orgueil inouï, proche de *l'hubris* antique (comment pourrait-elle, une simple femme, oser rivaliser avec des dieux ?!) :

Mais pour moi, il s'agissait d'oser écrire pour le théâtre après Beckett. (Comme me l'a écrit Jérôme Lindon, son éditeur, quand je lui ai envoyé ma pièce : après Beckett il faudrait se taire. Mais *peut-on se taire* ? Et le faut-il ? Beckett lui-même écrit au contraire, dans *L'Innommable* : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a... » [...] La seule solution qui m'est venue a été de mettre mes pas dans les siens, en quelque sorte – pour aller ailleurs. Parce que je ne pouvais pas me taire, et que c'est pourtant ce que Beckett semblait imposer aux auteurs de ma génération. (Dupuis 2024, 270, italiques dans l'original)

Pas de dieux et pas de héros dans le théâtre de Sylviane Dupuis et pourtant, le principe transversal qui infuse profondément son imaginaire dramatique reste celui d'un protocole toujours réinventé du retour aux mythes religieux et héroïques de l'Antiquité grecque ou hébraïque. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà vu plus haut, Dupuis refuse carrément d'attacher le mot « protocole » à son écriture, du moins dans son acception consciente et volontaire définissant un programme scriptural fixé d'avance. Si le mot « protocole » peut surgir, néanmoins, dans l'approche de ses textes, c'est le résultat d'un effet de lecture. À revenir de l'aval vers l'amont des six pièces composant l'œuvre théâtrale de Dupuis,

le lecteur nourrit une impression forte de cohérence, malgré la diversité des contextes dont ces pièces sont les fruits : des blocages personnels comme ceux impliqués par *La Seconde Chute* ou *Les Enfers ventriloques*, ou bien des collaborations avec le milieu artistique genevois (le cas de la pièce *Le Jeu d'Ève* (2006), issue d'une collaboration avec deux autres dramaturges, ou celui du dialogue à deux voix intitulé *Théâtre de la parole* (2004), que Dupuis écrit sur une demande venant de la part de la chorégraphe genevoise Noemi Lapzeson). Loin de correspondre à un leurre, cette impression de cohérence reste évidente et renvoie à un principe fondamental dans l'écriture théâtrale de Dupuis. Il s'agit du retour, par des voies plus ou moins détournées (parfois même par des *voix* détournées, comme nous le découvrons dans une pièce « ventriloque » comme *Les Enfers ventriloques*), à un imaginaire mythique « protéiforme » (Boyancé, Romilly 1960, 169) entendu moins comme un corpus de textes que comme une matière magmatique, mystérieuse et vivante dont l'actualité reste évidente, malgré les millénaires qui nous en séparent.

La relation entre le mythe et le théâtre se tisse alors naturellement chez Dupuis : évidemment, le théâtre et le mythe entretiennent des rapports lointains et en quelque sorte fondateurs. Néanmoins, l'imaginaire tout comme la pensée mythique trouvent dans le théâtre leur forme la plus naturelle d'expression, un terrain d'élaboration, d'incarnation et d'enquête. D'ailleurs, l'origine du théâtre est, dans de nombreuses cultures, simultanément culturelle et cultuelle : les rituels sont l'incarnation dramatisée d'une certaine pensée du rapport entre l'humain et le divin. Cette intimité entre le théâtre et le mythe est encore donnée par le principe de la « ventriloquie » qui intéresse Dupuis jusqu'à en faire le principe de ses « enfers du théâtre ». Or le « faire » est au cœur de cette pièce : non seulement *le faire théâtral*, à travers une intrigue déclenchée par la panne d'inspiration de la dramaturge, mais aussi *le faire du Sujet*, au sens où le personnage de la Dramaturge est à la fois la protagoniste de la pièce et, curieusement, son propre personnage, en arrivant à se recréer à travers une descente initiatique aux « enfers du théâtre » (Foşalău et Monah 2011, 129-130). Comme le théâtre où le moi du personnage s'incarne et se dévoile par la délégation d'un corps et d'une voix étrangers (ceux de l'acteur), le mythe permet de se penser soi-même par le biais de figures détournées.

Censée côtoyer dangereusement le plagiat, l'imitation en littérature n'a pas bonne presse. Or, ce qui a l'air d'un truisme aujourd'hui ne l'a pourtant pas eu depuis toujours : les évidences les plus transparentes sont toujours les plus trompeuses, ce qui est le cas aussi dans la question de la reprise et de l'imitation, deux techniques qui relèvent de ce que Genette appelle l'hypertextualité, que le théoricien définit comme la relation de reprise par une œuvre B (appelée *hypertexte*) d'une œuvre A (appelée *hypotexte*) qui lui est antérieure et dont la

réécriture s'inscrit à la manière d'une greffe (Genette 1982, 13). Ce n'est pas par hasard que Genette semble privilégier la métaphore biologique pour parler des œuvres hypertextuelles : la métaphore de la greffe est la plus en état de souligner la dimension vivante, même organique, de la production littéraire, à la fois machine à métaboliser des écrits et des discours, et créature à mille têtes en permanente recomposition, comme le monstre mythologique à plusieurs têtes dont les unes naissent ou plutôt surgissent à la place des autres, coupées par les téméraires.

« Nous écrivons après [...] » : on l'aura entendu, la réécriture est une écriture qui vient *après* et qui se fait *d'après*, sur des traces déjà inscrites. Mais elle n'est jamais pure répétition au sens où, comme l'observait Antoine Compagnon, même dans le cas extrême d'un texte qui serait repris fidèlement et scrupuleusement par un autre texte, cette reprise virant au plagiat construirait une différence significative par rapport au texte antérieur en raison du contexte énonciatif nouveau dans lequel le texte repris est placé (Compagnon 1979). Le procédé de réécriture du passé sert ainsi à Dupuis non seulement pour trouver une impasse face à la malédiction du « déjà dit », mais aussi pour s'interroger sur le monde présent dans lequel elle vit et la place qu'elle y occupe.

Si, par oubli ou à cause d'un excès de poussière, les dieux ont depuis longtemps quitté les décors dramatiques du théâtre contemporain, il paraît qu'ils reviennent sous d'autres formes, plus inédites aujourd'hui. Aucun dieu et aucun héros ancien n'habitent le théâtre de Dupuis et pourtant son monde théâtral pullule de dieux et de héros qui se côtoient parfois dangereusement. Le caractère subversif de cette résurrection miraculeuse reste pourtant dans la nature de ces dieux et de ces héros ressuscités. Dans le *Godot* de Dupuis, Godot, si attendu dans le monde entier pendant de longues années de reprises et de représentations de la pièce de Beckett sur tant de scènes mondiales, choisit enfin de faire son apparition. La pièce de Dupuis imagine non seulement une entrée, mais bien trois entrées de Godot. Spectaculaires, baroques et ironiques par les accents de mélodrame qu'elles empruntent, les deux premières entrées de Godot s'avèrent être, en fait, de fausses entrées. Dans les deux cas, il s'agit de la descente sur la scène, majestueusement assise sur un trône resplendissant, de Prouhèze, le célèbre personnage féminin que Dupuis pique sans vergogne chez Paul Claudel et à son *Soulier de satin*.

### Dieu, Ève et... Godot

La descente de Prouhèze sur la terre, plus correctement sur le plateau, est à la fois révolutionnaire et réactionnaire. Si son apparition miraculeuse présente une dimension politique et féministe qui ne saurait être ignorée, contraignant les nouveaux Vladimir et Estragon à méditer sur la nécessité de

réécrire tout le récit biblique de la création de l'homme à partir d'un point de vue féminin, son entrée est marquée, néanmoins, par tous les clichés poétiques et tous les artifices dramatiques possibles.

Depuis la didascalie concernant le décor qui devrait ponctuer l'entrée de Prouhèze et qui est littéralement une copie au degré, évoquant le décor lunaire imaginé par le peintre romantique Caspar David Friedrich dans son tableau *Un homme et une femme contemplant la lune* (un tableau qui a, en outre, inspiré Beckett lui-même dans l'écriture de son *Godot*), jusqu'aux exclamations béates de Vladimir et d'Estragon qui s'extasient devant Prouhèze dans une rhétorique pathétique évoquant, tour à tour, le Cantique des Cantiques, le Nouveau Testament, les déchirements de Rimbaud et le style emphatique de Claudel, le tout pimenté d'un brin de psychanalyse à la Freud, l'apparition de Prouhèze semble multiplier les reflets et tisser un labyrinthe d'illusions. Le climax de ce jeu à l'artifice est représenté par la chute très littérale de Prouhèze sur la scène, suivie par la révélation étonnante qu'à la place de la divinité adorée, il n'y avait qu'une poupée vide. Il est tout aussi vrai que Prouhèze s'était bien défendue de se déclarer Dieu (c'était Vladimir qui avait formulé l'hypothèse d'un Dieu au féminin : « Et si ELLE était Dieu ? [...] Hein ! Si Dieu... ÉTAIT UNE FEMME ??? », *SC*, p. 23). Désarticulées comme les membres de la marionnette qu'elle s'avère être<sup>6</sup>, ses seules phrases, empruntées elles aussi et prononcées en anglais – *réécriture de Godot oblige* –, détournent de manière tragicomique le motif religieux de la chute du Premier homme sur la terre. Mais elles représentent en égale mesure une chute littéraire au sens de continuation et fin à une pièce impossible à continuer, celle de Beckett, comme Dupuis l'explique elle-même : « Mon titre est donc à lire à la fois comme : fin (ou chute) de la pièce (inachevable) de Beckett, et chute (ou Chute) des personnages dans la conscience, qui se double encore de la chute spectaculaire, sur la scène, de 'Godot' – ou de ses avatars. » (Dupuis 2024, 271). La dimension paradoxale de la pièce (sorte d'« hommage irrévérencieux » adressé au dramaturge irlandais) se révèle une fois de plus dans le fait que, si l'apparition de Prouhèze est une « chute des masques » (Prouhèze est un avatar de Godot, mais elle n'est pas Godot, Godot est un possible avatar de Dieu, mais il n'est pas Dieu – d'ailleurs peut-être qu'il n'existe même pas et qu'il n'est qu'une projection des fantasmes, des peurs et des espoirs des personnages), cette épiphanie est formulée dans les termes les plus masqués possibles, car empruntés au mage du nihilisme, Friedrich Nietzsche :

---

<sup>6</sup> Une allusion possible, en clé féministe, au fantasme romantique de la femme-poupée ou de la femme-marionnette ?

VLADIMIR (*après avoir toussoté deux ou trois fois pour s'éclaircir la voix*)

- Eh bien... nous voudrions savoir... [...] Êtes-vous Dieu ?

*Réponse incompréhensible de Prouhèze, dont on ne parvient à saisir que le dernier mot, en anglais : « ... dead ».*

VLADIMIR (*au Garçon*)

- Que dit-elle ?

GARÇON

- Elle s'étonne que vous ne le sachiez pas encore ; Dieu est mort.

(*SC, p. 27*)

Bien qu'intéressantes, les significations symboliques de la chute de Prouhèze au terme de sa deuxième et dernière apparition ne nous intéresseront pas ici. La chute de celle-ci thématise, certes, le titre de la pièce, mais elle conduit aussi à imaginer, pour Dupuis, une voie de survie dans le contexte où, avec le théâtre de Beckett, la fin du théâtre semble définitive et irrévocable. Comment écrire après Auschwitz, comment écrire après la fin du monde, la mort du drame et le meurtre symbolique du Père, mais aussi et surtout comment écrire après Beckett ? Comme l'affirme la dramaturge dans l'entretien déjà cité, *La Seconde Chute* sert aussi de laboratoire de création. Il s'agissait pour elle de reprendre cette pièce impossible à continuer et de le faire à partir de sa chute, donc de sa fin, pour en imaginer un prolongement :

Mais pour moi, il s'agissait d'oser écrire pour le théâtre après Beckett. (Comme me l'a écrit Jérôme Lindon, son éditeur, quand je lui ai envoyé ma pièce : après Beckett il faudrait se taire. Mais *peut-on se taire* ? Et le faut-il ? Beckett lui-même écrit au contraire, dans *L'Innommable* : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a ... ») La seule solution qui m'est venue a été de mettre mes pas dans les siens, en quelque sorte – pour aller ailleurs. Parce que je ne pouvais pas me taire, et que c'est pourtant ce que Beckett semblait imposer aux auteurs de ma génération. Donc ma pièce est à la fois un hommage, et la « continuation » (ou l'achèvement subversif) d'une pièce inachevable, et indépassable, qui fait figure de « texte original » inspirant plusieurs auteur(e)s après elle. C'est oser cela qui m'a permis de devenir auteure de théâtre. Ce qui, pour une femme, à la fin des années 1980, n'allait pas encore du tout de soi ! (Dupuis 2024, 270)

Au-delà de ce jeu dramatique complexe, subversif et étrangement révérencieux, la pièce de Dupuis convoque le nom de Cioran, plus précisément de sa *Chute dans le temps*. Dans le même entretien, Sylviane Dupuis accueille la possibilité d'une lecture cioranienne de son titre et affirme le pouvoir de

l'écriture (de *son* écriture, mais aussi de *l'*écriture tout court) de s'opposer au temps et à la fin – ou du moins, de les accepter et d'en faire des conditions de (re)création :

- La Chute du Paradis pourrait bien être aussi une chute dans le Temps, comme le disait Emil Cioran ? [...]
- Oui bien sûr. Sortir ou être chassé du paradis de l'inconscience (comme être expulsé du ventre de la mère, à la naissance !), c'est entrer irrémédiablement dans le temps, puis dans la conscience de la mort. C'est se voir forcé(e) d'accepter les conditions de la vie. Et se voir forcé(e) de choisir : entre faire ou ne pas faire, entre « bien » et « mal » ... ou entre vivre et mourir. À chaque instant. (Dupuis 2024, 271-272)

Inscrire son théâtre dans cette « conscience de la mort » concerne ainsi pour Dupuis un parti-pris créateur qui, d'une pièce à une autre, se transforme dans le principe fondamental de son écriture, au sens où il institue le jeu des doubles et des métamorphoses au niveau même de celle-ci. Décliné par un carrousel vertigineux d'allusions intertextuelles, de reprises, retours, détours, emprunts, citations, convocations ou références littéraires, le principe du palimpseste devient chez Dupuis une véritable matrice créatrice. Elle fait fusionner les auteurs, les personnages et les œuvres parfois les plus éloignés par les époques ou les doctrines. Le résultat de ce travail de « résurrection » est souvent miraculeux, cocasse et ahurissant, mais toujours original, parfaitement cohérent et surtout profondément humain. Sous les visages et les mots anciens des autres se lit et se dit quelque chose de terrible à propos de la condition présente de l'homme dans un monde mutilé par l'inauthenticité et la violence, de même qu'à propos de la possibilité d'une parole de se forger *dans* et *contre* le silence, et de rejoindre une autre parole pour « parler ensemble dans le noir » *dans* et *contre* cette « impossibilité de dire » (Dupuis 1993b, 67).

C'est dans ce contexte d'une nécessité presque existentielle de penser l'expérience humaine et artistique à l'heure actuelle, et de penser aussi la possibilité de la communication et même d'une humanité tout simplement à l'heure du post-médiatique, du post-humain et du *deepfake*, que nous devons comprendre le recours aux mythes dans l'écriture-palimpseste de Dupuis. Malgré des mises en scènes réclamant des installations parfois très sophistiquées, le théâtre de Dupuis est, en vérité, un théâtre terriblement pauvre ou même un théâtre « vide » au sens que lui prête Peter Brook dans son essai *L'Espace vide* (1968). On se rappelle que Brook se pose contre la vision conventionnelle et fermée de l'espace théâtral, postulant plutôt pour un espace scénique beaucoup plus fluide (une rue, un grenier, une usine désaffectée etc.). La condition théâtrale minimale réclamerait seulement le surgissement d'une interaction humaine :

« Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. » (Brook 1977, 25).

Si le théâtre de Dupuis est ou peut devenir un théâtre vide (dans d'autres pièces, Dupuis accepte volontiers qu'une partie ou même tous les personnages de ses pièces soient remplacés par des marionnettes), c'est que la marionnette, loin d'être un produit artificiel, fait figure d'extension d'une main, donc d'une réalité humaine qui lui prête des mouvements, une voix, une vie et une existence. Ce faisant, elle ne fait qu'allégoriser ce que fait le personnage du théâtre tel qu'il est incarné par le comédien, *döppelgänger* vivant semblable à ces *döppelgänger* scripturaux dont parle Dana Monah dans son essai sur les réécritures théâtrales (Monah 2017, 127, Cîntec 2023, 106). Sylviane Dupuis conçoit son théâtre comme un laboratoire d'expériences ou, comme elle l'affirme elle-même, comme une utopie du possible. À la manière de la lanterne magique proustienne, le théâtre lui permet de défaire et de refaire l'expérience fondamentale, toujours présente et toujours incarnée, de la possibilité de l'humain. C'est dans un tel contexte d'une « réalité humaine augmentée » (Choulet 2016) qu'on doit comprendre la hantise de la marionnette, du double et *des* doubles chez Dupuis. Cette hantise la poursuit jusqu'à la faire accumuler les avatars d'une figure en permanente absence. Ainsi, *La Seconde Chute* est un avatar *avoué* de la pièce de Beckett. Le décor reste presque inchangé, certaines répliques reviennent d'une pièce à l'autre, tandis que les personnages sont les mêmes, à l'exception de deux personnages, celui de Prouhèze (interprétée en outre par un « mannequin ») et celui de l'Auteur, avatar de Beckett.

Mais, en même temps que la pseudo-copie se plie sur les traits de la figure ancienne, ces traits accusent leur inconsistance. Les incomplétudes du prototype sont remplacées par des traits nouveaux : la pièce de Dupuis n'est pas une répétition de celle de Beckett, même pas une reprise, mais bien une *continuation* assumée en tant que telle. Chez Dupuis, ni Vladimir ni Estragon n'ont plus leurs chapeaux, Estragon n'a plus de chaussure, tandis que l'arbre du décor beckettien original (« Route à la campagne, avec arbre. », Beckett 1952, 9) devient chez Dupuis « une vieille souche » (*SC*, p. 11). Signe que, d'une pièce à l'autre, des années se sont bien écoulées et que le théâtre et l'homme peuvent encore s'imaginer même après la « fin de l'homme » et la « fin du théâtre » pensés par le théâtre de Beckett.

S'attaquant à une pièce presque mythique qui défie toute possibilité de continuation (c'est précisément dans le théâtre de Beckett que Hans-Thies Lehmann, théoricien du « théâtre postdramatique », voyait la « mort du drame », une mort contestée ou, du moins, nuancée plus tard par Jean-Pierre Sarrazac ; Lehmann 2002, Sarrazac 2012), le geste de Dupuis est doublement ironique.

Cette ironie ne vise pas seulement la figure de Beckett, qui devient dans la pièce de Dupuis un avatar de son personnage impossible (Godot). Elle vise aussi la posture de Dupuis et la place qu'elle entend se créer dans le monde du théâtre, un monde qui, dans ces années 1980 dont date la gestation de la pièce, était encore dominé par la figure hypnotique, castratrice et terriblement masculine de Beckett. Selon les affirmations de Dupuis, sa « venue au théâtre » s'est accomplie précisément par un double acte de révérence et de parricide symbolique à l'égard de Beckett : il s'agissait pour elle de dire la possibilité d'un jeu même après cette « fin de partie » imposée par Beckett. Tout comme dans le cas de la révolution orchestrée contre Shakespeare par Antonin dans *Les Enfers ventriloques*, le geste de Dupuis présente aussi des implications politiques à l'égard de l'hégémonie masculine qui a si longtemps régné dans l'histoire du théâtre.

D'un côté, la dramaturge suisse reprend la pièce de Beckett en se mettant sur un pied d'égalité avec lui et en dénonçant l'illusion d'une figure transformée en effigie patrimoniale. De l'autre, elle prête au Godot de Beckett des colorations féminines délicieusement ambiguës qui déplacent les personnages de Beckett et les obligent à s'inscrire dans un contexte théâtral – et même philosophique – nouveau, dans lequel la Femme, ce grand Autre comme l'appelait Simone de Beauvoir, non seulement fait son entrée dans une pièce masculine avec des personnages exclusivement masculins et où la femme, tout comme Godot, est la grande absente, mais aussi apparaît sous des traits qui nous obligent à la (re)connaissance, à la réflexion et, finalement, à l'action.

La fin de la pièce de Dupuis reste aussi ambiguë qu'ouverte. L'apparition du véritable Godot sur la scène, toujours en descendant du haut de celle-ci, confronte les personnages à leur créateur, car Godot n'est rien d'autre que... Beckett, transformé par Dupuis en personnage. Si cet épisode emprunte des accents religieux, le retour de l'Auteur-Créateur parmi ses personnages-créatures détourne le scénario messianique car Godot-Beckett n'est pas en mesure à répondre à toutes les questions ni aux reproches dont l'accablent ses personnages, enfin révoltés contre leur Créateur.

### **En guise d'épilogue (ou pour un épilogue impossible)**

Si l'apparition finale de l'Auteur n'a pas le résultat escompté car l'Incurable n'est peut-être pas vaincu, Beckett-Godot fait pourtant don à ses personnages d'une arme détonante. Cette arme est la révélation de l'illusion du quatrième mur, donc de la liberté et du mensonge d'un destin qui serait inéluctable. Vladimir et Estragon sont libres : libres de partir, de quitter la scène, de se perdre parmi les spectateurs qui composent le public, cette « horde anonyme de nos semblables » (*SC*, p. 58) qui se révèle enfin, pour la première fois, aux yeux de Vladimir et

d'Estragon. Ils sont donc libres d'abandonner la pièce et leur condition de personnages. Si Vladimir et Estragon choisissent de rester sur la scène (par peur, par sens du devoir ou par fidélité à leur condition, Dupuis ne l'explique pas), quelque chose de fondamentalement nouveau et de différent vient marquer leur existence : l'acte de rester repose sur un choix, donc sur une forme d'action et sur une liberté assumée.

C'est à cette forme d'action que Sylviane Dupuis nous invite à travers ses réécritures braconnières, reconnaissant en elles, peut-être, un moyen de s'inventer une existence littéraire, mais aussi une forme d'existence tout simplement humaine.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W. 1986. *Prismes : critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz. Paris : Payot.
- Beckett, Samuel. 1952. *En attendant Godot*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Boyancé, Pierre ; Romilly, Jacqueline de. 1960. « Les mythes antiques dans la littérature contemporaine ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2 : 169-182, DOI : <https://doi.org/10.3406/bude.1960.3893>.
- Brook, Peter. 1977. *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*. Préface de Guy Dumur, traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle. Paris : Seuil.
- Choulet, Philippe. 2016. « L'art de la marionnette : du réel au symbolique via l'imaginaire ». <https://www.puppetring.com/2016/12/29/lart-de-la-marionnette-du-reel-au-symbolique-via-limaginaire-par-philippe-choulet/>, [consulté le 26 septembre 2024].
- Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien*. Tome 1 : « Arts de faire ». Nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard. Paris : Gallimard, coll. « Folio. Essais ».
- Cioran, E. M. 1952. *Syllogismes de l'amertume*. Paris : Gallimard, coll. « Idées ».
- Cioran, E. M. 1987. *Aveux et Anathèmes*. Paris : Gallimard, coll. « Arcades ».
- Cîntec, Oltița. 2023. 'Refreshing Remodelling of the Classics'. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Dramatica* 68, no. 2 : 97-108.
- Compagnon, Antoine. 1979. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil.
- Dupuis, Sylviane. 1993a. *La Seconde Chute, ou Godot, Acte III, « continuation »* (pièce en un acte). Genève : Zoé.
- Dupuis, Sylviane. 1993b. « Postface. Pour Samuel Beckett ». In *La Seconde Chute*, 67-68. Genève : Zoé.
- Dupuis, Sylviane. 2009 [2004]. *Les Enfers ventriloques*. Chambéry : L'Act Mem.
- Dupuis, Sylviane. 2007. « Écrire pour le théâtre au féminin : l'héritage / l'écart ». In *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, études réunies par Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat, 187-206. Lausanne : Éditions Antipodes.

- Dupuis, Sylviane. 2018. « Surgissement / détournement des mythes dans la pratique poétique ». In *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses*, sous la direction de Ute Heidmann, Maria Vamvouri Ruffy et Nadège Coutaz, 1-20. Lausanne : Collection du CLE.
- Dupuis, Sylviane. 2022. « *La Seconde Chute*, ou continuer *Godot*. Un regard rétrospectif ». In *Culture Godot. En attendant Godot de Samuel Beckett et ses inscriptions culturelles*, sous la direction de Marjorie Colin et Yannick Hoffert, 127-144. Paris : Classiques Garnier. DOI : 10.48611/isbn.978-2-406-12729-1.p.0127.
- Dupuis, Sylviane. 2024. « Entretien avec Sylviane Dupuis, poète et dramaturge suisse contemporaine ». Propos recueillis par Andreea Bugiac. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Philologia* LXIX, no. 1 : 265-278.
- Foşalău, Liliana et Monah, Dana. 2011. « Être femme sur la scène des hommes : archéologies de l'identité féminine dans *Les Enfers ventriloques* de Sylviane Dupuis ». *Comunicare Interculturală și Literatură / Communication Interculturelle et Littérature* 16, no. 4 : 127-132. Également en ligne : <https://www.gup.ugal.ro/ugaljournals/index.php/cil/article/view/8171>.
- Gély, Véronique. 2009a. « Les Anciens et nous : la littérature contemporaine et la matière antique ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* [En ligne], no. 2 : 19-40.
- Gély, Véronique. 2009b. « Phèdre à la fin du XX<sup>e</sup> siècle : le désordre dans la cité ». In *Lectures politiques des mythes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, Sylvie Parizet (dir.), 27-44. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Littérature et poétique comparées ».
- Gély, Véronique. 2012. « Deconstruction, Revision and Invention of Myths in Contemporary Literature: From Italo Calvino's *Lezioni americane* to J.M. Coetzee's *Elizabeth Costello* ». In *Myth and Subversion in Contemporary Novel*, actes du congrès international organisé à Madrid par la Facultad de Filologia, Universidad Complutense, 9-11 mars 2011, José Manuel Losada Goya and Marta Guirao Ochoa (eds), 159-171. Cambridge Scholars Publishing.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le Théâtre postdramatique*. Trad. fr. par Philippe-Henri Ledru. L'Arche.
- Monah, Dana, 2017. *Shakespeare et ses doubles. Essai sur la réécriture théâtrale*. Paris : L'Harmattan.
- Ostriker, Alicia. 1982. « The Thieves of Language : Women Poets and Revisionist Mythmaking ». *Signs* 8, no. 1 : 68-90. Également en ligne : <http://www.jstor.org/stable/3173482>.
- Plana, Muriel. 2015. *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures » (édition numérique sur Kindle).
- Saint-Gelais, Richard. 2002. *Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2012. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris : Seuil, coll. « Poétiques ».

