

ALAIN VUILLEMIN

Laboratoire « Lettres, Idées, Savoirs » de l'Université Paris-Est

La « pluridimensionnalité » du théâtre de Georges Astalos

The multidimensionality of Georges Astalos's theatre

ABSTRACT: Born in 1933, George Astalos (or George Astaloş) is a journalist, poet, essayist and playwright of Romanian origin. He was naturalized as a French citizen in 1976 and remained in exile in France from 1971 to 1996. He has written over thirty plays, the first group between 1960 and 1970, in Romania and in the Romanian language, and the subsequent ones from 1972 in France and in French only. The "multidimensionality" plays the central role in his works. This term refers to Astalos' subversion of the unity of place and action in the space of the stage for the duration of performance. He tried to explain his views on several occasions between 1970 and 2004, often returning to his first theoretical considerations. It is a singular instance of self-recycling of initial core beliefs. Astalos never ceased to explore the potentialities of the first basic scenic design, characterized by a split in the space effected by the multiplication of intrigue and a deliberate erasure of distinctions and conventions of genres.

KEYWORDS: Romania, Georges Astalos, Francophony, theater, drama, scenography, multidimensionality, place and action units

Né en 1933, Georges Astalos (ou George Astaloş) est un journaliste, un poète, un essayiste et un dramaturge d'origine roumaine qui a été naturalisé français en 1976 et qui est demeuré exilé en France de 1971 à 1996. Il a composé plus d'une trentaine de pièces de théâtre, les premières entre 1960 et 1970,

en Roumanie et en langue roumaine, et les suivantes, à partir de 1972, en France et en français exclusivement. La « pluridimensionnalité » tient une place centrale dans cette œuvre. Par ce terme, Astalos désigne l'éclatement des unités de lieu et d'action sur l'espace de la scène pendant la durée d'une représentation. Il a employé cette expression pour la première fois en un article qui était intitulé « La Pluridimensionnalité du théâtre »¹ et qui a été publié en français dans le numéro 12 de la revue *Nouvelle Europe*, en 1975, à Luxembourg. Elle traduisait et explicitait une formulation antérieure beaucoup plus métaphorique et mystérieuse, celle de « théâtre floral spatial » qui avait été utilisée en un article intitulé précisément « Teatrul Floral-Spațial », qui avait paru en Roumanie en 1969, en une revue qui s'appelait *Almanahul Litoral* (« L'Almanach Littéraire »)². Cet article a été traduit ensuite en roumain par Ileana Cantuniari, et publié en Roumanie en une anthologie du théâtre de Georges Astalos : *Politikon. Primul tom/Teatru politic*³ (« Politique. Premier tome / Théâtre politique ») en 1996, à Bucarest, aux éditions Cartea Românească. Ce même article a été repris en 1997, en un volume d'essais : *Utopii (Utopies)*, publié à Bucarest, chez Editura Vitruviu⁴. Ce dernier livre a été enfin retraduit en français sous le titre d'*Utopies*, en 2004, à Bucarest, aux éditions Capitol⁵. En ces différentes publications, Astalos est souvent revenu sur ses considérations théoriques premières. Il les a souvent remaniées. Dans *Utopies*, affirme-t-il dans son essai intitulé « À la rencontre du théâtre », il affirme qu'il serait venu à la création dramatique par « le biais de la théorie »⁶. Ces idées auraient été alors nouvelles en Roumanie, dans les années 1967-1969. Georges Astalos les aurait reprises d'Antonin Artaud, de Jacques Polidori et de Jerzy Grotowski. Qu'il ait été écrit en roumain ou en français, tout son théâtre en aurait dérivé par des amalgames, des transpositions, des adaptations, des reprises, des répétitions, des amplifications ou des condensations. C'est un exemple singulier d'auto-recyclage à partir d'un noyau initial de convictions. Astalos n'aurait jamais cessé d'explorer les virtualités d'une même conception dramaturgique et scénographique première,

¹ G. Astalos, « La pluridimensionnalité du théâtre », [in:] *Nouvelle Europe. Arts. Lettres. Sciences*, Luxembourg, 1975, n° 12, cité dans G. Astalos, *Utopies*, Bucarest : Capitol, 2004, p. 156.

² Voir G. Astalos, « Teatrul Floral-Spațial », [in:] *Vin Soldații și alte piese*, Bucarest : Editura Eminescu, 1970, pp. 195-202.

³ G. Astaloș, « Manifest utopic. Pluridimensionalitatea teatrului » [traduit par Ileana Cantuniari], [in:] *Politikon. Tom primul/Teatru politic*, Bucarest : Cartea Românească, 1996.

⁴ G. Astaloș, « Pluridimensionalitatea Teatrului », [in:] *Utopii*, Bucarest : Editura Vitruviu, 1997, p. 205.

⁵ G. Astalos, « La pluridimensionnalité du théâtre », [in:] *Utopies*, Bucarest : Capitol, 2004.

⁶ G. Astalos, « Confession autobiographique. À la rencontre du théâtre », [in:] *Utopies*, Bucarest : Capitol, 2004, p. 175.

fondamentale, éclatée, caractérisée par une déchirure de l'espace, par la multiplication des intrigues et par un effacement très volontaire des conventions et des distinctions de genres.

Un espace déchiré

L'espace est déchiré. La motivation initiale aurait été politique. « La pluridimensionnalité », explique Astalos dans *Utopies*, « visait [...] les principes de l'organisation de la cité [pour exalter indirectement] les vertus du pluralisme »⁷, où tout un chacun pourrait s'affirmer, exprimer ses opinions, subvertir l'ordre social tel qu'il avait été établi en Roumanie dans les années 60 du XX^e siècle. Dès lors, sur le plan architectural, la scène se décompose en plusieurs lieux, organisés autour de figures géométriques multiples, où se mêlent de subtiles intentions provocatrices.

Les lieux éclatent. C'est peut-être le principe le plus important de cette conception dramaturgique. La structure de l'espace traditionnel, insiste Astalos, doit se décomposer en plusieurs scènes distinctes, autonomes, séparées par des surfaces ou par des zones vides. Ces scènes indépendantes, dispersées, peuvent être disposées « aussi bien sur l'horizontale que sur la verticale »⁸, précise-t-il. Les décors pourront être différents. La lumière, les éclairages, des projections continues ou discontinues, successives ou simultanées, doivent intervenir. Des événements différents, même très éloignés dans le temps, pourront être évoqués. Les personnages seront divisés « en groupes antagonistes »⁹, évoluant d'une manière indépendante les uns des autres. Le but est de transformer l'architecture de la scène, à l'intérieur d'un théâtre ou même dans une rue quelconque, en un symbole très concret, visuel, de l'organisation d'une société utopique, éphémère (pendant la durée très brève d'une représentation théâtrale), mais décentralisée et non plus centralisée, plurielle ou pluraliste, et non pas unique et oppressive. C'étaient les fondements mêmes du « centralisme démocratique »¹⁰, l'idéologie totalitaire qui dominait alors en Roumanie, qui étaient remis en question. Ainsi conçue, cette architecture scénographique était très subversive.

⁷ G. Astalos, « La Pluridimensionnalité du théâtre », [in:] *Utopies*, Bucarest: Capitol, 2004, p.168.

⁸ *Ibidem*, p. 169.

⁹ *Ibidem*, p. 169.

¹⁰ G. Astalos, « Confession autobiographique. À la rencontre de la poésie », [in:] *Utopies*, Bucarest: Capitol, 2004, p. 143.

Des passerelles intermédiaires relient ces lieux. Ce sont des praticables ou d'autres dispositifs matériels qui permettent aux personnages de circuler et de passer « d'un temps ou d'un décor à l'autre sans mouvements scéniques transitoires ou aménagements scénographiques préalables »¹¹, commente l'auteur. Dès lors, l'espace théâtral est intégralement exploité, « aussi bien "les pleins" (l'ensemble des scènes) que les "vides" (les surfaces intermédiaires) »¹². Ces dernières deviennent également « des champs de jeu actifs »¹³ pour suggérer « selon les exigences du texte ou la conception de la mise en scène [un] état d'âme, de conscience ou les instants de doute, d'hésitation ou d'euphorie »¹⁴ que les personnages pourraient connaître. Ces passerelles peuvent être circulaires ou radiales. Les formes géométriques pourraient être « géoïdales, spirales, florales, etc., selon l'option architecturale du concepteur »¹⁵, le metteur en scène. Par ces biais, de subtiles correspondances symboliques seraient établies entre les événements, les époques, les intrigues. L'aménagement et la structure de la scène contribueraient à matérialiser l'unité d'un spectacle vivant, et à donner l'illusion de la vie.

En français, dans *Utopies*, la description de ces dispositifs scénographiques a été décapée de beaucoup de commentaires qui se trouvaient contenus dans la version initiale de l'article d'Astalos, « În întâmpinarea teatrului » (« À la rencontre du théâtre ») dans *Utopii*, en 1997. Il s'y réfère d'une manière très explicite à son tout premier article, « Teatrului floral-spațial » (« Sur le théâtre floral spatial »), sur un « théâtre absolument personnel et irréalisable (notre traduction) »¹⁶, observait-il, dont l'ambition aurait été de délivrer un « message contre la nocivité du centralisme démocratique et l'appauvrissement provoqué par une doctrine absolutiste »¹⁷. Ces propos ont disparu dans la version en français, pourtant intitulée de même « À la rencontre du théâtre »¹⁸, dans *Utopies*, en 2004. Seule une comparaison entre les deux versions, la roumaine en 1997 et la française en 2004, permet de mieux cerner les intentions primitives, très contestataires, du jeune auteur qui prétendait avoir inventé cette théorie

¹¹ G. Astalos, « La Pluridimensionnalité du théâtre », [in:] *Utopies*, Bucarest : Capitol, 2004, p. 170.

¹² *Ibidem*, p. 170.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 169.

¹⁶ G. Astalos « În întâmpinarea teatrului », [in:] *Utopii*, Bucarest : Editura Vitruviu, 1997, p. 239.

¹⁷ *Ibidem*, p. 239.

¹⁸ G. Astalos, « La Pluridimensionnalité du théâtre », [in:] *Utopies*, Bucarest : Capitol, 2004, p. 175.

d'un « théâtre floral spatial », en 1969, à Bucarest, dans *Almanahul Literar*. Les affirmations initiales, péremptoires, ont été estompées. Il n'est pas tout-à-fait certain que Georges Astalos ait vraiment voulu les renier.

Ce que Georges Astalos entend en français par la « multidimensionnalité du théâtre » et par ce qu'il appelait auparavant, en roumain, le « théâtre floral spatial », a été dès l'origine, vers la fin des années 60 du XX^e siècle, en Roumanie, un projet apparemment esthétique. Il camouflait cependant, secrètement, une intention subversive et provocatrice. L'éclatement de l'espace, la multiplication des lieux scéniques et l'imbrication des espaces du jeu dramatique avaient un but, masqué et déclaré en même temps : montrer, suggérer aux spectateurs roumains des années 1960–1970 que le théâtre pouvait créer et entretenir une « utopie renouvelable »¹⁹, décrire une autre société, idéale et imaginaire, à l'opposé des conceptions politiques et sociales qui prédominaient à l'époque dans les discours et les slogans officiels. La structure polycentrique de l'espace théâtral était une condition préalable à ce qui devait conduire, ajoute Astalos, vers une « écriture découpée »²⁰, fondée sur une démultiplication des intrigues et des actions.

Des actions multiples

L'action demeure une, mais devient multiple, discontinue, fragmentée entre les différents lieux répartis sur la scène. Dans « À la rencontre du théâtre », en 2004, Georges Astalos reste assez évasif et abstrait sur ce point. En 1997, dans « În întâmpinarea teatrului », il était beaucoup plus précis et concret. Il illustrait son propos en citant trois de ses premières pièces, à titre d'exemples de ce qu'il entendait par la « structure florale »²¹ de ce théâtre alors nouveau, *Vin Soldații* (*Les Soldats arrivent*), *Ceainăria de argint* (*Le Salon de thé*) et *Fîntîna* (*Le Puits*).

Créée à Bucarest, en Roumanie, le 24 janvier 1969, et traduite en français en 1972 par Georges Astalos lui-même, *Vin Soldații* ou *Les Soldats arrivent* est une « pièce-spectacle » (« piesă-spectacol ») en sa version roumaine, et une « pièce florale » dans sa traduction française. Cette « féerie musicale »²², pour reprendre une autre formule de Georges Astalos, relèverait très directement du « théâtre

¹⁹ *Ibidem*, p. 159.

²⁰ *Ibidem*, p. 171.

²¹ G. Astalos, « În întâmpinarea teatrului », [in:] *Utopii*, Bucarest : Editura Vitruviu, 1997, p. 243.

²² G. Astalos, *Rouge. Pair et Passe. Théâtre de la révolte*, Bucarest : Capitol, 2004, p. 17.

spatial floral » et de la « multidimensionnalité du théâtre ». Les actions y sont parallèles. C'est une rêverie anti-militariste, une farce bouffonne, une satire très ironique. La construction dramatique en dérive. La démarche met en scène des militaires « en manque de guerre »²³, un terroriste qui fabrique un explosif, un jeune couple de pacifistes, deux vieux généraux qui jouent aux échecs et qui recommencent invariablement la même partie, un officier subalterne qui se livre à un exercice militaire par téléphone tandis qu'un soldat déplace de petits drapeaux dans un bac de sable pour matérialiser le déplacement de troupes imaginaires. Des bruits de bottes, des défilés militaires, une fanfare d'enfants de troupe accentuent ces effets. Mais le terroriste ne réussit pas à commettre son attentat, la révolution ne s'est pas produite, les jeunes gens font l'amour et les militaires ne réussissent à imposer qu'un simple couvre-feu. La guerre espérée ne s'est pas déclenchée. Pour les généraux, Dieu a changé de camp, et tous les personnages finissent par danser ensemble, en une magnifique unanimité, sur l'air d'une *Ballade des Hippies*²⁴. Au terme de cette « féerie provocante », c'est la paix qui a éclaté.

Ceainăria de Argint ou *Le Salon de thé* est d'une facture différente. Les actions sont aussi parallèles. L'intention est tout aussi subversive. La pièce a été publiée en roumain en 1970, puis auto-traduite en 2003 par Astalos. Cette autre « pièce florale »²⁵ aurait été écrite, affirme un propos liminaire, pour « illustrer la théorie de la pluridimensionnalité du théâtre ». En apparence, le sujet est très esthétique et tout-à-fait anodin. Les événements qui se produisent se situent en effet en un endroit qui reste certes indéterminé, qui pourrait donc se situer partout et nulle part, mais qui correspond à un kiosque à musique avec, à l'arrière-plan, un salon de thé. Ce décor est unique. En ce lieu, plusieurs espaces de jeu sont disposés, horizontalement et verticalement. Dans le salon se trouve un Jongleur, un Arlequin, un jeune homme nommé Adasvis, une jeune fille Edeea, et Mafalda, une cartomancienne. Un Jockey raté interviendra également. La matière est faite de petits riens insignifiants. On ne saurait les résumer. Les personnages vont se croiser, s'entrecroiser, se heurter ou s'ignorer. On est témoin d'une fête qui est ouverte sur un air de fanfare, puis d'une parade de tireurs à l'arc. On assiste à des tours de jonglerie, à des parties de cartes, à des numéros de magie, à des baignades, et à une séance d'hypnotisme de masse. La pièce se clôt sur un dernier air de fanfare et sur une ultime chanson, dédiée à la vie.

²³ *Ibidem*, p. 17.

²⁴ *Ibidem*, p. 100.

²⁵ *Ibidem*, p. 103.

La critique roumaine y vit une pièce d'avant-garde. « La véritable intention de l'auteur », dit Astalos, à savoir « attaquer la subordination de la cité aux décisions d'un parti unique »²⁶, aurait été cependant complètement déviée. Il avait recherché « une chose et [il en aurait] trouvé une autre »²⁷, commente-t-il, sans l'avoir vraiment prémédité.

Dans *Fîntîna* ou *Le Puits*, la formule dramatique se resserre. Les actions ne sont plus parallèles mais successives. La pièce aurait été écrite, affirme Astalos, dans la nuit du 20 au 21 août 1968, alors que les troupes du pacte de Varsovie envahissaient la Tchécoslovaquie pour mettre fin à ce qu'on avait appelé le « printemps de Prague ». En Roumanie, la création de la pièce fut interdite, mais sa publication autorisée en 1970 dans *Vîn Soldații și alte piese*. En 1972, deux traductions, l'une en danois sous le titre de *Karambole* et l'autre en anglais, *The Fountain Well*, sont créées à Copenhague et à Londres respectivement. En 2004, la pièce est réécrite en français par Georges Astalos et publiée à Bucarest, en Roumanie, en une trilogie dont le titre est significatif : *Sans issue*²⁸. Le pessimisme de l'auteur est absolu. C'est une autre « pièce noire »²⁹, en un acte et en un lieu unique, un « puits abandonné »³⁰. Tout au long du spectacle, l'obscurité est totale. Dehors, c'est la nuit, mais le ciel nocturne varie toutefois du gris au noir. Quelques éclairs déchireront l'obscurité au moment d'une tempête. Toute délimitation spatiale est ainsi supprimée, donnant aux spectateurs la sensation d'être également au fond de ce puits. Les événements se succèdent en un ordre chronologique au fur et à mesure que quatre personnages, trois hommes et une femme, dégringolent l'un après l'autre en ce lieu. Dans le même temps, la pièce change de forme. Le monologue du premier personnage, un individu chétif, se transforme en un dialogue avec le second, un commissionnaire, puis en un trilogue avec le troisième, un philatéliste, et, enfin, en un quadrilogue avec la quatrième personne qui tombe, une dame, une mathématicienne. Tous cherchent à sortir de ce puits. Seule la femme s'en échappera, après avoir proposé aux trois hommes de lui faire la courte échelle. Elle escalade la pyramide humaine ainsi constituée, atteint le bord du puits, souhaite à ses compagnons d'infortune un sonore : « [...] et à la revoyure ! »³¹, et part, sans plus se soucier des autres malheureux, toujours prisonniers du puits. En 1968, en Roumanie,

²⁶ *Ibidem*, p. 105.

²⁷ *Ibidem*, p. 106.

²⁸ Voir G. Astalos, *Sans issue. Théâtre de l'aliénation*, Bucarest : Capitol, 2004.

²⁹ *Ibidem*, p. 195.

³⁰ *Ibidem*, p. 197.

³¹ *Ibidem*, p. 254.

la censure se serait demandée « dans quel pays se [trouvait] ce puits duquel les gens ne peuvent sortir »³². La pièce était une figure symbolique du caractère carcéral des pays totalitaires. Sa structure, très resserrée, condense les principes du « théâtre floral spatial ». La succession des situations y remplace la dispersion des lieux. Le symbole était toutefois trop transparent. La pièce fut interdite de création.

En ces exemples, *Les Soldats arrivent*, *Le Salon de thé* et *Le Puits*, que Georges Astalos citaient en 1997, dans *Utopii*, dans « În întâmpinarea teatrului », à l'appui de ses thèses sur le caractère « multidimensionnel » ou « floral spatial » de son théâtre, les actions se démultiplient. Principales ou secondaires, complémentaires ou indépendantes, simultanées ou successives, elles cherchent « à refléter la vie d'une manière discontinue »³³, à l'image des conflits qui traversent les sociétés. Cette « écriture dramaturgique »³⁴ se serait voulue d'emblée « politique », d'une manière très délibérée.

Des frontières estompées

En cette esthétique, très nouvelle en Roumanie à la fin des années 60 du XX^e siècle, les frontières conventionnelles s'estompent. Dans sa confession autobiographique sur sa rencontre avec le théâtre, dans *Utopies*, en 2004, Georges Astalos ne s'en cache plus. À la fin des années 50 du XX^e siècle et au début des années 60 du XX^e siècle, quand sa double vocation de poète et de dramaturge aurait commencé à s'affirmer en lui, il aurait voulu se livrer à un exercice de « subversion codifiée »³⁵, bousculer les conventions établies, transgresser des codes, atténuer des distinctions, abolir des frontières.

La première transgression, la plus profonde, n'a été révélée que très tard par Astalos, dans *Utopies*, en 2004. Il n'en parle pas dans « În întâmpinarea teatrului », la version en roumain de sa confession, ni en 1996 dans *Politikon*, ni en 1997 dans *Utopii*. Ses conceptions scénographiques reposeraient toutes entières sur une assimilation secrète entre l'art du théâtre et l'art de la guerre, et sur une métaphore militaire qui paraît avoir été en partie esquissée en 1997 dans « În întâmpinarea teatrului ». De 1953 à 1964, Astalos a été officier de carrière

³² *Ibidem*, p. 117.

³³ G. Astalos, « La Pluridimensionnalité du théâtre », [in:] *Utopies*, Bucarest : Capitol, 2004, p. 170.

³⁴ *Ibidem*, p. 184.

³⁵ *Ibidem*, p. 183.

dans l'armée roumaine. Sa théorie de la « pluridimensionnalité du théâtre » aurait dérivé de sa formation à l'École Militaire de Bucarest. Il aurait « vu “Les Soldats” arriver », raconte-t-il, « des “soldats” affectés par mes soins dans leurs “unités” conflictuelles (les scènes autonomes), chaque unité menant son propre combat (aujourd'hui le combat était en nous), chaque combat se portant sur un front bien délimité (espace de jeu). À la fin », ajoute-t-il, « un jeune couple arrive (l'intrusion) et assure la liaison avec tous ces îlots de “guerriers” [...] liés par le dénouement »³⁶. Ce faisant, il aurait légitimé une “pluridimensionnalité” conçue pour un tout « autre théâtre », et esquissé aussi une autre forme de « théâtre de l'intrusion » dont *Le Puits (Fîntîna)* aurait été dès 1968 une préfiguration. Dès lors, toutes ses pièces, en roumain comme en français, n'auraient été que des explorations et des prolongements de cette intuition première, fondatrice.

Toutes les lignes de démarcation s'atténuent. « La structure pluridimensionnelle », explique Astalos, « pourrait accueillir tout autre genre de spectacle ou pratique expérimentale »³⁷. Sur cette trame illustrée par *Garderobierle (Les Demoiselles du vestiaire, 1970)*, il a composé des « pièces noires » : *Fîntîna (Le Puits, 1970)* ; « closes » : *Songs pentru Annamaria (Qu'allons-nous faire sans Willy ?, 1970)* ; « routières » : *La Pancarte (1983)* ; « florales » : *Ceainăria de Argint (Le Salon de thé, 1970)* ; « naturalistes » : *Les Bonnes odeurs (1988)* ; des « rêveries scéniques » : *Paroles de sable (1993)* ; des « évasions scéniques » : *L'Apothéose du vide (1981)* ou « bibliques » : *La Pomme (1972)* ; des « fresques dramatiques » : *Le Bal du cimetière (2004)* ou « historiques » : *L'Échafaud (1989)* ; des « monologues dramatiques » : *Une Prière de trop (1987)* ou « historique » : *Napoléon (1994)* ; une « tragi-comédie historique » : *Robespierre (1991)* ; un « mélodrame politique » : *Mademoiselle Helsinki (1986)* ; des comédies et des « satires express » dont une « bouffonnerie scénique » : *Chaussure pour dames (2002)* ; une « farce policière » : *Cambriolage à sec (1971)* ; des « farces politiques » : *Caviar, Vodka et Bye Bye, Le Sel de l'exil et Retour au bercail (1995)* ; un « livret d'opéra » : *Coup de Sifflet (1979)* et un support d'opéra : *Le Vrai visage de Dracula (1999)*. En ces écrits dramatiques, la « multidimensionnalité » du théâtre traverse tous les genres, les formes d'expression et les contenus de l'inspiration, ainsi que les tons et les registres littéraires.

Les distinctions s'abolissent aussi à l'intérieur d'une même œuvre. Conçus à trente ans d'intervalle environ, *Vîn Soldații (Les Soldats arrivent)* en 1969 et *Le Vrai visage de Dracula* en 1997 en sont deux exemples caractéristiques. Ce sont

³⁶ *Ibidem*, p. 185.

³⁷ *Ibidem*, p. 171.

deux satires, la première contre le militarisme, la seconde contre la « légende (par un Bram Stoker interposé) » du prince Vlad III Țepeș (1431-1476), surnommé « Dracula » dès son vivant dans l'histoire de la Roumanie et de la Transylvanie. *Les Soldats arrivent* sont présentés comme un « spectacle » (« spectacol ») en la version romaine initiale, en 1969, dans *Vîn Soldații și alte piese*, comme une « rêverie antimilitariste » (« an Antimilitary Reverie ») en la traduction anglaise, dans *Contestatory Visions*, en 1991, et comme une « pièce florale » en 2004, dans sa version en français. En 2004, dans *Dracula et ses doubles*, le texte qui est intitulé *Le Vrai visage de Dracula* est présenté comme un livret d'opéra, un « support d'opéra classique ou rock »³⁸ dont « la musique n'aurait pas été créée »³⁹, dit Astalos. Les hésitations des dénominations sont révélatrices. Ces deux spectacles sont conçus sur les principes de la « multidimensionnalité du théâtre » et sur l'esthétique du « théâtre floral spatial ». Ce sont des « féeries » musicales qui relèvent du théâtre et de l'opéra, et que d'autres genres littéraires et dramatiques pénètrent. En ces deux œuvres, les monologues et les dialogues sont coupés par des stances et aussi par des moments de grands silences. Des poèmes sont dits. Des chansons et des ballades sont entonnées. Des ballets sont dansés. Des défilés et des processions traversent la scène. Des fanfares et des chœurs interviennent. Toutes sortes de formes d'expression sont sollicitées. En cette perspective, l'auteur ne s'est préoccupé d'aucune distinction de genre ni d'aucun canon. Il en fait d'ailleurs l'aveu dans « La Pluridimensionnalité du théâtre » : il a voulu de propos délibéré « transgresser l'ensemble des moyens traditionnels d'expression "dérober les biens des autres codes" du spectacle, les adopter, les maîtriser et les adapter... »⁴⁰. Il a cherché partout à s'approprier son bien. C'est ce défi qu'il aurait voulu relever tout au long de sa carrière de dramaturge.

En le théâtre de Georges Astalos, la « pluridimensionnalité » estompe la plupart des frontières qui avaient été établies au théâtre en Roumanie dans les années 60 du XX^e siècle. Les conventions sont bousculées, les distinctions transgressées, les démarcations malmenées. La démarche repose sur une conviction qui est révélée dès les premières lignes de l'essai intitulé précisément : « La Pluridimensionnalité du théâtre ». Pour Astalos, « étant le seul art globalisateur, le théâtre s'approprie les autres expressions artistiques (musique,

³⁸ G. Astalos, *Dracula et ses doubles. Théâtre historique*, Bucarest : Capitol, 2004, p. 21.

³⁹ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁰ G. Astalos, « La Pluridimensionnalité du théâtre », [in.] *Utopies*, Bucarest : Capitol, 2004, p. 173.

poésie, architecture, prose, beaux-arts, danses, etc. »⁴¹. C'est cette appropriation et cette intégration que le dramaturge paraît avoir recherchées dans toutes les directions.

Conclusion

Georges Astalos a tenté d'explicitier ses conceptions de la « pluridimensionnalité » du théâtre à six reprises au moins, en roumain et en français. Il le fait en Roumanie, à Bucarest, dès 1969, en un bref article publié dans la revue *Almanatul Litoral* sous le titre : « Teatrul floral-spațial ». Cet article est réédité, la même année, en Roumanie, en appendice à son anthologie, *Vîn Soldații și alte piese*; puis en français, à Luxembourg, en 1975, dans la revue *Nouvelle Europe*, en un numéro consacré à la « pluridimensionnalité »; puis à nouveau à Bucarest, en Roumanie, en 1996, en une traduction faite par Ileanu Cantuniari, sous la forme d'un essai beaucoup plus développé et intitulé « Manifest Utopic. Pluridimensionalitatea teatrului » (« Manifeste utopique. La Pluridimensionnalité du théâtre »). Ce texte est repris en 1997 dans *Utopii. Eseuri urmate de confesiuni biografica* (« Utopies. Essais suivis d'une confession autobiographique »); et, enfin, de nouveau en français mais toujours en Roumanie, à Bucarest, dans *Utopies*, aux éditions Capitol, en 2004. Cette dernière variante est encore retouchée, même si le titre, « La Pluridimensionnalité du théâtre », est conservé. Ces versions, traduites ou autotraduites, ne se superposent pas. Toutes comportent des rectifications, des modifications, des additions, des suppressions, des corrections. C'est un exemple singulier d'auto-recyclage. Le noyau de ces conceptions est resté toutefois invariable. Ce que Georges Astalos entend par la « pluridimensionnalité du théâtre », c'est d'abord l'éclatement de l'espace théâtral et la multiplication des lieux scéniques au service d'une intention subversive. C'est ensuite la juxtaposition et l'imbrication d'intrigues simultanées ou successives, dont *Vîn Soldații* (*Les Soldats arrivent*), *Ceainăria de Argint* (*Le Salon de thé*) et *Fîntîna* (*Le Puits*) auraient été les toutes premières illustrations dans *Vîn Soldații și alte piese*, en son théâtre en langue roumaine. C'est enfin une écriture délibérée de la transgression qui ignore les frontières, qui malmène les conventions établies et qui en explore les multiples dimensions. L'intention première, affichée, aurait été esthétique. C'est ce que l'expression de « théâtre floral spatial » (« teatrul floral-spațial ») très métaphorique, aurait essayé de mettre

⁴¹ *Ibidem*, p. 159.

en avant en 1969, dans *Almanatul Literal*. La visée véritable aurait été toutefois très différente, dès le départ. Georges Astalos ne le reconnaît cependant qu'en 2004, dans *Utopies*. Il lui fallait «détourner l'attention de la vraie visée de son utopie»⁴² pour essayer de contourner la censure qui existait alors en Roumanie. Son véritable but aurait été d'emblée polémique et politique. Il voulait transformer le théâtre «non pas pour pluridimensionnaliser le dispositif scénique traditionnel (comme je l'ai déclaré à la publication de l'essai [en 1969]), mais la scène politique de mon pays [la Roumanie]»⁴³. Et il ajoute: «[...] par la pluridimensionnalité, je songeais à mettre en cause la politique du "parti unique". Ruse que je mis en page»⁴⁴, sous la forme de réflexions théoriques d'abord puis, affirme-t-il, en écrivant sa première pièce, *Vîn Soldații* (*Les Soldats arrivent*). C'est ainsi qu'il serait allé à la rencontre du théâtre. La «pluridimensionnalité» et la scénographie n'auraient été que des prétextes.

⁴² *Ibidem*, p. 184.

⁴³ *Ibidem*, p. 175.

⁴⁴ *Ibidem*.