

# L'ŒUVRE ET SES CONTEXTES

## I. L'AUTEUR

### 1. Données biographiques

Né à Sainte-Foy-lès-Lyon le 28 mars 1960, d'une famille d'origine alsacienne, fils d'un boxeur et d'une championne de France du 80 mètres, Éric-Emmanuel Schmitt avoue « ne souhaiter à personne de naître dans une famille aussi dynamique », lui qui se dit « paresseux comme une couleuvre », tel « un loukoum sur canapé ». Ce canapé est pourtant propice à une fièvre de lecture et à une précoce production littéraire : il compose sa première nouvelle à onze ans (une aventure d'Arsène Lupin), et sa première pièce de théâtre à seize ans (*Grégoire ou pourquoi les petits pois sont-ils verts ?*), forme de satire sur l'éducation sexuelle. Tout au long de sa scolarité, il cultive une véritable boulimie\* dramaturgique, rédigeant, jouant et mettant en scène de nombreuses créations au lycée, s'amusant volontiers à des exercices littéraires formateurs tels que le pastiche, la parodie ou la réécriture d'œuvres classiques. Félicité et encouragé par ses proches, il émet pourtant un jugement sévère sur ces « vocalises », et décide « d'attendre et d'apprendre<sup>1</sup> ». Il se consacre désormais à la réussite de ses études qui le conduisent à l'**École normale supérieure de la rue d'Ulm** et

---

1. Ces citations sont extraites des « commentaires personnels » d'Éric-Emmanuel Schmitt sur *La Nuit de Valognes*, cf. site officiel d'Éric-Emmanuel Schmitt : <http://www.Éric-emmanuel-schmitt.com>.

à l'obtention d'une **agrégation de philosophie** en 1983. Il rédige une thèse de doctorat sur la philosophie de Diderot (dont il publiera une partie en 1997 sous le titre de ***Diderot ou la philosophie de la séduction***), et enseigne la philosophie dans un lycée de Cherbourg puis comme maître de conférences à l'université de Chambéry.

**La Nuit de Valognes inaugure sa véritable carrière dramatique.** Témoignage fidèle de ses amours de jeunesse pour l'imitation des classiques et de son goût pour la musique, cette œuvre fourmille de réminiscences\* littéraires et de clins d'œil à l'art lyrique. Grâce à l'attention bienveillante d'Edwige Feuillère, elle est portée à la scène en septembre 1991 à l'Espace 44 à Nantes dans une mise en scène de Jean-Luc Tardieu, et reprise quelques mois plus tard à la Comédie des Champs-Élysées, où elle rencontre un succès immédiat auprès du public, engouement que **Le Visiteur** confirmera deux ans plus tard. Dès lors la réussite ne le quitte plus et lui apporte une renommée internationale : **Variations énigmatiques** (1996) fait une tournée mondiale avec Alain Delon, ainsi que **Le Libertin** (1997), qui donnera lieu à une adaptation cinématographique de Gabriel Aghion en 2000 (dont l'auteur signera les dialogues).

Sa production ne tarit pas : c'est **Milarepa** (monologue sur le bouddhisme, porté à la scène en 1996-1997), **Frédéric ou le boulevard du crime**, créé en 1998 par Jean-Paul Belmondo, ou encore **L'Hôtel des deux mondes**, qui se joue sans discontinuer au théâtre Marigny durant la saison théâtrale 1999-2000, le succès obligeant à constituer trois distributions successives. Pour couronner cette reconnaissance publique et critique, **l'Académie française lui décerne le Grand Prix du Théâtre pour l'ensemble de son œuvre** en 2000. Il poursuit alors son *Cycle de l'invisible* (amorcé par *Milarepa*) avec deux récits : **M. Ibrahim ou les fleurs**

*du Coran*<sup>1</sup> (1999) et *Oscar et la dame rose* en 2003. Ses *Petits crimes conjugaux* se jouent à guichet fermé pendant la saison 2003.

« Le théâtre me consacra si vite qu'il absorba toute mon énergie pendant quelques années, ensuite l'excessive valorisation actuelle du genre romanesque provoqua ma mauvaise humeur et, par provocation, je me fis une coquetterie de m'affirmer uniquement comme auteur dramatique. » « Longtemps, le roman me fit peur. Je ne savais que faire de la liberté qu'il donne, je craignais qu'elle ne devînt licence<sup>2</sup> ». Pourtant en 1994, intrigué par la figure d'un philosophe excentrique du XVIII<sup>e</sup> siècle, Gaspard Langenhaert, et désireux de traiter des « vertiges de la conscience » provoqués par la thèse solipsiste\* que prônait ce personnage extravagant, Éric-Emmanuel Schmitt choisit la forme romanesque (le genre théâtral se révélant inapte au développement de telles réflexions philosophiques), et publie *La Secte des égoïstes*.

Suivant toujours l'idée que « le roman » ne l'intéresse « que s'il est philosophique », que cette « écriture de la subjectivité » doit être une « machine à idées » et « provoquer la réflexion », il se lance dans la rédaction d'un « roman policier métaphysique » dont le héros principal n'est autre que Yéchoua, Jésus-Christ des Évangiles. Comme un récit autobiographique, Jésus s'interroge sur sa messianité dans une première partie, puis le roman prend la forme d'un monologue épistolaire où Ponce Pilate relate son enquête pour retrouver le corps de Jésus et ses interrogations sur la foi. *L'Évangile selon Pilate* (2000) reçoit un accueil chaleureux des lecteurs et le grand prix des lectrices Elle.

Un an après, *La Part de l'Autre* n'hésite pas à aborder un sujet brûlant : « Qui est Adolf Hitler ? » et « Que serait-il advenu s'il

---

1. Adaptation cinématographique par François Dupeyron avec Omar Sharif, qui reçoit à cette occasion le César du meilleur acteur 2004.

2. Citations de l'auteur disponibles sur son site officiel.

n'avait pas été recalé à son examen d'entrée aux Beaux-Arts ? »... L'auteur choque, surprend, dérange. Il se lance dans une « épreuve philosophique » dangereuse : rédiger une double biographie de la figure la plus exécrée de l'histoire contemporaine, conjuguant l'histoire d'un « virtuel » Adolf H. qui aurait réussi une carrière artistique, et celle du « vrai » Hitler, le monstre et artiste raté qui se suicide en 1945.

Ces dernières années, son rythme romanesque semble s'accélérer : il publie en 2002 une variation fantaisiste et satirique sur le mythe de Faust, **Lorsque j'étais une œuvre d'art**, et en 2004 un nouveau récit de son *Cycle de l'invisible* : **L'Enfant de Noé**. Chaque parution devient un véritable événement littéraire, recueillant gloire et honneurs de la critique et d'un lectorat toujours plus nombreux.

Cette féconde production romanesque profite également au théâtre : sans cesse sollicité par les arts de la scène, Éric-Emmanuel Schmitt semble soucieux des différences de genres et des trop médiocres adaptations romanesques pour le théâtre dont les acteurs et metteurs en scène sont aujourd'hui si friands. Il transforme donc lui-même ses nouvelles et romans en vue d'une réalisation scénique, comme récemment **La Nuit des oliviers** et **L'Évangile selon Pilate** (créations parisiennes de la saison 2004-2005).

Dramaturge, romancier, philosophe, essayiste, nouvelliste, ce boulimique\* de l'écriture ajoute encore à son festin le mets du fervent mélomane : pianiste, passionné de musique et d'opéra, il signe une nouvelle traduction des **Noces de Figaro**, adapte un nouveau texte de récitant pour *Le Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns, et se penche sur les fascinantes *Enigma Variations* d'Elgar, qu'il distille tout au long de ses *Variations énigmatiques* théâtrales. Une autre traduction du *Don Giovanni* de Mozart est en cours de réalisation.

La popularité et la reconnaissance critique dont jouit l'œuvre littéraire d'Éric-Emmanuel Schmitt doivent-elles cependant le cataloguer sous l'étiquette d'auteur « à succès », « dans le vent » ? Cet accueil fervent et chaleureux du public contemporain est-il pour autant incompatible avec l'éclosion d'une vraie pensée, celle qui doute et qui ne cesse de mettre en question des sujets de son temps ?

## 2. Une œuvre de jeunesse

« Il y a toujours quelque chose de miraculeux dans une première fois. » Elle est à la fois « ouverture sur l'avenir », elle « inaugure un cycle », mais cette nouveauté est souvent trompeuse ; elle contient en substance toutes les tentatives, déceptions, espoirs et « enthousiasmes avortés » d'un auteur en devenir. ***La Nuit de Valognes*** est un exemple passionnant de ce mariage du nouveau et de l'ancien, de cette volonté de faire du neuf à partir d'une accumulation de souvenirs, de brouillons déchirés, de manuscrits oubliés. Surgie « d'un seul élan » de la plume d'un « jeune » homme de vingt-neuf ans dont les thèmes et obsessions ne demandent désormais qu'à jaillir de sa plume, cette œuvre dramatique propose une vision personnelle du personnage de Don Juan. Elle contient à la fois tout l'héritage littéraire d'un mythe séculaire et une volonté farouche de rompre avec ce passé. **Créer en recréant**, écrire de l'inédit en posant pour principe l'exercice ardu de la réécriture d'un mythe célèbre : tel est le défi que se lance ce jeune auteur inconnu.

Nous nous proposons à travers cette étude de repérer les **références littéraires et lyriques au mythe de Don Juan**<sup>1</sup>, distillées

---

1. Voir à cet égard *Don Juan : l'aventure d'un mythe* par B. Lancien, « Réseau », Ellipses, 2003.

tout au long de l'œuvre (Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, 1630 ; Molière, *Dom Juan*<sup>1</sup>, 1655 ; Lorenzo Da Ponte et Mozart, *Don Giovanni*, 1787 : cf. histoire littéraire du mythe, étude 3 p. 15), ainsi que les différentes influences de la littérature, la philosophie et l'histoire des idées des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (classicisme, règles dramaturgiques, libertinage, critique de la religion, philosophie matérialiste athée de Diderot ou Condillac).

Ces recherches successives nous permettront ainsi de mieux comprendre quels **éléments dramatiques nouveaux** interviennent dans *La Nuit de Valognes* et dans quelle mesure cette réécriture se situe dans un mouvement de continuité avec le théâtre contemporain, tout en s'affirmant comme une **création originale** qui préfigure l'éclosion d'un nouvel auteur dramatique.

Éric-Emmanuel Schmitt considère aujourd'hui toutes ces « traces » et « clins d'œil aux autres *Don Juan* » comme des « maladresses » et coquetteries de jeunesse. Toutefois il « revendique totalement » son œuvre, refuse d'y apporter une quelconque modification et s'étonne d'y trouver un aspect prémonitoire de toute sa production dramatique.

## II. LA CRÉATION DRAMATIQUE DANS LES ANNÉES 1980

### 1. L'influence persistante du théâtre de la dérision

La dernière grande révolution théâtrale du XX<sup>e</sup> siècle naît avec la création de *La Cantatrice chauve* d'**Eugène Ionesco** le 16 mai 1950 aux « Noctambules » dans une mise en scène de Nicolas Bataille. Six mois plus tard **Arthur Adamov** crée *La Grande et la Petite Manœuvre*, et en janvier 1953 **Samuel Beckett** lance *En*

---

1. Cf. Étude sur le *Dom Juan* de Molière par O. Leplâtre, « Résonances », 1998.

*attendant Godot*. La critique réunit ces trois auteurs au sein d'une même « école » dramatique qu'on nomme désormais « théâtre de l'absurde », « de la dérision », « théâtre d'avant-garde », ou encore « Nouveau théâtre ». Il se caractérise **par un refus du théâtre psychologique, du lyrisme, de toute la structure traditionnelle tragique**, et par une volonté de poursuivre l'œuvre de perversion des formes théâtrales entreprises par les générations précédentes. Ces pièces reçoivent un accueil mitigé : elles sont d'emblée décriées par la critique et le public bourgeois, révoltés par leur pessimisme et le « festival d'abjection » qu'elles osent mettre en scène. Plusieurs personnalités flairent cependant l'importance du phénomène : René Char, Jacques Prévert, Jacques Lemarchand ou encore Jean Vilar s'érigent en défenseurs de cette « nouvelle vague ».

Entrés par la petite porte de petits théâtres, mis en scène sans moyens et ne se réclamant d'aucun manifeste, ces trois auteurs n'apparaissent vraiment importants qu'avec quelques années de recul. Leur esprit révolutionnaire qui veut **pervertir les conventions théâtrales, renouveler le langage et les règles dramatiques**, et jeter sur la condition humaine l'éclairage de nouvelles causalités souffle sur toute la création dramatique moderne.

Cette époque de la création dramatique française doit assumer l'héritage de deux mouvements littéraires dont, sans en avoir toujours conscience, elle va accomplir l'harmonisation : **le surréalisme et l'existentialisme**.

Au premier, elle emprunte l'esprit iconoclaste et nihiliste\*, en remettant en cause toutes les conventions du langage dramatique. Au second, elle reprend l'interrogation angoissée sur la condition humaine, dont Camus<sup>1</sup> et Sartre<sup>2</sup> furent les inspirateurs.

---

1. Cf. Étude sur *Les Justes* de Camus par A. Beretta, « Résonances », Ellipses, 1999.

2. Cf. Étude sur *Les Mains sales* de Sartre par J. Labesse, « Résonances », Ellipses, 1997.

**Tout converge autour de la notion de sens.** Le surréalisme, après Breton, demande : à quel degré d'interprétation l'écriture fait-elle sens ? L'existentialisme, après Sartre, demande : comment un sens peut-il advenir à cette existence brute qui nous est donnée, qui s'impose absurdement à tous les Roquentins que nous sommes ?

Il restait à rassembler ces interrogations. C'est à quoi le théâtre dit de la dérision s'est employé, et son terrain d'expérimentation favori se révéla bientôt être celui de la causalité. Une scène paradigmatique\*, à cet égard, dans *La Cantatrice chauve* : tandis que M. et Mme Smith conversent, la sonnette de leur porte d'entrée résonne à quatre reprises. À quatre reprises, Mme Smith se lève et constate qu'il n'y a personne. Au cinquième coup de sonnette, elle renonce à aller voir, car « l'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a personne » (scène 7). Ainsi, de proche en proche, le principe de causalité subit-il des perturbations qui remettent en cause le sens « naturel » de la cause vers l'effet, au point d'installer peu à peu un nouveau sens, une nouvelle règle du jeu humain.

Boris Vian (1920-1959), Jacques Audiberti (1899-1965) et Jean Tardieu (1903-1995) précédèrent ou accompagnèrent E. Ionesco et S. Beckett sur cette voie qui devint, dans les années 1950-1960, le chemin de gloire de la création dramatique française au XX<sup>e</sup> siècle, culminant avec des chefs-d'œuvre tels que *En attendant Godot*<sup>1</sup> ou *Le roi se meurt*, qui sont déjà des classiques du répertoire.

Toutes les tendances contemporaines contiennent des traces plus ou moins sensibles de ce renouveau ; de la dérision tragique des R. Dubillard, P. Adrien ou V. Haïm, à la satire contemporaine d'un J.-C. Grumberg, d'un J. Deschamps ou d'un M. Vinaner, le

---

1. Cf. Étude sur *En attendant Godot* par C. Vulliard, « Résonances », Ellipses, 1998.