Avant-propos

LIVIA TITIENI

L'extraordinaire prestige de la scène, tous genres confondus a engendré une critique conséquente sur les productions dramatiques qui abordent les feux de la rampe. MARIA VODĂ CĂPUȘAN, à qui ce numéro spécial de la revue *Studia UBB Dramatica* est dédié, a fait de l'exégèse théâtrale sa préoccupation de choix. Preuve en sont ses livres, les nombreux articles publiés dans des revues, les colloques internationaux organisés pour célébrer Victor Hugo, Marguerite Yourcenar, Eugène Ionesco... Ses recherches témoignent d'un retour circulaire de tout une série de thèmes d'études sur le théâtre dont l'unité de conception atteste l'ambition d'un édifice organique qui tend vers la construction d'une poétique théâtrale, ce dernier terme compris dans sa double manifestation, en tant que littérature dramatique et spectacle proprement dit. Elle y met à profit les nouvelles perspectives ouvertes par la sémiotique dans une investigation qui se proposait de mettre en lumière la modernité des œuvres des dramaturges abordés. Ses conceptions théoriques valorisent l'information de première main de l'historien littéraire, du sémioticien ou du poéticien.

Ce numéro, conçu en son hommage, réunit des témoignages, des essais et interviews qui rappellent à notre mémoire les thèmes des contributions importantes de ses préoccupations académiques, aussi bien que des regards critiques qui revisitent quelques-unes des majeures publications de Maria Vodă Căpușan, tout cela dans la section *In Memoriam*.

La section *Articles and Studies* réunit les contributions de chercheurs qui, de près ou de loin, ont connu la professeure Maria Căpușan et lui dédient une partie de leurs recherches qui recourent ses thèmes et sujets de prédilection, qui sont toujours d'un grand intérêt pour l'histoire du théâtre d'un point de vue dramaturgique, littéraire, aussi bien que du point de vue des formes scéniques, de la pratique théâtrale et de ses débouchés interdisciplinaires.

Intervenant régulier au Département de français de la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj, connu par le public clujois grâce aux conférences données à l'Institut français de Cluj, professeur émérite de la Sorbonne, Patrick Dandrey est spécialiste reconnu sur le plan international de la littérature française du XVII^e siècle, du théâtre classique, du théâtre de Molière en particulier. Il s'est fait connaître par une impressionnante recherche scientifique, matérialisée en dizaines de livres et centaines d'articles à côté d'une préoccupation didactique en tant que directeur de nombreuses thèses, tel que l'atteste la présentation à la fin de sa contribution au présent volume.

Le professeur Patrick Dandrey nous propose l'exploration d'un nouvel espace comique, ayant trait à l'intimité des personnages, pris dans les rets de l'action comique et générant, sinon une « philosophie comique » au moins une sagesse, qui voit dans le hasard un actant de premier ordre dans l'économie de l'intrigue. L'analyse éblouissante en finesse et originalité du *Mariage de Figaro*, par l'investissement d'un objet, le fauteuil, symbole de l'interférence des gestes et mobiles des personnages figure l'essence de l'action dramatique, de son « message » moral et de l'émotion esthétique s'en suivant. Une fourberie est à même de suggérer et le carrefour de la comédie humaniste et la confusion du masque, entraînant une cascade de conséquences. Il en est de même de l'imbroglio des marronniers qui déclenchent la fameuse tirade de Figaro, dont les mésaventures, comme une vague de fond, semblent déferler sur toute son existence, recouvrant tout, effaçant tout examen d'un moi qui n'est pas de l'ordre de la connaissance. Patrick Dandrey nous promène à travers des chefs-d'œuvre placés dans un réseau d'échos qui tous renvoient à un moi dissolu dont il faudrait accepter la réalité tout en la traitant en mode ludique. Dans toute cette collection d'événements et d'agissements on nous fait découvrir « la substantifique moelle », un questionnement métaphysique sur l'identité de soi, sur le sens de la vie, un questionnement sociologique aussi sur l'individu dans une société qui joue délibérément d'une confusion manifeste pour suggérer une vérité plus profonde qui nous échappe.

Ramona Malița décrit des aspects d'histoire littéraire concernant l'activité du théâtre de poche initié par Germaine de Staël à Coppet. Il s'agit des saisons théâtrales organisées en privé au début du romantisme européen lorsqu'une telle pratique était pionnière, tout en signalant les répercussions sur le romantisme naissant. Le passé recomposé sous sa plume se sert du romanesque et l'oriente idéologiquement conformément à l'horizon d'attente de ses spectateurs. Miroir de l'écrivaine en exil et en solitude, son romanesque a cet étrange objectif de parler de manière à s'adresser au cœur sans passer à travers l'esprit, formule qui s'opposait en son temps à la conception classique de l'écriture. Constatant l'incohérence des philosophes, elle croira à « la servitude volontaire » de la foi, proposant des pièces qui ne manquent pas de susciter des débats passionnés dans le public.

AVANT-PROPOS

Les pièces de Germaine de Staël qui font l'objet de la contribution de Simona Jiša explorent la relation mère-enfant à la lumière du romantisme allemand comme succédané de l'amour-passion romantique. L'archétype maternel revêt le concept de *mater dolorosa* apte au sacrifice suprême. La perspective mère-enfant renvoie à des mentalités différentes à travers lesquelles elle recouvre soit une valeur moralisatrice, soit une connotation religieuse, lorsque l'enfant est considéré victime innocente des péchés de la mère. Avec *La Sunamite* et *Agar dans le désert* Germaine de Staël plonge dans la Bible présentant la condition féminine, mère et jeune fille s'accommodant ou enfreignant coutumes et tabous, dans *Geneviève de Brabant* c'est le passé légendaire qui lui sert d'appui à camper un féminisme qui passe de l'universel à l'intime, accordant aux mères un costume de martyr voltairien dont elle ne peut pourtant pas se dépêtrer. Des pièces de famille sur la famille, des pièces de jeunes filles pour et par la mère qu'a été Germaine de Staël. La grille psychanalytique conduit Simona Jiša à découvrir une complémentarité de comportements maternels, occasion de dissenter sur le rapport mère-enfant, placé sur le plan esthétique mais aussi moral, les jugements de valeurs s'imposant d'eux-mêmes, compte tenu de l'évolution des mœurs.

Avec la pièce *Caligula* le professeur Rémy Poignault, spécialiste en titre de grec et latin nous propose une confrontation de la figure de Caligula, telle qu'elle apparaît dans les sources antiques et celle de souche romantique d'Alexandre Dumas père. Depuis la préface de Cromwell, Victor Hugo prônait un théâtre qui abolit les conventions classiques, plus proche de Shakespeare et des dramaturges allemands que de Corneille ou Racine. Il y a pourtant, nous avertit l'auteur de l'article, du Corneille, celui de Polyeucte, du Racine, celui de Britannicus, chez Dumas. Drame en vers comme le prônait toujours Hugo, dont le support historique ne suffit plus sans l'intérêt du spectacle ce dont s'est préoccupé Alexandre Dumas. Si l'historiographie présente un Caligula tyran, fou et sanguinaire entouré d'acolytes qu'il élimine tour à tour, dans le personnage d'Alexandre Dumas se disputent des « principes » opposés : « donnant corps aux anecdotes » il nous présente Caligula au début du règne, victorieux en conquêtes, pour que, à la suite d'un philtre d'amour il déchoie à tous les niveaux. Le spectateur voit alors un Caligula qui ne maîtrise plus ses impulsions, qui jure de brûler les écrivains, qui déteste le peuple dont il « aime sentir l'hostilité », qui en amant tyrannique et incestueux supplicie Stella/Polyeucte sous prétexte qu'elle est chrétienne et non parce qu'elle le repousse, finalement, se croyant dieu, contrairement aux sources antiques, il meurt en Jupiter. Un Jupiter dérisoire qui perd tout sous le coup d'une machination, au moment même où il jouit de la toute-puissance impériale. Nous bénéficions d'une approche subtile et originale des mécanismes littéraires que l'écriture d'Alexandre Dumas met en jeu dans cette démarche romantique d'expérimentation littéraire. En extrapolant avec une réserve de mise, nous nous permettons de citer cette phrase de Victor Hugo définissant sa conception de l'épopée : la pièce d'Alexandre Dumas c'est de « l'histoire écoutée aux portes de la légende ».

L'article de Doina Modola, remarquable spécialiste du théâtre roumain, portant sur *Une lettre perdue*, chef-d'œuvre du grand dramaturge roumain Ion Luca Caragiale, vient s'insérer en prélude à deux autres dramaturges d'origine roumaine qu'il a certainement marqués par son génie comique : Eugène Ionesco et Matéi Visniec. Eugène Ionesco, dans un entretien avec Claude Bonnefoy, donne cette définition du théâtre : « une architecture mouvante, construction vivante, dynamique d'antagonismes ». On peut affirmer que cette définition est appropriée à la complexité de l'entreprise comique de son confrère qui sous-tend le caractère subversif de la farce, de même qu'un enjeu de satire politique mordante, dont l'article se propose de rendre compte. L'auteur s'appuie sur une analyse fouillée du texte, analyse certainement éclairée également par les nombreuses représentations qui ont très probablement fait l'objet de sa critique dramatique.

La réception de la pièce a bouleversé dès son apparition public et commentateurs, déroutés par cette alliance fusionnelle d'un rire débridé et sa dérive vers une farce politique électorale et les mœurs dissolues de toute une société. Les tribulations de la lettre d'amour compromettante tombée par hasard en possession de plusieurs personnages déclenchent des renversements de situations en cascade, des péripéties de vaudeville, où s'insèrent des personnages qui brouillent les arrangements préalables. Une stylistique toute en nuances surprend la variété des moyens dramatiques mis en œuvre : monologue, presse, relations des personnages, épîtres, moyens d'une prégnante efficacité, à côté d'une diversité comique à commencer par les noms propres, par tics verbaux, attitudes, gestes, mouvements corporels, risibles dans la mesure où cela nous fait penser à une simple mécanique qui frise parfois l'absurde, forme presque pure de l'humour. Négociations, compromis, chantages se multiplient jusqu'au coup de théâtre final préétabli qui, sans démêler les rets, installe une réconciliation inattendue. Le mécanisme du rire déclenché chez Ionesco dans *L'Impromptu de l'Alma* par la mascarade des trois Bartholomeus rappelle la mascarade électorale dans la pièce de Caragiale. Cela ne signifie pas que Ionesco s'est inspiré de Caragiale, mais cela signifie qu'il y a un mécanisme comique éternel dont notre Caragiale a exploité un siècle avant les ressorts. Ce travail d'interprétation renforce la complexité que toute parole comique instaure avec le spectateur pour chercher son adhésion et sa connivence, armes redoutables au service de l'écriture engagée.

Par l'analyse des trois impromptus, conçus comme textes polémiques de circonstance en réponse aux attaques des critiques dramatiques contre Molière (*L'impromptu de Versailles*), Giraudoux (*L'impromptu de Paris*), et Ionesco (*L'Impromptu de l'Alma*), l'article de Livia Titieni se propose de dégager la poétique théâtrale des trois dramaturges qui avère, en dépit des différences d'époque, des continuités saisissables dans le domaine esthétique. « Esthétique de l'improvisation », concentré dramaturgique

parfaitement réglé dans une structure spéculaire, art combinatoire sur le schéma du théâtre dans le théâtre, l'impromptu interpelle le lecteur/spectateur du vingt et unième siècle par la manière de « fabriquer » l'événement théâtral, par l'artefact comique, par la magie performative de la parole. Se mettant en scène dans leur travail d'écriture, Molière endossant aussi la posture de metteur en scène et de comédien, Giraudoux confiant à Jouvet, metteur en scène son « message » et Ionesco insérant dans sa pièce par emboîtement celles que vont écrire les trois Bartholomeus, les trois dramaturges interrogent le théâtre dans ses postures linguistiques et dramaturgiques. Qu'il s'agisse de la critique des comportements sociaux chez Molière, de la vertu magique et thaumaturgique du mot aux dépens de tout vérisme ou illusionnisme chez Giraudoux, d'une attention maniaque accordée aux dérives du langage, privé de sa substance communicationnelle chez Ionesco, les trois impromptus s'avèrent être, au-delà de la parole persuasive, de véritables manifestes théâtraux. Refus du dogmatisme, franchissement des barrières entre les pratiques, la non séparation de la théorie et de la fiction, la prise en compte de l'esthétique de la représentation tout cela à la faveur d'un comique comme « prédicat esthétique » avec la variété de ses strates : ironie, humour, sarcasme, bouffonnerie, nonsense, tout cela en vue d'une exigence de sens et de vérité.

La section *Articles and Studies* continue avec « Interférences théâtrales : roman, danse, cinéma et scène de théâtre » :

Les maîtres du roman sont souvent *saisis* par le démon du théâtre. Flaubert s'y est même essayé en écrivant *Le Candidat*, dont l'unique représentation a été un échec, mais la scène du bal dans *Madame Bovary*, comme des scènes que Marius Poppa prend à d'autres romanciers, Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, ou à Marguerite Duras, *Lol V Stein*, sont structurées d'après le modèle théâtral, parce que régies par les contraintes de la tragédie classique, véritable huis clos moderne.

Passionné de théâtre, Proust l'inscrit dans la perspective de toutes les formes de l'art pour révéler le contenu de son esthétique. Yvonne Goga montre que l'écrivain trouve dans le théâtre la meilleure voie pour illustrer sa conception sur la transformation de la réalité objective en réalité artistique grâce à l'interprétation et au talent de l'artiste. Elle étaye cette réflexion en analysant le jeu de la Berma en *Phèdre* de Racine. Par son interprétation, la tragédienne donne au texte dramatique une autre réalité, fascinante, en le rendant en même temps tout aussi réel que peut le rendre au narrateur la lecture de la pièce de théâtre. L'artiste dramatique lui révèle l'art de rendre authentique la réalité artistique. Sur la base du texte réel, l'art de la Berma fait découvrir une réalité qui donne au narrateur, dans sa qualité de spectateur de théâtre, l'occasion de vivre l'instant, de transgresser le réel pour se retrouver dans le monde artistiquement créé. L'auteur de l'article considère qu'en présentant, par le truchement de son narrateur, ses réflexions sur le spectacle théâtral, Proust définit le contenu de son esthétique. Il fait comprendre

que l'accès au monde de l'art devient possible grâce au talent de l'artiste de créer une œuvre à partir de ce que la réalité lui offre, en rendant visible l'intériorisation de l'expérience sensible.

Par une démonstration graduelle, dont le centre de l'analyse est la Berma dans les trois épisodes narratifs du roman qui la mettent en scène, Mireille Naturel révèle les significations du théâtre dans le roman de Marcel Proust, tout en soulignant l'importance de cette figure d'artiste aux côtés de celles de Bergotte, Vinteuil et Elstir pour la révélation de l'esthétique de l'écrivain. L'auteure de l'article commence par analyser le théâtre comme un plaisir que le narrateur, qui subissait l'interdiction parentale d'assister aux représentations, désirait satisfaire. En analysant les deux apparitions de la Berma en Phèdre, la seconde témoignant de la fusion totale de la tragédienne avec son rôle, Mireille Naturel montre que la représentation théâtrale se présente comme une expérience esthétique, illustrant le rôle de l'art de transcender le réel. Les quelques points de vue sur l'accueil fait à la Berma dans la vie sociale, dans le monde du théâtre et dans la vie privée font du théâtre un témoignage sociologique dans le roman de Proust. Vu ces significations du théâtre, témoignant de l'importance que l'écrivain lui accorde, l'auteure de l'article souligne l'intention de Proust de réhabiliter cet art en proclamant l'interprétation « un art à part entière, l'équivalent des chefs-d'œuvre artistiques. »

Une approche pragmatique envisageant le langage dramatique comme phénomène discursif, communicatif et social est à même d'éclairer avec acuité la théâtralisation de la parole dans le discours dramatique. Ainsi, l'article de Ligia Stela Florea entreprend l'analyse d'une scène des *Parents terribles* de Jean Cocteau en mettant à profit les acquis de la pragmatique interactionnelle. Son propos, étudier la manière dont la pluralité des rôles interlocutifs influe sur la dynamique des rapports de places et des images identitaires. Le face-à-face entre Yvonne et Michel du premier acte révèle l'impasse où se trouve une relation entre mère et fils fondée sur des rapports d'autorité et de domination. Pour corriger sa position sans compromettre totalement la relation avec sa mère, Michel recourt à une stratégie qui consiste à adopter des rôles susceptibles d'infléchir les rapports inégalitaires. L'interaction traverse trois phases successives (conversation, discussion, dispute), au cours desquelles le dédoublement des positions énonciatives et l'hétérogénéité des images de locuteur et d'interlocuteur déterminent un changement progressif des rapports de places. L'analyse montre que la complexité de l'espace interactif est indissociable du caractère polysémiotique de la communication, qui se traduit au niveau du texte dramatique par l'action conjointe du dialogue et des didascalies, c'est-à-dire par l'articulation du verbal, du para-verbal et du non verbal.

Situé toujours dans le cadre de la pragmatique interactionnelle, l'article de Vlad Dobroiu propose une comparaison entre la pièce *Frei Luís de Sousa*, écrite par l'écrivain portugais Almeida Garrett en 1840, et sa version française par Maxime Formont, datant

de 1904. Dans un premier temps, l'auteur prend le soin de situer Almeida Garrett et son texte dramatique dans le contexte historique : le royaume du Portugal au début du XIX^e siècle. Ensuite, en comparant les deux textes, l'auteur constate, dans la version de Formont, de nombreux écarts par rapport à l'original portugais, dont les plus graves sont les omissions. L'étude se focalise, dans un troisième temps, sur la manière dont le traducteur a interprété les marqueurs de la relation interpersonnelle dans les scènes 1 et 2 du premier acte de la pièce. L'analyse porte notamment sur les termes d'adresse utilisés par les personnages pour renégocier leurs positions socio-discursives.

En tant que praticien du théâtre, acteur et metteur en scène, Tudor Lucanu s'interroge sur le problème de la multiplication de la conscience de l'acteur pendant le travail théâtral de l'incarnation du personnage. De Diderot aux réflexions contemporaines, en passant par les écrits de Stanislavski, Chekhov, Brecht, Strasberg et Grotowski, l'entrée dans le rôle, la construction des doubles scéniques, la présence métamorphique du corps et de l'esprit dans l'acte de création artistique ont toujours été des sujets à débat. Dans son article, Tudor Lucanu propose de relancer ce dialogue sur la complexité du monde psychique de l'acteur en scène, en approchant ces problèmes par le biais du travail de l'acteur sur soi-même et du metteur en scène avec ce dernier, afin d'atteindre le contrôle optimal sur le produit artistique qui doit passer l'épreuve du public.

La réflexion sur le processus de création artistique dans le théâtre-danse et le théâtre physique retient le lecteur dans l'univers de la scène avec l'étude de l'actrice-danseuse Andrea Gavriiliu. La focalisation de la recherche vise une problématique moins abordée dans le domaine de la chorégraphie : la relation triadique entre l'intention primaire du créateur, la manière dont cette intention est matérialisée sur scène par l'interprétation des performeurs et la manière dont celle-ci sera interprétée et appréciée par les spectateurs. En s'appuyant sur sa propre expérience professionnelle artistique et pédagogique, aussi bien que sur celle de deux artistes contemporains de succès, Hannes Langolf et Rob Hayden, avec lesquels elle entre en dialogue, Andrea Gavriiliu apporte des éclaircissements sur les enjeux de la création chorégraphique, dont l'architecture poïétique, l'équilibre entre le côté communicationnel et esthétique de la démarche scénique d'un côté et entre distanciation et implication du spectateur d'un autre, constituent un terrain fertile de pensée et de mise en œuvre de performativité contemporaine.

Dans un esprit inter-artistique, Camille Protar s'intéresse dans son article à certains metteurs en scène qui préfèrent aller puiser leur matière dans une littérature a priori étrangère à l'actualisation scénique. C'est le cas de Krystian Lupa, qui établit un rapport intime de continuité entre la lecture d'un long roman et l'exploration qu'elle engage ensuite dans son travail avec les acteurs et la création progressive d'un spectacle. Fascinée par l'atmosphère troublante et la présence vacillante des acteurs qui émanent

des spectacles de ce metteur en scène, Camille Protar analyse dans son article les liens qui se tissent entre les romans qui l'inspirent et les moyens mis en œuvre pour les porter à la scène. Parmi eux, la vidéo se révèle un outil central pour explorer l'intériorité des personnages et la psyché humaine.

La jeune doctorante Alina Aluaş, qui entame une thèse sur David Foenkinos, découvre par la lecture du roman *La Délicatesse* l'affinité explicite du romancier avec l'art théâtral et cinématographique, ce qui lui a inspiré une approche relationnelle entre l'écriture romanesque proprement dite, imbue de théâtralité, le scénario qui en est la manifestation patente et les propriétés exclusives du cinéma, à travers des éléments de l'image analysables sur le modèle linguistique. On est au cœur de l'œuvre de David Foenkinos, qui pourrait être subsumée à cette phrase d'Aragon : « En vain la raison me dénonce la dictature de la sensualité ». Amour, érotisme, délicatesse dans le vécu des personnages en quête d'un bonheur simple en butte aux aléas de l'existence, fait de l'auteur une icône d'une certaine génération. Un romanesque passionné qui ne manque pas d'humour dont la doctorante saisit la potentiel dramatique, matérialisé par le scénario écrit par l'auteur devenu également un des réalisateurs du film. La manière d'envisager le temps et l'espace et l'événementiel depuis le roman indique un continuum entre le roman, la scène et l'écran, entre texte, théâtre et cinéma.

La variété des sujets abordés et des approches textuelles ne manque pas moins de faire entrevoir, à travers ces riches contributions originales un cheminement chronologique même sur la problématique dramatique, depuis les débuts du théâtre moderne, soit aux premières années du XVII^e siècle, en passant par des réussites de taille et des expérimentations nécessaires qui ont facilité et ouvert la voie au renouvellement et au progrès de l'art dramatique dans son ensemble jusqu'à aujourd'hui.

D'autre part, la diversité des auteurs, certains d'entre eux moins connus pour leur pratique théâtrale, de même que celles des filières interprétatives intéressantes enrichissent la vision sur l'essence même des arts du spectacle, leurs moyens et leurs enjeux.

Il s'y dessine, à travers les pages de cette revue, une polyphonie harmonieuse, un réseau d'échos littéraires, avérant la prégnance active et féconde de l'art du théâtre.