



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



DRAMATICA

1/2011

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
SERIES
DRAMATICA

EDITORIAL OFFICE: 4, Kogălniceanu str., Cluj-Napoca, Romania, Phone / Fax: +40 264 590066

EDITORIAL BOARD:

Prof. Dr. ION VARTIC, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Prof. Dr. MIRUNA RUNCAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Prof. Dr. LIVIU MALIȚA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Conf. Dr. ANCA MĂNIUȚIU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Conf. Dr. LAURA PAVEL, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Conf. Dr. VISKY ANDRÁS, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Conf. Dr. DORU POP, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Lect. Dr. ANDREA TOMPA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Lect. Dr. ȘTEFANA POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
Prof. Dr. PETER P. MÜLLER, University of Pécs, Hungary
Prof. Dr. TOM SELLAR, Editor of Theatre Journal, Duke University Press,
Yale University, USA

INTERNATIONAL REFEREES:

Prof. Dr. GEORGE BANU, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle
Prof. Dr. DOMNICA RĂDULESCU, Washington and Lee University, USA
Prof. Dr. JEAN-PIERRE SARRAZAC, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle
Prof. Dr. GILLES DECLERCQ, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle
Prof. Dr. MICHAEL PAGE, Calvin College, USA
Prof. Dr. PATRIZIA LOMBARDO, Geneva University

ISSUE EDITOR:

Conf. Dr. LAURA PAVEL, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

SECRETARY OF THE EDITORIAL BOARD:

Drd. ANDREEA CHINDRIȘ, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Front cover

Filip Odangiu, Diana Aldea, *The Absent One*

YEAR
MONTH
ISSUE

(LVI) 2011
JUNE
1

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
DRAMATICA
THEATRE, FILM, MEDIA

1

Desktop Editing Office: 51ST B.P. Hasdeu, Cluj-Napoca, Romania, Phone + 40 264-40.53.52

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

ARTICLES & STUDIES

RETHINKING THEATRICALITY.

MODES OF PERFORMING - ON AND BEYOND STAGE

- MARIAN POPESCU, Speaking in Public. Layers of Staging and the
Theatricality 3
- MIRUNA RUNCAN, Spectatorship: From Everyday Life Drama to
Theatricality (1)..... 15
- LAURA PAVEL, Self-Derisive Theatricalisation of Identity: Imagological
Clichés in the Romanian Dramaturgy 25
- ŞTEFANA POP-CURŞEU, La théâtralité de l’image sacrée: une nouvelle
clé de la relation Église-théâtre * *The Theatricality of the Sacred*
Image: a New Key to the Connection between Church and Theater 35

ANNE-LAETITIA GARCIA, De la théâtralité du corps lyrique * <i>Concerning the Lyrical Body's Theatricality</i>	49
IOAN POP-CURŞEU, Théâtralité du cinéma, le <i>pour</i> et le <i>contre</i> : Visconti / Truffaut * <i>The Theatricality of Cinema, the pros and the cons: Visconti / Truffaut</i>	63
OZANA BUDĂU, Theatricality of Sound in Hypertext Writing in Contemporary Romanian Literature	83
DARIA IOAN, Théâtralité et distance dans <i>Un jour en été</i> de Jon Fosse * <i>Theatricality and Distance in Jon Fosse's A Summer's Day</i>	91
EUGEN WOHL, Theatricality and Anti-Theatricality in Ion D. Sârbu's <i>The Ark Of Good Hope</i>	101
SABIN SABADOS, Theatricality in Dostoyevsky's <i>Demons</i>	107

INTERVIEW

FILIP ODANGIU in dialogue with DAVID ZINDER, The Deconstruction of the Improvisation in the Actor's Training.....	115
---	-----

REVIEWS

ÁGNES BAKK, Critica criticii teatrale - de la criză la căutarea unei noi forme * <i>Critique of the Theatrical Criticism - from Crisis to Looking for a New Form</i>	125
RÓBERT CSABA SZABO, A face un dicţionar privat * <i>To Make a Private Dictionary</i>	127

**ARTICLES & STUDIES: RETHINKING THEATRICALITY.
MODES OF PERFORMING - ON AND BEYOND STAGE**

SPEAKING IN PUBLIC. LAYERS OF STAGING AND THEATRICALITY

MARIAN POPESCU*

ABSTRACT. Speaking in public and public speaking are the two communication instances that centre our daily activity at various levels. Both are based on our idea of being present in live communication acts. The examination of old common roots of the art of the Rhetorician, the orator and that of the Actor leads to outstanding findings about the public space and the layers of staging and theatricality the act of public communication puts forward. The purpose of this paper is to make obvious how the new technologies of the information and communication brought major changes in both public speaking and the speaking in public. The thesis is that speaking not only that it became more spectacular, but that it needs always a stage and a theatrical direction to perform at its highest even in ordinary instances of everyday life.

Keywords: *actor, communication, emotions, performance, public speaking, rhetorician, staging, and theatricality*

There are two instances of speaking in public: one is that of the various forms of the prepared speech for delivery in public; the other one is that of speaking in public without both a proper delivery and not taking the public into consideration. When we speak to someone or to many people, *live* and in spaces where are other people (who might notice us or not), we really count as 'public' but the one we're talking to. Sometimes we realize that there are other people there, but we seem not to take into account their *presence*. We are wrong. Many times that public will notice us as if we were on stage.

I think there are few people who would not want to persuade the others through what they say. Almost everybody would want to persuade, to influence the other one since we frequently want or wish something from the other one. Something that only the spoken word can get.

Speaking is, most of the time, a voluntary act. Therefore, two tools are essential to our performance: the spoken language and the voice that materialize it in sound. Let's agree on this: we are more interested in educating and training our

* *Professor, University of Bucharest (College of Journalism and Science of Communication) and invited professor at CESI (Center of Excellency in the Study of Image).*

language than our voice. Why is this? Why are we often surprised when we listen to our recorded voice? For it *seems* to be ours. It looks like it got off, taking something that belongs to us, and it became 'objective' -like, turning us into spectators. Voice is, in fact, another blueprint of our personality, as well as the fingerprints. But it can also be more easily falsified since its nature is that of *interpretability* while fingerprints' nature is that of *measurable*. The other thing is that while the former is the brand of *what* we are, the latter is that of *who* we are. The former makes us known; the latter makes us re-known, recognizable.

Many surprising things come from the fact that we are more educated on how to speak and less on how *to listen* as if speaking and listening can be two separate acts. They are not if it's only to see their physical nature: the voice is the differentiate result of vocal chords' vibration and of the resonances' transmission to the skull. Ear is the complex receiver of these resonances to be transmitted and decoded in a certain area of our brain. It's a very complex physical process, which takes place simultaneously.

More and more studies are published on speaking in public on various grounds and disciplines: from the sciences of communication to psychology, from classic medicine to the IT. Not surprisingly, perhaps, not so many on the theatrical characteristic of communication through oral discourse. When this did happen, many authors insisted on 'tips', which may be learned to ensure the success of the public communication. But theatre act and communication act have more substantial things in common than 'tips'.

Speaking in Public and the Performance. I think one of the explanations may be that speaking in public is often considered as a sort of *performance*, an 'achievement' as well as a genuine 'spectacle'. But the main idea of a performance is, as in Richard Schechner's view, a complex combination of activities by which established borders between Art and Life, for instance, are abolished (SCHECHNER, 2009: 12). From this perspective, theatre is a species of the performance. Schechner considers that the key-verbs, which define the profile of a performance, are: to do, to show, to conduct/to act. But all these are defining speaking in public, too.

It is a common truth, sustained by scientific reports, that public speaking is the greatest fright. It's not death but the fright of speaking in public. If there's only one-way to get rid of the former, that is: to live your life, to get rid of the latter...there are a lot of books written on the subject. All of them encourage you to get rid of this fright by practicing, by training. Like any show or performance, one needs a stage for it.

With modernity it became obvious that speaking in public not only that it has extended the spectrum of its manifestations as compared to the classic period, but it has also more and more attracted a great variety of tools and developed new practices on stage that can be described on the whole as the *stagecraft of live presence and verbal communication*.

We are faraway from the times when the value of the spoken word was so great that it could be *given* and who received it was a depository of a value challenged but by a Swiss bank today (even if these are not what they used to be). To give your word to someone or to believe someone on word was a terrific challenge. Speaking in public may be considered such a given word but also a pact, an agreement.

Why this kind of word needs more and more a stage, after the '60s? Why is this that it turns into a performance, a theatrical-like event? Is this a mere consequence of the "world as spectacle", like in Guy Debord's vision from 1967? The word spoken in public has not only proliferated within the development of many forms of communication, of interfaces which all waive the physical presence, but requires less and less the space of the ancient agora, to become part of the audiovisual performance. Swallowed up by the audiovisual, spoken word in public become a tool of performance. In fact, it produces it.

Emotions and Self-knowledge. Public speaking and the fear to perform it are in strong connection with our emotions. Almost everybody acknowledge "I'm excited" and this very fact may lead to a lesser level of performing the speaking in public. In fact, the centre of emotional experience is, as Bernard Rimé says, "at a cognitive-symbolic level". One is aware of this level within "the boundaries of his/her virtual universe" (RIMÉ, 2008: 425).

Some believe or even think that's better not to have "emotions" when speaking in public. Technically it is impossible to cancel them; any human being has them in the various circumstances of own life. And, it's not really a disaster to have emotions, feelings. What does matter is to have not "bad" emotions, the ones that make obvious the blockings we all have in a certain situation. To monitor your emotions means also to eliminate these blockings when you come to speak in public. This also means a process of self-knowledge, which is really worth undertaking it, regardless of the fact you are scared about speaking in public. It is important for your personal development, but it's not compulsory since many did not show an interest in being aware of whom they are. They leave things as such; they walk beside the person they are, like two passengers who do not talk to each other, just waiting to go down.

The word spoken in public is by its nature a potential *spectacular* one. It is said, uttered, communicated by someone who enter or install/set up/establish a space for communication, on a 'stage' and places him/herself in its 'centre' to address a 'public', which receives 'the performance', the act or its interpretation. The stagecraft of the spoken word in public, from the natural environment to the television is more and more inventive since the world of the 'screens', of the displays is expanded and the number of the interfaces is increasing. Speaking in public means both a 'staging' and a 'set' through which it becomes spectacular. It puts in relation, in an unique way, a process of our psychological development about which Otto Rank, a disciple than a critic of Sigmund Freud, wrote that it is based on the successive

‘separations’ our life is made of. ‘Anxiety separation’ is, in Rank’s view, a *practice* very favorable to the psychological development: it is that which eliminates the internal mental blockings (obsolete ideas, neuroses etc.)¹

This practice is to be found in both some theatre directors’ work with the actors and in the training for the public speaking.

Complex as it is, the process of emotions is also difficult to ‘grasp’. It is revealing to a great extent for the hidden part of what we are, that part, which spectacularly steps forward when we speak in public. What Daniel Goleman defines as ‘the two minds of ours’, the rational and the emotional ones (GOLEMAN, 2008: 35), is, in fact, the common ground of the ancient practice of both the rhetor’s speech and the actor’s interpretation. The difference comes from the level of those two minds’ dynamics in a given circumstance. This given circumstance means: preparation of the communication’s act, the presence, the fastening up and the speaking in public. These elements are differently orchestrated in, say, the everyday life, the public speaking and the art of the actor. What many books, the kind of “How to...” were to predicate in the ’60s and especially after the ’90s regarding the situation of the speaker in public, had been phrased by philosopher Georg Simmel in 1908: “...no matter how strange it may seem, the manner through which an actor has to prepare the part does not spring from the part itself, but from the relationship between his artist’s nature and that part” (SIMMEL, 2001: 32). Now, a century after, we speak of the “the artists of the emotion”, of those personalities able “to work” with the emotion as well as an artist and his specific “material” or “tool”.

But what did they think, in ancient times? The rhetoric schools, the political games of Athens’s democracy, which had used the public sphere and space to extend the value of the word spoken in public, developed in the Renaissance a way of communication that the Gutenberg’s invention was slowly but certainly to challenge till the new technologies of information and communication. Modern times have not been aware of what a Russian thinker, Mikhail Bakhtin discovered in 1924 (the manuscript was published very late) as “the abyss between the act’s reason and its result” (BAKHTINE, 2003: 85).

In Latin, ‘act’ comes from the same ‘actus’ like in ‘actor’: it is the past participle of ‘agere’, which means ‘to do’. In Greek, the word for actor is ὑποκριτής (hypokrites), ‘hypocrite’, and means ‘the one that interprets’². Philology is helpful since we notice that ‘action’ and ‘interpretation’ are, etymologically, the essential constituencies of the public speaking for a very long time, since ancient Greek and Roman Empire.

¹ Otto RANK, *Psihologia și sufletul*. Un studiu despre originea, evoluția și natura sufletului (orig. publ. *Seelenglaube und Psychologie*, 1930), București, Herald, 2010, see cap. IV and V.

² The verb from which comes the noun is ὑποκρίνομαι („to answer”, „to interpret”, „to play a part”, „to simulate”, „to hide”).

From the very beginning of this activity, of speaking in public, there are several issues to be taken into account: what you say, to whom, how you say and where. Plato enjoyed very much the 'dialogue' as a form to put down his meditations as if his characters were confronting each other on a stage, which is no more the *Agorà* from Athens. A Romanian expert in Plato considers Socrates as playing like a child by his way of questioning the others. Dialogue here is "a competition game, a *agōn* with an asymmetric structure; there's someone who asks (usually this is Socrates), there's someone who answers. The asymmetric Socrates-Plato dialogue is in contrast with the relative asymmetry of the real dialogue. In the latter, the parts are not cast in a single sense or in a fix manner" (CORNEA, 2004: 14).

Nevertheless, the spirit of challenge, of competition is present in all forms of Greek social life, *ἀγών* (in gr.) / *agōn*³ (in lat.), which means "meeting", "gathering" and is extended to any event that is supposed to host a public debate. That's why *agōn* is always connected to the idea of space and usually takes place on a "stage". Any *ἀγών* has its own stage (PETECEL, 2002: 16-17), in politics, theatre, law, music or rhetoric and dialectics. Studies dedicated to the dialectics of Power or to the mechanism of influence (the same thing, many times) in Ancient Greece outlined the fact that, to the end of IVth century B.C. The Rhetorician/Orator and the Actor became and were credited as *expert* public speakers (OBER, 1989: 144-145). It's a common practice for rhetoricians to take lessons in acting (Demosthenes is a famous case) as well as the artistic practice of the contests for tragedy or comedy used the technique of composition of public discourse. Nevertheless, Aristotle will hardly agree rhetoric is, in fact, an art which deals with appearances, where, in other words, *how* is given priority in front of *what*.

Critics have given in fact less attention to the *performative*, the spectacular aspects and the interaction with the audience. And the new perspective in the '70s on a treaty by one of Gorgias's students was to modify the perception about the "delivery" of a speech. As it has been noticed, the spaces of public speaking in Athens' democracy – the assembly, the court, the cemetery and the theatre – represent both the concrete opportunity for speaking in public and the basic way to spread political ideas and the only chance to evaluate its success. In that period, *parrhêsia* (the free speech) and *ishêgoria* (the 'equal' speech, in the sense that everybody had equal access to the floor) stimulated the speakers' contest and, therefore, the increased level of the spectacular or theatricality in the public speaking (SLUITER, ROSEN, 2004: 221-226). At the same time, foundations of "free speech" were laid at that time and the idea was to gain an extraordinary evolution in the Western societies and democracies after the XVIIIth century. The success of it was measured

³ This word's etymology and cultural history are fascinating and very meaningful for the highly mass-mediated societies of today and their relation to Democracy and the idea of Good. See also Alan D. Schrift, "Nietzschean Agonism and the Subject of Radical Democracy." *Philosophy Today* (2001): 153+. (Questia. Web. 10 iulie 2010).

by 'thorubos', the noise being made during the speech. It sustains or depreciates the speaker. Therefore, we realize why the democratic process in Athens and the art of public speaking followed a parallel development: the political success relies on the success of the public speaking.

This kind of success is in a way a pointer to a mechanism, strangely similar to the modern one, by which the evaluation of verbal performance (= the success quota of a politician) is done by an elite: not too many were able to present their ideas in public. This suggests "the Athenian democracy consisted more in a collective right to evaluate verbal performances by an elite group, than in the direct participation in debate of all the Athenian citizen class" (HALL, 2006: 356). Today this group (an elite?) is instrumental through and by the media.

This is of a huge consequence for the evolution of the public space, the mechanisms of power and the techniques and practices of speaking in public. It has been noticed ever since that the Rhetorician/Orator (assimilated frequently to the Politician, the one who brings forward the hot issues of the public agenda) and the Actor loose their credibility if they do not exercise the art of "interpretation".

After Aristotle opened the way of the theory, in *Rhetoric* and *Topics*, both Cicero and Quintillian produce solid arguments to give credit to this art of public speaking. What the etymology reveals about the common root of Rhetoric and Acting, the verb 'agere', is to be outstandingly developed by the two thinkers in *De Oratore* (55 B.C.), the diptych *Partitiones oratoriae* and *Topics* written by the former, respectively, *Institvtiones oratoriae libri dvodecim*, written by the latter and published not too long before his death in 100 A.C.⁴

From 'agere' comes 'actio' that was to get interesting meanings in related domains, which are connected at least through one 'practice of being present': theatre and the speaking in public in the case of the lawyer and the politician. As Elaine Fantham puts it: "The earliest and dominant use of action was a legal term, to denote the formal and formulaic procedure of the civil courts. In the developed and freer form of public advocacy the speech itself, as a brief or plea, was also called actio (like Cicero's *actio* prima against Verres), and so again was its manner of performance. Thus 'actio' came to include both visible gesture and oral delivery, *pronuntiatio*. In contrast with the more complex Greek concept *hypokrisis*, this basic noun became the word for acting/performance in the courtroom, senate, assembly and theatre" (FANTHAM, 2002: 363).

There's a long way to go, from the attempt to position himself of the actor in the social architecture of the Roman period to the development of a professional milieu, a way taken by both interested by the stage and secondary figures like

⁴ Quintillian's treaty, which was to have a great influence on the Latin Western culture until the regress of the respect towards Antiquity's models in the XVIIth century, was accidentally discovered in 1416 by the great scholar from Florence, Poggio Bracciolini in an old tower from St. Gall Monastery in Switzerland. Poggio had assigned himself the mission to find out lost Latin manuscripts in the Western monasteries' libraries.

‘*comoedus*’ mentioned by Cicero. That one fulfilled two tasks: to entertain guests at dinners but also to teach the aristocrat’s children in *pronunciation and diction*. Actor’s status is also remarkable for the many usages his abilities were proven in different other situations (See also HUGONIOT, HURLET and MILANEZI, 2004).

There’s no doubt among experts that the figure and the art of the Orator influenced and determined the growth of the figure and the art of the Actor. One may speak of a *transfer of the prestige* that allowed the Actor to take a prominent place in the public space till the beginnings of the Middle Ages. The fall, the outlawry and the punishment of the Actor will start after the Church impose as a program and as a doctrine the moral “cleanse” of the city’s public space. This action is also in connection with the development of municipal authorities’ legislation that regulated the shifting and stops of the ‘vagrants’: actors were often on the move the same as circus people, witches, magicians, illusionists or singers “free of contract”. However, modernity is still indebted to the clichés about the dark Middle Ages, one being that *all* Church people vituperated against Theatre following Tertulian (“*De Spectaculis*” written in the final years of the II century) and later on St. Augustine (“*Confessiones*”). Things are not as such and neither the suspected loss of ancient treaties, some of which being rather neglected.⁵ But, of course, Tertullian’s work was decisive in shaping later on the contempt or the repulsion of the Actor and the Theatre.

The first treaties of dramatic art are dependant on the traditional art of the orator, irrespective of their audacity or innovative aspects. As Sabine Chaouche observed, “*actio* or *action*, a word that covered both the pronunciation and the gesture, still meant in a general way in the XVIIth century the art of any orator, sacred or profane, without any explicit reference to what we call today ‘to play’ when speaking about the actor (CHAOUCHE, 2001: 10).

At the same time these treatises provided the actors with a *set of rules*, in fact a *real practice of speaking in public*, which assured someone the status of an orator and accordingly that of a ‘master of speaking’ and of ‘action/acting’. Therefore, it’s easy to understand why in modern times and especially after the coming out of the TV, it’s among the actors that politicians and generally the political establishment or the ‘actors’ of the democratic process, chose their “masters” in acting and public speaking. It is significant what happened, for instance, in the British Parliament when the inner TV broadcast was put in place, a story admirably written by Julian Barnes and published in his *Letters from London*.⁶ The changes in politicians’ behavior are obvious whenever a TV camera is around. With few exceptions, they all become ‘actors’ and ‘actresses’.

⁵ See also Donnalee DOX, *The Idea of the Theatre in Latin Christian Thought: Augustine to the Fourteenth Century*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.

⁶ Julian BARNES, „MPTV”, in *Scrisori din Londra* (orig. publ. *Letters from London*, 1996) București, Nemira, 2005, pp. 14-47.

Communication: from Science to Art. More and more numerous, studies dedicated to public communication concern not only the models of communication, but also the extending of the public sphere compared to what Jürgen Habermas could possibly propose in 1962 and the consequences of the new technologies on the idea of communication itself in the respective societies of today, which are based on the values of democracy, capitalism and open society. The richness of this literature, which sprang up from various and different domains or disciplines or from their intersection, – sociology, social psychology, anthropology, political sciences, cultural studies, communication and public relations, philology, corporatist management, creative leadership – not only that reveals the insistence, either form the academic sphere or the philosophical one, on the metamorphoses of the public communication, but also has determined its irreversible, it seems, association with the idea of *success*. We can see clearly that what mattered in the '60s was the *succeeding in*, now is the "success". Are they different from one another? I think they are.

Succeeding in communicating clearly indicates the application of simple principles in the social sphere's human relations. The success of the communication is thus a result recorded at the end. But when the *success* is the public communication's priority, the whole process is shaped by the manipulative vectors of public interaction through which you can see "the staging" of communication.

As in many other undertakings of human being that produce wanted or unwanted consequences, there are two fundamental elements from the point of view of *action*: the *what* and the *how*. *What* refers to the subject, *How* refers to the object or, to put it another way, the former means the "content", the latter, "the form". In this case, and using Plato's distinction between *sophía* and *techné*, to succeed in, one needs to realize congruence between the two such as the general effect is a *harmonic* one. To gain success, one needs a controlled disequilibrium between the two such as the generated effect be a *spectacular* one. The obviously giving up of harmony in change of spectacular in the today communication practices tells something essential about the society of the spectacle Guy Debord has outlined it in 1967, an idea which was to determine a major change of the perception of the communication acts from various points of view.

Generally, *harmony* as a principle does not seem to raise a major interest in personal development. Even if many of us perceive ourselves as having dysfunctions when communicating in public, we realize at the same time that these dysfunctions are both *physical* and *mental*. Whoever experienced the act of speaking in public was aware before, during and after that the constraints produced both by his/her own *emotions* and the response of the audience, which generates itself, another wave of emotions. To control and to conduct emotions are the main problems of the *presence in public*, beside the proper content of the communication. One of the arts that give priority to this presence is *the art of the actor and of the performance*. It

is here we can find those elements of *technique* and of *knowledge*, useful to the congruence of both the presence of the individual and the public situation: in the public speaking, in the theatre, in the audiovisual.

One of the paradoxes that strains the presence of the individual in the public space may be this one: as the technology of information develops more and more efficient possibilities in mediated communication, thus increasing the *surface* of the public sphere, live presence in the communication act becomes more and more difficult to get so as the *satisfaction* be real. The sphere of the real is more and more contracted in front of the virtual consumerism. The public sphere itself, which formerly included the *live participation*, is now being changed in a system of interfaces, of screens and displays whose use in the form of networks develops what I can call the syndrome of “being together, but separately”. The crown of this is the Internet. But the digitalization and the increased technological support of our *living presence* all seem to be only at their beginnings.

For the authors of a famous communication model one of the elementary issues was to use the concept of communication in an as much broader sense. Claude Shannon and Warren Weaver define the act of communication as a mechanism that “includes all the procedures by which a mind affects another one.” More, they extend the sphere of communication to “the procedures by which a mechanism (let’s say an automatic equipment designed to monitor a plane and compute its future positions) affects another mechanism (let’s say a rocket which pursues this plane) (SHANNON, WEAVER, 1949: 95). We have here essentially all that determines the communication act in the public speaking: the mind and the procedures. However, something is missing, something, which is not essential for a mathematic model: the idea of *the living presence*. But this has been one of the most important concerns of authors of the rhetoric, orator treaties and of the practitioners and “performers” of speaking in public among whom the actors and later on, from Renaissance up to the modern times, of the advisers of the figures of Power.

Of course, this now classic communication model has been revised, modified, adapted so as extract it from its mathematical matrix and fit to the constraints of the live human communication.

Other authors have noticed, two decays after, that not only this model proliferates up to fifteen new models registered ever since, but that, in social sciences, “most of the communication models describe more then the functions of sender, transmitter and receptor; they reproduce other factors such as the *nature* of the interaction, the *response* to the message, the *context* in which the interaction takes place” (SERENO, MORTENSEN, 1970: 7-8). Forty years since then, theories about the models of communication multiplied mainly due to the sophistication, the complexity of the technological support more than to new *human abilities*. Nevertheless, the coming out of new abilities in communication is to be registered as a consequence of a new era of the *performativity of human brain’s functions*.

The techniques of memory, for instance, have progressively been based for centuries and then less and less on our old function to store information on the brain through repetition (in loud voice or in mind) or photographic recording and become more and more dependent on the “software” of computer’s operational systems. Our brain functions at its best when the information, like in the performing arts, is recorded on a visual, emotional, associative support. The rational mind is “processing” better when is supported by the emotional mind.

What do we think now? Let’s consider the fact that speaking in public goes nowadays through a long process of *instrumentation*. Not only that the public space is more and more permissive towards the idea of participation to the “show” – one of its “raison d’être” after the ’60s, especially after the color TV appeared –, but also it develops more opportunities for different industries specialized in dissemination of the speaking in public. At the same time, it gives way to the appearance of the many functions and jobs, which are meant to conquer this space through visual languages and the opening of new “markets” of the communication. From the proliferations of functions (public speaker, trainer, coach, motivational speaker), of jobs up to the more and more sophisticated ways to interweave the word spoken in public into entertainment industries, the publicity, the blogs, the online journalism, one can observe that, paradoxically, the “target” of speaking in public has changed in the time of the visual, of the digital, of the virtual realities: it’s less about sending, transmitting and receiving correctly the message, but more *to make its content spectacular* in the goal of getting more attention to it.

As everybody knows, what matters, what is visible in the case of an on-line message is *the number of visits*, not the value of its *usage* through receiving it. A visit does not tell but very rare whether the message was read/listened/seen on the whole. The respective forums are, often, a noisy, impure or mystifying echo of the content and mostly of the sender’s action. Social Media dispense from the individualization of the message (as the pre-informatics cultures used us to) to offer the “performance” of its collectivization. The real time of the communication act, though recorded, becomes only a chronological reference, but impossible to identify from the point of view of the “presence” of the interveners. The presence that hides the identity of the senders is the new quality of the communication act visible in major areas of the on-line medium.

We should, however, make a distinction: the word spoken in public is determined by the support/the context that generates it. There’s a difference between the word in the on-line and that spoken at a press conference, at a *laudatio* or administrative staff meeting.

Speaking in public is now an activity that generates instances, contexts unconceivable a hundred years ago: from the daily speaking in public at the mobile phone (the area of the receivers is involuntarily much wider; it is a “performance”

sui-generis, a dialogical monologue said on any kind of “stage”) to the videoconference or video chat.⁷ Of course, speaking in public here is not the same with public speaking where the conception, the preparation, the delivery of a speech are essential. On the contrary to this, where performance is needed, the speaking in public, at the mobile phone, for instance, does not require it. The performance is visible at the level of the apparatus. A substitute of the live meeting, communication, it creates the new performance of the urban noise, different from that in the plazas of the Middle Ages or Renaissance. Those who speak at the mobile phone do that in a space of sight, crossed by the eye examinations of the others. Those who speak loud in a tiny space, do that to enhance their presence in a spectacular way as compared to the others looking at them. It is a dominant speaking at. Those who applaud everything, want to be seen through the noise they make. The contest, the confrontation of the visual and the sound led the way to the big stage of the spectacular speaking of today.

What is dramatically interesting is that our visual and auditory perceptions involve, beside the multitude of the screens and displays that attracts the view and the artificial noises that surpass the natural sounds of the urban cohabitation, a lot of organic, functional, behavioral and psychic modifications. Increasing the number of layers of staging and theatricality of the ways we speak in public, all go in favor of radical changes. And we’ve already started, however, to put ourselves the question: at what price?

REFERENCES

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Pour une philosophie de l’acte*, Paris, L’Âge de l’homme (“Dans ses fondements, la crise contemporaine est la crise de l’acte contemporain. Un abîme s’est creusé entre le motif de l’acte et son produit. À la suite de quoi, c’est aussi le produit qui, coupé de ses racines ontologiques, s’est fané”).
- CHAUUCHE, Sabine (éd.), *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l’action oratoire à l’art dramatique (1657-1750)*, Paris, Honoré Champion.
- CORNEA, Andrei, *Cînd Socrate nu are dreptate*, București, Humanitas, 2005.

⁷ Jean Cocteau quotes a sailor from the XVIIth century, the Dutch captain Vosterloch, „who discovers in a remote land natives of a *blueastre* color who communicated through some sponges able to record the sound and the articulate voice. It is that way that when someone want to communicate something at a certain distance, they come closer to one of these sponges and then send it to their friends who, in turn, squeeze it gently and draw the words like from water and so they know, through this tool, what their friends want from them. (in Jean COCTEAU, *Opium. Jurnalul unei dezintoxicări*, Art, 2007, pp. 117-118) A beautiful image that drags you back to the shell and the Egyptian technique of capturing the sound.

- FANTHAM, Elaine, *Orator and/et actor* in EASTERLING Pat, HALL Edith (edited by) *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GOLEMAN, Daniel, *Inteligența emoțională*, București, Curtea Veche (ed. orig. 1995).
- HALL, Edith, *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, New York, Oxford University Press.
- HUGONOT Christophe; HURLET, Frédéric et MILANEZI, Silvia (coord.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais.
- OBER, Josiah, *Mass and Elite in Democratic Athens: Rhetoric, Ideology, and the Power of the People*, New Jersey, Princeton University Press, 1989.
- PETECEL, Stella, *Agonistica în viața spirituală a cetății antice*, București, Meridiane, 2002.
- RIMÉ, Bernard, *Comunicarea socială a emoțiilor*, București, Trei, 2008 (ed. orig. 2005).
- SCHECHNER, Richard, *Performance. Introducere și teorie*, București, UNITEXT, 2009 (ed. orig. 1977).
- SHANNON, Claude E., WEAVER, Warren, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana, The University of Illinois Press, 1949.
- SERENO, Kenneth K., MORTENSEN, C. David, 1970, *Foundations of Communication Theory*, New York, Harper & Row (Questia, Web. 28 June 2010).
- SIMMEL, Georg, *La philosophie du comédien*, 2001, Paris, Circé.
- SLUITER, Ineke, ROSEN Ralph M., Eds. *Free Speech in Classical Antiquity*, Boston, Brill, (Questia. Web. 24 Oct. 2010).

MARIAN POPESCU is Professor of the University of Bucharest (College of Journalism and Science of Communication) where he teaches Public Speaking and Cultural Policies in the Audiovisual, and invited professor at CESI (Center of Excellency in the Study of Image) where he gives courses and seminars on Performing Arts. He's a theatre critic, researcher, editor, independent expert in performing arts, literature and cultural policies and a translator. He has been invited to give courses and seminars at the universities in France, Hungary, Poland and Romania. He has published six books on performing arts and many articles, studies in both Romanian and foreign publications. His book, *The Stage and the Carnival. Romanian Theatre after Censorship (2000)*, is available in English.

SPECTATORSHIP: FROM EVERYDAY LIFE DRAMA TO THEATRICALITY (1)

MIRUNA RUNCAN*

ABSTRACT. The article tries to describe and analyze the semiotic, pragmatic and neuro-psychological processes who relate the spectator's condition to the specific theatre and/or film production. Starting from ethologic (Lorenz) and sociological (Goffman) foundations, the author is trying to revisit, by interdisciplinary methods, the spectator's status, the "meaning production" and the identification procedures, in order to offer a new and integrated perspective on his/hers participation. The paper will compare and interpret the definitions of framing analysis offered by Goffman for the everyday life practices, with the specific definitions of the participative processes in theatre and film, from semiotics and pragmatics fields of research. The aim of this (first in a series to come) critical approach is to question the aesthetically oriented strategies of production, and to demonstrate that the new generations of spectators (motivated by digital competences and technological abilities) shifted to more experiential-oriented audience values and practices, using the aesthetical structures mainly as neutral vehicles for the fictional immersion.

Keywords: *Audience, Spectator, Theatre, Film, Performance*

Theatricality, Framing, Keying and Shortcuts

Much ink has been spilled in the attempt to define theatricality, regarded on the one hand as a specific of the theatre performance in relation to other types of performances (or other forms of artistic expression), and on the other as a mimetic – expository specific of human behaviors. Actually, it is quite difficult to gather under one single perspective these two dimensions of the concept, and I believe that, after all, the first action, that of defining the theatre specifics, should be derived from the second which comes first historically. As we know already, functional elements specific to theatre communication precede human nature. Therefore, what could be the theatricality of the latter meaning, that of a mimetic – expository specific of a large part of our interpersonal activities?

With the risk of upsetting a lot of people, I'd venture to say that, for philosophical-aesthetic reasons, two thousand years were wasted, from Aristotle to behaviorist psychology, putting the cart before the horse: that is, mooring (with

* *Professor, Theatre and Television Faculty of "Babeş-Bolyai" University, Cluj, Romania*

plenty of creative energy) in the confusion between theatricality and mimetism / mimesis. Mimetic action is, after all, nothing but a set of natural, neurobehavioral practices that initiate certain adaptive strategies (educational, operational, etc...). Mimesis, however, highly present in Platonic dialogues, as well as in Aristotelian theories with regard to artistic creation, is an integrating aesthetic concept, reuniting in its origins poetical expression with the sacred. We will place between brackets the entire philosophical-aesthetic debate dedicated to it, at least for the moment, boldly declaring it as irrelevant to our topic of discussion.

No, theatricality is not mimesis; but theatricality makes use of all the mimetic activities to organize them in controlled discourses. Theatricality is, if we were to proceed methodically, the invariant covering our (procedural, rhetorical and behavioral) answer to the fact that we are being observed, that we grasped someone's attention.

Remember that, for any type of social activity entailing your presence in a non-personal space, you undergo special preparations: you select a certain outfit, depending on your previous experience of the environment and the message that you want to deliver in relation to your own personality. You prepare your face with certain combing, make-up techniques, etc. Willingly or not, you will control your posture and language in certain ways; furthermore, before leaving, you have already made up in your mind a sort of minimal script of the situation that you are about to expose yourself to. And from which you want to get the maximum effect. Goffman (1959, 1967) called this phenomenon "*presentation of self*" and rightly identified it as being one of the fundamental, matrix elements of the "*everyday life dramaturgy*".

About the same time, in one of his few articles dedicated exclusively to theatre, Umberto Eco (1977) concluded that the specificity of theatre discourses comes from *ostentation*, that is to say from *controlled doubling of the semantic value of the scenic object performed by indexicality*. In other words, the chair on stage is both a chair (a physical object and a category) as well as the procedure of indicating a chair.

Reasserting, therefore, Goffman's socio-semiologic perspective with Eco's strictly semiotic perspective, theatricality seems to be the *totality of psychological, behavioral and semiotic strategies aiming for a controlled effect of the presence of the person and/ or of personal interactions, in relation to a viewer, by doubling the primary semantic value through indexical value*. In a friendlier definition, theatricality is our natural tendency to grasp the centre of the image when we feel observed and to control the effect that we produce, by marking/emphasizing our own presence (regarded as a unitary discourse, of course) by various syncretic strategies (corporal control, choreography, mimics, costume, verbal language, tone of voice, voice amplitude).

The problem is that as soon as you reach, after sweating enough, such a definition, you are confronted with the eternal dilemma of the precedence of egg over the hen. Because, after all, how is theatre communication initiated? Through theatricality capturing our eyes, or through eyes set on the object / situation that generated a reaction of “theatrical” control. This dilemma, as Caragiale’s character Farfuridi would say, is a tough one. With the exception of visual contact, when we are talking about two people, or a surprise element, defined as signal, when it comes to observing a situation, there don’t seem to be many elements outside the relation between the observer and the observed to make things clear for us.

What might clarify things a little are precisely the ethological (Lorenz, 1966), sociological (Goffman, 1959) and anthropological (René Girard, 1978) theories, all concocted, paradoxically, between 1960 and 1975, and stating, from various points of view, that *natural theatre-like interaction is precedent* to the social “taming”, in the socio-cultural ritual with aesthetic function, that the actual performance is. From such a joint perspective, the *observed/observer object* dialectics is subject to a permanent dynamics of negotiation, the observer generating the ostentation to the same extent that the observed object “overexposes” itself, in order to capture the eye.

For a better understanding, Goffman (1974) introduces here the notions of strip, frame, framing and, eventually, keying.

Let us suppose that we are walking on the street, paying little, or rather peripheral attention to images around us, deep as we are in our own thoughts or wandering mind. The continuum of images perceived, but on which we do not focus our attention, represents the “*strip*”. When our eyes catch an object or a situation that, for some reason or the other, calls our attention, we apply a *frame* that we are instinctively “*scanning*” / framing, in other words, that we subject to our minute observation, directed towards interpretation. In order to get the interpretation, however, our mind needs to comparatively process a complex set of pre-existent experiences and flows of meaning, stored in our memory, in order to find, and based on analogies, the right *key* for the framed image-situation.

Everything, however, is based on a minimal decision: that of observing, of becoming spectators of a certain event. Just as in any other type of communication, we can later come into the already interpreted frame, becoming, in our turn, actors in relation to a potential observer. Or we could walk on.

For example, the anonymous author of a funny short film posted on YouTube (http://www.youtube.com/watch?v=HOR3g_Xdon4) is ready to film his skater friends, but accidentally shifts his attention to a different street event; he frames, interprets in an involuntarily comical key a situation that otherwise turns into a perfect nucleus of everyday dramaturgy. After which, he distributes the communicational product that he accidentally framed.

Looking for the spectator at this level – of his positioning towards the observed object/ event – the first thing we need to add is that, generally, in everyday dramaturgy, our framing and interpreting decisions are, most often, directly influenced by the target of the entire process: that is, the efficient adjustment of our presence into a certain space and time. The accidental framing and interpreting may have as a purpose the mere acquirement of information/ knowledge on a certain event, just like when for a few seconds, we seize an interesting or terrifying situation which does not influence us for the moment, or does not touch us sufficiently. We store it into our memory, without interfering with the communicational act. Or, knowing that it might unpleasantly touch us, we avoid interacting with the heroes of the concerned situation observed.

On the other hand, many of the keyings stored by us to interpret, through analogies, everyday frames have as deep motivation the increase of our control capacity, in situation that we find ourselves as “actors”. In other words, the overwhelming majority of our interpreted framings led to interpersonal communication, and to activities in which we play our *social roles*.

Sometimes we use the wrong keys, producing interpretations that lead us, when we step into the frame, to all sorts of blunders... Loads of the comical (or sometimes embarrassing) situations are based on the wrong use of the interpretation key, both in everyday life and theatre or cinema.

Mutually, a person or a group of people may organize, in their everyday life, intended or unintended pranks, based on the “directing” of a mistaken frame, or on the failure to correct a miss-keying of the viewer, after his interaction with the frame. In other words, we can share intentional or less intentional macro-comedies, whose ultimate viewers are the actors-directors who concocted them, or simply allowed their existence. This is what many pranks in everyday life are, just as the ones at price in the media (hidden camera etc.): nothing more than games, challenging a distorted key.

Three are the positioning adjustments that differentiate between the accidental spectator and the actual spectator, involved in theatre, film or media communication. First of all, the willing establishment of a constant apperceptive distance between ourselves and the chosen framing, for a limited period of time, aiming to rebuild a fictional universe and acquiring the pleasure of “identifying with the other”.

Secondly, the theatre or film spectator has to operate a strategic renunciation to his/hers own universe of problems, and to large part of self-perception, in order to initiate the semiotic mechanisms (construction of signification) and symbolic identification.

Finally, psychoanalytically speaking, the positioning in an apparently weak position in relation with the authority of the performance, in a sadomasochist type of game (more or less unconscious). In other words, the spectator positions himself in the masochist posture, aware that he will never be a victim. The performance has not only the duty of making itself understood but, first of all, of touching us, of forcing us to view it, of shattering us on the inside, triggering our compensating enthusiasm. For that, however, it our viewing has to be educated at the same pace as our capacity to decrypt more complicated narration fabrics, over-layered dramatic structures, imaginary dives, with the use of the most abstract conventions, but to the strongest emotional, apparently mediated, effect.

The viewing is, in this sense, our “shortcut” mechanism to contact the psycho-cognitive invariants – personal, traumatic, as well as collective, mythologized – extremely deep, whose rise to the conscious refocuses us on ourselves. In terms (although rather metaphoric) of the post-Freudian psychoanalysis inventory, the spectator within us is, fundamentally, pervert in his voyeurism, in an initiative whose final aim is a rebalancing (through mediated pleasure) of the tensions between the unconscious and the conscience (Žižek, 1992, 2006).

Reading Rule and Negotiation of Convention

When we speak of performing arts (different from theatricality of the everyday life) there is, of course, a punctual (as well as procedural) reciprocity between the knowingly paradoxical situation of the actor and the one of the spectator. If we were to remember it, Diderot felt that the true acting expression, touching and effective, was based on the capacity to stop being oneself of the one playing a certain part. From his perspective, the paradox of acting resides in the actor's ability to temporarily and willingly stop to “exist” in his own life, in order for a fictional world to exist (or in order to produce comprehensible meaning in an “unreal” but possible context, laden with symbolic functions). Hence the encyclopedist's recommendation for the actor to be cold and refrain from scenically developing his emotions, in order to allow him to be inhabited by the character.

Furthermore, the spectator prepares to enter the fictional universe of the spectacle in a sort of paradoxical self oblivion, twofold oriented: his attention must prompt the contextualization process of the fictional universe, entailing the acceptance of an entire set of conventions and decoding that he must put at work, in order to identify the character, situation, event, experience or set of concepts (with cathartic effect), able to give pleasure. In other words, the spectator leaves oneself, inhibiting the orderly stimuli which might take him back to his own identity and everyday life, in a process of inner voiding. The purpose of this voiding, that Anne Ubersfeld (1971) called “denial”, is the repletion (more or less controlled)

with a foreign, fictional existential experience, intensely laden with symbolism. The more complete is the denial process, the more favored are the means of perception and semiological organization inducing pleasure.

Ubersfeld was perfectly right to compare the paradox of the actor to a self-induced dream. Certainly, our freedom in relation to the scenery, the set of conventions, or the narrative support of this dream is minimum; but, on the other hand, because the interpretation of our own “fall-into” the fictional space is a personal construction (which never fully identifies with the semiological setup, intentionally displayed by the group of artists, nor with our seat neighbor’s interpretation), the experience in itself is felt as liberating and is, therefore, similar to dreaming.

Theatre [experiential, for the spectator, Ed.] has the status of dream: an imaginary construction whose spectators know that it is radically removed from the sphere of their daily existence. It is as if there were a dual zone for spectators, a two-part scene. (...) This is *catharsis*: just as dreams can fulfill, in a way, the desires of the dreamer by constructing a fantasy, so the creation of a concrete reality can liberate the spectator. The spectator sees his or her fears and desires realized or exorcised without becoming their victim, yet not without his or her participation. (Ubersfeld, 1971, p.74)

For this reason, some researchers, among which Ubersfeld herself, were inclined to sophisticatedly describe the condition of the spectator, often aiming to critically deconstruct both the idea that the spectator is caught into a “theatrical illusion”¹ (in the sense of the game with mystified keys, a theme in so many literary, theatre and cinema works, ever since Corneille's *Comic Illusion*), and the idea of the spectator's passivity within the communicational chain.

When we see one object at a distance behind another, what we are seeing is in a very real sense our own body’s potential to move between the objects or to touch them in succession. We are not using our eyes as organs of sight, if by sight we mean the cognitive operation of detecting and calculating forms at a distance. We are using our eyes as proprioceptors and feelers. Seeing at a distance is a virtual proximity: a direct, unmediated experience of potential orienting and touches on an abstract surface combining pastness and futurity. Vision envelops proprioception and tactility... Seeing is never separate from other sense modalities. It is by nature synesthetic, and synesthesia is by nature kinesthetic. Every look reactivates a multidimensioned, shifting surface of experience from which cognitive functions emerge habitually but which is not reducible to them. (Massumi, 1998, p. 32)

¹ “...there is not theatrical illusion. The theatre of illusion is a perverse fulfillment of denial” (Ubersfeld, 1971, p. 25).

But, in order to thoroughly and effectively project strategies leading to identification and further on to emotional empathy producing pleasure, in other words, in order to create the conditions in which the empty vessel that we are can be filled with the fantasy substance of our parallel lives – our mind needs to perform an entire set of semiotic operations. Therefore, it needs to be creatively activated. The main purpose of this feverish work, although unseen, is twofold: on the one hand that of identifying and setting the specific dimensions of the theatre context (space, time, heroes, fundamental relations of the status quo prompting the plot or performative action); on the other, to decipher, based on analogies with previous spectator experiences, the types of codes making up the convention (aesthetic, but not only) needed to establish a profitable, efficient interpretation/reading rule to assist us into entering the imaginary world and set in it.

Actually, the spectator knowingly negotiates, throughout that interval of the spectacle that theatre and film people call “setting in” (prologue, exposition, protasis, pre-plot curtain, credits, intro, etc.) the way in which the system of conventions provided by the performance can be deciphered and operated, in a quasi mechanical way. Thus, he’s able to decode the continuum of the scenic or cinematographic action. In general, for the sake of the spectacle, regardless of its genre, this negotiating sequence should not take very long, otherwise the spectator will go into an extended state of confusion, gradually turning into irritation. Unable to find a reading key, he will get frustrated, specifically because he can’t initiate the semiotic processes (as I said, half-mechanical, similar to a virtual translation device) to allow him settle in the empathic identification process. Still, the negotiation of the convention should neither be hastened, through a convenient recourse to any type of clichés, nor by the spectacle producers, or the spectator himself: because the risk of applying wrong reading keys/rules is that of blocking the communication. Any negotiation of the convention should actually lead towards the equivalent of investiture...

The negotiation of the convention – aware-unaware – is completed at some stage during the “semiosis” continuum, by establishing the so-called “communicational pact” (certainly, an unwritten one) between the offer represented by the discourse strategies of the spectacle, and the reading rules discovered and operated by the spectator. In brief, from a certain point of the theatrical/filmic action, the spectator learn how it “*needs to be read*”: which are the conventional coordinates of the imaginary space-time (also called “*chronotope*”, or dramatic context), which are the fundamental relations between this context and the existential one, exterior to the spectacle, in which the spectacle lives (also called *referential context*); as well as, more importantly, which are the discourse regularities – semiotic, aesthetic and generally cultural (at a symbolic and syntactic level) – which provide coherence and comprehension to this imaginary universe in process.

From now on, depending on his power of producing analogies, on his experience in deciphering the sophisticated codes and sign systems placed in syncretism and working simultaneously on various perception channels, as well as on the dialectics between the current aesthetics and the type of contents to which he is preferentially attracted to, the spectator will “release” the interpretation mechanisms, which work nearly without his conscious control, letting himself be carried away by the glow of emotions prompted by the identification.

An effective conclusion of the communicational pact depends however to a large extent (although not to a capital extent) on the previous “training” of the spectator in adapting his associative abilities, both in contents (themes, favorite topics, idea, symbolically set situations, mythemes, etc.), as well as – especially – in dominant aesthetics and stylistics at a certain time, in a certain place, regardless whether the spectacle is theatre, opera, performance, film, etc. Differently put, the spectator is more likely to find an efficient reading rule of reading a certain spectacle when he is familiarized, through regular cultural consume, with the rhetoric and the strategies to construct a common discourse, in his favorite cultural consume field.

Yet, there is here a sort of twofold trick, like in a Möbius band. The entirety of codes and aesthetics, dominant at a certain time, set in as a *meta-pact* in relation to loyal audiences. The trusty spectator becomes, in time, captive to a homogeneous set of grammars and rhetorics, which they regard as canonic. By specialization, the spectator might shift his focus and interest from the identification to the dramatic context, to an identification of the means of “telling the story”, secretly congratulating himself for his technical, and code breaker skills. It is the type of reaction that we often notice in professionalized/ captive spectators, who unconditionally admire a certain type of aesthetics, a certain director, regardless whether the spectacle has or not an actual (emotional and/or intellectual) effect on them. Or, displeased by unfamiliar convention systems, spectators refuse to “learn” new reading rules. We all probably heard, at some point, reactions like: “They no longer make spectacles as they used to.”

Nearly simultaneously, either by pressure from audiences who, from a certain point on, change texture and consistency, or by pressure from artists who, in a given socio-cultural context, feel the need to thwart or even deconstruct reading-rule habits (set in loyalty developing grammars, like commodities), the meta-pact is bypassed by new coding systems, new discourse strategies, which imprint new aesthetics. The perfectly balanced sadomasochist relation between the cultural product (spectacle, in this case) and its addressee (the spectator) enters into a new crisis, and the meta-pact is followed by a decline, an *infra-negotiation*. In the dynamics specific to modern spectacle, reading rules are, at the level of setting conventions, cyclically questioned. Any imminent divorce is nevertheless

followed by a surprising, nearly unexpected reconciliation, in a new socio-cultural and, of course, semiologic context.

The abstraction of the procedures to identifying discourse codes and strategies, defining the systems of conventions, is specific to the development of the theatre and film spectator throughout the 20th century. Especially if we take into account the permanent migration of the loyal audiences between the two types of spectacles. In the natural need to set borders of specificity, each of the two arts has constantly associated itself to the other, in stages of denial and reconciliation, feeding and stimulating each other. The spectator in its turn challenged or allowed himself to be challenged by the stages of this accelerated abstract processes.

Let us remember, for example, Thornton Wilder's famous play *Our Town*, set at the end of the '30s, a dramatic text which makes use not only of the Romantic meditation on life, death and memory, in its content, but also the heavy artillery for the abstraction of the aesthetic means, by rejecting any "realist" methods (traditionally suggesting the credibility of the dramatic situation): it allowed the presence of the narrator-director in the fictional space and, hence, it used the most "artificial" and abstract coding elements (scenery, costumes, props, etc., all reduced to minimum or simply "induced" by pantomime). After only two years from the premiere – and Wilder being awarded a Pulitzer Prize -, the play turned into a film, which was followed by a long range of television productions (eight only in America, not to speak of the translations and representations in tens of other languages). One of them, in 1955 was a musical, a sign of its enormous popularity. After some quiet decades, when the play seemed to have turned in an encyclopedia entry, at the beginning of the new millennium, in 2003, Lars Von Trier paraphrases Wilder's discourse strategy (and topic) in the cinema blockbuster *Dogville*. He translates the Romantic/nostalgic atmosphere of the original play into a violent and cruel story, and re-negotiates the abstract design of the "play in a movie" provocative structures.

Only three years later, as a sign that attempts to "renegotiate the convention" are healthy and still productive, Ned Rorem and J.D. McClatchy's opera inspired from the play is premiered... Meanwhile, *Our Town* is surprisingly back in style... as shown by the staging in 2008, with Paul Newman as the director, that I propose as a comparative reading with Von Trier's film.

Most of the times, throughout the theatre or film spectacle, the spectator is no longer revisiting the reading rule, because the continuum of the communicational action preserves a homogeneous set of conventions. On the other hand, we've had, ever since Romanticism, countless of attempts to take the spectator out of his mechanical, quasi unaware reading that he undertakes after concluding the pact. And this often happens through a sudden mutation, denying or only contradicting the initial set of decoding procedures. Let's assume that in a realist type of dramatic context, a dream-like character, or a surrealist prop come in... The effect will be

not only shocking, but, in case the convention mutation is actually related to the content substance that the spectacle aims to convey, the spectator will be forced to *renegotiate the convention*. He will integrate the mutation (if the code change is not felt as an artificial one) in a new algorithm, drawing up, not only in the future, but retrospectively as well, and a new rule. In other words, the “meaning production” of the spectator is not only linear; it can often be also retroactive, instantly rereading, on a branched convention grid, the entire spectacle experience.

REFERENCES

- GIRARD, René (1978) *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Grasset (transl. *Cele ascunse de la întemeierea lumii*, Bucharest, Nemira Publishing, 1998, reed. 2008).
- GOFFMAN, Erving (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959 (tras. *Viata cotidiana ca spectacol*, Bucharest, comunicare.ro, 2007).
- GOFFMAN, Erving (1967) *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. London: Anchor Books.
- GOFFMAN, Erving (1986) *Frame Analysis*, Boston: Northeastern University Press.
- ECO, Umberto (1977) „Semiotics of Theatre Performance”, in *The Drama Review*, nr.21.
- LORENZ, Konrad (1966) *On Aggression*, NY: Harvest pbk.
- MASSUMI, Brian (1998) “Sensing the Virtual, Building the Insensible,” *Architectural Design* 68 (5/6) (May/June 1998): 21.
- UBERSFELD, Anne (1971) *Lire le Théâtre*, Paris: Sciences sociales.
- ŽIŽEK, Slavoj (1992) *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid To Ask Hitchcock)*, SZ editor. London; New York: Verso.
- ŽIŽEK, Slavoj (2006) *The Pervert’s Guide to Cinema*, directed by Sophie Phiennes, presented by Slavoj Zizek <http://www.thepervertsguide.com/castandcrew.html>

MIRUNA RUNCAN is Professor PhD and Scientific Chancellor at the Theatre and Television Faculty of “Babeş-Bolyai” University, Cluj, Romania. She had a Bachelor in Literature at the Bucharest University in 1977 and a PhD in Theatre’s Aesthetics at the Bucharest University of Theatre and Film in 1999. Professor at the Journalism and Communication’s Department of the Bucharest University (1994-2001). From 2000 professor at the Journalism Department of “Babeş-Bolyai” University of Cluj, Romania (2000-2004), then at Theatre and Television Faculty of the same university (2004-present) Co-founder (with C.C. Buricea-Mlinarcic) of Everyday Life Drama Research and Creation Laboratory (awarded with a three year National Grant for Research in 2009). Head of the Doctoral School in Theatre at “Babeş-Bolyai” University (from 2009).

SELF-DERISIVE THEATRICALISATION OF IDENTITY: IMAGOLOGICAL CLICHÉS IN THE ROMANIAN DRAMATURGY

LAURA PAVEL*

ABSTRACT. The article centres upon the analysis of the dramaturgy that is said to have had a subversive ground within the context of the Romanian totalitarian political regime. I critically argue that the rewriting of certain canonical identity myths within theatre adds important layers of symbolic significance to the imaginary construct of Romanian cultural identity, before and after 1989. The invention of new myths of identity in Postcommunism is analysed through the symptomatic Gothic-Postmodern imaginary of the vampire, seen as a fictional echo of the interior Other of a whole community.

Keywords: *imagology, the mythology of identity, imaginary self-reconstruction, ideological censorship, the interior Other, patriotic-historical plays vs. inter textual dramatic parodies, theatrical counter-myths: the imaginary of the vampire, the Dracula-type complex*

If, following in the footsteps of Emil Cioran, we keep asking the question “How can one be a Romanian”?, we shall come across many fictional accounts of Romanian identity, which is turned inside out by the others, by *foreigners*, via a media phenomenon that sometimes borders on garish kitsch. Many a time, we find ourselves affixed inside the insectarium of a stereotypical-legendary image, taken from the vampire movies, whereby we are the residents of “Dracula’s homeland”. This is the outcome of a mythologisation that is not exactly flattering for us, at least not when it is considered in relation to the much too flattering projections of our communist country from the songs and the lyrics of bards who wrote sycophantic panegyrics to the former dictators. It appears to me that the return of the (historically and ideologically) repressed today may be transcribed, metaphorically, into the figure of an imaginary vampire, a Dracula-type phenomenon, understood as a projection of our split identity. How do we relate ourselves to this complex, how can we assume it, first and foremost, as our own “Dracula”, and exorcise him only afterwards, put him into the act, like in a therapy based on psychodrama and sociodrama?

* Associate Professor, Theatre and Television Faculty of “Babeş-Bolyai” University, Cluj, Romania

The following pages aim to carry out an exercise of rethinking, from the perspective of – especially dramatic – *imagology*¹, the ambivalent, and oftentimes conflicting, Romanian identity, whose recent past has been haunted by totalitarian ideological ghosts, and whose present is equally perplexing. Conducted from a self-ironical stance and, perhaps, with a touch of that self-dissolving scepticism that Cioran once talked about, this attempt to redefine identity entails, to my mind, analysing several familiar *imagological* clichés.

The blanks of community memory and the paradoxes of imagology

Under communism, the oftentimes self-mystifying fantasies of identity bore the brunt of having to comply with the totalitarian discourse. Now they are facing the further impasse of resonating with the same “sickly” community organism of the post-communist *country* in transition, divided as it is at the imaginary level of identity myths. Our relating to the recent memory of the communist past is subject to the inevitable risks of a paradoxical mythologisation, which are entailed by the compensatory tendency of reinventing our personal history against the background of collective history. Such personal identity is, therefore, dependent upon the identity of the community and, at the same time, insufficiently coagulated, vulnerable, traumatised, and mystified.

The image of the homeland and its “patriots”, inoculated in us by the official propaganda discourse from before December 1989, was cleansed through ideological fictionalisation of any debris that dissonance, resistance or even concrete dissidence might have represented. It only rarely revealed, in subversive manner, the social cleavage or schizophrenia of the time. In compliance with deceitful totalitarian visionarism, the *homeland* as an imaginary projection had, in fact, the attributes of a terrestrial utopia, intended to function as an ideological drug, to anaesthetise authentic political instinct. In *The Romanians after '89*, Alina Mungiu denounces the very trauma of the Romanians’ utter isolation in the totalitarian world both from the West and from its own past, which “for much of the population is a counterfeit past and a counterfeit tradition that has been built for them, a simplified, stereotyped tradition, emerging from the films made at

¹ An interdisciplinary domain by excellence, situated at the confluence between etno-psychology and the history of mentalities, political science, sociology, history and comparative literary studies, *imagology* – a term imposed in France by Daniel-Henri Pageaux – involves a comparative research methodology targeting the frequently stereotyped image of the *foreigner*, of the collective mental constructions of *otherness*. *Imagological* studies also analyse how an ethnic, national community or even a transnational cultural unit (like Francophony, pan-Germanism, or pan-Slavism) process and interiorise their mentality clichés of its identity as constructed by the *Other*.

Buftea and from the patriotic television serials”². Similarly, massive distortions of the collective memory, inculcated with unswerving *patriotic responsibility* (if I may call it that, citing the fetid stench of the wooden language that is still wreaking havoc upon us today) into successive generations.

The omissions and cosmetic embellishments of real history, made at the party’s command, are still here to *haunt*, for who knows how long a time, the mythicising imaginary of our emotional projections of and relations to the *homeland*. This is also the symptomatic case of the essayists of my generation (or, rather, the intermediate generation of the ’90s or the 2000s), who position themselves in the self-flagellating situation of being the survivors of “the vanished world” and plunge, therapeutically or, at times, in paradoxically nostalgic fashion, back into the communist period of their childhood: such is the case of authors ranging from Radu Paul Gheo, with his *Adio, adio patria mea, cu î din i, cu â din a* [*Farewell, Farewell to my Homeland*] and *Românii e deștepti* [*Romanians Is Smart*] to Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici and Ioan Stanomir. The latter³ even suspect that however specific their “total” visionarisms might have been to the infantile imagination and fabulatory ability of childhood, they must have been signs of their interiorising the regime’s totalitarian imaginary.

With the abandonment of utopianism and the autistic projections of totalitarian ideology, it is becoming increasingly difficult, I think, to interpret the “hole in the flag” from December ’89 as the mark of a so *sublime* a moment as it appeared to the philosopher Slavoj Žižek⁴ in the 1993 Introduction to his famous

² See Alina Mungiu, *Românii după ’89*, Bucharest, Humanitas, 1995, p. 128.

³ In a text entitled symptomatically *Insectarium*, from the Chapter *Survival under a Glass Bell*, Paul Cernat comments on the “total” fantasies of his cloistered childhood under the bell of the Ceausescu regime: “I was dreaming of insectaria with millions of butterflies, of expeditions in search of the ideal of absolute beauty – ‘total’ visionarisms (...) While browsing, avidly, encyclopaedias of all kinds, I dreamed of myself as a genius and a universal man – it is not at all inconceivable that I should have internalised thus something from the totalitarian imaginary of the period back then”. See Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *O lume dispărută. Patru istorii personale urmate de un dialog cu H.-R. Patapievici*, Iași, Polirom, 2004, p. 45.

⁴ Adopting a psychoanalytical perspective on ideologies, Slavoj Žižek interprets as sublime, or as eliciting “sublime enthusiasm”, the image of the flag with the hole cut out by the Romanians during the days of December 1989: “The most sublime image emerged in the political upheavals of the last years – and the term ‘sublime’ is to be conceived here in the strictest Kantian sense – was undoubtedly the unique picture from the time of the violent overthrow of Ceaușescu in Romania: the rebels waving the national flag with the red star, the Communist symbol, cut out, so that in stead of the symbol standing for the organizing principle of the national life, there was nothing but a whole in its centre. It is difficult to imagine a more salient index of the “open” character of a historical situation ‘in its becoming,’ as Kierkegaard would have put it, of that intermediate phase when the former Master-Signifier, although it has already lost the hegemonical power, has not yet been replaced by the new one”. Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, NC, Duke University Press, 1993, p. 1.

book *Tarrying with the Negative*. Rather, as we now know, the hole in the flag was an invisible fullness, a place of the vitiated imaginary, both the demised and the recently born imaginary, which had inherited a burdensome collective unconscious. To be more specific, an unconscious already filled with the persecutory ghosts of the artificial, ideologised past of a “homeland” emotionally projected as the stereotype of an earthly paradise.

*The “Caragiale Dynasty” and the negative mythologisation of the **homeland***

Counterfeited through propaganda during the Ceaușescu regime, the mythology of Romanian identity was subjected, after '89, to a parodic deconstruction in journals with a pamphleteering edge, in the bitter public statements of various cultural figures or writers, as well as in... the everyday street conversations, which oscillated between ennui and despair. It might be speculated that having been freed from the straps of censorship, the Romanian ethos of “râsu-plânsu” [“grin and bear it”] re-emerges as a structural fatality of the Mioritical nation. A contextual explanation for the phenomenon of demythologising the “homeland” and replacing propagandistic “patriotism” with self-flagellating definitions of *Romanianism* can nonetheless be easily found. It is connected to a complex of identity resentments and emotions coming from the recent past to haunt us: Romanians oftentimes attempt, in Sisyphean manner, to distance themselves from patriotic ideological intoxications, to exorcise them.

Tackled in a provocative-polemical register, much in the line of Cioran’s question about how one can be a Romanian, the much disputed question of collective identity brings forth against-the-grain rewritings of the Miorița and Master Manole myths. To bantering reinterpretations are also subjected the qualities traditionally considered to be specific Romanian features, such as hospitality, non-aggressiveness, and Christian tolerance (as seductively argued, in the case of the latter, by N. Steinhardt in his surprising essay *The Secret of “The Lost Letter”*).

In blatantly polemical manner, Cristian Popescu acknowledges his belonging to the *Caragiale Dynasty*, understood as the effigy of the self-flagellating consciousness of national identity. He rewrites, in an inverted-parodic version, Marin Sorescu’s mythologizing poem about the “heroes” of national culture, entitled *They Had to Bear a Name*. The iconic figure of Eminescu, an identity benchmark in the Sorescian text, is replaced by Cristian Popescu with the apparent counter-myth of our identity, Caragiale, since Caragialism is usually considered, by way of a vulgarising interpretive misunderstanding, to be emblematic, in the negative, of the caricatural, “mocking” deconstruction of Romanianism. Paradoxically, as if attempting to denounce the risk implicit in any mythologisation and to remove any gross oversimplifications of the way we read Caragiale’s satire, Cristian Popescu’s text describes, with heartrending

tenderness, the miserabilism of everyday life in the “sad and beautiful country” from the communist times: “Caragiale never existed. There was only a sad and beautiful country in which almost all people were sentenced to life in a pub. With pints of beer chained to their wrists (...). But mostly, there was a ballad called “Miorița” [“The Little Ewe”], which synthesised the spirituality of that people. As it was about two shepherds who kill a third because he was richer. (...) And everybody in that country secretly wondered: what might the poor ewe have done after the death of her dear lord? But no one had the power to tell the naked truth to one’s face. Which is that three days after the killing, the ewe went to the murderous shepherds and told them: ‘My wantwit, my most sacred love, cheated on me with a princess – his bride, who’s the whole world’s pride. I am single and smashed, with three full days passed, I bleat loud and fast, I don’t like this grass. I’m very seriously ill. Come over and let’s throw a shindig.’ No. Caragiale never existed. There were some rutted cemeteries, dug out with a bulldozer. So that little, first-grade children would come and scribble with a penknife on all the tests of the skeletons: MADE IN ROMANIA (...). And because all these had to bear a name, a single name, and so that those men could freely roar with laughter at all this – they were called simply: Caragiale...”⁵.

Reinvented once again after 1989, as a counter-myth of the effigy of Romanianism, the Caragiale media cult ultimately became a convenient formula of complacency in self-derision for writers, journalists and indeed, for all other “slickers” of the civic space. By comparison with Mitică, the character created by Caragiale as the apparently harmless or even tragicomic jester – with stronger tragic overtones in Pintilie’s splendid film of the early ’80s, *Why Do They Ring the Bells, Mitică?*, which was banned by censorship at that time – another “myth” that the *others*, the foreigners have been building around us seems to be less comfortable to deal with: Dracula, the cliché-figure of the vampire from Transylvania, a tenebrous and entirely marginal region, whose blatant ex-centricity was propagated in the Western imagination through Francis Ford Coppola’s famous film and its countless remakes which were adapted after Bram Stoker’s *fin-de-siècle* novel. Despite – or perhaps because of – the very kitsch within which it has often been clothed in recent cinematic popularisations and, in general, in the mental stereotypes that Americans and Westerners perpetuate about the Romanians, Dracula has become a fictional figure that threatens to *vampirise* our fragile identity, which is undergoing a difficult process of self-reconstruction.

⁵ Cristian Popescu, “Trebuie să poarte un nume”, in *Arta Popescu. Poem, 1987-1993*, Bucharest, Societatea “Adevărul” S.A., 1994, pp. 62-63. The initial title of the text cited here was “Caragiale n-a existat” (in *Nouăzeci*, no. 6, October, 1992).

*An identity myth and its theatrical reverse: the **patriotic prince** versus the **vampire***

Before 1989, the mythology of Romania's totalitarian period was consolidated, as it is well known, through an autistic patriotic imaginary, promoted by Ceaușescu's bards, by the *kulturniks* and the propagandists of the *new man*. Furthermore, the patriotic theme and the heroic historical figures associated with it were also not absent from the elite, valuable culture, or from the subversive literature, posing *resistance* to the communist regime's indoctrinations. This phenomenon is giving rise to conflicting interpretations today, oscillating between the idea of the subversiveness of that literature which, while resorting to the myths of national history, actually denounced the degraded present of the Ceaușescu era, and the opposite idea whereby the very same literature sanctioned the writers' political cowardice and passivity, their discrete compromise with the regime, rendered specifically through their historical parables with a patriotic message. Such parabolic literature, with self-sufficient, autarkic imaginary projections, as, for instance, in the case of so many reworkings of the *myth of the patriotic ruler* in lyrical, prose and dramatic works, may reveal now, through an ethical-resentful re-reading, a mere dose of... controlled subversiveness, which was tolerated by the totalitarian regime.

Symptomatic in this respect are the patriotic-historical plays of one of the leading writers of the '60s and '70s, Marin Sorescu, canonised during the communist period in the school textbooks of the time, but also appreciated by the readership, who exulted over finding Aesopic "slings and arrows" and subversive innuendoes in his texts. The Sorescian outlook on national history from *A Cold* (followed by *Vlad Dracula the Impaler*, another play conceived under the fascinating aegis of one of the most controversial personalities of the Draculean clan) seems to be programmatically polemical, firstly, in relation to the mythicised reconstruction of famous historical figures, such as Mohammed II and Vlad Țepeș, and secondly, even in relation to the species of historical drama. Sorescu also positions himself against the grain of the devious patheticism of allegedly "patriotic" literature, which had to meet the requirements of official political discourse at the time the play was published (1977). The recipe for the patriotic-historical drama is subjected to a process of parodic deconstruction, being also relativised through the granting of new poetic connotations to concrete historical events. Through its use of typically Brechtian epic-theater sequences, parody and the contrapuntal poetic approach to the dramatic subject matter actually correspond to Sorescu's double appetite for bantering and genuine lyricism.

Political reverberations are also detectable in the dramatic parable entitled *Cousin Shakespeare*, which entailed the play being subjected to the censorship of the communist regime at the time of its publication. There is an anthological retort

that Sorescu, the character (who has to be “Danish” in order to be able to voice, in Aesopic manner, his opinions against the regime), gives in Tableau I, Act I, which rewrites a famous Shakespearean sentence: “Something is rotten *in the whole world*”. The ghost is no longer that of Hamlet’s father, but Julius Caesar’s, a character whose scenic apparition occasions miniature dramatised essays about the murderous power of the word, of premonitory discourse. Here, the reader may mentally reconstruct the analogy with the noxious nature of the wooden language used in party congresses and political speeches.

On the other hand, Sorescu’s plays appear to be lodged in a cautious rather than a revolted position against the censorship of those times, given that the parabolic formula is allied with the intertextual parody of the *theatrum mundi* type and with clear thematic universalism – both in the historical dramas and in *Cousin Shakespeare* – evincing a detachment, therefore, from the concrete historical and ideological contingencies of the times when those plays were written. In addition, the mythicising imaginary that is impregnated in the archetypal figures of the nation’s heroes, led by an unseen Impaler (a.k.a. Dracula) in *A Cold*, may be read as a resonance box, be it merely allusive, parabolic, or apolitical, for the totalitarian projections of official patriotic and party discourse. The rather unspectacular death of Toma, at the end of the play, interpreted by the character himself as nothing more than a *cold*, a physiologically insignificant accident against the background of constant archetypal behaviour, proves to be a false death, which imprints mythic dimensions in the protagonist; such is also the case of Jonah, from Sorescu’s homonymous play, or of Irina, from *The Matrix*. It could be argued that like the “grin-and-bear” ethics, the metaphorical euphemisation of death, in Mioritical fashion, also belongs to autochthonous folk mentality, prevalently approached by Sorescu in works like the lyrical cycle *By the Lilac Fence*, for example. The author’s deliberate concealment of the play’s central meta-character, Vlad Țepeș, his surprising scenic absence highlights, in fact, the protagonist’s peculiar ontological and fictional condition. From a controversial historical figure he becomes an identity myth by silencing or, as it happens in *The Third Stake*, by sublimating any compromising avatars of his typically medieval manifestations of pathological violence.

How come that whatever had been repressed in the stultifying and deviant context of ideological censorship returned after 1989? Particularly given that such censorship had also become internalised by that time, vampirising the writers’ minds from inside, splitting their selves under the impact of the larger, social schizophrenia? The sublimely patriotic Prince Vlad Țepeș turns, through a postmodern-Gothic imaginary alchemy, into the grotesque-tenebrous and, at times, risible Dracula. These years witness the publication of no less than *Dracula’s Journal*, bearing the signature of Marin Mincu. On the other hand, Dumitru Tsepeneag’s novel *Hotel Europa* fictionally

rewrites, in a tragicomic or grotesquely-humorous vein, a hallucinatory news story (taken from the press of the times and commented on in an 1997 issue of *Cahiers de l'Herne*, dedicated to the myth of Dracula), recounting the rape of a woman's corpse in the morgue and her purported resurrection after ravishment.

The young Romanian dramaturgy of recent years – dominated by a vivid self-flagellating imagery of Romania, as is, for instance, the case of Gianina Cărbunariu's *Stop the Tempo* or Peca Ștefan's *Romania 21* and *The Sunshine Play* – denounces with *great acuity* the Dracula-type complex. More specifically, it reveals the psychohistorical phenomenon of our being *haunted* by the macabre-gothic projections of our traumatic past. The Ceaușescu vampire couple in *Waxing West*, a drama text written first for the American public by Saviana Stănescu, is a parodical image of the Overseas media stereotype about the Romania of Țepeș/Dracula. The vampire Ceaușescus, paternal figures for Daniela, the protagonist (who leaves for New York to get rich), appear as terrible phantasms of guilt (they would like to get revenge for their being killed without a trial) and of the political chaos after '89. They are textual ectoplasms of the protagonist's old Romanian identity, a split identity, disembodied, seemingly unable to reintegrate itself: "Elena: You are as bad as a writer as you are as a judge. As an Impaler. As a Leader. As a dictator. As as vampire. As a husband (...). They nod at each other and start dancing and singing in a vaudeville style". Like a fake Brechtian Arturo Ui, the Romanian dictator sings, teaching lessons to the public about the medical advantages, scientifically tested, of the impaling process à la Dracula: "Ceaușescu: I am a good dictator/ Everyone can confess/ The tender fine impalements/ Relieve you from the stress"⁶. The fake announcement in *Miss Dracula sau Vize pentru iepuri* [*Miss Dracula or Visas for the Rabbits*], another earlier play by Saviana Stănescu, says everything about the kitsch contained in so many fake media myths: "Do you have a strong personality, burning eyes, interior fire, body of an amazon? You have then the chance to become Miss Dracula...". "Do you have a great personality, a burning gaze, a fire within, the body of Amazon? Then you also have the chance of becoming MISS DRACULA. The ROMANIAN BITTER Company, a prestigious name in the business world of Romania, invites you to the CONTEST. Send 3 photos, a CV and a letter that will convince us you're the best Miss Dracula to PO Box 22 666. The winner will receive 50,000 dollars, a one-year movie contract in New York and a 10-year U.S. visa – with multiple entries! The seven finalists will spend an unforgettable week at the Dracula villa in Germany and will receive a one-year Schengen visa. Do not hesitate to contact us, we guarantee reliability". A figure from the imaginary sphere of marginality (like the black man, the Moor, the sorcerer, the member of a religious or sexual minority, and the immigrant), the

⁶ Saviana Stănescu, *Waxing West* [bilingual edition], Translated and prefaced by Eugen Wohl, Afterword by Miruna Runcan, Cluj, Eikon, 2004, pp. 85-87.

Dracula-type vampire, that is the one coming from an area which, for many honest citizens overseas, still belongs to some alien *no man's land*, may be the outcome of an atypical, fictional exclusion mechanism. How can we, as Romanians, really *rewrite* Dracula, when any ethical or imagological reparatory attempt is undermined from the very start by the humour of Caragialesque extraction and by the self-derisive theatricalisation of our own identity? Or can we just exploit it and commodify it in the tourist picturesqueness of some mountain castles? Is *recognising* it, *accepting* it, with a slight degree of pride, perhaps, armed with the petty international fame that it imparts upon us really all we can do?

The vampire that haunts the post December Romanian fiction is not only an ambiguous internalisation, sometimes humiliating, sometimes burlesque, of the imagology clichés provided to us by the new American Dracula movies. It remains, I think, a fictional reflex of the painful desire to expiate, to exorcise ourselves of the historical traumas of our recent past. The alternatively resentful and reparatory imaginary in which we are rethinking and restaging our identity ascribes Dracula something of the scapegoat's mythological function.

Translated into English by Carmen Borbély

REFERENCES

- CERNAT, Paul, MANOLESCU, Ion, MITCHIEVICI, Angelo, STANOMIR, Ioan, *O lume dispărută. Patru istorii personale urmate de un dialog cu H.-R. Patapievici*, Iași, Polirom, 2004.
- MUNGIU, Alina, *România după '89*, Bucharest, Humanitas, 1995.
- POPESCU, Cristian, "Trebuiau să poarte un nume", in *Arta Popescu. Poem, 1987-1993*, Bucharest, Societatea "Adevărul" S.A., 1994.
- Substance. A Review of Theory and Literary Criticism* University of Wisconsin Press, vol. 31, nr. 2&3, 2002 (thematic issue on Theatricality, coord. Josette Féral).
- ŽIŽEK, Slavoj, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, NC, Duke University Press, 1993.

LAURA PAVEL is PhD Associate Professor at the Faculty of Theatre and Television of Babeş-Bolyai University, Cluj, where she teaches theatre history, drama theory and performance theory. She is also a literary critic and essayist. Author of the books: *Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban, 1997; 2nd edition revised, 2004; Ionesco. Anti-lumea unui sceptic, 2002; Ficțiune și teatralitate, 2003; Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative, 2007. Co-author of Dicționar analitic de opere literare românești, vol. I-IV, 1999-2003; definitive edition, 2007. She also publishes studies and essays in Euresis, Synergies Roumanie, Journal for the Study of Religions and Ideologies, Studia UBB Dramatica, Studia UBB Philologia, as well as in several collective volumes, in cultural and literary journals.*

Her monographical essay Dumitru Tsepeneag and the Canon of Alternative Literature, translated into English by Alistair Ian Blyth, has been published recently, in June 2011, by Dalkey Archive Press, in the "Scholarly Series".

LA THÉÂTRALITÉ DE L'IMAGE SACRÉE : UNE NOUVELLE CLÉ DE LA RELATION ÉGLISE-THÉÂTRE

ȘTEFANA POP-CURȘEU*

ABSTRACT. The Theatricality of the Sacred Image: a New Key to the Connection between Church and Theater. Taking into consideration the fact that there have always been problems when confronting the theoretical and dogmatic position of the Christian Church on the one hand and the presence of the art of Theatre in all its forms on the other hand, the present article tries to explain in which way and why the history of medieval European theatre overlaps the history of Christianity. As one key to this much debated relation we propose to analyze and theorize about the theatricality of sacred images, which is able to explain one of the most puzzling questions in the history of the birth of religious theatre: why did the occidental medieval Church made this birth possible, while its twin sister, the Byzantine Church, never allowed it as such? What is this theatricality like, and what helped it or prevented it from transforming itself into real theatre, this is what we are going to see.

Keywords: theatricality, icons, sacred images, medieval religious theatre, Byzantine Church

Le présent article part sur les bases d'une étude beaucoup plus ample – à laquelle nous renvoyons d'ores et déjà le lecteur –, afin d'essayer d'expliquer de manière plus ciblée comment la théâtralité inhérente à deux espaces culturels européens gémeaux se manifeste sur scène en Occident et à surtout à travers les images peintes en Orient¹. Car le monde chrétien médiéval a toujours été friand d'images peintes et d'images scéniques, de présences et de manifestations des plus « réelles » possibles, fussent-elles incarnées seulement par des acteurs ou par des couleurs, et cela, dans l'attente du « face-à-face » ultime promis par Paul dans ses *Epîtres*. Parler de *théâtralité* dans l'univers des icônes représente en même temps un défi et une véritable spéléologie dans l'histoire de l'imaginaire chrétien, dont les architectures se sont formées goutte après goutte, avec la patience extrême qui donne corps aux piliers et colonnes de la foi.

* Lecturer, Faculty of Theatre and Television of "Babeș-Bolyai" University Cluj-Napoca, Romania

¹ Ștefana Pop-Curșeu, *La théâtralité de la peinture murale post-byzantine (XVe-XVIIe siècles)*, Thèse de doctorat, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, sous la direction du Prof. Martine de Rougemont, déc. 2008.

Il nous faut donc remonter dans le temps, aux débuts du christianisme, lorsque la doctrine commençait seulement à prendre corps, pour cerner le tissu complexe des rapports entre l'Église naissante et le monde visuel, imprégné de paganisme, qui lui était contemporain. Un monde rempli de statues et d'images de dieux et déesses, où le chrétien était tiraillé entre la sobriété de son culte et le divertissement proposé par les scènes des théâtres, par l'arène de l'hippodrome, et le faste des cérémonies et fêtes païennes. Les critiques acerbes des saints Pères à l'encontre des spectacles, très importantes d'un point de vue documentaire pour l'historien de théâtre, nous montrent aussi le pouvoir de réaction des théologiens qui cherchent à proposer une alternative chrétienne, plus édificatrice et plus utile spirituellement et socialement, aux jeux futiles et oisifs d'une religion en déclin, qui encouragent la débauche et la vie chaotique. Ce n'est pourtant pas un théâtre religieux chrétien qui viendra remplacer pour le croyant le théâtre des mimes et des pantomimes tant aimé entre le IIe et le Ve siècle, mais un spectacle visuel, mental dans un premiers temps, puis rendu de plus en plus concret à travers des programmes iconographiques complexes qui couvrent les murs des églises dès les premiers siècles. Ces « spectacles chrétiens » s'épanouissent, dès lors, dans le cadre liturgique, qui offre un espace sonore capable de créer une atmosphère propice à l'implication et donc à la participation mentale et émotionnelle des fidèles².

Ce n'est donc pas un hasard si la liturgie orthodoxe atteint sa forme définitive au IVe siècle, élaborée avec ses didascalies par Jean Chrysostome, grand rhétoricien et passionné de théâtre, ou si les contre-exemples des personnages de théâtre profane sont les saints personnages des Évangiles et de la tradition. De plus, à part le fait qu'à la fin de la période antique et au début du Moyen Âge, l'alternative chrétienne n'est pas scénique, mais rituelle, une différence capitale avec le théâtre païen est, comme nous l'avons montré en d'autres lieux³, que le spectacle chrétien se veut un spectacle « vrai » qui ne laisse aucune place à la fiction et par conséquent à l'idolâtrie. Élément essentiel, qu'on ne soulignera jamais assez, puisqu'il confère un statut à part à la *théâtralité* qui caractérise pourtant le rituel et l'art de la chrétienté orientale et occidentale et qui, par un subtile glissement, a paradoxalement permis, et même encouragé, la naissance du théâtre religieux en Occident. Un spectacle vrai, qui a néanmoins profité de tout l'enseignement de l'art théâtral « faux » et « diabolique » qu'il a fini par évincer en grande partie de la scène sociale et religieuse au cours des siècles, en ne laissant que les mimes et leurs descendants les jongleurs, bouffons, autres histrions-musiciens et montreurs d'animaux, qui ont su se frayer un chemin propre pour divertir les gens et se moquer des autorités.

² Voir en ce sens le fameux livre de Tertulien, *De spectaculis*, Marie Turcan (éd.), 332, Paris, Éd. du Cerf, Sources chrétiennes, 1986.

³ Voir le chapitre « Attitudes, les chrétiens et la société du spectacle », in *La théâtralité de la peinture murale post-byzantine (XVe-XVIIe siècles)*, op. cit., pp. 83-111.

Cette aspiration de la théâtralité par le rituel chrétien byzantin, qui est allée de pair avec la prise de conscience de l'énorme pouvoir d'attrait exercé par le visuel, sur un fond culturel très riche, s'est traduite par une multiplication constante des images, par le développement de la gestuelle performative « parlante » dans le cadre liturgique et homilétique, par une exploitation constante des modulations de la voix, et du pouvoir dramatique de la parole chantée et dialoguée. C'est ainsi que l'Église a su s'approprier les caractéristiques essentielles de l'art dramatique et assimiler l'enseignement scénique antique, en les détournant de la scène et en gardant sa position anti-histrionique.

Sin l'on passe en revue les débats des historiens du théâtre et les différents positionnements critiques par rapport à une éventuelle existence d'un théâtre religieux byzantin⁴, on peut observer qu'il existe effectivement une tendance théâtralisante de certaines parties du rituel liturgique vers le Xe siècle, avec l'office des « Enfants dans la fournaise », qui ne deviendra pourtant drame liturgique que vers la fin de l'empire byzantin, peut être sous une certaine influence occidentale, et passera à une forme semi-liturgique beaucoup plus tard, en Russie, cette fois-ci sous influence occidentale italienne certaine. Des cérémonies à nuances théâtrales, comme celle du Lavement des pieds, des processions, des rituels théâtralisés qui impliquaient aussi la présence active de l'empereur ont certainement eu lieu, mais il nous semble une erreur de parler de « théâtre religieux byzantin ». Tout au plus, dirions-nous, sous l'influence des rituels de Jérusalem à partir du Ve siècle puis, beaucoup plus tard, après l'occupation de Constantinople par les croisés, peut-on trouver certaines formes, tout à fait théâtrales, de drames liturgiques mais qui ne sont pas encore du théâtre, n'ayant pas dépassé les frontières du rituel.

Pourtant, nous pouvons remarquer une chose essentielle : à la théâtralisation plus accentuée de la liturgie et du rituel byzantin dans son ensemble correspond l'apparition et la multiplication des cycles narratifs en peinture murale dans la majorité des territoires sous influence byzantine, et cela juste après le dénouement de la crise iconoclaste (comme dans le cas de la Cappadoce, par exemple au Xe siècle⁵). Et il en est de même en Occident, puisque le IXe siècle voit apparaître dans le rite romain (d'après le modèle byzantin des tropaires) des embellissements des textes liturgiques à l'aide de tropes chantés et rendus plus dramatiques lors des liturgies importantes, vraisemblablement composés par un ou plusieurs moines bénédictins

⁴ Cf. Stefana Pop-Curseu, « Le Mystère des enfants dans la fournaise : iconographie et histoire du théâtre byzantin », in *Studia UBB Dramatica*, n° 1/ 2008, pp. 137-161.

⁵ Cf. les excellentes études de Catherine Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, CNRS, 1991 et du même auteur, en collaboration avec Ahmet Ertuğ (photographies et conception artistique), *Sacred Art of Cappadocia, byzantine murals from the 6th to the 13th centuries*, Ertuğ & kocabiyik, Ast & Jacob, Vetsch AG, 2005.

de l'abbaye de St. Gallen. Comme à Byzance, cette tendance s'accompagne de l'enrichissement considérable des églises, des chapelles et des manuscrits en images peintes, sculptures et enluminures – dans le cadre de ce que les historiens ont appelé la renaissance carolingienne –, cela malgré la position anti-iconophile des théologiens carolingiens (qui ne visait, bien sûr, que la sacralité des images et non pas leur grande utilité catéchétique⁶).

Cette période des siècles précédant l'an mil se traduit, schématiquement parlant, dans la chrétienté déjà divisée, par un même besoin foncier du croyant de « toucher », comme Thomas, pour croire. Et l'image, dans toutes ses acceptions, y a joué un rôle extrêmement important. C'est aussi dans ce contexte post-iconoclaste, carolingien et post-carolingien (de rivalité au titre d'empereur de l'empire romain chrétien), qu'il faut comprendre du côté byzantin l'évolution de l'office des grandes églises constantinopolitaines qui empruntent des éléments aux offices monastiques très développés et, du côté occidental, l'apparition des premières formes de drames liturgiques toujours dans un contexte monacal, influencé par les rites byzantins, puisque Charlemagne va faire adopter la Règle de saint Benoît (en provenance de Montecassino longtemps sous domination byzantine) dans tous les monastères et abbayes de son empire. Le corps du saint fut apporté d'ailleurs comme relique à Fleury sur Loire, abbaye bénédictine d'où proviennent une grande quantité de drames liturgiques très divers⁷.

Nous devons donc mettre la théâtralisation montante du rituel chrétien en relation avec l'engouement de plus en plus irrépressible des gens d'Église pour une mise en présence du spirituel non seulement à travers l'image mais aussi à travers le charnel. Le XIe siècle est sillonné de débats et de commentaires autour du problème de la présence réelle du Christ dans l'eucharistie, la controverse de 1050 continuant celle de l'époque carolingienne⁸. Le caractère symbolique du mystère de l'eucharistie perd du terrain au profit de l'« acte de chair », qui vient prouver la superposition totale du corps eucharistique et du corps christique né de la Vierge Marie. L'incarnation des saints personnages par des clercs acteurs s'inscrit dans la même lignée de pensée, dans la même tendance d'hyperbolisation que signalait Jean Wirth à propos du rapport à l'eucharistie, mais cette fois-ci à un autre niveau, celui de la représentation. Il s'agit, en effet, d'une sorte d'hyperbolisation de l'image

⁶ Édition consultée, *Opus Caroli Regis Contra Synodum (Libri Carolini)* I, 17 (6-12), éd. Ann Freeman et Paul Meyvaert, Hannover, Hahnsche Buchhandlung, 1998, voir aussi l'étude exhaustive de MITALAITÉ Kristina, *La philosophie et la théologie de l'image artificielle dans les Libri Carolini*, Thèse de doctorat sous la direction de Gilbert Dahan, École Pratique de Hautes Études, Paris, sept 2004, 3 vol.

⁷ Pour les drames liturgiques voir le livre de référence de Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vol., London, Oxford University Press, 1951 (1^{ère} ed. 1933).

⁸ Voir M. Rubin, *Corpus Christi, The Eucharist in the late Medieval Culture*, Cambridge, 1991, et Jean Wirth, *L'Image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999, pp. 195-208.

à travers le jeu scénique-liturgique, d'une image qui prend corps, se meut, parle et chante, d'une re-personnification d'un saint (personne historique) devenu image-objet, puis réincarné en image-personne (*dramatis personna*). Et cela dans un même but pédagogique : édifier les fidèles, leur montrer la voie à suivre, générer plus d'attrait pour mieux catéchiser, pour mieux faire vivre au croyant la vérité chrétienne.

Il est temps de répondre maintenant à la question annoncée dans l'ouverture de l'article: Pourquoi le théâtre religieux a-t-il été possible en Occident et non pas dans le monde byzantin puis post-byzantin ? Surtout que les deux côtés réunissaient les conditions pour l'apparition de ce théâtre et que les germes dramatiques et théâtraux s'y trouvaient d'une part comme de l'autre ? Une des réponses possibles se trouve dans la théologie de l'icône, obstacle définitif et inébranlable à l'incarnation scénique des saints personnages. En refusant la sacralité de l'image, telle que la définissaient théologiquement et rituellement les Byzantins, l'Occident ouvrait largement les portes d'une utilisation plus libre de l'image religieuse et permettait à la théâtralisation du rituel de suivre son cours naturel et d'arriver au théâtre.

Nous avons exploré ailleurs la véritable philosophie de l'image élaborée par les Pères Grecs iconophiles afin de comprendre et de montrer que les fondements de l'icône en tant qu'image vraie du prototype et « réceptacle de l'énergie divine » ne permettaient plus, après tous les débats théologiques des VIIIe-IXe siècles, que le support de cette image soit autre chose qu'une matière inerte, sans vie, et que l'image-objet résultante soit autrement que bidimensionnelle⁹. L'homme, image vivante de son Dieu, ne pouvait en tout cas pas prendre sur lui le visage divin incarné, sans que l'acte soit perçu comme blasphématoire et fortement idolâtre, puisqu'il rendait possible non seulement une identité d'hypostase (d'aspect) entre le prototype et son image, mais aussi une identité partielle de nature, seule la nature divine n'étant pas représentée, ce qui pouvait conduire à de graves confusions. Pourtant, la victoire iconophile, tout en rendant impossible l'avènement d'un véritable théâtre religieux orthodoxe, a réussi, dans le temps, à combler le vide laissé par cette absence dans la vie spirituelle des croyants enclins à voir pour croire. Et cela à travers le statut accordé à l'icône qui, en étant investie d'un rôle liturgique important, porteur d'une véritable présence divine, se chargea d'une théâtralité beaucoup plus forte que ce qu'un simple portrait représentatif (comme celui de l'empereur par exemple) aurait pu faire naître.

Aussi, pouvons-nous différencier *deux grands types de théâtralité* dans le cas de l'art sacré chrétien de tradition byzantine : la *théâtralité imposante* des icônes portraits et la *théâtralité mouvementée* des icônes ou images narratives. La première,

⁹ Cf. Stefana Pop-Curseu, «Byzance et l'Occident devant la sacralité de l'image: quatre questions », in *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media*, nr. 2/2009, pp. 116-136, et « Les dissensions sur la question des images sacrées médiévales et leur rôle dans la naissance du théâtre religieux occidental », in *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media*, nr. 1/2010, pp. 61-89.

qui ressort de la théologie de l'icône et de la manière dont les théologiens définissent et instaurent le rapport entre le croyant-spectateur et l'icône, est caractérisée par le tragique et le sublime. Une théâtralité proche de celle des premières formes de drames liturgiques qualifie donc ces images concentrées, à forte charge symbolique, qui synthétisent dans la présence iconographique d'un ou plusieurs personnages toute l'histoire que ces personnages apportent avec eux devant le regard intérieur du fidèle, sans le montrer concrètement. La théâtralité de ces images-portraits réside dans le face-à-face qu'elles imposent et dans le dialogue que l'icône génère, en attirant vers elle le regard, les gestes rituels et la parole-confession du croyant qui s'en approche. Ce premier type de théâtralité n'implique pas un fond textuel à valences théâtrales, dramatico-narratives comme c'est le cas du deuxième type, mais un fond liturgique, et se construit autour d'un *gestus* fondamental (la Vierge montrant son fils dans ses bras, le Christ expirant sur la croix) qui peut se réduire très souvent au simple *être-là*, au simple *Dasein* du personnage portant son signe distinctif. Nous avons vu que l'église et le spectacle chrétien proposé rejetait la fiction et le masque, au profit de la vérité et du visage lumineux, de même que que l'icône *ne remplace pas* le Christ et *ne le représente pas*, ce qui annule le double dans la présence.

D'où viendrait alors la théâtralité de ces images ? Eh bien, toutes ces choses que nous venons d'énumérer et qui touchent à l'essence du théâtre existent, mais à un niveau sublimé qui les transforme : l'icône du Christ n'est pas le double du Christ, mais elle n'est pas non plus le Christ. Elle reste l'apparition visuelle du Christ, une image qui le rend présent tout en soulignant son absence, sa transcendance. Au théâtre, le personnage est aussi une apparition visuelle sur un support, mobile cette fois-ci, mais il n'y a pas identité entre personnage et acteur et l'acteur rend présent son personnage tout en soulignant son absence, sa fiction. Dans le cas de l'icône, comme dans le cas de l'incarnation théâtrale l'image rompt les espaces, elle lie deux mondes différents, pour confronter la présence humaine à une présence autre, transcendante d'un côté, fictive de l'autre. Le cas des images miraculeuses, où l'action divine à travers le support inerte est visible, peut être de même comparé aux cas de possession dans certains rituels païens : la théâtralité augmente pour le regard de celui qui n'y croit pas, qui garde donc ses distances, mais elle est annulée pour le croyant, le moteur de ce processus étant la conscience du double.

Le deuxième type de théâtralité est aussi le plus intéressant pour l'histoire du théâtre médiéval. Cette théâtralité, qui concerne les frises et les suites d'images « narratives », comme celles que nous pouvons trouver sur les murs intérieurs des églises serbes du XIVe et XVe siècles ou à l'intérieur et à l'extérieur des églises post-byzantines de Moldavie et Bucovine, est caractérisée par le « dramatique » où peuvent se glisser des éléments comiques ou tragiques. De très nombreuses scènes de la vie de St. Jean Baptiste, de St. Georges, de St. Nicolas et de bien d'autres saints

et martyres, puis des scènes de la vie de la Vierge, de la Nativité et de la Passion du Christ, peintes de manière très vivante et mouvementée, témoignent d'une théâtralité beaucoup plus proche de ce que le théâtre religieux occidental pouvait présenter devant le regard des croyants-spectateurs, que des rituels liturgiques, même quand on y retrouve des valences théâtrales. Cette théâtralité, plus scénique donc, qui relève de la manière dont sont traités iconographiquement les personnages et l'espace-temps dans lequel ils se meuvent, couvre une échelle plus large, des formes théâtrales simples (où quelques gestes sont esquissés entre les personnages, ou l'interaction et le dialogue supposé restent souvent linéaires) aux plus complexes (impliquant des dizaines de personnages et des actions élaborées sur plusieurs niveaux). Nous pouvons mieux comprendre cette variété et les modulations de la théâtralité narrative des images sacrées si nous nous tournons vers ses origines, vers les points même de départ de sa manifestation qui ne sont finalement autres que les textes déjà empreints de théâtralité de l'Ancien et du Nouveau Testament, des Évangiles apocryphes et des légendes incluses dans la tradition de l'Église. Au cas par cas, l'historien passionné peut observer comment l'histoire écrite et racontée (prêchée) a pris corps dans l'image picturale (du côté byzantin) parallèlement à son incarnation scénique en Occident, quels sont les moyens iconographiques mis en œuvre pour rendre la scène figurée la plus vivante et spectaculaire possible (dans les limites des conventions prescrites) et comment prend forme cette vision théâtrale à même d'emporter les croyant-spectateur dans un monde fantastique, où imagination et vécu se rencontrent sous le signe de la foi.

Synthétisons maintenant ces remarques sur l'origine de la théâtralité des images sacrées byzantines et post-byzantines, afin de répondre à une autre question problématique : si le théâtre religieux n'a pas été possible dans le monde chrétien sous influence byzantine, comment le besoin que les croyants ressentaient de voir et de vivre le miraculeux a-t-il été satisfait, et quel est le « spectacle chrétien » proposé à la place du spectacle sur les tréteaux ? Réponse qui pourrait établir aussi un véritable rapport, bien que non-explicite, entre le développement extraordinaire du théâtre religieux occidental d'un côté, et l'élaboration de programmes iconographiques extrêmement complexes d'un autre côté, dans le monde post-byzantin et surtout à l'intérieur et à l'extérieur des églises moldaves entre le XVe et le XVIIe siècles.

Aussi, est-il important de retenir que la théâtralité des images sacrées est en même temps une donnée de *création*, de *réalisation* et de *réception*. En tant que *donnée de création*, elle vient de la part des gens d'Église (théologiens, hymnographes, etc., comme Jean Chrysostome, Basile le Grand, Romanos le Mélode et tant d'autres) qui ont contribué à la conception du rituel chrétien byzantin et de ceux qui ont non seulement intégré ces images dans le rituel, en leur conférant un rôle actif essentiel, mais qui ont aussi établi les conventions iconographiques de manière à ce que les

images accomplissent toujours leur rôle sacré, en attirant le regard du croyant-spectateur et en gagnant son implication mentale et émotionnelle. Cette théâtralité est, indéniablement, héritée en grande partie des rituels et cérémonies païennes, comme du théâtre profane tant condamné, dont l'Église a su voiler l'influence par un renversement de contenu, tout en adoptant certaines structures cognitives de mise en relation du regardant et du regardé, aptes à susciter la participation la plus complète du chrétien à la mise en scène de sa foi. En tant que donnée de création, la théâtralité de l'art sacré chrétien est un résultat du besoin de présentifier, de rendre présents la divinité absente et les êtres choisis par Dieu (les saints morts qui vivent dans l'esprit et les cœurs des vivants), et elle résulte aussi de la solution artificielle, artistique, adoptée qui, *volens-nolens*, reste un double imaginal de la réalité exprimée. De même, elle est un résultat du besoin d'actualiser et de rendre plus vraies et plus proches du croyant les événements historiques de la vie des saints exemplaires, et de Jésus, l'exemple par excellence.

En tant que *donnée de réalisation*, la théâtralité provient de la manière dont le peintre traite le schéma iconographique donné et exploite l'ensemble de conventions établies par la tradition. Le style, l'habileté du peintre, la qualité de l'image produite (de l'image « monument », pour reprendre le terme déjà consacré de Cesare Molinari¹⁰), la mise en scène des personnages, la présence d'éléments « scénographiques » qui renverraient le spectateur au théâtre (le rideau, les accessoires, les costumes), la composition plus ou moins « dramatique » et le mouvement suggéré, cette « confrontation des formes » dont parlait Martine de Rougemont¹¹, tout cela donne corps à la théâtralité des images et éveille *une perception de type théâtral*.

C'est dans cette catégorie, en tant que donnée de réalisation, que la théâtralité de l'image post-byzantine devient plus intéressante pour l'historien de théâtre, car ici différentes influences sont à prendre en considération, parmi lesquelles le théâtre occidental, les processions théâtrales, les tableaux vivants des *pageants*, la peinture et la sculpture occidentale (elle-même influencée par le théâtre) et les manifestations théâtrales et « para-théâtrales » des pays roumains comme des pays environnants. Le caractère documentaire de tous ces éléments épars est pourtant difficile à prouver et reste souvent à un niveau d'hypothèses à confirmer ou à infirmer par des études à venir. Pourtant, il résulte de ce travail comparatif et analytique que

¹⁰ « Sull'iconografia come fonte della storia del teatro », *Biblioteca teatrale* 236/37, 1996, pp. 19-40 et voir aussi, l'article « Notes about series in Theatre Iconography », in Christopher Balme, Robert Erenstein, Cesare Molinari (éd.), Maria Chiara Barbieri, Sandra Pietrini (dir.), *European Theatre Iconography, Proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000)*, Roma, Bulzoni Editore, 2002, pp. 85-92.

¹¹ « La théâtralité relève-t-elle du visible ? Questions sur l'illustration théâtrale », in Christopher Balme, Robert Erenstein, Cesare Molinari (éd.), Maria Chiara Barbieri, Sandra Pietrini (dir.), *European Theatre Iconography, op. cit.*, pp. 121-139.

non seulement il y a une interpénétration permanente entre les arts picturaux et les arts de la scène, mais surtout qu'entre le XVe et le XVIIe siècle nous avons affaire à des constantes imaginables dans le théâtre occidental et dans les programmes iconographiques post-byzantins moldaves, assez évidents à ce niveau de la conception iconographique où le peintre jongle souvent avec les conventions byzantines comme un véritable « faiseur de secretz »¹².

En tant que *donnée de réception*, la théâtralité naît dans l'*œil actif* qui regarde et qui participe à la construction théâtralisante de la scène figurée. Cette théâtralité change ainsi en fonction du *point de vue*, de la *perspective* adoptée par le croyant-spectateur, en fonction de son imagination et de son expérience en tant que spectateur de théâtre. Elle peut dépendre aussi de la relation personnelle, affective, du croyant avec le saint personnage figuré, du dialogue mental, conflictuel ou non, dans la proximité physique qui s'instaure entre le regardant et l'icône regardée. La théâtralité de l'image devient ainsi *démonstrative*. En invitant les fidèles à la contemplation et à la vénération, l'image sacrée prend ici, comme le dit Hans Belting « l'allure d'une injonction »¹³. La théâtralité en tant que donnée de réception, met en scène un regard qui *transforme* ; elle fait du regardant un spectateur et du regardé un objet spéculaire, un acteur, fût-ce malgré lui, non plus seulement dans l'histoire évangélique mais dans l'histoire personnelle du croyant-spectateur. Ces trois sources de jaillissement de la théâtralité sont complétées par et correspondent aux trois niveaux temporels énoncés par Maria Ines Alverti, dans son article « Plus théâtral que le théâtre. Stratégies de l'imaginaire et images pour un théâtre à venir, de Diderot à Craig »¹⁴.

La théâtralité en tant que *donnée de création* se manifeste toujours dans l'« achronie », puisque c'est à ce niveau temporel suspendu, dans l'espace circonscrit de l'église peinte et surtout dans le cadre du rituel liturgique que s'opère la présentification de la divinité absente. Car l'image sacrée rend « visible l'absent, comme s'il était présent, par la similitude et par la mémoire de la forme ». Ainsi, « l'icône maintient avec son modèle une relation ininterrompue dans la durée »¹⁵. Relation qui permet aux

¹² Cf. Philip Butterworth, « Substitution : Theatrical Sleight of Hand in Medieval Plays », in *European Medieval Drama*, 9, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 209-229 ; Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1951.

¹³ Hans Belting, *L'image et son public au Moyen Âge*, trad. Fortunato Israel, Paris, Gérard Monfort, 1998 (*Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1981), p. 121 ; il affirme cela en parlant de la Pietà.

¹⁴ In Christopher Balme, Robert Erenstein, Cesare Molinari (éd.), Maria Chiara Barbieri, Sandra Pietrini (dir.), *European Theatre Iconography*, op. cit., pp. 93-120. Nous avons discuté la position théorique de Maria Ines Alverti dans « Qu'est-ce que la théâtralité? Petite recherche historique », in *Studia UBB Dramatica*, nr. 2/ 2009, pp. 55-70.

¹⁵ Nicéphore le Patriarche, *Antirrétiques*, trad. par Marie José Mondzain, Paris, Klincksieck, 1989, p. 285.

croissants de dépasser les frontières du visible, paradoxalement par le visible même, à tout moment de l'histoire de la chrétienté. L'image (qu'elle soit icône-portrait ou narrative) joue sur l'illusion de la présence. Plus le croyant est impliqué, absorbé dans le rituel, et plus le « comme si »¹⁶ de l'icône s'efface devant la présence effective signalée par les regards, les gestes et l'expression des saints personnages peints. Pourtant, le support visuel reste une image-objet dont le croyant est conscient et qui ne pourra donc jamais éloigner complètement le « comme si », le « masque » qui dévoile, tout en gardant son mystère intact. Il s'agit de la création volontaire d'un monde alternatif meilleur puisque épuré des éléments profanes, d'un monde non-fictionnel pour le croyant, mais qui emprunte les mécanismes de construction de la fiction. Paradoxalement, il s'agit d'une illusion qui mène à la vérité. Par un retournement perceptif, le « spectacle chrétien » proposé par les saints Pères et les théologiens devient vérité alors que le reste du monde quotidien n'est que masque, illusion, vanité, trompe-l'œil, où le diable se joue de la fiction et de la vérité à volonté.

La théâtralité en tant que *donnée de réalisation* se manifeste toujours dans « la diachronie », « en tant que langage conventionnel qui laisse son sédiment »¹⁷. Il s'agit des conventions iconographiques qui viennent étayer le rôle rituel de l'image, tout en essayant de respecter l'histoire vraie que l'image présente et rend présente. L'image pose des contraintes de réception, des indications didascaliques pour que la « spectature »¹⁸ s'accomplisse dans les conditions voulues, de manière à ce que la suite chronologique des différentes scènes, comme leur éventuelle simultanéité soient compréhensibles. L'image théâtrale se charge ainsi du poids culturel de son époque aussi.

La théâtralité en tant que *donnée de réception* se manifeste évidemment dans « le synchronique » dans un ici et maintenant généré par le face-à-face du croyant-spectateur et de l'icône devant laquelle il prie ; le contenu de l'image interagit avec le croyant spectateur et la dimension subjective prime sur les autres. C'est à ce niveau que la théâtralité de l'image regardée est le résultat d'une re-sémiotisation du contenu et de la mise en scène spatio-temporelle de ce contenu. Car c'est ici qu'entrent en jeu l'éventuelle reconnaissance de certains éléments de théâtre par le spectateur des images et son expérience en tant que spectateur de théâtre ou de jeux et cérémonies para-théâtrales, qui se superposent à son expérience spirituelle et agissent sur la construction de l'image mentale résultant de son contact visuel et sensoriel avec ce qu'il contemple. L'image religieuse se multiplie ainsi à l'infini, puisque, effectivement,

¹⁶ Locution conjonctive que Henri Gouhier considère comme marque spécifique de la théâtralité ; voir à ce propos : son article « Théâtralité », in *Dictionnaire du Théâtre*, 2^e édition, Paris, Albin Michel *Encyclopaedia Universalis*, 2000, pp. 763-765.

¹⁷ Maria Ines Aliverti, *art. cit.*, p. 98

¹⁸ Terme qui fait pendant à la « lecture », mais dans le domaine des arts du spectacle, employé par Yves Thoret, dans *La Théâtralité : étude freudienne*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1993, p. 16.

comme le remarquait S. Sinding-Larsen, il n'y a jamais une seule image, mais une pluralité d'images dans une seule, en fonction du regard, du niveau de compréhension, de l'image mentale, de la vision que se forme chaque regardant¹⁹.

Il ne faut pourtant pas oublier que ces niveaux temporels se superposent dans le processus de prise de conscience de la théâtralité d'une image et que les différents types de théâtralité peuvent coexister ou non dans une même image sacrée. De plus, tout cela est encadré par la théâtralité profonde du rituel liturgique au cours duquel *les icônes* sont les présences d'images vivantes²⁰. *La gestuelle* du prêtre et des diacres, l'encensement et *l'adresse directe* à ces icônes, quand le nom de leur prototype est prononcé, certifie cette présence. Les croyants (*spectateurs-auditeurs*), eux-mêmes présences actives, entrent en *dialogue* chanté ou parlé avec les officiants aussi bien qu'avec les saints et les *personnages bibliques* que les icônes figurent (par la prière et les chansons), et qui sont invoqués. *L'espace liturgique* est bien délimité entre espace de l'officiant, espace sacré (qui garde inaltéré le mystère de l'eucharistie auquel les croyants communient), qui est un peu surélevé par rapport à l'espace des participants à la liturgie, et qui est séparé par un mur d'icônes percé par trois portes qui s'ouvrent et se referment en fonction des moments de la liturgie, et l'espace partiellement ouvert vers le profane : le reste de l'église. La fonction du *chœur*, se trouvant entre les deux espaces, sur la partie surélevée, mais devant l'iconostase, est très importante : il reprend des paroles du prêtre et des Évangiles, il lie les deux espaces, il fait participer le public croyant. *Le temps liturgique* est bien déterminé, un appel des cloches signale l'entrée, un autre la sortie. Ce temps est pluridimensionnel, puisque le rituel concret ouvre l'entrée dans un temps historique d'un côté (à travers les images narratives et à travers les épisodes évangéliques lus et chantés) et dans un temps sacré, éternel, de l'autre. Synchronique, diachronique et éternité se retrouvent ainsi entre ces couches de réalités superposées.

Parler encore de théâtralité ? Mais cette « épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit » dont parlait Roland Barthes, « cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur »²¹, ne la retrouve-t-on pas ici ? Ce texte, ici le texte biblique, s'accompagne de la perception œcuménique qui le dépasse tout en le dévoilant dans sa richesse

¹⁹ Voir Staale Sinding-Larsen, « Categorization of Images and Liturgical Contexts », in *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6^e « Internatioanl Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 oct. 1992), sous la direction de Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, Paris, Le Léopard d'Or, 1996, pp.109-130.

²⁰ Cf. Olivier Clément, *Le visage intérieur*, Paris, Stock, 1978.

²¹ Roland Barthes, *Le théâtre de Baudelaire*, in *Œuvres Complètes*, tome I, 1942-1965, Édition établie et présentée par Eric Marty, Éditions du Seuil, Paris, 1993, pp. 1194-1195.

plénier aux yeux des croyants, regard intérieur y compris. Le spectateur-auditeur d'une liturgie orthodoxe n'arrive-t-il pas en dernière instance à décontextualiser ces images peintes et muettes, à recadrer les personnages qu'elles présentent, à les replacer dans leur histoire vivante, à les faire bouger, souffrir, pleurer puis se réjouir de la résurrection ? N'arrive-t-il pas à replacer les paroles dans leurs bouches à travers les chants et les lectures psalmodiées, dans l'encens qui brouille les frontières ?

Si, il y a une forte *théâtralisation*, indéniable, dans la liturgie orthodoxe, un « épaissement » des signes, vécu dans toute sa splendeur. Mais il n'y a pas de théâtre. Car il n'y a pas de fiction. La loi d'*exclusion du non-retour* dont parle Josette Féral pour établir les limites du théâtre²² est là, mais seulement de manière partielle. Le retour est toujours possible, non parce qu'il y aurait un passage de la fiction à la réalité, mais parce que la réalité chrétienne est en quelque sorte « élastique ». Le passage se fait entre le visible et l'invisible qui coexistent, mais non pour tous les regards. À la fin de la liturgie, chacun rentre dans son espace et son temps habituel. Mais si la prise de conscience a été réalisée, les masques commencent à tomber. Grégoire de Nazianze, le Théologien, ne disait-il pas que : « nous, les êtres humains nous ne sommes pas seulement composés, mais nous sommes aussi opposés, et les uns aux autres, et à nous-mêmes, sans jamais rester véritablement les mêmes, ne fut-ce pour un jour, et certainement pas pour toute la vie, mais éternellement fuyants, et changeants dans nos corps comme dans nos âmes »²³ ? Ne sommes-nous pas des êtres essentiellement théâtraux, pour reprendre une idée de Nicolas Evreinov ?

Nous ne savons pas si la liturgie et surtout l'image post-byzantine dont nous avons donné ici un simple aperçu, pourraient en rendre compte. Ce qui est certain est le fait que l'Église Orthodoxe a su respecter soigneusement la tradition byzantine, ses codes et ses conventions. En se rendant compte très tôt de la nature conflictuelle de l'homme, de sa nature dramatique et théâtrale, elle lui a opposé les limites de son espace ecclésiastique, espace de l'illimité du sacré. Elle l'a confronté à un monde d'images faites non d'après sa nature humaine trop « fuyante » et « changeante », mais d'après la nature sanctifiée de ceux qui ont goûté à la vraie vie, des véritables témoins de Dieu. N'a-t-elle pas su poser les conventions qui canaliserait

²² Josette Féral, « La théâtralité, recherche sur la spécificité du langage théâtral » in *Poétique*, septembre 1988, n°75, pp. 347-361 ; voir pp. 357-358 : « Cette loi impose à la scène une réversibilité du temps et des événements qui s'oppose à toute mutilation ou mort du sujet. Sont refusés ainsi comme n'appartenant plus au théâtre des scènes de morcellement du corps [...] de telles scènes rompent le contrat tacite avec le spectateur. Ces interdits constituent précisément les limites du théâtre parce qu'ils menacent le cadre du jeu et transforment momentanément le théâtre en piste de cirque. Si la théâtralité de l'événement est toujours là, le théâtre, lui, en revanche, a disparu. »

²³ *Cinquième discours théologique*, Migne, P. G. 36, col. 149B.

l'imagination et les visions humaines loin d'un débordement maladif ou trop rationnel ? L'Église Orthodoxe exploitait ainsi de même la théâtralité sans tomber dans le piège du théâtre : les débats christologiques, ses ruptures et dissensions internes lui avaient appris que la matière dure, le bois ou la pierre ne devaient jamais laisser le corps humain les remplacer pour présentifier l'image du Christ et des saints. Le bois de l'icône avait pris dès le début la place de l'acteur. Pas de retour envisageable, pas de confusion possible entre la nature du Christ et celle de l'homme qui l'aurait figuré sur les planches. Le « piège » (merveilleux hélas !), dans lequel était tombé l'Occident, était ainsi évité.

Ce « théâtre » n'a été jamais véritablement séparé de la messe orthodoxe, mais annulé par son inclusion dans le rituel et sa parfaite assimilation organique. Le besoin trop humain de dramatisation a été satisfait ainsi du côté orthodoxe à travers le rôle *théâtral* de l'image dans le cadre liturgique et privé, donnant naissance à cet équilibre si nécessaire entre le monde de la réalité matérielle et celui de la réalité spirituelle. Ce qui explique, du moins partiellement, comment la théâtralité inhérente aux deux espaces culturels européens se manifeste sur scène en Occident et à surtout à travers les images peintes en Orient.

REFERENCES

- BALME, Christopher, ERENSTEIN Robert, MOLINARI Cesare (éd.), Barbieri Maria Chiara, Pietrini Sandra (dir.), *European Theatre Iconography, Proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000)*, Roma, Bulzoni Editore, 2002.
- BARTHES, Roland, *Le théâtre de Baudelaire*, in *Œuvres Complètes*, tome I, 1942-1965, Édition établie et présentée par Eric Marty, Éditions du Seuil, Paris, 1993, pp. 1194-1195.
- BASCHET, Jérôme, SCHMITT, Jean-Claude dir., *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6^e « Internatioanl Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 oct. 1992), Paris, Le Léopard d'Or, 1996.
- BELTING, Hans, *L'image et son public au Moyen Âge*, trad. Fortunato Israel, Paris, Gérard Monfort, 1998.
- FÉRAL, Josette, « La théâtralité, recherche sur la spécificité du langage théâtral » in *Poétique*, septembre 1988, n°75, pp. 347-361.
- MOLINARI, Cezare, « Sull'iconografia come fonte della storia del teatro », *Biblioteca teatrale* 236/37, 1996, pp. 19-40.

- NICÉPHORE le Patriarche, *Antirrhétiques*, trad. par Marie José Mondzain, Paris, Klincksieck, 1989.
- POP-CURȘEU, Ștefana, *La théâtralité de la peinture murale post-byzantine (XVe-XVIIe siècles)*, Thèse de doctorat, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, sous la direction du Prof. Martine de Rougemont, déc. 2008.
- TERTULIEN, *De spectaculis*, Marie Turcan (éd.), 332, Paris, Éd. du Cerf, Sources chrétiennes, 1986.

ȘTEFANA POP-CURȘEU, Ph.D at the University of Paris III-Sorbonne Nouvelle, in *Theatre and Scenic Arts*, is Lecturer at the Faculty of Theatre and Television of "Babeș-Bolyai" University Cluj-Napoca, where she teaches antique and medieval theatre history and modern theory of theatre. Her work is centred on the relation between Post-Byzantine painting and religious mediaeval theatre, but she is also interested in all type of interdisciplinary relations (mainly theatre and the other forms of art) manifested during the XXth century in the case of playwrights such as Michel de Ghelderode or Arthur Adamov, which can be seen from the articles published in Romania and France on these subjects. She translated in collaboration with Ioan Pop-Curșeu a few books from French to Romanian (Jean Cuisenier, *Memoria Carpaților*, 2002; Patrick Deville, *Femeia perfectă*, 2002; Gustave Thibon, *Diagnostic*, 2004; L.-F. Céline, *Convorbiri cu Profesorul Y*, 2006, Pascal Vrebos, *Avarul II*, 2010), and from Romanian to French (Lucian Blaga, *Le Grand passage*, 2003; Ion Pop, *La Découverte de l'œil*, 2005).

DE LA THÉÂTRALITÉ DU CORPS LYRIQUE

ANNE-LAETITIA GARCIA *

ABSTRACT. Concerning the Lyrical Body's Theatricality. I herewith propose a few reflections on the lyrical interpreter's body theatricality. As an art of exacerbated voices and passions, opera imposes onto the stage a different body – alien to daily life – suited to the character's exhibition, a performing body. Theatricality then adheres closely to a posture, that of frontality.

Keywords: *theatricality of the body, opera, Callas, performing body*

Les failles de l'absorbement

La théâtralité opératique réside avant tout, comme pour toute action scénique, dans l'écart irréductible entre le *bios* et la *mimesis*. Cet écart est particulièrement sensible et présent dans un art comme l'opéra dont les conventions très fortes construisent un modèle d'anti-réalisme. Nous pouvons également ancrer cette notion mouvante au sein de l'idée d'exposition : monstration de virtuosité, des passions du protagoniste, du corps-performance de l'artiste. La théâtralité se lie alors étroitement à une posture, celle de la frontalité. De ce fait, la théâtralité, ne serait-ce pas ces failles de l'absorbement¹, inhérentes au genre et à sa représentation ? Malgré la fosse d'orchestre, qui semble creuser davantage la séparation scène/salle, et les dimensions des maisons d'opéra, le quatrième mur paraît particulièrement poreux.

La théâtralité comme exaspération

Comme déjà écrit dans un article précédent², l'opéra se conçoit comme l'imitation d'une action toute en musique représentée par des personnages parlant et agissant sur une scène. Influencé par les principes aristotéliens de la

* Ph.D., University of Paris III-Sorbonne Nouvelle, France

¹ Je fais référence ici à l'étude de Michael Fried, *La Place du spectateur : Esthétique et origines de la peinture moderne*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris : Gallimard, avec le concours du Centre national des Lettres, 1990, (coll. *nrf essais*). Il s'agit d'une étude de la réaction anti-rococo qui agite le monde artistique et esthétique du milieu du XVIII^e siècle. Cette réaction condamnait dans la peinture rococo la relation explicite du sujet du tableau au spectateur : le personnage semble avoir conscience qu'il est regardé, il pose, ostensiblement, et parfois même cherche du regard celui du spectateur. Peintres, critiques et théoriciens accusent alors cette peinture de superficialité, ou plus exactement d'une théâtralité excessive.

² « Théâtre et opéra : un dialogue incessant », in *Studia UBB Dramatica*, revue de la Faculté de Théâtre et Télévision de Cluj, Cluj-Napoca : Studia Universitatis Babeş-Bolyai, vol. 54 (2009), n°1.

tragédie³, le genre opératique s'érige avant tout en art scénique. Il reprend les conventions théâtrales fondamentales : une action, un texte, des caractères représentés par des acteurs sur scène, un temps et des espaces diégétiques. Il implique également la présence d'un public.

La représentation des passions par la musique passe par l'appui nécessaire du *logos* (le livret), car on ne peut parler d'une prédétermination du sens en musique. Au cœur de ce lien entre livret et musique s'épanouit la parole chantée, qui a une portée autre que la parole déclamée. Le chant envahit davantage l'espace-temps. Il implique tout d'abord une dilatation du verbe dans l'espace, par la technique du chant qui projette le son dans les espaces souvent immenses des salles d'opéra. Cette prise de possession de l'espace se fait également au niveau du volume sonore, plus élevé qu'une voix parlée. Mais cette parole se dilate aussi dans le temps. Les tempi – parfois beaucoup plus lents que le débit d'une voix parlée, même la plus déclamée –, la tenue des notes dans le respect de la phrase musicale construite par le compositeur, la répétition de certains mots pour aider le spectateur dans sa compréhension de l'œuvre, enfin les ornements participent à l'expansion temporelle de la parole⁴. Si elle garde en partie ses vertus propres au *logos*, la parole fait également sens par le son. Sa dilatation lui donne une puissance sonore qui touche l'intellect par l'affect. Nous sommes alors en présence d'un métalangage, entre-deux⁵ son / sens, enrichi par la structure musicale. Ni purement musical, ni strictement théâtral, l'opéra se situe ainsi dans cet entre-deux défini par Daniel Sibony, cette coupure-lien entre musique et théâtre, entre musique et parole.

La voix lyrique se pose comme le paroxysme de la voix humaine, dans son déploiement le plus poussé. Ainsi se constitue d'emblée une association intime entre la diva et la sirène : l'enchantement, l'ensorcellement caractérise sa voix de façon récurrente. Cela implique l'idée d'une voix extérieure à nous, qui prend le contrôle de notre être – ce qui peut supposer la perte de la raison. Se laisser prendre par le chant de la diva revient à se laisser envahir par un Autre, jusqu'à l'ivresse.

³ « Donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions. » Aristote, *Poétique*, traduction de J. Hardy, Paris : Gallimard, 1996, (coll. Tel), p. 87.

⁴ Dans son *Traité du Récitatif*, publié en 1707, Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, catégorise son étude de la parole oratoire dans ses différentes pratiques par un procédé de gradation, de la plus simple à la plus dilatée. Il l'aborde successivement *Dans la lecture, Dans l'action publique, Dans la déclamation, et dans le chant*. La parole opératique se présente comme le paroxysme de la parole déclamatoire.

⁵ « L'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre. Il n'y a pas de *no man's land* entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords mais qui se touchent ou qui sont tels que les flux circulent entre eux. » Daniel Sibony, *Entre-deux : l'origine en partage*, Paris : Editions du Seuil, 1991, (coll. Points Essais), p. 11.

En fait, c'est dans ces instants où le chant, et principalement le chant féminin, se pose délibérément comme chant, comme musique pure, rompant toute attache avec la parole, la détruisant littéralement au profit d'une mélodie purement musicale qui se développe petit à petit jusqu'à confiner à quelque chose qui est de l'ordre du cri ; c'est dans ces instants où disparaît toute parole et apparaît petit à petit ce qui est cri, que surgit cette émotion qui ne peut s'exprimer autrement que par l'irruption de cette marque du sentiment de la perte absolue qu'est le sanglot, au point d'ôter d'ailleurs à l'auditeur lui-même toute possibilité de parole.⁶

La voix de la diva prive l'auditeur de parole, parce qu'elle le dépossède de lui-même – double mouvement : une pénétration qui provoque un « hors-soi ». La dimension érotique de la voix trouve ici une dimension particulière, car le chant opératique est de l'ordre de l'exhibition. Qu'est-elle sinon une exposition vibratoire intime de l'être qui se tient là, devant nous, sur ce rectangle de bois où fiction et réalité se confondent ? La voix lyrique, plus encore que la voix parlée, se définit comme une manifestation extérieure d'un intérieur caché que le timbre trahit : elle dénude, attisant le désir de l'autre, qui reçoit en sa chair ce son.

Le dévoilement de l'intime érotise la voix, d'autant plus objet de désir que, malgré le disque⁷, on ne peut réellement la capturer, se l'approprier. Impossible de la posséder – le *Château des Carpathes* nous l'enseigne – comme il est impossible de posséder véritablement l'Autre. Comment ne pas penser en effet à ce roman de Jules Verne, où un homme invente une machine pour conserver, artificiellement mais pour peu de temps – l'éphémère, toujours –, l'enchantement de la voix de la diva, son corps ? Rousseau, entre autres, évoque la musique comme l'origine des langues et la voix originelle comme voix chantée : elle est alors porteuse de nostalgie. Elle demeure la trace d'un manque, ou plutôt ce qui rappelle ce manque. Dans *L'Opéra ou le cri de l'ange*, Michel Poizat évoque la recherche du « premier cri » qui a apporté la jouissance à l'enfant⁸ comme une des explications du goût pour l'opéra et de l'émotion qu'il suscite. Voix matricielle, voix maternelle.

⁶ Michel Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris : Editions Métailié, avec le concours du Centre National du Livre, (coll. Suites Sciences Humaines), p. 61.

⁷ Cependant, même en prenant en compte les progrès techniques considérables qui ont été faits dans la capture du son, on ne peut comparer la voix gravée sur le disque avec celle qui émane, face à nous, sur scène.

⁸ « Non doué de parole, l'enfant exprime sa souffrance – manque de nourriture, besoin de propreté... – par le cri, le pur son, par lequel la mère la perçoit et l'annihile. C'est alors la première jouissance de l'être. Mais ce rapport voix/jouissance se perd très vite. "La voix en elle-même, sa matérialité a fonctionné un instant comme appeau (...) qui attire et impose un dit, une interprétation de la mère. Ce télescopage où la signification déporte le cri, produit un travail de fission où le son prend statut de signifiant. Il laisse derrière lui, inutile au regard de la signification, le squelette de sa matérialité sonore. Ce reste ne veut rien dire, il s'agit de l'objet perdu, de l'objet freudien que Lacan a désigné de la lettre petit a, eu égard à son manque de signification." » G. Pommier, *D'une logique de la psychose*, Point Hors ligne, p. 40. Cité in Michel Poizat, *ibid.*, p. 146.

Dès lors le rapport à la matérialité sonore est rapport de jouissance. La voix comme objet est donc construite à la fois comme objet perdu et comme objet premier de jouissance. Il n'est donc pas étonnant à partir de là de voir s'enclencher une *quête* de cet objet, quête de ce matériau sonore perdu, dissout derrière la signification. [...]

Le meilleur moyen en effet de ne pas perdre un objet est de s'y identifier, de se faire soi-même cet objet. S'identifier à cet objet-voix perdu, c'est alors de se faire soi-même perte, épuration suprême, silence, c'est-à-dire mort.⁹

Il s'agit bien donc de la voix et de ses qualités intrinsèques, hors de tout contexte diégétique, qui fonde ce rapport particulier installé entre la diva et le public, relation de désir, de manque, de vie et de mort.

Le chant, qui sera ensuite la mélodie, c'est la voix humaine, destinée à mourir, qui déclare sa présence et fait apparaître l'inconnu dissonant sans pourtant cesser de désirer retourner à l'harmonie, pour ne retrouver la voix merveilleuse. C'est une ligne qui cherche à devenir cercle, mais si frêle et de si peu d'existence : « la mélodie en est une ligne fine, comme tracée à l'encre de Chine, et dont l'apparente fixité n'a tant de charme que parce qu'elle est faite d'une vibration extrême »¹⁰, écrit Mallarmé.¹¹

Le chant lyrique implique de même un autre mythe : la nostalgie d'une harmonie perdue dont la voix de la diva se fait l'écho. En citant Mallarmé, Claude Jamain trace également le lien ténu, tendu entre la voix et la mort. La théâtralité lyrique trouve peut-être déjà son fondement dans cet entre-deux, cette présence-absence, cette exaspération ultime de la voix occidentale.

La voix lyrique se trouve ainsi attelée à une esthétique de la disparition et au cœur de cette dernière se tient le corps en scène de la diva, dont jaillit la voix. Pourtant, en devenant au début du XX^e siècle un art de la mémoire – basé sur un répertoire plus que sur la création – l'opéra oublie quelque peu sa nature théâtrale pour devenir souvent un lieu d'exposition de la voix. Or après Maria Callas, la diva ne peut plus s'envisager dans une dichotomie « corps chantant » / « corps actant ». Juste après la Seconde Guerre mondiale, la cantatrice réinvente un corps dramatique au cœur de la scène lyrique. La théâtralité opératique naît donc de l'union de ces deux corps. Pour elle, la construction du personnage passe par l'utilisation de

⁹ *Ibid.*, p. 147-148 et 148-149.

¹⁰ Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète suivie de Lettres sur la poésie 1872-1898*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard Folio, 1995, p. 380-381 [à François Coppé, 20 avril 1868]. (NDA)

¹¹ Claude Jamain, « De la musique à la grâce », in *La Musique et l'imaginaire : bilans et perspectives*, actes de la journée du 16 février 2002, réunis et édités par Danièle Pistone, Paris : Observatoire Musical Français, Université de Paris-Sorbonne, 2002, (coll. *Observatoire Musical Français*, série *Conférences et Séminaires*, n°14), p. 109.

l'effort physique du chant et de ses tensions, les prolongeant dans le mouvement. Qu'appelle-t-on ici « l'effort physique du chant ? Le processus physique de la respiration est la clé première du chant. Cet acte biologique naturel se voit pourtant entièrement disséqué, repensé et recréé dans le chant. La phrase musicale dilate l'expiration : le contrôle du souffle, qui détermine la bonne émission du son, fait de la respiration un acte non plus inconscient mais conscient. Le chanteur doit toujours penser au maintien de sa colonne d'air. Celle-ci repose sur le corps entier : les poumons mais aussi toute la ceinture abdominale, le diaphragme, les côtes pour réguler et mettre en tension ce souffle. Les appuis (pieds et jambes), les stabilisateurs (position des bras) doivent sécuriser le processus. Afin que l'air puisse faire vibrer au mieux les cordes vocales, il faut donc positionner ses épaules, détendues, en arrière, et garder le cou dégagé. La tenue diaphragmatique et abdominale permet le passage de l'air sur les cordes vocales et la création du son. Puis, pour donner à cette vibration son amplitude, le chanteur se sert de tous les muscles du visage et des résonateurs faciaux (petites alvéoles d'air dans ses joues et ses cavités nasales) ainsi que de la caisse de résonance buccale composée de la langue, la voûte palatine et du voile du palais. A ce son chanté s'ajoute la technique de la phonation du son articulé, du langage. Pareil à celui d'un sportif, tout le corps est sollicité, mis en tension et en vibration. Le chant implique ainsi une certaine tenue du corps.

La théâtralité comme extraquotidienneté

Avec Maria Callas, l'impulsion du mouvement scénique prend sa source dans la partition musicale et dans cette tension-vibration. Cependant, cette mise en tension n'est point ici synonyme de crispation : un corps souple qui surtout, dans sa stabilité, possède toujours une dynamique. Tout d'abord, il n'y a pas de raideur dans ce corps. Au regard des documents photographiques et plus particulièrement des vidéogrammes, ce corps ne se trouve jamais en position instable, en déséquilibre. Les appuis – les pieds, les jambes et les bras – sont toujours forts. Cependant le corps ne se ferme jamais sur une position. Le déplacement d'un pied, d'un bras, ne peut le déséquilibrer et le mouvement s'exécute naturellement. Le corps s'offre très explicitement dans une posture qui, malgré son équilibre, montre l'amorce, l'impulsion possible d'une action : corps ouvert, prêt à toute éventualité, créant chez le spectateur l'impression de spontanéité, de création sur l'instant, dans le jeu de Maria Callas. Ainsi, les énergies mises en branle par l'acte physique du chant, en résonance avec les vibrations et tensions qu'elle reçoit de l'orchestre, font de son corps ce que Eugenio Barba appelle un « corps-en-vie », un corps dilaté :

Un corps-en-vie est quelque chose de plus qu'un corps qui vit.

Un corps-en-vie dilate la présence de l'acteur et la perception du spectateur. [...]

Cette force de l'acteur, nous l'appelons souvent « présence ». Ce n'est pas quelque chose qui est présent devant nous, mais une modification constante, une éclosion qui se produit sous nos yeux. C'est un corps-en-vie. Le flux des énergies qui caractérise notre comportement quotidien a été dévié. Les tensions cachées qui soutiennent notre façon d'être présent physiquement dans la vie normale, affluent chez l'acteur, deviennent visibles, imprévues.¹²

Le corps se fait réceptacle de la musique qui imprime en lui « cette modification constante », au fil de son développement. Maria Callas devient « corps-en-vie » par la manière dont elle use des tensions du chant. La dilatation du corps entraîne celle des sentiments, des mouvements, des attitudes, mais toujours dans un contrôle extrême.

Se mouvant dans un espace-temps autre, créé par l'œuvre lyrique, le corps quotidien de la cantatrice se transforme et devient un corps lyrique qui se dilate à la mesure de cet ailleurs dimensionnel.

Il s'agit d'un corps fictif non seulement parce qu'il est prêt pour la fiction théâtrale mais aussi parce que tous ses mouvements répondent à un espace et à des lois physiques fictifs : comme si, par exemple, la gravité était supérieure ou inférieure à ce qu'elle est en réalité ; comme si l'espace était dense et obligeait le corps tout entier à s'y frayer un passage ; comme si chaque mouvement s'opposait à une force de sens contraire ou, à l'inverse, se trouvait affranchi de la pesanteur et prêt à s'envoler.¹³

L'hyper-déclamation de la parole opératique et l'exaspération des passions propres au genre influent irrémédiablement sur l'action scénique. Et si parfois, déjà en son temps et selon l'œuvre, Maria Callas travaillait à réduire l'amplitude de ses gestes, si aujourd'hui une cantatrice comme Natalie Dessay en maîtrise parfaitement l'art, demeure toujours une certaine dilatation dans l'action scénique à l'opéra. Toujours présente car en premier lieu irrémédiablement liée aux tempi et à la respiration de l'œuvre. La théâtralité passe par l'idée d'un corps en musique qui ne saurait effacer complètement les traces de ce socle – il n'est jamais purement théâtral. Le corps de l'interprète se pose sur l'orchestre et entre en osmose avec son mouvement, ses nuances, ses séismes. Ainsi, au cœur de l'interprétation dramatique jaillit la tentation du chorégraphique : des bras qui se lèvent, un buste qui se redresse, le corps tout entier qui se meut, emporté dans un crescendo de la musique orchestrale. Le corps suit la puissance de la fosse, la matérialise et crée d'ailleurs souvent à cet instant une émotion toute particulière chez les spectateurs : la symbiose entre le corps du chanteur et la musique de l'orchestre, entre le voir et l'entendre représente

¹² Eugenio Barba, « Le corps dilaté », in, Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse, L'art secret de l'acteur*, Lecture : Bouffonneries, n°32-33, avec le concours de l'ISTA, 1995, p. 34.

¹³ *Ibid.*, p. 33-34.

une force émotive essentielle de l'opéra. Dans ces moments, le son, le sens et le voir convergent et provoque souvent une réaction cathartique violente.

La prise de conscience (distance) ne succède pas à l'émotion (identification), car le *compris* est en rapport dialectique avec l'*éprouvé*. Il y a moins passage d'une attitude (réflexive) à une autre (existentielle) que des oscillations de l'une à l'autre, parfois si rapprochées que l'on peut quasiment parler de deux processus simultanés, dont l'unité même est cathartique.¹⁴

L'extraquotidieneté du corps participe à l'efficacité de cette théâtralité. Visconti l'a parfaitement compris lorsqu'il demande à Maria Callas, dans *La Traviata* : au paroxysme de la tension dramatique, quand Alfredo humilie publiquement Violetta en lui envoyant de l'argent au visage sous les cris d'horreur du chœur, le metteur en scène place Violetta-Maria Callas dos aux spectateurs, en position christique. Les paroles infamantes proférées par son amant, la montée en puissance de l'orchestre et la déflagration du chœur, associées à cette posture physique très forte, provoquent dans le public une manifestation violente de cris, de bravos et d'applaudissement. Le public, à cet instant, ressent le besoin impérieux de se décharger de cette tension dramatique, de se libérer vocalement de la puissante émotion qui le submerge. Il a été littéralement transporté, projeté dans cet ailleurs. Il ne s'agit pas ici d'une réaction individuelle mais bien d'un phénomène collectif. La tentation est grande d'évoquer un effet cathartique causé par une parfaite union du chant, du jeu et de la musique. Ainsi l'extraquotidieneté du corps épouse les conventions musicales du genre. Le déploiement de la musique, en harmonie avec la dilatation des passions en représentation, entre en résonance avec ce corps hors du commun qui offre une partition physique à la mesure de l'exaspération sonore et diégétique.

La théâtralité comme monstration

Corps pluriel, au cœur de la musique, du chant et de l'action, le corps du chanteur lyrique est par excellence, depuis quatre siècles, celui de la performance. Double attente du public qui exige la qualité du chant et la vraisemblance de l'interprétation dramatique. Mais de manière irréductible, parce que l'opéra est avant tout dépassement des limites de la voix chantée, le corps du chanteur est avant tout le siège d'une performance vocale. Le chanteur lyrique est un être singulier : de son corps jaillit des sons hors du commun, il possède la maîtrise de la plus grande virtuosité vocale occidentale. Parce qu'il est de l'ordre de la performance, il appartient également à celui de la monstration : on vient voir la matérialité

¹⁴ D. Barrucand, *La Catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie*, Paris : Epi, 1970, cité in Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, préface d'Anne Ubersfeld, Paris : Armand Colin/VUEF, 2002, (édition revue et corrigée), p. 44.

physique d'où émane ce chant ensorceleur et périlleux. Le chanteur est un funambule, et sans doute la cantatrice la plus emblématique de cette analogie est Natalie Dessay. Elle est réellement voix-funambule, mais aussi corps funambule : si aujourd'hui elle est l'une des meilleurs interprètes scéniques du genre lyrique, elle demeure également associée à la notion d'exploit : double exposition du corps.

Cette posture du corps lyrique n'est pas sans rappeler l'exhibition des monstres de foire, car nous sommes bien ici dans le domaine de l'extraquotidien, de l'inouï : un phénomène hors norme se produit devant nous, dans ce corps, sur la scène. Cette exposition incuit selon nous une relation forte à la frontalité. A nouveau nous retrouvons de signe du double, car l'opéra expose sur sa scène un entre-deux « interprète-rôle » très puissant est tenu : jamais on n'oublie complètement l'artiste derrière le protagoniste, aussi vraisemblable soit la composition dramatique et l'aria est sans nul doute le lieu même de cette théâtralité de la monstration. Lorsque Maria Guleghina chante le grand air de Lady Macbeth dans l'acte I de *Macbeth* de Verdi¹⁵, elle lance les imprécations jouissives de pouvoir, de mort et de ténèbres dans un long face-à-face avec le public et instaure un rapport frontal très violent, très explicite. De même lorsque Anna Caterina Antonacci interprète *Medea* de Cherubini¹⁶ et projette sa souffrance et sa malédiction dans une exposition frontale du corps. Enfin, lorsque Natalie Dessay fait jaillir de sa voix et de son corps la folie de l'héroïne de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti¹⁷, les trilles fusent dans un face-à-face avec le public. L'aria, temps d'exposition du personnage et de performance, demeure le moment privilégié de cette frontalité : le dévoilement du personnage, dans toute sa noirceur, sa douleur ou sa folie correspond à un moment de chant pur, moment-clé de l'œuvre qui expose le corps actant-chantant de l'interprète. C'est la double monstration du corps martyr de l'héroïne et du corps funambule de la chanteuse.

La théâtralité du corps lyrique rejoint celle de la diva. L'apparition de la diva correspond au moment où le castrat – interprète emblématique des XVII^e et XVIII^e siècles – se voit écarté par différents paramètres esthétiques. La réforme gluckienne assujettit la musique à la poésie, proposant un retour aux sources de l'art opératique. Elle rejette ainsi les excès de virtuosité qui caractérisaient l'*opera seria* et faisaient la gloire des castrats. La mise en valeur de l'action et la soumission du chant à cette dernière oblige un soin tout particulier à apporter à l'interprétation dramatique : les femmes y trouvent un terrain propice pour conquérir et dominer

¹⁵ Voir l'enregistrement vidéo de la production du Metropolitan Opera de New York, réalisé en 2008 et disponible chez EMI.

¹⁶ Voir l'enregistrement vidéo de la production du Teatro Reggion de Turin, réalisé en 2009 et disponible chez Hardy classic.

¹⁷ Production du Metropolitan Opera de New York. Voir extrait sur <http://www.youtube.com/watch?v=sYQrXw5YUEs&feature=related>.

le monde opératique. L'avènement du mouvement romantique impose ensuite le personnage féminin comme élément central du dispositif opératique, avec ses héroïnes malmenées par le destin et l'amour. La suprématie de l'interprète lyrique féminine correspond au moment où s'impose une image nouvelle de la femme : être fragile et fort, pur, capable de susciter et ressentir la passion amoureuse qui ne trouve son dénouement que dans la mort. Paradoxalement, lorsque l'opéra signifie « la défaite des femmes »¹⁸, elles prennent le pouvoir sur la scène opératique et le public.

Contrairement aux figures allégoriques ou symboliques, et aux stéréotypes de l'*opera seria* rossinien, les ouvrages de Bellini et de Donizetti mettent en scène des êtres de chair et de sang, en proie aux passions les plus violentes et aux situations les plus dramatiques. Dans cet univers, reflet de celui imaginé par Walter Scott ou Victor Hugo, des femmes déchirées, à la sensibilité exacerbée, s'abandonnent à la fatalité de leur destin, avec une douloureuse complicité et un plaisir presque morbide¹⁹.

La théâtralité du corps lyrique s'ancre dans cette monstration d'un idéal féminin romantique et la figure de diva qui l'incarne.

La théâtralité du face-à-face

Dans ma thèse sur le corps en acte de Maria Callas, j'ai effectué une étude confrontant l'art scénique de la cantatrice aux principes esthétiques de l'Antiquité romaine où s'impose le rapport à la frontalité. J'ai ainsi exploré une récurrence particulière : la posture physique de l'apostrophe, qui s'avère particulièrement éloquente chez Maria Callas mais que l'on retrouve chez d'autres actrices. Cette frontalité est certes parfois synonyme d'absence totale de jeu dramatique et de pure ostentation vocale. Cependant, les nouvelles générations de cantatrices se sont éloignées de telles pratiques. Il s'agit donc ici d'analyser une pratique actoriale et non son absence.

La posture physique de l'apostrophe pose concrètement la question de l'adresse – « pour aborder l'apostrophe, il me paraît important de ne jamais oublier qu'elle met en représentation langagière un rapport corporel à autrui »²⁰ – et celle de l'illusion théâtrale, car au-delà de la mise en corps de l'apostrophe textuelle, il s'agit ici d'étudier une adresse directe au public qui écorche le quatrième mur. En effet,

¹⁸ Nous faisons référence ici à Catherine Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris : Grasset, nouvelle édition, 1995, (coll. Figures, dirigée par Bernard-Henri Lévy). L'auteur souligne le paradoxe de l'opéra italien qui fait des femmes qui incarnent ces femmes-martyrs des femmes-déeses : « A elles, la plus belle musique ; à elle, les feux des projecteurs, à elles, l'adoration, la sublimation, l'amour redoutable sans cesse à conquérir, et le risque absolu. A elles aussi le geste de la chute, le geste de la fin ; et la voix qui agonise. » (p. 47)

¹⁹ André Segond, *Divines Divas*, Paris : Editions Gallimard, 1993, (Découvertes Gallimard n°188), pp. 23-24.

²⁰ Catherine Détrie, *De la non-personne à la personne : l'apostrophe nominale*, Paris : CNRS Editions, 2006, (Coll. Sciences du Langage, dirigée par Zlatka Guentchéva), p. 24.

la monstration dans le face-à-face constitue une interpellation qui rejoint l'économie de l'apostrophe. Dans une action scénique qui respecte fondamentalement la règle du quatrième mur, comme celle de Maria Callas, le face-à-face constitue une rupture, un changement soudain d'interlocuteur qui vient ébranler la convention scénique.

L'apostrophe implique la frontalité, qui « est à la base de l'effet théâtral »²¹ et renvoie au face-à-face originel du théâtre. Lorsqu'elle évoque un retour à la « solution frontale » de nombreux metteurs en scène, Marie-Madeleine Mervant-Roux avance l'argument de « l'appréhension de la valeur profonde, archaïque, du face à face »²². Nous n'entreprenons pas ici une étude exhaustive des implications du face-à-face, tant dans une perspective théâtrale que sociologique et anthropologique mais choisissons de mettre en valeur quelques caractéristiques, interprétations et significations du face à face capables d'éclairer notre étude. Dans une définition de l'ensemble du dispositif théâtral en tant que « vis-à-vis scène / salle », le face-à-face inscrit en palimpseste une relation dynamique entre les deux partis, « un mouvement [qui] s'amorce de la scène à la salle qui aussitôt revient de la salle à la scène »²³. Deux « macro-visages » – la scène et la salle – se font face et leur confrontation est un vecteur d'interaction primordial comme, à l'échelle interindividuelle, il peut manifester une véritable communication non-verbale.

Au singulier, de l'acteur au spectateur se construit une relation composée, recomposée car prise dans un acte artistique : le « visage-pour-le-spectateur »²⁴ de l'interprète, qui a posé sur sa face une expression diégétique, rencontre la « face-pour-la-scène »²⁵ du regardant, qui porte « *le reflet de l'action scénique sur la face spectatrice* »²⁶. Ce face-à-face crée une dynamique « action-réaction » par un va-et-vient constant entre ces deux faces, nous renvoyant à cette valeur archaïque profonde du visage et du regard, étudiée précédemment à travers l'art antique qui la cristallise.

La nudité, la vulnérabilité, ou, à l'inverse la maîtrise, la clarté apparente, qui se lisent en lui, font du visage une clé de l'échange, une indication sur la qualité de l'interaction. En, cela, il symbolise la relation à autrui. Face à ce dernier, il est le signe le plus vibrant, le plus expressif de soi. La peau du visage incarne la zone sensible de la relation aux autres.²⁷

²¹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *op. cit.*, p. 86.

²² *Ibid.*, p. 98.

²³ *Ibid.*, p. 135.

²⁴ Ferdinando Taviani, « Positions du masque dans la commedia dell'arte », in *Le Masque. Du rite au théâtre*, études et textes réunis et présentés par Odette Aslan et Denis Bablet, Paris : Editions du CNRS, 1985, (coll. Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société), p. 132.

²⁵ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *op. cit.*, p. 135.

²⁶ *Idem.*

²⁷ David Le Breton, *Des Visages : essai d'anthropologie*, Paris : Editions Métailié, 2003, (coll. Suites sciences humaines), p. 145.

Catherine Détrie rappelle l'étymologie du terme apostrophe, « un *tour qui détourne* du développement principal dans le but d'interpeller autrui »²⁸ : la linguistique considère ainsi des « incidents apostrophiques »²⁹ qui viennent bouleverser la linéarité du discours.

De même, on peut avancer que Maria Callas bouleverse la linéarité de son interprétation par des incidents soudains de frontalité. Elle se détourne de ses partenaires, créant ainsi un lien direct, un « circuit court »³⁰ entre elle et le public. Ce faisant, elle opère cette « diversion soudaine du discours par laquelle on se détourne d'un objet pour s'adresser à un autre objet »³¹ : définition donnée par Fontanier de l'apostrophe. Seule en scène, elle peut aussi ébranler l'espace diégétique en portant son regard vers la salle. Ces incidents brouillent un instant l'illusion théâtrale. Pendant quelques secondes, quelques minutes, Maria Callas rend plus ambiguës la frontière entre l'interprète et le personnage, ainsi que celle qui partage la scène et la salle, la fiction et la réalité, troublant ainsi le spectateur.

Cependant, le quatrième mur ne tombe pas, car Maria Callas élabore tout au long de la représentation une interprétation dramatique et vocale très rigoureuse. Son fil ne rompt jamais.

La scène commence par la violente envolée d'une gamme chromatique qui s'arrête brusquement sur l'ordre donné par Scarpia d'ouvrir les portes, afin que Tosca entende les cris de douleur de son amant, et de redoubler les tortures. Alors s'engage le dialogue entre les deux protagonistes, dans lequel Scarpia martèle ses injonctions, tentant de l'obliger de révéler la cachette, et Tosca lance avec terreur ses tentatives de temporiser, ses refus, sa peur. Dans ce crescendo de musique et de tension dramatique, Maria Callas livre une Tosca terrifiée, qui tient plus de l'animal traqué que de la diva, qui occupe l'avant-scène et ne cesse d'être en mouvement. Les atermoiements de Tosca se manifestent physiquement : le « où aller ? » actualise le « que choisir ? », alors qu'elle fait face à un non choix. Si Maria Callas joue sur une plus grande proximité physique avec le public de l'orchestre, elle demeure avant tout concentrée sur une interaction dramatique avec son partenaire, Tito Gobbi, qui interprète Scarpia. Quand le regard de Maria Callas se détourne, il ne se place jamais dans une frontalité directe. Il nous paraît fondamental de noter le lien actorial que les deux chanteurs fondent entre eux. Toujours le regard de l'un est posé sur l'autre. Dans la confrontation dialogique, Scarpia rejoint Tosca, et son harcèlement verbal se double de sa présence massive et assurée : c'est

²⁸ Catherine Détrie, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ *Ibid.*, p. 37.

³⁰ G. Serbat, *Grammaire fondamentale du latin*, tome VI : *L'emploi des cas en latin*, volume 1 : *Nominatif, Vocatif, Accusatif, Génitif, Datif*, Louvain-Paris : Peeters, 1996, p. 111, cité in DETRIE (Catherine), *op. cit.*, p. 51.

³¹ FONTANIER (P.), *Les Figures du discours*, Paris : Champs-Flammarion, [1830] 1977, p. 371, cité in Catherine Détrie, *op. cit.*, p. 16.

entre les personnages sur scène que l'action se passe, non entre eux et le public. Ils construisent leur interprétation ensemble³², consolidant ainsi l'illusion théâtrale.

Au plus fort de la scène, lorsque Tosca atteint le paroxysme de la souffrance et se trouve sur le point de céder à la pression, Maria Callas accompagne la gradation puccinienne d'un pas en avant à chaque phrase musicale – de trois-quarts face, elle se rapproche de l'avant-scène en diagonale. Lorsqu'elle attaque la note la plus aiguë, elle se tourne soudain vers le public, ses mains jointes devant le cœur se délient et les bras s'ouvrent. Cette posture ne dure que quelques secondes à peine : son regard glisse à nouveau sur les côtés et elle se retourne enfin vers la chambre de torture, le terrifiant hors scène. Cette interpellation perturbe soudain le quatrième mur puisqu'elle convoque et atteste l'existence du public, sa présence. Nous pourrions présumer qu'elle rompt l'illusion théâtrale, mais il n'en est rien. Elle instaure un rapport différent où le spectateur se sent englober dans ce qui se passe sur scène : ce n'est pas Maria Callas qui sort du cadre, mais le public qui y est happé. L'auditoire se voit pris à témoin de la souffrance et du dilemme de Tosca, non dans une relation objective, mais de sympathie, voire empathie. En insérant ce regard frontal qui représente un vecteur scène → salle, elle renverse le regard initial, essentiel, au sens fort du terme de l'acte théâtral qui vectorise un canal visuel salle → scène.

Ainsi cette frontalité ne prend une valeur dramatique intéressante que parce qu'elle s'intègre dans une construction interprétative si solide que cette « diversion soudaine » ne peut briser l'illusion, comme, dans un discours, une apostrophe vient surprendre l'auditeur sans pour autant lui faire perdre le fil de l'argumentation de l'orateur. La théâtralité gît peut-être ici dans ce très bref et soudain sursaut de frontalité qui brise un instant le quatrième mur et rappelle au spectateur sa propre posture de regardant extérieur.

REFERENCES

ARISTOTE, *Poétique*, traduction de J. Hardy, Paris : Gallimard, 1996.

BARBA, Eugenio, « Le corps dilaté », in, Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'Energie qui danse, L'art secret de l'acteur*, Lecture : Bouffonneries, n°32-33, avec le concours de l'ISTA, 1995.

CLEMENT, Catherine, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris : Grasset, nouvelle édition, 1995, (coll. Figures, dirigée par Bernard-Henri Lévy).

³² Maria Callas et Tito Gobbi ont régulièrement travaillé ensemble, et ont témoigné l'un comme l'autre de l'important travail entrepris par eux dans les répétitions. Tito Gobbi lui-même, ainsi que d'autres collaborateurs de la production londonienne, ont affirmé que Franco Zeffirelli a longuement discuté avec eux des orientations principales, et qu'à partir de celles-ci ils ont construit eux-mêmes leurs interprétations.

- DÉTRIE, Catherine, *De la non-personne à la personne : l'apostrophe nominale*, Paris : CNRS Editions, 2006.
- FRIED, Michael, *La Place du spectateur : Esthétique et origines de la peinture moderne*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris : Gallimard, avec le concours du Centre national des Lettres, 1990, (coll. *nrf essais*).
- JAMAIN, Claude, « De la musique à la grâce », in *La Musique et l'imaginaire : bilans et perspectives*, actes de la journée du 16 février 2002, réunis et édités par Danièle Pistone, Paris : Observatoire Musical Français, Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- LE BRETON, David, *Des Visages : essai d'anthropologie*, Paris : Editions Métailié, 2003.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance complète suivie de Lettres sur la poésie 1872-1898*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard Folio, 1995.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, préface d'Anne Ubersfeld, Paris : Armand Colin/VUEF, 2002.
- POIZAT, Michel, *L'Opéra ou le cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris : Editions Métailié, avec le concours du Centre National du Livre, (coll. Suites Sciences Humaines).
- SEGOND, André, *Divines Divas*, Paris : Editions Gallimard, 1993, (Découvertes Gallimard n°188).
- SIBONY, Daniel, *Entre-deux : l'origine en partage*, Paris : Editions du Seuil, 1991, (coll. Points Essais).
- TAVIANI, Ferdinando, « Positions du masque dans la commedia dell'arte », in *Le Masque. Du rite au théâtre*, études et textes réunis et présentés par Odette Aslan et Denis Bablet, Paris : Editions du CNRS, 1985.

ANNE-LAETITIA GARCIA, *Ph.D at the University of Paris III-Sorbonne Nouvelle, in Theatre and Scenic Arts defended her Thesis in 2008 on Maria Callas en acte. Etude historique et rhétorique d'une actio opératique, supervised by Prof. Gilles Declercq. She taught at the Institute of Theatre and Scenic Arts as a teacher in charge for six years and as a temporary associate teacher for 2 years (ATER). She published a dozen of articles in France and Italie (in reviews such as: Registres, Alternatives théâtrales, Ariel, Le Paon d'Héra, Studia UBB Dramatica). She also participated to international conferences in France, Italy and England.*

THÉÂTRALITÉ DU CINÉMA, LE *POUR* ET LE *CONTRE* : VISCONTI / TRUFFAUT

IOAN POP-CURȘEU*

ABSTRACT. *The Theatricality of Cinema, the pros and the cons: Visconti / Truffaut.* The present article aims at showing two different ways of conceiving the theatricality of cinema. The first, that of Luchino Visconti (*pour* la théâtralité), is based upon a favourable theoretical environment; the *metteur en scène* considers – in his studies – that theatre and cinema are very similar in their working techniques. On the contrary, Visconti’s artistic practice – with the most notable exception of *Senso* – shows a precise delimitation between cinema and theatre: the director prefers to search his inspiration in painting, photography, sculpture and music. The second approach, that of François Truffaut (*contre* la théâtralité), is based upon an unfavourable attitude derived from the so-called “cinéphilie”. In his studies, Truffaut rejects the theatricality and focuses on specific cinematographic grounds. But, in practice, he offers to the spectator one of the most beautiful meditations on theatre and life, on the profound nature of theatricality in his film, *Le Dernier metro* (1980).

Keywords: *theatricality, cinema, theatre, scene, life, Luchino Visconti, François Truffaut.*

Si le terme « théâtralité » – fréquent dans le discours esthétique – s’avère assez difficile à circonscrire, le chercheur peut néanmoins entreprendre une classification des diverses théories de la théâtralité, développées autour du travail de réflexion de quelques figures fondatrices : théories existentielles (Nicolas Evreïnoff¹), sémiotiques (Roland Barthes²), ou bien psychanalytiques (Yves Thoret³). La classification met un peu d’ordre dans le fouillis des travaux, mais pour bien saisir les ambiguïtés et les innombrables virtualités du terme, il faut remonter, par une analyse linguistique, jusqu’au mécanisme de sa constitution. À partir d’un substantif (*théâtre*), par ajout successif de suffixes, on a forgé tout d’abord un adjectif (*théâtral*) et, ensuite, un autre substantif (*théâtralité*). Si le premier substantif est très ancien (attesté déjà au XIII^e, cf. *Le Petit Robert*) ou l’adjectif assez ancien (attesté au XVI^e, cf. toujours *Le Petit*

* Ph.D., Faculty of Theatre and Television of “Babeș-Bolyai” University Cluj-Napoca, Romania

¹ Nicolas Evreïnoff, *Le Théâtre dans la vie*, Cinquième édition, Paris, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, 7 rue du Vieux-Colombier, 1930.

² Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », in *Œuvres complètes*, Tome I (1942-1965), Édition établie et présentée par Eric MARTY, Paris, Éditions du Seuil, 1993, pp. 1194-1199. Voir aussi *Théâtre et théâtralité : essais d’études sémiotiques*, Laval (Québec), Les Presses de l’Université Laval, 1980.

³ Yves Thoret, *La Théâtralité : étude freudienne*, Paris, Dunod, « Psychismes », 1993.

Robert), le substantif formé au bout de la chaîne dérivative est attesté seulement vers le milieu du XX^e, quand la langue semble avoir eu besoin d'exprimer, de circonscrire l'essence du théâtre. La lexicologie ne peut cependant pas, malheureusement, réduire à un schéma strict la multiplicité des contextes (linguistiques et sociaux) d'emploi d'un mot, et les obscurités qui découlent de ces emplois : ainsi, puisque *théâtral* signifie, dans les dictionnaires, à la fois a. « ce qui est propre aux exigences du théâtre, de la scène », et b. « faux, joué ; antonymes *naturel, spontané* », la *théâtralité*, dérivée de *théâtral*, se charge, par le phénomène même de la dérivation, de ces ambiguïtés du lexème de base. « Théâtralité » signifierait donc à la fois a. qualité de ce qui est propre aux exigences du théâtre, de la scène, et b. fausseté, trahison, jeu, mensonge, masque, artifice, etc.

Ce sont ces deux lignes principales, moins que les diverses théories déjà élaborées⁴, que j'aurai en vue dans le présent travail, qui se propose de peser le *pour* et le *contre* d'une théâtralité du cinéma. Peut-on postuler l'existence d'une telle qualité (puisque la théâtralité, c'est surtout cela, malgré l'opinion de Josette Féral, qui l'envisage surtout en tant que « processus »⁵) ? Si oui, quelles seraient les caractéristiques principales de la théâtralité du cinéma, en contraste avec celle du théâtre ou de la vie courante ? Où tracer des frontières ? Est-elle ce quelque chose d'impalpable qui nous fait prendre un film pour une pièce de théâtre, dans un jeu subtil de l'illusion ? Comment envisager cette théâtralité, comment l'approcher et la décrire dans un esprit de rigueur scientifique ? Pour ce faire, j'ai l'intention d'éviter les solutions faciles, qui consisteraient à faire mien un point de vue purement génétique et à suivre la manière dont le cinéma a pris naissance aussi à partir du théâtre. En essayant de montrer les similitudes profondes des deux formes d'art (autour d'une hypothétique théâtralité), je refuse donc de suivre exclusivement la carrière de metteurs en scène qui ont changé les planches contre les plateaux et réciproquement : depuis Georges Méliès, en passant par Max Reinhardt, André Antoine, F. W. Murnau, Jean Cocteau, Orson Welles, Elia Kazan, pour arriver à Roman Polanski, Patrice Chéreau et Peter Brook...

Au lieu de cela, je voudrais interroger en miroir deux approches divergentes de la théâtralité du cinéma : celle de Luchino Visconti (1906-1976) et celle de François Truffaut (1932-1984). En m'appuyant sur leurs textes critiques, que je prendrai chaque fois comme point de départ, ainsi que sur des extraits de films ou sur des détails biographiques ou historiques, je m'efforcerai de montrer l'écart entre la *theoria* et

⁴ Parmi les théories que je laisse de côté, se trouve même celle que j'ai élaborée en collaboration avec Ștefana Pop-Curșeu, centrée autour de concept de « didascalie » et employée dans plusieurs ouvrages dont *De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, théâtre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*, thèse de doctorat consultable à l'adresse <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:12051>. Voir aussi Ștefana Pop-Curșeu, « Qu'est-ce que la théâtralité? Petite recherche historique », in *Studia UBB Dramatica*, nr. 2/ 2009, Cluj-Napoca, pp. 55-70.

⁵ Josette Féral, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », in *Poétique*, Septembre 1988, n° 75, pp. 347-361.

la *praxis*, le fait que la théâtralité chassée par la porte théorique rentre par la fenêtre pratique, ainsi que la manière dont une notion spécifique au théâtre réussit à infuser une qualité esthétique particulière au cinéma. Je me demanderai aussi, chaque fois qu'il me sera possible, quels sont les facteurs qui amènent une certaine configuration de la théâtralité plutôt qu'une autre au cœur même du médium cinématographique.

Avant d'entrer à proprement parler dans le sujet en attaquant Luchino Visconti, il faut dire qu'il se prêterait aussi très bien à l'approche facile que je rejetais plus haut. En effet, si le XX^e a connu un metteur en scène qui a navigué sans cesse entre le théâtre, l'opéra, le ballet et le cinéma – avec une égale fortune –, c'est bien lui, l'inclassable, le briseur de tabous et de réputations, le « comte rouge », le décadent communiste, le maniaque raffiné, le père du néoréalisme qui a par la suite le plus contribué à subvertir les bases mêmes du mouvement. Dans ses mises en scène de théâtre et d'opéra, Visconti a toujours cherché la théâtralité dans son premier sens : a. « ce qui est propre aux exigences du théâtre, de la scène », en rejetant le théâtre doucereux, passionnel, vulgaire, approximatif, le jeu mécanique et sans nuances des acteurs, le « vieux vice de l'improvisation »⁶, les inconséquences et les stupidités des éclairagistes, costumiers, maquilleurs, etc. Les acteurs de théâtre, selon Visconti, doivent avoir autour d'eux une atmosphère d'« authenticité », donnée par l'environnement matériel dans lequel ils évoluent, ce qui leur permet de se dépouiller complètement de leur individualité, d'entrer dans la peau des personnages qu'ils incarnent et d'assumer complètement cette double vie de la scène...

Si Visconti a commencé à monter des pièces sur le théâtre privé de la famille, du Shakespeare ou des opéras de sa propre invention, ou s'il a participé à trois mises en scène de pièces financées par son père en 1936-1939, il faut attendre l'année 1945 pour voir le triomphe des *Parents terribles* (Théâtre Eliseo de Rome) ou de *La Machine à écrire* de Cocteau, mises en scène par Visconti. Suivront des spectacles légendaires qui ont marqué l'histoire du théâtre italien, au même titre que ceux de Strehler au Piccolo Teatro ou que ceux d'Eugenio Barba : adaptation de *Cinquième Colonne* de Hemingway (1945, décors de Renato Guttuso), *Comme il vous plaira* de Shakespeare (1948, fastueux décors et costumes de Salvador Dalí⁷),

⁶ Cf. l'article « Vent'anni di teatro » (1966), disponible sur un site consacré à Luchino Visconti, consulté en avril 2011, <http://www.luchinovisconti.net/>. C'est dans cet article que le metteur en scène exprime sa conception théorique la plus élaborée du théâtre.

⁷ « Le bruit court qu'en mettant en scène *Comme il vous plaira*, j'ai abandonné le néoréalisme. [...] Que ceux qui ont le goût des terminologies imprécises me pardonnent : que veut dire le néoréalisme ? [...] Il commence à devenir, me semble-t-il, une étiquette absurde qui s'est collée à nous comme un tatouage, et au lieu de signifier une méthode, un *moment*, il devient frontière, loi. [...] Dans le panorama du spectacle, le théâtre a des limites et des différenciations, et ce n'est pas moi qui les ai découvertes. Laissons-lui donc toutes ses possibilités de mouvement, de couleur, de lumière, de magie. Non pas réalisme ou néoréalisme, mais imagination, totale liberté spectaculaire. », cité par Laurence Schifano, *Visconti. Une vie exposée*, Édition augmentée, Paris, Gallimard, « Folio », 2009, pp. 342-343. Beaucoup de mes informations sur Visconti proviennent de ce livre, qui est un des plus exhaustifs et des plus complets consacrés au cinéaste.

Troïle et Cresside (1949, dans les jardins Boboli, à Florence, travail gigantesque avec 150 acteurs, vedettes et figurants), *Les Trois Sœurs* de Tchekov (1952), *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg (1957), *La Cerisaie* de Tchekov (1965, Teatro Valle de Rome, menée à un rythme effréné, comme semblait l'exiger le dramaturge russe en personne).

Quant aux mises en scène d'opéra, Visconti s'est illustré par sa collaboration avec la Callas, dont il a contribué à faire une diva au rayonnement international : *La Vestale* de Spontini (7 décembre 1954, La Scala), *La Somnambule* de Vincenzo Bellini (3 mars 1955), une légendaire *Traviata* (28 mai 1955, avec – comme chef d'orchestre – Carlo Maria Giulini), *Anna Bolena* de Donizetti (14 avril 1957), *Iphigénie en Tauride* de Gluck (1^{er} mai 1957). Les spectacles d'opéra, auxquels le public de connaisseurs a réservé soit le triomphe, soit la critique, sont nombreux et prolonger leur liste serait sans doute impardonnable. Je mentionnerais seulement, en dehors de deux autres *Traviata* (1963, 1967), une magnifique *Salomé* de Strauss, donnée 30 juin 1961, dont le metteur en scène a dessiné lui-même les décors et les costumes. Au cœur d'une activité extrêmement variée, sa préférence s'est toujours dirigée vers Giuseppe Verdi, compositeur du Risorgimento, intervalle historique que le « comte rouge » n'a pas cessé d'interroger et d'explorer. *La Traviata* de 1967 s'est imposée à l'attention du public par le parti pris de montrer tout « en noir et blanc », mais avec toutes les nuances possibles. Le noir, par exemple, « peut tirer sur le violet et le verdâtre ; et le blanc peut être laqué, crémeux, glacé », comme le metteur en scène le disait à la costumière Vera Marzot avant de commencer le travail. La monotonie symbolique du noir et blanc – exploitée d'ailleurs dans un *Don Carlo* de 1965 – a été interrompue seulement au troisième acte, par « une danse masquée à la Beardsley, où éclateront soudain les ors, l'écarlate et le rouge feu de la danse espagnole »⁸. Si Visconti n'a donc pas hésité à « moderniser » parfois les mises en scène, il n'en est pas moins vrai qu'il s'en est tenu souvent aux décors grandioses, au faste, à l'élégance, à la richesse que réclame l'opéra.

Non content de s'illustrer avec ce théâtre chanté, Visconti a aussi flirté avec le ballet, en créant une mise en scène pour un argument tiré de *Mario et le magicien* de Thomas Mann (février 1956, musique de Franco Mannino, beau-frère du comte lui-même), ou en créant un argument pour un Marathon de danse à Berlin (1957, compositeur : Hans Werner Henze, danseur : Jean Babilée, chorégraphie : Dick Sanders).

À la perpétuelle navigation entre les divers arts du spectacle, ce qui n'était pas sans amener des contaminations profondes entre eux, s'ajoute une réflexion théorique soutenue de Visconti, qui n'a cessé de s'interroger, au cours de sa carrière, sur les rapports entre théâtre et cinéma et surtout sur la condition du metteur en scène qui n'est pas cantonné (spécialisé) dans aucun de ces domaines spécifiques. La tentative de Visconti de circonscrire les similitudes et les différences entre la mise

⁸ *Ibid.*, pp. 496-497.

en scène au théâtre et au cinéma concerne à la fois le rapport au texte (scénario), l'interaction avec les spectateurs, et surtout le jeu des acteurs – qui est un des éléments fondamentaux de la théâtralité entendue dans son acception positive (a.). Un article de 1957, « Esperienze di un regista sul palcoscenico e nello studio », montre avec quelle merveilleuse clarté Visconti savait analyser les choses, en ramenant les deux formes de mise en scène à un dénominateur commun, malgré la grande différence de moyens pratiques employés dans les deux arts :

Dovrei definire le differenze tra una regia cinematografica e una regia teatrale; ma, come mi pare sia stato già affermato durante i precedenti incontri, non credo che esistano differenze tra regia teatrale e regia cinematografica. Le differenze sono materiali, pratiche, di «lavorazione». [...] Ecco quella che, secondo me, è una grande differenza fra la regia teatrale e la regia cinematografica: un dramma di Cecov, una commedia di Ibsen, una tragedia di Shakespeare si presentano al regista in una forma che è compiuta, intoccabile. Bisogna darne la realizzazione spettacolare sul palcoscenico, cercando naturalmente di avere il massimo rispetto per un testo che abbiamo scelto noi stessi e che quindi, indubabilmente, amiamo. Un testo cinematografico, prima della sua definitiva realizzazione sulla pellicola, non ha mai riscosso (almeno da parte mia) un tale rispetto per cui mi sentissi intimidito. Molte volte una sceneggiatura è stata da me completamente capovolta, perché la realtà davanti alla quale mi trovavo girando, era assolutamente diversa da quella precedentemente concepita al tavolino. [...] No credo che esistano grandi differenze fra la recitazione teatrale e quella cinematografica. Ma è diverso il mezzo e diversa è la distanza dallo spettatore. Evidentemente certi elementi hanno un rilievo o non l'hanno a seconda che siano su un palcoscenico o su uno schermo. Le differenze fra la recitazione di un attore cinematografico e la recitazione di un attore teatrale dunque sono più nel testo, nella materia che si affronta con quegli attori.⁹

Il est intéressant de souligner que Visconti, qui dans l'article de 1966 « Vent'anni di teatro » rejetait le caractère artistique du cinéma en mettant en avant son caractère artisanal, ne considère pas non plus que le montage serait le principe esthétique différenciateur entre les deux arts. En regardant le théâtre du point de vue du cinéma, on découvre que le montage se fait aussi sur les planches, dans la phase de préparation de la pièce, que c'est cette pratique de coller ensemble des morceaux disparates en fonction d'un principe d'organisation supérieur qui confère le rythme, le ton, l'harmonie d'un ensemble spectaculaire. Ce qui différencie en fait le théâtre du cinéma – et Visconti n'est pas le seul à l'avoir remarqué –, c'est la présence physique de l'acteur devant les spectateurs, ainsi que les réactions du public

⁹ « Esperienze di un regista sul palcoscenico e nello studio », *Cinema e teatro*, 1957, texte disponible sur le site mentionné, <http://www.luchinovisconti.net/>. Ces mêmes observations seront reprises neuf ans plus tard en conclusion de l'article « Vent'anni di teatro » : « Cinema, teatro, lirica: io direi che è sempre lo stesso lavoro. Malgrado l'enorme diversità dei mezzi usati. Il problema di far vivere uno spettacolo è sempre uguale. C'è più indipendenza e libertà nel cinema, ovviamente, e nel cinema il discorso diventa sempre molto personale: si è molto più autori facendo un film, anche se si tratta di un film di derivazione letteraria. Ma bisogna anche dire che il cinema non è mai arte. E un lavoro artigianale, qualche volta di prim'ordine, più spesso di secondo o di terz'ordine. »

devant le spectacle, réactions qui se produisent toujours « à chaud » et sont chaque soir différentes. Le théâtre, au contraire du cinématographe, se joue toujours dans un *ici* et un *maintenant* qui n'ont pas besoin de la barrière protectrice de l'écran :

Lo sforzo più direttamente inteso ad ottenere quella specie di magia è in un certo senso il momento che nel cinema corrisponde al montaggio. Anche nel teatro, infatti, si lavorano le scene «staccate» e un bel giorno si decide: «Oggi attacchiamo insieme, vediamo!». E ci si accorge che è lento, che non c'è ritmo, che non c'è tensione. E allora si «monta» veramente; si taglia, si attacca, si stringe una scena, finché il pezzo teatrale acquista il suo ritmo, così come si fa in moviola. Anche in questa seconda fase della lavorazione si rileva una sostanziale somiglianza. La differenza fra le due tecniche è data dal risultato: una prima rappresentazione teatrale è un «prima», è una volta sola, e non si ripete più. Inoltre ogni sera un particolare elemento suscita il miracolo di quella determinata sera. Non che ci siano cambiamenti: tutto è rimasto perfettamente uguale. E' l'atmosfera, è quel determinato stato di animo, è la reazione degli spettatori di quella serata. Ogni sera io assisto quasi sempre alle rappresentazioni dei miei spettacoli in palcoscenico. Sento che ogni sera è un po' diversa dalle precedenti e sempre mi domando che cosa c'è di nuovo. E questo è il fascino del teatro.¹⁰

En effet, une partie de la pratique artistique de Visconti correspond bien à ses postulats théoriques sur l'essence commune à la mise en scène de théâtre et de cinéma. Très souvent, il a employé les mêmes acteurs à la fois dans les pièces montées en Italie et à l'étranger, ou bien dans ses films : Alain Delon, Romy Schneider, Marcello Mastroianni, Annie Girardot, Massimo Girotti, et surtout les légendaires Paolo Stoppa et Rina Morelli. Avec Rina Morelli et Paolo Stoppa, Visconti a fondé en septembre 1946 la *Compagnia italiana di prosa*, qui a produit et monté des pièces de Tennessee Williams et Jean Anouilh, ainsi qu'une saisissante adaptation de *Crime et châtiment* de Dostoïevski, où la Morelli tenait brillamment le rôle de Sonia, et où le metteur en scène s'est plu à faire surgir trois acrobates aux justaucorps pailletés au milieu du grave dialogue entre Marmeladov et Raskolnikov¹¹. Rina Morelli, amie intime du metteur en scène homosexuel, qui a collaboré avec lui depuis *Les Parents terribles* de Cocteau¹², pour des pièces comme les quelques Tchekov réalisés par Visconti, ou *La Locandiera* de Goldoni (mise en scène à Venise en 1952), est restée mémorable surtout dans le rôle de la princesse Salina, du *Guépard* (1963) : guindée, pincée, aristocratique, mélancolique, hystérique, elle est au moins à la hauteur de Burt Lancaster, interprète du prince Salina, ou de Paolo Stoppa, interprète de don Calogero Sedara. Mais Visconti le metteur en scène ne s'est pas limité à

¹⁰ « Esperienze di un regista sul palcoscenico e nello studio », *loc. cit.*

¹¹ Laurence Schifano, *op. cit.*, pp. 311-312.

¹² La relation de Visconti, metteur en scène débutant, avec Rina Morelli, actrice déjà consacrée, n'a pas commencé de la meilleure manière qui soit, à l'époque des *Parents terribles*, cf. Laurence Schifano, *op. cit.*, p. 305. En effet, Visconti l'a choquée en lui demandant « d'oublier sa carrière qui était une carrière déjà brillante, déjà affirmée, et de revenir à la source : de tirer du fond de son ventre ces sentiments et ces passions vrais que probablement il y avait en elle ».

employer indifféremment les mêmes acteurs dans le théâtre et le cinéma : la scénariste Suso Cecchi d'Amico l'a souvent assisté et compris dans les deux branches principales de son activité, et le costumier Piero Tosi a été un de ses plus proches collaborateurs, sur les planches ou pour des films où la beauté des toilettes somptueuses est une pure joie de l'œil : *Senso* (1954, en collaboration avec Marcel Escoffier), *Le Guépard*, *La Caduta degli dei* (1969, avec Vera Marzot), *Mort à Venise* (1971), *Ludwig* (1972). À un autre niveau, purement cinématographique celui-ci, on pourrait citer la longue collaboration de Visconti avec le monteur Mario Serandrei, qui a bien compris l'esthétique romanesque et fluide du metteur en scène... Voulant briser les limites et les cadres étroits de la pratique dans les arts du spectacle, Visconti a réalisé, avec un sens aigu de la modernité, une mise en scène très « cinématographique » de *Vu du pont* d'Arthur Miller (1958), anticipant sur les manières de faire spécifiques de la scénographie contemporaine¹³.

Cependant, la filmographie de Visconti, malgré un environnement théorique favorable, se fonde en général sur des frontières nettes, qui séparent le cinéma du théâtre et vice-versa : on a ici un cas de rupture nette entre la *theoria* et la *praxis*. En pratique, dans ses films, le célèbre metteur en scène italien – qui n'a d'ailleurs jamais abandonné les tréteaux, comme on a pu le voir – se laisse féconder plutôt par la photo (*Ossessione*, 1943, *La Terre tremble*, 1948), par la sculpture et la peinture (*Senso*, *Le Guépard*, *Mort à Venise*), que par une vision qui serait très spécifique du metteur en scène de théâtre. Et pourtant, le théâtre ou l'opéra font des percées inattendues dans l'art de Visconti, comme dans *Senso*, qui a la valeur d'une sorte de manifeste esthétique.

La Terra trema, peut-être le film le plus beau de tout le mouvement néoréaliste¹⁴, mise sur un réalisme très photographique : c'est une impression à laquelle l'utilisation savante du noir et blanc ou de longs plans-séquences avec

¹³ Paolo Stoppa semble avoir très bien compris deux directions des rapports cinéma-théâtre dans l'œuvre de Visconti, comme le montre son intervention à la Seconde Conférence sur la relation entre cinéma et théâtre, XVII^e Festival de Film de Venise (1956) : « One... carried him toward imitating the cinema, in the sense of carrying the method... of the cinema to the stage; the other, an opposing direction, [was] that of investigating pure theatrical convention. Visconti and E. Gianini hit on them simultaneously: on the one hand, precise *mise-en-scène* like *A Porte chiuse*, *La Via del tabacco* or *Il Voto*, on the other, fantastic and almost surrealist, like *Le Mariage de Figaro*, *As you like it* or *Carosello Napoletano*. One might say, he went from cinematic naturalism (it was the time Visconti shot *La Terra trema*) to ballet. », cité par Walter F. Korte Jr., « Marxism and formalism in the Films of Luchino Visconti », in *Cinema Journal*, vol. 11, n° 1, Autumn 1971, p. 3 [l'article entier aux pp. 2-12].

¹⁴ Paul Thomas, qui met *Stromboli* de Rossellini au-dessus de *La Terra trema*, semble cependant d'accord sur le fait que le film de Visconti est unique dans son genre et ne pourra jamais être « refait », cf. « Gone Fishin' ? Rossellini's *Stromboli*, Visconti's *La Terra trema* », in *Film Quarterly*, vol. 62, n° 2, Winter 2008, pp. 20-25. Dans cet article, il y a de belles considérations sur la profondeur de champ chez Visconti, inspirées par le texte d'André Bazin sur *La Terra trema* ; elles m'ont été utiles pour aborder le problème du réalisme photographique de Visconti.

une grande profondeur de champ n'est pas étrangère. Très souvent, le réalisateur recourt à des plans fixes, comme celui où – au bord de la mer – les femmes Valastro attendent avec angoisse le retour des hommes partis au large. Seul le vent introduit une note de dynamisme à l'intérieur de la « photo ». L'esthétique photographique est ouvertement assumée, comme en témoigne la présence d'une photographie de famille, qui apparaît aux moments charnières de la narration cinématographique. Au début, Lucia tient un discours en marge de la photographie, en insistant sur les thèmes du rassemblement autour du père et de la mère, du grand-père, sur la solidité des liens familiaux qui unissent trois générations ayant vécu dans une même maison. La photo de famille sera visible comme un reproche ou bien comme un encouragement à persévérer : lorsque Lucia retourne à la maison la nuit, après une rencontre avec le commissaire don Salvatore, lorsqu'un des garçons – Cola – quitte le foyer pour aller chercher fortune ailleurs (il dit « au revoir » à tous ceux qui se trouvent immobiles dans la photo), ou bien à la fin, lorsque Mara accroche le cadre sur le mur d'une nouvelle demeure, afin de signifier la renaissance des Valastro. Cette photo structure donc de manière symbolique la demeure familiale, elle instaure un ordre centré autour des figures masculines (grand-père et père), quoiqu'il y ait aussi chez ces Siciliens un culte de la mère. Les femmes gravitent autour des hommes, mais leur présence est importante, car elles restent liées symboliquement à l'âtre, au foyer, elles sont des principes d'équilibre, d'ordre, de propreté, surtout la fille aînée Mara, qui a un sens aigu de l'honneur. En effet, la division des tâches est précise à Acitrezza, village de pêcheurs siciliens où Visconti a travaillé : les hommes en mer et au marché, les femmes au foyer et à l'Église. Dans des plans d'une beauté purement photographique, comme à l'ouverture du film par exemple, les spectateurs découvrent toute la complexité des travaux ménagers : mettre de l'ordre dans la pièce, épousseter les meubles, chercher du pain... La mère et toutes les filles, des plus jeunes aux filles à marier, s'y mettent avec des gestes rituels. Elles sont fières de leur famille, de la cellule qui les enferme tout en leur donnant de la sécurité, et cela est visible dans leur relation presque religieuse à la photographie accrochée au mur, qu'elles maintiennent très propre et regardent avec respect, en lui parlant comme à une personne vivante.

Si *La Terre tremble* est un film essentiellement photographique, *Le Guépard* fait preuve d'une qualité picturale particulière, même en dehors des nombreux renvois directs à la peinture sous forme de tableaux présents dans les cadres¹⁵. Ces renvois tissent un fascinant réseau de significations à travers le film, qu'il s'agisse des peintures murales de la villa Salina réalisées dans le goût de Tiepolo, du tableau de Greuze que contemple le prince dans la fameuse séquence du bal et

¹⁵ Sur Visconti et la peinture, voir Laurent Darbellay, *Luchino Visconti et la peinture. Les effets picturaux de l'image cinématographique*, Genève, MétisPresses, 2011.

qui est comme un rappel de sa propre mort, ou de nombreuses autres présences ponctuelles. Le tableau de Greuze, filmé de plusieurs angles différents, produit l'effet de la destruction de l'espace pictural à l'écran, mais souligne aussi à quel point le cinéma peut être une école du regard, une technique idéale de reconfiguration de la réalité. En dehors de cela, disais-je, Visconti élabore une esthétique du tableau, un bouillonnement romantique de contours et de nuances, une chromatique qui semble se détacher des huiles de l'école du XIX^e siècle en Italie (Francesco Hayez : surtout dans les scènes de baiser des protagonistes de *Senso*, 1954). Submergée par l'abondance des signes picturaux, la narration donne à voir la destinée des personnages dans ces images secondaires inscrites dans l'image filmique, sursaturée de picturalité. Richesse et baroque semblent les deux mots d'ordre d'un univers tourné vers le passé aristocratique et catholique, à l'instar de l'église de Donnafugata, dont les trésors d'art – filmés dans des nuances grises ou terreuses – développent encore les qualités picturales de la pellicule.

Le cas de *Senso* me semble spécial à plusieurs égards. Le scénario a été écrit par Luchino Visconti et Suso Cecchi D'Amico, d'après le récit de Camillo Boito, frère du librettiste de Verdi ; quelques écrivains ont mis aussi la main à la pâte, à savoir Giorgio Bassani, Paul Bowles et Tennessee Williams. Ayant comme toile de fond la guerre de libération du Veneto en 1866, l'histoire parle de l'amour malheureux de la comtesse Livia Serpieri (Alida Valli) pour le lieutenant autrichien Franz Mahler (Farley Granger), faible, opportuniste et volage. Pour l'aider à se faire réformer juste avant la bataille de Custoza, elle lui donne l'argent que lui ont confié les patriotes vénitiens qui s'opposent à l'occupant. Dans l'incertitude sur le sort du conflit armé, la comtesse s'enfuit à Vérone pour y rejoindre Malher, malgré les exhortations de celui-ci. Elle le retrouve dévergondé, ivre et violent, en compagnie d'une jeune et belle prostituée nommée Clara. Après avoir servi de viles insultes à sa maîtresse, pigmentées cependant de réflexions sur le monde autrichien qui est en train de s'effondrer pour faire place aux nations modernes (ce qui n'est pas forcément bien, dans l'optique de Franz), Mahler se voit fusiller en tant que déserteur sur dénonciation de Livia, ulcérée au plus profond de sa dignité de femme qui a tout quitté pour un amour qui n'en valait pas la peine. Le film mise sur une picturalité bien dosée : l'encadrement des personnages est impeccable, leur silhouette se découpe parfaitement bien sur des fonds avec lesquels ils sont toujours en harmonie chromatique, les nuances les plus subtiles des couleurs composent de vraies symphonies visuelles dans de merveilleuses synesthésies, etc.

Mais, dans *Senso*, il y a encore plus intéressant. Ayant été, dans les années 1950 (le film a été tourné – interminablement – en 1953), de plus en plus préoccupé par l'opéra – ce sera bientôt le grand temps de la Callas ! –, Visconti applique à la narration cinématographique les principes qui régissent le théâtre lyrique, ce qui a amené beaucoup de compagnons de route à y voir, à juste titre, une trahison du

néoréalisme, ou au moins un dépassement de celui-ci¹⁶. Dès le générique, le film présente un extrait du *Trouvère* à La Fenice de Venise en 1866, dans des décors tels ceux que Visconti aurait pu concevoir au théâtre. C'est la grande scène du troisième acte où Manrico renonce à Leonora, pour voler au secours de sa mère, la bohémienne, que le comte de Luna va mettre à mort ; le chœur lançant des appels aux armes trouve un écho dans la salle et les soldats autrichiens, assis au parterre, se voient conspuer et inonder par des tracts aux couleurs de l'Italie, ce qui provoque un conflit entre Mahler et Roberto Ussoni (Massimo Girotti), le cousin de Livia. En essayant d'amortir le conflit, Livia invite Mahler dans la loge où elle se trouve et en tombe éperdument amoureuse. Un passage de son discours, vers la douzième minute, éclaire bien ce que va être le film ; sur une demande bête de Mahler, qui veut savoir si elle aime l'opéra, elle confirme, puis ajoute : « Non mi piace quando si svolge fuori scena. Non è che si possa comportarsi come un eroe di melodramma, senza riflettere alle conseguenze gravi di un gesto impulsivo o dettato solo di qualche impardonnable leggerezza. » Malgré les craintes exprimées, c'est pourtant ce qui va arriver à Livia : un mélodrame, dans le sens « pur » du terme, à savoir une action dramatique accompagnée de musique. La musique – permanente – épouse chaque péripétie comme s'il s'agissait d'un vrai opéra, par exemple au moment de grande intensité où Livia se décide à donner à Franz l'argent que lui ont confié les patriotes vénitiens ! Il y a dans les films tous les moments qui font le bonheur des passionnés de théâtre lyrique : duos, trios, chœurs, tous pensés à la façon d'un compositeur. Même les personnages apparaissent aux spectateurs comme ceux qu'ils pourraient voir sur une scène d'opéra : Franz se projette sur le décor comme une apparition verdienne ; rien n'y manque, même le rideau rouge et la toile de fond peinte avec deux personnages habillés de costumes Renaissance (minute 54.36). *Senso* paraît donc être un grand manifeste esthétique, comme je le suggérais plus haut, et comme le laissent entendre des phrases de Visconti, emblématiques pour une certaine théâtralité absolue – qui tend à confondre le théâtre avec la vie, l'apparence avec la réalité, le masque avec le visage :

La Terre tremble était un film postérieur à mes premières expériences théâtrales, et je ne peux pas dire qu'il soit influencé par le théâtre. *Senso*, si, parce que je l'ai voulu ainsi. Le début du film l'indique clairement. On voit sur scène une représentation du mélodrame et cette représentation passe la rampe et se dilate dans la vie. L'histoire de *Senso*, c'est un mélodrame. [...] J'aime le mélodrame parce qu'il se situe justement aux confins de la vie et du théâtre. J'ai tenté de rendre ma prédilection dans les premières séquences du film *Senso*.¹⁷

¹⁶ Visconti se défend cependant, à propos de *Senso* comme de ses autres films, d'avoir trahi le néoréalisme et considère que l'approche réaliste relève plutôt des stratégies de représentation esthétique, du point de vue, que de la matière abordée. C'est pourquoi un critique comme Gianfranco Poggi a partiellement raison de faire une interprétation de *Senso*, basée sur un concept élargi de réalisme, « Luchino Visconti and the Italian Cinema », in *Film Quarterly*, vol. 13, n° 3, Spring 1960, pp. 11-22.

¹⁷ Cité par Laurence Schifano, *op. cit.*, p. 389. Sur *Senso*, pp. 385-391.

Rien de tel – à une exception près, que j’analyserai en fin de parcours – chez François Truffaut. Au contraire, à une première vue, il semblerait que rien ne désigne le cas Truffaut pour une réflexion sur la théâtralité du cinéma. En effet, le réalisateur n’a pas fait de théâtre et ne s’y est pas intéressé en tant que critique et théoricien, à l’instar de Luchino Visconti et d’autres metteurs en scène mentionnés dans l’énumération du second paragraphe de mon article. Il a construit tous ses films à partir d’une exigence purement cinématographique, et s’est sans doute préoccupé plus du roman que du théâtre, comme source de sujets et de techniques pour le cinéma. Il a créé sa propre structure de production *Les Films du Carrosse* – en hommage au *Carrosse d’or* (1953) de Jean Renoir, film qui raconte d’ailleurs l’histoire d’une troupe de comédiens qui débarque dans les colonies espagnoles d’Amérique –, ce qui lui a assuré l’indépendance économique et la maîtrise esthétique complète de son œuvre.

Cette œuvre, profondément autobiographique, encore plus que celle de Luchino Visconti, est traversée – malgré la différence parfois un peu ahurissante de styles et de tons – par des thèmes qui en assurent la cohérence : l’enfant mal aimé aux prises avec le monde des adultes, le manque du père et la mauvaise mère, le trio amoureux, la femme, qui est tour à tour désirable et désirée, trompeuse, défaillante, illusionniste, vulnérable, cruelle voire meurtrière, émouvante ou comique, et qui s’inscrit dans ce qui est peut-être la plus avisée étude de la psychologie féminine qu’ait fourni le septième art¹⁸. Le ton autobiographique des films de Truffaut est renforcé par le fait que, selon le modèle fourni par Alfred Hitchcock, le réalisateur français y fait des apparitions plus ou moins longues en tant qu’acteur, fournissant ainsi une double signature de l’ensemble. La filmographie de François Truffaut se fonde de façon équilibrée sur des scénarios originaux et sur des adaptations « littéraires » (les romans d’Henri-Pierre Roché). Ses films avancent selon des rythmes très variés, dans un pêle-mêle de genres qui témoigne de la culture cinématographique impressionnante et de l’habileté du cinéaste, un des meilleurs « artisans » de la profession. Truffaut a abordé avec la même familiarité la comédie dramatique dans le cycle d’Antoine Doinel (joué par Jean-Pierre Léaud, son acteur fétiche) : *Les 400 coups* (1959), *Antoine et Colette* (court-métrage, 1962), *Baisers volés* (1968, lauréat du prix Louis-Delluc), *Domicile conjugal* (1970) et *L’Amour en fuite* (1979) ; le drame d’une intensité presque insoutenable : *Histoire d’Adèle H.* (1975), *La Chambre verte* (1978) et *La Femme d’à côté* (1981) ; le film noir : *Tirez sur le pianiste* (1960), *La mariée était en noir* (1968) et *La Sirène du Mississippi* (1969) ; la comédie policière :

¹⁸ Sur la femme dans l’œuvre de Truffaut, voir une belle étude psychanalytique d’Eliane Dal Molin, *Cutting the Body : Representing Woman in Baudelaire’s Poetry, Truffaut’s Cinema, and Freud’s Psychoanalysis*, University of Michigan Press, 2000.

Une belle fille comme moi (1972) et *Vivement dimanche !* (1983) ; la science-fiction : *Fahrenheit 451* (1966). À cela s'ajoutent deux films inclassables, qui examinent toute la gamme des sentiments humains, *Jules et Jim* (1962) et *Les Deux Anglaises et le Continent* (1971), où le spectateur est soumis à un tiraillement continu entre les états d'âme les plus incompatibles¹⁹.

Le critique de cinéma Truffaut – acide, énergique, cinglant – se définit lui-même à plusieurs reprises dans ses articles en tant que « cinéophile »²⁰ et construit son œuvre sur la glorification systématique de la « cinéphilie », qui est devenue un terme clé de l'esthétique de la Nouvelle Vague. Mais qu'est-ce que c'est que cette « cinéphilie » ? C'est à la fois l'amour effréné du cinéma, qui devient une sorte de « drogue », la pratique constante du spectateur avisé, le « besoin d'entrer dans les films » pour faciliter le processus d'« identification »²¹, la réflexion impitoyable sur des films groupés en fonction de leur metteur en scène (l'« auteur », concept qui a acquis un contenu particulier dans le discours de la Nouvelle Vague). Dans des articles tels que « Une certaine tendance du cinéma français » (*Cahiers du cinéma*, n° 31, 1954) et ceux publiés dans la revue *Arts* à commencer par 1955, ou bien dans le livre consacré à son réalisateur préféré²², Truffaut s'acharne à défendre ceux qui ont élaboré des styles personnels de narration cinématographique, ceux qui ont eu le courage de briser les censures de la représentation ou bien ceux qui se sont lancés dans le cinéma comme dans une aventure, contre les réalisateurs en vue, choyés par le public et par les ministères, bénéficiaires de budgets énormes et signataires de beaux films parfaitement conventionnels.

Dans cet univers « cinéphilique », il reste peu de place pour la théâtralité, qui est souvent entendue dans sa deuxième acception (**b.**) : b. fausseté, trahison, jeu, mensonge, masque, artifice, etc. Ce sont là des « qualités » de réalisateurs que Truffaut ne pouvait pas supporter, comme Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret, mis au pilori dans « Une certaine tendance du cinéma français ». Même un cinéaste comme Max Ophuls, dont la création cinématographique est imprégnée de théâtralité dans les deux sens principaux du terme (auxquels d'autres s'ajoutent sans aucun doute), est ramené dans le giron d'une attitude cinéphilique. Dans l'article « Max Ophuls est mort » (1957)²³, François Truffaut mentionne la carrière d'acteur de théâtre, puis de metteur en scène de cet aventurier des arts, qui s'est dirigé vers le cinéma poussé par une actrice et soutenu par le fait que,

¹⁹ Une tentative de présenter les films de Truffaut un à un, un peu comme j'ai fait en concentré dans ce paragraphe, se trouve dans l'ouvrage de Jean Collet, *Le Cinéma de François Truffaut*, Paris, Pierre Lherminier, 1977.

²⁰ François Truffaut, *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, col. « Champs Contre-Champs », 1987, pp. 14, 299.

²¹ *Ibid.*, p. 14.

²² François Truffaut, *Hitchcock*, édition définitive, Paris, Gallimard, 2003.

²³ In *Les Films de ma vie*, *op. cit.*, pp. 250-256, d'où proviennent toutes mes citations.

« devenu parlant », le film « recrutait ses nouveaux réalisateurs parmi les gens de théâtre ». À propos de *Lola Montès*, qui représente le triomphe absolu de la théâtralité sur l'écran, Truffaut se borne à mentionner que le film veut être un « spectacle dans le spectacle » et une critique aigüe des formes spectaculaires modernes (notamment le cirque)²⁴. Plus que cela, Truffaut donne à entendre que Max Ophuls rejette la théâtralité, au moins en ce qui concerne le jeu des acteurs :

Max Ophuls, comme son ami Jean Renoir, sacrifiait toujours la technique au jeu de l'acteur ; Ophuls avait remarqué qu'un acteur est forcément bon, forcément **antithéâtral**, lorsqu'il est astreint à un effort physique : monter des escaliers, courir dans la campagne, danser tout au long d'une prise unique.²⁵

La Nuit américaine (1973, produit par Les Films du Carrosse, récompensé par l'Oscar du meilleur film étranger à Hollywood) illustre parfaitement la cinéphilie de Truffaut, sur un mode à la fois tendre, ironique, nostalgique, démystificateur et glorifiant. C'est l'histoire d'une équipe de cinéma réunie aux studios « La Victorine » de Nice, sur le tournage d'un drame amoureux – *Je vous présente Pamela* – assez proche de l'univers imaginaire « réel » de Truffaut : la jeune femme anglaise, Pamela (Jacqueline Bisset), amoureuse du fils (Jean-Pierre Léaud), puis du père (Jean-Pierre Aumont), meurt dans un accident de voiture, tandis que le jeune homme jaloux tue son papa plus ou moins avec l'accord de la mère. Il s'agit ici d'une réécriture des schémas des *Parents terribles* de Jean Cocteau, metteur en scène que Truffaut admirait.

Quoiqu'on dise dans le film que, dorénavant, on tournera dans les rues et non dans les studios, que l'on va employer des acteurs non professionnels, *La Nuit américaine* constitue un éloge de la fabrique d'illusions qu'est le cinéma, ou bien des grands acteurs et des stars. Truffaut – qui est réalisateur à la fois de *Pamela* (sous le nom de Ferrand) et du film qui inclut celui-ci – se plaît à détailler amoureusement toutes les joies et vicissitudes du tournage : affaires sentimentales entre les membres de l'équipe (qui tournent parfois au vinaigre et déteignent sur la vie professionnelle), retards dus à la perte de pellicule contenant des scènes importantes qui devront être refaites, visionnement rituels des *rushes*, mort accidentelle de l'acteur qui joue le rôle du père (ce qui amène une simplification du scénario), etc. Tous les membres d'une équipe de cinéma sont présents, les acteurs, le producteur, le régisseur, la maquilleuse, l'accessoiriste, le photographe de plateau, la script-girl (qui donne souvent des avis compétents sur le scénario ou sur la manière de tourner une

²⁴ Truffaut a cependant consacré une étude spéciale à *Lola Montès* en 1955, *ibid.*, pp. 245-250, où il donne à entendre que l'œuvre de Max Ophuls est incompréhensible en dehors de la référence au théâtre : « Tout le film se place ainsi sous le patronage de Pirandello comme du reste l'œuvre entière de Max Ophuls. » (citation, p. 250).

²⁵ « Max Ophuls est mort », p. 255, souligné par moi.

scène), et le réalisateur doit s'occuper à la fois des problèmes esthétiques que des problèmes personnels qu'ils affrontent, car c'est lui toujours qui doit répondre aux « questions ». Mis en situation de consoler Julie Baker-Pamela, qui vient d'avoir des démêlés amoureux avec Alphonse (Léaud), le cinéaste n'hésite pas à mettre dans le scénario de très belles phrases que la jeune femme profère : « J'en ai assez de me déguiser. [...] Je sais que la vie est dégoûtante. », brisant ainsi la limite entre la vie et le film, ce qui ne manque d'ailleurs pas d'arriver si l'on se laisse prendre au mécanisme de *La Nuit américaine* aussi. Le plateau est un lieu de rencontres, de fêtes que l'on donne en l'honneur des acteurs importants qui quittent le tournage ; on vient proposer des scénarios au réalisateur, lui demander pourquoi il ne fait pas de films « politiques » ou « érotiques », on voit défiler des journalistes, des policiers et même de simples curieux qui sont admis là-bas par les hasards de la « vie ». Les commentaires que le metteur en scène fait en *voix off* circonscrivent toute la complexité de son travail : il parle du jeu des acteurs (« Pas de sentimentalité hors de propos »), du fait que l'on commence avec le désir de faire un « beau film » et puis – en cours de tournage – tout ce que l'on peut espérer de mieux, c'est de le finir, car cette aventure est comme le trajet d'une diligence dans le Far West : au début, on espère tous faire un merveilleux voyage, sans savoir cependant si l'on arrivera à destination.

La Nuit américaine peut être mis en parallèle avec des films comme *Bellissima* de Visconti (1951) ou *Otto e mezzo* de Fellini (1963). Pour nous en tenir aux deux metteurs en scène abordés dans cet article, il faut souligner que, à la différence de *La Nuit américaine* qui glorifie le monde du cinéma, le film de Visconti est radicalement critique (n'oublions pas que, pour le « comte rouge », le cinéma n'est pas un art, mais le théâtre oui !). Les similitudes entre *Bellissima* et *La Nuit américaine* sont parfois saisissantes : chez Visconti aussi, il y a un cinéaste qui joue son propre rôle, Alessandro Blasetti, puis une femme du peuple, incarnée par la diva incontestée du néoréalisme, Anna Magnani, qui espère transformer sa belle petite fille en star de cinéma et se retrouvera à la fin cruellement déçue, voire déchue. C'est le cinéma dans son ensemble, en tant qu'usine à rêves et stratégie de falsification de la réalité, qui est violemment critiqué à travers la figure de tous les professionnels et des opportunistes qui gravitent autour des studios, un peu comme chez Truffaut. *Bellissima* n'est cependant pas la seule critique radicale du cinéma que Visconti ait entreprise : il a traité le thème aussi dans un sketch du film *Les Sorcières* (réalisé en épisodes par plusieurs cinéastes importants : Mauro Bolognini, Pasolini, Franco Rossi, Vittorio de Sica), intitulé à *La Sorcière brûlée vive* (1967).

Malgré sa cinéphilie affichée partout, Truffaut parvient à faire découvrir aux spectateurs une des plus émouvantes et paradoxales méditations sur le théâtre et la « théâtralité » (qui, chassée par la porte de la *theoria*, rentre par la fenêtre de la

praxis !), à savoir *Le Dernier métro*, 1980. Il faut souligner qu'il existe une parenté entre *La Nuit américaine* et *Le Dernier métro*, produits tous les deux par Les Films du Carrosse, et marqués de la griffe de la scénariste Suzanne Schiffman – qui a assuré aussi l'assistance à la mise en scène. Sorte de film testament, unique dans la création de Truffaut, *Le Dernier métro* est une chronique ironique et tendre de la vie quotidienne d'un théâtre français (le Théâtre Montmartre) sous l'occupation allemande. C'est une période de privation pour les Parisiens, qui se pressent dans les salles de spectacle – théâtre et cinéma – pour oublier la dure réalité de la famine, du froid et de la guerre. Truffaut, fidèle à son approche nuancée de la réalité, refuse de glorifier la Résistance et en offre une chronique d'une grande objectivité, sans tomber dans un certain film « politique », trop fréquent en France : tout est dit à travers les suspicions qui pèsent sur les acteurs et metteurs en scène juifs, à travers les obstacles que les pièces rencontrent auprès des comités de censure dont le *factotum* craint par tous est le critique Daxiat (il a interdit *Britannicus* sous prétexte que c'est une pièce « efféminée »), à travers l'obsession de certains comédiens de « réussir » même au prix de compromissions avec l'occupant (Nadine / Sabine Haudepin), à travers les pannes d'électricité qui suspendent les répétitions et les spectacles...

Le film brouille les frontières entre cinéma, théâtre et vie, surtout à travers la figure de Marion Steiner / Catherine Deneuve, actrice de cinéma (*La Maison des péchés*) que son mari, le metteur en scène juif Lucas Steiner / Heinz Bennent, fait monter sur les planches pour jouer dans *La Disparue*, « brumeuse vignette scandinave » (Daxiat), imaginée dans le goût de Pitoëff (il aurait, aux dires du même Daxiat, refusé de monter le texte). C'est une pièce écrite par la Norvégienne Karen Bergen, rendue vivante dans des décors d'une élégance simple, géométrique, où dominent les roses pâles et les bruns fatigués, avec un éclairage en ombres chinoises dans la grande scène d'amour entre les protagonistes (cela rappelle des détails de *La Cerisaie* de Strehler et de celle de Brook). Les répétitions aux côtés de Bernard Granger / Gérard Depardieu font découvrir à Marion un amour qu'elle ne manquera pas de transposer dans la vie réelle : comme dans *La Nuit américaine*, Truffaut se plaît à insister sur la préparation de l'œuvre finale par petits bouts, qui seront « montés » à la fin. D'ailleurs, puisqu'on parle d'amour qui prend naissance au cœur de la relation spectaculaire, au tout début du film, Bernard – qui a été acteur de comédie au Grand Guignol – déclare avoir vu Marion sur scène dans *La Cerisaie* de Tchekov, pièce avec laquelle tous les grands metteurs en scène semblent devoir se confronter, et Marion affirme à propos de Bernard qu'il est un type du genre Gabin dans *La Bête humaine* de Renoir, c'est-à-dire « très physique ». Des bouts que Truffaut met à sa disposition, le spectateur peut reconstituer un ensemble où les thèmes principaux sont l'amour interdit, les mensonges, les problèmes d'identité : la pièce imaginée équivaut de cette manière à la filmographie « réelle » du metteur en scène.

Lucas Steiner, quant à lui, est un obsédé du théâtre : sorti la nuit des caves de l'immeuble où il passera tout le temps de l'occupation (813 jours), il s'en va respirer l'odeur de la scène, puis – chaque jour – par un tuyau qui communique avec l'espace de jeu – il suit les répétitions et donne des indications techniques à Marion, qui les transmet à Jean-Loup Cottins / Jean Poiret, remplaçant du metteur en scène. Encore plus, même le décor – il s'agit souvent d'intérieurs – est construit comme au théâtre, et la cave où habite Lucas Steiner semble être réalisée sur scène (encombrée de vieux panneaux utilisés dans *La Cerisaie*, elle reprend des tonalités et des nuances utilisées pour la scénographie de *La Disparue*), et communique avec l'intérieur du théâtre par un escalier en colimaçon qui renvoie à celui des *Parents terribles* de Cocteau (1948).

L'ambiguïté se retrouve aussi au niveau extradiégétique : François Truffaut choisit de travailler, à la différence de ses autres films majeurs, avec des acteurs qui ont souvent joué dans des pièces auparavant (à l'exception de Catherine Deneuve, spécialiste du cinéma). Dans *Le Dernier métro*, Truffaut réfléchit – à travers les moyens esthétiques spécifiques au septième art – sur le rôle social du théâtre, sur ses contacts permanents avec la vie réelle, sur les frontières et les équivoques de la représentation, sur ce qui différencie le jeu de l'acteur dans les deux arts jumeaux, ceci tout en ne laissant pas de côté ses thèmes obsessionnels, à savoir le dilemme, la famille, le trio amoureux. Le trio amoureux marque de ses équivoques la fin du film, où l'on voit ce qui est peut-être un fragment de l'adaptation de *La Montagne magique* réalisée par Steiner (une idée similaire se trouvait au cœur des projets de Visconti aussi !). D'ailleurs, Steiner – qui a deviné l'amour entre son épouse et Bernard – se proposait d'utiliser, pour cette adaptation, des éléments réels de la conduite de Marion. *La voix off*, celle de Truffaut, annonce l'« épilogue » de l'histoire, alors que les spectateurs voient Marion se diriger vers Bernard entre des lits de blessés. Aucun indice, rideau, loges, public ne donne à entendre qu'on est au spectacle, sauf une fenêtre placée derrière les personnages qui ouvre sur un décor trop parfait pour être vrai et qu'on ne remarque même pas, tellement la situation de la pièce colle avec la dure réalité de la fin de la guerre et avec un dénouement possible pour Bernard Granger, qui a cessé de jouer dans *La Disparue* pour aller rejoindre la Résistance. Il semble amnésique et tout ce qu'il dit à Marion paraît se rattacher à leur amour passé. Et pourtant, la caméra fait un zoom arrière de manière à élargir le cadre suffisamment pour que le rideau rouge vienne couvrir ce qui n'était qu'une scène, où Marion, Lucas et Bernard se tiendront par la main pour saluer le public, la femme placée entre les deux hommes, comme dans *Jules et Jim*. Est-ce la scène de la vie ? du théâtre ? Qu'importe, puisque Truffaut infuse une théâtralité subtile dans son film, en réalisant le théâtre qu'il s'est toujours interdit

de faire et d'aborder au nom de la cinéphilie, et surtout à cause du fait qu'il s'imaginait trouver autre chose dans le cinéma que la convention et l'illusion théâtrales, où il retombe pour un moment vers la fin de sa carrière de réalisateur !

Le parcours croisé Visconti / Truffaut, à travers lequel j'ai essayé de peser des arguments *pour* et *contre* la théâtralité du cinéma, m'a fait découvrir les fluctuations de contenu de la notion même que j'employais. Les cas des deux metteurs en scène montre que la théâtralité relève du moment historique (elle est moins forte et présente dans le monde du cinéma après l'émergence de la Nouvelle Vague), du profil « national » – entendu comme appartenance culturelle – de l'artiste (elle est plus forte chez les Italiens nourris d'opéra²⁶ que chez les Français dont les films reposent sur une tradition balzacienne), ainsi que des options personnelles de celui-ci (les goûts de Visconti le poussaient à une recherche de la théâtralité, tandis que ceux de Truffaut l'en éloignaient). À rassembler les choses, on découvre facilement que la théâtralité est toujours une affaire de cadres brisés : entre le théâtre et la vie, entre le naturel et l'artificiel et – pourquoi pas ? – entre le théâtre et le cinéma. La théâtralité du cinéma est toujours là, qu'on le veuille ou non, et non seulement parce que le cinéma est un lointain descendant du théâtre autant que de la photographie. Elle est toujours là parce qu'elle offre des voies alternatives à la narration cinématographique, parce qu'elle permet de trouver des solutions esthétiques inouïes aux problèmes de la représentation et parce qu'elle permet d'intégrer dans la mise en scène d'un film à la fois **a.** ce qui est propre aux exigences du théâtre, de la scène, et **b.** la fausseté, la trahison, le jeu, le mensonge, le masque, l'artifice. Ainsi que l'affirmait Edgar Morin, le cinéma ne peut se passer de théâtralité, de même qu'un film furtif se déroule dans chaque mise en scène de théâtre :

Il y a donc un cinéma secret dans le théâtre, de même qu'une grande théâtralité enveloppe chaque plan de cinéma. Dans le premier cas, la vision psychologique cinématographique enveloppe le théâtre ; dans le second cas, rationalisation et objectivation théâtralistent le cinéma. Dans le premier cas, les cadres rationnels et objectifs sont *donnés* par le théâtre (unité de lieu et de temps) ; dans le second cas, c'est la vision psychologique qui est *donnée* par le cinéma. Dans le premier cas, le petit cinéma que nous avons dans la tête se met à fonctionner tout seul ; dans le second, c'est notre petit théâtre qui déploie sa scène et son espace.²⁷

²⁶ Sur la théâtralité du cinéma italien, voir un volume qui traite amplement du mélodrame, Marcia Landy, *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema, 1930-1943*, Albany, SUNY Press, 1998.

²⁷ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Gonthier, 1965, p. 105 (plus largement, sur les rapports théâtre / cinéma, pp. 104-105).

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland, « Le théâtre de Baudelaire », in *Œuvres complètes*, Tome I (1942-1965), Édition établie et présentée par Eric MARTY, Paris, Éditions du Seuil, 1993, pp. 1194-1199.
- BERTELLINI, Giorgio, « A Battle “d’Arrière-Garde”: Notes on Decadence in Luchino Visconti’s *Death in Venice* », in *Film Quarterly*, vol. 50, n° 4, Summer 1997, pp. 11-19.
- COLLET, Jean, *Le Cinéma de François Truffaut*, Paris, Pierre Lherminier, 1977.
- COLVILLE, Georgiana M. M., « Pères perdus, pères retrouvés dans l’œuvre de François Truffaut », in *The French Review*, vol. 68, n° 2, Décembre 1994, pp. 283-293.
- DAL MOLIN, Eliane, *Cutting the Body : Representing Woman in Baudelaire’s Poetry, Truffaut’s Cinema, and Freud’s Psychoanalysis*, University of Michigan Press, 2000.
- DARBELLAY, Laurent, *Luchino Visconti et la peinture. Les effets picturaux de l’image cinématographique*, Genève, MétisPresses, 2011.
- EVREÏNOFF, Nicolas, *Le Théâtre dans la vie*, Cinquième édition, Paris, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, 7 rue du Vieux-Colombier, 1930.
- FÉRAL, Josette, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », in *Poétique*, Septembre 1988, n° 75, pp. 347-361.
- HAMON-SIRÉJOLS, Christine, GERSTENKORN Jacques, GARDIES André (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Institut de la communication et des arts de la représentation Université Lumière-Lyon 2, « Aléas », 1994.
- KORTE, Walter F. Jr., « Marxism and formalism in the Films of Luchino Visconti », in *Cinema Journal*, vol. 11, n° 1, Autumn 1971, pp. 2-12.
- LANDY, Marcia, *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema, 1930-1943*, Albany, SUNY Press, 1998.
- MARIE, Michel, *La Nouvelle Vague*, Paris, Armand Colin, 2007.
- MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l’homme imaginaire. Essai d’anthropologie*, Paris, Gonthier, 1965.
- POGGI, Gianfranco, « Luchino Visconti and the Italian Cinema », in *Film Quarterly*, vol. 13, n° 3, Spring 1960, pp. 11-22.
- RACOVICIANU, Al., *Luchino Visconti*, Bucarest, Meridiane, 1969.
- SCHIFANO, Laurence, *Visconti. Une vie exposée*, Édition augmentée, Paris, Gallimard, « Folio », 2009.
- Théâtre et théâtralité : essais d’études sémiotiques*, Laval (Québec), Les Presses de l’Université Laval, 1980.
- THOMAS, Paul, « Gone Fishin’ ? Rossellini’s *Stromboli*, Visconti’s *La Terra trema* », in *Film Quarterly*, vol. 62, n° 2, Winter 2008, pp. 20-25.

THORET, Yves, *La Théâtralité : étude freudienne*, Paris, Dunod, « Psychismes », 1993.

TRUFFAUT, François, *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, col. « Champs Contre-champs », 1975.

TRUFFAUT, François, *Hitchcock*, édition définitive, Paris, Gallimard, 2003.

VAGET, Hans Rudolf, « Film and Literature. The Case of *Death in Venice*: Luchino Visconti and Thomas Mann », in *The German Quarterly*, vol. 53, n° 2, Mars 1980, pp. 159-175.

<http://www.francoistruffaut.com/>

<http://www.luchinvisconti.net/>

IOAN POP-CURȘEU has defended his Ph.D at the University of Geneva in December 2007 (De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, theatre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire). His research interests are concerned with nineteenth-century literature and culture, art criticism and image theory, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft (he is preparing a second Ph.D at the "Babeș-Bolyai" University on this matter). He is the author of *Nu știe stânga ce face dreapta. Două eseuri despre șovăielile gândirii critice*, 2004, *Baudelaire, la plural*, 2008, *Vasile Bologa (1859-1944), studiu monografic*, 2010, and of some articles on various themes, writers and films. Alone or in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu, he translated numerous books from French to Romanian (*Jean Cuisenier, Memoria Carpaților*, 2002; *Patrick Deville, Femeia perfectă*, 2002; *Gustave Thibon, Diagnostic*, 2004; *L.-F. Céline, Convorbiri cu Profesorul Y*, 2006; *H. Michaux, Viața în pliuri*, 2007; *Philippe Forest, Romanul, realul și alte eseuri*, 2008; *William Cliff, În Orient*, 2010), and from Romanian to French (*Lucian Blaga, Le Grand passage*, 2003; *Ion Pop, La Découverte de l'œil*, 2005).

THEATRICALITY OF SOUND IN HYPERTEXT WRITING IN CONTEMPORARY ROMANIAN LITERATURE

OZANA BUDĂU*

ABSTRACT. This study aims at identifying a new form of theatricality within the epic writing, as an influence of the digital language and its more or less direct impact on the structure of literary discourse. Theoretical research is completed by a practical approach of the subject: the presentation of two Romanian contemporary theatre performances based on non dramatic texts: the epic novels *Travesti* by Mircea Cartarescu and *Chemarea lui Matei* by Florina Ilis. Both of the novels have been dramatized and staged into theatre performances that relied on the use of new technologies due to certain particularities of their style of writing, bringing a renewed form of theatricality to a theatre performance: the theatricality of sound.

Keywords: *hypertext, theatricality of sound, Mircea Cărtărescu, Florina Ilis*

The Theatricality of the Digital

The concept of theatricality, perceived as a gathering of signs and codes that coexist on the stage, is an important trait of the nowadays multimedia culture, breaking the boundaries of its area of definition. The theatricality of the digital emerges from the possibility of deconstruction and reconstruction of the object of interest¹. More so, theatricality may be perceived, in Josette Feral's vision, as a "performative act which creates the virtual space of the other"². This becomes possible during the process of an ongoing movement (mentally, and sometimes, physically) between different aspects of the written text: one can navigate between meanings, or wander between the immersive or the interactive effect of the written text. As we may see here, the concept focuses more on the internal, molecular dynamics of the text; therefore we could even talk about a microtheatricality.

This study aims at finding answers to the question of theatricality of literary epic discourses, trying to understand the impact of hypertext as narrative model over traditional fictional texts. Theoretical research is completed by a practical approach of the subject: the presentation of two Romanian contemporary theatre performances based on non dramatic texts: the epic novels *Travesti*³ by Mircea

* PhD student, Faculty of Letters and Faculty of Theatre and Television, "Babeş-Bolyai" University Cluj-Napoca, Romania

¹ Davis Postlewait, (eds), *Theatricality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 1.

² J. Feral, *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, Substance, 2002, p. 8.

³ Theatre performance staged in Cluj, in 2006, Stagedirecting signed by Andreea Iacob.

Cărtărescu and *Chemarea lui Matei*⁴ by Florina Ilis. Both of the novels have been dramatized and staged into theatre performances that relied strongly on the use of new technologies due to certain particularities of their style of writing, such as specific traits of the hypertext language expressed:

- at the thematic level (i.e. the art of writing as practice of fractal theory and universe as symbol of hypertext);
- at the narrative level (i.e. fragments of written text slide rapidly creating a string of sequences connected by similar words, actions, numbers, emotions);
- at the syntactic level (i.e. the disseminated sentence and phrase and its nonlinear, fragmented, stream-of-consciousness-like construction).

New technologies influence writing, triggering a redefinition of the relationship between writer-text-reader-critic and giving birth to a new contemporary fictional model, characterized by fragment organization, character crisis, dramatization of the epic and the lyric text, narrative crisis, a mixture of various aspects of language, exploration of diverse enunciative spaces.

The digital era has become the playground of interactive, interdisciplinary artistic and literary structures, such as hypertextual structures of the WEB and literary fiction. Hypertextuality plays a double role in literature: it is both a technical format and an artistic object, making the literary fictional worlds more dramatic, by injecting into them a spark of performativity.

Hypertext represents a relatively recent innovation to user interfaces, which overcomes some of the limitations of written text. Rather than remaining static like traditional text, hypertext makes possible a dynamic organization of information through hyperlinks. Hypertext writing has developed its own style of fiction, coinciding with the growth and proliferation of hypertext development software and the emergence of electronic networks. Two software programs specifically designed for literary hypertext, *Storyspace* and *Intermedia* became available in the 1990s. An advantage of writing a narrative using hypertext technology is that the meaning of the story can be conveyed through a sense of spatiality and perspective that is arguably unique to digitally-networked environments. An author's creative use of nodes, the self-contained units of meaning in a hypertextual narrative, can play with the reader's orientation and add meaning to the text. Critics of hypertext claim that it inhibits the old, linear, reader experience by creating several different tracks to read on, and that this in turn contributes to a postmodernist fragmentation of world.

Mircea Cărtărescu/Florina Ilis: the Writers

I think of Mircea Cărtărescu and Florina Ilis's writing techniques as "tools" to investigate the Self and its relations to inner and external realities, as well as ways to redefine, push and merge these realities. The authors explore the web hypertext as

⁴ Theatre performance staged in Cluj, in 2008, Stagedirecting signed by Andreea Iacob.

an esthetic format in order to express identity crises that take the form of symphonic/disharmonic voices and fragmented, broken sequences of life stories that, eventually, form patterns of connections, reflecting, mirroring each other and linking as pages from the net. Cărtărescu's prose is considered to be a form of "virtual textualism" by Ion Manolescu in *Videologia* as it is an expression of fractal concepts and theory⁵.

The fractal characterized by self similarity represents a modality of redefining the relationship between a chosen item and the universe itself, by identifying a pattern that repeats itself at different scales, levels, finding, therefore, symmetries in asymmetric objects, new correspondences and a new universal order.

*The hyperbrain, which is the space, is nothing else but the hypersex, which is the time, and the hyperspace, which is the mind, is nothing else but the hypertime, which is the love, and the hyper mind which is everything is nothing else but the hyperlove, which is nothing. I gathered them all within this huge unique code, within this codex, within this book.*⁶

In *Orbitor* series, the neuronal geometry reflects itself in the street map of Bucharest, in the sky map and in the typography of the written page. The fractal narrative model inflicts into the fictional universe a structure made of different layers of reality where everything can be tied up to everything. The written book "hyperlinks" to human body which "hyperlinks" to the outer universe, creating an absolute hypertext. The narrator voice (1st person narrative) passes through these layers of reality opening real and metaphorical doors as every object, item, and body seem to have an entrance and an exit point similar to "portals" in science fiction literature.

A major theme in Cărtărescu's literature is the symbol of the world as hypertext where sound, movement and image happen simultaneously. His novels are constructed as networks where the macrocosmical, the microcosmical, the real, the oniric and the fictional layers mirror back at each other, while they are travelled and transgressed continuously by the narrative voice. The writer finds himself at the imaginary centre of the hypertext, creating new fictional layers, giving birth to a dynamics of transgression where, eventually, identity of objects, bodies, texts dissolves into the thin air.

*Texts within texts, texts writing texts, creating Textistence. My manuscript is the world and no galaxy and no eye-lash exist if they hadn't been written here first.*⁷

Florina Ilis' writing flirts, in a more direct manner, with the digital world and the concept of nonlinearity. One can identify a multitude of thinking streams, fragmented reasoning, apparent incoherence of thought, the absence of the dot, and the dominance of the comas, as a concrete expression of on-going continuity. Therefore, the characters become "effects" of language and of thinking streams.

⁵ Benoit Mandelbrot, *Les Objets fractals: forme, hasard et dimension*, Paris, Flammarion, 1977, p. 132.

⁶ Mircea Cărtărescu, *Orbitor.Corpul*, București, Ed. Humanitas, 2002, p. 356.

⁷ *Ibidem*, p. 123.

At the narrative level, Florina Ilis's epic novels are structures of fragments that succeed rapidly based on the logic of electronic linking. The narrator voice (1st person narrator) controls the fluid sliding of the narrative chunks that connect through a certain word/theme/action/object/thought/number/emotional state that repeats itself in different contexts.

Reading is generally characterized as an immersive action into a fictional world. Ilis' writing highly prioritizes the format to the content, the physicality of the words to their meaning and turns the focus from the objective of reader's immersion to the ideal of active interactivity with the text. Her "hypertextual-like writing" allows her to enhance the practice of opened narrative structures and plural subjects. The text becomes a network of potential texts that could be actualized through interaction with the reader.

Open sentences, sudden and unexpected alternations of narrative voices are used to the point where it becomes really difficult to understand who is talking, in other words, to clarify the situation of communication. This happens as the writing experience wants to be as powerfully present as the stream-of-thought experience.

More so, a major theme in Ilis's writing is identity loss and reality loss of male characters, computer programmers and IT specialists who spend most of their time inside the narcotic worlds of the digital universe and who redefine love, salvation, transcendence, personal crisis according to the rules of the virtual worlds.

*There are real worlds between us; real distances that separate us forever, we only have left the hyper real as meeting place.*⁸

Travesti/Chemarea lui Matei: The Novels

Words seem to be a matter of life and death in Cărtărescu and Ilis's novels; they are written to be spoken, to be alive, to be capable of affecting directly and physically the people that listen to them.

I would call their works *word performances* intended to express the powerful presence of love or creative crisis through a verbal presence as much as strong. Feeling and atmosphere are created by the audio dimension of the language, while words as objects are exhibited according to musical principals, and exploited to their best through repetition. The rhythmic dimension of the language is expressed by a rapid flow of short sentences, and by alternating affirmative, interrogative, negative and elliptic sentences. The rapid flow of the mental flux comes to life.

Both Cărtărescu and Ilis use the physicality of the words (their physical, concrete qualities) to affect the reader in a profound sensory way. The written text itself becomes the world. Therefore, the rules that organize these fictional worlds resign into the text itself, in its spatial disposition of fragments that reflect

⁸ Florina Ilis, *Chemarea lui Matei*, Cluj, Ed. Echinox, 2002, p. 8.

the traits of the hypertext format: non-linearity. The hypertext format (which supports the expression of the complicated mental fluxes) helps creating the powerful impact of the unique *soundscape* that characterizes these authors' fictional worlds. While reading, the reader does not hear a single voice in his head, yet a polyphonic one that gives life to a character's opposite thoughts, feelings, and multiple selves. I consider it interesting to see how these particular words and discourses can be performed live on the stage, and how many characters and identities could give them life.

Travesti/Chemarea lui Matei: The Theatre Plays

In order to be able to reflect this complexity (as dramaturge of the two theatre performances), I've tried to connect their visual and hyper textual writing to the theatricality of sound, focusing mostly on the utterance of words. Therefore, my proposed scripts turned to be a hybrid of genre and writing styles, consisting of epic/lyrical and dramatic fragments, creating a special relationship between dramatic action and words, that concurred, coexisted and doubled themselves during the performance, merging into a dramatic evolution and rhythm.

Issues such as: who is the character behind the voice one hears, displacement of body, action and voice, altered voice and altered image of oneself, were constantly dealt with and expressed at the script level. Insertion of media such as recorded sounds and video moments were also used to complicate the hypertext structure.

Both of these projects had interdisciplinary scripts⁹ that developed around and through multiple voices which expressed themselves through various "streams of consciousness". Time realms and spaces collapsed, converged and diverged, reflecting the rush, the deep rhythm of the inner world of these voices that shifted through bodies lacking gender and status.

The plot line of *Travesti* is quite spectacular and it progresses through nuclei of dreams and descriptive memories. Victor, a 34 successful writer, is confronted with an unexplained psychological crisis. Unable to write anymore, haunted by the memory of his dead kid sister and images from a high school summer camp, tormented by nightmares and hallucinations, he decides to isolate himself at a mountain cabin, where he submits himself to the process of remembering his childhood and teenage years, in order to discover the cause and the explanation for his neurotics. At the end of this dangerous trip in his subconscious (as he is resolved either to cure himself or destroy himself in the process) he finds out that his dead sister did not exist: he was a hermaphrodite. His search for the truth has turned into a search for his lost identity as questions on androgyny, multiple identities, social and spiritual evolution are being posed. His memories become the content of his new book.

⁹ An interdisciplinary script includes, besides the text, visual language, extensive suggestions of image, video, sounds, space, story board.

The narrative is broken and multiple lines of interpretation are considered. Aspects as deconstruction of past-present time-line, of cause and effect relationship or as fractal structure of the narrative are also considered during the performance. We used just one live actor on stage interacting and talking to video projected characters on the screen.

The play is designed to be a monodrama and this is done practically with the use of video technology. The only live character on stage is Victor as the other peers from his teenage years are visualized as characters on video projections.

The result was a theatre play staged as a sum of dreams and memories, where one live character, his words and his video projections melt themselves into hyper sensory worlds. Spoken text and video images collided, coexisted and doubled themselves in order to recreate the Victor's presence in the word, a puzzle-like presence where the real, the dreamy-like state, the visceral, the memory, the fantastic element mingled synthetically.

This experiment was redone at a more complex level in *Chemarea lui Matei* theatre performance (2008) where the live actor on stage was surrounded by four video projection screens with whom he interacted during the whole performance. His partners on stage were video projected actors. More so, the characters on the video screen did not speak, the live actor having to give both their and his lines. The rhythm of the performance was, thus, created especially by the sonority of the words and the ups and downs of the actor's utterance. The words did not just trigger the action, they became the action itself. The words expressed the entire fictional world, they expressed the character's feelings and thoughts, they described his physical actions and reactions to the outer world. Sounds, spoken words became the alternative to action and also the main method to astonish the referential system of the public.

In *Chemarea lui Matei*, the main character is the spoken text. The rhythm of speech is the one that gives meaning and identity to the character. Therefore, the character himself becomes a sum rhythms and of sound structures. Words do not submit to the story or to character, they are free and independent. If there are pauses and silences in the utterance of words, they are not caused by psychological reasons; their function is purely musical, they are counterparts to sounds and elements of the musical score of the text. The speech of the character mimics the speed and the complexity of the mental flux, which, in itself is nonlinear and "hypertextual".

Matei's multiple narrative voices merged within the same sentence suggest, therefore, the intention to express an experience in its objective and subjective wholeness. The character says what he does, what he thinks about what he does and says what he would prefer to say about what he says and does. The flowing of words may seem chaotic, but if carefully analyzed, it unveils its mathematical construction. More so, Matei, creates a virtual application: *matei.exe*, where he thoroughly, obsessively describes his love crisis. Eventually, he sends this virtual record of his

life to the woman he loves as farewell. The voice that the public listens to on the stage is, actually, the audio and video recording, that now, has become independent, an autonomous program of words that can go on indefinitely.

Music and video projections, abstract movements of the actor standing on a glassy, transparent, bluish cube amplify the coldness, the abstract nature of the words, suggesting artificiality and virtual, digital realm.

Video projections were used in both theatre performances in order to induce the simultaneous and the plural nature of the hypertext. They were also used to focus the public's attention to one element, to give to theatre the force of superposition of elements, of repetition, of live recording and rendering.

Conclusion

The creative process always resided in the authors' writing and in the words that we had wanted to be heard, seen, performed, and sounded out in a certain way on the theatre stage. The words became, though, more performative, their acting out bringing a renewed form of theatricality to a theatre performance: the theatricality of sound.

We sense behind the flow of words the presence of an omnipotent being that cruelly exhibits itself to the world; a fluid, yet fragmented identity, always on the move, trying to define its boundaries, a hyper lucid self that constantly observes and analyses itself and the world around it.

The characters, Victor and Matei, turn to words to expiate their crises as they identify themselves, and then turn their crises to the sounds of their complicated, fragmented and fluid at the same time, network of thoughts. Written words change to spoken words and vice versa, giving to sound the major dramatic function of the play, the power to create and destruct the fictional world, the force to take theatricality to another dimension.

REFERENCES

- BIRRINGER, J., *Media and Performance: Along the Border*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1998.
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Orbitor. Corpul*, București, Ed. Humanitas, 2002.
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Ed. Humanitas, 1999.
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Travesti*, București, Ed. Humanitas, 1994.
- ELAM, Keir, *The Semiotics of Theater and Drama*, London, Routledge, 1980.
- FERAL, Josette, *Performance and Theatricality*, în *Modern Drama*, nr. 25, 1982.
- FERAL, Josette, *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, în *Substance*, 2002.

- GRAU, Oliver, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Trans. Gloria Custance. Cambridge, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le Theatre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- HAYLES, N.K., *How We Became Post human: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- ILIS, Florina, *Chemarea lui Matei*, Cluj, Ed. Echinox, 2002.
- LANDOW, George P., *Hypertext Theory*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1994.
- MANOLESCU, Ion, *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale*, Ed. Iași, Polirom, 2003.
- MANDELBROT, Benoit, *Les Objects fractals: forme, hasard et dimension*, Paris, Flammarion, 1977.
- MCLUHAN, Marshall, *Galaxia Gutenberg*, București, Ed. Politică, 1975.
- MEREDIEU, Florence, *Arta și noile tehnologii. Arta video, arta numerică*, București, Ed. RAO, 2005.
- MURRAY, Timothy, *Digital Baroque: Via Viola or the Passage of Theatricality*, în *SubStance*, 31/2&3, 2002, 265-279.
- RYAN, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001.
- TODOROV, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*, București, Ed. Univers, 1975.

Photos:

Travesti, video-theatre performance, staged in 2006 in Cluj, Romania

Chemarea lui Matei, video-theatre performance, staged in 2008 in Cluj, Romania

Poet, playwright and theatre critic (IATC member), **OZANA BUDĂU** has a BSci in Psychology, a BA and a MA in Theatre Studies at Sorbonne Nouvelle, Paris. She is now a fellow PhD student at Faculty of Letters and and the Faculty of Theatre and Media, "Babeș-Bolyai" University, Cluj.

THÉÂTRALITÉ ET DISTANCE DANS *UN JOUR EN ÉTÉ* DE JON FOSSE

DARIA IOAN*

ABSTRACT. *Theatricality and Distance in Jon Fosse's A Summer's Day.* Jon Fosse's *A Summer's Day* theatrical substance relays on a complex poetic system which consists of three main dramatic processes: abstraction, repetition and variation. Mostly interested by the structures of language, Fosse offers to his public a theater built on the creation and manipulation of distances. His space poetics imply a series of estrangement and approach actions, modulating the physical configurations on the stage. The tension procured by any movement of halving is present at all text's levels. The object of this study refers to the possible distinctions to be made between different dynamics of distances in *A Summer's Day* written coding and their theatricality.

Keywords: *Distance, theatricality, inner dramatization, spoken and quiet space, poetics of structures*

On n'est pas notre visage
Jon Fosse

Une femme âgée est restée pétrifiée devant la fenêtre de sa vie, elle voit s'y dérouler des paysages temporels variés, mais surtout les images d'un jour particulier, pourtant un jour comme les autres, un beau jour d'été où l'homme qu'elle aimait est disparu à jamais dans les profondeurs du fjord à côté de la maison. La pièce de Fosse nous plonge dans une situation de deuil et de séparation, doucement accompagnée par les scintillements et les ombres de ce jour en été qui marque le bord de tout ce qui était avant et de tout ce qui est arrivé après ; une nette coupure entre deux modes d'existence différents, entre deux manières de regarder par la fenêtre, entre deux femmes qui habitent le même corps, soumis, lui, à une routine hiératique. Vie quotidienne, songe, monde des trépassés, danse triste des désirs inaccomplis se mêlent tous dans ce drame pour nous faire sentir la distance et la proximité de nous-mêmes. Un jour en été, on pourrait retrouver nos âmes, c'est ainsi que commence le voyage à rebours que propose Fosse à travers son drame. Une lecture verticale du texte, telle qu'elle est définie par Nicolae Manda, « favorise les ruptures des événements pour créer des associations en dehors du fait, par des signes qui dépassent le déroulement narratif. Cette lecture est simultanément une lecture de la réalité historique dans le texte et une activité de génération du sens dans la réalité théâtrale. » (MANDEA, 2006 : 67). Elle nous ouvre, à part l'univers

* PhD student, Faculty of Theatre and Television, "Babeş-Bolyai" University Cluj-Napoca, Romania

autonome de la fiction, des mondes ressemblants qui nous restituent le drame enrichi par nos lectures du monde. Dans ce sens, le lecteur ne pourrait guère éviter d'ériger un parallèle entre *Un jour en été* de Fosse et les *Jeux d'été* d'Ingmar Bergman. Le film du directeur suédois, sorti une cinquantaine d'années avant la pièce de Fosse, nous conduit dans un chalet placé à l'intérieur d'un espace isolé, où une femme, Marie, danseuse à l'Opéra de Stockholm, souffre la perte de son bien aimé, qui meurt en plongeant entre les rochers. La situation de deuil et de séparation, voire de paralysie devant l'énigme de l'irréparable, est présente dans les deux diégèses, tout comme les traits du paysage estival scandinave et le cadre offert par une action implicite d'éloignement de la ville et de la société. Les personnages se trouvent tous dans un lieu désert, tranquille et de par là inquiétant, un théâtre ou bien une prison. Le non-lieu de la maison isolée est théâtral par son découpage du continuum communautaire, par les reflets inversés qu'il y oppose en filigrane ; il érige une scène vidée d'ennemis où seuls les personnages ont le pouvoir d'agir sur eux-mêmes, et même se quitter la vie. D'une grande puissance évocatrice, une tragédie en été ouvre mille portes dans l'imaginaire collectif, plus ou moins proches au niveau des détails qu'elles laissent s'entrevoir. On est en Scandinavie ; c'est l'été ; Asle disparaît dans *Un jour en été* ; Henrik meurt dans *Jeux d'été*. Et Mademoiselle Julie ? Elle aussi se donne à la mort, la nuit de Saint Jean, dans la pièce que Strindberg a fait porter son prénom... Et pourtant chez Fosse il ne s'agit pas de chercher des similarités, ni de symboles. Il ne s'agit même pas d'un vrai été dans sa pièce, comme il affirme lui-même : « Ce ne sont pas des saisons », disait-il à propos de son cycle de pièces des saisons, dans l'interview qu'il nous a accordée en 2010, « c'est des états d'âme ». Cet auteur n'est intéressé que par la structure, il n'agit que dans la profondeur du langage. Et c'est là que nous allons chercher la théâtralité de son œuvre, et non pas dans le jeu séduisant des surfaces, des formes ou dans les hasards de l'intertexte.

Écrit spécialement pour être joué, comme toute œuvre dramatique conçue par cet auteur, le texte contient déjà en lui une somme importante d'éléments qui font l'objet de la théâtralité : ce sont les didascalies que l'auteur ajoute aux morceaux à dire. Claude Régy, le metteur en scène qui a introduit Fosse au public français, affirme que ces auteurs « qui décrivent avec précision ce qui remplace la mise en scène » sont vraiment rares. Il se réfère évidemment aux constructions du langage du texte fait de la rythmique des pauses et des gestes comme de figures de style creusées dans un système répétitif des expressions et des mots, des phonèmes, qui ensuite se reflètent au niveau des apparences. Bien que la théâtralité se manifeste, dans le théâtre de Fosse, au niveau des cellules du langage, il est inévitable de ne pas remarquer que ses pièces réunissent les trois grandes conceptions à ce sujet dans le XXe siècle : celle de Stanislavski, celle de Brecht et celle d'Artaud. L'écriture de Fosse a souvent été étiquetée comme étant une écriture du quotidien, rien de l'autre monde n'est perceptible pour un grand nombre de critiques dans son œuvre. Un jour en été nous présente les vies anodines de deux couples appartenant à une

classe moyenne vaguement définie, dont la première a décidé de s'éloigner de la ville ; rien d'extraordinaire ne nous frappe dans ce contexte. Le théâtre de la réalité est mis en marche dès le début du drame. Les acteurs et les spectateurs se retrouvent eux-mêmes à travers des personnages typiques de notre temps. Le miroir stanislavskien peut aisément générer la théâtralité d'un monde qui double le nôtre et nous rend la réalité. Ce qui est étrange pour ce type d'abordage, c'est le flou des détails concernant les participants à ce jeu : La Femme Agée, La Jeune Femme, La Jeune Amie, L'Amie Agée, L'Homme et Asle. La liste des personnages ne nous fournit qu'un seul prénom pour six personnages. Pourquoi ? Même si ce phénomène se répète assez souvent chez Fosse, la réponse ne peut être que spéculative avant de plonger dans les profondeurs structurales des textes. La récurrence de la technique des variations et des reformulations de la situation dramatique se retrouve au niveau de la création des personnages. La reprise du même personnage à deux âges différents est un procédé qui multiplie les figures du théâtre de Fosse. La Femme Agée et La Jeune Femme ont le même référent, sans pourtant se confondre dans le même personnage ; elles incarnent deux entités différentes. Cela se passe pareil pour l'Amie, mais non pas pour l'Homme, qui traverse les époques à côté des deux femmes. Fosse a opéré deux reprises et une variation. Asle, lui, il reste seul dans le passé et bénéficie d'un nom, dans la même logique de la variation. L'absence de contours des personnages nous projette dans la conception brechtienne de la théâtralité, où l'effet de distanciation crée des fossés même au cœur d'une seule *persona*. L'effet de retentissement varie l'univers dramatique et le porte vers des situations inconnues, car personne n'est toujours le même et rien n'est toujours identique à lui-même. La faille produite par la non-identité des personnages donne à l'auteur des possibilités infinies de manipulation de la tension dramatique. La distanciation, l'effet d'étrangement circule dans tout le théâtre de Jon Fosse. D'une part, Claude Régy voit dans l'abstraction des personnages une manière de renoncement au matérialisme historique : on ne sait pas de quelle classe sociale ils font partie, ni quelle est leur profession ou leur fortune. De l'autre part, le metteur en scène y voit la possibilité de renoncer aux personnages, du point de vue d'une lecture du texte en tant que mouvement de la conscience d'une personne unique. La dissolution du dialogue apparaît comme imminente dans le cas de ce renoncement aux personnages, selon l'avis de Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon dans leur *Personnage théâtral contemporain : décomposition et recomposition*. David Lescot nomme ce phénomène *dramatisation intérieure* et le rassemble à la configuration du théâtre de Strindberg, où le rêve nous est donné comme réalité (LESCOT, 1999). Dans ce cas, tout symbole perd sa légitimité, cédant sa place à un concret puissant, mais différent de celui naturaliste, mimétique. A ce niveau, le monde a été transcendé une fois : l'on se trouve déjà dans le théâtre du théâtre du vrai monde. Les mises en abyme sont récurrentes chez Fosse ; elles permettent à son écriture de découper des étages variés des mêmes structures du style, sans toucher à celles-ci, et sans perdre l'effet du sens, justifié, lui, justement par ces reprises.

La pratique de l'abstraction est, selon l'opinion du dramaturge et metteur en scène français Vincent Rafis, la modalité par laquelle les acteurs sont tenus à l'écart de l'interprétation. Dans le cas des textes écrits par Fosse, Rafis y voit la création d'une nouvelle oralité qui appelle les acteurs à redevenir des enfants et réapprendre à parler. De cette manière, ceux-ci « ne découvrent pas seulement les mots, mais aussi les signes et les sons qui les composent, dans une matérialité primaire asymbolique » (IMAGES RE-VUES, automne 2009 : 3). Un tel théâtre des structures, ascétique dans ses apparences scéniques détermine son public et même son lecteur d'y participer de point de vue structural, tout comme le Théâtre post-dramatique dont parle Hans-Thies Lehmann.

Le système poétique de Fosse n'est pas, selon Vincent Rafis, de nature usuelle, avec une métrique et une rime au sens traditionnel, mais il est « soutenu par des différents procédés stylistiques aptes à le qualifier » (IMAGES RE-VUES, automne 2009 : 8). Tout d'abord, affirme le metteur en scène dans son étude, « l'absence de la ponctuation rend impossible la clôture des figures du discours dans des intentions (c'est-à-dire *intonations*) ». Deuxièmement, la forme versifiée libre des pièces, associée au procédé précédent, permet l'entrée du texte dans un cadre de contrepoint, dans lequel deux rythmes se développent en même temps : celui du vers en tant que structure constituante et celui du discours qui n'est pas encadré dans une métrique fixe. Troisièmement, le procédé de la répétition et ses déclinaisons rhétoriques se déroule sur et le plan sémantique, et sur le plan sonore, menant à l'apparition d'un refrain variable en intensité. L'indéterminé, l'abstraction, touchent, selon Rafis, même le verbe, qui, chez Fosse, apparaît très fréquemment dans ses hypostases *a-phénoménologiques*, c'est-à-dire à la forme infinitive, qui contient en elle un nombre infini de potentialités. La théâtralité des textes de l'auteur norvégien implique le procédé de l'abstraction appliqué même aux catégories grammaticales ou bien aux moindres unités de langage, comme les phonèmes. Le jeu des reprises et des variations de celles-ci génèrent des phénomènes inédits, comme la phagocytose de certains éléments et l'expansion d'autres. Dans *Un jour en été*, la figure de la femme immobile s'étend, d'abord à l'étage langagier, pour ensuite accaparer aussi l'espace scénique resté vide suite à la mort d'Asle. Le second murmure de moins en moins le refrain de la pièce et finit par disparaître de la scène et du saga. Le corps devient, dans cette perspective, extrêmement flexible, et acquiert des pouvoirs étranges de rétractilité ou d'expansion. Le plan des syllabes étant reflété dans la surface du drame, les personnages suivent les mêmes principes : les uns arrivent à occuper l'espace d'existence des autres, tandis que les autres tendent à disparaître de la scène ou même du discours. Certains d'entre eux sont plus prédisposés à quitter le drame avant sa fin, et c'est surtout ceux qui sont doués d'un degré plus haut de mobilité, ceux qui déstabilisent le plus les structures du discours et risquent d'être éliminés. L'insoumission aux lois de fonctionnement du langage que Fosse pratique dans son théâtre peut mener à la mort, tout comme jadis la faute tragique ouvrait les portes du monde souterrain à ceux qui portaient son stigmaté.

Pour comprendre la distance dans l'économie de la situation dramatique, il est essentiel de prendre en considération ses deux bouts, les deux points entre lesquelles elle s'étend. Dans *Un jour en été*, la distance comporte une extrémité forte, qui sert de point référentiel pour l'autre, qui est l'extrémité faible, et qui se définit par rapport au premier. La distance ainsi créée est donc le résultat d'une dynamique, c'est-à-dire d'une action, qui ne peut se faire que dans un temps donné. De ce point de vue, la dimension temporelle précède et crée aussi bien l'*espace parlé*, que celui *tu*¹. Les distances données dès le début supposent d'emblée une telle dynamique dans la fable. Dans *Un jour en été* où les personnages se trouvent déjà à distance de la ville, les distances ne commencent à se déployer qu'une fois qu'un repère fixe (dans ce cas la maison où le couple déménage à l'écart de l'espace urbain) peut fonctionner comme point fort. Les distances précédées par la dynamique d'une fuite impliquent des raisons possibles de l'éloignement (comme par exemple l'inadaptabilité, le malaise au sein de la société ou bien le malaise d'être au monde), des ressorts dramatiques qui surgissent du microcosme présent dans l'espace scénique et qui le déterminent à la fois. La distance physique, dont l'évidence est majeure, n'existe pas *a priori* dans les pièces de Jon Fosse. Elle est d'abord *prise* par les personnages. Cette prise de distance, qui peut rendre compte d'une situation, est surtout action, même si elle est faite de paroles, si l'on pense aux propos d'Anne Ubersfeld. Au niveau de l'expression, elle est saisissable dans les didascalies implicites, c'est-à-dire dans la position des personnages par rapport aux repères de différents degrés de mobilité, qui apparaissent dans leur manière d'agir, constitutive ou bien situationnelle, et dans les didascalies explicites, qui en général ne signalent que des mouvements physiques minimaux d'éloignement. Les personnages se situent spatialement les uns par rapport aux autres, et sans leur appréciation explicite des distances qui s'interposent entre eux, il serait impossible d'en déterminer l'existence. Il devient évident qu'à l'intérieur du système dramatique de la pièce, ce sont les protagonistes qui règlent ces distances. En ce qui concerne les distances physiques, on peut distinguer deux sous-catégories, qui ont à la base les deux extrémités de la distance : le point immobile, qui constitue le point fort d'une structure distancielle, et le point dynamique ou faible de cette structure. La première catégorie est de l'ordre de l'emplacement, qui en réalité n'est qu'une conclusion d'une dynamique de l'éloignement, une constatation des distances existantes à un moment donné de la fable. Le statisme et la passivité qu'elle suppose au niveau de la perception incluent l'état d'isolement (fuite ou claustration) déjà accompli, tout comme la paralysie des personnages, la fatigue immobilisante, facteurs qui visent par excellence la fixité, nécessaire à la création du repère fort de la structure distancielle. L'objet de la seconde est le mouvement centrifuge, qui suppose l'éloignement à l'œuvre, mécanisme en pleine marche qui produit des distances, et qui vise les personnages actifs du drame.

¹ Par *espace parlé* et *espace tu*, nous entendons tout espace qui est exprimé dans le discours des personnages et celui qui est réglé par d'autres procédés, comme la récurrence rythmique des silences.

Selon leur appartenance constitutive à l'une de ces deux pôles, les personnages sont censés à fuir ou à rester.

Une dernière distinction dans le champ des distances physiques renvoie aux générateurs de dispersion et concerne en premier lieu les distances prises sur un axe horizontal, qui sont les plus communes, et qui ne mènent pas à un dénouement de disparition complète, et en second lieu les distances prises sur un axe vertical, radical, où les personnages descendent jusqu'à disparaître dans l'absence inexorable, notamment ceux qui portent l'éloignement dans leur structure même. Ces derniers ne sont pas concernés dans leur prise de distance par des circonstances immédiates, mais ils touchent une transcendance de l'isolement au cœur de leur substance même.

Le mouvement d'éloignement de la ville, qui précède la situation dramatique dans la chronologie de la fable, présente une forte similarité par rapport à la construction de la situation d'*Un jour en été*. Dans ce cas-là aussi, les coordonnées spatiales nous sont fournies du côté de la didascalie et du côté du discours. L'auteur place La Femme Agée dans une vieille maison au bord d'un fjord norvégien. Ce cadre peut bien sûr renvoyer à l'isolement, mais nous n'y retrouvons aucune précision ni au niveau des distances, ni à celui d'un éventuel mouvement de recul du couple par rapport à la société: « *Un salon dans une grande et vieille maison sur une colline près du fjord. Une femme âgée est debout près de la fenêtre et regarde au-dehors.* » (FOSSE, 2000 : 85).

Le discours rétrospectif de La Femme Agée pose cette question pour la première fois dans cette oeuvre :

LA FEMME ÂGÉE

Nous vivions là

Ensemble

Nous avons acheté cette maison et nous avons quitté la ville

et puis nous avons vécu là

lui et moi

tous les deux (FOSSE, 2000 : 89)

La Jeune Femme renforce par le discours au présent la situation à distance que le souvenir, plus éloigné et d'autant plus objectif de La Femme Agée, avait présentée comme prémisses de ce qui était en train d'arriver. Les deux femmes sont elles aussi séparées par une distance temporelle. La jeune parle à Asle en insistant sur la décision et non pas sur la fatalité d'habiter isolés ensemble : « *Mais c'était ce que nous voulions/ nous ne voulions plus vivre là-bas/ en ville* » (FOSSE, 2000 : 92).

Asle, de son côté, décrit le milieu solitaire sans faire appel aux raisons pour lesquelles ils avaient fait ce choix, il se situe dans un *point excentrique* du système distanciel, voire même en suspension par rapport à l'antériorité de la fable:

ASLE

Oui

Mais il peut y avoir trop de calme

Aussi

pas âme qui vive presque pas de voitures
de temps en temps seulement on aperçoit une voiture
là-bas sur la route (FOSSE, 2000 : 92)

Au contraire, La Jeune Femme insiste sur le trajet, en essayant de réintégrer le discours dans la totalité de la fable et de lui redonner son sens, sa dimension de finalité :

LA JEUNE FEMME
Mais c'était ce que nous voulions
Nous ne voulions plus vivre en ville
Au milieu de tous ces gens
et de toutes ces voitures
[...]
En ville tu ne te plaisais pas (FOSSE, 2000 : 93-94)

Le système des distances construites au niveau de l'espace physique se complique, dans *Un jour en été*, par le creusement d'une seconde prise de distance dans la logique du mouvement de recul par rapport au monde : celle que Asle construit une fois déjà loin de la ville, une distance physique incontestable, qui le mène à sortir de la belle maison, s'éloigner même de sa femme, et de descendre dans son petit bateau sur le fjord. La Jeune Femme remarque :

LA JEUNE FEMME
Tu es presque tout le temps là-bas
sur le fjord
jamais à la maison
presque jamais
[...]
Tu peux rester là-bas
au milieu du fjord
pendant des heures
la journée entière
la soirée entière
jusqu'à la tombée de la nuit tu peux y rester
au milieu du fjord
sur ton petit bateau (FOSSE, 2000 : 99-100)

Tout comme dans *Quelqu'un va venir*, l'éloignement provoque de l'étonnement chez l'autre, qui, lui, n'appartient pas à ce mouvement. L'Homme se pose en sceptique face à l'éloignement qu'Elle et Lui s'imposent par rapport à la ville. Ici, La Jeune Femme présente une espèce de rigidité face à l'éloignement auquel Asle procède contre leur solitude commune :

LA JEUNE FEMME
Qu'est-ce que ça peut avoir de si extraordinaire
[...]
Et comme ça doit être
terriblement ennuyeux (FOSSE, 2000 : 100)

Elle met en relation la nouvelle distance, cet éloignement strictement personnel qui reste hermétique pour elle, avec la première prise de distance, au moment où celle-ci était encore un projet commun :

LA JEUNE FEMME

En ville tu ne te plaisais pas
Et maintenant tu ne te plais pas ici non plus
Tu ne te plairas pas
quel que soit l'endroit où tu habites
Tu veux toujours vivre ailleurs
Tu es comme ça (FOSSE, 2000 : 94)

La prise de distance dynamique, tout comme le repos, sont corrélés, chez Fosse, dans un système d'axes d'horizontalité et de verticalité, qui soutient toute sa poétique de l'espace. L'axe horizontal fonctionne en tant que canevas pour les mouvements d'éloignement, tandis que dans la même logique, le *repos* s'inscrit dans la verticalité. Tout repère, de même que son importance dans l'économie de la pièce, est fixé par la *répétition* et le *parallélisme*, au niveau didascalique ou à celui du discours parlé. La particularité de cette nouvelle distance est qu'à la différence des autres, construites dans un système de l'horizontalité, elle se creuse et s'étend dans un plan vertical qui va vers un plan métaphorique, vers une structure plus profonde du repos, que celle que l'on peut cerner dans des actions minimales sur la scène. Le repos de la femme debout devant la fenêtre, qui dans la pièce est fixé par sa récurrence, s'y oppose par l'amplitude restreinte du geste physique et de sa perspective connotative :

ASLE

Ca doit me plaire de rester là et sentir frapper et frapper
les vagues sans doute
et ça doit me plaire de sentir tanguer le bateau
de haut en bas
[...]
Et ça me plaît de penser
que le fond est si incroyablement loin
Tu sais que ce fjord est très profond
Il est parmi les plus profonds du pays
ce fjord
[...]
Et le bateau tanguer de haut en bas de haut en bas
[...]
et je suis seul
la regardant
car tu ne veux jamais m'accompagner (FOSSE, 2000 : 102)

La deuxième distance, celle de Asle, la plus privée de toutes jusque là, va vers la vraie sauvagerie. Elle s'est emparée de tout système référentiel. Elle fonctionne à la fois sur l'axe horizontal et vertical. Elle se *radicalise*. La Jeune Femme, qui reste

située dans le premier projet d'isolement, et qui continue à se dresser en repère au sein de la construction distancielle, lui réclame : « Il ne faut pas/ non plus/ que tu devienne complètement sauvage » (Fosse, 2000 : 96). La Jeune Femme est de ceux qui, éloignés, gardent un minimum de contact avec le monde, de ceux qui ne l'ont jamais entièrement quitté. Elle reçoit les visites sporadiques de La Jeune Amie et continuera à le faire toute la vie, puisque L'Amie Agée rend toujours visite à La Femme Agée. Elle ne se propose pas de suivre Asle sur le fjord, cela ne lui plaît pas :

LA JEUNE FEMME

Non, ça ne m'a jamais plu d'être sur la mer

J'ai peur

Je trouve ça sinistre (FOSSE, 2000 : 104).

Et lui, il n'aime pas les visites de leurs amis : « Je veux aller sur la mer parce que ça me plaît d'être sur [la mer/ et parce que ton amie vient (FOSSE, 2000 : 104).

La Jeune Femme ouvre la possibilité d'éloignement de son homme, elle reste un *phare* entre deux mondes. Une fois au bout de la distance qui incarne le projet commun d'éloignement, elle ne bouge plus. Et étant donné que Asle poursuit justement ce mouvement, elle lui offre le repère nécessaire pour la création de la nouvelle distance, la plus radicale dans la catégorie des physiques : la mort.

Dans *Un jour en été*, celui qui disparaît au fond du fjord à l'occasion d'une terrible tempête c'est le personnage le plus instable, qui fuit ou déstabilise les refrains communs. Sa femme, le point le plus fixe de cette dialectique, reste clouée devant la fenêtre, et devient menacée par une sorte de pétrification. La mort, ce fait indicible qui suscite le frisson chez tout vivant, domine la pièce avec ses sombres reflets. La valeur connotative de la lumière estivale est inversée, dans ce cas, selon la technique de distanciation, par l'opposition du sens. La théâtralité conçue par Artaud se fait place elle aussi dans l'œuvre de Fosse. La cruauté, la présence de la mort éveille la communication entre le quotidien contemporain et une extase atavique. *Un jour en été* est structuré par la variation de distances, l'étrangement se produit avec chaque parole et chaque silence, rien n'est jamais pareil, malgré les doux effets musicaux des refrains. La théâtralité y est surtout prégnante dans la présence accentuée d'une conscience déployée au niveau de l'espace. Fosse ne cesse de décomposer la voix de l'écriture afin de nous faire découvrir, à travers son art, l'existence d'un monde où tout est aussi vrai que son contraire et que cela n'est même pas important. Ce qui l'est, c'est peindre le mouvement qui le traverse.

BIBLIOGRAPHIE

DARIA, Ioan, Interviu cu Jon Fosse, Bergen, iulie 2010.

FOSSE, Jon, *Quelqu'un va venir*, Paris, L'Arche, 1999.

FOSSE, Jon, *Un jour en été*, Paris, L'Arche, 2000.

- LESCOT, David, *Interviu cu Claude Régy*, 1999, dosar de presă « Jon Fosse », U.F.R. d'Etudes Théâtrales, Sorbonne Nouvelle, Paris.
- MANDEA, Nicolae, *Teatralitatea – un concept contemporan*, București, UNATC Press, 2006.
- MEHRABIAN, Albert, *Silent Messages. Implicit Communication of Emotions and Attitudes*, Belmont, C.A: wadsworth, 1981.
- RAFIS, Vincent, *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009.
- RAFIS, Vincent, *A l'orée du langage*, Images re-vues, n°7, automne 2009.
- RYNGAERT, Jean-Pierre et Sermon, Julie, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, coll. « Sur le théâtre », Paris, Editions Théâtrales, 2006.
- SCHECHNER, Richard, *Performance – introducere și teorie*, București, Unitext, 2009.
- SOURIAU, Etienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.
- STUELAND, Espen, *Å erstatte lykka med eit komma, essay om cesur, rituell forseintkomming i produksjonen til Jon Fosse*, Oslo, Norske samlaget, 1996.
- ZERN, Leif, *Dans le clair obscur. Le théâtre de Jon Fosse*, Paris, L'Arche, 2008.

IOAN DARIA is currently a Phd student in theater at F.T.T., Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania, has an M.A. in visual arts (Photography and Video) at U.A.D. Cluj-Napoca, Romania and a Master 2 in theater studies at Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Paris, France.

THEATRICALITY AND ANTI-THEATRICALITY IN ION D. SÎRBU'S *THE ARK OF GOOD HOPE*

EUGEN WOHL *

ABSTRACT. This paper focuses on analyzing the manifestations of theatricality in Ion D. Sîrbu's play *The Ark of Good Hope* (*Arca Bunei Speranțe*), written in 1967 and first published in 1976, and, at the same time, the anti-theatrical devices employed by the playwright in constructing his text, their function in the structure of the text and beyond it. Sîrbu's first play, *The Ark of Good Hope* can be considered an *ars poetica*, a programmatic text, written with almost mathematical precision, which presents the author's ideas for a theatre that "condemns and redeems".

Keywords: *theatricality, natural theatricality, artificial theatricality, ethical theatre, anti-theatricality*

*"In the Middle Ages, the cathedral replaced the theater;
nowadays, the theatre will have to fulfill
almost all the functions of the cathedral."*

Ion D. Sîrbu

Ion D. Sîrbu's plays, although staged in different theatres during his lifetime, seem to have been almost completely forgotten after the author's death (September 1989) and the fall of the Communist Regime in December 1989¹, being dismissed as *unfilled* texts, minor theatrical attempts of a writer whose talent and genius was best manifested in his other literary works. His posthumous works, two novels (*Lupul și Catedrala* and *Adio, Europa!*) and his diary (*Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*), along with his anthumous novels and short stories have succeeded in ensuring Sîrbu a rightfully earned place in the history of Romanian literature.

The Ark of Good Hope, written in 1967, is Ion D. Sîrbu's first play staged in a Romanian theatre² (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, 1970) and can be considered an *ars poetica* as far as his dramaturgical intentions and his idea of theatre are concerned

* *Young theatre critic (IATC member); he has a BA degree in English and Romanian literature and language, a BA and MA in Theatre Studies, from the "Babeș-Bolyai" University, Cluj-Napoca, Romania.*

¹ With one exception: The performance based on his play *Pragul albastru*, directed by Cristian Hadji-Culea, which premiered in 1991 at the "Marin Sorescu" National Theatre from Craiova.

² However, not the first play he had ever written. In 1950, he wrote a subversive play entitled *Sovromcărbune*, never published, and which he destroyed at the suggestion of Lucian Blaga. It was later rewritten from memory in 1966 and given the title *Burning leaves* ("Frunze care ard").

and it may provide some insights as to why his plays are considered atypical in the cultural context of the time.

Sîrbu began his career as a playwright in the midst of a horrific Communist Dictatorship when all the arts, theatre above all, were subjected to the doctrines of the Communist Party. In this suffocating socio-political context, the Romanian theatre was either “vassal” to the regime, or, on the opposite side, it “employed a *parabolic* language, a *system of allusion* and *theatrical metaphor* through which old theatrical categories – character, situation, monologue, dialogue – were reshaped from the perspective of an escapism perceived as the only possibility of aesthetic survival”³.

However, the direction of Ion D. Sîrbu’s plays was very different from other contemporary theatrical works, either plays or performances. A strong advocate for individual freedom, the author refused to compromise and to alter his plays only to see them staged or published. “The comedy of life”, he said, “is light years ahead of the playwrights and the audience should not allow me to speak of their toothaches when, in reality, they are devoured by the plague...”⁴.

Although not dismissing the use of a metaphorical language, Sîrbu believed that the message should be delivered clearly and *unmediated* to the audience. That is why, as he himself admitted, his plays were primarily destined *for reading*, albeit by using the stage, actors, settings or light-design. This *anti-theatrical* attitude was not aimed primarily at the practices of the stage, but at the uses of the stage, of the theatre as a means of official propaganda. The theatre should be a place where the *theatricality* of everyday life, the natural, un-perverted relationships between human beings, “the need to happen happenings” must be presented as truthfully as possible. The author believed in the existence of a “*natural theatricality*”, or better yet, a form of “*positive theatricality*” which represents the link between people and communities and which, in an unaltered state, allows individuals to fully manifest their “roles” in society. In contrast with this natural *theatricality* of any human endeavor, any oppressive political system imposes a form of *negative theatricality* upon the society and the individuals, determining them to become *something they are not*, to behave in ways which are opposed to their very nature, and it is against this “*artificial theatricality*” that Sîrbu’s *anti-theatrical plays* were designed to fight.

The Ark of Good Hope reprises the myth of Noah’s Ark and sets the action in contemporary times. In Sîrbu’s play, the ark is a symbol of the contemporary world itself, and this ark/world is in the middle of a severe crisis: the three sons,

³ Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, București, Unitext, 2005, p. 100. (Unless mentioned otherwise, all the quotations have been translated by the author of this article. *n.n.*).

⁴ Ion D. Sîrbu, *Traversarea cortinei. Corespondență cu Virgil Nemoianu, Ion Negoïtescu și Mariana Șora*, Timișoara, Editura de Vest, 1994, p. 170.

Sem, who is in charge of the animals, Ham, in charge of the engines and machines, and Jafet, the youngest son, in charge of the transmissions and communication systems, grow increasingly doubtful that the Ark will ever reach its final destination, Mount Ararat, and become distrustful with Noah's "traditional" belief in this apparently improbable "salvation". There is a clear "gap between generations" in which the three sons (representatives of contemporary times) are constructed in opposition with Noah and his wife Noa, representatives of "ritual tradition, of the meaning of life and the experimental balance of common sense"⁵.

The crisis of the world of the ark is brought about by its distancing from the path of tradition and ancient beliefs: "NOAH: I know, I know. None of you believes we will ever reach our destination. You say: This Ark is the world; it is everything and nothing more. Beyond it there is only darkness and death. (...) There was no flood, we didn't leave from anywhere and that is why we cannot get anywhere"⁶. The sons, especially Sem and Ham, archetypes of order, reason and control beyond anything else, manifest themselves as if their truth, their way of understanding the world is the only one possible, as if they each hold the key to the true meaning of life. Their aim, to symbolically overthrow the old, traditional order, is ironically synonymous to what the Communist Regime imposed on societies: Sem uses brutal force to "discipline" the animals he is in charge of and Ham uses hidden microphones and other devices to supervise every movement on the Ark. These actions of understanding control and discipline are "tools" of "artificial *theatricality*", thus determining artificial gestures and actions.

In opposition, "natural theatricality" is represented in the play by the old Noah and Noa – whose actions become ritual gestures and whose discourse takes the form of religious sermons –, by Ara, the virgin hidden by Noah on the Ark and who has the difficult task of "saving its soul", and by Jafet, the youngest son, a poetic character which, under the cover of permanent drunkenness, is able to preserve his freedom. "Drunkenness is an essential anesthetic. The most innocent form of cowardice. The most coward form of courage"⁷. This is one of the reasons why Sîrbu brings these two characters together, Jafet being "the chosen one", the one Ara is willing to have children with and rule the Ark with in harmony. They are both prepared to embrace their "roles" in the world: "ARA: I feel as if in a theatre. I am preparing to play a part and I don't even know the name of the play.

NOA: This play has been staged since the beginning of time. All women know it"⁸.

⁵ Ion. D. Sîrbu, *Obligația morală. Din confesiunile unui dramaturg*, Petroșani, Editura Fundației culturale "Ion D. Sîrbu", 1994, p. 32.

⁶ Ion D. Sîrbu, *Arca Bunei Speranțe în Teatru*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1979, p. 14.

⁷ Ion D. Sîrbu, *Fișe pentru Jafet în Obligația morală...*, p. 16.

⁸ Ion D. Sîrbu, *Arca...*, p. 36.

The author believes that, in any world (and this Ark *is* a world), once an “unnatural” order is instituted, the world itself becomes unnatural, artificial. Sîrbu’s Ark is not different from the biblical one, it is the same Ark which travelled through the centuries only to become “an ultramodern ship, the mixture of a transatlantic and a destroyer”⁹ and which slowly and unknowingly became something it was not supposed to be, it became not a means of going somewhere, but a world in itself, with artificial rules and regulations and with the destructive capacity of altering the individual, of changing him into a citizen, rather than a person. In this respect, Protos, a character introduced by Sîrbu to show the involution from a natural state, to a – “civilized” one, ironically remarks: “Ever since I am an individual, a free individual, I didn’t have a moment’s rest!”¹⁰

The presence of *theatricality* is, as I have tried to show, essential for Sîrbu in the structure of his fictional worlds, whether in his plays or in his novels, just as it is a fundamental dimension of human (co)existence. That is why it plays an important role in understanding the way the playwright constructed his works. There are at least two major *levels of theatricality* which can be identified in *The Ark of Good Hope*, and, subsequently, in his other dramatic texts.

The first level is represented by the *intrinsic theatricality* of the world of the play itself. As mentioned above, all the characters can be divided according to their *theatrical behavior*: Noah and Noa represent *ritual theatricality*, Sem and Ham bear the grotesque masks of *artificial theatricality* (“The pair Sem-Ham has, in the structure of the play, the role of a *memento* and of warning addressed to the contemporary world, trapped in the ever-present and terrifying human cruelty, of selfishness, of the incapacity to love and of self sacrifice”¹¹), Ara and Jafet, free spirits willing to “play their given parts” in the world, are *natural theatrical beings* and Protos, the one character which symbolically “moves” through several *theatrical* stages: he is first a primitive individual, but a “a fast learner”¹² willing to embrace civilization, he becomes a *negatively theatrical* being, in the sense that he has to fulfill specific chores on the Ark (under the supervision of Sem and Ham) and, eventually, he runs away from the absurd role he is forced to play, in order to look for “another world. Another Ark. Other people”¹³. In a subtle way, the author hints at those who, to preserve their freedom during the hardships of dictatorship, chose the path of exile. By running away, Protos manages to save himself.

⁹ *Ibidem*, p. 7.

¹⁰ *Ibidem*, p. 60.

¹¹ Antonio Patraș, *Ion D. Sîrbu – De veghe în noaptea totalitară*, Iași, Ed. Universității “Alexandru Ioan Cuza”, 2003, p. 70.

¹² Ion D. Sîrbu, *Arca...*, p. 51.

¹³ *Ibidem*, p. 61.

The faith of the others remains uncertain: Jafet is shot by his power driven brothers and the curtain comes down on Ara's last desperate cry: "Jafet must not die! Otherwise, otherwise..."¹⁴. The burden to save the Ark, to keep Jafet (symbol of hope, dream, the capacity to doubt and question) alive is left to us, the spectators or readers of Sîrbu's play.

The second level of *theatricality* refers to the conscious *literary form* taken by his plays. This literary, and not theatrical, construction of the play as a whole has the role of emphasizing its *ethical* and *educational* valences, rather than its aesthetic value. Sîrbu was aware of the "lack of theatricality" of his plays and, at the same time, he had a great knowledge of the developments that occurred in the art and theatre world, but he chose to create a theatre that is overtly *anti-theatrical*. His duty towards the audience seemed to him more important than writing plays that would correspond to one aesthetic movement or the other. "The theater is the first and last trench of a nation threatened by enemies"¹⁵ and that is why for him, the theatre "has taken all the functions of the medieval cathedral. It condemns and redeems. But with different means and for a different purpose"¹⁶.

REFERENCES

- PATRAȘ, Antonio, *Ion D. Sîrbu – De veghe în noaptea totalitară*, Iași, Ed. Universității "Alexandru Ioan Cuza", 2003.
- POPESCU, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, București, Unitext, 2005
- SÎRBU, Ion. D., *Obligația morală*. Ediție a publicisticii (vol. II) îngrijită și cu postfață de Dumitru Velea, Petroșani, Editura Fundației "Ion D. Sîrbu", 1994
- SÎRBU, Ion. D., *Teatru*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1976
- SÎRBU, Ion. D., *Traversarea cortinei*. Corespondență cu Virgil Nemoianu, Ion Negoïtescu și Mariana Șora, Timișoara, Editura de Vest, 1994

Investing in people!

Ph.D. scholarship, Project co-financed by the SECTORAL OPERATIONAL PROGRAM FOR HUMAN RESOURCES DEVELOPMENT 2007 – 2013

Priority Axis 1. "Education and training in support for growth and development of a knowledge based society"

Key area of intervention 1.5: Doctoral and post-doctoral programs in support of research Contract nr.: **POSDRU/88/1.5/S/60185** – "INNOVATIVE DOCTORAL STUDIES IN A KNOWLEDGE BASED SOCIETY" Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

¹⁴ *Ibidem*, p. 79.

¹⁵ Ion D. Sîrbu, *Obligația morală...*, p. 124

¹⁶ *Ibidem*, p. 51

EUGEN WOHL

EUGEN WOHL is a young theatre critic (IATC member) whose professional activities include collaborations with several cultural publications and translation of contemporary plays from English to Romanian. He has a BA degree in English and Romanian literature and language, a BA and MA in Theatre Studies, from the "Babeş-Bolyai" University, Cluj-Napoca. He is currently conducting his Ph.D. studies, with a thesis on Ion D. Sîrbu's writings.

THEATRICALITY IN DOSTOEVSKY'S *DEMONS*

SABIN SABADOS*

ABSTRACT. The concept of theatricality initiated in the theatre performance extended its influence over most different creations. Among these, there is the novel and, subsequently, Dostoevsky's work. In *The Demons* theatricality is deeply related to freedom, the way the human beings assert themselves using theatre-like means. The exposure, the exhibition, the public assumption of some major desiderates offer Dostoevsky's hero the opportunity to exercise the attributes of freedom. The present study is but an attempt to bring to light the "theatricality" in the reactions of Dostoevsky's characters.

Keywords: *theatricality, Dostoevsky, novel, freedom, character*

One of the major themes in Dostoevsky's novels is freedom. If we focus on the analytical critical means of the mid 20th c., we may note that these keep their present importance and thoroughness in the analysis of Dostoevsky's creation. It is enough to think of the most important Russian semioticians, Jurij Lotman, who modeled his concepts, up to the stage of repeating the "semiosphere" valences (Lotman, 1999)¹.

Dostoevsky's heroes – and especially those in *The Demons* – are clear expressions of the *doubtful character*, as George Lukacs stated in *The Theory of the Novel*. To a certain extent, they remind of the *asemantic-asyntactic* type of Lotman's *Studies of the Cultural Typology*. In Lukacs's conception, "the problematic man" is defining for the modern culture; his nature is a demonic one, a product of the caesura between the individual ideals (or the innermost part of the human nature) and the disarming objectivity of the social:

[...] the novel hero's passivity is not a necessity; it characterises the hero's relationship to his soul and to the outside world. The novel hero does not have to be passive: that is why his passivity has a specific psychological and sociological nature and represents a distinct type in the structural possibilities of the novel. The novel hero's psychology is the field of action of the demonic².

* *Professor's Assistant, University of Arts in Târgu-Mureș, Romania.*

¹ See Yuri Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, în românește de Radu Nicolau, prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1974.

² Georg Lukács, *The Theory of The Novel. A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, translated from the german by Anna Bostock, Whitstable: Litho Printers Ltd, Whitstable, Kent, 1988, pp. 89-90.

With the disappearance of the tragic, the human being had to face a dissemantic world, which he tried to re-think and change into a central theme of reflection. The meanings of this world took refuge from the phenomenal world into a transcendental one, the existence becoming meaningless; despite the fact that the relationship between the parts of the world are definite, the meanings are still obscure. Lukacs' *Theory of the Novel* was meant to be the introduction, the theoretical part, of a projected study dedicated to Dostoevsky; however, this was not elaborated. In a paradoxical contingency with Lukacs' aesthetic conceptions, but also with Dostoevsky's ideas (those from *The Brothers Karamazov* or *The Demons*), is one of the representatives of the existentialism, namely, Gabriel Marcel. In *The Problematic Man* he pondered upon the meaning of human existence, in a world lacking Divinity:

In a general manner, we might say, taking into account the historical and sociological evolution, such as it developed throughout the last two centuries, that man lost his divine reference: he stops confronting God, whose creature and image he is. God's death, in the exact sense of Nietzsche's words, wouldn't be the cause that man became for himself a question without answer?³

Thus, the major problems of the modern characters are attempts to establish a fertile connection between existence and the sense of the world. Shortly, the senses must be recovered *in favour* of the world. The alienated space leads us, up to a certain point, to the *asemantic-asyntactic* type, described by Lotman in *Studies of Cultural Typology*, a type occurring at the moments of the crisis of humanity: the attempt to return to reality makes the modern hero realize the decay of the signs and the disagreement between the daily existence and the expectations of the spirit. But, the heroes have to retrieve significant things, true values of the existence, which are to lead them, first, to acultural options (a rejection of the fixed social standards), and, in the second stage, to fill in the "gaps" constituted in the world; in the same way, truth opposes the words, so that it must be looked for, beyond the natural logos:

The world of things is real, while the world of signs, of the social relations, is the product of a pseudo-civilization. There is only what we are given through itself; everything that 'represents' something else is a fiction. [...]. To characterize something as 'word' means to blame that something to be a lie and something useless⁴.

To run away from the word semantically generates the return to things, just like aspiration to individualism will lead the hero to solitude (the semantic refusal). Yet, Dostoevsky is a writer with a strong religious spirit, for him the world is not a mere invention: God exists in every thing in the world.

³ Gabriel Marcel, *Omni problematic*, traducere, note de François Breda și Ștefan Melancu, Cluj, Editura Apostrof, 1998, p. 20.

⁴ Yuri Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, p. 44.

The characters in *The Demons* are concerned both with appointing the leaders who are ready to sacrifice themselves for them, and with the rejection of any subordination, the heroes wishing to assert their freedom and independence from those whom Nietzsche calls "idols", in other words, those who replace God. The Anti-Christ haunts the world, confusing the spirits (people are in a Brownian movement), and these get into an adventure of negation and rebellion against a society that tends to take their own freedom. The part that opposes the whole, the individual who revolts against the others, is also the main theme in *The Brothers Karamazov*; here, the semiotic frame is supported by a verse from The Bible: "I am telling you the truth: a grain of wheat remains no more than a single grain unless it is dropped into the ground and dies. If it does die, then it produces many grains."⁵ Therefore, the alternative of the human being is to keep its individuality (refusing to be integrated into a system, in fact, in any system, like Stavroghin, who will choose to fight himself) and, consequently to assume a meaningless life; or, on the other hand, to humbly accept self-denial and have a meaningful existence. Dostoevsky considers happiness can be reached only by controlling vanity, because God is immanent, God is everywhere: "For Dostoevsky, happiness means not to exist in a separate way, not away from the human community, not to be banished from universality."⁶

Kirilov, not at peace with the way the world is organized, disgusted with the lack of order and justice, also assumes the negativist doctrine- a doctrine of rebellion against society and history. He discovers the power of a metaphysical freedom, practising it in front of the whole world: as the human being became entirely free and there is nobody to be devoted to, he can both refuse the principles of the world he lives in, and also to eventually decide his own destiny: "Each man cannot judge except by himself" – he states. "There will be entire freedom when it makes no difference whether one lives or does not live."⁷ Dostoevsky's character (and, along with him, the author, too) asks himself questions to which the answer is delayed. On the other hand, the thought of absolute freedom is the proof of the attraction which the extremes have on the character. And, as "God is dead", there is no one, except for himself, to decide his own destiny. He becomes, for himself, the ultimate justice. For this reason, Kirilov tries to reach and go beyond the limits of his own freedom:

Whoever wants the main freedom must dare to kill himself. He who dares to kill himself knows the secret of the deceit. There is no further freedom; here is everything; and there is nothing further.⁸

Absolute freedom manifests itself as supreme freedom, by suicide:

⁵ John, 12, 24

⁶ Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane*, București, Editura Minerva, 1979, p. 232.

⁷ Fyodor Dostoevsky, *Demons*, Translated from the Russian by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky, with an Introduction by Joseph Frank, Everyman's Library, 2000, p. 115.

⁸ *Ibidem*, pp. 115-116.

He who dares to kill himself, is God. Now anyone can make it so that there will be no God, and there will be no anything. But no one has done it yet, not once.⁹

Similarly to Ivan Karamazov, in *The Brothers Karamazov*, Kirilov lucidly proves the consequences of natural, aggressive impulses, he was born with. Within this area of extreme thoughts, his suicide is a form of fulfillment and metaphysical argument of absolute freedom. In fact, Dostoevsky's character (Kirilov, in *The Demons*) commits suicide as he tries to demonstrate to the others (to the whole world), that he is free.

Theatricality – one of the outstanding concepts – was first noted, as it was supposed to, in connection with the theatrical stage creation. Then, the concept was transferred to the dramatic creation, involving the written form, with all the specific elements. The second half of the 20th c., extensively reconsidered theatricality, including both the epic creation (the novel, the short story, the sketch), and poetry. Later on, correlatives emerged that go beyond arts and aesthetics, reaching ontological and ethical interests.

Thus, when discussing theatricality in an epic work we have to take into account the many characteristics and borrowed concepts, like transfers within theatre in general (and especially arts) and philosophy, anthropology, etc., enriching the free message of the literary productions, which we are going to deal with.

Trying to reveal the theatrical elements in Dostoevsky's creation, it is necessary to establish the meaning of the concept, as it appears in (at least) three main directions. Roland Barthes called theatricality as "theatre without text", representing "a density of signs and sensations on the stage, starting from the written argument, of that type of ecumenical perception of the sensorial artifices, gestures, tones, distances, substances, lights, that load the text in the fullness of its exterior language. Naturally, theatricality, has to be present from the first written germ of a work, it is an element of the creation, not of its fulfillment."¹⁰

Barthes' definition helps us take a step forward, in the comprehension of theatricality within the context of the narrative text – the author of *The Critical Essays* pointing out what is outside the text, as an extra-linguistic message – and in the same time, makes analysis more difficult for us, as the discussion focuses around the stage performance and the spoken text, in opposition to the play itself. Our interest lies in the analysis on (and around) the written text, and not outside it.

Still, we need to add that even when speaking about theatricality, at the level of expression, of the way the text addresses the reader in order to frame the image of an exterior world, it does nothing else but induce a didascalical-like function, to fix the iconic elements, typical to the described action (narrated, and therefore *dramatized*):

⁹ *Ibidem*, p. 116.

¹⁰ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 41-42.

Matrix of the illusion and diaphanous, theatricality makes the double image of an epiphenomenal structure, and even in its mystified form, of an assumed simulacrum, keeps the fertile game between identity and alteration.¹¹

The major element is that which warns us on a dichotomous reaction, which is to take distance from the common reality, the artificial, the unusual. Theatricality (present in the core of the text, or explicit, by what it re-presents or creates on the stage) is an important part of the epic, and, especially, of the extended fiction, such as Dostoevsky's. Moreover, theatricality warns us on what Lotman noted in the Russian writer's work, *the poet's work*:

Dostoevsky's insistence is striking that the creation of the original theme of a novel was the most artistically significant part of his work, calling it 'poet's work'. The development of the theme he called 'artist's work', using the word artist in the sense of 'craftsman'¹².

Therefore, theatricality may be considered in relation with three dominants (according to Patrice Pavis¹³): the first concerns the motives, the themes, the topoi included in the text, framing an "impressive" image; the second concerns the way the content of the text is expressed, using the artifacts of the world it refers to; the third starts from the perfect illusion, almost exaggerated by contingency, creating the sensation of unreal.

As for the themes and motives in *The Demons*, theatricality aims at the characters' spectacular reactions, incredible at first sight, on the edge of mental sanity, like that when Nikolai Vsevolodovich "came up to Pavel Pavlovich, seized his nose unexpectedly but firmly with two fingers, and managed to pull him two or three steps across the room. [...] Nikolai Vsevolodovich kept turning and looking around, not answering anyone, gazing with curiosity at the exclaiming faces."¹⁴ Just like a talented actor, Nikolai played his part to the end careful to the "audience's" reaction. A similar "act" is repeated shortly after, when Nikolai bites the ear of "decent" Aliosa Teleatnikov, before the eyes of the same "audience", astonished at the way Varvara Petrvna's son *makes a fool of himself*. Theatricality gathers the heroes and the "audience" in a spontaneous reunion, which – in spite of the tensions caused by personal interests, or different opinions – seems to create a "fraternity". Moreover, this "fraternity" may be found in the relationships between the victim and the executioner. Each of them feels that the other one, in order to maintain the "spectacular", should be *protected*, namely, to endow him with the attributes of a stage partner, an "actor" on the stage of life. Even when revolted, or in opposition, the heroes seem to say, in Baudelaire's manner: "Mon frere, mon samblable" (My brother, my fellow).

¹¹ Sorin Crișan, *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2008, p. 72.

¹² Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, translated by Ann Shukman, introduction by Umberto Eco, London/New York, I.B. Tauris & Co Ltd, 2001, p. 73.

¹³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris: Éditions Sociales, 1980, pp. 409-410.

¹⁴ Fyodor Dostoevsky, *Demons*, p. 45.

The same “theatricality” of reaction is shown by Stepan Trofimovich, a continually dissimulated character, apparently inspired by the audience he addresses. He is like the characters of *commedia dell'arte*, playing different parts, depending on the expectations of the audience. The full manifestation of the hidden ego, honesty, the uttering of the truth about what he represents is preserved by the author (and, implicitly by the hero), in a single type of dialogue, the one typical to alteration, when the hero is alone with himself or – the fertile alternative of the Russian writer – when facing an *alter ego*, fully empathic (this being the narrator’s role):

My friend, Stepan Trofimovich told me two weeks later, as the greatest secret, my friend, I've discovered something new and... terrible for me: *je suis un mere sponger et rien de plus! Mais r-r-rien de plus!*¹⁵

But as the fate has to follow a normal route, he knows, he has to support the eyes of the others, the humiliation. In order to reveal himself he must recognize and accept the Other (to impose dialogue, alteration), even if this represents the executioner, and in spite of the soul’s cleavages. Here is an idea expressed by Martin Buber¹⁶ in a fertile way: The Ego cannot be expressed (as subjectivity) but in front of Thou. Otherwise it reveals itself as a strange being.

But, the presence of theatricality is frequently sensed through the presence of the third character, who takes over the role of the audience, watching the “play” of the actors and their “dramatic” dialogue. The presence of the third, is accidental or not, wished or not by the other dialogue partners. We consider that the dialogue always takes place in relation to a third, communication becoming possible by the triadic relation. This formula, described by Vasile Popovici¹⁷ may be accepted or rejected; there is a third “character” (or, better still a third actor, implied in the action), but this always exists, either present, or absent, felt or implied. This is why the dialogic may be considered a fundamental “structure” of the human relation (with ontological projection), the trialogic, the thetralogic existing as versions of the nucleus.

However, we have to admit, the presence of the third, the “spectator”, for whom (or, in whose presence) the scene is directed, is what makes the action theatrical and gives the heroes the aura of a performer (or of an actor): “The third character is the catalyst that brings to light the hidden side of the things, kept in the deepest thought. He is the witness of a memory that goes deep down in its own depth.”¹⁸ The theatricalized character bears with an almost inexplicable tension the condition he himself indulged in, knowing that he is pursued by a third (a third, who, of course, may represent a whole collectivity, just like in the case of

¹⁵ *Ibidem*, p. 28.

¹⁶ Martin Buber, *I and Thou*. Translated by Ronald Gregor Smith. Edinburgh: Morrison and Gibb Limited, 1950, pp. 28-29.

¹⁷ Vasile Popovici, *Lumea personajului. O sistematică a personajului literar*, Cluj-Napoca: Editura Echinox, 1997, pp. 17-169.

¹⁸ *Ibidem*, p. 33.

those joining a literary club, who have to listen to the “revolutionary” ideas of Stepan Trofimovich). In Dostoevsky’s *Demons*, there are plenty of theatrical effects, one being dominant: the heroes’ conscience that they are watched, their gestures and words will become issues for discussion, analysis, interpretations and (hopefully) may enable their social promotion, or, on the contrary (in case of failure), make an ordeal of their public appearance. But, instead of becoming desolated, Dostoevsky’s characters (Trofimovich, in *The Demons*, but others, too), prefer to expose themselves in front of the audience, and thus, to accept to be humiliated in front of the others. Liviu Petrescu noticed that, Dostoevsky’s heroes have an exacerbate taste for “humility”¹⁹, as proved by the words of Piotr Stepanovich Verhovensky to Stavrogin: “I know no one but you. You are a leader, you are a sun, and I am your worm... He suddenly kissed his hand. [...] I need, you, without you I’m a zero. Without you I’m a fly, an idea in a bottle, Columbus without America.”²⁰

In this respect, it is absolutely surprising, Mihail Bahtin’s remark, one of the most authorized critics of Dostoevsky’s work, and a promoter of dialogic:

[...] the hero interests Dostoevsky as *a particular point of view on the world and on oneself*, as the position enabling a person to interpret and evaluate his own self and his surrounding reality. What is important to Dostoevsky is not how his hero appears in the world but first and foremost how the world appears to his hero, and how the hero appears to himself²¹.

What we understand from Dostoevsky’s entire fiction – *The Demons* is no exception – is that the author persistently brings to the reader’s attention the relation of the characters with The Other, with Another, with Thou, as an imperative necessity. His heroes are practically invalidated by the principles of the soliloquy. They cannot live in solitude, they cannot express their belief in thin air, but only in the presence of another being, human or divine, present or absent, to confirm or not the assumed acts. When the Other reacts as if he were “invisible” or not interesting, plenty of fears bring the hero on the edge of a crisis (see, Stepan Trofimovich’s manifestations to the indifference of Varvara Petrovna). All that Dostoevsky’s characters want is to be acknowledged as “presences” in the eyes of the world, as theateralized beings able to play the role of their destiny up to the end²². Sometimes, this recognition is flattering, in spite of the lucidity and the conscience of mediocrity the characters are aware of, because of a strong need for communication: “[...] I do not believe – confesses Stepan Trofimovich, to Iulia Mihailovna’s condescending reactio – that my poor person was so necessary for your fête tomorrow.”²³

¹⁹ Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane. Studiu critic*, București: Editura Minerva, 1979, pp. 208-213.

²⁰ Fyodor Dostoevsky, *Demons*, p. 419.

²¹ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, Edited and Translated by Caryl Emerson, Introduction by Wayne C. Booth, Minneapolis, University of Minnesota, 1984, p. 47.

²² For debate – this time to *Notes from Underground* – Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane*, pp. 204-206.

²³ Fyodor Dostoevsky, *Demons*, p. 455.

Concluding, we may state, that the novel *The Demons* confirms Dostoevsky's interest, deliberate or not, in the theatricality of his characters, in their involvement into a series of characteristics, that makes each and every one – and all of them together – provide the frame of “a play” (an attitude) typical for the art of performance.

REFERENCES

- BAKHTIN, MIKHAIL, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Edited and Translated by Caryl Emerson, Introduction by Wayne C. Booth, Minneapolis, University of Minnesota, 1984.
- BARTHES, ROLAND, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- BUBER, MARTIN, *I and Thou*. Translated by Ronald Gregor Smith. Edinburgh, Morrison and Gibb Limited, 1950.
- CRÎȘAN, SORIN, *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2008.
- DOSTOEVSKY, FYODOR, *Demons*, Translated from the Russian by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky, with an Introduction by Joseph Frank, Everyman's Library, 2000.
- LOTMAN, YURI M., *La sémiotique*, traduction d'Anka Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999.
- LOTMAN, YURI M., *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, translated by Ann Shukman, introduction by Umberto Eco, London/New York, I.B. Tauris & Co Ltd, 2001.
- LOTMAN, YURI M., *Studii de tipologie a culturii*, în românește de Radu Nicolau, prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1974.
- LUKÁCS, GEORG, *The Theory of The Novel. A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, translated from the german by Anna Bostock, Whitstable: Litho Printers Ltd, Whitstable, Kent, 1988.
- MARCEL, GABRIEL, *Omul problematic*, traduce, note de François Breda și Ștefan Melancu, Cluj, Editura Apostrof, 1998.
- PAVIS, PATRICE, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1980.
- PETRESCU, LIVIU, *Romanul condiției umane. Studiu critic*, București, Editura Minerva, 1979.
- POPOVICI, VASILE, *Lumea personajului. O sistematică a personajului literar*, Cluj-Napoca Editura Echinox, 1997.

SABIN SABADOS is a Professor's Assistant at the University of Arts in Târgu-Mureș. He graduated from “Babes-Bolyai” University in Cluj-Napoca, the European Studies Department and has a Master Degree in Cultural Management at “Lucian Blaga” University in Sibiu. He is a PhD candidate at the University of Arts in Târgu-Mureș, his Doctoral Dissertation is entitled: *The Romanian Interwar Theatre within European Context*. He attended training stages at the Romanian Embassy in Rome and at The International Theatre Festival in Sibiu. Research areas: cultural policies, aesthetics and the history of theatre.

THE DECONSTRUCTION OF THE IMPROVISATION IN THE ACTOR'S TRAINING

FILIP ODANGIU*

A dialog with David ZINDER

A Full Professor at the Theatre Arts Department of Tel Aviv University, and an internationally acclaimed director and acting teacher, David Zinder served for many years as Head of Acting and Directing at Tel Aviv University and as the first Artistic Director of the University Theatre. David Zinder pursued a worldwide career as a director and a highly sought-after acting teacher. In 2004, after years of balancing his academic and professional career, David took early retirement from Tel Aviv University in order to focus primarily on directing.



David Zinder was deeply influenced by the work of Eugenio Barba and Joseph Chaikin. The work he did with all of these mentors formed the basis for the development of his own unique system of actor training: ImageWork Training. The discovery, in the early 90's, of a deep, intuitive connection between his own independently developed ImageWork Training and the Michael Chekhov Technique, opened up new directions for the further development of Zinder's work, giving it a broad context as well as greater depth and amplitude. He is the founding member of The Michael Chekhov Association (MICHA) and one of the very few master teachers of The Michael Chekhov Technique. Over the years David's workshop schedule has taken him throughout the United States, the United Kingdom and Europe (both East and West), as well as to the far East.

Since 2002, David has been directing extensively in Romania. His staging of the play *The Dybbuk*, at the Hungarian State Theatre of Cluj, was nominated for Best Performance of 2002 by UNITER and got the award for Best leading Actress of 2002 (Imola Kézdi.)

It was during that same year, 2002, that his book on acting training, *Body Voice Imagination: A Training for the Actor*, was published by Routledge in New York.

* Teaching assistant, Faculty of Theatre and Television of "Babeş-Bolyai" University Cluj-Napoca, Romania

This interview follows the five days intense workshop led by David Zinder at the National Theatre of Cluj, where he worked with actors from the theatre and the acting students from The Theatre and Television Faculty of U.B.B.

Acknowledgments

This interview was not possible without the generous contribution of Diana Aldea, Miriam Cuiubus, Nicoleta Stoica, Rares Stoica, Cătălin Codreanu, and Dan E. Zanfirescu.

Part I. THE WORKSHOP¹

Filip Odangiu – First, let me thank you for accepting this interview. I know that you have worked intensely over the few past days and probably had little time to see your numerous friends in Cluj, so it is an honor for me to have you here. David Zinder is a well known name in the Romanian theatre since 2002, the year of your famous staging of the play *The Dybbuk*, at the State Hungarian Theatre of Cluj. Starting from 2002, your activity as a director in Romania was characterized by consistency and intensity.²

But David Zinder is also a prestigious and a well established figure in the field of actor's training, known for his remarkable handbook *Body Voice Imagination: A Training for the Actor*. You are a founding Member of MICHA – the Michael Chekhov Association and a Master teacher in Cehov technique. Yet, up to now, Romanian students in acting have had little chance to benefit from your outstanding knowledge and experience in the actor training.³ Your recent workshop in Cluj - no less than your inspiring book - has been a revelation for me and for those working directly on stage with you. However, revelation ravishes, it lets no space for evaluation. Once the threshold was crossed⁴, the participants got immersed in the work completely. As observer, I had the privilege to witness the beautifully organic and logical progression of the work. This interview aims to be a support for memory, an „anchor image“

¹ This interview has two parts. I present today the first one, which focuses on the recently held workshop (May 2 – 6, 2011) at The National Theatre of Cluj. The second part adresses the specific problems of the formal training and the pedagogy of acting. It will be presented in the next issue.

² The plays staged by David Zinder in Romania: *The Dybbuk* by S. Anski (2002), *The Inspector After Magritte*, by Tom Stoppard (2003); *The Bacchante*, by Euripide (2004); *Peer Gynt* by H. Ibsen (2008), all at The Hungarian State Theatre of Cluj; *Macbeth* by W. Shakespeare, at the „Tamasi Aron“ Theatre, Sfântu Gheorghe (2006), *Six Characters in Search of an Author* by L. Pirandello at The „Tompa Miklos“ Company, Târgu Mures. For 2013: Oscar Wilde's *Salome*, at the Hungarian State Theatre of Cluj, Romania.

³ Prior to the recent workshop, David Zinder has had two brief encounters with the students, in 2002 at The Theatre and Television Faculty of Cluj and in 2008 at the theater faculty of Târgu Mures.

⁴ „Crossing the Threshold“ is the ritualic step that starts every training session. It marks the transformation between what Eugenio Barba calls the „daily self“ to the „extradaily self“ of the actor.

for the revelations we all had during the five days of our encounter. So, please allow me to go to the first question: over the days of the workshop, you have insisted on the basic qualities that an actor must have in improvisation: readiness, precision. What is your definition of the improvisation?

David Zinder – I would start from a definition, which is not mine, but I have got from a wonderful book called *Free Play*, by Stephen Nachmanovitch. There he claims and I totally agree with him, that improvisation and creativity are interchangeable terms. For me, improvisation is fundamentally working in what I call „the abstract“, in other words, not realistic, non-verbal. It is basically a physical improvisation which starts from a point of departure, but where it goes, in terms of the actual physical expression, depends on the actor. There are rules to each one of these physical improvisations, there is a certain framework, but that is the basic concept of improvisation. It is that thing I have talked about: stepping into the unknown. It's about taking a step not knowing where you are going to put your foot down, but you know that you are going to put your foot down. So that's the part when the technique comes in. Then, when you put your foot down, you pick up the other one so, as I said in the workshop, you are constantly off balance. You create within a frame, but with as much freedom as possible. This idea is, again, from Nachmanovitch. He talks about this concept of “freedom within limits“. It is only within limits that you can be free. Total freedom is anarchy, is just chaos. So, the concept of improvisation is really the creation of something out of nothing, except following some very simple rules: no repetition, no symmetry, make complete and various forms. These are the only rules. All the rest, within the actual movements and physical expressions that the actor makes, is totally free. As you could see, the rules are very slim, they make just a little tiny frame and in that you create. And once you understand that every single thing that you do is absolutely unique and you'll never repeat it again, you become totally creative. This is the reason why the first part of the warm up is based on what I call „abstract movement“. I think that's the very definition of creativity: putting two things together that were never there before. So, you are creating a series of movements that you have never thought about, but they are already there, they emerge from the body. I think the most important thing is this connection between improvisation and creativity. This concept of improvisation is: creating something that was never there before and probably will never come back again.

F.O. – We were surprised to find out from you that the physical warm up our students did before your workshop, in the first day, was not the most appropriate for the work to follow. Instead, you came up with a very special and well articulated series of exercises under two headlines: Physical Warm Up and Creative Warm Up. Perhaps the later puzzled us the most. What is Creative Warm Up and why is it necessary?

D. Z. – In order for an actor to be ready to do creative work of any kind - even if it is just walking through a scene they have done or something - they have to reach a certain tonus. The tonus is not just physical; it is also inner, spiritual, if you like. The first part of the warm up, the first few exercises that I was doing with the actors, were purely physical. While doing them, you don't have to think about anything, except just doing something that's very simple: no involvement of the imagination. My work, like the Chekhov work, relies on this concept of the body and the imagination. The minute you cross the threshold, walk into the performance space or you make a move, your imagination is engaged. Whether you actually see an image or have an image, you have to do something in order to make this connection clear, I think. In The Creative Warm Up you are working with a center. This thing is a pure act of imagination. The center does not exist, except in your imagination. All these images I was talking about, like having a center, then “wiring” yourself up like a marionette, are creative elements in the sense that you 're using your imagination. I don't mean that creativity is only about imagination, but that's the idea underneath The Creative Warm Up. And then, working within the rules of each Form, Abstract Form, Form – Repeat ⁵ all these have, like I said before, very thin borders in between, but within each one you have to create something that was never there before. That is why I insist on this concept of No Repetition. You have to do something new, something you've never done before. All of this is very creative, is fundamentally creative. Because of this connection between improvisation and creativity, if you are doing a physical improvisation you are actually working within the field of creativity. Doing the Staccato /Legato exercise, doing the Throwing Sticks or the Throwing Balls⁶ no thinking, no imagination are involved... except maybe in the „sustain and radiate“ phase. This concept of „radiating“ involves a certain amount of imagination, but purely physical. Not only that, but I refer to the work with the sticks as Danger Work, because it's only physical; all you have to do is make sure that you are precise with the stick. There is no imagination involved whatsoever. Then, when you start working in the second part of the warm up you have to engage the imagination, you have to engage your creativity, because you have to find new ways of doing things within the rules of each form. That is the idea of Creative Warm Up. Therefore, you are doing your physical warm up and then you are warming up your creativity.

F.O. – During the workshop, we all heard you repeatedly calling: variety, variety, variety! How can we get there? Can we acquire a sense of it, like the sense of „the four brothers“?⁷ Is „variety“ an inborn sense? Can it be trained?

⁵ Form, Abstract Form, Form – Repeat are exercises included in The Creative Warm Up.

⁶ Staccato /Legato, Throwing Sticks, Throwing Balls are exercises comprised in the Physical Warm Up.

⁷ In Michael Chekhov's terminology, the „four brother“ are the four senses every actor must develop in himself: the sense beauty, the sense of ease, the sense form and the sense of wholeness.

D. Z. – Let's start from something which is almost banal. People are born with talent, but talent has to be nurtured, has to be trained. In order to be able to use it you have to train it. Variety can be trained, no question about it. When I taught in university, and I would teach for a year or two to the same group, this became a mantra. In every class it was all about variety. Once the actors put that into their repertoire, put this concept of looking for something new into their bodies, it's amazing what happens to the people's physical expression, or „expressiveness“. They begin looking for things. Of course, this search is guided, to a certain extent. You saw that, during the work, there were few people that I might go and spoke to. I might say, don't do this or do this for a few days, then come back to it. You saw what happened to A.⁸ She likes to do all these rounded movements with her hands, so I told her not to. And then I told her to come back. I was watching her very carefully and she was doing a mixture then. The same thing happened with D. She liked to do all sorts of [Zinder makes some twisted and swirled gesture with the hands, suggesting the flexibility of the actor]. I told her to do straight angular movements and she did and then I said, ok, come back. All of the sudden she had this and she had that and if I would have worked with her more she might have developed even more. So, it is always this basic idea that I try to give to the actors, that if you are in the profession, you have to believe that your body has limitless forms of expression, limitless. In the Jewish literature they talk about the fact that the body has 613 parts: a certain number of bones and a certain number of muscles. Now, you could put these together in endless combinations. So, that's the fundamental fact that an actor really has to understand: there's no limit. Once they understand that, they don't have to be dancers, they have to move, to express themselves physically. And all that is aiming at the last thing we did in the workshop: inhabiting another body. Now, when you watch my great hero, Laurence Olivier, when you watch his films – that's all we have now – and see what he does, in terms of his physical expression, every single role, totally, completely, utterly different! He inhabits another body. Extraordinary! So, this is what we aim at: creating a basis of physical repertoire which is endless, open-ended. This enables the actor to take on many different kinds of bodies. I mentioned these two roles that Olivier played which are so incredibly different. Look at his Othello! He is huge, muscular, man, with this basso profundo voice. And then you have his tiny little Richard III, with a tiny little voice. It's incredible! Therefore, demanding variety is simply a way of pushing the actors all the time to look for more ways of developing their physical expression so they would be able to do more with their bodies for any one of the roles they play. Variety, I can tell on the base of my experience: it can, definitely, be taught. It can be learned. I gave you the example of the work with Imola Kézdi on *The Dybbuk*. When we met, she

⁸ A. and D. are acting students in the second year.

had really very little physical training. Over a period of two weeks I worked with her and Dimény Áron a lot, individually. She did this incredible work in *The Dybbuk*, finally. Using her example, I would like to want to jump from that, about precision. Towards the end of the play, during the exorcism, she is in a circle. The Rabbi is doing the exorcism. Because she has her lover inside her, she has moments when she goes crazy. Not once, and I saw many performances of the play over a period of five years that was in repertoire, not once did she ever step out of the circle, even when she was doing the craziest things. She never touched the circle. So, somewhere within her work there was such precision, that even the craziest moments looked exactly the same every time. Nevertheless, they were different, because, internally, the things changed. So, this is the exciting thing. You have the framework which is the „*mis en scène*“, but within it there is so much variety. You can do a lot of changes, either internal or external. That is what makes acting fascinating. So, it's the combination of the precision and the variety which I think is fundamental for an actor.

F.O. – Another thing that was challenging during the work with you was your insistence on a “heightened level of awareness”. From the first day, you encouraged participants to keep their notebooks at hand and to feel free to write down observations at any time. Furthermore, you introduced and constantly referred to the so called, “Actor's Catechism”⁹ during the exercises. We heard you repeatedly referring to the use of the „inner eye“, or to “the third eye”. In the same time, you warned the actors against becoming self-conscious. What is the limit between *heightened state of awareness* and *being self-conscious*. Is it a matter of quality of attention? Control is sometimes the expression of Fear. How to control “Control”?

D. Z. – Let me give you an example: I taught for nearly thirty years and there are four or five experiences that I had with my students that are stuck in memory. Many years ago, a student of mine in Tel Aviv did an exercise with the rope¹⁰. It was brilliant, stunning. For almost a half an hour, she worked with the rope image. We were all watching, holding our breaths. She didn't make a single mistake... now, this is an improvisation, so, how can I say she didn't do any mistake? Every thing that she did, immediately after she did it, I said, yes, yes, absolutely right! It was the right choice, not because I knew what she had to do, but because she surprised me, it belonged to what she was doing, and it connected to what she had done before.

⁹ In his handbook for actors, David Zinder introduces the necessity of using „The Actor's Catechism“: a collection of questions that the actor must constantly consider. Examples of questions: What am I doing in order to...? What do I look like? etc.

¹⁰ “The Rope“, originally taken from the training book, *Movement, Awareness and Creativity*, by Lea Bartal and Nira Ne'eman, has become one of the most specific exercises of Zinder's training. It basically consists of throwing an actual rope on the floor and using its form as an inspiration for a series of movements.

Moreover, she was having a wonderful time. She was what athletes call, absolutely “in the Zone”. She was gone. It opened something for her later on. I asked her afterwards what she remembered. She said, nothing, except the feeling of infallibility. She had the same feeling that I got: she could not make any mistake. She remembered nothing at all, except being “up there”. This is an example of absolute freedom and in a way, absolute control. Control was subconscious. Freedom was there in what she was doing. So, the control is something that you really have to put back here (Zinder points to his back of the head). I keep referring to Viola Spolin's “No motion”¹¹. Control is inside; it really has to be subconscious. As far as I am concerned, in terms of orders of priority, I would rather prefer to work with someone who goes crazy, without control, than with somebody who is very controlled. Sometimes I would push an actor to “let go”. It is only then that things start happening. The control has to be only that – I keep referring to that – five percent of your brain which you keep a sort of “aside”. It is a metaphor. Somewhere along the line, you've got to be able to watch yourself. It goes up and down: you watch yourself and then the self-consciousness goes down, you continue working. You don't stop to look at your self. Sometimes you are very aware of your self, then you have to put it away and work and then, all of the sudden you are again aware of yourself, then you put it away and work. You are working all the time. I try to create in an actor this sense of absolute freedom in their improvisation. I keep talking to them about this: every so often you have to go out and watch what you are doing. Through this concept of “What do I look like?” they gain this constant awareness of what they are doing. In conclusion, the control is a very small factor. Freedom is much more important. In cases where I find, over a period of time, that the actors are holding back, or they are doing something very similar which means that the only thing they want to do is staying in their comfort zone; I try to get them away from it. As I did in the workshop, I tell them, don't do this any more for two, three days or for a week. Don't do this; it's too comfortable for you. You don't want to be comfortable. Break something. The control factor is something that is acquired. It is this process of being aware of what you are doing, continuing to work and then being aware, and then putting this awareness away so you could just flow in what you are doing. It's a complicated thing but it works like that: it goes up and down.

F.O. – During the side-coaching for the notorious Rope Dance exercise, which in your book is mentioned as “crucial” in the training of the imagination, I detected a certain degree of ambiguity concerning the use of image. There are several possibilities, each one with a different consequence in the actual work. So, what does the Rope Dance mean: working the image, working *with* the image or being *worked* by the image?

¹¹ “No motion” is a seminal concept in Viola Spolin's book, *Improvisation for the Theater*. There, “No motion” designates a still that holds energy content, a resting or non thinking area.

D. Z. – I think it is all three. But we can put them in some kind of order. The first priority in the Rope dance is that the image should work you. You take it in and it moves you. The second priority is working with the image because you constantly have to go back to it, take something else from it. That is why I ask the actors afterwards: what did you work on? They usually say which part they took into their dance: a curve, a little detail etc. I ask the actors to begin to move as soon as the rope lands, no thinking at all. They have to see the rope and begin moving in before they know what they are doing. There is an instinctive response to that image on the floor. So, that is letting the rope work you. Then you have to work with the rope, for you have to go back to it all the time.

“Working the image” is something that really comes a little bit later; it is not involved in the Rope Dance. The Rope Dance is a training exercise. Working the image occurs later, when you work on character, when you are working an image to solve a problem.

F. O. – Anne Bogart describes, in her book, *And Then, You Act*, the process of “slowing down inside” while working quickly. She praises the limitless benefits of short creative periods, working under pressure of time. Bogart says: “Time is a partner, not an enemy.” Is pressure of time helping Imagination work?

D. Z. – (after a little pause) To tell you the truth, I have never thought about it in that way. I don't use that concept, it is not a part of the training that I do, but I can answer you. When we do the exercise about “What do I look like?”¹² eventually, you come to the stage when if one moves, everybody moves. Then, there is the requirement to push your imagination, because you have no idea when somebody is going to start moving. Another example: when we do the words association exercise, Distant Analogies,¹³ in three or more people, you have to push again. It is such a hard work that it generates a huge amount of heat. Time is, certainly, an important element there. In the Fast Walk / Mirror exercise, the time you have in order to create a relationship becomes shorter and shorter. In the Statues exercise, the changes you make become smaller and smaller and have to be done quicker. So, yes, there is definitely an element of time involved. But it is not something that I consciously use as a tool. Having shorter and shorter intervals, no matter what

¹² “What do I look like?” is part of one of the Walking exercises. It involves a “freeze”(no moving) that interrupts a fast walk. On the freeze, the actor has to imagine how his body shape is perceived from the outside.

¹³ Distant Analogies is an exercise that aims to develop the flexibility of the imagination. Two or more actors work together. Each of them comes out with words that provide fuel for imaginary analogies in the others. Each actor feeds the imagination of his partners.

the exercise is, stimulates creativity. It serves the aim of being able to push your imagination and demand something from it quickly. The whole concept of the training the imagination is turning the imagination into an active conscious tool.

F. O. – The last two sessions of your workshop were dedicated to the exploration of what Michael Chekhov calls “The psychological gesture”. The first step of this process was to define the Super Objective of the character. The second step was to link the character's objective actions with the archetypal gestures that Chekhov describes in his book. The psychological gesture would be the final stage in which the archetypal gestures is taken in by the actor and used in his creation of the role. Therefore, the psychological gesture is meant to be a very personal incarnation of the archetypal gestures, something very specific to every actor. My puzzle regards the transition from a very general definition of the Super Objective to the very specific form of the psychological gesture. I heard the actors speaking of Power or Love. However, these are general labels; they do not necessarily feed the actor's creativity. Would it be useful to consider making a list of archetypal Super Objectives similar to the list of the archetypal gestures?

D. Z. – There is a list, I think I have it here. I have a list of about thirty archetypes, not gestures: mother, father, king, queen, whatever...I could show it to you. For most of them I have a sort of definition of what it is they want. Joanna Merlin compiled this list. This is for character work: what is the archetype of a character. We did not really get to that in the workshop. Usually, after we work on the psychological gesture the way we did, I ask the actors to come up with an archetype and try to find out a gesture that corresponds to it; it is the psychological gesture of that archetype. For instance, we can explore the necessary gesture for the “Rebel”, which is an archetype. A character may have more than one archetype. You do this in order to round out your information about a character. But, I do not train that. I first work with the character and then I work with the archetype. We train the archetypal gestures because, by enlarging, you end up doing something similar to one of the archetypal gestures. That's just a matter of experience. We found that these gestures come back in many variations. The thing that was slightly confusing during the workshop – because, again, if I had more time to work on this, I would have made it clear– was the difference between the archetypal gesture and the actual physical actions of the character. When I asked the actors what the action of one character was, they used the archetypal gesture. Then it became clear to them that that was not what I had asked for. I asked what the character wanted to do, in terms of actual physical gestures. It does not necessarily have to do with an archetypal gesture like “to tear”; it could be something else. The archetypal gesture is just a form of training.

F.O. – Can the study of the “psychological gesture” take place in the result oriented theatrical system, where usually the product (i. e. the performance) must be delivered in three or four weeks? Is there ever time to work like that?

D. Z. – Allow me to give you an example that relates to what I said about the Michael Chekhov technique, that it is so natural. In the Tel Aviv university, for five or six years, we used to do „The Theatre Days“ for high school students. We used to take kids that were in the last year of the high school or the one before. They would come in for a day and each one of the teachers would have an hour and ten minutes with them. One of these times, I worked with a group of kids on the psychological gesture. For each one of them there were maybe ten or fifteen minutes. That was it, no training, no nothing. And one day there was this girl. I explained the psychological gesture. I told her a little about the centers and how to use them. She got up and did Fedra, or maybe it was Clitemnestra, yes, I think it was Clitemnestra. And that was it. I forgot about it. A year later, as I also used to be an examiner for the high schools that held theater programs, I came to her school. She was matriculating. She came up to me and said: “do you know that the key for my matriculation performance was the “psychological gesture“, and the centers you gave me? “ I did not train her. I worked with her for maybe twelve minutes. It was no magic. The reason was that the Michael Chekhov technique is such a natural process of the actor! That's what is so exciting about this technique. And this happened many times: I would teach only a tiny little bit of something and all of the sudden it would become something absolutely clear! This idea of finding a physical key for the entire character works, it is natural. Therefore, even in a short period of time there is no problem giving this concept to the actors and letting them work on it; they come and show the gesture, you talk about it a little bit and that's it, it's done!

FILIP ODANGIU is a teaching assistant at the Theatre and Television Faculty since 2003. At the present moment, he is a PhD student with a thesis concerning the use of metacognitive strategies in the training of the actor. He graduated from the Faculty of Theatre as an actor (BBU, Cluj, 2002) and The Faculty of Arts, his major being the Painting (West University, Timisoara, 1999). He holds a Master degree in Philosophy of Culture and the Performing Arts (BBU, 2003). His artistic activity includes acting, stage directing, visual arts and publishing.

**Critica criticii teatrale –
de la criză la căutarea unei noi forme**

Despre necesitatea criticii teatrale există deja multe dezbateri, ele par interminabile. Din acest motiv, cartea lui Vasco Boenisch, având titlul *Krise der Kritik? (Criza criticii?)*¹, apărută în Germania, este un studiu sociologic care umple un gol și fixează repere orientative în această dezbatere. Deși studiul analizează situația criticii din Germania, el are relevanță și pentru România.

Cauza, probabil cea mai importantă, datorită căreia această dezbatere pare interminabilă este lipsa „regulilor” care stabilesc ce trebuie să conțină o critică teatrală, deci lipsa definiției genului. Fiecare critic trebuie să-și stabilească singur ce va conține recenzia lui, ce va reflecta el prin articolul lui. Această subiectivitate neîngrădită a dus, în mare măsură, la amorfizarea genului criticii teatrale.

Studiul lui Boenisch, apărut în 2008, nu este o evaluare sociologică reprezentativă, el abordează problema din punctul de vedere al așteptărilor și al mărturisirilor criticilor, al cititorilor, luând în considerare și punctul de vedere al oamenilor de teatru. Însă a ocolit analiza criticii practicate în reviste de specie teatrală. Boenisch a chestionat 27 de critici (un număr nu tocmai reprezentativ în cazul Germaniei), pe care i-a împărțit în două categorii: cei care publică cu precădere în ziare regionale și cei care publică în cele naționale (cotidiene sau săptămânale). Rezumând

concluziile sale, putem reține observația că acei critici de teatru care scriu în ziare naționale au un stil mai inventiv, o nuanță poetică și umoristică a discursului. Pe de altă parte, jurnaliștii care publică în ziare regionale au parcă o răspundere mai mare, ei își asumă să scrie o critică (in)formativă, se străduiesc mai mult să orienteze publicul. Însă aici intervine și problematica politicii culturale: ce rol are critica teatrală în formarea opiniei „oficiale”, care are ca efect direct acordarea subvențiilor.

Croniclele teatrale care apar într-un jurnal național își asumă, în schimb, sarcina de a plasa spectacolul într-un discurs global, pentru ele este mai important regizorul sau scriitorul, în timp ce cronicile regionale subliniază performanța actorilor. Din capitolul cărții care analizează părerile a 200 de cititori reiese că ei apreciază cel mai mult informarea și orientarea. Pentru ei contează foarte mult și judecata de valoare a criticului, care constituie o bază autentică pentru orientarea lor teatral-culturală. Cititorilor deseori nu le place când un critic abundă în explicații proprii privind spectacolul, pentru că ei nu sunt interesați nici de gândurile, nici de cunoașterea lexică a criticului.

După opinia criticilor de teatru, un critic teatral trebuie să aibă trei însușiri de bază: să fie bun observator, să fie deschis în fața formelor teatrale noi și să aibă un stil bun, inventiv și plastic. Dintr-un experiment făcut cu ajutorul unui *readerscan*, Boenisch deduce că articolele mai lungi nu sunt citite în totalitate de către cititori. Din acest motiv el con-

¹ Vasco Boenisch, *Krise der Kritik? Was Theaterkritiker denken – und ihre Leser erwarten*. Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2008, 259 p.

sideră că ar trebui publicate mai multe interviuri, portrete, care sunt mai ușor de receptat, și sunt, deci, considerate mai interesante. După unele opinii, articolele de critică teatrală ocupă ultimul loc în rândul articolelor citite, deci este necesară o schimbare în modul de gândire privind forma criticii. Aceasta însă nu înseamnă a realiza simpla documentare privind spectacolul, fiindcă rolul înregistrărilor DVD nu trebuie și nu poate fi substituit.

Boenisch menționează și componenta etică necesară criticii teatrale orientate înspre actori. Adică: cum poate fi decis care actor trebuie să fi menționat, cum se găsește proporționarea justă în aceste menționări. Analizând publicul cititor, Boenisch deduce că tinerii deseori nu admit că n-au citit nici o cronică teatrală, deși un procent de 3% recunoaște că nici nu i-ar lipsi acest tip de critică. Autorul cărții *Krise der Kritik?* ocolește întrebarea concretă – dacă într-adevăr mai avem nevoie de cronici teatrale – spunând că avem nevoie *de altfel de critici*. Menționează și problema formei criticii, face analiza însușirilor necesare unui critic de teatru adevărat,

vorbește despre concluziile celor trei părți (menționate și mai sus), dar de foarte multe ori cititorul studiului are sentimentul că lipsește ceva. Parcă lipsește preocuparea directă pentru text, analiza axată direct pe critica propriu-zisă. Așadar, toate concluziile, aserțiunile din cele trei părți devin puțin relativizate și ceva mai opace, fiindcă nu există o conturare a textelor „model” prin care să se poată înțelege mai exact la ce se referă consumatorii și autorii.

Studiul, însă, atrage foarte clar atenția asupra faptului că forma criticii teatrale trebuie schimbată, fiindcă ea nu mai poate supraviețui mult timp în forma ei actuală, deși este mare nevoie de ea. Publicul are nevoie de repere și fundamentări de încredere după care să se poată orienta. În crearea unei forme noi poate să ajută internetul; așa putem ajunge și la concluzia că această formă mult căutată trebuie să fie mai ales interactivă.

Ágnes BAKK*

* *MA in Theatre Studies*

A face un dicționar privat¹

“Secretul teatrului absurd constă în existența unor schimbări foarte bruște” – află această precizare de la regizorul Gábor Tompa, în dreptul termenului *absurd* din cartea *Címke-függöny. Tompa Gábor színházi magánszótára (Perdea de etichete. Dicționarul privat de teatru al lui Gábor Tompa)*², și imediat mă gândesc că această declarație este, de fapt, valabilă pentru întreaga carte. Pe de o parte, cât de absurd pare mecanismul de a comprima – după presupunerile noastre – esența activității celui mai remarcabil regizor de azi sub streșina unor termeni extrași din nouăsprezece interviuri!³ Iar pe de altă parte, cât de indecibil devine, după toate acestea, cine este autorul cărții: oare aceste fraze aparțin în continuare persoanei intervievate, sau oare punctele de vedere ale redactorului suprascriu contextul original (fiindcă așa se pare că se întâmplă), și atunci aceste răspunsuri sunt răspunsurile redactorului. Răspunsuri la propriile sale întrebări, fiindcă termenii sunt extrași din interviurile respective de către el. Să nu mai vorbim despre schimbări, deoarece termenii extrași, asemănători tag cloud-urilor de pe bloguri, nu se leagă prin paginație, ci *zac* unul lângă celălalt în ordine alfabetică.

E clar că nu este întâmplător nici faptul că dicționarul începe cu *absurdul* (și cu fraza citată mai sus), și nici faptul că, dacă ne uităm la glosarul care înlocuiește cuprinsul, fără a citi măcar o dată numele lui Gábor Tompa, sau fără să știm că acestea sunt despre el, am ghici imediat (desigur, dacă avem și cunoștințe minimale în domeniul teatrului) că această carte este despre el. E evident că termeni și titluri cum ar fi (fără dorința de exhaustivitate) *Cântărețea cheală, Festivalul din Avignon, Beckett, György Harag, Festivalul Interferențe, compania clujeană, Târgu Mureș, atacuri populiste, San Diego, sacralitate, Tango, a regiza de mai multe ori, András Visky, Woyzeck*, puse în acest context, pot fi legate numai de Gábor Tompa. Am putea spune că în acești termeni se găsește schița celor nouăsprezece interviuri făcute să dispară, din care se formează un dicționar mult mai interesant, plin de viață și mai presus de toate: un dicționar în mișcare. Cu alte cuvinte, procedura funcționează.

Am putea spune că am scăpat de surplusul inevitabil al interviurilor, ca să nu amintim de cel al volumurilor de interviuri. În același timp, uneori mi se pare că nu citesc un termen, ci niște concluzii concentrate într-o teză, chiar niște aforisme, ca și cum încă ar fi prea mult discurs inutil, prea multe cuvinte: spectacolul este singurul sens al existenței teatrului (*democratic*); teatrul este instrumentul educațional al culturii înalte; nu mergem la teatru să ne deconectăm, ci să ne implicăm (*sarcină*); teatrul ca limbaj universal poate fi un pod, o legătură (*pod*), momentele de teatru cu adevărat mărețe întotdeauna creează o senzație dureroasă de lipsă (*eșec*),

¹ Szabó Róbert Csaba: *Magánszótárzás*. Apărut în limba maghiară în revista *Bárka online*, <http://www.barkaonline.hu/component/content/article/44-korabbi-bejegyzesek/1897-tompa-gaborrol>

² *Címke-függöny. Tompa Gábor színházi magánszótára*. Întocmit de Andrea Zsigmond, Miercurea-Ciuc, Editura Bookart, 2010.

³ De fapt au fost citite/folosite mai mult de 50, numai că cele 19 mai importante au fost menționate în postfață (după cum mărturisește redactorul, tot acolo) – nota trad.

și așa mai departe. Aceste lucruri, desigur, ar putea fi spuse de oricine, diferența poate fi surprinsă în logica drumului prin care se ajunge la aceste concluzii, în felul în care Gábor Tompa vede aceste probleme.

Cea mai înaltă miză a evidențierii acestor concepte, ca și în cazul blogurilor, ar consta în repetarea, în regăsirea termenilor în celelalte articole, în extinderea înțelesului lor. De exemplu, conceptul *pod* citat mai sus se regăsește în articolul *compania clujeană*: aici se referă la relația între actorii mai în vârstă și cei tineri.

Dicționarul privat al lui Gábor Tompa se întinde de la *absurd* până la *evreu*. Iar între aceste două concepte se găsește tot ceea ce trebuie și ceea ce se poate ști despre drumul existențial remarcabil al unui regizor, despre metodele și ideologia lui. Meritul cărții este faptul că prezintă această personalitate de excepție într-un mod de excepție. Dar numai așa are cu adevărat sens să lucrăm în sfera teatrului⁴.

Róbert Csaba SZABO*

* Editor at *Látó Review*

⁴ Traducere de Kata Demeter.