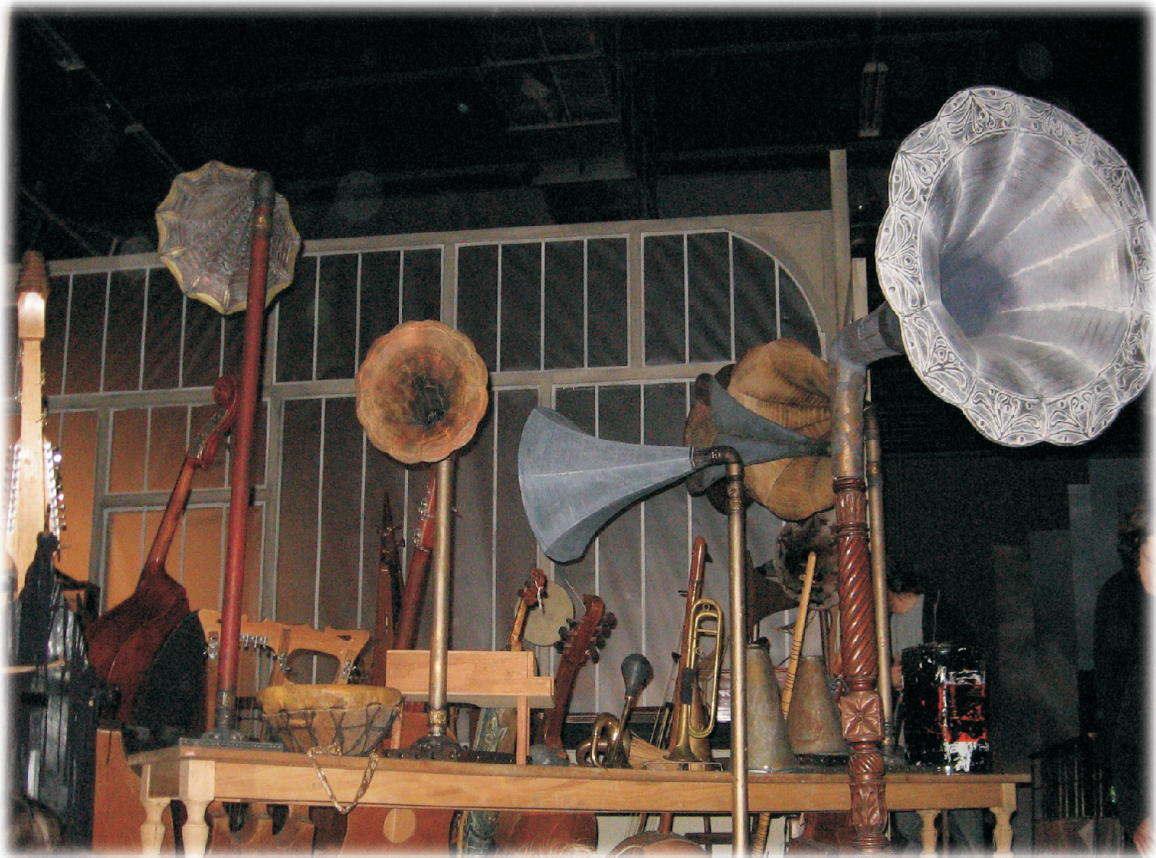




STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



DRAMATICA

2/2011

YEAR
MONTH
ISSUE

(LVI) 2011
DECEMBER
2

STUDIA
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
DRAMATICA
THEATRE, FILM, MEDIA

2

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

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

Thematic issue

THE STUDIO OF THE ARTIST, THE LABORATORY OF CREATION

STUDIES AND ARTICLES

- IOAN POP-CURȘEU, Le Laboratoire théâtral de Baudelaire, ou comment
L'ivrogne n'a pas inventé le drame psychologique européen /
Baudelaire's Theatrical Laboratory or How The Drunkard Did
not Invent the European Psychological Drama 3
- DELIA ENYEDI, Janovics Jenő: Vision and Approach of the History of
Hungarian Drama..... 21
- ANNE-LAETITIA GARCIA, L'atelier d'un monstre sacré de la scène lyrique.
Plácido Domingo et la construction du corps d'Otello / *The Studio*
of an Operatic Sacred Monster. Plácido Domingo and the Elaboration
of Otello's Body..... 31

CRISTIAN RUSU, The Bauhaus Dramatic Systems – A Critical Analysis.....	45
DARIA IOAN, The Silent Studio - Jon Fosse’s System of Pauses in Illustrations and Various Stage Settings	67
FILIP ODANGIU, Cognitive Sciences: New Perspectives for the Actor	81
ELENA IVANCA, Reflections on “Drama” and “Theater”, Against the Background of Literary Theory and Critical Thinking	91

CREATION, INTERVIEWS, TRANSLATIONS

ȘTEFANA POP-CURȘEU, Interview avec JEAN-JACQUES LEMETRE, Un fascinant atelier de musique au Théâtre du Soleil/ <i>Interview with Jean-Jacques Lemêtre, A Fascinating Musical Laboratory at the Théâtre du Soleil</i>	101
FILIP ODANGIU in Dialogue with DAVID ZINDER, The Deconstruction of the Improvisation in the Actor’s Training (Part II).....	123
ANDREEA CHINDRIȘ in Dialogue with LIA PERJOVSCHI, And Now We Are [...] in “Post-Production”	131

PERFORMANCE, FILM AND BOOK REVIEWS

IOAN POP-CURȘEU, Les Rencontres Internationales de Cluj : un regard frais sur le surréalisme/ <i>The International Meetings in Cluj: a Fresh Perspective on Surrealism</i>	137
ANDRADA VAIDOȘ, <i>Zmeiada spațială</i> / „La Dragonnade spatiale” / “The Spatial Dragonnade”	141

STUDIES AND ARTICLES

LE LABORATOIRE THÉÂTRAL DE BAUDELAIRE, OU COMMENT *L'IVROGNE* N'A PAS INVENTÉ LE DRAME PSYCHOLOGIQUE EUROPÉEN

IOAN POP-CURȘEU *

ABSTRACT. *Baudelaire's Theatrical Laboratory or How The Drunkard Did not Invent the European Psychological Drama.* The present article offers some insights in Baudelaire's creative laboratory, in search for the reason why the greatest poet of the 19th century could not achieve any of his theatrical dreams. The chosen example is a very interesting project called *L'Ivrogne (The Drunkard)*, a psychological drama, which – if realised – would have been a masterpiece of the genre, and a forerunner of Ibsen, Chekhov, Strindberg's plays. *L'Ivrogne* associates a fine study of the characters, with some melodramatic effects and with the story of a passionate murder, taking as a starting point one of the most cynical poems in *Les Fleurs du mal, Le Vin de l'assassin*.

Keywords: Baudelaire, *L'Ivrogne*, theatrical projects, psychological drama, drinking problems, creative failure.

Dans les éditions d'*Œuvres complètes* de Baudelaire, les curieux peuvent découvrir – en dehors des textes achevés sur lesquels se penchent d'habitude les exégètes – de nombreuses ébauches de nouvelles ou de pièces de théâtre qui, à une lecture attentive, peuvent s'avérer profondément significatives. Si les projets de nouvelles se concrétisent parfois dans les poèmes en prose du *Spleen de Paris*, les projets de pièces de théâtre que Baudelaire élabore tout au long de sa vie littéraire (surtout entre 1843 et 1863) constituent la partie la plus déroutante et la plus énigmatique du corpus de ses écrits : déroutante parce qu'inachevée, malgré l'effort soutenu du poète d'écrire pour la scène ; énigmatique parce que traversée des grands thèmes baudelairiens, mais néanmoins très éloignée et différente du reste de l'œuvre. Les quatre principales ébauches de pièces baudelairiennes (*Idéolus*, 1843, en collaboration avec Ernest Prarond, *La Fin de Don Juan*, 1852-1853, *L'Ivrogne*, 1854-

* Lecturer, Faculty of Theatre and Television of "Babeș-Bolyai" University Cluj-Napoca, Romania, ioancurseu@yahoo.com

1859 / 1863, *Le Marquis du 1^{er} Housards*, 1858-1861) sont suffisamment développées pour se prêter à une lecture critique à même d'en saisir les nuances et les rapports avec *Les Fleurs du mal*, *Les Paradis artificiels* ou les études critiques de Baudelaire.

Parmi ces quatre esquisses, *L'Ivrogne* est la plus complexe et sans doute la plus intéressante. Du point de vue temporel, c'est le projet que le poète traîne, caresse et nourrit le plus longtemps (1854-1859 / 1863). Quant au processus de création, *L'Ivrogne* est le projet le plus original de Baudelaire, puisqu'il ne se fonde ni sur une collaboration (comme *Idéolus*), ni sur un mythe qui présente beaucoup de formes typées et stylisées (comme *La Fin de Don Juan*), ni sur la réécriture d'un texte écrit par un autre auteur (comme *Le Marquis du 1^{er} Housards*, inspiré d'une nouvelle de Paul de Molènes). Le point de départ de cette ébauche est un des poèmes les plus violents et les plus comiques (dans le sens du grotesque) des *Fleurs du mal*, *Le Vin de l'assassin*, et à peine peut-on y déceler une certaine influence de Pétrus Borel et d'Edgar Poe, relative à quelques détails¹. Comme *Don Juan aux Enfers*, *Le Vin de l'assassin* fait partie des poèmes que Prarond entend réciter avant la fin de 1843². Ce poème, mélancolique et provocateur à la fois, a d'immenses capacités à dialoguer avec les autres arts. Villiers de l'Isle-Adam le met en musique vers 1863. À la même époque, Villiers élabore, en collaboration avec Baudelaire, un projet de saynète tirée du poème, qui prouve la persistance de l'idée baudelairienne d'adapter *Le Vin de l'assassin* pour le théâtre³.

L'histoire de *L'Ivrogne* commence par une lettre enthousiaste que l'acteur Hippolyte Tisserant écrit à Baudelaire vers la mi-janvier 1854, en lui demandant un drame sur le thème de l'ivrognerie. Tisserant est, à partir de 1851 jusqu'en 1866, le principal acteur du Théâtre de l'Odéon, où il devient même directeur associé en

¹ L'influence de Pétrus Borel a été mise en évidence par Marcel A. Ruff, *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 260 : « la noyade dans le puits est tirée de *Passereau, l'écolier*, le plus important des *Contes immoraux* de Pétrus Borel », tandis que la dénonciation du coupable par lui-même vient des contes de Poe sur la « perversité ». Malgré cela, « le drame reste original, parce que c'est la psychologie et la théologie de Baudelaire qui s'y expriment ». À son tour, Giovanni Macchia a signalé l'influence conjuguée de Pétrus Borel et de Poe, cf. *Baudelaire*, Milano, Rizzoli Editore, 1975, pp. 65-67.

² Cf. les notes aux *Œuvres complètes*, éditées par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, vol. I, p. 1053. Toutes les citations des textes littéraires de Baudelaire proviennent de cette édition critique et seront marquées comme suit : sigle CEC, numéro du volume en chiffres romains, I ou II, page où se trouve la citation.

³ Voir Luc Badesco, *La Génération poétique de 1860. La Jeunesse des deux rives. Milieux d'avant-garde et mouvements littéraires. Les œuvres et les hommes*, Tome I, Paris, A.-G. Nizet, 1971, p. 725. Un poème en prose très baudelairien de Villiers est emblématique de la persistance du projet littéraire sur l'ivrognerie, voir *L'Ivrogne*, in Villiers de l'Isle-Adam, *Reliques*, Textes inédits réunis et présentés par Pierre-Georges Castex, Paris, Corti, 1954, p. 64 : « Cet ivrogne avait tué sa femme ; après le premier coup de couteau, il se repentit ; mais il valait mieux l'achever pour qu'elle souffrît moins, puisqu'il était trop tard après ce coup. Il redoubla ; elle criait encore. », etc.

1861. Il est impliqué dans la plupart des tendances du théâtre au XIX^{ème} siècle, et on a pu le voir assister aux séances de l'Erotikon Theatron, pour lequel il écrit *Le Dernier Jour d'un condamné*, pièce en trois actes, parodie évidente du roman de Victor Hugo, publié sans nom d'auteur en 1829⁴. Dans sa lettre, après avoir confessé la forte impression que Baudelaire a produite sur lui, Tisserant l'encourage vivement à se lancer dans le théâtre :

Le haut du pavé dramatique n'est pas encombré, allongez les jambes de votre intelligence, et venez faire un tour dans le grand drame ! La base dont vous me parlez est solide : *la Rêverie*, *la Fainéantise*, *la misère*, *l'ivrognerie* et *l'assassinat*. Avec ces cinq notes-là, on peut faire une mélodie terrible ! Si j'ai assez de savoir pour être votre fil-guide, je suis tout à vous. Si vous avez besoin d'un artiste pour animer et exécuter votre œuvre devant le public, à défaut de F. Lemaître, comptez sur mon audace et mes efforts ; si vous avez besoin d'un ami qui aime votre œuvre comme vous l'aimez vous-même, comptez, oh ! comptez sur moi.⁵

Dans la lettre d'Hippolyte Tisserant, on a les seules traces palpables de l'intérêt véritable d'un homme de théâtre pour la collaboration avec Baudelaire. L'acteur vedette de l'Odéon se montre enthousiaste pour une éventuelle pièce qui mettrait en scène « *la Rêverie*, *la Fainéantise*, *la misère*, *l'ivrognerie* et *l'assassinat* », et croit même à la possibilité de réalisation d'un « grand drame » à partir de ces cinq données. La protection de Tisserant est capitale, et il est plus qu'étonnant que Baudelaire n'en profite pas. Une première lettre du poète, envoyée le 21 janvier 1854, confirme les espérances de Tisserant, tandis qu'une lettre du 28 janvier 1854 contient le plan développé de *L'Ivrogne*, jeté sur le papier dans la fièvre de l'enthousiasme, avec une sorte de désir sub-séquent d'en finir avec la malédiction de ne pas pouvoir écrire du théâtre⁶.

Pour commencer, Baudelaire décline quelques-uns des compliments de la lettre reçue de la part de Tisserant, en lui disant que le travail sur une pièce de théâtre est complètement nouveau et que le tout lui a l'air d'une « grande épreuve »⁷. Il

⁴ Cf. Henryk Jurkowski, *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Traduit du polonais par Max Blusztajn, adapté par Jean Allemand, Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, Charleville-Mézières, Éditions Institut International de la Marionnette, 1991, pp. 210-211.

⁵ *Lettres à Baudelaire*, Publiées par Claude Pichois avec la collaboration de Vincenette Pichois, Neuchâtel, À La Baconnière, « Langages », 1973, pp. 369-370.

⁶ [Plan de *L'Ivrogne. Lettre de Baudelaire à l'acteur Tisserant*], Samedi 28 janvier 1854, CEC I, pp. 629-634, COR I, pp. 256-262. L'abréviation COR concerne l'édition donnée par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler des lettres de Baudelaire, *Correspondance*, I (janvier 1832-février 1860), II (mars 1860-mars 1866), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 (I), 1973 (II). Par la suite, le titre sera abrégé en *L'Ivrogne* et les références seront faites à l'édition des *Œuvres complètes*.

⁷ CEC I, p. 629.

s'agit pour Baudelaire de savoir s'il est capable ou non « d'une bonne conception dramatique »⁸. Après ces « précautions oratoires », Baudelaire se lance dans des excuses sur son impossibilité de passer immédiatement au travail, ayant à finir des écrits attardés. Il profite aussi un peu de l'enthousiasme d'Hippolyte Tisserant pour essayer de lui emprunter de l'argent, pas une grosse somme bien sûr (!), 20 ou 25 francs, qui lui permettraient de survivre pendant une semaine en restant enfermé pour travailler. Dans le cas contraire, il affirme se consoler d'une simple visite amicale de l'acteur.

Une « chose importante » qu'il faut établir est le titre, que Baudelaire n'a pas encore décidé, et il donne plusieurs possibilités qui conviendraient à son drame. *Le Puits*, titre assez mélodramatique, désigne à la fois le lieu et l'instrument du crime. *L'ivrognerie*, titre plus réaliste et social, souligne la cause du crime. *La Pente du mal*, titre métaphysique, suggère que le drame écrit à l'intention de Tisserant pourrait avoir une dimension de sérieuse réflexion sur le mal, et qu'il serait ainsi étroitement apparenté avec *Les Fleurs*, que Baudelaire est en train de mûrir⁹. Le titre qui s'impose par la suite, *L'ivrogne*, semble engager le drame dans une direction réaliste et sociale, mais à la différence de *L'ivrognerie*, ce titre a le mérite d'être neutre, de se focaliser sur le personnage, et de ne pas créer des attentes idéologiques exactes chez le lecteur¹⁰.

Baudelaire a l'intention de donner à son personnage une profession « lourde, triviale, rude » et d'en faire un « scieur de long »¹¹. Les raisons de ce choix ne sont pas sociologiques, Baudelaire n'ayant pas l'intention de dépeindre les misères de la classe ouvrière et de condamner, explicitement ou implicitement, les exploités. Ce qui pousse l'écrivain à arrêter son choix sur le scieur de long est la volonté d'inclure dans la pièce « une chanson dont l'air est horriblement mélancolique, et qui ferait [...] un magnifique effet au théâtre », surtout si la pièce montre « le lieu ordinaire du travail », ou si elle contient au troisième acte « le tableau d'une *goguette lyrique* ou d'une *lice chansonnière* »¹². Il s'agit d'une chanson populaire, probablement d'origine limousine, communiquée à l'écrivain par Champfleury, *Les Scieurs de long*, et qui pourra devenir *La Romance du Saule* du « drame populacier » que Baudelaire est en train

⁸ *Idem*.

⁹ Marcel A. Ruff saisit la portée des intentions de Baudelaire quant à *L'ivrogne*, cf. *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, *op. cit.*, p. 261 : « Ce qu'il veut faire maintenant du drame, c'est ce qu'il avait alors projeté du roman : une application de la métaphysique. » Cette « application de la métaphysique » se traduit par « le problème du Mal qui est posé directement » (comme dans *La Fin de Don Juan*). Malgré cela, Ruff n'est pas enthousiasmé par le titre *La Pente du mal*, « peut-être moins adroit que *L'ivrogne*, mais plus exact », *ibid.*, p. 260.

¹⁰ C'est Giovanni Macchia, *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 71, qui parle d'« esigenze di verità sociale » et de « realismo » dans le cas de *L'ivrogne*.

¹¹ *L'ivrogne*, ŒC I, p. 630.

¹² *Idem*.

d'écrire¹³. La chanson qui obsède Baudelaire renvoie à l'« état mixte » de la poésie dont traite l'article sur Théodore de Banville. Tout comme la théâtralité s'insinue dans la poésie, la poésie envahirait la scène, dicterait la configuration de celle-ci et signerait la naissance d'une littérature totale, où la violence des mots pourrait accéder à l'intenable. Cette chanson « d'une rudesse singulière » parle d'un scieur de long qui jette sa maîtresse à l'eau, étant donc une parfaite mise-en-abyme du sujet de *L'Ivrogne* :

Rien n'est aussi-z-aimable, –
Fonfru-Cancru-Lon-La-Lahira –
Rien n'est aussi-z-aimable
Que le Scieur de Long.

.....
Chante, Sirène, chante,
Fonfru-Cancru-Lon-La-Lahira –
Chante, Sirène, Chante,
T'as raison de chanter,

Car t'as la mer à boire,
Fonfru-Cancru-Lon-La-Lahira –
Car t'as la mer à boire,
Et ma mie à manger !¹⁴

Le personnage de *L'Ivrogne*, qui a une profession triviale, n'est pas l'artiste, le séducteur ou le héros napoléonien, mais il a quelque chose en commun avec les autres protagonistes des ébauches de pièces baudelairiennes : il se croit supérieur à sa condition sociale, il est « rêveur, fainéant, il a, ou il croit avoir des aspirations supérieures à son monotone métier, et comme tous les rêveurs fainéants, il s'enivre »¹⁵. Cet ivrogne, jaloux, finit par tuer sa belle femme qui l'aime encore, et qui doit être « un modèle de douceur, de patience, et *de bon sens* »¹⁶. La femme de l'ivrogne est dépeinte par Baudelaire comme une chrétienne miséricordieuse, incapable de laisser son mari s'abîmer dans le péché et dans la boisson, soucieuse de sa santé et de son salut.

¹³ La chanson est recueillie par Champfleury dans *Chansons populaires des provinces de France*, Paris, Librairie nouvelle, 1860. La *Romance du Saule* est la chanson de Desdémone dans *Othello* de Shakespeare, traduit par Ducis. Selon Claude Pichois, cette romance a très tôt connu une existence autonome, ŒC I, p. 1462, révée par Baudelaire pour la chanson du scieur. Giovanni Macchia reproduit intégralement la chanson populaire, cf. *Baudelaire, op. cit.*, pp. 59-61.

¹⁴ *L'Ivrogne*, ŒC I, p. 630. En comparant la chanson sinistre du projet baudelairien à la chanson citée par Macchia (qui exhale un air bon enfant), on peut mesurer l'immensité du travail imaginatif de Baudelaire.

¹⁵ ŒC I, p. 631.

¹⁶ *Idem*.

Comme pour *Idéolus* ou pour *Le Marquis du 1^{er} Housards*, Baudelaire a une idée très claire de la distribution en actes de la matière de *L'ivrogne*. Les deux premiers actes sont consacrés à des scènes violentes de ménage, à des disputes, à des reproches jaloux, à des tableaux de « misère » et de chômage. Le troisième acte est tout entier dévolu à la « *gouquette lyrique* » ou à la « *lice chansonnière* » ; c'est maintenant que la femme de l'ivrogne, qui vit séparée de lui, vient le chercher s'inquiétant de son état. Il lui arrache la promesse d'un rendez-vous pour le lendemain dans un lieu qu'il a choisi soigneusement.

Nous voici au quatrième acte. Le lieu de rendez-vous est une « route ou plaine obscure » ; c'est un « paysage sinistre et mélancolique des environs de Paris », et des bruits d'orchestre de « bastringue » proviennent des lointains¹⁷. Des scènes d'amour pleines de tristesse se déroulent entre les deux époux, le scieur de long « s'attendrit de bonne foi » et veut retourner vivre auprès de sa femme. Son désir sexuel est attisé par les circonstances, la femme sent aussi son ancien amour renaître des cendres, mais « elle se refuse à cette passion sauvage dans un pareil lieu »¹⁸. Pris de jalousie, le mari interprète le refus comme un vœu de chasteté fait à la demande d'un amant, et prend la décision de tuer sa femme. La pensée du crime l'a déjà travaillé auparavant, et il profite de l'obscurité pour mettre à exécution un plan très lâche. Il envoie son épouse lui chercher un fruit (et ici il perçoit un petit souvenir d'Ève et du fruit défendu), sachant qu'un puits se trouve sur le chemin, « presque à ras de la terre »¹⁹. Si elle échappe, se dit-il, c'est tant mieux, mais si elle tombe dans le puits, son châtement vient de Dieu. En collant son oreille contre terre, l'ivrogne entend le bruit sourd d'un corps qui tombe et des cris d'appel au secours. Il se précipite non pour sauver sa femme, mais pour étouffer ses plaintes en jetant sur elle toutes les pierres qui font le bord du puits²⁰. Un sentiment de liberté envahit l'âme de l'ivrogne, qui a une réplique destinée à faire frissonner le public : « JE SUIS LIBRE ! *Pauvre ange, elle a dû bien souffrir !* »²¹

Jean-Paul Sartre pense qu'au quatrième acte de *L'ivrogne*, le meurtre est destiné à couvrir un viol nécrophile. Il bâtit ses suppositions à partir des allusions

¹⁷ *Ibidem*, p. 632. Les éléments de ce paysage sinistre sont les mêmes que ceux du *Vin de l'assassin* : « J'implorai d'elle un rendez-vous, / Le soir, sur une route obscure. / Elle y vint ! – folle créature ! / Nous sommes tous plus ou moins fous ! », ŒC I, p. 107.

¹⁸ *L'ivrogne*, ŒC I, p. 633.

¹⁹ *Idem*. Marcel Raymond a déjà remarqué les racines bibliques de cette scène de *L'ivrogne*, Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Édition du centenaire, Préface, introduction et notes de M. R., Lausanne, La Guilde du Livre, 1967, p. 603 : « L'image d'un autre arbre et d'un autre fruit se dessine ici en filigrane. »

²⁰ On a là un autre point de contact avec *Le Vin de l'assassin*, ŒC I, p. 107, sauf que dans le poème c'est l'ivrogne qui noie sa femme : « Je l'ai jetée au fond d'un puits, / Et même j'ai poussé sur elle / Tous les pavés de la margelle. / – Je l'oublierai si je le puis ! »

²¹ *L'ivrogne*, ŒC I, p. 633. Cette réplique rappelle le début du *Vin de l'assassin* : « Ma femme est morte, je suis libre / Je puis donc boire tout mon soûl. », ŒC I, p. 107.

étranges que Baudelaire fait à demi-mot lorsqu'il s'agit de décrire la renaissance du désir sexuel chez le scieur de long pour sa pauvre femme : « Il en redevient presque amoureux ; il désire, il supplie, – la pâleur, la maigreur la rendent plus intéressante, et sont presque des excitants. Il faut que le public devine de quoi il est question. »²² Qu'est-ce que le public doit deviner ? Que l'ivrogne veut contraindre la chasteté de l'épouse à se dégrader en obscénité ? Que l'écrivain déplace le moment de la renaissance du désir quand la femme est encore vivante par peur de la censure et par peur de ses propres instincts ? Qu'une dose de nécrophilie est souvent au cœur de la sexualité ? Sartre suggère toutes ces raisons à la fois, en rappelant la fréquence du thème de la femme insensible et froide (frigide) dans l'œuvre de Baudelaire ; pour le philosophe, le cadavre est la fixation ultime dans la frigidité et dans la froideur, et cela réveille les pulsions nécrophiles endormies de l'ivrogne. Beaucoup plus, le crime et le viol sont la suprême vengeance du pécheur contre le bien :

Le crime vient couvrir le viol à la fois parce qu'il y a équivalence affective entre eux et parce que Baudelaire a eu peur devant lui-même ; le viol est trop précisément érotique, le crime dissimule sa charge sexuelle. Il la tue pour la pénétrer et la souiller, pour atteindre le Bien en elle.²³

Sans trouver des excuses à la conduite atroce de l'ivrogne (meurtre et / ou viol), notons seulement que sa jalousie est en partie justifiée. Un homme assez jeune, « d'une profession plus élevée », est amoureux de l'épouse de l'ouvrier, mais ne lui fait pas une cour trop pressante, « admirant sa vertu ». Il se contente de l'aider discrètement, en lui glissant de temps en temps de petites sommes d'argent.

²² *L'Ivrogne*, ŒC I, pp. 632-633.

²³ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Précédé d'une note de Michel Leiris, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1947, p. 151. L'analyse de *L'Ivrogne*, aux pp. 148-153. Pour l'équivalence entre viol et crime, Sartre se réclame d'un témoignage de Charles Asselineau. Voir *Baudelaire et Asselineau*, Textes recueillis et commentés par Jacques Crépet et Claude Pichois, Paris, Nizet, 1953, pp. 184-185, section « Notes sur Baudelaire » : « Rouvière devait prendre le rôle de l'ivrogne. – Un jour que B. lui contait une des principales scènes du rôle, où l'ivrogne, après avoir tué sa femme, éprouvait un retour de tendresse et l'envie de la violer, la maîtresse de Rouvière se récria devant l'atrocité de cette situation. – Eh ! madame, lui dit B., tout le monde en ferait autant. *Et ceux qui ne sont pas ainsi sont des originaux !* » Le témoignage de Charles Asselineau est doublé et appuyé par le témoignage d'Aurélien Scholl, publié dans *Le Figaro*, cf. W. T. Bandy & Claude Pichois, *Baudelaire devant ses contemporains*, Témoignages rassemblés et présentés par W. T. Bandy et Claude Pichois, Nouvelle édition, Paris, Klincksieck, 1995, pp. 139-140. Ces deux témoignages se fondent sur une anecdote du *Nain jaune*, cf. *ibidem*, p. 171. Aurélien Scholl est plus porté que Charles Asselineau à mettre en évidence l'aspect gothique du plan de Baudelaire, en camouflant, dans son récit, l'idée de viol : l'ivrogne a envie d'embrasser sa femme morte, non de la violer, mais néanmoins la robe blanche de la femme est souillée de sang ! Les circonstances où est racontée l'anecdote diffèrent aussi : dans le texte de Scholl, Baudelaire, qui s'est rendu chez Rouvière pour lui raconter la fin du quatrième acte de *L'Ivrogne*, ne le trouve pas chez lui, et profite de la présence de deux parentes de l'acteur pour leur expliquer la fin de son abominable pièce.

La femme, « malgré sa puissante religion » et malgré le devoir qu'elle s'impose d'être fidèle à son mari, songe parfois à une existence plus paisible et plus tranquille, qu'elle aurait pu mener avec cet homme. Baudelaire commente la situation avec une naïveté emblématique de son ignorance des rouages et des techniques du théâtre :

Mais elle se reproche cette pensée comme un crime, et lutte contre cette tendance ; – je présume que voilà un élément dramatique. – Vous avez déjà deviné que notre ouvrier saisira avec joie le prétexte de sa jalousie surexcitée pour se cacher à lui-même qu'il en veut surtout à sa femme de sa résignation, de sa douceur, de sa patience, de sa vertu. – Et cependant il l'aime, – mais la boisson et la misère ont déjà altéré son raisonnement.²⁴

Par goût de la symétrie, Baudelaire veut introduire un deuxième personnage féminin, qui est la parfaite antithèse de la femme de l'ivrogne, tout comme le jeune homme amoureux est la parfaite antithèse de celui-là. Il s'agit de la sœur du scieur de long, grisette qui aime les gouguettes et les bastringues, qui raffole « [d]es rubans, [d]es bijoux à 25 sols » et qui se montre incapable de « comprendre la vertu chrétienne de sa belle-sœur » ; bref, c'est le « type de la perversité précoce parisienne »²⁵. On croise la sœur de l'ivrogne chaque fois qu'il y a une scène qui suppose un tableau de liesse populaire (au troisième acte, ou à la fin du quatrième, après que le crime a été perpétré), et au cinquième acte on la voit se prostituer dans un bordel pour matelots.

Le cinquième acte amène le dénouement de la pièce, qui n'est pas du tout habituel. L'ivrogne a quitté la ville où il a tué sa femme, et vit à un autre endroit, dans un « port de mer ». Dominé par le sentiment euphorique de sa liberté, mais aussi pour s'étourdir, il « boit effroyablement »²⁶. L'affranchissement est devenu pour lui une « idée fixe, obsédante », qui éclate au grand jour par suite de l'érosion de la volonté due à l'alcool. Il se rend compte qu'il a trahi son secret et il « cherche à s'étourdir par *la boisson*, par *la marche*, par *la course* »²⁷. La bizarrerie de son comportement le fait remarquer, les gens se doutent qu'un homme qui se conduit comme cela doit avoir fait quelque chose de mal, et il finit par être arrêté. Comme s'il craignait de ne pas avoir le temps de tout confesser, l'ivrogne raconte par le menu détail tous ses méfaits et s'évanouit, tandis que les policiers l'emportent. La fin de ce drame projeté par Baudelaire est analogue à la fin de trois contes d'Edgar Poe, *Le Démon de la Perversité* (publié dans *Le Pays*, 14 septembre 1854), *Le Chat noir* (*Le Pays*, 13 et 14 novembre 1853, 31 juillet et 1^{er} août 1854) et *Le Cœur révélateur* (*Le Pays*, 29 juillet 1854), réunis tous les trois dans les *Nouvelles Histoires extraordinaires* en 1857.

²⁴ Les citations du dernier paragraphe, dans *L'Ivrogne*, CEC I, p. 632.

²⁵ *Ibidem*, p. 631.

²⁶ *Ibidem*, pp. 633, 634 (le syntagme verbal est employé deux fois).

²⁷ Les deux dernières citations, *ibidem*, p. 634.

Dans ces trois contes, dont la publication est relativement contemporaine de l'ébauche de *L'Ivrogne*, l'auteur d'un crime parfait se dénonce lui-même aux forces de l'ordre à cause d'une obsession, d'une idée fixe sous l'emprise de laquelle il se répète inlassablement qu'il est libre, que personne ne soupçonnera jamais rien. Mais c'est *Le Chat noir* qui présente le plus de ressemblances avec *L'Ivrogne*. Le narrateur, lentement détruit par l'abus d'alcool (comme Edgar Poe lui-même dans la vie réelle !), tue sa femme et la mure dans une des parois de la cave. Il désigne lui-même l'endroit fatidique aux policiers, et la voix dénonciatrice du chat noir qu'il a muré par mégarde, lui répond dans une sorte de glapissement infernal. Or, si *Le Vin de l'assassin* est un poème antérieur à 1843, on peut affirmer que le sujet de *L'Ivrogne* est original – puisque Baudelaire ne connaît pas les écrits de Poe à cette date –, et que l'influence du conteur américain se borne au cinquième acte, où elle est en effet très forte. Le personnage du *Démon de la perversité* prend la fuite pour échapper à son obsession, et c'est la foule curieuse qui l'arrête dans sa course. Exactement comme dans *L'Ivrogne* de Baudelaire, le protagoniste de ce conte s'évanouit après avoir débité précipitamment son aveu²⁸.

En observant la parenté entre *L'Ivrogne* et *Le Chat noir*, le psychanalyste René Laforgue se penche sur l'analogie des scénarios inconscients et des symboles qui président à la conception des deux textes, où l'agression sadique tient une si grande place²⁹. C'est l'histoire de famille (les relations mari-femme, le fait que l'ivrogne a une sœur vicieuse qui finit dans une maison close) qui lance Laforgue sur la piste d'une lecture psychanalytique du projet de drame de Baudelaire. Selon le psychanalyste, la femme que l'ivrogne laisse tomber dans un puits avant de l'écraser avec des pierres est une image analogique du processus psychique du refoulement³⁰. Or quelle femme essaie-t-on de refouler en premier, avant de commencer une vie amoureuse « normale », sinon la mère ? La femme de l'ivrogne, vertueuse et pleine de douceur et de patience n'est autre que Mme Aupick, tandis que le scieur de long est Baudelaire lui-même, obligé de se servir de la voie détournée de l'art dramatique pour devenir « le mari de... sa mère, qui se fait donner de l'argent par

²⁸ Voir une analyse des trois contes sur la perversité dans Patrizia Lombardo, *Edgar Poe et la modernité : Breton, Barthes, Derrida, Blanchot*, Birmingham-Alabama, Summa Publications, 1985, pp. 50-62. L'analyse de Patrizia Lombardo se concentre sur le concept de « loi » : « Déterminé par une loi invincible, le sujet se rend à la loi institutionnelle. Il doit raconter son crime exactement parce qu'il ne devrait pas. Sa folie n'est pas celle d'avoir commis ce crime, mais d'avoir dû le raconter. »

²⁹ René Laforgue, *L'Échec de Baudelaire. Essai psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, Genève, Editions du Mont-Blanc, 1964, pp. 116-124. En écho au livre de René Laforgue, Sartre souligne que le sadisme du scieur de long est doublé d'un masochisme très fort : « Tout ce qui suit est donc sur fond de crime. De sorte que l'attendrissement de l'ivrogne est empoisonné dès sa naissance : c'est le sadique pleurant – cas fréquent – sur sa victime. Mais, en outre, Baudelaire-Ivrogne aborde la femme froide *en lui demandant pardon*. Le thème amoureux est donc d'abord le *thème blanc* du masochisme. », *Baudelaire, op. cit.*, p. 150.

³⁰ René Laforgue, *op. cit.*, p. 120.

un jeune homme de situation plus élevée (Aupick) »³¹. De cette manière, le crime perpétré par l'ivrogne peut être considéré « l'équivalent de l'inceste », et la mort « l'équivalent de l'orgasme », surtout qu'il est facile de reconnaître dans le puits le substitut analogique de l'organe sexuel féminin³².

Si certaines hypothèses de lecture de René Laforgue peuvent être justes, il n'en reste pas moins que « le fantôme sadique qu'est ce projet de drame » est intéressant non pas précisément à cause du sadisme, mais surtout à cause de quelques grandes innovations que Baudelaire envisage d'introduire dans la technique du théâtre. Ces grandes innovations, dont nous allons analyser quelques-unes ci-dessous, font de *L'ivrogne* l'ébauche de pièce la plus moderne de Baudelaire et laissent un regret persistant que ce projet n'ait pas été mené à bien³³.

L'intérêt de *L'ivrogne* doit être, selon Baudelaire, purement psychologique. Le crime forme le noyau fort de tout le tissu de l'ébauche de pièce ; tout y mène et tout en dérive. La mise en scène de ce crime n'est pas spectaculaire et les spectateurs-lecteurs n'assistent pas au déroulement d'une histoire policière à multiples rebondissements. Ils suivent, le souffle coupé, le développement et l'éclatement d'une obsession, la progression de la folie dans la tête troublée du scieur de long, et accueillent avec étonnement l'auto-dénonciation. Baudelaire se propose de faire très attention à l'enchaînement causal des faits, en pensant à juste titre que « le public des théâtres n'est pas familiarisé avec la très fine psychologie du crime, et qu'il eût été bien difficile de lui faire comprendre une atrocité sans prétexte »³⁴. La « très fine psychologie du crime » mène à « une atrocité sans prétexte » apparent, à une atrocité qui se nourrit d'elle-même, et que les faits expliquent en partie seulement. Des notes de Baudelaire, rattachées d'habitude à des projets de romans et de nouvelles, mais qui gardent des traces de ses préoccupations dramaturgiques, apportent des éclaircissements déterminants sur la psychologie des ivrognes :

L'IVROGNE. — Ne pas oublier que l'ivresse est la négation du temps, comme tout état violent de l'esprit, et que conséquemment tous les résultats de la perte du temps doivent défiler devant les yeux de l'ivrogne, sans détruire en lui l'habitude de remettre au lendemain sa conversion, jusqu'à complète perversion de tous les sentiments et catastrophe finale.³⁵

³¹ *Idem.*

³² *Ibidem*, p. 121. Anne Le Bihan, psychanalyste lacanienne, donne d'autres brèves suggestions pour une interprétation psychanalytique de *L'ivrogne*, en rattachant le projet de pièce à un réseau thématique inconscient du crime amoureux, très étendu dans l'œuvre de Baudelaire, voir *Être bien dans le mal. Baudelaire, Huysmans, Bataille*, Paris, Editions du Champ lacanien, « ...In Progress », 2001, p. 62 et sqq.

³³ Ce n'est pas du tout l'opinion de Giovanni Macchia et d'autres critiques, cf. *Baudelaire, op. cit.*, p. 61 : « Non meraviglia che chi legge *Le vin de l'assassin* felicitamente Baudelaire per non aver in effetti portato sulla scena questo dramma. »

³⁴ *L'ivrogne*, CEC I, p. 632.

³⁵ XII *Plans, projets*, CEC I, p. 592.

En se proposant de faire un théâtre dominé par les hantises et par les obsessions, un théâtre mû par le conflit violent des sexes, thématissant l'incompréhension radicale entre les êtres humains, Baudelaire est – par *L'Ivrogne* – une sorte de précurseur d'Ibsen, de Tchekhov, de Strindberg. Une des pièces de ce dernier, *La Danse macabre* (1900), présente d'ailleurs plusieurs analogies avec *L'Ivrogne* : deux époux, dont un mari alcoolique, se déchirent autour de la présence fantasmagorique puis réelle d'un amant, et le tout finit sur la mort de l'homme, tué par sa propre fille.

On ne peut pas saisir toutes les implications et les significations du crime infâme de *L'Ivrogne* sans avoir en vue la dernière partie du poème en prose *Portraits de maîtresses*, consacrée à « la très fine psychologie » du criminel. Le crime, comme on peut le voir dans *Idéolus* ou dans l'essai-confession *Morale du joujou*, constitue, dans l'univers imaginaire de Baudelaire, la suprême manifestation du pouvoir sur l'Autre. Seuls les hommes supérieurs peuvent tuer, pour de bon, s'ils sont de simples dandies, de façon métaphorique, par la violence des apostrophes, des métaphores et des hyperboles, si, en plus, ils sont poètes³⁶. Dans *Portraits de maîtresses* quatre hommes racontent leurs expériences amoureuses, après une soirée au cours de laquelle ils ont bu ensemble dans quelque tripot : le premier vit avec la « bâtarde d'un prince » qui veut toujours faire l'homme et recherche toujours la force masculine, le deuxième lutte contre une femme soumise qui ne connaît pas le plaisir, le troisième jouit du « comique dans l'amour » ayant une maîtresse plus gourmande que Pantagruel.

Le quatrième homme, dandy imperturbable et froid sous une apparence bénigne, est « un homme d'aspect doux et posé, d'une physionomie presque cléricale, malheureusement illuminée par des yeux d'un gris clair, de ces yeux dont le regard dit : "Je veux !" ou "Il faut !" ou bien "Je ne pardonne jamais !" » Tout comme le scieur de long du projet de pièce, cet homme a une maîtresse parfaite, équilibrée du point de vue moral, toujours d'une humeur égale et tranquille, impitoyable si son amant montre peu de respect pour des principes qu'elle tient pour importants, dévouée « sans comédie et sans emphase ». Elle l'empêche de commettre des sottises, l'oblige à payer ses dettes, le contraint à mener une vie morale, sans jamais exiger de la reconnaissance pour ses bienfaits. Il ne peut plus vivre avec elle, mais se confronte à un dilemme – il faut se débarrasser de cette femme sans l'injurier, sans lui manquer de respect, sans la battre, et la seule solution qui permette de conjuguer l'admiration et l'horreur est le crime :

³⁶ Baudelaire rejoint ici, encore une fois, Friedrich Nietzsche, voir *Divagations d'un « inactuel »*, in *Crépuscule des idoles, Œuvres philosophiques complètes*, vol. VIII, Paris, Gallimard, 1974, pp. 139-140, fragment consacré au « criminel et ceux qui lui ressemblent ». Sur la « très fine psychologie du crime », voir aussi : Thomas de Quincey, *On Murder as a Fine Art ; Crime et châtement* où Raskolnikoff tue par sentiment de supériorité, pour prouver qu'il est, comme Napoléon, capable d'oser ; la nouvelle *Le Bonheur dans le crime*, incluse dans *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, etc.

L'amour était devenu pour moi un cauchemar accablant. Vaincre ou mourir, comme dit la Politique, telle était l'alternative que m'imposait la destinée ! Un soir, dans un bois... au bord d'une mare..., après une mélancolique promenade où ses yeux, à elle, réfléchissaient la douceur du ciel, et où mon cœur, à moi, était crispé comme l'enfer...

Les trois autres hommes disent assez, par leur silence hébété, qu'ils ne sont pas capables « d'une action aussi rigoureuse, quoique suffisamment expliquée d'ailleurs »³⁷. Seul le dandy, l'homme supérieur va jusqu'au crime, solution extrême, inévitable pour se débarrasser d'une compagne parfaite, mais dont la perfection même est un reproche vivant et continu pour le pécheur incapable de s'affranchir de la tutelle du péché. Il en est de même du scieur de long, qui tue par envie, par dépit de soi-même, et aussi pour punir la perfection de la vertu et du sentiment chrétien, incarnés par son épouse.

En ce qui concerne la composition et le développement de l'intrigue de *L'Ivrogne*, Baudelaire répugne à ce que son drame soit chargé d'incidents superflus, même s'il se montre conscient de faire un « drame populacier ». L'écrivain veut bâtir une œuvre simple, épurée, où tous les détails soient nécessaires et se répondent dans un système de correspondances techniques précises. L'intérêt des lecteurs-spectateurs doit se fixer d'emblée sur le personnage de l'ivrogne et s'attacher à suivre la diminution progressive de sa volonté, jusqu'au geste atroce du quatrième acte. Mais Baudelaire sent qu'il faut un « délassement au milieu de ce cauchemar lamentable », c'est pourquoi il introduit entre les deux premiers actes – consacrés à des scènes de misère, de chômage et de jalousie – et le quatrième, la « *gouquette lyrique* » ou la « *lice chansonnière* » du troisième acte³⁸. En dehors de ce « délassement » nécessaire pour réduire un peu l'effet des images violentes dont la pièce est parsemée, tout vise à la simplicité et à l'essentiel :

Vous voyez combien le drame est simple. Pas d'imbroglis, pas de surprises. Simplement le développement d'un vice, et des résultats successifs d'une situation.³⁹

La pensée du théâtre que Baudelaire élabore est révolutionnaire pour son temps. Même s'il ménage parfois habilement les sensibilités, il connaît la valeur dramaturgique de la peur, de l'horreur et du choc. La scène du crime de l'Acte IV est un chef-d'œuvre du genre. Dans un paysage nocturne des environs de Paris, rythmé par les bruits discordants d'une musique de taverne, les deux époux revivent des fragments de leur ancien amour. La scène se dessine en mouvement, les acteurs ne restent pas figés pour débiter leurs passions respectives comme dans le théâtre classique :

³⁷ Toutes les citations de *Portraits de maîtresses* des paragraphes précédents, ŒC I, pp. 346-347.

³⁸ *L'Ivrogne*, ŒC I, p. 631.

³⁹ *Idem*.

Ils passent, s'éloignent, repassent. La scène peut ainsi rester vide une ou deux fois, – ce qui, à ce qu'on dit, est contre les règles ; mais je m'en fiche, – je crois que cette scène vide, ce paysage nocturne solitaire peuvent augmenter le lugubre de l'effet.⁴⁰

Le mouvement des deux personnages déborde le cadre étroit de la scène, et la laisse vide à une ou deux reprises. Baudelaire – qui fait fi des règles strictes du théâtre du XIX^{ème} siècle – envisage l'effet terrifiant, horrifiant, qu'une scène vide, représentant un paysage nocturne, peut avoir sur un spectateur habitué à ce que tout se passe en pleine lumière, en la présence constante des acteurs, sur un spectateur qui attend un crime (préparé qu'il est par les diverses allusions anticipatrices semées dans les trois premiers actes). Le langage scénique fait signe dans ce cas indépendamment du langage parlé, et Baudelaire pressent en cela les projets d'Antonin Artaud. La scène reste vide aussi juste après le crime, quand le scieur de long « disparaît en courant »⁴¹. Ces sorties et ces entrées des personnages, qui ne répondent plus aux conventions, donc qui ne sont pas des sorties et des entrées de théâtre, marquent un brouillage des frontières entre la scène et la vie. Si dans la vie réelle il y a des espaces vides, la scène peut les montrer à son tour ; si dans la vie réelle l'homme passe le plus souvent inaperçu, laissant des vides derrière lui, il doit faire de même sur la scène. Plus que d'une esthétique réaliste, les conceptions qui sont à la base de *L'Ivrogne* se rapprochent de celles que formule le grand metteur en scène Peter Brook, dans son livre *The Empty Space* (1968)⁴².

En ce qui concerne la structure à adopter pour sa pièce, Baudelaire voudrait renoncer au partage traditionnel en cinq actes et le remplacer par une division en tableaux, plus souple et plus conforme à son esthétique générale, où la peinture et le théâtre sont très rapprochés : « Je serais bien *disposé* à diviser l'œuvre en *plusieurs tableaux courts*, au lieu d'adopter l'incommode division des cinq longs actes. »⁴³ Ce désir de diviser *L'Ivrogne* en plusieurs tableaux aurait-il un rapport avec la définition que donne Diderot du tableau dans ses *Entretiens sur « Le Fils naturel »* : « Une disposition des personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau. » ? Il est fort possible, vu le soin que Baudelaire semble prêter au groupement de ses personnages et à leurs attitudes. Mais la division en « *plusieurs tableaux courts* » pourrait aussi répondre au désir de mieux mettre en place et de changer plus facilement les décors.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 632.

⁴¹ *Ibidem*, p. 633.

⁴² Voir l'édition française du livre de Brook, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977. La réflexion sur l'« espace vide » – très complexe – commence dès les premières pages du livre : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. », p. 25.

⁴³ *L'Ivrogne*, ŒC I, p. 634.

L'histoire ultérieure de l'ébauche de pièce est assez tumultueuse et peut être suivie à travers plusieurs lettres expédiées par Baudelaire à divers correspondants. Deux lettres à Hippolyte Tisserant des 29 janvier et du 1^{er} février 1854 témoignent encore du désir du poète de travailler sur *L'Ivrogne*, et s'inscrivent dans le mouvement enthousiaste qui a permis la réalisation de l'ample l'esquisse analysée ci-dessus⁴⁴. L'expression du désir de mener à bien cette pièce projetée s'accompagne déjà des premiers signes de faiblesse, de quelques demandes d'encouragements et de flatteries, et de doutes quant à la qualité scénique de l'entreprise : « c'est pour moi une besogne si nouvelle que j'incline toujours à croire que je ferai une œuvre injouable »⁴⁵. Au contraire des doutes qui percent dans les lettres à Tisserant, une lettre à Madame Aupick est pleine d'une assurance un peu (en)jouée, censée donner l'impression à sa mère que Baudelaire peut parvenir à maîtriser la composition de *L'Ivrogne* :

Aussi bien je pourrais te dire en deux mots de quoi il s'agit : c'est d'un grand drame en cinq actes pour *l'Odéon* sur la misère, l'ivrognerie et le crime. La vérité est que je n'ai pas lu mon scénario à la direction ; mais c'est le principal acteur de l'endroit qui a exigé, pour ainsi dire, que je fisse cela pour lui, et la vérité est que je me suis tiré de la construction de cette grosse machine avec une habileté que je ne me connaissais pas. Mais il ne faut pas se faire d'illusion. Il faut maintenant *écrire la pièce*, puis il y a *le directeur*, et puis la censure, et puis M***, qui est une brute. Par bonheur, l'acteur en question est un acteur à recettes ; de plus, il est au mieux avec l'autorité – du moins, je crois l'avoir deviné, et enfin il m'a affirmé que mon œuvre était fort bien construite.⁴⁶

En écrivant à sa mère le 8 mars 1854, Baudelaire affirme de manière nette vouloir finir la pièce avant la fin de la saison à l'Odéon et surtout avant le départ de Tisserant pour la province⁴⁷. C'est entre le 8 mars et le 18 mai 1854 qu'un grand revirement se produit à propos de *L'Ivrogne*. Baudelaire renonce à faire jouer sa pièce à l'Odéon et la destine à un autre théâtre : « Il est maintenant question du drame pour la Porte-Saint-Martin. »⁴⁸ Or, selon Albert Feuillerat, toutes les tribulations de *L'Ivrogne* sont étroitement liées à la carrière d'actrice de Marie Daubrun. Sa tournée en province, à Calais, prend fin en janvier 1854, et la comédienne rentre à Paris, où elle fait encore partie de la troupe de l'Odéon, suite à son engagement de 1852. Albert Feuillerat considère que c'est surtout pour cette raison que Baudelaire reprend ses plans de théâtre, et qu'il dirige son choix vers le Théâtre de l'Odéon, encouragé par l'enthousiasme de Tisserant, que le poète fait servir à ses desseins amoureux plutôt que dramaturgiques.

⁴⁴ Voir COR I, pp. 262 (29 janvier 1854), 1081 (1^{er} février).

⁴⁵ *Ibidem*, p. 262, lettre du 29 janvier 1854.

⁴⁶ COR I, pp. 263-264.

⁴⁷ COR I, p. 270.

⁴⁸ COR I, p. 279, lettre du 18 mai 1854.

Le 18 mai 1854, Baudelaire se tourne vers la Porte-Saint-Martin, théâtre où Marie Daubrun veut entrer à tout prix, malgré l'hostilité de la comédienne Delphine Baron, femme du directeur Marc Fournier⁴⁹. Pendant les hostilités et les interminables négociations, Marie Daubrun doit se contenter de jouer des rôles au Théâtre de la Gaîté, où elle restera jusqu'en 1855. Selon tous les biographes, c'est la période la plus faste de la relation de la comédienne avec le poète. Or, en 1854, un des acteurs préférés de Baudelaire a un engagement pour deux mois à la Gaîté. Il s'agit de Philibert Rouvière, à qui le poète imagine de faire tenir le rôle du scieur de long, en compagnie de Marie Daubrun, qui serait parfaite pour jouer la femme de l'ivrogne, jolie, douce et charmante comme elle est. Le plan une fois fait, il faut penser aux moyens de l'exécuter. Baudelaire engage le critique dramatique Paul de Saint-Victor à aller voir Rouvière dans *Les Mousquetaires*, pièce que lui-même a vu sept fois (lettre du 26 septembre 1854), et il suggère aussi au critique de rendre compte de la prestation de Marie Daubrun dans *Les Oiseaux de proie* (lettre du 14 octobre 1854). Paul de Saint-Victor s'acquitte de sa charge et, dans la lettre de remerciement qu'il lui envoie le 22 octobre 1854, Baudelaire affirme son intention fixée à jamais de faire jouer le rôle de l'ivrogne à Rouvière (et, bien sûr, celui de la femme à Marie Daubrun). Mais le contrat de Rouvière expire, et Hippolyte Hostein, directeur de la Gaîté, n'est pas disposé à le payer pendant toute une année s'il ne trouve pas une pièce adaptée à son talent : c'est l'occasion pour Baudelaire d'essayer de proposer – par l'entremise de Saint-Victor – la pièce qu'il couve depuis quelques mois. Il est à souligner que, pour les besoins spécifiques du Théâtre de la Gaîté, le « grand drame » prévu initialement pour l'Odéon s'est transformé en « mélodrame » :

Je sais que Mme Colet et que M. de Vigny s'ingénient à le placer quelque part pour lui faire jouer *Chatterton* et *La Maréchale d'Ancre*, et je tremble qu'ils ne réussissent, – et bien facilement, – car, de mon côté, – sachant que M. Hostein le garderait avec joie s'il avait un bon drame adaptable à son talent, je me suis mis à la besogne, et je suis venu avec lui – c'est-à-dire avec Rouvière, – de lui donner les premiers éléments d'un mélodrame psychologique sur *l'Ivrognerie*, lui laissant le soin de le patronner et de le faire adopter. Si je réussis à tirer – comme je le crois, comme je l'espère – l'épouvante de l'eau-de-vie, – et si M. Hostein n'adopte pas mon idée, – ou si M. Rouvière est occupé ailleurs, – j'attendrai aussi longtemps qu'il le faudra, et *lui seul* jouera cet ouvrage. – Je vous raconte tout cela à cause de cette fatuité particulière aux hommes de guignon qui croient toujours qu'on doit s'intéresser à leurs rêves.⁵⁰

⁴⁹ Voir une lettre à Mme Aupick du 22 août 1854, qui témoigne des efforts de Baudelaire de faire engager Marie Daubrun à la Porte-Saint-Martin : « – Une de mes grandes préoccupations – et tu vas voir de quelles effroyables commissions je me charge – est de faire rentrer à la Porte-Saint-Martin une femme exécrée de la femme du directeur – malgré une autre femme qui tient les mêmes emplois. », COR I, p. 290.

⁵⁰ COR I, p. 296.

Le ton convaincu de la lettre à Paul de Saint-Victor a quelque chose de bizarre. Baudelaire emphatise à propos de Rouvière que « *lui seul* » jouera le rôle de l'ivrogne de la pièce ébauchée, et cependant il avait déjà changé d'avis à peu de distance dans le temps, en renonçant à donner le rôle à Hippolyte Tisserant. Ainsi, à la place de « *lui seul* » faut-il lire « *elle seule* » (Marie Daubrun) ? « *Elle seule* », la femme volage et inconstante que le poète suit de théâtre en théâtre, de troupe en troupe, de directeur en directeur ? Et puisque nous parlons de directeurs, une fois qu'un des plus importants critiques de théâtre du temps est instruit du projet de *L'Ivrogne*, il faut en instruire Hippolyte Hostein. Baudelaire lui envoie une lettre, le 8 novembre 1854, en lui proposant de mettre en scène *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, et de faire jouer le rôle de Monsieur Hardouin à Rouvière. Le plaidoyer pour la pièce de Diderot sert d'introduction à une avance que Baudelaire fait à Hostein. Il s'agit de mettre en scène *L'Ivrogne*, de confier le rôle du scieur à Rouvière, et – implicitement – de faire jouer Marie Daubrun avec lui :

Et maintenant permettez-moi, Monsieur, de profiter de l'occasion pour vous avouer que depuis longtemps je rêve à un drame aussi terrible et aussi singulier qu'on peut le désirer, et que dans les rares moments où je puis y travailler, j'ai toujours devant les yeux l'image de votre étrange acteur. Il s'agit d'un drame sur *l'ivrognerie*. Ai-je besoin de vous dire que mon ivrogne n'est pas un ivrogne comme les autres ? Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mon profond respect, et permettez-moi d'avoir bon espoir.⁵¹

La réponse d'Hippolyte Hostein, tout comme la lettre de Baudelaire, est consacrée en grande partie à la pièce de Diderot pour laquelle le directeur de la Gaîté ne montre pas d'engouement. L'intérêt lui semble nul, les caractères insuffisamment développés, l'intrigue trop embrouillée, bien que le dialogue étincelle parfois de saillies excellentes. Hostein explique ensuite à Baudelaire qu'il ne faut pas se faire d'illusions sur le public de la Gaîté, auquel il est difficile de servir autre chose que des mélodrames à la manière de Pixérécourt et Caignez. Et il est juste qu'il en soit ainsi, parce qu'en France il y a des salles pour tous les niveaux de la société et pour tous les goûts littéraires, et qu'il faut – selon Hostein – enseigner la vertu et la morale au public populaire de la Gaîté. Dans la lettre que Baudelaire reçoit en réponse, la partie consacrée à la pièce proposée est très courte, se réduisant à une formule finale, mais le poète n'a pas à essuyer un refus de la part du directeur de théâtre : « Ceci posé, je vous offre, pour *L'Ivrogne*, tous mes bons offices. »⁵² Qu'est-ce que cela peut vouloir dire ? Hostein est-il disposé à mettre en scène *L'Ivrogne*, ou trouve-t-il une pirouette pour se dérober aux instances de Baudelaire ?

⁵¹ COR I, pp. 299-300.

⁵² *Lettres à Baudelaire, op. cit.*, p. 180.

Quoi qu'il en soit, Feuillerat a en bonne partie raison de rattacher les aventures de cette ébauche de pièce aux oscillations de Marie Daubrun entre les divers théâtres de l'époque⁵³. En ceci, c'est encore la pièce la plus personnelle de Baudelaire, qui s'identifie à l'ivrogne moins pour devenir symboliquement le mari de sa mère, comme le veut le psychanalyste René Laforgue, que pour devenir sur la scène le mari de Marie Daubrun et la tuer par faiblesse, excès de passion et jalousie. Jean-Paul Sartre est, à notre connaissance, le seul critique qui postule une double direction des instincts sadiques de l'ivrogne-Baudelaire : « On voit la richesse symbolique de ce fantasme : le crime est prémédité, c'est lui qui donne la tonalité générale des rapports entre Baudelaire, l'ivrogne et sa femme (sa mère, Marie Daubrun, etc.). »⁵⁴ C'est dans le désir de châtier sa maîtresse (et peut-être la mère en elle), de la lier définitivement à lui par une chaîne de mort, à travers la main de Tisserant ou de Rouvière, que réside le principal fantasme sadique de cette ébauche de pièce que Baudelaire traîne encore pendant longtemps, et à laquelle il y a encore des allusions dans sa correspondance.

Une lettre à Madame Aupick du 4 décembre 1854 fait état de quelques conseils amicaux reçus par Baudelaire à propos de *L'Ivrogne*, qu'il faut écrire tant que les théâtres sont bien disposés à accueillir le projet, pour ne pas regretter par la suite d'avoir laissé la chance passer⁵⁵. À partir de la fin de l'année 1854, entièrement occupée par des rêveries liées à Marie Daubrun (qui rompt son engagement à la Gaîté pour partir en Italie) et à *L'Ivrogne*, le projet de drame semble se dissoudre. Les allusions des lettres ne sont même pas assez claires pour qu'on puisse déduire à coup sûr qu'il s'agit de *L'Ivrogne* et non pas d'un quelconque autre drame. Baudelaire parle à sa mère, le 20 décembre 1855, de son idée d'écrire « un grand drame »⁵⁶. L'article indéfini « un » peut laisser le champ libre à toutes sortes de conjectures... S'agit-il de *L'Ivrogne* ou d'un autre drame ? Le projet d'écrire du théâtre refait surface en 1857. En juillet, Baudelaire exprime à deux reprises ses désirs de revenir au théâtre, en se servant d'un adjectif possessif : « mon drame », ce qui peut faire penser à un projet bien défini antérieurement, puisqu'il n'a pas encore commencé le travail sur *Le Marquis du 1^{er} Housards*⁵⁷.

Deux lettres à Madame Aupick, des 11 janvier et 26 février 1858 font allusion aux relations de Baudelaire avec Hostein, auquel le poète veut emprunter 1.000 ou 1.500 francs sur son drame commencé, qui peut tout aussi bien être

⁵³ Sur le passage de *L'Ivrogne* entre l'Odéon, la Porte-Saint-Martin et la Gaîté, voir Albert Feuillerat, *Baudelaire et la Belle aux cheveux d'or*, Paris, Librairie José Corti, New Haven, Yale University Press, London, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1941, pp. 36-42.

⁵⁴ Baudelaire, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁵ COR I, pp. 302-303.

⁵⁶ COR I, p. 329.

⁵⁷ Voir les lettres à Madame Aupick des 9 et 27 juillet 1857, COR I, pp. 411, 418.

L'ivrogne ou *Le Marquis*⁵⁸. Au cours de l'année 1858 plusieurs facteurs contribuent à l'abandon total de *L'ivrogne*, avant le dernier tressaillement de 1863 : Hostein prend la direction du Théâtre du Cirque, Marie Daubrun est toute à sa relation avec Théodore de Banville, Baudelaire envisage d'autres projets après le scandale des *Fleurs du mal*, et tout cela lui permet de se détacher du projet de 1854, et de se consacrer aux rêveries du *Marquis du 1^{er} Housards*, après une période de transition qui recouvre la première moitié de 1859. En effet, pendant la première partie de cette année, les allusions à des pièces de théâtre projetées sont assez vagues pour que le lecteur ne puisse pas déterminer avec certitude s'il s'agit de *L'ivrogne* ou du *Marquis*⁵⁹ : si Baudelaire rêve souvent de voir ses écrits sur la scène, il lui est toujours impossible de finir au moins une de ses « pièces ».

IOAN POP-CURȘEU (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) is Lecturer at the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. He has defended his first Ph.D. at the University of Geneva in 2007 (*De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, theatre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*), and the second at the Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca in 2011 (*Magic and Witchcraft in Romanian Culture*). His research interests are concerned with aesthetics, art criticism and image theory, nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft. He is the author of *Nu știe stânga ce face dreapta. Două eseuri despre șovăielile gândirii critice*, Ed. *Paralela 45*, 2004, Baudelaire, la plural, Ed. *Paralela 45*, 2008, Vasile Bologa (1859-1944), studiu monografic, Ed. *Reîntregirea*, 2010, and of numerous articles on various themes, writers and films... Alone or in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu, he translated 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; *H. Michaux*, *Viața în pliuri*, 2007; *Philippe Forest*, *Romanul, realul, și alte eseuri*, 2008; *William Cliff*, *În Orient*, 2010; *Benjamin Fondane*, *Baudelaire și experiența abisului*, 2011), and from Romanian to French (*Lucian Blaga*, *Le Grand passage*, 2003; *Ion Pop*, *La Découverte de l'œil*, 2005).

⁵⁸ COR I, pp. 444, 462.

⁵⁹ Comment faut-il prendre une affirmation que Barbey d'Aurevilly fait en 1860, dans son compte rendu des *Paradis artificiels*, en souhaitant « que *L'ivrogne*, qui sera le prochain drame de M. Baudelaire soit aussi gai, sous couleur noire, » que son livre sur les drogues, cf. les notes de Pichois à la « Pléiade », ŒC I, p. 1461 ? Comme une réminiscence de discussions littéraires ? Comme une affirmation qui ne correspond plus du tout à l'état d'alors des projets de pièces élaborés par Baudelaire ? Comme la stricte réalité ? En tout cas, il est fort possible qu'en 1859-1860 il y ait superposition et alternance entre *L'ivrogne* et *Le Marquis*.

JANOVICS JENŐ: VISION AND APPROACH OF THE HISTORY OF HUNGARIAN DRAMA

DELIA ENYEDI*

ABSTRACT. Janovics Jenő (1872-1945) is the outstanding Hungarian artist who shaped both the Transylvanian theatre and cinema. Throughout its turbulent history it was the city of Kolozsvár/Cluj (nowadays Cluj-Napoca) where he chose to fulfil his career in theatre and film directing, screenwriting, acting, and theatre managing. Janovics Jenő was also an active author signing six books and over one hundred articles in the local press. In 1907 he published *A magyar dráma irányai: tanulmány (The Directions of the Hungarian Drama: A Study)* an extensive research into its origins and development. The present paper follows the practical dimension of this complex project namely the 1911-1912 History of Hungarian Drama Cycle that marks the embodiment of a lifetime vision for Janovics and the beginning of the golden age for his theatre.

Keywords: theatre, Janovics Jenő, Hungarian drama, history, lecture

Against the whirling history of modern Eastern Europe the journey of Janovics Jenő begins on the 8th of December 1872 in the city of Ungvár, on the nowadays territory of Ukraine, followed by periods spent in Budapest and Szeged, Hungary, only to flourish and come to an end in Kolozsvár/Cluj (nowadays Cluj-Napoca) already part of Romania at the time of his death occurred on the 16th of November 1945 (Székely 335). Despite the multicultural dimension of his work as an actor, theatre and film director, screenwriter, theatre manager, and author, Janovics Jenő's significant legacy has been explored and consequently acknowledged mainly by Hungarian native speakers, usually recouping their studies around his theatre or film career. Most of the information about his contribution to the Transylvanian performing arts history or his innovative approaches on institutional management came from his own writings represented by six books and over one hundred articles. The first consistent research efforts in this respect belong to Imre Sándor, dating back to 1924, followed by Nemeskürty István, Jordáky Lajos, Kötő József, Zágoni Bálint.

* PhD Student, Faculty of Theatre and Television of "Babeş-Bolyai" University Cluj-Napoca, Romania, E-mail address: delia.enyedi@ubbcluj.ro

Janovics Jenő's written testimony re-enacts the rich history of the Hungarian theatre in Cluj-Napoca, covering the twenty-five years of his managing the institution, balancing it with complex theoretical essays. By his arrival in 1905, the city was already of great theatre tradition with its first permanent company dating back to 1792. In 1806, Baron Wesselényi Miklós divides it, half of the company moving to Pest, later establishing the first permanent theatre in the Hungarian capital (Enyedi Sándor 24). The remaining actors become the first members of the cultural institution of the city that has never ceased to grace the theatre stages of the world, namely the Hungarian National Theatre of Cluj. Janovics would bind his administrative role to three different locations of the city, from the first theatre on Farkas Street, today the University House on Mihail Kogălniceanu Street, to the building, under his supervision, of the National Hungarian Theatre that nowadays houses the Romanian National Theatre, up to the Szinkor, the summer theatre, where the Hungarian theatre company definitively relocates in 1919 after Transylvania shifts under Romanian authority (Mărcuș 478-490).

It was on the stage of the National Theatre of the Hunyadi Square (today Ștefan cel Mare Square) where the great 1911-1912 series of history of Hungarian drama ushered the golden age for Janovics as a director and for the institution he managed. It represented the work and ideal of a lifetime for him, by then fully aware of the possibilities of his theatre company and of the taste of the audience. Janovics had previously published in 1907 *A magyar dráma irányai: tanulmány* (*The Directions of the Hungarian Drama: A Study*), a scientific instrument, written with a practical purpose of initiating the readers into the rich Hungarian dramatic literature, however without knowing it will later support his own directing effort thus resulting in a unity of artistic vision.

History of Theatre History in the Making

It is fulfilling to find perfected complexity carried out in any Janovics project and the History of Hungarian Drama Cycle is without a doubt the acme of this rich legacy. At the same time it is difficult to frame this unique cultural initiative into a strictly defined category. We could speak about plain theatre or even more precisely about a theatre program but that obliterates two distinctive dimensions. On one hand there is the previous theoretical support, the written history and analysis of the Hungarian drama. The meticulous scholar that compiled it would be the same with the visionary artist that adapted the work for the stage. On the other hand the relation with the audience had been envisioned as an openly assumed educational process which implied specific and at the same time successful innovations. It is why the 1911-1912 theatrical season sets itself up as a landmark for Janovics Jenő as a researcher, director, theatre company mentor, lecturer, and public relations expert ahead of its time.

The core of the project, *A magyar dráma irányjai: tanulmány*, was the second book for Janovics after the two volume research on the life and work of the Csiky Gergely, a Hungarian playwright inspired by French dramaturgy, of which the first volume dated 1900 represented his doctoral thesis (Imre 216). It is obvious that the period up to 1907, when the historiography of Hungarian drama was published, had been translated into years of research. In his memoirs related to the Hunyadi Square Theatre Janovics recalls the silent interest in this area that constantly accompanied his activity. Later on, when he could actually fathom the aged yellow pages of Hungarian plays, most of them never staged, his theatrical experience along with his intuition contradicted with the negative verdict of Hungarian literary historiography. Beside the clear origin and general direction of an over three century development of Hungarian playwriting revealed by the found “treasures”, germinated the question of whether the openly acclaimed research could step onto the theatre stage (Janovics 2001, 133).

The completion of a stage version of this project took two years. Overcoming the general disbelief or the well-intended advice of extending the performances over a five year period, Janovics had played the experience card. Fully aware of the ever-changing audiences that step into a theatre hall over such a long period, he decided to defend his one year version. A decade ago, he had started in the theatre on the Farkas Street the performances that addressed the youth. Since then, he had promoted the theatre as a continuous “school for adults” (Janovics 2001, 134). The youth audience of then would be invited to the 1911-1912 session of courses, Janovics proposing a chronological twenty-six evening journey through the history of Hungarian drama. The distinctive approach was completed by a series of introductory lectures, an educational practice introduced by him (Imre 157-160). The activation of the audience reached all aspects aiming to denude the mechanisms of theatre writing and performing in the search of a complete synergy between the piece of art and the public.

The traditional Hungarian motif posters created by the artist Förstner Tivadar (Janovics 2001, 134) would encapsulate a festive atmosphere which extended as a shield above the entire series. Previous concerns about the exhaustion of the actors or the eventual boredom of the audience faded in the first evening. The almost fanatic wish came true. The actors proved their sustained training for serious roles and the public responded with enthusiasm. The sixth year of the theatre debuted in exaltation. It was truly the beginning of a golden age supported by a future ancient Latin and Greek drama season and a Shakespeare series.

The Twenty-Six Evening Journey through the History of Hungarian Drama

In the 1942 manuscript *A Hunyadi téri színház* (*The Theatre of the Hunyadi Square*) Janovics Jenő lifts the curtain on the History of Hungarian Drama Cycle as it majestically transcends its time. It all started on the evening of the 7th of October 1911 and the premiere night was the only evening hosting two plays that embodied

the conjunction of the tragedy and the comedy masks. The first performance was *Az igaz papságnak tiköre (The Truth Mirror of Priesthood)* a harsh religious play written by Mihály Sztárai around 1550. The gloomy atmosphere was balanced by the 1765 anonymous comedy *Omnia vincit amor (Love Conquers All)*. The introductory lecture was inherently held by dr. Janovics Jenő himself and began with these heavy words: “We stand in front of the judgement chair of the one thousand eyed Caesar” (Janovics 2001, 136). The public journeyed through a range of emotions along the actors he insists of engraving in the memory of future generations: Hetényi Elemér, Krémer Jenő, Barics Gyula, Bánóczy Desző, Táray Ferenc, Nagy Ardoján, Fekete Mihály, Faragó Ödön, Hegyi Lili, Gálosi Zoltán, Dezséri Gyula, Simon Mariska, Laczkó Aranka, Nagy Gyula.

The equally enthusiastic crowd and press didn't have to wait too long for on October the 21st the theatre company continued the schedule performing a play written by the father of the Hungarian modern literature, Bessenyei György, namely *A filozófus (The Philosopher)*. Dated 1777 it represents one of the first modern comic works written in Hungarian and introduces the character of Pontyi, a conservative but kind rural noble that would appear in later writings. The cast included among others actress Poór Lili, the wife of Janovics Jenő, and the lead actor Táray Ferenc who also got exceptional reviews for his role. The guest lecturers list was opened by Dr. Dézsi Lajos, a renowned literature historian, at the time professor at the university of the city.

Janovics would return to the stage on the 30 of October to hold the introductory lecture for *Gerson du Malheureux vagy az ördögi mesterségekkal találtatott ifjú (Gerson the Unfortunate or the Young Man Who Dwelt on the Devil's Tricks)*. Csokonai Vitéz Mihály had written the play in 1795 and Dr. Janovics adapted it for stage. The press praised the spirited performance for its sweet sounds of forgotten times and hilarious dialogues. The public responded instantly with an outburst of applause and with repeated call of the actors back to the stage.

About two weeks later, on the 10th of November, premiers the famous *Bánk bán (Ban Bánk)* the 1814 play by Katona József based on the assassination of Queen Gertrúd, wife of Andrew II, in 1213. Out of all the performances this was one of the most memorable nights. Not only it was the eve of the author's birth celebration but the frequently staged text received a renewed and modern approach publicly praised by the critics. The emotional introductory lecture was held by Dr. Erdély Pál a university professor that happened to be the son of the first critic that had appreciated the text. The lead character was played by Szakács Andor, the role of Tiborc belonged to famous actor Szentgyörgyi István and it was Janovics Jenő himself who impersonated Biberach. His affinity for this piece of writing he later translated it into a screenplay directed in 1914 by Kertész Mihály in which most of the cast including Janovics would keep their parts.

The only three year older comedy *A pártütők (The Rebels)* by Kisfaludy Károly was presented to the public on the 16th of November. The teacher of the Reformed college Seprődi János introduced the public to the place and the merit of the play in the broad perspective of the becoming of the Hungarian drama. Katona József and Kisfaludy Károly started to write drama almost at the same time and thus evoked the same world. However, the first would illustrate the concerns, hopes, and doubts and all these old teachings break forth in a serious and sober manner while the later employs a fresh perspective in graceful forms. In *A pártütők* the naive simplicity is impregnated with sparkling humour that turned into a source of inspiration for the next generations of playwrights.

The 1st of December 1911 marked one hundred eleven years from the birthday of the poet Vörösmarty Mihály and the evening was a tribute to his work. Janovics Jenő introduced his legacy to the public, before the 1830 *Csongor és Tünde (Csongor and Tünde)* was performed. Inspired by Albert Gergei's *Prince Árgirus* and by *A Midsummer Night's Dream* the play was often described as the best Hungarian play of the nineteenth century. Vörösmarty is the most representative Hungarian romantic playwright and he drew inspiration from German and later French romanticism.

The play *Peleskei nótárius (The Notary of Peleske)* announced the third evening of celebration occurred on the 12th of December equivalent of the author Gaál József's birth centenary doubled by the anniversary of actor Szentgyörgyi István. This play was by no means a first presentation for it had been staged many times before. However Janovics insisted on the different effect it would have once included in the broad history of drama. The night's special guest was dr. Gyalui Farkas the director of the university library whose lecture supported this meddling of the message and indeed the censors could not discern the disguised political dimension of the farce.

In the direction opened by the *Peleskei nótárius* stood the next step on the road of the history of the Hungarian drama that is the year 1840 with the tragedy *A kegyenc (The Favourite)*. Count Teleki László's romantic parable had been programmed for the evening of the 21st of December. University professor Dr. Csengery János recollected the turbulent destiny of the Hungarian writer and statesman. He was an educated politician, first in Transylvania and later in the National Assembly. The failure of the Hungarian revolution led to his 1851 sentencing to death. He would spend the next years in Europe and although arrested he was pardoned and returned to Hungary as a hero only to commit suicide in unclear conditions. *A kegyenc* represents his literary legacy that talks about the deterioration of communication in a society that lacks communal values.

The New Year's third day puts Janovics Jenő once again in the position of lecturer for *Tisztújítás (A Local Election)* the 1841 play written by Nagy Ignác. His introduction insisted on the careworn times it evokes, an aspect that if left aside

would make the audience wonder about the reasons that lead to its inclusion in the performances of the Hungarian drama series. The political satire addresses the issues of corrupt administration and exaggerated promises the candidates launch. This successful to this day comedy represents the peak of Nagy Ignác's work.

The tenth evening of the theatrical season, the 9th of January, was empowered by *Szökött katona (The Deserter)* an 1843 play by Szigligeti Ede. The work of this playwright covers in great triumph the four decades of national drama history between the death of Kisfaludy Károly and the debut of Csiky Gergely. Szigligeti was the first to place the Hungarian people in the events that set in motion his plays. The introductory lecture was held by Kovács Dezső.

The next chronological step was the year 1847 with Hugó Karoly's romantic tragedy *Báró és bankár (Baron and Banker)* on the 18th of January. He was a western European wanderer with more rhetoric abilities than playwriting force but this particular play found great appreciation nationally and also abroad. In his lecture Hevesi Sándor's refined sense of theatre completed by his rich cultural education enabled an insight on the author's destiny that lead to his writing of German language plays.

Szigligeti Ede was the most staged playwright of the series with a three consecutive supplement to the previous performance that covered the years 1847-1849 of the history of Hungarian drama. This dramatist was born on the today territory of Romania, in the city of Oradea, under the name of József Szathmáry. Despite the prohibition of his family he followed his love for theatre appearing on stage in Budapest and that lead to a harsh reaction from his father who forbade him to bear his name. The chosen pseudonym comes from a novel by Sándor Kisfaludy and designated who was to become the mentor of all the rising young dramatists of the 1860s.

Out of his more than one hundred original plays Janovics chose *Csikós (The Herd Keeper)*, *II. Rákóczi Ferenc fogsága (Francis Rakoczi II in Captivity)*, and *Liliomfi (Young Lilly)*. The centre of the first play, from the 22nd of January, was talented actor Szentgyörgyi István who got exceptional reviews for his performance. The tragedy staged the next night, the 7th of February, was the only one out of the three not introduced to the public by Janovics but by the historian of great repute Márki Sándor who lectured the public about the figure of *Francis Rakoczi II* also stressing the fact that only nine months separated the premiere of the play in Budapest from the first representation in Kolozsvár. The last Szigligeti play in this cycle of drama history was the farce *Liliomfi* that received enthusiastic reaction from the public that packed the stage hall.

The Unitarian gymnasium teacher Dr. Kiss Ernő acknowledged the talent of Szigeti József in illustrating the authentic life and the proof stands in his 1855 play *A vén bakancsos és fia, a hussar (The Old Foot Soldier and His Son the Hussar)*. On the evening of 16th of February the play narrated to the public the trauma of a man who returns home from the war in which he had lost his arm. Out of the talented cast actors Kertész Endre and Nagy Gyula stood out.

By now the journey through the history of the Hungarian drama was slowly marching to its end and so the remaining time was to be carefully managed. The great advantage came from the complex information the public held on the dramaturgy of the period that was about to be covered and so the challenge stood in the selection process. The sixteenth representation belonged to Jókai Mór's 1860 *Szigetvári vértanúk* (*The Martyrs of Szigetvár*) that was lectured by the historian Szádeczky Károly. The interest on this particular hot-blooded lasting play stands in the author's writing that doesn't carry a barren chronicle but animates a romantic story within the boundaries of historical events.

A leap forward to the year 1866 was taken with the romantic drama *Aesopus* (*Aesop*) by Rákosi Jenő. In the introduction the nationally renowned playwright Dr. Sebestyén Károly recollected his first encounter with the text when he was only twenty years old, an encounter that marked his own professional becoming. The lead role belonged to actor Táray Ferenc.

The warm evening of March the 5th was a time for comedy and for Janovics to present to the public the playwright Dóczi Lajos. The Hungarian poet and journalist also served the Austro-Hungarian regime and thus had been awarded the title of baron. However it is his dramatic writings that earned him recognition. *A csók* (*The Kiss*) represents to this day his most successful play performed in German and Hungarian theatres, both in the author's written version for Dóczi was also a recognised translator.

Three days later the public felt the fresh spirit of the Hungarian tradition in *A falu rossza* (*The Disgrace of the Village*) a folk play by Tóth Edén. It is the story of a man that drowns in alcohol a love refusal and as a result gets ostracised by the community. After sustained efforts he receives forgiveness and finds happiness in the arms of a childhood sweetheart. Dr. Dézsi Lajos conducted the introductory lecture.

Janovics Jenő would continue the direction of tale plays opened by *Aesopus* and *A csók* on the 11th of March with *A nagymama* (*The Grandmother*) from Csiky Gergely no other than the playwright to whom he had dedicated a complex research. In fact Janovics himself admits Csiky was not the genius that would shine along the history of drama but there was a consistent response he activated in the audience. It is also the case of this particular play that even if it hadn't been selected by the Hungarian Academy was a favourite of the critics and of the public. Its lead role was played by Prielle Kornélia.

The 20th century drama was introduced with a 1904 play by Herczeg Ferenc. On March the 15th university professor Csengery János presented to the public the tumultuous life and rich legacy of the playwright, author, and magazine editor. Promoter of conservative nationalism Herczeg was elected as a member of the Parliament and in the 50's he was deported in the Hungarian Gulag. It is interesting that out of the rich drama he had written it was a less famous piece that was chosen namely *Bizánc* (*Byzantium*) later on acknowledged as the most influential and complex play that heavily underlines ethics and history teachings.

Only two four days later it was the time for *A bor (The Wine)* by the writer and journalist Gárdonyi Géza, an opportunity for Kovács Dezső to return in front of the audience as a lecturer. The rural story stands as proof for the honesty in Gárdonyi's plays that eludes the facile comedy genre. It is this heartfelt type of writing that contributes in a different manner to the history of folk drama.

The History of the Hungarian Drama Cycle ended in an exultant four consecutive performances that covered the evenings of the 27th to the 30th of March. The recently written plays switched the chronology so that the first two belonged to the year 1909 and the last ones were representative for 1907. Out of the four *Taifun (Typhoon)* was the first to be performed. It was the type of play that followed the trend of its time thus successfully making its way to the foreign stages and Bede Jób used the opportunity to insist on the relentless efforts of the theatre to achieve high goals. Lengyel Menyhért's Japanese ethnographic play hosted Janovics Jenő in the lead role of Tokeramó.

The second was the staging of the drama *A tanítónő (The Teacher)* by Hungarian author and journalist Bródy Sándor. A humorous lecture held by writer Molnár Ferenc included a fun recollection about thirty pairs of child footwear. It seems that when Reinhardt introduced this play to the German audience of Deutsches Theater Bródy had been present at the rehearsals. A few days later a letter comes to Hungary in which he asks for thirty pairs of Hungarian children boots to be sent over and by postal office the shoes began their European journey that also made a stop on the stage that evening.

The penultimate performance of the cycle brought on stage a play belonging to the lecturer of the previous night namely Molnár Ferenc's comedy *Az ördög (The Devil)*. This play established him as one of the leading dramatists of his day having been staged in New York after only one year since its national premiere. Originating in Faust the play deals with marital infidelity and brings on stage the Devil that juggles with the characters and their thoughts. The introductory speech was held by acclaimed writer Móricz Zsigmond and seems to have been the most memorable discourse out of all the nights.

At this point the History of the Hungarian Drama Cycle was initially programmed to come to an end and from a theoretical point of view the staging of the playwriting history had indeed finished. The added performance *Déryné ifjasszony (Young Woman Déryné)* by Herczeg Ferenc, introduced by Janovics Jenő on the 30th of March, celebrated the work of the actor. The memorable cast of the last evening performance was formed by Horváth Paula, Hettyey Aranka, Laczkó Aranka, F. Berlányi Vanda, Váradyné, Ihász Aladár, Deszéri Gyula, Gálosi Zoltán, Fekete Mihály, Faragó Ödön, Nagy Gyula, Nagy Ardoján, Hetényi Elemér, Várady Miklós, Kertész Endre. However the end of the cycle of Hungarian drama was far from ending since the enthusiastic response of both the critics and the audience led to future Budapest performances.

The Masterpiece of a Rich Theatre Legacy

One man's successful correlation between a complex theoretical approach and the practical one season stage representation must be unique in the theatre history of all nations. With the introductory lectures Janovics only extended a list of innovations that also included the first open air performances in the city. He also supported the theatre focused on specific audiences like the youth, the workers, or the charitable theatrical events, so it becomes obvious that the Hungarian community of Kolozsvár had been to an extent shaped by the active theatre life masterminded by Dr. Janovics Jenő.

The year of 1918 brings significant political change as the city becomes Cluj and no longer belongs to the Austro-Hungarian Empire but to Romania. His attachment to what had become his workshop transforms this event into an opportunity and instead of considering leaving for Budapest he envisions the continuity of his work in a climate of collaboration and contribution to the enrichment of the repertory. Soon Romanian plays by I.L. Caragiale and Lucian Blaga are being translated into Hungarian and staged. There is also a Romanian support of this perspective on cultural exchange whose main figure is poet Emil Isac (Alterescu et al 119-129). Janovics had the challenging ability to gain and maintain high respect on the multicultural background of Transylvania. The theatre company of Cluj went on tour in Bucharest, Romanian artists performed under his guidance in Hungarian productions and in all cases he encouraged one thing and that was talent. Nicolae Bretan, one of the greatest Romanian composers, comprised in his memoirs this unique impression he made on the artists whom he mentored: "(...) when Janovics himself appeared at the dress rehearsal of an opera, I seemed to see behind him the Hungarian parliament, the universities and music academies, the entire press of the capital; the entire Hungarian cultured class was gathered there, even though only one single man was sitting there in the dark auditorium, and that one man was Jenő Janovics..." (Gagelmann 44).

Within the great frame of Janovics Jenő's rich legacy the above presented 1911-1912 theatrical season becomes more than a reassessment contribution to the Hungarian playwriting history that coagulated an exceptional team of actors in its coming to life on stage. It sheds light on an exceptional personality continuously thriving for excellence in any aspect and that is the reason why the History of the Hungarian Drama Cycle stands only as a masterpiece sample of an outstanding theatre career.

REFERENCES

- Alterescu, Simion, Ion Cazaban, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiția Gîtză, Iancsó Elemer, Ana Maria Popescu, Liliana Țopa. *Istoria teatrului în România: volumul 3*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965.
- Enyedi, Sándor. *Az erdélyi magyar színháztörténet kezdetei 1792-1821*. București: Kriterion, 1972.
- Gagelmann, Hartmut. *Nicolae Bretan, his life, his music*. New York: Pendragon Press, 2000.
- Imre, Sándor. *Dr. Janovics Jenő és a színház*. Cluj-Kolozsvár: N.p., 1924.
- Janovics, Jenő. *A Hunyadi téri színház*. 1942. Foreword Senkálky Endre. Afterword Kötő József. Kolozsvár: Komp-Press Kiadó, 2001.
- Janovics, Jenő. *A magyar dráma irányai: tanulmány*. Budapest: Benkő Gyula Könyvkereső, 1907.
- Jordáky, Lajos. *Janovics Jenő és Poór Lili : két színész arcképe*. Bukarest: Kriterion, 1971.
- Mărcuș, Ștefan. *Thalia română – contribuții la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat și părțile ungarene*. Timișoara: Institutul de Arte Grafice G. Matheiu, 1946.
- Székely, György, ed. *Magyar színházművészeti lexikon*. Budapest: Akadémiai, 1994.

DELIA ENYEDI is a 28 year old Romanian born visual arts researcher and film critic. Owner of a bachelor's degree in Journalism and a master's degree in Dramatic Art and Media she is currently undergoing the second year of a PhD degree program at Babeș-Bolyai University with a complex research on Janovics Jenő's life, theatre, and films. Her main areas of interest are European silent film and its audiences and the Transylvanian history of theatre and cinema with focus on the Hungarian-Romanian historically bound intercultural exchange in the first decades of the twentieth century.

L'ATELIER D'UN MONSTRE SACRÉ DE LA SCÈNE LYRIQUE. PLÁCIDO DOMINGO ET LA CONSTRUCTION DU CORPS D'OTELLO

ANNE-LAETITIA GARCIA *

ABSTRACT. The Studio of an Operatic Sacred Monster. Plácido Domingo and the Elaboration of Otello's Body. This article is dealing with one of the most important interpretations of Giuseppe Verdi's master chief, *Otello*. We are not dealing here with a vocal analysis of Plácido Domingo's Otello but rather the movement and postures of the body and the link between voice and body. Based on the 1992 Covent Garden recorded performance, this brief study tries to share a few observations about the way the Spanish tenor embodied Verdi's music and make the link between his singing and his acting, so as to give the public a rich interpretation of the character but also outstanding images that make echo to physiognomy tradition. Plácido Domingo uses the body's attitudes that seem familiar to the audience, recalling paintings, postures and thus creating a second image printed on the tenor's body. The audience is then stricken by this both vocal and physical embodiment that makes Plácido Domingo so impressive for thousands of amateurs.

Keywords: Plácido Domingo, Verdi, *Otello*, opera sacred monster

Chanteur lyrique de tous les records, Plácido Domingo a profondément marqué ces quarante dernières années, tant vocalement que scéniquement. En interprétant *Otello*, Plácido Domingo nous offre non seulement une version mémorable de l'opéra de Giuseppe Verdi, mais également matière à réflexion quant à la construction de ce personnage bien spécifique, réflexion qui nous amène à considérer les liens fondamentaux qui régissent la représentation des passions humaines, en peinture et à la scène. En effet, il décline certaines postures qui font écho à des toiles précises ou des genres particuliers. En faisant suivre à son corps la partition verdienne, il réactive à la suite de Maria Callas *l'ut pictura theatrum*. Nous fonderons ces quelques remarques sur la représentation filmée au Covent Garden en 1992, au moment où se conjugue la maturité physique et vocale du ténor et celle de son interprétation du rôle¹.

* PhD in Theatre Studies, Institut d'Etudes Théâtrales of La Sorbonne Nouvelle in Paris. E-mail : annelaetitia.garcia@gmail.com

¹ *Otello* de Giuseppe Verdi, avec Plácido Domingo, Kiri Te Kanawa, Sergei Leiferkus, dirigé par Georg Solti, mis en scène par Elijah Moshinsky et mis en image pour la BBC par Brian Large, Royal Opera House, Covent Garden Pioneer. Le DVD a connu une nouvelle sortie chez Opus Arte, Royal Opera House Collection.

Un monstre sacré

Plácido Domingo a incontestablement une place de choix parmi les plus grands artistes lyriques du 20^{ème} siècle. Selon les derniers comptes, il est même le chanteur qui, de toute l'histoire de l'opéra, aurait chanté le plus de rôles : 134², selon les dernières estimations, en plus de 3000 représentations. Et nous ne pouvons pas encore arrêter les comptes puisque à plus de 70 ans aujourd'hui il continue de chanter – jamais un chanteur lyrique n'a pu conserver sa voix aussi longtemps – sur les scènes du monde entier à un rythme effréné. Ainsi, qu'on le veuille ou non et quoi qu'on en dise, Plácido Domingo est déjà un phénomène hors norme. Au-delà de cette longévité, il y a bien sûr une voix aux qualités particulières : un timbre riche, des graves riches et des aigus rayonnants et clairs, un instrument vocal dont il a su au mieux tirer parti pour donner tout au long de sa carrière des interprétations musicalement et dramatiquement justes et passionnantes. La profonde intelligence musicale, marquant chacune de ces prises de rôle, mais aussi l'évolution de ses interprétations, donne à sa voix un pouvoir rarement égalé sur l'auditoire, qui le place parmi les plus grands du 20^{ème} siècle. Mais ce n'est pas tout ! A cette voix Domingo ajoute une puissante présence en scène : quand il apparaît, quelque chose se passe, l'atmosphère change. La voix y est pour quelque chose, c'est certain, mais l'apparition de ce corps en scène déclenche quelque chose de plus... Si avec Maria Callas, la scène lyrique a vu le surgissement du théâtre au cœur de l'opéra, avec Plácido Domingo, elle est envahie par une théâtralité puissante³. Dans sa profonde compréhension de la musique, il nous montre un parfait corps en musique qui réactive des images séculaires. Entre tous les rôles qu'il aura irrémédiablement marqué de son empreinte, le rôle-titre de *Otello* de Verdi est sans doute le plus puissant – visuellement parlant. L'étude de son interprétation et de son évolution peut nous aider à comprendre le phénomène scénique hors norme qu'il représente et qui fait de lui un monstre sacré de l'opéra.

Otello et la performance

Otello appartient également au domaine des records : c'est d'abord un des plus jeunes Otello car il l'interprète pour la première fois le 28 septembre 1975, alors qu'il a à peine 34 ans. Son Otello fait déjà événement avant même les représentations, à l'annonce de débuts qui semblent à certains si prématurés dans le

² En très grande majorité ce sont des rôles de ténor, couvrant un très large spectre (répertoires italien, allemand, russe et français), mais, en accord avec l'évolution de sa voix, il a récemment ajouté des barytons à son répertoire, dont les rôles-titres de *Simon Boccanegra* et *Rigoletto* de Verdi.

³ Je tiens à citer l'excellent mot de Jean-Claude St-Louis : « [...] lorsque les générations futures considèreront l'Histoire de l'opéra, dans la seconde moitié du XX^e siècle, elles pourront la diviser en deux périodes : AC (avant Callas) et AD (après Domingo). », in « Le grand Plácido Domingo, ténor », 8 mai 2006, http://albertportail.info/article.php3?id_article=375.

rôle de ténor le plus écrasant vocalement et dramatiquement. Nombre de critiques et professionnels ont annoncé la fin de sa trop jeune voix. Plus de 200 représentations en 25 ans, même si la voix de Domingo se situe davantage dans la tessiture de baryton, montrent – au contraire – qu'elle est encore incroyablement préservée. Notons que pour les stars internationales de l'envergure de Plácido Domingo, le planning des rôles et des représentations est établi au moins quatre ans à l'avance. La force du ténor espagnol a toujours été de sentir instinctivement dans quel état serait sa voix à tel moment. Le risque a donc toujours été savamment calculé, ce qui explique peut-être, mais en partie seulement, l'extrême longévité de sa voix. De même, il dit avoir « veillé à garder une longue période entièrement libre pour les répétitions, ce qui nous donna l'occasion de travailler à ce spectacle avec autant d'assiduité que le font les comédiens lorsqu'ils préparent une pièce. Durant les répétitions de mise en scène, je chantai assez souvent à plein volume, afin de commencer à bien me mettre le rôle dans la voix »⁴. Sans nul doute avait-il déjà commencé à travailler la partition, seul au piano, depuis de nombreux mois, peut-être la consultait-il déjà même depuis des années, s'imprégnant peu à peu du personnage. Quoi qu'il en soit, cette polémique autour de la capacité de sa voix à endurer un tel rôle crée une attente et fait des premières représentations un véritable événement – celles-ci connaissent un très grand succès.

Mais au-delà de l'anecdote et de l'exploit – qui tiennent cependant une place de choix dans la fabrication des monstres sacrés – Otello demeure l'une des plus grandes réussites lyriques de Plácido Domingo, dans l'idée d'une alliance aussi parfaite que possible entre le chant et le jeu. Il lui permet d'explorer plus avant ses ressources vocales, physiques, scéniques : « Loin d'abîmer ma voix, Otello m'a progressivement révélé une nouvelle manière de chanter, qui m'a rendu le reste de mon répertoire beaucoup plus facile. Peut-être est-ce une simple question de maturité et aurais-je fait la même découverte de toute façon, mais j'en doute. Le défi que me lançait le grand drame de Verdi, sur le plan vocal, m'apprit à utiliser plus pleinement mon potentiel et, sur le plan musical, il me fit progresser en tant qu'artiste. »⁵

Domingo répète souvent qu'interpréter Otello est une chose merveilleuse car il oublie qu'il chante et a l'impression de jouer seulement. Aussi difficile que soit la partition, il ne ressent dans l'instant que l'intensité et la profondeur du personnage dramatique qu'il dit avoir travaillé en regard avec la pièce de Shakespeare. Il souligne par ailleurs une généalogie à la fois mythique et prestigieuse : « Je reconnais volontiers que mon interprétation actuelle du rôle d'Otello est en grande partie due à ma collaboration avec Franco Zeffirelli – ou peut-être devrais-je dire à sir Laurence Olivier, car ce dernier a énormément influencé la conception de Franco. »⁶

⁴ Plácido Domingo, *Mes Quarante premières années*, traduit de l'anglais par Béatrice Vierende, Paris : Flammarion, 1984, p. 156.

⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁶ *Ibid.*, p. 166.

Les postures d'autorité et de pouvoir : l'acteur et l'art du portrait

Otello est l'histoire d'une chute, et pour montrer l'abîme dans lequel plonge le protagoniste, Verdi décide avec son librettiste Arrigo Boito d'éliminer de son opéra tout le premier acte de la pièce de Shakespeare, non seulement pour resserrer l'action, mais également pour imposer comme première image, première apparition à la fois sonore, vocale et physique, la pleine gloire d'Otello, chef de l'armée vénitienne, qui arrive triomphant au port de Chypre, après avoir vaincu les Ottomans. Cela se passe suite à un violent prélude mettant en sons la tempête – toute shakespearienne – qui fait rage au large et qui menace le bateau du Maure. Un Otello en armure apparaît soudain au milieu du chœur en posture physique de vainqueur, chantant un *Esultate* qui le place d'emblée du côté de la puissance vocale et du rayonnement sonore. La gloire et l'autorité s'imposent ainsi visuellement et vocalement dès les premières secondes de la présence en scène du protagoniste. Plácido Domingo appuie cette image en se campant puissamment, s'ancrant littéralement dans le sol, ses pieds écartés à la mesure des hanches : il crée ainsi une image de solidité vigoureuse, un équilibre robuste qui traduit sa qualité de chef guerrier. Durant cette première intervention vocale, le bras droit se tend vers la foule ou serre le poing sur la cape rouge exhibée qui magnifie le corps et la présence.

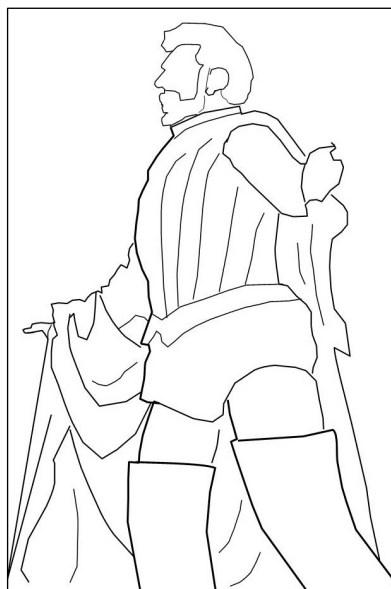


Fig. 1 – Croquis de Plácido Domingo / Otello, Acte I, sc. 1, entrée en scène, *Esultate*⁷

⁷ « Réjouissez-vous ! »

J'ai réalisé les croquis de cet article à partir de mon observation de Plácido Domingo dans la vidéo citée précédemment.

Cette image, en tant qu'image lyrique, est fulgurante. *L'Esultate* est en effet très court, ne durant guère plus de deux minutes, et – juste après ce premier chant de gloire – Otello sort de scène pour ne reparaitre qu'au milieu de l'acte, Verdi et Boito devant entre temps mettre en place la situation⁸ et présenter les autres protagonistes. Cette entrée en scène est de l'ordre de l'apparition glorieuse, voire de l'apothéose, rapprochant ainsi le drame d'Otello d'une tragédie. Un homme s'étant élevé au dessus des autres connaît une chute sociale et humaine vertigineuse. Le génie de Verdi consistait à mettre dans ces quelques minutes vocales et orchestrales tout l'éclat de la gloire et la puissante ascendance du Maure. Il compose en quelque sorte une image sonore, à la manière d'un portait de Titien magnifiant la renommée militaire d'un gentilhomme, et que Plácido Domingo va incarner.

La seconde apparition d'Otello ne se fait qu'à la fin du l'acte I, alerté par le tapage de la bagarre généralisée déclenchée par les intrigues de Iago. Le brouhaha de la mêlée est stoppé net par l'injonction sans appel d'Otello, *Abbasso les spade !* : à bas les épées. Là aussi, Plácido Domingo se plante au cœur de la scène, alors que la foule s'écarte comme la Mer rouge devant Moïse. Il y a ici quelque chose de statuaire dans cette pose d'autorité dont la fixité n'est troublée que par les mouvements de la tête d'où jaillit un regard noir balayant toute la scène face à lui. On retrouve la même assise puissante avec l'écart des jambes à la mesure des hanches et les bras cette fois se positionnent devant la taille, les poings serrés.



Fig. 2 – Titien (1490-1576), *Le marquis de Vasto s'adressant à ses soldats*, 1540-1541¹, Museo del Prado, Madrid.

⁸ Ils exposent la jalousie de Iago face à la récente promotion de Cassio au grade de capitaine, celle de Roderigo qui, amoureux de Desdemona, envie le bonheur marital d'Otello et la mise en place du complot des deux envieux. Alors que la foule fête le triomphe d'Otello sur l'armée ottomane, Iago fait boire Cassio jusqu'à l'ivresse. Roderigo vient alors provoquer le jeune capitaine qui commence à se battre, suivi du reste des hommes présents.



Fig. 3 – Croquis de Plácido Domingo / Otello, Acte I sc. 2, *Abbasso le spade*⁹

Comment ne pas rapprocher cette posture d'autorité virile à certaines des représentations parmi les plus absolues de la toute-puissance royale : les portraits d'Henry VIII par Holbein Le Jeune ? L'un d'eux véritablement met en scène Henry VIII, dans toute la force ambiguë et perturbante de la frontalité, poings serrés devant le torse au niveau de la taille.



Fig. 4 – Hans Holbein Le Jeune (1498-1543), *Portrait d'Henry VIII*, 1539-1540, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.

Si Plácido Domingo joue de la symétrie, contrairement à Holbein qui travaille la dissymétrie¹⁰, nous retrouvons ici la même volonté de signifier, au-delà de l'individu, son statut, son rayonnement, son autorité. On observe également la même assise du corps, avec les jambes bien tendues et prolongeant l'ordre impérial. Le

⁹ « A bas les épées ! »

¹⁰ Je reviendrai plus tard sur la pratique du *contrapposto*.

corps appuie la posture souveraine du Maure sur le Vénitien – posture inouïe, vu ses origines et la couleur de sa peau. Le corps dit le pouvoir décisionnaire du vainqueur, représentant à Chypre le pouvoir de la Sérénissime République. Le dire – ici le chanter – se double du voir qui l'éclaire. La musique n'est pas déterminée au niveau du sens et parasite celui de la parole mais l'image scénique vient la préciser.

Il y a donc bien représentation, non pas tant dans le simple sens de la représentation théâtrale, mais bien dans l'idée aristotélicienne de la *mimesis*. C'est une recomposition qui se joue, et non seulement au niveau du personnage que de la *persona*. Du masque à l'art du portrait, il n'y a qu'un pas. Oskar Bätschmann et Pascal Griener définissent ainsi l'art du portraitiste au XVI^e siècle : « Pour tout portraitiste, la tâche essentielle est de créer une *persona* pour son modèle – un masque supposé définir et magnifier rang et dignité du modèle, en même temps que peindre sa personnalité. [...] Dans un essai, Louis Marin a développé à la perfection cette idée : le portrait, *protractus*, met en avant les traits de la personne représentée, les extrait pour ainsi dire, et c'est en cela que le masque est révélateur. »¹¹

Il y a, en quelque sorte, condensation du personnage dans le masque et ici le masque de la *persona* envahit le corps entier et les lignes du corps pour dessiner l'essentiel de cet Otello opératique, de l'apothéose première à la mort d'un meurtrier. La posture royale d'Henri VIII s'érige en propagande politique et les postures d'autorité d'Otello dans le premier acte assoient le personnage en héros admiré et respecté. Ainsi, à la posture d'autorité fait suite le masque de la colère, lorsqu'il apprend que son capitaine est responsable et qu'un de ses officiers est blessé. Ce regard noir et terrible accompagne un éclat de voix : la parole rejoint l'expression faciale pour signifier qu'au-delà de la monstration de la puissance du chef des armées vénitiennes, c'est le tempérament impétueux, sauvage, excessif d'Otello qui pointe déjà sous le vernis du général victorieux. Plácido Domingo va d'ailleurs enrichir par la suite son interprétation de cette scène par un simple geste, la main portée au cœur : ce cœur qui bondit trop vite, s'emporte et obscurcit son esprit, préfigurant la crise épileptique de la fin de l'acte III.

La virilité et l'image physiognomonique

A ces deux images d'autorité et de colère succède la troisième face primordiale du personnage : l'amoureux. Sur les premières notes d'introduction du grand duo d'amour qui clôt l'acte I, Otello a conservé sa posture d'autorité représentée ici sur le deuxième croquis puis, à l'approche et au contact du corps de Desdemona, il se détend, se fait plus tendre, même si le souvenir de son enfance malheureuse et de ses exploits de guerre qui avaient conquis le cœur de la jeune femme vient régulièrement replacer ce corps en posture de virilité, bras levés et jambes écartées en

¹¹ Oskar Bätschmann, Pascal Griener, *Hans Holbein*, traduit de l'anglais par Ann Sautier-Greening et Béatrice de Brimont, Paris, Gallimard, 1997, p. 149.

appuis sûrs – on retrouve ici exactement la posture des portraits en pied d’Henri VIII. Alors le corps d’Otello s’éloigne de celui de Desdemona, le souvenir rompant la proximité, et nous assistons chez Otello, tout au long de ce duo, à un constant va-et-vient entre le corps guerrier, seul, séparé de Desdemona, et le corps amoureux, en contact physique et tendre avec l’épouse. Cette tendre intimité finit par troubler profondément Otello. Alors il perd son solide équilibre, pris de vertige. L’émotion est trop forte – c’est la deuxième fois qu’on nous montre la force hors du commun des émotions qui agitent Otello... – et le guerrier cède sous les coups de l’amour, ne se soutient plus et va s’asseoir, pour reprendre son souffle : le corps a perdu sa belle verticalité, signe de puissance, et s’affaisse, à l’opposé de Desdemona.

Mais il se redresse, se tourne à nouveau vers sa jeune femme pour lui demander un baiser. Ce moment de défaillance se voit très vite balayé alors que Desdemona, qui se précipite dans les bras de son époux pour accéder à sa demande, se jette à ses pieds : alors que l’amour qu’elle lui inspire a terrassé son mari, elle est à nouveau dominée dans cette posture à genoux qui la place physiquement en deçà, l’obligeant à lever la tête pour l’embrasser et le regarder. Otello développe ainsi, même dans la relation amoureuse, des postures de domination, alors qu’il va se laisser dominer presque sans mot dire par Iago.



Fig. 5 – Croquis de Plácido Domingo / Otello, Acte I sc. 3, *Vien... Venere Splende*¹²

Mais Iago n’a pas encore versé le venin de la jalousie dans l’oreille d’Otello et le voici en cette fin d’acte I, rayonnant, saluant Vénus, avec à ses pieds celle qu’il aime. Le torse est bombé, le bras droit levé, soulevant la poitrine victorieuse tout en ouvrant la cage thoracique, ce qui permet au chanteur de mieux assurer la longue note aigüe qui clôt l’acte. On observe également ce phénomène chez une chanteuse comme Maria Callas : le développement de gestes ou postures signifiantes dramatiquement, aidant en plus l’émission du chant. L’assise du corps de Domingo dit le personnage et favorise un meilleur déploiement du chant.

¹² « *Vien... Vénus resplendit.* »

La gloire, l'autorité, la domination amoureuse, autant de traits qui font d'Otello un archétype viril, que le ténor espagnol va mettre en voix, bien sûr, mais aussi en corps. Il est difficile, lorsqu'on étudie cette interprétation, de ne pas penser à la représentation de la virilité comme enjeu majeur, en référence à la toute récente publication par Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello d'une *Histoire de la virilité* en trois volumes. Un écho se fait particulièrement entendre lorsque Nadeije Laneyrie-Dagen explore la représentation de la virilité dans la peinture aux XVI^e et XVII^e siècles. « Le modèle viril est fait de "force", "pesanteur" et "fermeté" »¹³ rappelle-t-elle, en soulignant l'affinité entre la virilité et le tempérament léonin (susceptible et puissant, donc glorieux mais faillible) comme *topos* dans le milieu culturel italien du XVI^e siècle. Or, dans les vivats de la foule, Otello est associé par le peuple au lion de Venise, symbole à la fois religieux – lié à Saint Marc – et viril, signe de noblesse et de force. Nous retrouvons dans l'œuvre même puis dans sa représentation par Domingo cette référence physiognomonique récurrente. Nadeije Laneyrie-Dagen prend comme exemple l'*Allégorie de la Prudence* de Titien et décrit le visage qui représente le présent, face au spectateur, posée sur une tête de lion : « Le front est grand, la chevelure drue, les joues élargies par une barbe dense, des rides commencent à se creuser entre ses sourcils et la lèvre inférieure descend un peu, conformément à la description que l'on fait, en ce temps, du lion. »¹⁴

Cette description correspond exactement au visage de Domingo dans cette production, et le ténor cultive explicitement l'aspect léonin du personnage dans des postures physique qui rappellent le prédateur à l'affût de la proie, prêt à l'attaque ou en défense, mais aussi, dans les scènes avec Desdemona, la sensualité : on retrouve l'ambivalence du félin.

La représentation, voire la sur-représentation de la virilité est présente dans les nombreuses accolades viriles avec Iago, qui, au-delà de la mâle attitude, soulignent la confiance, le lien, la dépendance du Maure envers son enseigne.



Fig. 6 – Titien (1490-1576), *Allégorie de la Prudence* (c.1565-1570), National Gallery, Londres.

¹³ Nadeije Laneyrie-Dagen, « Le témoignage de la peinture », in *Histoire de la virilité*, tome 1, *L'invention de la virilité, de l'Antiquité aux Lumières*, volume dirigé par Georges Vigarello, ouvrage publié avec le concours du Centre National, Paris, Editions du Seuil, 2011, p. 369.

¹⁴ *Ibid.*, p. 369-370.

Équilibre, asymétrie et contrapposto

La virilité du héros passe ici par l'assise que Plácido Domingo confère à son corps. Essentielle pour l'émission du chant, elle favorise également chez le spectateur une impression visuelle de force, de puissance, de robustesse. Représentation d'autant plus convaincante que le ténor se place naturellement très souvent en *contrapposto*. Selon Bernard Rougé, « [...] il compose des contraires en figure unique. La tête inclinée dans un sens, les hanches dans l'autre, une jambe tenue droite, l'autre fléchie composent un équilibre global constitué d'asymétries et d'oppositions locales¹⁵ ».

L'assise du corps de Plácido Domingo impose une impression de force et d'autorité viriles qui ne rendent que plus pathétique et vertigineuse la chute de cet homme dans la jalousie aveugle et la folie meurtrière. Plus il s'enfonce et s'enferme dans ce raisonnement pervers, plus son corps va se tordre et perdre sa prestance.

On observe alors un dérèglement des postures et, pour reprendre la formule albertienne, un « *contrapposto* outrepassé, dans sa dimension brutalement oxymorique »¹⁶ : le trop violent contraste entre les différentes parties du corps dérèglent son harmonie. Mais dans une perspective physiognomonique, telle que l'interprétation de Domingo nous invite à l'envisager, le dérèglement du corps répond bien ici à celui de l'esprit. L'aveuglement de ce dernier se répercute dans l'apparente incohérence de certains mouvements trop brusques, de certaines poses singulières. Au-delà de la partie de la physiognomonie qui rapproche l'homme de l'animal, c'est aussi la croyance selon laquelle le corps révèle l'âme qui se trouve illustrée dans cette interprétation.

Le bassin part en avant ou en arrière, entraînant le torse en un mouvement inverse, une hanche plus haute que l'autre, les épaules également décalées. Le torse à la fois part en avant et glisse vers la droite ou vers la gauche, affaissant le

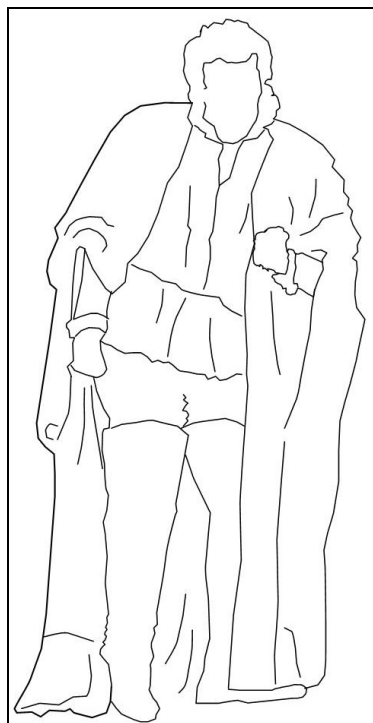


Fig. 7 – Croquis de Plácido Domingo / Otello, Acte II sc. 3, *Pria del dubbio l'indagine, dopo il dubbio la prova*¹

¹⁵ Bertrant Rougé, « Oxymore et contrapposto, Maniérisme et Baroque : sur la figure et le mouvement, entre rhétorique et arts visuels », *Études Épistémè*, 9 (printemps 2006), p. 106.

¹⁶ Bertrant Rougé, *op. cit.*, p. 107.

corps. La tête rentre dans les épaules. Le corps ouvert, victorieux, heureux en amour, a quasiment disparu au profit d'un corps contorsionné, comme en proie à des spasmes violents. Il ne trouve plus sa place ni son équilibre, aussi aveuglé que l'esprit. On peut se demander dans quelle mesure l'effort physique du chant influe sur ce corps. Plácido Domingo a toujours prétendu que jouer Othello était un plaisir immense car, selon lui, c'est un rôle que l'on joue et non que l'on chante, au sens où en scène, dans cet opéra, il ne pense qu'au jeu dramatique et le chant suit presque naturellement. Cependant il me semble que la projection lyrique influe sur la posture du corps. La combinaison de cet effort demandé par la partition de Verdi et de son jeu crée un corps éloquent qui réactive des images anciennes – images d'un jeu à la fois plus évident et plus stylisé, répondant aux anciennes croyances qui ont régi les beaux-arts et les arts de la scène : la physiognomonie. Ainsi, Plácido Domingo prolonge les puissantes images sonores composées par Verdi à la fois dans sa voix et dans son corps, frappant tout autant l'ouïe que la vue du spectateur.

On peut en effet supposer, à en croire les dires du ténor, que Zeffirelli lui a transmis quelque chose de l'interprétation de Laurence Olivier. La captation réalisée en 1965 de la mise en scène de Stuart Burge avec la National Theatre Company révèle en effet un Othello dont le corps plie sous les mots du venimeux Iago, un Othello très animal, dont le corps se convulse à la manière que nous avons mise en évidence pour celui de Domingo. Les deux acteurs¹⁷ créent des postures à la fois pleines de sens, évidentes pour le spectateur, et en même temps, à bien y regarder, plus éloignées qu'on ne le croie de tout réalisme élémentaire ou grossier. Ce sont de véritables compositions plus complexes qu'il n'y paraît, jouant sur les asymétries, les contrastes, variant les points d'appui pour donner plus de mobilité à ce corps, siège d'un esprit tourmenté. Ils travaillent également les ruptures de rythmes et jouent tous deux sur la violence tapie dans l'âme du Maure, prête à tout moment à faire surface, à faire craquer le vernis de la civilité occidentale qu'il a apprise à Venise. C'est bien dans cet écart que se joue le drame du Maure, entre nature et culture. Cette violence, inscrite dans les mots de Shakespeare et dans la musique de Verdi, demeure un trait fondamental dont Iago se sert, en le retournant contre lui.

¹⁷ Pour des spécialistes en études théâtrales, il peut paraître quelque peu hardi, certes, de parler de Plácido Domingo comme d'un acteur, a fortiori lorsqu'il est associé comme ici à Laurence Olivier. Je me permets ce raccourci au nom même d'Olivier qui aurait dit à Zeffirelli en parlant de Domingo : « You realise that Domingo plays Othello as well as I do, and he has that voice! » (« Vous vous rendez compte que Domingo joue Othello aussi bien que moi et qu'il a cette voix ! », traduit par nous).

Le visage comme posture

Laurence Olivier, qui joue ici un Othello noir, joue aussi énormément sur l'expression de son regard, il la fait varier à l'infini – alors que ses orbites blanches se détachent sur sa peau noire –, du regard pénétrant et supérieur du général de l'Acte I aux coups d'œil furtifs, fous, désordonnés, tous azimuts de l'animal traqué hurlant. L'infinie variation des regards et des expressions faciales rapproche encore Domingo d'Olivier. En effet le ténor se sert, à loisir mais toujours à bon escient, de l'extrême malléabilité des traits de son visage et des possibilités de son regard. Pendant ces minutes interminables où Iago se délecte de mentir à Otello en lui disant qu'il a entendu Cassio parler à Desdemona langoureusement et amoureuxment dans son sommeil, le visage d'Otello passe par une infinité de nuances, de la souffrance à la colère.

Mais la plus intéressante est la scène 3 de l'acte 2, célèbre aria-monologue d'Otello : *Dio! mi potevi scagliar*. Après un violent affrontement avec Desdemona horrifiée par les paroles et le comportement de son époux, Otello reste seul en scène, brisé, pleurant. Il interroge Dieu, ne comprenant pas pourquoi il ne lui a pas enlevé tout le reste, ce qu'il aurait supporté avec constance, plutôt que cette femme et cet amour. Effondré, Otello se laisse glisser le long de l'immense colonne et n'est plus qu'une masse informe, ramassée sur elle-même : le contraste est violent entre l'architecture et cette forme vaguement humaine. Le colosse est à terre.



Fig. 8 – Croquis de Plácido Domingo / Otello, Acte III sc. 8.

Durant cette scène, Plácido Domingo imprime chaque émotion qui traverse Otello sur son visage qui émerge de ce corps ne se soutenant plus. De la déploration à la rage en passant par la souffrance, l'incompréhension, les traits se tendent et se détendent, le regard pleure, se durcit, devient soudain hagard, pour pleurer à nouveau, en suivant chaque nuance de la musique de Verdi et chaque parole prononcée. Une telle manipulation des expressions faciales fait du visage exposé une véritable posture dramatique qui enrichit l'interprétation.

La posture devient d'autant plus explicite lorsqu'elle fait écho, chez le spectateur, à la peinture religieuse et particulièrement au visage du Christ en croix.

Plácido Domingo va si loin dans l'expression faciale qu'il rappelle les visages christiques des peintres primitifs siennois et florentins, conférant de ce fait une nuance toute particulière au personnage. On observe en effet tout au long de l'opéra des postures

christiques. Dès l'Acte I, lorsqu'il paraît en exigeant que la bagarre cesse, c'est véritablement la face d'un Christ Pantocrator, ce qui renforce encore la gloire d'Otello !

Mais c'est surtout bien sûr le Christ en sa Passion que nous retrouvons dans le corps d'Otello/Domingo. Plusieurs allusions à la Croix sont faites dans le livret, notamment dans la scène 5 de l'Acte II, lorsqu'Otello s'exclame face à Iago « Toi ?! Arrière ! Fuis !! / Tu m'as lié à la croix !... »¹⁸ ou, au sein de l'aria déjà cité¹⁹, « Et j'aurais porté la croix cruelle d'angoisses et de hontes [...] »²⁰. Une figure christique se dessine ainsi en filigrane, que va souligner Domingo dans son corps. Ainsi pendant l'aria de Desdemona²¹ qu'Otello a jetée à terre devant l'envoyé de Venise et le peuple assemblé, Otello demeure près d'une colonne.



Fig. 9 – Christ *Acheiropoietos*, icône XIIe siècle, Novgorod, Galerie Tretyakov, Moscou.



Fig. 10 – Croquis de Plácido Domingo / Otello, Acte III.

Au fur et à mesure de la montée de la musique et du pathos verdien se dessine progressivement la figure, qui évolue et oscille entre un Christ en Croix et un Christ à la Colonne, jusqu'au moment où il s'arrache littéralement de la colonne pour hurler à la foule de fuir puis, pris de délire, des images de Desdemona infidèle le hantant, il tombe évanoui. Iago se moque et méprise sa victime, répondant aux hurrahs de la foule glorifiant le Lion de Venise en montrant sa dépouille et hurlant : « Voici le Lion ! »²² Ce n'est là rien d'autre que le Christ moqué...

¹⁸ *Tu?! Indietro! Fuggi!! / M'hai legato alla croce!...*

¹⁹ *Dio! Mi potevi scagliar...*

²⁰ *E avrei portato la croce crudel / D'angoscie e d'onte [...]*

²¹ *A terra!... sì... nel livido fango (Acte III sc. 8)*

²² *Ecco il Leone!...*

Un corps en musique

Le corps de Plácido Domingo est un corps pluriel : dans son écriture même il révèle d'autres écritures qui viennent enrichir l'interprétation du rôle. Dans sa façon de manipuler son corps et son visage selon des codes de représentation très anciens, le ténor renvoie le spectateur à une très riche iconographie, provoquant ainsi en lui des rapprochements qui appuient et prolongent les émotions de la représentation.

Mais le corps de Plácido Domingo est avant tout un corps en musique. Une étude approfondie de ses interprétations révèle une partition physique en totale adéquation avec la partition orchestrale et vocale : pas un mouvement qui ne suive la musique, pas une posture qui ne soit calée sur l'orchestre, son propre chant ou ceux de ces partenaires, auxquels il prête la plus grande attention. Ce que fait Domingo n'est pas du « théâtre pur », mais il déploie sur la scène lyrique toute la théâtralité de la musique opératique. Il sait transformer en actions scéniques les moindres inflexions de l'œuvre, rappelant ainsi au public que le compositeur a aussi pensé sa musique en termes scéniques.

BIBLIOGRAPHIE

- Domingo, Plácido, *Mes Quarante premières années*, traduit de l'anglais par Béatrice Vierende, Paris : Flammarion, 1984.
- Bätschmann, Oskar ; Griener, Pascal, *Hans Holbein*, traduit de l'anglais par Ann Sautier-Greening et Béatrice de Brimont, Paris, Gallimard, 1997.
- Laneyrie-Dagen, Nadeije, « Le témoignage de la peinture », in *Histoire de la virilité*, tome 1, *L'invention de la virilité, de l'Antiquité aux Lumières*, volume dirigé par Georges Vigarello, ouvrage publié avec le concours du Centre National, Paris, Editions du Seuil, 2011.
- Rougé, Bertrand, « Oxymore et contrapposto, Maniérisme et Baroque : sur la figure et le mouvement, entre rhétorique et arts visuels », *Etudes Épistémè*, 9 (printemps 2006).

ANNE-LAETITIA GARCIA, PhD in Theatre Studies (*Maria Callas performing. Historical and rhetorical study of an operatic actio*, 2008). She teaches in the Institut d'Etudes Théâtrales of La Sorbonne Nouvelle in Paris (one lecture: Theatre and Opera). She has already published nearly twenty articles and symposium papers in France, Italy and Romania (*Registres, Alternatives théâtrales, Le Paon d'Héra, Ariel, Studia UBB Dramatica, Ekphrasis*) and made interventions in nearly twenty-five national and international symposiums, conferences and research groups in France, Italy and United Kingdom.

THE BAUHAUS DRAMATIC SYSTEMS – A CRITICAL ANALYSIS

CRISTIAN RUSU*

ABSTRACT. The article's intention is to draw a critical analysis on the theatrical systems developed at the German institution of Bauhaus during 1919 – 1933, focusing on the main issue of reshaping the stage and, if possible, the whole theatre architecture both in concept and transposition. It is an analysis of the idea to create the formal total theatre by eliminating (or not) the human factor – leading to the mechanical performance and the concept of the redesigning the place of performance within its intimate geometrical structures, a process that will lead eventually to a totally new structure and perception of the future theater performance.

Keywords: Bauhaus, avant-garde theatre, total theatre, stage design, space and theatre architecture, space and performer, mechanical theatre, abstract theatre.

Studies on the theatre at Bauhaus have been published in many volumes. All the texts I've read to date discuss in fair detail the Bauhaus projects, but they deal only with their description. I approached a critical analysis of the theatrical systems developed at Bauhaus, from the perspective of the total theatre research, an objective considered in this institution, too. The exploration of the idea of total theatre does not result strictly in the execution of the total performance – the complete unit obtained from the fusion (in nearly ideal conditions) of all the dramatic elements of the performance, but also approaches in part the fundamental relations of the performance with the space in which it is executed. The study of the multifaceted general space (including the theatre) was an essential concern in the disciplines promoted at Bauhaus.

As practitioner, scene designer, I wanted to identify critically the aspects in which the theatrical systems developed could (not) have been transposed on a real stage (some were tested in already classical representations), as well as the actual possibilities of transposing the stage design-architectural concerns with creating a new space configuration. For example, the theatre building designs analyzed envisaged the shape of the theatre of the future that would have changed both the form of the performance and the relation audience-performance, but remained only at the level of planned utopia. Therefore, a high degree of utopia

* PhD student, Faculty of Theatre and Television of "Babeş-Bolyai" University Cluj-Napoca, Romania. E-mail: cristianrusu_ubb@yahoo.com

will be noted in all Bauhaus designs, but also a brilliant transformative confidence of the theatrical art animated by the belief that the form of the performance space must be changed radically.

The Bauhaus theatre *Die Bauhausbühne* was a pedagogic and production institution. It operated based on the ideal of designing a new living environment, guided materially and spiritually by functional principles. Bauhaus was the place where the principles of modern architecture, of product design and of unparalleled dramatic experiments were born¹.

Although Bauhaus applied and promoted artistic multi-disciplinarity, the theatre studio stands apart, because it did not have necessarily an immediately quantifiable applicability, but rather lingered in an experimentalist phase. The Bauhaus theatre was seen as a laboratory in which, along the idea of the Wagnerian cultural tradition of the Total Work of Art, it assembled and summed up the experiences accumulated in the other studios. A constant of the theatre projects developed here was the deep and authentic concern with solving the fundamental clash between Nature and Culture, while the theatrical-pedagogic systems were configured around the concept of *space (Raum)*, and creation – formation (*Gestaltung*), seen here as space subordination. The issue concerned was the philosophical “reconciliation” of the construct *Space* with the natural elements acting-*Man*, but also coordinating-Creator of the artistic work (which, in the greatest part of the projects, tends toward its mechanical, robotic side, in line with a term introduced by Karel Čapek in 1921). A dialectic endeavor that generated the most unexpected forms of theatre renewal, from pure utopia to tested experiments and then retrieved on the German stages of the era.

Another important aspect in reading and interpreting the theatre projects carried out at Bauhaus is these artists fascination with technology, mechanization and mechanism. Once again, a doctrine point of view, the idea of *Mechanism*, a mark of the era, was a prevailing reference point for the production at Bauhaus, and the philosophical concern was to define the constructive role of this mechanism, its formative function in art and society, as well as to decipher its inner mechanics, in order to understand it, master it, project it to the future and apply it. This is how the idea of the mechanical performance is born, like a final and – paradoxically – original expression of the performance art experience. The theatrical projects at Bauhaus, designed or experiments already completed, crossed, at least in theory, the threshold of pure abstraction, generating extremely valuable

¹ Bauhaus was founded in Weimar in 1919, under the architect Walter Gropius’s management, where it operated until 1924. From 1925 to 1932 it shifted location to Dessau and in 1933 to Berlin, until it was closed by the new Nazi political regime. Art historians mention a 1919-1923 “expressionist” period, during which the Bauhaus spirit still relates to the cultural influences of this artistic movement; they also mention a constructivist 1923-1928, when László Moholy-Nagy and Oskar Schlemmer arrive at Bauhaus.

working concepts. The Mechanical Performance, envisaged and designed at the final imaginable expression of the performance, was in fact, a form of the Total Performance, in a Total Theatre.

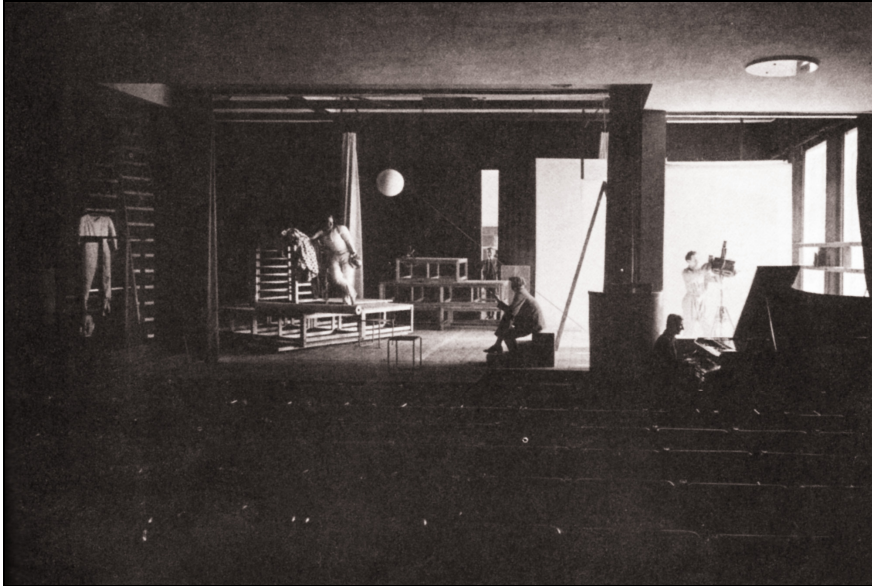


Fig. 1: *The Stage at Bauhaus*

Oskar Schlemmer and Abstract Totality

The totality of Schlemmer's system denotes the completion of absolute abstraction on stage, in an attempt to abstract all the stage devices, whose purpose was the mechanical performance, but unachievable by him (during the era) because of the technical and technological conditions. His keen interest focused on the concept of *the man in space*, on which he designed and in which he intertwined all the basic and formal research levers he could access. By the emphasis he puts on his theory of the necessity that all theatrical elements interact, but also on the overall aesthetic significance of this mechanical synthesis, Schlemmer is one of the most important and influential avant-garde theatre creators, being brought to fame by the *Triadic Ballet* premiered in 1922 in Stuttgart and then performed at Bauhaus in 1923.

*Mensch und Kunstfigur*² is his main text in which he describes his theatrical system. It was published in 1925 in a volume on the theatre at Bauhaus (*Die Bühne im Bauhaus*), together with László Moholy-Nagy's system and Farkas Molnár's U Theatre

² *Man and Art Figure* (Eng.), *Être humain et représentation* (Fr.)

Project – the first three published projects of theatre renewal designed by Bauhaus artists. Oskar Schlemmer’s essay begins abruptly with the definition of the terms based on which he intends to execute the paradigm shift in the performance art. The text tone is very technical and functional (which is expected, since this is Bauhaus) even if occasionally it leaves room to symbolic interpretations:

One of the emblems of our time is *abstraction*. It functions, on the one hand, to disconnect components from an existing and persistent whole, either to lead them individually *ad absurdum* or to elevate them to their greatest potential. On the other hand, abstraction can result in generalization and summation, in the construction in bold outline of a new totality.

A further emblem of our time is *mechanization*, the inexorable process which now lays claim to every sphere of life and art. Everything which can be mechanized is mechanized. The result: our recognition of that which *cannot* be mechanized.

And last but not least, among the emblems of our time are the new potentials of technology and invention which we can use to create altogether new hypotheses and which can thus engender, or at least give promise of, the boldest fantasies. The theatre, which should be the image of our time and perhaps the one art form most peculiarly conditioned by it, must not ignore these signs.” (Schlemmer qtd. in Gropius and Wensinger, 1986, 17-18)

The abstraction considered by Schlemmer’s system is the reply and the progressive alternative to the outdated aesthetics of the bourgeois theatre. To this effect and according to Bauhaus concepts, the author systematized a series of working principles of the new stage, marking and analyzing each element of the performance, from an ontological point of view, as well as from the one of stage autonomy and function.

At Schlemmer, the mechanical performance envisaged maintains a close relationship with a so-called “anthropocentric”³ performance, i.e. in the system he proposes and in the performance-studies executed at Bauhaus, Schlemmer does not give up elements that may still be considered “orthodox” as compared to his colleagues’ proposals. While Moholy-Nagy, Weinger, or Schawinsky had radical plans for the fundamental transformation of the performance area (and, by this, for the launching of the performance on a completely incalculable orbit), Schlemmer uses concepts such as *stage*, *anthropomorphic character (man)*, or *plastic framework* (an architectural one) etc. – elements studied individually or altogether. In fact, his attitude to his colleagues’ projects is strikingly palpable and uncompromising and was presented in a later illustrated conference (1927): “Spherical theatre is a utopian project, unfeasible for the time being.” (Schlemmer qtd. in Polieri, 2006, 31)

³ By the very fundamental equation proposed, *Man and Space*, Schlemmer is one of the researchers of the “anthropocentric” theatre.

His text *Mensch und Kunstfigur* indicates that Schlemmer researched a reference system against which he could expose his concepts, at the level of which the morphology or the geometry of the stage set matters less than its representation as a formal-spatial system of reference, despite the fact he confesses somewhat ironically that “the peep show or ‘picture frame’ [is] today the ‘universal’ form of the stage.” (Schlemmer in Gropius, Wensinger, 18) In Schlemmer’s opinion, the theatre is everything that happens on the stage, i.e. “make-believe, mummery, metamorphosis⁴”, irrespective of the form of the stage or of the performance room, since the stage is always a space-architectural unit: “The art of the stage is a spatial art and it is going to be all the more so. Because the stage is an architecture-space unit in which all the events relate directly to it.” (Schlemmer qdt. in Polieri, 2006, 31) The experiment on a parallelepiped stage did not prevent him from drawing space division coordinates based on principles valid for any space of performance. On the other hand, Schlemmer was cogent enough to acknowledge (he applied the same degree of cogency in the appreciation of the utopian and enthusiast spherical theatre projects at Bauhaus) the downside of his studies, determined by actual space and technological limits, admitting implicitly the limitation of the effective theatrical material:

Since we do not have the perfect mechanical stage (for now, the technical installation of our experimental stage is inferior to the technical installations of the official stages), to us, the man is and will be a primary element as long as theatre exists. He relates to the rational world of space, of forms, of colors, the one that includes the unconscious, the immediate transcendental. (Schlemmer qdt. in Polieri, 2006, 31)

According to Schlemmer’s system, we may state that it continues to be a valid system – formally applicable to any type of articulated, already built or merely designed stage, because it operates exclusively by the interaction of its basic elements, word/sound-shape-color. The essential opposition described by man-space is fecund: the (built or designed) space, i.e. the expression of one of man’s utterly cultural venture – *the construction* – contains the *man*, the natural element. At Schlemmer, the eternal Nature-Culture clash targets the dialectics of abstraction, in view of achieving the “total-synesthetic work of art” (*synästhetisches Totalkunstwerk*). Schlemmer’s articulacy in defining the operating terms is admirable; it is equally admirable in the anticipation of the effects of the conjugated actions of the theatrical means, since he takes into account exactly what he can control technically (hence the conceptual control), even if the system proposed concerns the not yet known, inconspicuous area of the performance, animated only by the power of the imagination.

⁴ In original *Verstellung, Verkleidung, Verwandlung*.

Regarding the concrete stage as reference system for his theoretical demonstration, Schlemmer uses the term Stage (*Bühne*) in its *cubic* meaning⁵. The *cube* and the *sphere* were the two important models promoted at Bauhaus. Basically, the history of the cubic model is the history of the peep show, of the illusionist box, i.e. of the form of stage-theatre counteracted by the avant-garde. The other form, the *sphere*, is revealed as the utopian architectural solution in two of the theatre projects designed at that time. The mere fact that Schlemmer chooses the cubic stage as space reference system does not add up at all to a limitation of his theories; on the contrary, it is the description of a space frame for imagination exercises, in order to envisage the space relation discussed. Furthermore, it is known that the Bauhaus stage was cubic; therefore Schlemmer shaped his system based on a true experience, in only one type of space:

Man, the human organism, stands in the cubical, abstract space of the stage. Man and Space. Each has different laws of order. Whose shall prevail? The abstract space is adapted either to the man who is natural and transformed in nature, or to the imitation of nature. This happens in the peep show; or the Natural Man is transformed in function by the abstract space. This happens in the abstract theatre. (Schlemmer qdt. in Gropius and Wensinger, 22-23)

Schlemmer will illustrate his theories in the famous 1922 *Triadic Ballets*, performed after a lengthy gestation of the project launched in 1912. The performance included three parts that assembled a structure of stylized dances, each of which was distinct through a specific dominant color: part one was burlesque, dominated by yellow, part two was ceremonious and solemn, dominated by pink, and part three was a mystic fantasy in a black cabinet.

Three dancers (one female and two males): twelve dances and eighteen costumes. Apart from these, we also have the triads: form, color, space; the three space dimensions: height, depth, width; the basic shapes: the sphere, the cube, the pyramid; the basic colors: red, yellow, blue. The triad that includes dance, costume, music and so on and so forth. (Schlemmer in Szeeman, 388)

Starting from the ideas in the *Triadic Ballet*, Schlemmer launches his later studies directly on the abstraction of the human figure; his demonstration focuses on the identification of the possibilities to restrain the natural volume of the human body – on which the entire traditional theatre was based – by virtually deconstructing its volume, in order to configure a new image, a new geometry of it. Thus, Schlemmer studies the human body in a first phase, the Man as Dancer (*Tänzer Mensch*), because this type of actor could have described accurately, by the nature of the specific moves, his fitting (as volume) in the larger volume of the stage. *Tänzer Mensch* does not depend on the spoken word; he fully free in

⁵ I am considering the cubic and spherical models, described in Etienne Souriau's 1949 conference *Le cube et la sphère*, in the symposium *Architecture et dramaturgie* in Sorbonne.

movement and volume expansion. “He obeys the law of the body as well as the law of the space; he follows his sense of himself as well as his sense of embracing space” (Schlemmer in Gropius, Wensinger, 25) and evolves in space as such. The abstraction accessible to this actor may be attained, according to Schlemmer, by costume, by volume-costume, specifically designed in order to steal the actor’s image from the anatomy and the organic. Based on four costume prototypes, Schlemmer disintegrates for restructuring purpose the performer’s image in four volumetric prototypes: *ambulant architecture*, *the marionette*, *technical organism* and *dematerialization*. However, all four outcomes have are limited practically: they are *costumes* and they are worn by *actors*, so, once again, we encounter the obsessive space limits of the body:

Yet there is no costume which can suspend the primary limitation of the human form: the law of gravity, to which it is subject. A step is not much longer than a yard, a leap not much higher than two. The center of gravity can be abandoned only momentarily. And only for a second can it endure in a position essentially alien to its natural one, such as a horizontal hovering or soaring.

Acrobatics makes it possible to partially overcome physical limitations, though only in the realm of the organic: the contortionist with his double joints, the living geometry of the aerialist, the pyramid of human bodies. (Schlemmer in Gropius, Wensinger, 1986, 28)

And in the description of the Triadic Ballet, performed again in 1926 on Hindemith’s music during a festival, Schlemmer writes:

The man is both a flesh-and-bone mechanism and a number-and-measure mechanism. He is a sensitive and sensible being and includes many such dualisms. He carries them within and can reconcile permanently this polar duality a lot better inside himself than in exterior abstract creations.[...] The body itself can prove its own mathematics by unfettering its corporal mechanics, evocative of gymnastics and acrobatics. (Schlemmer qdt. in Braunek, 1998, 236)

This reference to gymnastics and acrobatics is typical to avant-garde theatre researchers; the artist of the era identified in this physical culture fields a series of ways through which they could, at least apparently, subvert, if not even dismantle, the physical limitation of the human body in motion. The avant-garde theoreticians’ fascination with circus and acrobatics is rooted in two aspects: one concerns the genre as such and its popularity, while the second pertains to the *Art of the Circus* (and everything involved by it), in which the loops of intersection between theatre and circus are considerably subtler and deeper. *Primo*: the circus tends to attach to the state of “popular” art performed by professionals; here, the term *popular* is discussed: the avant-garde wanted popularization and particularly a democratization of the art by various means, and the interference of the new language of the avant-garde theatre allowed the intersection with the circus language that was popular and only insignificantly affected at first sight. *Secundo*: the *Art of the*

Circus denotes here all the aspects typical to the anti-gravity movement, flight, imponderability, be it for only momentarily. After centuries of “heavy”, Newtonian theatre, the time came for a theatre freed even from the laws of physics (similarly to how constructivist artists and architects formulated their professional ideals⁶); thus, it would have been natural that the new theatre should borrow language elements from a spectacular art, too. The same category of stage means includes another important element of the circus performance: the music. This sound comment on the arena acrobatics (in fact, the only sound event) is a storyline, thus allowing the “reading” of the act and the coagulation of the entire performance; it generates the spectacular rhythm and, last but not least, it is an extremely expressive comment because of its peculiar sonority later turned into a musical style. According to Schlemmer the sound and the word are essential to the equation of the performance: *word or sound, form and color, movement, everything in a space*. Certainly, these aspects work together to compose the specificity of this genre in which the Bauhaus artists (Schlemmer, Moholy-Nagy, Schawinsky), the constructivist Soviet artists (Eisenstein, Meyerhold), and even Piscator guessed a potential engine of the renewal of theatre language.

Ballet/ classic dance is a very interesting case, the reverse of the circus: created as expression of flight and imponderability, the ballet was “earthen” by the avant-garde choreographers, starting from Isadora Duncan and Émile Jaques-Dalcroze. In dance, the reform was carried out in the opposite direction, so that, in the inter-war period, a sufficiently abstract dance had been obtained so that Schlemmer (and not only him) could use it as raw material on which he could erect the edifice of his own theatrical system. By his theories, Schlemmer proposed a double abstraction of the dance: a space (essentially conceptual) abstraction and a formal one.

Regarding the fundamental plastic means with which Schlemmer operated, these were the *form* and the *color*, i.e. the basic means of any (viewed) dramatic performance and precisely the plastic-visual means left slumbering or even ignored by the bourgeois theatre. Their study was an expansion and even an application on stage of the study of the form, of the color and of the materials taught and promoted at Bauhaus.

The material of the formative artist – painter, sculptor, architect – is *form and color*. These formative means, invented by the human mind can be called *abstract*, by the virtue of their artificiality and insofar as they represent an undertaking whose purpose contrary to nature, is order. Non-rigid, intangible form occurs as light. (Schlemmer qdt. in Gropius and Weisinger, 1986, 21)

⁶ El Lissitzky in Sedlmayr, 94-95: “One of our promising ideas is the overcoming of the concept of foundation, of the relation with the earth. We developed this idea in a series of projects [...] The dismissal of the foundation, of the relation with the earth goes further, generating the cancellation of gravitation itself.”

Absolute, ontological, constructive values, following the same line of the visual analysis. We see and we judge.

Color and form reveal their elementary values within the constructive manipulation of architectonic space. Here they constitute both object and receptacle, that which is to be filled and fulfilled by Man, the living organism.” (Schlemmer qdt. in Gropius and Weisinger, 1986, 22)

The premise that while the stage is an architecture-space unit, “the flat or plastic form is a division of the space, color and light are parts of the form.”(Schlemmer qdt. in Polieri, 2006, 31) In fact, Schlemmer analyzes the stage and the space of performance following the very natural and solid line of an extremely even, architectural system, triggered by the absolute elements represented by space as such and by the need to arrange it. Here, architecture and stage setting agree in their task to arrange the space, considering the specificity of each art. Thus, by having a space, by working with a space and arranging it – both in architecture and in stag setting – all the elements that define, divide or recompose it are structural (space) subdivisions of it. Furthermore, beyond the great volumetric architectural system the stage is, it remains, nonetheless, a space pertaining to the retina – its elements are visual. Schlemmer further notes:

The notion *Schau-Spiel*⁷ (visual play) would be fully valid by the fact that we can shift form and see mechanically in their invisible movement mysterious and surprising effects; since we can transform the space through form, color and light, thus the visual play would be fully valid if they were conceived in their totality; this is how the “celebration for the eye” would be attained. (Schlemmer qdt. in Polieri, 2006, 31)

Schlemmer’s demonstrative approach is edifying for the formal analysis of the stage set means he discusses. The form and color, extremely concrete notions in an already outdated theatrical and cultural tradition, were *means that accompanied* the work of art to that date and not its *motors*⁸:

Since our purpose is not a naturalist illustration, we do not depend on the backstage. Since we don’t intend to copy on stag a forest, a room, mountains and waters, we work in wood and white cloth that we put behind other materials on parallel rods, and project light from above. (...) We are not going to transform our lighting into sun, moon, morning, noon, evening or night, instead we let the light be what it is, i.e. yellow, blue, green, violet etc...- We don’t load these simple phenomena with notions such as demoniac red, mystical blue-violet, evening orange, but we rather open our eyes and focus on the pure strength of the color and of the light. (Schlemmer qdt. in Polieri, 2006, 31)

⁷ In German, *Schauspiel* means performance. Schlemmer cuts the word in its two elements: *Schau* – noun: visual exposure, presentation; *schauen* – verb: to watch; *Spiel* – play.

⁸ A principle valid for the plastic arts, too, until the invention of abstract art.

The implementation of the formative abstraction on the stage was pursued by a mere exploration of the stage-technical elements – an elementary analysis: by removing any documentation from the discussion on the stage event as central element, the working means left available were all these stage means, in their purest state; by their combined action, the stage narrative could be composed (*the composition in time* – the performance), targeting a total objectification of the event; an “abstract” and “objective” performance that, nonetheless, had all the chances to be restructured “subjectively” at any time in public.

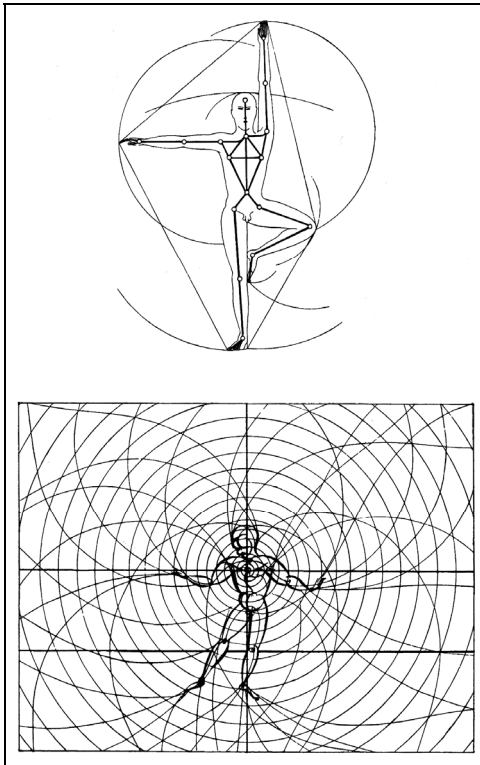


Fig. 2: Oskar Schlemmer, *Man in Space, Studies*, 1925

Oskar Schlemmer was something like a last romantic and, thus, a paradoxical avant-garde, politically unattached artist. It is amazing that Schlemmer still talks about the tragedy actor as an image of reference, including the fact that he invokes the concept of *Sublime* in his text, which carries major philosophical consequences, not at all trifling at a time when the avant-garde artist is the synonym of the involvement of politics in the art: “I want to represent the most romantic idea in the most uninvolved form”, wrote Schlemmer in 1915 in his diary – an objective he established throughout the Bauhaus stage experiments. Schlemmer, a unique creator of theatre, intended to create the perfect marriage on the stage of the *man – the measure of all things* with the technical objectification so fervently sought by the Bauhaus doctrines. His feeling of not belonging to a prevailing tendency, his somewhat romantic retreat in his experimental laboratory may be identified in the fragment below, in which a melancholy tone of his intellectual action can be guessed:

Amazed at the flood of technological advance, we accept these wonders of utility as being already perfected art form, while actually they are only prerequisites for its creation. “Art without purpose” insofar as the imaginary needs of the soul, which kills the sublime, and for a decaying society, which is able to enjoy only play that is drastically erotic or artistic *outré*, all profound artistic tendencies take on the character of exclusiveness or of sectarianism. (Schlemmer qtd. in Gropius and Wensinger, 1986, 31)

Schlemmer's abstraction is perhaps sooner related to the ideal of the total work of art (*Gesamtkunstwerk*) in the German romantic tradition – starting from Wagner – because he considers that theatre is the most intricate artistic language, the art most entitled to assume this right; Schlemmer's approach opposed (perhaps) all the politically attached artists of the era, the constructivist Soviet or Soviet inspired artists, and even Erwin Piscator, the famous director. For example, as shown by Manfred Braunek, it seems that he had some sort of doctrine conflict with Piscator:

In April 1927, at Dessau, Piscator saw the Bauhaus Dances. It seems that this metaphysical constructivism of the dance didn't inspire anything to him. His concept of Political Theatre was completely opposed to this performance (*Bühnenarbeit*). Piscator's opinion found adherents in several Bauhaus members; in the theatre studio, they required a more powerful political rendering of the artistic work, but Schlemmer dismissed inflexibly these requirements. He discussed critically in two articles Piscator's position [...] In Schlemmer's opinion, the total theatre could not be the political theatre. Moreover, it was supposed to be open to the purely artistic experiment. (Braunek, 1998, 238)

In 1928, Oskar Schlemmer was found in total conflict with the new Bauhaus principles, when the management of the institution was taken over by Hannes Meyer, a Swiss architect known as communist activist, who implemented a new ideological line, requiring the political involvement of the Bauhaus production. This aspect determined Schlemmer to leave the institution in 1929.

László Moholy-Nagy and the Mechanical Approach of the Theatre of Totality

From among all the Bauhaus theatrical systems, the system envisaged by Moholy-Nagy is perhaps the boldest and most coherent, owing to its ambition to outline a new, total theatre; in any case, he is the most explicit one along the doctrine line, as well as of the image he attempts to draw for this prospective theatre; however, he remains unclear with respect to the solutions envisaged. His fundamental text, *Theatre, Zirkus, Varieté*⁹, was published in 1925, with Schlemmer's text and Molnár's project. Compared with Oskar Schlemmer's system and Weininger and Schawinsky's spherical theatre designs, Moholy-Nagy's is midway between the two distinct Bauhaus directions. Bordered on one side by Schlemmer who envisaged on the stage an abstraction of the performance means up to the achievement of the future mechanical representation, experiment on a peep show stage, and on the other side the futuristic visions of the spherical theatres, still wearing the veil of an imaged stage technique/mechanics, Moholy-Nagy's idea of theatre connects (at least theoretically) Schlemmer's abstraction and the image of a space freed from the constraints of historical architecture of the theatre building, ready with a

⁹ *Theatre, Circus, Variety Show*, in *Die Bühne im Bauhaus*, Munich 1925

technologically superior stage technique, which evokes the simultaneous stages and the imaged mechanics of the spherical theatres. Schlemmer and Moholy-Nagy share the endeavor to create, based on a philosophical/aesthetic system structure, their own visionary theatre system, laying the foundations of a very clear systematization of the working terms, through their analysis and critical definition, of course, as viewed by the era and by the Bauhaus doctrine, a rational and efficient system in the analysis of the future dramatic art.

He is a polyvalent constructivist artist: he was a painter, a sculptor, a photographer, a filmmaker, a designer, a scene designer and a teacher. Moholy-Nagy, active in the Budapest avant-garde during 1917-1920, then in the Dadaist, later constructivist circles, arrives at Bauhaus in 1923, invited by Walter Gropius, where he takes over the classes of fundamentally formative studies (color and composition) from Johannes Itten, and where he teaches until 1928 when he resigns. He spends in Berlin the following two years, working in experimental filming, but also as a scene designer. His arrival at Bauhaus is considered the opening of the constructivist spirit in the institution, which meant the shift of the aesthetic direction both in the artistic production and in the teaching doctrines. "We can no longer think of life without technical progress", he said, because "this is our century – technology, machine, socialism." (Moholy-Nagy qtd. in Mansbach, 1980, 31)

The art of our time must be elementary, precise and all-embracing. This is the constructivist art. Constructivism is neither proletarian, nor capitalist. Constructivism is in the very beginning, classless, without precursors. In it the nature of its expression retrieves its pure form – the intact color, the rhythm of space, the equilibrium of the form. [...] In constructivism the form and the content are one and the same thing.[...] Constructivism is pure content[...] It embraces industry and architecture, objects and their relations. Constructivism is the socialism of the sight. (qtd. in Braunek, 1998, 243)

His constructivist ideas will later guide him toward the boldest abstract artistic experiments, particularly in photography and film, where he engaged in pioneering research; his fascination with the mechanical and the electrical (electro-mechanical, optic, acoustic) event steered him toward projects designed for the new social dynamics that had to promote the new aesthetic norms. "When I see a sculpture, I cannot think of static mass", said Moholy-Nagy (qtd. in Mansbach, 1980, 53); this statement is absolutely defining of his philosophical system within which he developed his artistic projects, including the reformation of the theatrical art and its aesthetic role in society.

In the dramatic system envisaged by Moholy-Nagy we note for the first time in the history of the theatre the syntagm "theatre of totality" (*Theatre der Totalität*); at least the idea of associating the concept of *totality* of the *dramatic* art emerges for the first time in the dramatic culture, even if, by Moholy-Nagy's time, theatre/opera performance had been theorized in terms of totality and

associated with the idea of totality, but in Wagner's (and Adolphe Appia's) notions of *Gesamtkunstwerk*, i.e. total work of art¹⁰. The text *Theatre, Zirkus, Varieté* is the presentation of a radical-progressive dramatic system, in its turn a mechanical-centric one, in which, apart from the introduction to the theses of the system, the most important aspect emphasized is (partly similar to what happens at Schlemmer) the man's role and place in the theatre of the future. In a mechanized vision of a technological organism of production of the performance, the man's problem and position must be well clarified, because Moholy-Nagy's system dismisses from the beginning the style and the "manner" of the theatre by his time, which he calls, sequentially, in its historical evolution, historical theatre, narrative drama (*Erzählungs-drama*), action drama (*Aktions-drama*), improvisation theatre (*commedia dell' arte*). He cannot dismiss, however, man's presence in the series of dramatic elements on which he is going to focus his reformist criticism and which he is going to deem "synthesis of the elements of presentation: SOUND, COLOR (LIGHT), MOTION, SPACE, FORM (OBJECTS AND PERSONS). With these elements, in their accentuated but often uncontrolled inter-relationships, the theatre attempted to transmit an articulated experience." (Moholy-Nagy qtd. in Gropius and Wensinger, 1986, 49)

Therefore, because of the partial impossibility of removing completely the individuals' presence in the dramatic act, Moholy-Nagy attaches to him/her a double role, the one generating stage action – through word, sound, action, and the one supervising the work of art (the creator of theatre – see Schlemmer's notion of "the perfect engineer"); but first, limits are described – everything happens in the context of the creation of a synthetic performance complex labeled *Eccentric* by Moholy-Nagy¹¹:

As a logical consequence of this there arose the need for a MECHANIZED ECCENTRIC, a concentration of stage action in its purest form (*eine Aktionskonzentration der Bühne in Reinkultur*). Man, who no longer should be permitted to represent himself as a phenomenon of spirit and mind through his intellectual and spiritual capacities, no longer has any place in this concentration of action. [...] (Moholy-Nagy qtd. in Gropius and Wensinger, 1986, 52)

According to him, this exclusion operated by the artist is owed to the morphological limits of the body/organism mechanics, which can be, nonetheless, overcome by circus acrobats (which is not important for Moholy-Nagy's system,

¹⁰ In German, the terms that denote Totality are two and mean different things: *Totalität* and *Gesamtheit* concern totality, but their interpretation has different tone: the *Total Theatre*, defined by Piscator and Gropius (the central concept of this study) is a compound word: *das Totaltheater*. Because of the connotation deemed nationalist, the French dramatic culture does not accept the term total theatre, because of the German genealogy of the idea.

¹¹ The term *Eccentric* (*Exzentrik*) denotes the *Experiment* both at Moholy-Nagy and at Farkas Molnár – another important Bauhaus artist.

because he thinks that the performances of the body are subjective aesthetic experiences of the relation performer-spectator.) However, he is interested in an *objectification* of this experience¹²:

The inadequacy of the “human” *Excentrik* led to the demand for a precise and fully controlled organization of form and motion, intended to be a synthesis of dynamically contrasting phenomena (space, form, motion, sound, and light). This is the Mechanized Eccentric. (Moholy-Nagy qtd. in Gropius and Wensinger, 1986, 54)

The Theatre of Totality postulated by Moholy-Nagy is a theatre centered on the concept of *Mechanical Eccentricity* and on the fact that the man – the individual (considered the most controversial milieu-element of the theatre) must interact with the Eccentricity that is *exclusively* mechanical. I believe this is the strength this system, because the endeavor to outline a coherent vision meant the creation of a dialectic system of drawing and reconciling the two important fundamental premises and working materials. While Eccentricity is an abstract milieu/mechanical means, from which no parameter changes essentially, but only undergoes formal variations, I wonder what mutations should have occurred in the presence of the human being on stage, in his/her actions, practically in his/her entire interpretive system, to the extent where we can still consider such a system in this context in which stage means fuse.

Man as the most active phenomenon of life is indisputably one of the most effective elements of a dynamic stage production (Bühnengestaltung), and therefore he justifies on functional grounds the utilization of his totality of action, speech, and thought. [...]

And if the stage didn't provide him full play of these potentialities, it would be imperative to create an adequate vehicle.” (Moholy-Nagy qtd. in Gropius and Wensinger, 1986, 57)

But the creation of this stage/stage set frame in order to support human performance is not yet the final solution for the settlement of the apparent antagonism between man and the mechanical performance. Like already said, the coordinates of the mechanical performance change only formally, as long as they function as a synthesis of sound, form, space, light, movement, object. These elements can *and must* change ceaselessly their values (low-loud, closed-open, color categories, directions, light and sound textures) in order to create the abstract composition; this is why I cannot perceive, *au fond*, a structural change of the overall stage, through the *constant* mutation of these values, as generated and built technically by a fixed (even limited) number of stage-technical elements. However, once again, formal variation can create only new formal context. The structural change was required by Moholy-Nagy at the deepest level, in the very ontology of the performer and of his/her act of creation:

¹² At Schlemmer, too, the direction of the objectification of the dramatic experience was an important research coordinate.

But this utilization of man must be clearly differentiated from his appearance heretofore in traditional theatre. While there he was only the interpreter of a literarily conceived individual or type, in the new THEATRE OF TOTALITY he will use the spiritual and physical means at his disposal PRODUCTIVELY and from his own INITIATIVE submit to the over-all action process.

While during the Middle Ages (and even today) the center of gravity in theatre production lay in the representation of the various types (hero, harlequin, peasant etc.), it is the task of the FUTURE ACTOR to discover and activate that which is COMMON to all men. (Moholy-Nagy qtd. in Gropius and Wensinger, 1986, 57-58)

This fragment is a purely constructivist rhetoric structure that, at a first reading, seems to describe an equalitarian type, at an aesthetic leveling of the reception of the performance act and its objectification; the leveling of the aesthetic experience could have (perhaps, in the end) resulted in a deletion of the social borders – the great socialist objective. This is a level of interpretation that cannot be ignored when analyzing Moholy-Nagy's text, given his political affinities. And the theatre, the actor were, particularly in the 1920s, an efficient channel of progress and social reshaping. However, beyond a politically engaged social ideal, Moholy-Nagy's mechanism is a lot subtler: he expects from the actor of the future a mechanical leveling, essentially a finding of the common denominator of the performing act and of the "mechanical temperature" of the technological environment of the stage. He states it as a programmatic necessity of the progress of the performance art, but he does not define and does not explore the actual techniques that could have led to this result.¹³

The two crucial points of view approached by Moholy-Nagy for the transposition of the new Theatre of the Totality concern pragmatically and uncompromisingly the man's role in this new performance organism: the maintenance or the dismissal of the performer/actor, his removal is explained:

...Theatre is the concentrated activation (*Akzionskonzentration*) of sound, light (color), space, form, and motion. Here man as co-actor is not necessary, since in our day equipment can be constructed which is far more capable of executing the purely mechanical role of man than man himself." (Moholy-Nagy qtd. in Gropius and Wensinger, 1986, 60)

But keeping the performer is a risk: he could put on the new stage "a copy of the nature", a phenomenon programmatically dreaded by the constructivist avant-garde.

But how can we integrate a sequence of human movements and thoughts on an equal footing with the controlled, "absolute" elements of sound, light (color), form, and motion? In this regard only summary suggestions can be made to the creator of the new theatre (*Theatregestalter*). (Moholy-Nagy qtd. in Gropius and Wensinger, 1986, 62)

¹³ Moholy-Nagy's first practical experiences in theatre, as scenographer, date back to 1920-1921, but they are not at all significant from this standpoint. Perhaps his lack of experiences in theatre was decisive for the failure to fathom these fundamental aspect of the dramatic system proposed.

Moholy-Nagy's suggestions are solutions discontinued at the level of the technical *effects*, obviously inspired from the "technical" nature of the image for the Theatre of the Totality: for example, by means of optic devices and of a complex system of mirrors, the (optic) result would have been face or body expressions hyperbolized, whereas voice amplification, needed in order to balance the amplitude of the visual image, would have been possible by similar electro-mechanical means. The technical proposals for these effects are film projection, gramophones and speakers. Here, Moholy-Nagy believes that the possibilities of technical integration of the individual/actor, his/her configuration and coordination as stage image are defined as idea, to some extent, and particularly as representation. Along the Bauhaus experimentalist line, where the artists' multi-disciplinary concerns were constant, many aspects of their projects were left unsolved: the enunciation, the thesis gained importance to the disadvantage of the solution.¹⁴

Leaving this chapter open and being either aware or fluctuating in his approach (in this text, the reference to the actor is inconstant: the author want his/her removal – in favor of the total mechanical performance – or, conversely, goes back to dealing with the human figure as indispensable image of the performance), in the end, Moholy-Nagy keeps the individual on the stage, because he considers fertile the "contrast between the human body and any mechanical construction". He envisages technical solutions in order to attain total objectification, by making metallic masks and costumes that, through adequate lighting, can erase any trace of subjectivity in the actor's play by the exposure of the grimace or of the body expression, or by costumes that should amplify a certain function. The technical/technological accessories to the actor's actions, proposed by Moholy-Nagy, results from the conjugation of the other stage means, already enumerated: sound, color (light), cinema, set mechanisms, as well as stage-technical devices that should ensure a variable geometry to the performance area: "In the future, SOUND EFFECTS will make use of various acoustical equipment driven electrically or by some other mechanical means. Sound waves issuing from unexpected sources." (qtd. in Gropius and Wensinger, 1986, 64). Or:

Films can also be projected onto various surfaces and further experiments in space illumination will be devised. This will constitute the new ACTION OF LIGHT, which by means of modern technology will use the most intensified contrasts to guarantee itself a position of importance equal to that of all other theatre media. (qtd. in Gropius and Wensinger, 1986, 67)

¹⁴ Questions such as: is an emotional leveling possible through separation? Where should have begun the actor's creative process? From within or from without him? And how? By starting from an energy, an image – a universal template of the state to be performed? What would have been the aspect of the play models that embodies emotional constants valid for all people? These questions are still left unanswered.

Furthermore, based on the premise that everything on stage will become mechanically controllable, Moholy-Nagy imagines a development of the vertical movement of the entire stage set, to the disadvantage of the traditional horizontal movement. In the new conditions: “Nothing stands in the way of making use of complex APPARATUS such as film, automobile, elevator, airplane, machinery, as well as optical instruments, reflecting equipment, and so on.” (qtd. in Gropius and Wensinger, 1986, 67). Everything will be controlled by the “thousand-eyed NEW STAGE DIRECTOR” who holds an adequate technological equipment, an idea matching Schlemmer’s “perfect engineer”.

The stage – spectator relation will have already been changed, creating reciprocal creative tensions by the use of suspended or lift bridges, arranged in all directions, by platform-tribunes built far in the audience’s space, by rotating stages able to draw nearer to the spectators certain performance sequences according to the procedure of the film “foreground” – all these could ensure a completely original (re)organization of the stage play.

Space will then no longer consist of the interconnections of planes in the old meaning, which was able to conceive of architectonic delineation of space only as an enclosure formed by opaque surfaces. The new space originates from free-standing surfaces or from linear definition of planes (WIRE FRAMES, ANTENNAS), so that the surfaces stand at time in a very free relationship to one another without the need of any direct contact. (Moholy-Nagy qtd. in Gropius and Wensinger, 1986, 68)

However, we don’t have any clue of a concrete form of the stage of this theatre, but only a vague mention; again, the enunciation of an undemonstrated thesis: “As soon as an intense and penetrating concentration of actions can be functionally realized, there will develop simultaneously the auditorium ARCHITECTURE.” (Moholy-Nagy qtd. in Gropius and Wensinger, 1986, 68) Therefore, we have ideas and extremely complex working principles of these various means, but we don’t have the space unit that could embrace them; even though apparently disappointing and frustrating, I believe this statement in the unambiguous outline of a complete project of theatre of the totality is an honest one, because Moholy-Nagy didn’t have an architect formation, nor did he have significant work experience in theatre at that time.

In the volume on the Bauhaus theatrical projects, apart from *Theatre, Zirkus, Variété*, another Moholy-Nagy project was published, called *Partiturskizze zu einer mekanische Exzentrik (Score Sketch for Mechanical Eccentricity)*, i.e. an exemplification of his idea of synthesis of *Eccentricity* already described in *Theatre, Zirkus, Variété*. Drafted in 1924, it is a challenge for any kind (musical, visual, performing) of reader, even if Moholy-Nagy provides several explanations and keys to reading it. The artist describes his drawing plainly as “A synthesis of the form, movement, light (color) and smell” (this is the score subtitle), which evokes futuristic experiments, as labeled by Ulrike Gärtner in the catalogue of the 2009 László Moholy-Nagy retrospective in Frankfurt:

The Mechanized Eccentric appeals to visual, auditory, and olfactory perception and thus recalls the ideas of the Futurists: the “primitives of a new, completely transformed sensibility” espoused in their manifestos such as *The Painting of Tones, Sounds and Smells* of 1913, a synthesis of the senses. (Pfeiffer and Hollein, 2009, 86)

The score is divided in three main categories, for the events *on stage*, for *lighting* and for *sound*. The first category is subdivided in two: Stage I (form + movement), Stage II (form + movement + film projection).

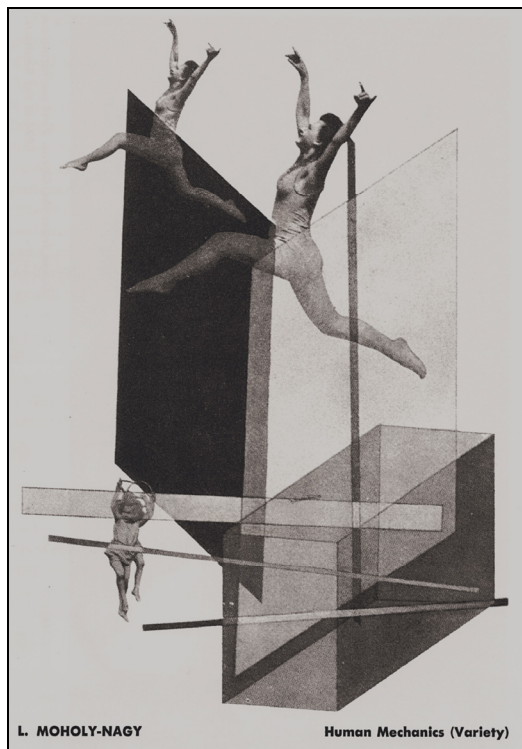


Fig. 3: L. Moholy-Nagy. *Human Mechanics (Variety)*, 1924

the integration of exotic music instruments in this class, already required new performing techniques, as well as new music notations. The avant-garde waves stimulated both the new forms of art and the manner of noting them: the revolution was taking place at all the levels of art processes and languages, from the laboratory to the public presentation of the work of art.¹⁵ In this context,

The noteworthy aspect of this project is the invention of an abstract visual language to the totally personalized notation of a stage experiment. Moholy-Nagy devises a new type of synopsis of a new type of performance event, a notation somewhat more synthetic than a director's book in the classic meaning of its format.

The concern with the reformulation of the “score writing” and with the invention of new systems for the notation of the event (mainly the sound, spectacular one), in fact, with the setting of a new *graphic code* of noting it was not a singular endeavor at that time. The creative intention arose mainly from musicians who, owing to the technical advancement that generated the invention of new instruments and owing to their adoption and homologation in the class of the music instruments, as well as by virtue of

¹⁵ Since the publication by futurist Luigi Russolo of his famous 1913 statement *L'arte dei rumori*, the paradigm of defining “music” changes radically: Russolo includes noises in the sound universe, as an expression of a new acoustic (futuristic) reality. The invention, in the 1920s, of electronic instruments, will determine the emergence of new notation systems, a phenomenon that will peak after 1945.

Moholy-Nagy's drawing of the *Score for Mechanical Eccentricity* complies with the time's tendency to invent new languages for new forms of art. In fact, such a notation, by eluding authentic rigor, by "reinventing rigor" (even if there is a geometric rigor necessary in order to indicate the simultaneity of the actions), leaves room to a large area of randomness in a presumptive interpretation, even though the conceptual system on which it is based is very rigorous. There are no clear notations for the stage and for the cinematographic events; there is only a visual drawing accessorized by a list of keywords that describe sequentially the stage actions, mainly electro-mechanical events. In the column dedicated to the sound, the siren is the key instrument that accompanies the performance¹⁶, but the musical notation (still "classic" – staves and simultaneous sound indications) are insufficient in order to create a sound map of the event, because the entire complex lacks any notation on the duration of the performance. Of course we could image, or even reconstruct, one way or another, the mechanical *performance* noted by Moholy-Nagy, but in this case a large significance would be ascribed to the randomness in the reading of the score, precisely because the tempo notation is absent, even if there is a specification that "the width of the band indicate the duration", but without any temporal reference system, like measure or tempo; here, the project of the performance would be in paradoxical contrast with the thorough doctrines of a prospective mechanical and techno-electro-centric postulated by Moholy-Nagy himself. Could the artist leave room to randomness and interpretation just to add a playful touch? Could this be a degree of lack of control on his creation, deliberately inserted in an apparently rigid system? Or is it the mysterious, transcendental and uncontrollable element of a performance, be it a mechanical one? There are many possible contemporary interpretations of the score intention, but I believe that Moholy-Nagy, by actually building a visionary *performance project*, could not foresee the entire necessary technical vocabulary. Technical fables were common because they mirrored the very expression of accelerated progress; how else could have emerged so many utopian projects or cinema masterpieces inspired by the technological miracle?¹⁷ Indeed, when reading Moholy-Nagy's draft score, we deal with an abstract visual experience rather than with the imaginary-visual-acoustic outline of a performance. Nonetheless, the artist envisaged a *space composition in an indeterminate time*; he created a mechanical stage narrative whose development is suspended in time, illustrating the spirit of this desired new form of theatre.

Thus, *Score for Mechanical Eccentricity* is pure and visionary statement of intent, a project illustrative of the avant-garde spirit, a typical exemplification of the manner in which constructivist artists synthesized visual codes in order to describe

¹⁶ Certainly, the siren is a deeply social and political tool in the imaginary of the time: its sound is the sound of the entry in and exit from the manufacture – the sound of the production, of the fast/mechanized transport, and, symbolically, the siren is the sound of insurrection, revolution and progress.

¹⁷ The film *Metropolis* (Fritz Lang 1927) discusses, among other things, the collapse of a technological society. It is the first science-fiction cult movie.

their designs. The drawings by which these artists illustrated their theses on the theatre of the future are collage works: to read them is to dive intellectually in the formative language of the abstract visual constructivist universe rather than to draw accurately an axonometric, coherent vision or an explicit stage design.

Weininger, Schawinsky and the Spherical Theatres

We will end our tour in the world of the Bauhaus artistic “laboratory” by two radical ideas for the reconfiguration of the performance area, two utopian projects that resemble two space exercises drawn along the principle of changing the space-performance-spectator relation - Andreas Weininger’s (1924) and Alexander (Xanti) Schawinsky’s (1926) spherical theatres have two important common premises that animated the period: the need of the absolute suppression of the idea of picture frame and the seduction of the mechanical performance. Their projects are prophetic to a certain extent and will leave room to discussions on the profound nature of the performance space, to be carried at the end of the 1940s by the organization, in France, of debates on theatre and the performance space, signaling the urgency of rethinking the stage, the theatre architecture. In 1948, Etienne Souriau’s *Le cube et la sphère* is published¹⁸. One of the effects of this theoretical debate will be seen a lot later in the representation of the only one spherical theatre, *Théâtre de Mouvement Totale*, in 1970, in Osaka, by Jacques Polieri. While Souriau, in his conferences, commented on the two space models, with examples, proposing imagination exercises, semantic exercises based on the representations of certain texts for certain dramatic situations or stage set relations between props and actors, leaving room to debates and imaginary projections of one text or another in a *Cubic* or *Spherical* space, the two Bauhaus projects do not offer a technical key of reading, meaning an architecturally or stage-technically applied reading, but provide a merely conceptual reading.

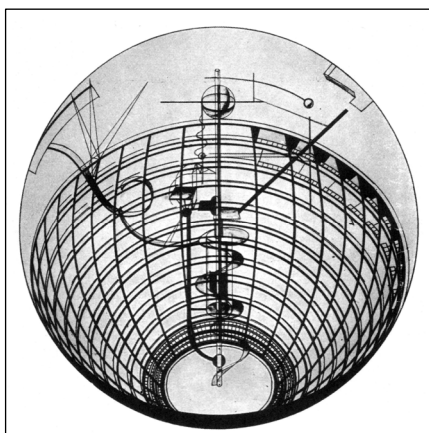


Fig. 4: Andreas Weininger.
The Spheric Theatre, 1924

¹⁸ In Villiers, André. (Ed.) *Architecture et dramaturgie*, Flammarion, Paris, 1950.

The poetic-utopian side of these projects allows us to contemplate the visionary impulse that animated the 1920s artists and architects. We are fascinated with the approach through which they introduce future principles of dramatic operation (via drawings and texts) without the slightest technical concern for the project, without at least asking themselves whether their theatres could stand, given that the gravitational principle is the first one to be complied with in a viable architecture design. The total ignorance of such rigor is a mark of the inter-war utopian architecture designs, characterized by the radical nature of the conceptual presentation rather than by the rational analysis of the actual chance to translate them¹⁹. I think that in here resides the seduction exercised by these projects – in their assumed anti-Newtonian side, which exceeds any technical and technological determination. We are not in front of actual architectural projects, but in front of authentically utopian designs.

Both Weininger and Schawinsky, by the same type of space theatre (*Raumtheater*) in permanent motion, develop a sort of a-perspective stage, which no longer has precise directions. Thus, a space tension is created, because a clear establishment of the space relation between the stage action place and the audience's position is absent. The possibility to see simultaneously all the places of action and to include all the events with their dynamics results in what conventional theater labels the cancellation of the time and space unit. (Hahn, 1986, 52)

Despite explanations in the specialized analysis texts that deal with these encoded designs, the drawings, through their nature, limit any interpretation and any attempt to describe and represent the dynamics of the spherical ensembles. We cannot distinguish a performance in these spherical theatres, because we lack the fundamental design, dimension, rate data, the mechanical and state information. However, we do have our imagination, i.e. the spiritual engine that also drove the creation of all these projects.

In conclusion, we could operate an expressive-metaphoric comparison between the individual's role in the Bauhaus theatrical systems and the dramatic situation in the above cited film *Metropolis*: Bauhaus postulated the gradual removal of the man from the performance; in the utopian society described by the movie, the man, while not eliminated, is at least shrunk to two essential hypotheses: the invisible man-mechanism and the super-engineer man who, in the film, is the mad scientist.

¹⁹ This happens with the utopian projects of the Soviet architects (Tatlin, El Lissitzky), of those in the circle of the German architect Bruno Taut, futurists etc., all animated by the idea of creating visionary architecture, for a new society.

REFERENCES

- Braunek, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt's Taschenbuch Verlag GmbH, 1998. Print.
- Gropius, Walter & Wensinger, Arthur S. (Eds.) *The Theater of Bauhaus; Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnár*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1986. Print.
- Hahn, Peter / Bauhaus Archiv (Ed.) *Xanti Schawinsky*. Catalog of the Exhibition. Berlin: Bauhaus Archiv, Nicolai, 1986. Print.
- Mansbach, A. Steven. *Visions of Totality; Laszlo Moholy-Nagy, Theo Van Doesburg, and El Lissitzky*, UMI Research Press, 1980. Print.
- Pfeiffer, Ingrid & Hollein, Max. (Eds.) Gärtner U. *Light instead of Color – Kinetics instead of Statis*, László Moholy-Nagy Retrospective Prestel München. Berlin, London, New York, 2009. Print.
- Polieri, Jacques. (Ed.) *50 ans de recherches dans le spectacle*. Paris: Brio Editeur, 2006. Print.
- Sedlmayr, Hans. *Pierderea măsurii*, Bucharest: Meridiane, 2001. Print.
- Szeemann, Harald. (Ed.) *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Aarau und Frankfurt am Main: Verlag Sauerländer, 1983, Print.
- Villiers, André. (Ed.) *Architecture et dramaturgie*, Paris : Flammarion, 1950. Print.
- Wingler, Hans M. (Ed.) *Die Bühne im Bauhaus; Schlemmer/Moholy-Nagy/Molnár*, Gebr. Berlin: Mann Verlag, 2003. Print.

CRISTIAN RUSU, born in 1972 in Cluj-Napoca, he lives and works in Cluj. He is a stage designer at the Cluj National Theater and works also as an independent stage designer and visual artist. He holds a teaching position in Babeş-Bolyai University at the Faculty of Theatre and Television and he is PhD student at the same faculty. He is co-author of several highly awarded theater production in Romania and abroad. As visual artist he is exhibiting his works in various galleries and contemporary art spaces in Europe and the US.

THE SILENT STUDIO-JON FOSSE'S SYSTEM OF PAUSES IN ILLUSTRATIONS AND VARIOUS STAGE SETTINGS

DARIA IOAN*

ABSTRACT. Jon Fosse's plays are based on a complex system of pauses and empty spaces in the spoken language. In this article, we try to demonstrate their massive presence and the degree of relevance they have for Fosse's dramatic production, as well as the imperative need of making them as visible as possible in any of their visual representations. We analyze various recent drawings and stage settings of Fosse's silence in order to recreate the poetic discourse which led to their creation, following the connection between the texts and various artists' imagery. Our study will also discuss the meeting points and the differences of the visual codes created in these productions.

Keywords: silence, negative space, drawing, stage set, non-verbal speech, visual codes

He and his voice are apart and inseparable at the same time.

Jon Fosse, *Morning and Evening*

Undoubtedly, the striking number of various characters who choose silence in Fosse's dramas indicates that it [the silence], too, has a varied nature. The boy in *The Name*, Asle, the Old Woman or the Young Woman in *A Summer's Day*, the One and the Other in *I Am the Wind*, old Johannes in *Morning and Evening*, He and She in *Someone Is Going to Come*, Gry din *Autumn Dream*, the Old Men in *Deathvariations*, Signe or Asle in *This Is Ales*, all undergo language breaks. All become equal when facing silence, as if facing death. However, since these are utterly different characters, who are frequently in apparent clash and, even more bizarre, who embody the same character at various times in his/her life, this silence tends to be different for each of them. By revealing a large amount of figures that experience this state of silence, Jon Fosse displays its varied colors and shades. In his dramas, the spectator, as well as the actor, learns that a silence is never identical with another one, that the wordless world is as large as the one world of words, the one with which we are all well acquainted.

* PhD student, Faculty of Theatre and Television, "Babeş-Bolyai" University Cluj-Napoca, Romania. E-mail address: ioandaria@hotmail.com

In order to translate all these aspects, we must first ask what silence has become in the contemporary theatre background - this silence deemed by many scholars, ever since antiquity, one of the great arts of conversation¹. In *La Haine de la musique*, French essayist Pascal Quignard refers to Plutarch, to whom the mere fact that *physis* (nature) gave men two ears and one tongue meant that they should talk less and hear more (QUIGNARD, 1996: 131). Quignard further tells us that the human ear is sooner tasked in silence than amid noise.

Le silence ne définit en rien la carence sonore : il définit l'état où l'oreille est le plus en alerte. (QUIGNARD, 1996: 135)

Ingmar Bergman is one of the Scandinavian authors who, before Fosse, gave particular importance to silence, awarding to the sight a greater amount of understanding than to the hearing. Bergman places silence in batches, ranging from the total absence of the human voice sound to its maximum degree, represented by the shout. The Swedish filmmaker's 1963 movie *The Silence* confronts us with a world in which the communicable fails to occur in the family relationships or dwells, unfathomable, in unfamiliar languages. The protagonists of Bergman's script (Ester, Anna and the latter's son) are subject to silence under the pressure of a family history. The other characters talk in a language they do not know, and the relation between Anna and one of the unknown refuge town takes place in a completely wordless order. The 1973 *Cries and Whispers* introduces to us a dysfunctional family: three sisters unable to give a voice to their pains, to soothe their mind or to die in peace, as the case is with Agnes. This character dies without having said anything; for this reason, Bergman offers her a posthumous presence, by which she tries to communicate, at an intensely emotional level, with her sisters.

Jon Fosse's plays describe recurrently truly empty spaces; these are spaces that lack more than words, they lack even communication, where an inhuman silence sets down between human beings, delivered from the constraints of any signification. The French editions of Fosse's plays drew our attention by one particular aspect: the translator who introduced the Norwegian playwright to French readers, Terje Sinding, uses always *silence* and not *pause* for the Norwegian word *pause*, *bref silence* (*brief silence*) for *kort pause* instead of *brève pause* (*brief pause*) and so on and so forth, in all the combinations in which they appear in the texts. Since *pause* is frequently used as the playwright's indication in the French theatre, we may affix our remark to expressive reasons, perhaps agreed on with the author. This does not happen with the translations in English, where the pauses are marked only by the word *pause*, lacking any additional distinction. We may assign this aspect to the French audience's greater sensitivity to the sound aspect of the dramatic texts, which could have been the reason of the translator's

¹ Here we mean particularly Confucius and Cicero.

Terje Sinding's choice. Back to the Nynorsk in which the plays have been written, we note that the author does not operate any such distinction at the level of the indications, using the Norwegian word *pause* in order to cut the text. However, a distinction is made at the level of the characters' speech; they use the term *stille* (*silent/quiet*) against *synleg/rørsleg* (*noisy*), *lyden* (*sound*), *bråk* (*clatter*) etc. The absence of the word is not silence; it does not relate to human communication; instead, it is an immense silence, which easily dominates the characters' fleshless language. Therefore, this study proposes an additional distinction between speech and quiet, namely silence.

Leif Zern also noted, at Fosse, the equivalence of the words with their absence, calling to mind a temporal continuum sectioned by thresholds and doors:

In Fosse's theatre, when the characters are quiet, it is not because they lack words. In reality, between silence and word there isn't the slightest break; there is only the threshold that separates one moment from another one, one room from another. On stage, time and space coalesce. (ZERN, 2008: 64).

Thus, in the Swedish critic's opinion, pauses, like words, are instruments that mark an indefinite space that sometimes turns into time. What happens when the characters also leave room in the text and on stage to a monumental impersonal silence, lacking any apparent target?

We agree that Fosse's language embrace time and space measuring qualities, its traditional function being obviously negated, reversed or simply used at a very limited level. However, we do not believe that his speech and pauses may be included in the same category with the impersonal silence often raised in the texts. This exceeds more than the relation between speech and silence; it can render a state of non-existence, which hinders its staging.

In Jon Fosse's plays, the duration of the pauses varies: *pause*, *long pause*, *brief pause*, *fairly brief pause*. Even when concealed under identical names, silences are different from one another, and the texts provide no explanation to this end: *Pause/ pause*, *Brief pause/ brief pause* etc. As with the creation of the lists of characters that reiterate familial roles and are sometimes interrupted by the resonance of a proper name, Fosse's pauses follow closely the reiteration and variation procedures that structure dramas. The author does not set an obvious reference point for their approximation and the directors often deal with the issue of their representation on stage. The hypothesis of a correspondence between replies and wordless moments cannot solve alone this dilemma. Along the timeline, which, at Fosse, becomes visible with the text, the work turns into silence, after a certain interval elapses. But the length of a speech fragment is not necessarily equal to a certain pause length. More often than not, in the performances, the pauses used in the interpretation of the texts are conventional and somewhat rooted in tradition. In a play by Fosse silence is kept as in a play by Shakespeare. I had the chance to see successively

two stage productions of plays by the two playwrights: Fosse's *Autumn Dream*, directed by René Loyon, at the Etoile du Nord Theatre, and Shakespeare's *Taming of the Shrew*, at the Comédie Française in Paris (2007). The pauses made on stage did not vary distinguishably as length, but only as interpretation. Undoubtedly, Fosse's play was replete with such pauses, as compared with Shakespeare's text, and the *Autumn Dream* actors (Pierre Barrat, Anne Bellec, Catherine Benhamou, Marie Delmarès and Serge Maggiani) saturated such moments with the tension of strange visions they seemingly had or with evident character *absences*². In Radu Afrim's version of *Autumn Dream*, Fosse's distinct pauses lack almost entirely; the importance they have for any drama written by Fosse is all the more effaced by the fact the performance has rich background music, in which the gestures intended to slide toward the silence are lost in a sea of sounds.

The timeline of the speech break moments is unfathomable in Fosse's work and can only be guessed. Nevertheless, the pace of the verbal speech can provide us with some hints to the pace of the silence. The aphasic bodies directed by René Loyon would deepen the visual game when the verbal expression was negated by the text indications. The eye would become the primary substitute of the voice. In a similar manner, in the darkness of the theatre room, the spectator's eye focused on the absence of the sounds which could guide him/her toward the reading of the performance, searching for signs of life in a frozen stage landscape. The use of the seeing organ also has a novel alternative in Fosse's case, namely the illustration. Although the encounters between the theatre and the comic strip are truly exceptional, Fosse's play *Someone Is Going to Come* enjoyed numerous stage representations, as well as a graphic illustration, by French illustrator Pierre Duba. He also adapted the Norwegian's dramatic text. Marie-Andrée Brault thinks that the slow pace of the action is stressed by the very large images, while anxiety becomes all-pervading by means of an overlapping of the plans. Brault also notes the importance assigned by Duba to the eye in the reading he makes to the play *Someone Is Going to Come*:

In an illustration, when the man tells the woman "You liked him", with reference to the visitor, there is only one Cyclops eye that watches her. Then, his eyes become sly, choleric, his countenance splits in two and twists, fretting at the idea of love's defeat or its ineluctable loss. This importance of the eyes and of the sight is obviously present in Fosse's text: "she sits and looks you in the eyes/I know someone is going to come/ and staying concealed she will look you straight in the eye". The gaze scans and desires, protects and closes. Duba dedicates a page to this fragment, which means only one box [of the comic strip]. The woman's face is multiplied, her features overlap, they are either evanescent or firm. The woman is fragmented, slippery.

² By *character absence* we refer to the moments in which the actor seems to leave, to no longer play his/her, or the character ceases to be him/herself, becoming neutral and unknown to the spectator

Her eyes search, she is a shadow woman and a landscape woman who seems to need the other's look in order to exist or in order to escape indetermination. (JEU, nr. 107: 2/2003)

We note that Pierre Duba specifies, in the beginning of the book, that he worked together with Daniel Jeanneteau, who is a scenographer and a director. In 1999, the latter designed the stage set for the play *Someone Is Going to Come*, directed by Claude Régy. This performance included a setting element from Pierre Duba's comic strip, namely the old photo of the pair in the abandoned house before He and She buy it. The autumn ochre, brown and faded green shades the illustrator uses evoke the *Autumn Dream* feeling, but, primarily, as stated by Fosse himself, this is a state and not colors as such. Certainly, his statement become strange when related to the comic strip, in which color is one of the important elements of composition, but it can direct us toward a reading in which this communicated more to the mind than to the eye. Authentic pastel paintings, Duba's images illustrate a somewhat anachronistic pair, a classic sum of the pairs since. The two characters' faces, based, we think, on Modigliani's portraits, on French comic strips and on certain puppet traits, are extremely evocative and, thus, surprisingly familiar. The outfits, as well as the haircuts chosen for their representation, are not inspired by contemporaneity, but by the 1930s:

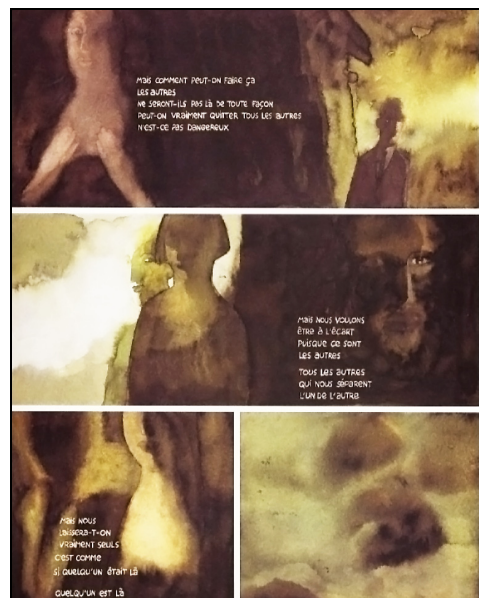


Fig. 1 and 2: *Someone Is Going to Come*, illustration by Pierre Duba.

Therefore, Pierre Duba guides us to the idea of a physical universality, definitely acceptable to any specialist in the technique of drawing the vague characters in Fosse's work. The images match the dynamics of the play, rendering the confusion states that result from the contour and chromatic noise. While on the book cover these graphical and color combinations are present only in the upper part of the drawing, and the red color of the old sofa, like the characters' faces, is clear and intense, throughout the suspense story, they invade the composition up to where they consume it almost entirely. The character dissolution, expansion or disappearance phenomenon is built up by the play on the perspective, in which they either lose their shape or detail, or they frequently change dimensions. The eyes on the drawn faces, expressive and delineated where the look tenor makes sense in the play, are the only ones to guide us through the mysterious haze that floods the sequence of images (see fig. 2). We have to identify, in this mainly visual reading, the language and chorus line breaks, the quiet and that silence of which Fosse is so fond. They are not mentioned in print, but they are fruitfully substituted by a series of text-free images, interceded with mixed ones. In Duba's book, these boxes target physical details (hinting at gestures and attitudes) or compositions with virtually impenetrable characters, dominated by ambiguousness, who recall some degree of anxiety and irritation to the eye. The characters' extreme transparency and fragility, the precariousness of their linguistic phrase, the minimalism and overwhelming pressure of the prescribed setting, the absence of space-time reference points – these are all early recognizable in these somber micro-paintings, but a great deal more difficult to put on stage. For the purpose of our study, we note the representation of the silent space by two options: text-free images, focusing on the corporal detail, and images in which the background exceeds the speaking character. However, none of these options proposes a palpable relation to the time elapsed in the absence of words.

At Fosse, silence may draw spaces, non-places, similar to what words can draw. The characters' inner states are frequently projected extremely materially in the speech, able to shape the surrounding objects or even elements of the nature. One such example is the description of the sea or of the house by the characters in *Someone Is Going to Come*. The calm and blue sea in the beginning of the play undergoes an almost total reversal of the shades, to a nightmarish *sea that overflows white and black*. The words can transform the landscape that surrounds the characters or the objects to which they relate. However, the same thing happens with the quiet or with the silence, which attain, at Fosse, impressive space construction and configuration capacities, such as in the play *Suzannah*:

it's so quiet
like
fairly brief pause

yes like a living room
torn apart
collapsed
inside me

(FOSSE, 2011: 11)

Old Suzannah turns into stage setting; in speech, her body attains immense extents. This happens to the woman in *A Summer's Day*, too, who becomes night, assimilates the outdoor storm and causes, indirectly, her lover's, Asle, death. This type of phenomena is recurrent in the Norwegian playwright's work. They open various way of visual representation, in which the actors and the stage can substitute each other, pushing the borders of realism and hindering any customary production.

Silence allows the transmutation of spaces, as well as the deletion of temporal barriers. A character may exceed to such an extent his/her outline in the absence of speech that it comes to become one with the landscape or even to incorporate it. H el ene Jacques, in her article *Paysages temp eteux* believes that "the exterior, in Fosse's dramatic universe, is always on the verge of swallowing up, of invading the interior" (JEU, nr.107, 2/2003: 93). Jacques labels hostile any space exterior to the stage, the social environment or the nature. The previous example, like many others in Fosse's work, allows us to state that the interior, too, can slot in stage-exterior spaces. Old Suzannah's body in the namesake play becomes an architectural product, and the engine of this transformation is the silence, as space connector.

For the stage directors, language gaps can embrace very different representations, depending on the elements they select in order to configure the performances. We will consider, for example, two stage representations of the play *Someone Is Going to Come*.

In Claude R egy's representation, the stage set of which integrates the drawn photo of the pair who dwelled in the play space some time before the apparition of the main characters, the modality of representing the spoken and tacit spaces overlaps visually. The French stage director states that his vision on the text language gave birth to a concentrated stage space, in which the objects and the actors' bodies assemble in order to play on reiterated overlaps and *quid pro quo* situations.

I ended in carrying at the centre the greatest part of the images, the bench in front of the house, the salon sofa, the kitchen table. All or almost all the images overlap one another. Frequently, actors sit in the same place. For example, the two men sit in the same place near the woman, on the courtyard bench or on both sides of the kitchen table. The images overlap, substituting one character to the other. It's a recurring procedure present in the text, as well as in the production of the image. (R EGY, 1999: 52)

For Régy, *the wordless voice* or the silence is a purpose of the dramatic demonstration rather than elements severed from the linguistic matter. The incommunicable which both Fosse and Wittgenstein envisage as being silent, settles down and, for Régy, emerges from the concrete language and its palpable expressions.

Quite the reverse, the director Denis Marleau's stage version is centrifugal. His representation premiered in Ottawa, Ontario, in November 2002, as collaboration between the National Arts Center (NAC) French Theatre and the Montreal creative company UBU. The three characters were assigned to the actors Pierre Lebeau, Pascale Montpetit and Alexis Martin. Marleau's setting displays an abandoned house whose outline is chipped, diffuse. It is open toward all directions and the interior-exterior transit is not hindered by any wall. The stage flow is free of any space constraint, like Fosse's text. The material borders of the objects on the stage are pierced, shattered and full of gaps.

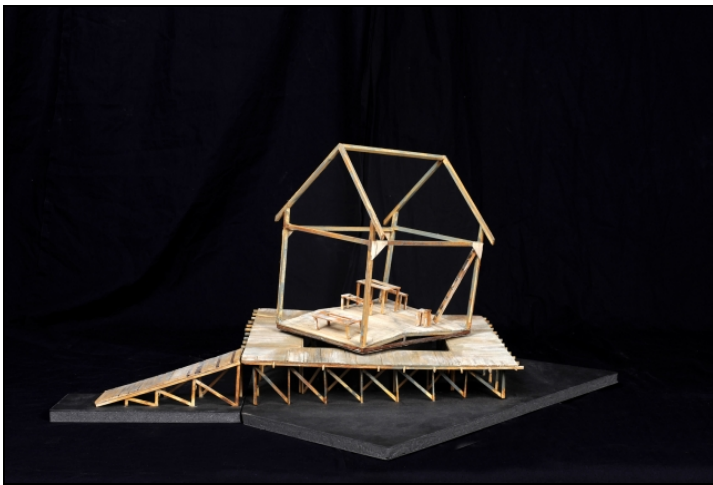


Fig. 3: Stage set layout of Denis Marleau's *Someone Is Going to Come* representation (2002)

In Louise Vigeant's review of this representation we identify the idea of an incomplete silence, of a state of peace eroded by speech:

Here, the house is open to the four winds: it is outlined by several beams, but its walls are absent. Even the scarce furniture items are pierced; everything is transparency and vulnerability. The woman and the man enter [this house], go around it, attempt to tame it, but the serenity of the place does not comfort them at any point. Denis Gougeon's music contributes to the creation of this atmosphere in which the menace is deaf, invisible, but palpable. (JEU, nr.107, 2/2003: 95)

The state of calm envisaged by the two characters becomes unachievable in this non-place fragmented by the anxieties of the thought. The flight and the search for tranquility outside language turn gradually into the despair caused by the arrival of a third companion. The zero degree of the word is only rarely reached by the central characters haunted by dread. The verbal refrains, like their reiterated pauses, amplify the dramatic tension in the strange space in which they took refuge. The setting, configured from deteriorated objects, chosen by Marleau for his minimalist representation, render visually the precariousness and the fragility of the language in the play. The word shattered by silence, so richly present in the dissonant dialogues, is shaped by the pierced edges of the objects. The transparency of a rarefied material world translates the similar one, of the communication. Marleau insists on the emaciated, almost volatile nature of this world rather than on its decrepitude.

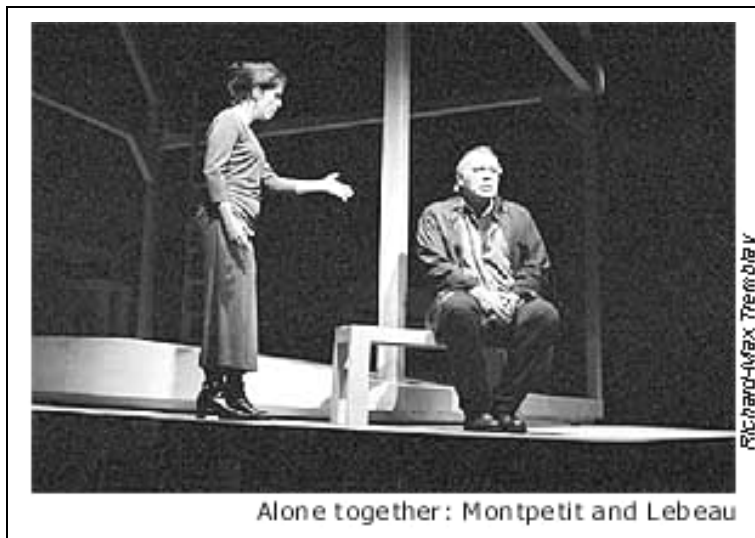


Fig. 4: Pascale Montpetit and Alexis Martin in the stage setting of the representation *Someone Is Going to Come*, by Denis Marleau

Again, in the representation of *Suzannah*, at the Cinnober Theatre Group in Göteborg, the director Svante Aulis Löwenborg uses a deconstructed space, whose structures are at sight.

Matthias Hartmann's representations seem to follow closely the modulations of the silence in Fosse's plays. On September 17th 2005, *Deathvariations (Todesvariationen)* premiered, in Germany, at Bochum. Particularly praised, this representation was performed again at Bergen Festspillene, in the *Jon Fosse 50* event, in 2009, on the celebration of 15 years since the Norwegian playwright's debut, as well as of his 50-year anniversary. The acute presence of silence on the stage occupies more than

one hour (nearly the double of an uninterrupted reading of the text), in a stage representation that, in terms of duration, does not linger on the actors' gesture aspects. They seem to be executed hastily, as if their real time were different from the one of the sound aspect of the play. When they do not engage in gestures provided by the indications, the actors are frozen, while when they execute them, they do it rapidly, almost unnoticeably. However, the absence of the movements does not lack expression. The actors' faces and bodies retain the tension of the last word uttered or of what they are going to say. They are hanging between pieces of language and do not seem to be silenced at any moment. Hartmann does not apply tardiness in an equal manner at all the phases of the representation. The discrepancy among the frequent pauses of various durations and the striking vehemence of the bodies emphasize both aspects. A game of shadows, obtained by different positions of the actors on the stage background, acts as a parallel play projection screen. At the end of the representation, the Girl's last reply is strangely uttered, in a manner not indicated in Fosse's text: the words are spoken increasingly hurriedly, as the voice seems to fade, as if swallowed or violently removed from the stage area. In Fosse's work, the fading voice is frequently paradoxically configured: it reaches silence just when its intensity peaks. Thus, under Matthias Hartmann's stage direction, the Girl becomes vital as she leaves life. The fading of the light to darkness matches perfectly the last words hollered by the character, creating the impression of a black hole that has just closed completely, absorbing not one but all the bodies on the stage. We also note that this absolute darkness is followed, only seconds away, by a bright light, in which the actors burst into laughter, detach from their fixed places and speak naturally, as if relieved from the burden of the text. However, this final "breather" pertains also to the diegesis of Hartmann's representation. It is an interpretation that emphasizes categorically Fosse's work language difference from any other one's.

Another stage representation by the German director, which emphasizes strongly the aspect of silence and emptiness, is *I Am the Wind (Ich bin der Wind)*, premiered on February 22nd 2009, at Schiffbau Halle in Zürich. The language of this representation is built through oppositions, staying faithful to the structure of the two protagonists, One and the Other. Even the Audience is separated in two diametrically opposite groups, on the sides of the stage. A hanging rope divides the space in two halves, and the characters can cross this imaginary border, depending on the text-required choreography. A huge table rules over the centre of the stage and, at the same time, is a domestic object and a deck. The stage set generates remarkable space flexibilities. Pauses are longer than in Hartmann's previous representation. Richer than in the plays in the first part of Fosse's dramatic production, they exceed the interval in which the actors speak. Since this is a text replete with deep philosophical statements, the pauses assist the spectator in getting used to them and provide him/her with the time necessary to decode the series of paradoxes

uttered by One and the Other. In Hartmann's representation, silence is intensified by a pregnant resonance of the hall in which it is performed. The play of lights is so varied and suggested that it props almost exclusively on its own the entire stage set.



Fragment from the representation *I Am the Wind*, by Matthias Hartmann (2009)

Former naval factory, Schiffbau Halle offers from the opening of the play the imaginary maritime atmosphere, dominated by mist and shadows, intended by Fosse for this vague dialogue:

I Am the Wind is performed in an imagined, envisaged ship and the events are also imagined, and they will not be performed, but imagined.³ (FOSSE, 2009: 601)

A bright screen at the centre of the table, separating the two speakers, decreases the clear visibility of the details concealed by mist, contributing to the spectators' perceptive confusion. The light reflected in the haze of this maritime stage has an effect contrary to the usual lighting, i.e. it conceals in lieu of disclosing, it jams instead of clarifying.

Elias Perrig, another German-language stage director for Jon Fosse's plays, is the author of two representations premiered in 2003, at Schauspielhaus in Zürich. He presents the communication between these people as a chemical reaction, as a meeting of substances with visible reactions. The play *The Son (Der Sohn)*, puts on stage four characters who pay no particular attention to the manner in which they speak or they are silent. Their costumes are realistic, and their voices do not reverberate unusually upon encountering Fosse's text. The dimensions of the stage are limited; it is almost too small for the old characters' armchairs. Perrig's chromatic choice, however, is bizarre: green speckled light pink floods the characters in an unreal image that flows and coalesces. This director's chemical vision, which explains indirectly that the relationships between people are like encounters between reagent substances, merely attaches an ordinary mark to Fosse's text. Exceptionally poetic along many sections, it does not match Perrig's laboratory.

Wulf Twiehaus's representation, *Autumn Dream (Traum im Herbst)*, is a successful encounter between normality and human anxiety. It premiered in Schaubühne am Lehniner Platz, on September 16th 2001. As with Thomas Ostermeier's *The Name*, the Berlin audience often laughs during Twiehaus's *Autumn Dream*. Strongly individualized,

³ Translation by the author

the five characters undergo many mindset clashes, from which funny situations are born, despite Fosse's linguistic minimalism. Silence is attained by very original means. One such means is the special lighting. Added to a setting structured on an uneven surface, the lighting creates almost materials shapes on the stage map, dense shadows that may conceal entirely some of the characters and even a part of the performance area. The setting edges are irregular, delineated by thick darkness that surrounds the tiny land strip on which the action of the play takes place. The contrast is emphasized by the fact that the five characters' meeting point is extremely realistic, reproducing a real-size cemetery section, with alleys, soil and tombstones added. In this space, so similar to a typical one, silence does not appear to be theatrical; it mingles with the deep silence of an actual burial ground, in which no question can be answered, no call is heard beyond the grave. The muteness and submissiveness of the stones and of the ground assign frailty to the characters exposed to the absolute darkness that erodes the edges of visibility.

The man's father is, in the same stage representation, a man of silence. Wulf Twiehaus assigns to him a rough aspect, coarse feature and extremely classic, almost official clothing items. The black, elegant and neutral suit marks his pale and severe face, differentiating him simultaneously from the other characters, whose aspect is considerably more personalized and related to a casual mix. The old man seems to meditate often, while the other character converse, an attitude that suggests and sustains a certain solemnity of the situation. He is also the only one who, from an accumulating and concealing silence, produces a strong shout that interrupts violently the flow of speech on the stage. At a certain point in the representation, he disappears completely from the spectators' view, although he remains silent on the stage. As his son draws nearer to speak to him, the light increases gradually around them, disclosing a strange formation in which the two characters' dialogue is going to take place: a black precipice on which the old man bends contemplatively, hands at the back. We realize that he had been alone over this dark abyss, beyond which nothing is visible, during the whole time we had the feeling he had exited the stage. His silence extended over his image, consuming it. Thus, not speaking may have, in Fosse's work, correspondences with the stage disappearance and with the extension of the speakers' space over the silent space. In parallel, silence accelerates the phenomena of consumption and expansion of some characters; similarly, it allows some of them to expand at the level of the entire stage, to transfigure and exchange fluently individual traits with setting traits, up to the full identification with the latter.

In Twiehaus's *Autumn Dream*, the precipice created by silence and darkness is mute and threatening. The father and the son seem to talk on the edge of the known world, beyond which a heavy void lies. The limit of the universe, of the language, is one of the most recurrent ideas in Jon Fosse's work. Even in the children's book *Kant*, illustrated by Akin Duzakin, the son and the father are, at a certain point, at the edge of the world, staring at the abyss that gapes in front of them. The son's question on what lies beyond this limit is left unanswered. The basement in which

little Lene descends is also an image of the black void impossible to describe by words. Silence is the only one that can penetrate this space, since it shares with it non-language features. While Matthias Hartmann was configuring, in *Deathvariations*, a double choreography of the actors, wearing grey clothing, and of their grey shadows, Wulf Twiehaus erects on the mortuary relief of his version authentic edifices of darkness. They are as material as the small hills of the cemetery through which the members of the Man's family stray. The massive use of the negative space in the stage image produces important breaks not only at the level of the word, but at the level of the visual speech, too. *The Luminous Darkness*, the chiaroscuro Leif Zern attempts to pin down in his study on Fosse's dramatic work, is the basis of Twiehaus's representation, potentiating the language and the silence in the play. The dissolution of common language and then that of the dramatic language itself are sustained by the use of the negative space in the communication, represented by the complete absence of words. The language structures thus created by Fosse are based on rhythm and musicality, and silence is an essential element of these effects. The sound and mute materials display many similarities in Fosse's plays. The variation technique for the different types of silence reproduces the variation of language elements, that reoccur in dialogues, affected by minimal modifications.

The existence of more types of silence is explained by the fact that they hold different values, both as time and as signification. In the reading we made for Jon Fosse's plays, we distinguish between the manner of not talking: quiet and silence. The former is an individualized alternative to the absence of speech, while the latter is impersonal, going through more than a character in turn; on the contrary, it crosses them all, having an impact on the entire play area.

In this type of theatre, silence attains many performance qualities. First of all, it can accompany gestures when dialogue is absent. Second, it requires representation in itself, alone, independent on any other action, and, if it is impersonal, it neutralizes or even freezes the characters' performance. On the stage, silence can be translated in very broad categories of the imaginary, provided that it appears to the extent and carrying the qualities suggested by each play.

REFERENCES

- Fosse, Jon, *Draum om høsten*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2000.
 Fosse, Jon, *Dødsvariasjonar*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2002.
 Fosse, Jon, *Og aldri skal vi skiljast*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1994.
 Fosse, Jon, *Natta syng sine songar. Ein sommars dag*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1998.
 Fosse, Jon, *Nokon kjem til å komme*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2004.
 Fosse, Jon, *Dei døde hundane*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2005
 Fosse, Jon, *Suzannah*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2005.
 Fosse, Jon, *Gitarmannen*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2005.

- Fosse, Jon, *Varmt*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2009.
- Fosse, Jon, *Svevn*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2009.
- Fosse, Jon, *Skuggar*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2009.
- Fosse, Jon, *Morgon og kveld*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2001.
- Fosse, Jon, *Det er Ales*, Oslo, Det Norske Samlaget, 2004.
- Fosse, Jon, *Frå telling via showing til writing*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1989.
- Fosse, Jon, *Gnostiske essay*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1999.
- Fosse, Jon și Duzakin, Akin, *Kant*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1990.
- Aadland, Erling, *Hund og engel*, Bergens Tidende, 02/11/1990.
- Brault, Marie-Andrée, *Jon Fosse de la scène à la case*, Jeu, nr.107, 2/2003.
- Duba, Pierre and Fosse, Jon, *Quelqu'un va venir*, Montpellier, 6 Pieds Sous Terre Editions, 2002 (fără paginație).
- Eide, Eiliv, *Livet som langsomt selvmord*, Biblioteksentralen AL, 2001.
- Fosse, Gunnar, *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*, Norges Forskningsråd, 2005.
- Johnsen, Kai, *Coup de sonde dans l'oeuvre dramatique de Jon Fosse*, (tradus de Terje Sindig și apărut prima dată în Vinduet, Oslo, toamna 2000), dosar de presă Jon Fosse, U.F.R. d'Etudes Théâtrales, Sorbonne Nouvelle, Paris.
- Kaland, Øystein, *Rytme i Jon Fosses Stengd gitar. En tolkning av tidsindeks i romanen*, Oslo University, 2003.
- Lescot, David, Interviu cu Claude Régy, 1999, press file "Jon Fosse", U.F.R. d'Etudes Théâtrales, Sorbonne Nouvelle, Paris.
- Mandea, Nicolae, *Teatralitatea – un concept contemporan [Theatricality – A Contemporary Concept]*, Bucharest, UNATC Press, 2006.
- Mehrabian, Albert, *Silent Messages. Implicit Communication of Emotions and Attitudes*, Belmont, C.A: wadsworth, 1981.
- Quignard, Pascal, *La haine de la musique*, Calman-Lévy, Paris, 1996.
- Rafis, Vincent, *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2009.
- Ryngaert, Jean-Pierre et Sermon, Julie, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, coll. "Sur le theatre", Paris, Editions Théâtrales, 2006.
- Vigeant, Louise, *Le risque de l'ennui*, Jeu, nr.107, 2/2003.
- Zern, Leif, *Dans le clair obscur. Le théâtre de Jon Fosse*, Paris, L'Arche, 2008.

DARIA IOAN is a 29 year old Romanian born performing and visual arts researcher. She has a master degree in Theater and Performing Arts, at the Theater Studies Institute of the Sorbonne Nouvelle University from Paris, France, as well as a master degree in Photography, at the Visual Arts and Design Academy Ion Andreescu from Cluj-Napoca, Romania. She is currently undergoing the third year of a Phd program in Performing Arts at the Babeș-Bolyai University from Cluj-Napoca, with a research focused on Jon Fosse's dramatic work. Her main area of interest is the evolution of contemporary visual representations in theater, photography and video art.

COGNITIVE SCIENCES: NEW PERSPECTIVES FOR THE ACTOR

FILIP ODANGIU*

ABSTRACT. The application of meta-cognitive strategies in the actor's training is a consequence of the contacts of theatre researchers with contemporary cognitive sciences. This article intends to emphasize two of the issues discussed in studies "at the border" between theatre and neurosciences: the psyche-body dichotomy and the process of loss, respectively, of retrieval of the self during the actor's training.

Keywords: outside in stage play, neurosciences, derealization, mind-body unit, absent body, soft focus

"I'm changing mind to body. Body includes mind"

Viola Spolin

By choosing to dwell within the Cartesian paradigm – on the duality Mind separated from the Body -, the 20th century dramatic debate polarized theatre specialists around two tendencies, illustrated in *Paradoxe sur le comédien*.¹ Diderot, as both philosopher and playwright, had two major concerns, writes Jean Benedetti: as a theoretician, he intended to introduce an element of reason in an art he considered ruled by chaos and, as a playwright, he wanted to preserve the integrity and the consistency of the performances, so that they should not vary from one representation to another (Benedetti 2007, 79-80). In order to attain these purposes, the French theoretician defined two possible paths to be travelled by the actor, depending on the level of sensitivity involved in the process of creation: the capacity to feel a "real" emotion and the use of technique. Based on the model of the being within whom mind and body are separated, Diderot contributed to the crystallization of the notions of "psychological" and "physical" play or, as approached by the practitioners in the Anglo-Saxon area, of the "outside in" and the matching "inside out". According to a widespread opinion, the American actors' performance sticks to the "inside-out"

* Teaching assistant, Faculty of Theatre and Television of "Babeş-Bolyai" University Cluj-Napoca, Romania
E-mail: filip_odangiu@yahoo.com

¹ As it will be seen, this firm separation is seriously questioned these days by cognitive science findings.

formula, whereas the British actors' formula would be "outside-in". The two performance categories are also established as marks that differentiated between the actor training systems (Kemp 2010, 8). In the contemporary theatrical theory, the idea of the actor's performance following the "inside-out"/"outside-in" dichotomy is challenged from the perspective of the most recent research efforts in neurosciences which require the assumption of the centrality of the body: we think "in" and "through" the body.

The theoretical concerns with exceeding the idea of the fundamental ontological separation between mind and body have been approached by a number of researchers; they are not a comfortable objective, since the cognition/emotion, facts/value, knowledge/imagination and thought/feeling dichotomies are so deeply rooted in the occidental mindset that it is almost impossible not to categorize from a dual perspective the understanding of the minds and of the reason (Lakoff and Johnson 1999, 7 qtd. in Kemp 2010, 22).

The information ensuing from cognitive science research – namely the confirmation of the crucial function of the body in perception and conceptualization, the promotion of new concepts such as the "cognitive unconscious", the "embodied mind" and the "metaphorical thought" – manage to run counter to many of these conventional beliefs. For example, we will see how the concept "embodied mind" can produce fundamental changes to the divided "mind/body" pattern, based on which the actor training systems were designed.

In M. Zlate's words, in *Psihologia mecanismelor cognitive* [*The Psychology of Cognitive Mechanisms*]:

In time, these oppositions, which are in fact fake oppositions, failed. Thus the opposition, if not even the precipice, between the sensorial and the reasonable was converted to continuous processuality with moments of continuity as well as of discontinuity, but oriented progressively toward the leap from the sensorial to the reasonable, from the image to the concept. The interpretation of thought as mental activity modulated long the line of the practical activity and extracting from the latter not only the contents but also the processes, exceeds the false alternative between sensuality and rationality (228).

The findings of cognitive psychology were anticipated by the considerations of stage theoreticians and specialists, with reference to the actor's double function. The Romanian psychologist Gh. Neacșu describes them in this book *Transpunere și expresivitate scenic* [*Stage Transposition and Expressiveness*]. He quotes J. Dolman who since 1946 has claimed that the actor is the "performer and the instrument" of his/her own creation; he describes him/her as holding a double personality and existence: "The actor, as instrument, must be always under the artist's control; at the same time, as artist, the actor must never leave the character." (Dolman 1948 qtd in Neacșu 1971, 37). The means deemed by Dolman available to the actor are the "exaggeration, the signalization and the projection". Jean Louis-Barrault envisages

the actor's double function as synthesis of two fundamental qualities: "animism", i.e. the animation and imagination of the role and "mimetism", i.e. the character's stage rendering, embodiment. The vision on the actor's double function outlines the post-Diderot contemporary notion, according to which the performer's art is not marked by paradox but, on the contrary, by a dialectic relation between the inner projection and the expressive embodiment (Neacșu 1971, 38). We can agree with Gh. Neacșu that the perspective from which such dialectics must be analyzed should be scientific, where psychology ought to be determinative.

Since sciences had left for a long time the conventional ways of investigating the phenomena, the recent decades have been marked by the researchers' increasing interest in the actor's creative process which often provides solutions to hypotheses barely demonstrable by conventional science means. The studies made on actors by Helga and Tony Noice and others (A.M. Glenberg & Kaschak, Kenedy), concerning the operation of mnemonic systems, emphasizing that the actors use, unknowingly, a series of learning procedures, identified by cognitive research:

- extensive elaboration (imaginative improvement)
- play on perspectives (adopting different characters' perspectives in a narrative)
- self-referentiality (relating the material to the self)
- self-generation (recalling your own ideas better than others', hence the reformulation of other people's ideas in your own terms – see the "paraphrase" procedure in fixing the role)
- emotional correspondence (adjusting your state to the affective values of the material – empathic procedures)
- synthetism (considering the details that provide uniqueness to a thing)
- division of scripts in moments/measures or "thresholds" called "beats" by the American actors (the smallest structural units of dialogue that serve a purpose, evoking the cognitive concept "chunk"² (Miclea 2003, 195).

According to T.R. Goldstein and P. Bloom, from the Yale University department of psychology (141-142), the relationships between acting and sciences followed, for a long time, only one direction: the actors inspired from psychology and physiology in order to explain to themselves the development of the character. Moreover, during recent years, theatre researchers approached issues of assimilation of new information in cognitive sciences. Noting the many studies in the "theory of mind" or empathy which have proven the beneficial effect of the study of acting on various humans, particularly cognitive, skills³, the two American researchers state

² Experiments have proven recurrently that the volume of information stored by short-term memory STM (or working memory) can increase considerably if the human subject groups the information in signification "chunks".

³ We note the comparative studies and extended tests by Helga and Tony Noice from the Indiana State University; they established the increased effectiveness of the study of acting as compared to the other arts, with respect to mnemonic performances and the optimization of life quality.

that the time has come for cognitive sciences to “go on stage” in order to explore the process and chiefly the benefits of acting.

According to the Romanian researcher Mircea Miclea, one of the promoters of cognitive psychology in our country, the definition of this science involves two dimensions: (13)

- a) the study of the processing undergone by the information between the sensory input and the motor or behavioral output, i.e. the analysis of the human cognitive system and of its subsystems (“memory”, “thought”, “language”, “perception” etc.)
- b) the approach of all the mental and behavioral phenomena from the perspective of the underlying informational mechanisms.

Neuroscience also studies the impact of information on the overall personality, while the psychology of education approaches increasingly research on the working memory, on the strategies to provide solutions and on the representation of knowledge (Miclea 2003, 17). But human behavior and many other mental phenomena, such as the expressiveness of emotions, needs, motivation, interpersonal relations (hence, acting-related phenomena too), cannot be limited to the processing of information. With respect to this, Miclea discusses creativity:

However, it is a mistake to limit creation (and creativity) to the information processing mechanisms. The subject’s motivation influences considerably both his/her performance and his/her creative ability. The pleasure to find or to invent, the inquisitiveness are mentioned by any important creators are main vectors of their own creation (24-25).

With no attempt to limit the actor’s performance to cognitive explanations, I will develop, in the following paragraphs, several cognitive psychology principles – fueled by neuroscience findings⁴, which may suggest useful ideas in the study of the actor’s creative mechanisms.

The challenge undertaken by this study is rooted in the hypothesis that we deal with more than a mere modification of language by the rephrasing of the same old issues in a cognitive language in vogue; we deal with a conceptual shift, which may favor the approach of the actor’s propaedeutics from a new perspective and at a new level of analysis.

David Zinder, Israeli director and teacher, author of a handbook of acting that interacts extensively with cognitive sciences, describes, in a recent interview, a significant event in his teaching experience:

⁴ Generally, neurosciences include a very wide range of directions of contemporary humanistic sciences that, unlike traditional sciences, attempt to identify correspondences, connections and a common language: cognitive psychology, neuropsychology, cognitive linguistics, linguistic philosophy, neurobiology, neurobiopsychology etc.

I've been teaching for almost 30 years and I recall vividly four or five experiences with my student. Many years ago, one of my Tel Aviv students performed an amazing rope exercise. Nearly half an hour she worked with the image of the rope. We all watched her breathlessly: there was no "mistake", insofar as we can talk about mistakes in improvisation! Following each creative decision she made, I was telling to myself, yes, that's it, entirely correct! It was the correct solution not because what she did matched a sum of prescribed norms, but because it overwhelmed me, because everything was integrated organically in what she proposed; there was continuity. Moreover, it was obvious she felt good. She was in what athletes call "the Zone". She was "transported". At the end, I asked her what she recalled. She said she remembered nothing apart from a feeling of ineffability. Like me, she had felt there was no way she could make a mistake. She didn't remember anything apart from the fact that she had been "there" (Odangiu 2011, 115-125).

Ariane Mnouchkine describes eloquently such moments, experienced, in fact, by all those involved in the dramatic practice; the French director speaks about the visits of the "bird of the theatre", a fragile being that rest for a while on some actor's or some actress' shoulders. Acting, like any art or human activity that involves inspiration and relating, includes a zone of the unfathomable which defies analysis. Based on this general observation, the director, professor and researcher Rhonda Blair, author of a series of intensive and extensive studies of the correspondences between acting and neurosciences, synthesized the liaisons between the two fields, in a conference⁵. Here, Blair stated that the main cognitive science aspects that may generate a shift of perspective on the basic elements in the actor's creation are: "identity versus role", "presence", "thought", "emotion", "narrativity", "memory", "imagination" and "the body".

The "body-mind" unit

As shown by the American researcher, the knowledge of nervous processes on which the above elements are based makes possible the understanding of the material strength, of the real nature in the phenomena of mimesis and empathy. Thus, we subscribe to a phenomenological perspective on the stage creation, but not along Husserl's line, as indicated by Phillip Zarrilli (another promoter of the connections between theatre and neurosciences), but according to a post-Merleau-Ponty idea. The French philosopher's works *Phénoménologie de la perception* (1945), *L'Œil et l'esprit* (1961) and *Le Visible et l'invisible* (1964) entailed a paradigmatic shift in the occidental thought relating to the role of the body in the formation of the experience. Merleau-Ponty dismisses the hypothesis of natural sciences and

⁵ *The Darwin Evolving Legacy Conference: Celebrating Ideas that Shape Our World*, <http://www.youtube.com/watch?v=Ba-5SF3EHYc&feature=related>. References to Rhonda Blair's statements, unless otherwise indicated, are transcribed and translated by the authors from her communication in the conference.

modern psychology that dealt with the physical body as if it were a thing/object/instrument or machine controlled by an omniscient mind. Instead, the French philosopher proposes the concept of “lived” body (Leib) and embodied experience, as means through which the world is born and by which it become cognoscible (Zarrilli 2004, 654). The body, as field of experience, becomes increasingly present. Researcher Drew Leder, in the work *The Absent Body*, analyzes the paradoxical absence of the body (Leder 1990, 1 qtd. in Zarrilli 2004, 656). Although one’s own body is the most tangible presence in any man’s life, it is, nonetheless, characterized by absence, states Leder. This body is hardly ever the object of observation, of experience. For example, when we read a book or meditate or engage in sport/work activities or even in the stage performance, we are far from focusing on the state of our body. Our senses are fully immersed in the experience provided by the world of ideas, ignoring physical sensations or the position of the body. Our sensory and motor organs become “transparent”, fade to the background, when we use them.

Leder describes two manners of existence of the absent body; each of them incorporates different aspects of the experience: the recessive body, which hosts the viscera and the processes that occur at their level, and the “ecstatic” body (“ecstatic” because it is open toward the world), the body “of flesh”, the sensory-motor interface through which we interact with the outside world. This latter, exteroceptive state of the body includes the sight, the most prominent function that shapes the experience of the world by the man. The “ecstatic” nature of our body is the primordial reason we forget about it, i.e. “one’s own body hides precisely in order to make room to the Other’s representation”, states Leder, quoted by Zarilli.

Many of the techniques used in training the actor involve the deliberate guidance of attention (under the teacher’s indications) to the body that, in this manner, becomes a presence: vertebrae alignment exercises (Alexander Technique) or exercises of exploration of one’s own center of gravity, “Staccato-Legato” physical series (David Zinder) etc. The procedures, acquired in the beginning by shaping from the outside, are internalized in time; they become intuitive. The acquisition of skills is made according to the sequence:

1. unconscious incompetence: I am not aware that I don’t know: the phase of ignorance which is not governed by discipline and control;
2. conscious incompetence: I am aware I don’t know; it is a phase of awareness of the absence of skills. It is dominated by feelings and states such as: frustration, pain, inadequateness, inability, disorder;
3. conscious competence: I am aware I know; it concerns the awareness of the fact specific skills have been acquired. Things seem easy, we are confident, we act in a structured, programmed and adequate manner;
4. unconscious competence: I am not aware (any longer) that I know; the phase in which we act “intuitively”; things occur at ease, they are automatic, don’t require awareness and effort. We are masters of ourselves, of our knowledge and skills.

5. conscious competence of the unconscious competence: I am aware I know and I know how to explain what I know: the level at which the educator/trainer has the skills necessary in order to teach others how to access, consciously, the unconscious elements. It is the level at which operations are made by meta-cognitive strategies.

The hypotheses that lead neuroscience research reflect the cohesive theories of cognition and adhere to the premise according to which the conscious, including language, thought, affects, is a manifestation of the body. The body operates holistically (Blair 2010, 12). The net delineation mind – body, postulated by Descartes, is dismissed both by philosophy, as seen above, as by the experimental findings that use state-of-the-art technologies of body and brain scanning (EEG, CAT, PET, MRI and fMRI, MEG).

The body is conditioned by its interactions with the environment. This statement is the basis of several teaching approaches according to which learning is a result of a mere exposure to the environment. “Do not teach. Expose students to the theatrical environment through playing and they will find their own way“, Viola Spolin recommends to the workshop manager, agreeing, on completely different aesthetic coordinates, with Anatoli Vassiliev, who assigned to the real teacher the role of the “most discrete witness“, always awaiting the moment when the student begins to “grow“. Between the environment and the body there are relations described in terms of continuity, fluidity, and contingency.

We will see the possible meaning of such revelations to the actor. The actor’s work takes place in and through the body or rather, and we quote Phillip Zarilli, in and through the “body-mind” unit. The actor educates his ability of exploring and manipulating it. This “manipulation” includes the use of imagination and emotion, in their turn included in the idea of being “in the body“, of being, actually, a body, in the meaning of self-identification. The famous sequence of repetitive question, emblematic exercise at Sanford Meisner, trained precisely the position of the reality of presence in the subject’s consciousness, i.e. the “I am being“, emphasizing the idea of presence in itself. By the emphasis on the real action (“The foundation of acting is the reality of doing” - Meisner and Longwell 1987, 16) the actor must reach total corporal commitment. Acting teachers often recommend to their students: “be present“, “be in the body!“.

The applied cognitive science studies confirm constantly the complexity and contingency of the relationships between perceptions – emotions – behaviors and, particularly, their processual nature. Unlike what has been stated until recently, consciousness (including language, thought, and emotions) is a manifestation of the body, a reflection of the state of its elements that exist interdependently.

The actor's controlled derealization⁶

One of Viola Spolin's commandments, which reverberates throughout the four hundred pages of her training method, is the following: "Train actors to handle theatrical reality not illusion" (Spolin 1999, 42). In a very interesting study by researchers Kieron P. O'Connor and Frederick Aardema (Kieron and Frederick in *Consciousness and Cognition* 2005, no.14) - dedicated to the development of a "possibilistic model of consciousness" – the new approaches of the active perception theory are evoked. These theories relate the feeling of reality, through complex modalities, to the feeling of identity (Kieron and Frederick 2005, 234). The loss of either of them questions the other. The active perception theory states that the processes involved in imagination are the same with the perceptive ones, allowing us to see things either how they are or how they could be, depending on the analysis/reading of their typical traits (Kieron and Frederick 2005, 235). The equivalence between the mental image and the visual perception is based on the assumption that both use the same psychological and physiological apparatus, hence the competitive relation and even the mutual exclusion nature of the two mechanisms. The famous "Perky effect" showed the interference effect of the perception and of the imagination on the behavior⁷. As indicated by M. Zlate, in cognitive psychology, the imaginary representation is no longer a "latent precept", a mere trace, a fingerprint, a copy of the perceptive fact, as catalogues by traditional empirical psychology. Imagination becomes a translation, a redefinition of reality, accessible through perception in view of adaptation (Zlate 1999, 186). The fact that both processes fight over the territory of consciousness challenges those who opted for the firm separation: imagination concerns non-reality, perception reflect exterior reality (the trend of the sensory realism).

Therefore, while imagination and perception cannot enlighten us with respect to reality, it seems that reality is defined by general consensus rather than by objective criteria, state O'Connor and Aardema. We recognize reality through the attitude we adopt toward it and by accepting the "cultural discourse that occurs around us".

A manner of grasping the way in which the feeling of reality is configured and how tightly related it is to the feeling of identity is to witness what happens when they are absent. The case of those who, because of some accident, traumatic

⁶ Derealization – major psychotic syndrome, denoting *loss of the function of the real*, decomposition, either in the experienced pole, or in the exterior one, represented by the constant source of information of the reality, of the subject's reference system. Derealization is an exit from reality, a derealized thought, a thought on the outside and "emptied" by reality. Derealization is also the disaggregation of the space-time feeling, i.e. a thought and a mind that occur outside real time and space (Popescu-Neveanu 1978, 189).

⁷ Perky's experiment was made in 1910 and included the projection of the image of a tomato on a screen in front of the subject who had to represent simultaneously the same vegetable. The experiment proved the overlap of the processes of representation and perception, as well as that the same object cannot be concomitantly imagined and perceived.

event, disorders etc., lost their feeling of reality, is described as a psychological condition called derealization or depersonalization. Therefore, O'Connor and Aardema conclude, the triggers of derealization are: *“the discontinuities emerging in the experience of the usual daily reality, the traumas or – the authors of the article stress - a sudden change in arousal, the identification of an incoherence in the surrounding environment* (seeing something unusual, paradoxical) or the experience of a dysfunction of an altered state of consciousness. It may be noted that the theatre, as situation, includes all the above elements. The performance installs a space and a time “exterior to the normal” experience, within which “unusual images”, or even paradoxical ones are likely to occur, which could generate “sudden emotional changes”. Therefore, the theatre involves derealization which, thus, becomes a condition of the installation of the theatrical reality.

One of the most efficient ways to overcome derealization, indicate the above researchers, is to commit, to get involved in reality, to hang onto anything that occurs on its territory. The solution is formulated imperatively: stop looking into your voids, focus outside yourself. In this manner, to behave “as if” you were immersed in reality counteracts the “as if” you were far from it. D. Donellan, by writing “place the target outside you”, uses a meta-cognitive strategy! Both situations incorporate an “as if”; they are meta-cognitive exercises based on imagination. This is how, paradoxically, process of imagining specific interactions with reality may assist you in beginning to recover your feeling of reality, by delivering you from the loss within yourself (Kieron and Frederick 2005, 238).

People may become easy preys to imagination, without losing contact with reality (see the phenomenon of reverie), thus inhabiting simultaneously the imaginary space and the real one. In fact, it was proven scientifically that the man operates somewhere mid-distance, in both plans, divided between the two “realities”. The different degree of immersing in one or the other depends, as established in the end by O'Connor and Aardema, on the context and on the intent.

The meta-cognitive strategies used in the actor’s training include a special technique, called “soft focus” by David Zinder (“killing the look” in the actor’s training in Nô theatre). This is mainly a technique of relaxing the actor’s eye through which the field of visual perception widens to more than 180°; in this manner, the peripheral view becomes as efficient as the frontal one⁸; the technique, once acquired by the body, is later helpful in understanding and applying of “soft focus of the mind”, indicating the state of mental relaxation necessary in order to manifest imagination spontaneously. Therefore, the state of *soft focus*, intermediate state between perception and imaginary, is one of the modalities through which the actor overcomes

⁸ The phenomenon corresponding to the metaphor “soft focus” was emphasized also by a series of experiments by psychologists Moran and Desimore, who proved, in 1985, how, by shifting attention under immobility of the eye, we can process stimuli different from those in the foveal area, the most sensitive part of the retina.

derealization and also puts it to the service of his/her creative purposes, answering thus to the commandment given by Viola Spolin and evoked in the beginning of this paragraph. The state of *soft focus*, as expression of the operation of the actor's body-mind unit, becomes, thus, a condition of attaining Presence during the training and performance.

REFERENCES

- Benedetti, Jean. *The Art of the Actor. The Essential History of Acting, from Classical Times to the Present Day*. New York: Routledge, 2007. Print.
- Blair, Rhonda. "Acting, Embodiment, and Text: Hedda Gabler and Possible Uses of Cognitive Science." *Theatre Topics* 20. 1 (2010): 11-21. Print.
- Diderot, Denis. *Paradox despre actor, Dialoguri despre fiul natural*. Trans. Dana Ionescu. Bucharest: Nemira, 2010. Print.
- Goldstein, T.R., P. Bloom. "The mind on stage: why cognitive scientists should study acting." *Trends in Cognitive Sciences* 15 (2011): 141-142. Print.
- Kemp, J., Richard. *Embodied Acting: Cognitive Foundations of Performance*. Doctoral Thesis. Pittsburgh: University Of Pittsburgh, School Of Arts And Sciences, 2010. Print.
- Kieron, P., Frederick Aardema. "The imagination: Cognitive, Pre-cognitive, and Meta cognitive Aspects." *Consciousness and Cognition* 14 (2005): 233-256. Print.
- Meisner, Sanford, Dennis Longwell. *Sanford Meisner on Acting*. New York: Random House, 1987. Print.
- Miclea, Mircea. *Psihologie cognitivă*. Iași: Polirom, 2003. Print.
- Neacșu, Gheorghe. *Transpunere și expresivitate scenică*. București: Editura Academiei R.S.R, 1971. Print.
- Noice, Helga, Tony Noice. "What Studies of Actors and Acting Can Tell Us about Memory and Cognitive Functioning." *Current Directions in Psychological Science* 2006: 14-18. Print.
- Odangiu, Filip. "The Deconstruction of the Improvisation in the Actor's Training. A Dialog with David Zinder" *Studia UBB Dramatica* No. 1 (2011): 115-125. Print.
- Popescu-Neveanu, Paul. *Dicționar de psihologie*. București: Albatros, 1978. Print.
- Zarrilli, Phillip B. "Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodiment Modes of Experience". *Theatre Journal*. 25:4 (2004): 653- 666. Print.
- Zlate, Mielu. *Psihologia mecanismelor cognitive*. Iași: Polirom, 1999. Print.

FILIP ODANGIU is a teaching assistant at the Faculty of Theatre and Television, Babes-Bolyai University, since 2003. Currently, 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 (UBB, Cluj-Napoca, 2002) and the Faculty of Arts, his major being Painting (West University, Timisoara, 1999). He holds a Master degree in Philosophy of Culture and the Performing Arts (UBB, 2003). His artistic activity includes acting, stage directing, visual arts and publishing.

REFLECTIONS ON “DRAMA” AND “THEATRE” AGAINST THE BACKGROUND OF LITERARY THEORY AND CRITICAL THINKING

ELENA IVANCA*

ABSTRACT. This paper aims to introduce several arguments about the nature of “drama” and “theater” in light of the classical tradition of literary criticism, as well as later developments such as psychoanalysis and cultural studies. The relationship between the two concepts has vastly shaped the discussion and inquiry into the origin, purpose, specificity, difference and impact of theater on an individual and the society he belongs to. Particularly, reflection on gesture in theater, as mediator and creator of sense, may be introduced through specifying several terms that set up the conceptual territory of such problematics: before analyzing gesture and its implications, one must take into account the space framed by two key terms, namely “drama” and “theater”, as present in a vast critical literature in the history of theater, as theory and practice.

Keywords: theatre, drama, Aristotle, Bertold Brecht, Philip Sidney, Ben Johnson, Samuel Taylor Coleridge, Charles Lamb, William Hazlit, G.W.F. Hegel, T.S. Eliot, Raymond Williams, Martin Esslin, Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud, Vanden Heuvel, Bernard Beckerman

Important figures in the European tradition of literary criticism undertook the task of theorizing the theatrical production in its diverse historical and stylistic history. “Drama” represented initially a field of magnetic attraction for theorists, since from a hierarchical cultural perspective drama occupied a privileged opposition in comparison to theater. This turned out to be a result of the fact that authors who dealt with these concepts, proceeded in a manner much indebted either to the platonic view on ideas or on the literary canon, for both of which drama could not occupy but a second position in relation to poetry.

The literary appreciation of drama was heavily shadowed due to its concrete materiality-companion (theater) and in time, this particularity has facilitated a transition from literary criticism to cultural studies. Aristotle was the first one to point out the cultural difference between the dramatic and epic genres and emphasized the singular value of the former consisting in its possibility of display on the stage. Much later, Brecht modulates this paradigm according to the modernity’s vision

* PhD, Academic associate professor at the Music Academy “Gheorghe Dima” Cluj-Napoca, Romania.
E-mail: elenaivanca@yahoo.com

and tempo. What one can legitimately ask then is, how such critical paradigm shifts and according to which historical and internal reasons, from epic, to dramatic, theatrical and performance – a term encompassing simultaneously music, dance, theater, meant to investigate culture in general.

Literary criticism was not the only area dealing with the interaction between drama and theater. Models of drama, theater and performance have been part of other disciplines' inquiries, especially in the field of social sciences. Dramatic forms were consequently seen as explanatory models for the way society functions. Cultures become on their turn cultural performances, mirroring rituals and ceremonies. Even social and behavioral identities have been shaped in terms of theater and performance. Starting with the second half of the 20th century, a productive feedback systematically emerged from these ceremonials and the disciplinary field of theater.

“Theater” derives from the Greek word “theatron” meaning the space where the audience of a Greek tragedy sat to view the performance, thus implying both vision and theory. Theater on the other hand represents an activity, a building and a cultural institution.

Drama and the Literary Tradition

The legitimizing of drama within the literary tradition has manifested early in the British space, since writers, poets and philosophers investigated the relationship between the moral content of a play and the ways to communicate it to a wider audience. While sometimes this content – understood as “drama” – is cherished for its ethical virtues, its metamorphosis into a visible body of work is nevertheless often met with skepticism and irony. There is always a conjunction between two frontier-concepts chosen for the gestural topic. The destiny of this relationship can be traced in theoretical texts, which even though do not deliberately focus on the clarifying of the two terms in a specific epoch, do however manifestly interrogate over the problems involved in the very articulation of the drama.

Elizabethan writer and theorist Philip Sidney (1554–1586) was one of the first figures to attempt defining the status of drama in his volume entitled *Defence of Poetry*, published in 1579. His remarks on the nature of drama are part of a broader account on the importance of poetry for the nation. Perpetuating an argument first elaborated by Horace, Sidney declares that poetry represents an effective medium for instruction because, by contrast to philosophy, it engages and entertains the reader or listener. The distinctive capacity of poetry to stimulate an emotional stance leads to a reflection on the relationship between the audience and the work of art. The gestures of heroes of the Antiquity like Aeneas and Anchises reveal equally pleasant human and aesthetic effects. Empathy is generated through reading, as well as through visualization, since experience is fundamentally changing in nature and the role of tragedy is a profoundly moral one (Sidney 1975, 41).

Ben Johnson took on the task of searching for the essence of drama and its audience, especially in connection to Shakespeare's plays, for which he was preparing an edition that was eventually published in 1765. In its preface, Johnson develops a theory regarding the audience's reception of the plays, in order to justify the value of Shakespeare's work. Generality is the main ingredient for both success and value: "His characters play and talk under the influence of those passions and general principles which shake the minds and thus the entire system of life is put in movement" (Johnson 1969, 59). This argument originates in Aristotle's thinking, according to which the spectators are not automatically assumed to believe in the universe displayed on the stage: "the spectators always keep their sense of reason and are aware, from the first until the final act, that the stage is only a stage and the actors are just actors" (Johnson 1969, 70). A play is able to move the audience's heart through generalization: "the spectator himself would feel if he has to do or suffer what it is supposed to be felt or done. The reflection crossing the heart is not caused by the fact that the evil in front of our eyes is real, but because it is an evil we ourselves could be exposed to". The public laments rather the possibility, than presupposes the presence of unhappiness. Consequently, when contemplating the dynamics between the dramatic text and its theatrical display on the stage one has to take into account multiple nuances originating in the rising tension between word and gesture.

The tensed relationship between the dramatic text and the bodily act stimulated also the critical thinking of poet and philosopher Samuel Taylor Coleridge (1772–1834). As a form of art, drama captures more potential than poetry because its staging renders it actual, as if it would turn out to represent a new form of experiencing the real. Drama consequently becomes a powerful tool to educate and reform the mental capacities of the audience, which could even lead eventually to political upheaval and reforms, as long as the correct dramatic form was created. His project to instrumentalize drama in the direction of reforming the public or collective mentality faced two critical points: the first, that plays can by their own nature be incorrect and erroneous; the second that a direct appeal to experience cannot be recommended for all types of audience.

In those times, not only Coleridge, but also Charles Lamb (1775–1834) recommended plays to be read rather than played on the stage: "What we see on the stage is the body and the bodily action; what we become aware of deals exclusively with the mind and its movements". Therefore materiality is seen as an obstacle. In this sense, he makes the claim that Shakespeare's plays are not meant to be played by actors on the theatre stage.

Another famous critic of Shakespeare's drama was William Hazlitt (1778–1830) who also shared a preference for reading drama. When he negatively refers to the theatrical productions of his time, he heavily relies on the belief that theatre, as opposed to drama, is able to generate profound effects. The main quality of drama is that it encapsulates a problematic of the individual and focuses on aspects

related to individuality which are concrete and specific. This allows for the free imagining on the part of the audience. But when it comes to transposing drama on the stage, problems ensue. While drama's magnetic power relies in manipulating the concrete, it turns out that the materiality itself of the "mise-en-scène" delivers a vulgar effect and distracts attention from the content. The threat of the stage upon the integrity of the word was a familiar trope, however. Hazlitt operates changes to it since it introduces it inside a local context. There are several options to play the tragic hero, argues the author, such as for example avoiding the direct confrontation of the audience. The decline of theater is connected directly to the social evolution: "The progress of manners and knowledge, in time, will destroy both tragedy and comedy" (Hazlitt 1991, 345).

Text as Pretext

Insofar the critics' attention was strongly focused on justifying the complex relationship between drama and theater. Starting with Romanticism, the accent shifts from the hierarchy between drama and poetry towards investigating the individuality, subjectivity, personal experience mediated by the actor through his performance. The text becomes a pretext for a series of experiences in self-discovery about the subject, as pure essence of reality.

The road to psychologizing the characters starts systematically during Romanticism when the tragic hero becomes the sign-bearer for the entire development of the play's events. Such vision was deeply indebted to German philosopher G.W.F. Hegel. He expressed a strong preference for the ancient Greek tragedy, later used as a basis for research into the modern drama.

In Hegel's vision, modern tragedy replaces the universal problematics with a profoundly personal one. In the context of the later modernist aesthetics, this stance favors the creation of a modern feeling distinctly axed on the importance given to subjectivity. Eschil's hero, Orest, ends up as a symbol of the modern concept of power's effects on individuality; likewise, Hamlet engages imagination in a conflict with the circumstances and difficulties of his own nature (Bradley 1911, 77).

The concept of autonomous art is central in the literary criticism practiced by T.S. Eliot which allows him to take distance from the classical polemics between the ancient and modern drama. The crucial point of dissent is included in Eliot's stance on text: for him, the text is more than a sum of words: "Beyond the dialogues of the Greek drama, we are always aware of a concrete visual present and beyond it, of an emotional present. Behind the drama of words lies the drama of action, the timbre of the voice, the raised hand or the muscle in tension and the particular emotion" (Eliot 1999, 68). Poetry is embodied and acts upon the bodies. Eliot's idea on how the great dramas affect the public conjures not only the distinct world contained within the play but also a power equally bodily and beyond reason, a power that acts beyond the intellect.

The physical dimension of theater seems once again to contradict the poetic efficiency of the dramatic text. Paradoxically, Eliot insists on the visceral quality of the text but the alienation experienced in regards to modernity determines his refuge into productions of the past, such as the Greek tragedy, the Elizabethan plays or even the religious practice during liturgy. However, liturgy should not be considered a commodity, like a show, because it requires the genuine participation of the believers, unfiltered by any cultural screen. The faithful does not understand liturgy as a manifestation of art. The bodily reality that remains structural to the liturgy is necessary as premise and Christ's body works as an interpreter for the human needs for religious experience in a certain age. Realism in art and consequently, in theater, is possible and desired when religious faith and practice still pervade the social realm. When beliefs are chaotic and fluid, theatrical representation is obliged to court a sacred-inspired direction, because it can thus function as replacement for a spiritual endeavour that other fields cannot sustain or mediate any longer. The paradox within this modern concept of theatrical practice encapsulates the blame on realism and the simultaneous need for establishing an order within the democratic field of expansion. The drama displayed to the world in the form of theater representation turns into a "theater" of antagonistic impulses, ranging from the attempt to regain a lost spirituality against the threat of modern technology to the desire to bring into life these diverse instances of the modern condition.

The Word and Its Appearances

Reflecting on gesture in theater becomes historically significant in the context of theories elaborated around the central concept of "cultural production". As long as modern theater may speak on behalf of the various tensions characterizing the systematic chaos of individuality, then the social and cultural conditions acting as a background for the individuality may naturally constitute the subject matter of theatrical production. A subject matter invites a certain aesthetics that, in this instance, presents itself in the guise of "the naturalist chamber". Literary critic Raymond Williams dealt with the topic of the naturalist chamber in his volume from 1973 entitled *Drama from Ibsen to Brecht*. The main point relies in the special relationship between the dramatic text and its external social-cultural realities. Arguing on monologue, Williams finds that the soliloqui-model, as known since the times of the Renaissance, represents precisely "a mental process, distinct from the articulation of a mental product" (Williams 1973, 47). By implication, human experience is shaped by its distinctive cultural model. Moreover, an essential mechanism for such modelling is inscribed in theater itself, more specifically, in the modern drama. The text becomes consequently a pretext for simulating an entire cultural horizon affecting both character and spectator. Modern drama ends in a series of practices, rhythms, movements, either inherited by tradition or resulted from the new path of emergent representations.

When drama positions itself as an instrument of social-cultural analysis, this engages the apology of the specifics of the drama. The naturalist chamber becomes a pretext for the activation of equally dramatic and social meanings. Such critical stance announces the fundamental passage from literary criticism as main judge of the theoretical and physical space of theatrical representation to the new field of cultural studies, aiming to drastically redefine the role of the text and drama for the next decades.

In his fundamental volume entitled *An Anatomy of Drama* from 1976, Martin Esslin offers several arguments which can help one trace the movement of the word around its appearances. Esslin sees theater in the context of other concepts such as acting, ritual and spectacle, in order to identify the key quality of theater: "What renders theater theater relies in that element sitting outside and beyond the word, more precisely in the action that must be acted in order to provide total value to the author's vision" (Esslin 1976, 14).

If so far, the mentioned definitions of drama move alternatively between its history, specificity and origin, on one hand, and its relationship with a generalized notion of humanity, on the other hand, they change significantly under the lens of Nietzsche. Drama is powerful because it simultaneously carries traces from long-forgotten human activities and it expresses human impulses fundamentally unchangeable.

In *The Birth of Tragedy* from 1872, Nietzsche provides us with a view on Greek tragedy as an entity defined by the work of the Dionysian and Apollonian principles. He draws a comparison between their difference and the distinction between dream and intoxication. In dreams, the accent bends on appearance, similar to the artist's effort to create a spectacle, to interpret images or to build meanings. Intoxication, however, points towards a decadence of individuality and immersion into nature. Dream and intoxication are both profoundly physiological and deeply rooted in bodily materiality.

Further, Nietzsche proceeds to explain not only the origin of Greek tragedy, but the origin of drama itself. Drawing on a difference between the poet and the playwright, he asserts that while the poet sees a play, the playwright is guided by a need of self-transformation and exerts an impact on other bodies and souls as well. The Dionysian intoxication engages a metamorphosis of the self and this physiological process lays the foundation for the future development of drama. Nevertheless, the Dionysian enthusiasm does not entirely reflect the alchemical process of the birth of drama. It is only when the Apollonian principle comes into play that one can talk of representation and theater. The Greek tragedy consists ultimately in a Dionysian choir reversing itself into an Apollonian world of images. The two instincts are dialectically connected and drama becomes the Apollonian representation of several Dionysian experiences and effects.

This intense and sophisticated vision on the birth of Greek tragedy was remotely distinct from the actual theatrical production of his time, when the naturalist bourgeois drama took the privileged role of entertaining the audience. Nietzsche is a vehement critic of that trend and considers that in the absence of the above-mentioned dialectical relationship, the fall into trivial is inevitable. The disappearance of the choir, a Dionysian element "par excellence" which mediated the reconciliation of beings to nature is replaced with a totalitarian regime of unity which suppresses any trace of individuality. The word of the dramatic text turns into vulgar anecdote and cannot force the movement towards a spiritual level, responsible for intensifying the specificity of each individual sensibility.

Following the visionary thinking initiated by Nietzsche, Artaud adds more to this criticism of naturalism. He is extremely transparent in his fight against the word on stage and he argues vehemently in favor of an almost total rejection of the text inside the theatrical representation. The right place for dialogue is in the books, not in the voice of the actors. Poetry stands against dialogue, since its anarchical spirit has the task to question the apparently objective foundation of the natural objects and forms. This type of poetry is spatial rather than verbal.

Artaud finds poetry in the Bali theatre and uses it as a key weapon against demolishing the conceptual fortress of the Western theatre whose foundation lies in the cognitive-verbal structures. If in Nietzsche's view the Dionysian music was capable to bring the spectator to a more profound level of emotion – by contrast to the mimetic type of music, whose aim was to imitate nature – likewise in Artaud's belief system, the word on stage could not convey a similar state of magic and unreal like the Bali theater was able to. The production language in theater comprises gestures, signs, postures and sounds, but it excludes words and sentences. A universe nurtured and fed with such ingredients was able to turn out differently than the psychology-addicted theater of the West. The oriental stage language develops "all the physical and poetic effects at all levels of the conscious and in any sense", ultimately leading to an active metaphysics on the level of reception. Artaud's theoretical stance will bring a considerably strong and positive pressure on the future theatrical practice, despite the huge popularity the naturalist theater enjoyed in the history of theater.

Vanden Heuvel finds drama as a "theatrical expression mainly existing as a literary artifact and empowered as text". The power of the dramatic art to move, bring closer or distance the spectators is primarily based on sources that are "mainly textual, originating in the literary conventions of narration, language, scenes, characters and semiotics" (Vanden Heuvel 1991, 3-4). Drama according to Vanden Heuvel resembles the construct of the "fluent" text according to Barthes, namely one that acts as a transparent medium for a known reality and builds up a unified subject. On the other hand, theater can also take the shape of a "theological scene", as Derrida points out. It builds a sense of mastery and auctorial integrity,

tightly dependent upon coherent forms such as character's stability, language and action. Moreover, theater could even be understood in terms mirroring the famous definition of "écriture" mentioned by Derrida: "the general cognitive activity of structuring and providing meaning to reality". Against a large historical background, drama is a prime example of the drive towards "textualisation", defined as "the activity of making up stories about history (...) or to build integrated holistic images of reference for people, events and objects or synthetic relationships between language, objects and desires" (Vanden Heuvel 1991, 3-4). Textualisation thus turns into an aspect of the humanistic assumption of taking the world into possession which Nietzsche so passionately discredited for its naivety.

When it comes to "performance", doctrinally a form of art in-between theater and visual arts, one can detect a paradox. From a Foucauldian standpoint, when "performance" privileges the spontaneous physical activity of representation as an autonomous form of artistic expression, it contributes in fact to the replacement of one power role with its opposite. The presence of the author is substituted by the presence of the performer, who becomes responsible to entertain the audience in the sense of inducing it an ecstatic state of deconstructive dispersal. Despite the uniqueness of the free representation, the auctorial presence is not diminished, but rather reinforced, though not in a traditional manner. While in classical theater "the text does not hide its presence (...) performance art uses a more subtle strategy to mystify the relationship with the spectator" (Vanden Heuvel 1991, 11-12). The improvised gesture resumes the ideological paradigm of the gesture rehearsed and controlled by the actor during the rehearsals, in order to eventually be presented on the stage. Similar to the mechanism emphasized by Freud in his writings, according to which the patient projects his individual phantasies upon the doctor during the treatment process, likewise the apparent rebellion against the "textual imperialism" functions ultimately as a phantasy projected by performance. Gesture in theater not only mediates meaning, but turns emblematic from a cultural perspective for a new spatial rhetorics which prominently characterizes much of the theatrical productions at the end of the 20th century.

Theater brings into visibility bodies enlivened both socially and theatrically. In order to describe this particular situation, Bernard Beckerman, for example, suggests the use of a term borrowed from the history of costume: the silhouette. The actor's silhouette speaks for what Marcel Mauss and Pierre Bourdieu called "habitus", meaning a learned way of behaviour: "every historical period and every social class of every period seems to possess a certain trait, a posture directly related to a certain image of the man pervading that particular epoch" (Beckerman 1970, 228). Similarly, every theatrical tradition possesses an individual silhouette: "Half a consequence of theatrical practice, half an answer to the current fashion, the theatrical silhouette works as a foundation for the actor in his search for the right silhouette of the individual character" (Beckerman 1970, 228). Theater may offer

consequently two sets of bodies – one regulated by society and one manipulated by the theatrical practice and its distinctive values. Between these parameters, even the spontaneous act of "live art" is endowed with social and theatrical "habitus".

From Nietzsche and Artaud to psychoanalysis and *performance* which all strive to detect and conceptualize the power of drama, a basic couple of ideas pervades the history of theater itself: drama is seen either as derived from a primary human behaviour, a "ritual", or expressive of a basic human nature. These contrasting assumptions flow one into another and come into play in order to mark the difference between drama and non-drama, or to organize the serious drama apart from the trivial one. The essence of theater is rendered alternatively visible and invisible by the inflections of theory, originated in literary criticism and expanded in the visions of philosophers or practitioners themselves.

REFERENCES

- Beckerman, Bernard. *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis*. New York: Alfred A. Knopf, 1970.
- Bradley, A.C. "Hegel's Theory of Tragedy." *Oxford Lectures on Poetry*. London: Macmillan, 1911.
- Eliot, T.S. *Selected Essays*. London: Faber & Faber, 1999.
- Esslin, Martin. *An Anatomy of Drama*. London: Temple Smith, 1976.
- Hazlitt, William. *Selected Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Johnson, Samuel. *Dr Johnson on Shakespeare*. Harmondsworth: Penguin, 1969.
- Sidney, Philip. *A Defence of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Vanden Heuvel, Michael. *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theater and the Dramatic Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.
- Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Harmondsworth: Penguin, 1973.

ELENA IVANCA was born on the 17th of April 1969 in Botosani. She graduated the Faculty of Theatre and Television UBB Cluj, in 1999 and she completed summer courses under the aegis of UNESCO "Study on Chekhov's characters" led by stage director Cătălina Buzoianu and Silviu Purcărete (Sinaia 2002). She completed workshops and collaborations with great directors: Mihai Măniuțiu, Vlad Mugur, Tompa Gabor, Alexandru Dabija, Cătălina Buzoianu, Mona Marian, Radu Afrim, David Esrig, Andrei Șerban, David Zinder, Eli Simon. Since 2008 she has an A.M. in "Speech and language in the performing arts," University of Târgu-Mureș Theatre Studies. She is a PhD, Academic associate professor at the Music Academy "Gheorghe Dima" in Cluj, and at the Faculty of Theatre and Television where she is teaching art and stage speaking. She is also an actress at the National Theatre in Cluj-Napoca.

INTERVIEWS

UN FASCINANT ATELIER DE MUSIQUE AU THÉÂTRE DU SOLEIL

ȘTEFANA POP-CURSEU*

En dialogue avec Jean-Jacques LEMÊTRE

ABSTRACT. This interview has been taken at the Theatre du Soleil, on the 6th of April 2011, in the very laboratory of master Jean Jacques Lemêtre, the famous theatre music composer and more than 30 year close collaborator of Ariane Mnouchkine. Talking about the paths leading to creation in this enigmatic field of theatre music, Jean-Jacques Lemêtre gives us a few keys to the understanding of the art of acting and listening, to the access to what he and Ariane Mnouchkine consider to be the most important values for a real actor: to be sincere, truthful and to keep the right balance in acting on scene but also in the Theatre of Life.

Keywords: Jean-Jacques Lemêtre, theatre music composition, Théâtre du Soleil



Fig. 1 : La Cartoucherie¹



Fig. 2 : L'Atelier au Théâtre du Soleil,
instruments d'un spectacle

* Lecturer, Faculty of Theatre and Television of "Babeș-Bolyai" University Cluj-Napoca, Romania, stefana.pcurseu@ubbcluj.ro

¹ Toutes les photographies présentées dans cet article ont été prises par Stefana Pop-Curșeu, en mars - avril 2011

Ștefana Pop-Curșeu : Jean-Jacques Lemêtre, nous voilà dans votre atelier au Théâtre du Soleil, à la Cartoucherie, espace où s’amassent des centaines d’instruments, mais aussi des objets qui clament le droit de devenir des instruments de musique sous vos mains. Il y a beaucoup de poussière, non pas la poussière du temps, mais celle de la très fine sciure, du travail du bois... ou enfin, le deux. Que représente cet atelier pour vous ?

Jean-Jacques Lemêtre : C’est ma maison... Et donc la femme qui tient cette maison s’appelle la musique. ... d’ailleurs quand il y a des gens qui viennent visiter mon atelier je leur dis : « voilà, ici c’est la salle à manger, après c’est la chambre, après, les cuisines... »

Ș. P-C : En bas, là-bas ? Et qu’est qu’on y prépare ?

J.-J. L. : On prépare tout ici... c’est là qu’on fait la construction...



Fig. 3 : *L’atelier de construction des instruments*

Ș. P-C : La construction des instruments. Et ici ?

J.-J. L. : Ici on fait des réparations, des transformations, les accords des instruments, le choix des cordes... là-bas c’est tout ce qui tient de l’outil de base, la construction : le découpage, collage, couture, vraiment toute la base de l’instrument, ici, c’est ce qui le fait sonner : les cordes, l’accord des cordes par rapport aux acteurs qui sont en scène, le choix de ces cordes. Parce que, autant en Occident il y a quatre familles

d'instruments : les vents, les cordes, les claviers, les percussions... mais il y a aussi la classification chinoise : la pierre, l'air, la soie... qui est complètement différente. Alors, ici, je peux très bien faire un instrument avec des cordes en soie, j'ai fait faire des rouleaux entiers de soie pour refaire des cordes en soie ; je dois être le seul en Europe à avoir ça, et donc je peux faire tout ce que je veux.

Ş. P-C : Vous avez des matériaux de tous les pays du monde, est-ce que vous allez les chercher vous-même ?

J.-J. L. : Oui et non, pour la soie par exemple, il y avait les grands soyeux de Lyon , qui avaient une réputation pendant des siècles, et donc quand je suis allé voir le directeur d'une usine à Lyon, il a éclaté en disant : ça, eh bien, on devait savoir faire ça, mais c'est mon grand-père ou arrière-grand-père qui savaient le faire, car il y avait des cordes en soie pour des instruments occidentaux aussi, et c'est génial, car je refais quelque chose que ma famille a dû faire il y a cent cinquante ans... donc, il m'ont refait des rouleaux de soie à l'ancienne. Et puis, quand j'ai vraiment des besoins spécifiques, je vais en Chine... ça dépend de ce dont j'ai besoin...

Ş. P-C : Vous êtes entouré d'objets qui ont leur vie mais qui font aussi partie de votre vie, de votre histoire : comment s'opère cette rencontre des histoires, rencontre des différentes vies de ces instruments de musique et de la vôtre ?

J.-J. L. : D'abord, au tout début, quand je suis arrivé au Théâtre du Soleil, j'étais multi-instrumentiste mais contemporain, actuel ; donc je jouais des instruments modernes, de facture et de construction moderne. Mais quand on a décidé que je joue aux spectacles, j'ai commencé une recherche pour voir si c'était possible, car cela était à une époque où la musique de théâtre n'existait plus, plus du tout depuis cent ans. La seule chose qui existait c'était des gens qui faisaient une musique actuelle, des compositeurs classiques qui faisaient la musique comme au cinéma, mais il n'y avait plus de musique de scène. On devait aller à l'opéra pour voir la musique de scène, parce qu'il y avait la partition écrite et qu'on mettait les musiciens sur la scène et ça s'appelait donc musique de scène. Mais pour la musique de théâtre on prenait des disques, des vinyles à l'époque, ou il y avait un pianiste qui jouait, un peu comme ça, ou un des acteurs qui jouait... la mandoline si c'était de la *commedia dell'arte*, un violon s'il y avait un tzigane ou un juif en scène, enfin, il n'y avait pas vraiment de musique de théâtre. Donc c'était drôle de débarquer dans cette musique-là, après avoir fait plein de sortes de musiques, et je m'ennuyais et de me dire « Tiens, je débarque dans un monde où je ne m'y connais pas et où visiblement il n'y a plus rien. »

Et c'est drôle parce ce que ce qui m'a toujours passionné c'est cet aller-retour entre le préhistorique et l'actuel. Bon, on peut remonter très très loin dans la musique si l'on veut, mais quand je, me suis mis à jouer quelques instruments de percussion pour le théâtre, c'était sur des instruments actuels. Sur un tambour avec une peau en matériau plastique, puisque tous les instruments ont maintenant des peaux plastiques, même dans les orchestres symphoniques. Puis, une à une, ces idées sont tombées à l'eau. Alors je me suis évidemment questionné et je me suis aperçu

que les instruments de percussion à peau plastique contemporains étaient à la même hauteur que la voix parlée, ce qui fait que tout s'annulait et que je ne pouvais jouer que quand ça se taisait. Cela reviendrait à dire qu'on joue au théâtre les intermèdes, les entractes, les entre-scènes, mais pendant la scène je ne pouvais pas jouer puisque... par exemple je prenais la caisse claire (quand on joue le *Bolero* de Ravel, par exemple, il y a trois caisses claires au fond... mais au début il faut jouer très bas, tellement bas que les gens mettent dessus un paquet de cigarettes, le portefeuille et le journal qu'ils viennent de lire, pour obtenir ce son-là, pour pouvoir aller pianississimo...) Donc je me suis dit, c'est ridicule, on fait des instruments, et quand on doit jouer du très pianissimo on est obligé d'intervenir avec d'autres objets, c'est idiot, c'est le Moyen Âge ça... et donc je suis passé dans les peaux animales. C'est pour ça que tu as ici des peaux partout, partout. Et là la qualité sonore rendue par la peau animale est totalement en collaboration avec la voix parlée. Ce qui existe dans tous les instruments du monde à peau animale. Il suffit d'ouvrir les yeux sur le monde et de voir pourquoi d'autres pays ne sont pas passé au plastique... quand tu es au fin fond de la Papouasie, je comprends qu'il n'y ait pas de plastique, mais il y a plein d'autres pays... et la preuve c'est qu'on recommence à faire des instruments en peau animale...ce qui est drôle pour les instruments contemporains.



Fig. 4 : Peaux et matériaux dans l'atelier de transformation.

L'histoire a commencé donc comme ça. Et je me suis dit que cela devait être valable pour tous les instruments, pour beaucoup d'autres choses. Ça ne fonctionne pas tout simplement parce que le côté moderne de conception de l'instrument ne marche pas avec la voix parlée au théâtre.

Ş. P-C : Et c'est alors que vous avez commencé à faire cette recherche et à rassembler tous ces instruments, ou bien est-ce que vous aviez cette passion avant ?

J.-J. L : Non, moi j'ai toujours eu cette passion, je suis pluri-instrumentiste depuis l'âge de cinq ans. Donc j'ai toujours joué dix, quinze, vingt instruments. Donc quand je suis arrivé ici, j'avais déjà cinquante instruments, ce qui était pas mal à l'époque. C'était en 1977.

Ş. P-C : Et à combien en êtes-vous maintenant ?

J.-J. L : À deux mille huit cent. 2800, parmi lesquels on a construit et inventé, sept-huit cent...

Ş. P-C : Et après, comment les choses se sont-elles passées ? Vous êtes allé à la recherche de ces instruments dans différents pays... ?

J.-J. L : Non, d'abord, j'ai essayé de comprendre ce que c'est que la musique de théâtre ; car je n'avais jamais mis les pieds dans un théâtre et je n'avais aucune culture de théâtre et de musique de théâtre. Il n'y a aucun livre, dans tout ce que j'avais lu à l'époque de mes études sur la musique de théâtre. Je n'en avais jamais entendu parler, jamais.

Ş. P-C : D'ailleurs, vous m'aviez raconté que quand vous êtes venu ici pour la première fois, ce n'était pas pour faire de la musique de théâtre mais pour enseigner la musique, différents instruments, aux acteurs...

J.-J. L : Oui, moi j'étais parti dans mes trucs de musicien, et comme j'enseignais beaucoup à l'époque, je suis venu ici pour leur apprendre à jouer d'un instrument. Ça c'est pour *Méphisto*, et puis quand on a commencé les Shakespeare, que je leur ai dit, moi j'aimerais bien jouer pour voir un peu, ça peut être rigolo de chercher... et on a commencé à chercher. Et donc j'ai recommencé tout le travail de recherche de la musique de théâtre qui s'était perdue. Parce que là... ils partaient à la guerre, c'était la trompette, ils revenaient de la guerre, c'était le tambour, ils s'aimaient, on faisait du violon... donc, pas d'intérêt, limitatif comme chose. Tu vois ? Il a fallu donc tout rechercher, y compris la réponse à la question qu'est-ce c'est que la musique au théâtre ? Qu'est-ce que c'était ? Parce qu'il y avait les Grecs anciens (et des enregistrements en grec ancien il y en a pas beaucoup.. !), mais on a des partitions, on a cent-vingt fragments, des fragments qui sont une pierre où il y a deux notes... et une dizaine qui ont une minute, une minute trente de musique. Donc tu as une partition qu'on peut relire... et en '76, il y avait l'Acropole qui était vraiment en train de s'écrouler à Athènes, et comme c'était la mode de la musique ancienne à cette époque-là, il y a un groupe de musique ancienne espagnole qui a essayé de rejouer les musiques des Grecs anciens. Dans leur vision à eux, naturellement, à une sauce un peu du Moyen-Âge, mais la musique était la bonne, c'est celle qu'on

pouvait relire sur toutes les pierres sculptées. Et c'est vrai que ce disque-là, qui est introuvable maintenant, bien que je crois qu'il ait été réédité en CD et ça s'appelle *Musique de la Grèce Antique*, je l'ai chez moi, et le tout début, c'est une partition de musique contemporaine, avec beaucoup de sirènes, parce qu'on parlait de l'idée qu'au début du théâtre antique c'était le chaos, et il y avait donc ce bruit pour faire taire le public. Or l'image qu'ils avaient, eux, de faire un chaos, c'était un grand bruit, donc ils faisaient tomber plein de choses, sonner toutes les sirènes possibles et imaginaires pour faire un immense truc chaotique, et donc tout le public se taisait et le protagoniste arrivait... On pensait que c'était comme ça.

Bon, quand tu relis Nietzsche sur la tragédie antique c'encore autre chose, lui il a soi-disant presque trouvé quel était le genre de masque qu'ils avaient pour jouer. Car tu sais il y a les masques que l'on voit sur les sculptures et les vases, mais on n'a pas trouvé de masque joués mais seulement des masques de décoration. Enfin, je pense que Nietzsche, si je me souviens bien, avait trouvé que les masques joués étaient une sorte de tissus peints sur le visage, qui, avec la sueur et le vent, bougeaient et semblaient vivre, de manière à ce le visage soit transformé, transposé. Ce qui n'est pas inintéressant comme idée... Sauf que Nietzsche va plus loin, et dit que tous les personnages, pour donner l'impression d'être plus grands, étaient sur des échasses, les dieux etc. C'est possible, c'est une vision... Enfin, je me suis mis à lire toutes ces choses-là, sur la musique antique, parce qu'il y avait des pavés monstrueux faits par des scientifiques musiciens, mais qui disaient juste cela : voilà, nous on a retrouvé ça, et voilà comment on le lisait... même pas d'hypothèses sur comment on le jouait, ils livraient simplement des choses. Et puis, sur la musique romaine, il n'y a rien, il y a eu un groupe allemand qui a reconstitué de la musique romaine, mais on n'a pas de précisions, on n'a rien... et c'est dommage, et la musique égyptienne, pas grand-chose, de même pour la musique de Mésopotamie... tout est supposition. Il a fallu donc réinventer à partir d'autre chose et je me suis mis à m'intéresser à la musique théâtrale de Bali, de l'Inde, du Japon, toutes ces vieilles traditions et ces vieilles cultures, où, là, depuis des millénaires il y a une tradition de musique de théâtre. J'ai essayé de comprendre...

Ș. P-C : Et ça existe toujours...

J-J. L : Mais c'est en train de se perdre, hélas ! En tout cas de se transformer. Et, il faut faire vite... mais bon, ça fait partie de l'évolution, aussi... et donc je me suis dit pour les *Shakespeare* que comme l'image, le roi, (Richard II, Henri IV etc.) parlait toujours dans des immenses lieux où il s'adressait à dix-mille hommes et plus, il fallait donner l'image de ce seigneur qui parlait fortement à un public énorme. Donc ça ne pouvait pas être intimiste. En me demandant comment pouvait être la musique de ce genre de chose, je me suis mis à transposer les points de la musique balinaise. C'est à dire que l'acteur a besoin d'une telle respiration pour faire des phrases, il les disait d'une manière tellement puissante qu'il mettait longtemps à respirer, et c'est donc à ce moment-là que je ponctuais toutes les respirations, et

donc toutes les directions que le corps ou les corps de tous les personnages de la cour prenaient, et ça permettait à l'acteur de vider, de respirer et de relancer etc. Parce que, à Bali, les gongs, toutes sortes de gongs, ont pour office de finir les phrases. Alors, ça correspond à notre ponctuation. Mais réellement. Il y a des gongs qui font des points, des gongs qui font des virgules, des points-virgules, et moi j'ai transposé tout ça dans la ponctuation française.

Ş. P-C : Et cela les aidait...

J-J. L : Oui, à tout, à avoir la liberté de pouvoir respirer, sans se dire. « Oh là, là il faut que je vide, que j'aïlle vite, que je parle vite, très vite »... pas du tout. Ça permet au public de recevoir la phrase qui vient d'être dite et de l'entendre intérieurement pour comprendre de quoi on parle. Du coup, tu entends le texte de Shakespeare, car il y a des fois où tu n'entends rien, où ils parlent tellement vite qu'on n'entend rien et on ne comprend rien. Donc là, ça permettait tout cela, et ça donnait l'image de ce personnages qui parlait à quinze mille personnes et qui, devant sa cour et devant le public qui tout à coup devenait le public anglais de l'époque, recevait les paroles et donc ça redevenait comme le théâtre antique : pédagogique.

Ş. P-C : Et là, vous avez donc utilisé les gongs...

J-J. L : Les gongs et plein d'instruments de ponctuation, balinaï, javanais, indiens, européens aussi, mais tout ce qui pouvait servir de ponctuation. Or moi, venant d'une culture occidentale polyphonique, à la différence des balinaï qui ne mettent qu'un coup de gong, parce que leur musique n'est pas polyphonique, je faisais un mélange de plein de métaux, de lames, gongs et de tambours, pour avoir de l'extrême grave jusqu'à l'extrême aigu, donc j'avais plein d'accords, une superposition verticale de sons. Bon, après on a joué à deux musiciens, des accords qui nous permettaient de faire des points-virgules, des points d'interrogation, d'exclamation, et donc on avait toute une construction, et on n'avait pas besoin de se regarder et de se dire ce qu'il fallait jouer, c'était évident, on savait que voilà, on avait le texte, et dans le texte il y a une virgule, et le virgule c'est ça. Comme un alphabet musical...

Ş. P-C : Et donc vous choisissez les instruments en fonction du spectacle à venir.

J-J. L : De toute façon je recommence à zéro à chaque spectacle. Je ne sais pas ce que je vais jouer, jamais. Donc je ne me questionne que pendant les répétitions.

Ş. P-C : Vous ne partez donc pas d'une image d'ensemble... ?

J-J. L : Je ne pars de rien. L'acteur me donne. Une vision. Et le metteur en scène part de la vision des acteurs. La vision globale elle est : Richard II, on va le monter « façon japonais », point c'est tout. Après c'est évident que la vision japonaise, comme il y n'y avait qu'un japonais à l'époque dans la troupe, ce sera notre Japon à nous, pas le Japon de Japonais, puisque presque personne n'était japonais. Donc c'est ça qui est rigolo, la façon d'entendre, de voir de films, de voir notre acteur, de voir des spectacles japonais, qui te nourrit, toi acteur ou musicien

européen, pour faire ton jardin imaginaire de ton Japon à toi. Alors ça donne énormément d'enfance, pas de l'infantilisme, mais de la vraie enfance, tu vois, donc ça ne peut être que génial, car quand l'enfant rêve, ou imagine, il est toujours superbe. D'abord parce qu'il est toujours au présent, c'est toujours concret, c'est sans mensonge, c'est sans tricherie, c'est sans psychologisme, c'est sans tout cela, l'enfance.

Ș. P.-C : C'est le jeu...

J.-J. L : Le jeu concret, vrai, tout à fait. Donc tout le monde était en train de japoniser, mais pas de caricaturiser, car pour tous ceux qui faisaient de la caricature, ils entraient en scène et ressortaient trente secondes après. On entendait Ariane : « Next! », parce que ce n'était pas possible, tu n'y croyais pas. Alors que là, il fallait qu'ils aient la vision du Japon, c'était en '79-'80, le début de la période des répétitions, il n'y avait pas une grande culture japonaise en France à cette époque-là. Il y avait un élite qui avait vu une fois tous les dix ans quelque chose à Chaillot, il y avait les gens qui étaient allés au Japon, mais ils n'étaient pas nombreux, et en général s'ils y étaient allés ce n'était pas pour voir six heures de théâtre Nō, parce que c'était imbuvable pour eux, donc ils allaient voir du Kabuki, pendant une heure, quelque chose de très « variété »... non pas nécessairement fait pour les européens, parce les japonais l'adorent aussi, mais ce n'est pas un type de spectacle ancien. La forme du kabuki que l'on peut voir maintenant est encore plus récente, moderne. Il y a quelques codes anciens qui restent, mais des gens qui voyaient du Gagaku, du Bunraku, étaient très très rares à l'époque. Nous, heureusement, on avait des gens qui travaillaient aux Langues orientales, qui avaient des vidéos à l'époque. Donc on pouvait regarder et se nourrir de cela ; ce n'est pas pour copier. C'est comme un musicien qui essaye de jouer comme x et y, c'est toujours ridicule, moi je suis toujours surpris de voir des gens qui essayent de jouer comme Bach etc., tu joues comme toi, imprégné de l'autre mais pas jouer *comme* l'autre, c'est inimaginable pour moi.

Ș. P.-C. : Si je vous parle d'histoire d'un côté et d'imagination d'un autre côté, par rapport au monde musical de ce théâtre, à quoi pensez-vous ? L'Histoire (racontée, transmise par le texte ; que les acteurs apportent avec eux, que les instruments apportent, histoire de la musique : sources d'inspiration, auteurs, musiciens, compositeurs, qui vous ont marqué, influencé) l'imagination (les portes ouvertes par la fiction, le rêve la scène, d'un monde à refaire.)

J.-J. L : L'essence. Pour moi, l'histoire et l'imagination, c'est l'essence de la vie. Et du travail. C'est-à-dire que quand moi je travaille sur un thème, j'essaie de le démarrer le plus tôt possible dans le temps, de vraiment démarrer au début, car comme dans tous les systèmes, et ça existe en musique comme dans toutes les choses de la vie, ceci donne cela, puis ça reprend ici, ça devient autre chose etc. J'essaie donc de partir de l'essence même de la chose pour comprendre d'où ça sort. Quand je vois un danseur contemporain qui fait de grands gestes, comme

cela, complètement stylisés, je me dis est-ce que ce danseur ou cette danseuse sait que l'origine de ce geste c'est « semer » ? Est-ce qu'il a encore conscience de ça ? Donc moi je démarre du geste de l'agriculteur qui sème, et non pas du danseur qui vingt siècles après fait le geste.

Ş. P-C : Vous partez de la signification d'origine...

J-J. L : Oui, de l'essence. L'essence c'est l'origine, pas l'essentiel, l'essentiel, vient plus tard...

Ş. P-C : Ça c'est à propos de l'histoire de la sonorité de l'instrument...

J-J. L : Mais de l'historique de la musique, l'historique de l'imaginaire, c'est-à-dire pourquoi ne pas avouer que les acteurs japonais ont copié la marionnette et non pas l'inverse. Alors qu'ici, en Occident on dirait « non, les gens ont joué, après ils ont construit », etc. mais non, c'est l'inverse. Donc on est dans la création de l'imaginaire très souvent à côté de la plaque. Très souvent, on est à l'envers, parce qu'on pense nous, que la logique voudrait que ce soit comme ça et on construit une bestiole en bois qui fait ça. Et en fait c'est l'inverse. Il y a des instruments qui ont été faits, parce qu'il fallait manger, chasser, attraper de animaux, parce qu'il fallait imiter, parce qu'il y avait la conscience ce qu'il y avait peut-être de forces de l'au-delà, qu'il y avait autre chose... Tu vois, il y a tout ça qu'on perd et qu'on oublie, et on part à un degré supérieur, c'est-à-dire à un degré psychologique, à un degré intellectuel, qui a été réfléchi, pensé, et certainement trafiqué. Au cours de l'histoire de la musique on a tout le temps eu des religieux qui ont trafiqué la musique, les religieux qui ont interdit les instruments de musique parce que les femmes devaient certainement s'amuser avec ces instruments de musique autre que pour faire de la musique, il y a plein de cas de ce genre. Il y a un intervalle entre *fa* et *si*, qui s'appelle *diabolus in musica*, alors tu n'avais pas le droit de le chanter cet intervalle... Il y a de aberrations comme ça : non, non, mais ça peut rendre les femmes hystériques, donc arrêtons de jouer du glass-harmonica...

Ş. P-C : Mais il y a un effet de ces musiques-là sur la sensibilité humaine.

J-J. L : Il y a un effet ou pas, mais c'est tellement facile de dire au 19^e siècle : elles sont folles parce qu'elles écoutent une telle musique, alors qu'il s'agissait simplement de quelqu'un qui avait un peu de joie. Et il a des centaines d'exemples... J'essaye donc de démarrer à zéro et de voir toutes les délirences, de comprendre où il s'est passé quelque chose, un roi, une loi, une reine qui a dit quelque chose, une suite de magouilles sous le prétexte que c'est bon, que c'est l'évolution, parce que c'est vieux, etc. comme on disait pour le nucléaire...

Ş. P-C : Vous prenez donc en compte l'ensemble de l'histoire de l'instrument en question...

J-J. L : ...et donc de la société. Et donc de la vie humaine et de l'imaginaire de ces gens. Comment ils rêvaient, pourquoi ils faisaient ça, avec quoi ils réfléchissaient, pourquoi il y a de la musique qui ne se fait qu'avec deux planches qui font clic, clic, clic clic. Pourquoi on est réduit à ça dans la musique- de théâtre...

Ș. P-C. Ça c'est déjà une théâtralisation de la musique. Une mise en scène de toute l'histoire de la musique, un élément...

J-J. L : ...en sachant qu'à ce moment-là, la musique n'était pas visible, elle était cachée, car il y avait tout de même le côté mystérieux, sacré, et puis c'était une question d'espace. C'était envahissant d'avoir tout à coup un groupe de trois-quatre personnes qui jouent de temps en temps et qui, le reste du temps nuisent à la vision, qui parlent entre eux, ou fument.... Et du coup on comprend le rapport de la musique à la scène, ça sert à quoi ? C'est de là qu'est venue l'idée du « deuxième poumon ». La musique, c'est deuxième poumon ; si les deux poumons marchent, respirent ensemble, ça fonctionne tout seul. Après est venue la question de la spatialisation : où est-ce que je me mets dans l'espace ? Et c'est surprenant, car il y a des gens qui découvrent que je suis sur le côté. Il y a la scène, le metteur en scène sur les gradins et la musique est là. Donc je vois tout, de profil. Jamais de face. Il y a des scènes entières où je ne sais pas ce qu'ils font, mais ce n'est pas ça qui m'intéresse. Comme je joue le deuxième poumon, l'histoire parallèle qui complète l'autre histoire qui est jouée, je ne suis jamais ni en redondance, ni en doublon de toute leur histoire ; je travaille dans un autre registre. C'est pour ça que chaque fois que je joue je me pose la question à quoi je sers, qu'est-ce que je suis, qu'est-ce que je fais, mais non pas qui suis-je, mais qu'est-ce que je suis, là, est-ce que suis le destin, est-ce que suis la souffrance intérieure, est-ce que suis les dieux, l'étoile qui scintille, est-ce que suis le dessous, est-ce que suis les catacombes, le drame... donc chaque fois c'est différent, c'est pour ça que je n'ai pas besoin de noter ce que je fais, parce que je sais pourquoi je joue. Or, si je ne savais que le notes de musique que je joue à ce moment-là, je ne saurais pas à quoi je sers, sinon que d'être un musicien qui fait « do, mi, fa... »

Ș. P-C : Et ainsi, vous jouez avec l'histoire qui se joue sur scène, celle des acteurs mais aussi celle des spectateurs, puisque vous êtes là, à grandir l'espace de l'imagination des spectateurs.

J-J. L : L'acteur est mon chef d'orchestre, puisque je suis callé sur sa voix et sur son cœur, et sur son corps, et le public, à travers ses yeux est le reflet de l'état des acteurs. Donc je regarde beaucoup plus les yeux du public que les acteurs que je ne vois que de profil.

Ș. P-C : En écoutant la musique que vous avez créé pour différents spectacles d'Ariane Mnouchkine et de la troupe du Théâtre du Soleil, comme par exemple *Tambours sur la digue*, j'ai eu le sentiment que pour vous le son ne remplit pas l'espace mais le crée, qu'il ne s'adapte pas à une forme, mais trace un contour en même temps que l'acteur le remplit, chemin faisant. Est-ce que je me trompe ?

J-J. L : C'est l'aura, c'est ce qu'il y a autour des gens, l'invisible... ce n'est pas quelque chose que je veux faire, c'est ce qui se produit. Il faut avouer qu'à part tout ce que je sais faire, et ce dont je t'ai parlé, il y aussi beaucoup de mystère. Pourquoi

est-ce que je joue ça à ce moment-là, à cent pour cent, je suis strictement incapable de l'expliquer. Et heureusement, on ne peut pas tout expliquer.

Ş. P-C : Mais ce mystère-là est transmis par la musique...

J-J. L : Oui, mais à condition de ne pas être volontariste, un homme comme Stravinski, lui, pensait que tout était très clair, très net, ce n'était dépendant que de lui. Il créait ce qu'il voulait, l'effet qu'il voulait. Or, justement ce qui est intéressant, c'est qu'au théâtre, quand un acteur veut créer sur le public l'état qu'il s'est projeté... ça ne marche jamais. Si tu veux que le public rie, ce n'est pas en faisant « hi- hi-hi-hi-hi », ce n'est pas ça qui va nous faire rire. Quelqu'un qui pleure sur scène ou qui fait semblant de pleurer ne me fera jamais pleurer. Parce que ça impose, c'est volontariste...

Ş. P-C : Pourtant la musique du dernier spectacle, des *Naufragés du Fol Espoir* est très différente, elle enveloppe plus, s'étend comme un voile nostalgique imprégné de souvenirs, d'états d'âme...

J-J. L : Mais, c'est parce que c'est ton éducation et ta culture... *Tambours sur la digue* part d'une construction sur une musique asiatique que tu ne connais pas, qui ne sont pas ta culture, qui ne sont pas ton éducation, donc de toute façon le timbre mélangé avec la musique que ça donne, la superposition, le fait que je joue sans barre de mesure, etc. fait que tu es perdue... ton éducation musicale occidentale ne te sert à rien. Donc tu écoutes différemment, tu écoutes autre chose.

Ş. P-C : Ici, il y a beaucoup plus de place accordée à l'imaginaire, alors que dans les *Naufragés* il y a plus un retour dans un passé.

J-J. L : Un passé qui est proche, oui, tout à fait... proche pour toi, pas loin de ton éducation, tu crois que tu l'as déjà entendu cent fois ce truc là, ça te parle directement, tu le connais, donc ça te crée un rapport complètement différent à l'écoute. Et quand tu regardes les images, tu ne te poses pas la question. Quand tu regardes *le Fol espoir*, personne ne se pose la question, parce que c'est l'époque, c'est normal, le cinéma est en 1900, donc cette musique-là c'est une musique de 1900. Quand tu regardes les *Tambours sur la digue*, c'était évident que c'était un seigneur asiatique, mais pour les uns c'était un chinois, pour d'autres, un Philippin, etc. pour la plupart c'était un chinois dans le sens occidental, c'est-à-dire de « là-bas », jaune et les yeux bridés, donc il y a tous ces éléments qui fonctionnent avec cette musique-là. Si tu écoutes la musique de Cianouk dans la cassette, tu as l'impression que tu es au Cambodge, et moi, ce qui m'amuse beaucoup c'est où les gens du pays viennent me dire : « c'est quel musicien que tu as pris là ? » parce que pour eux c'est de la vraie musique cambodgienne, c'est de la vraie musique chinoise, de la vraie musique japonaise... Quand je joue du shamisen dans *Henry IV*, il y avait beaucoup de jeunes asiatiques japonais qui venaient voir les spectacles et qui disaient : « mais tu as pris des années de cours au Japon ou quoi ? »



Fig. 5 : *Le shamisen en question, dans les mains de J.-J. Lemêtre*

C'est un instrument à trois cordes utilisé par les geishas. (il se lève, va au fond de son atelier et me le montre) ça c'est un shamisen, instrument traditionnel japonais, en vraie peau de chat, avec des cordes... quand tu as des sons comme ça, il y a des gens qui disent tout de suite, « c'est japonais », ils l'ont dans l'oreille, ça vient d'une telle musique, d'une telle pièce de théâtre, des geishas etc., c'est toute une culture. C'est comme le tzamballum en Roumanie, ou le Violon...

...donne une superposition complexe à l'oreille, ça doit être loin ce genre de pays... tu globalises en tant que spectateur. Moi je ne globalise pas, mais les gens se disent « c'est l'Asie ». Et comme c'est un retour aux sources, chaque pièce ne peut pas du tout avoir le même son dans le disque ou dans la cassette, quand tu écoutes les musiques les unes après les autres, ça donne une palette mais pour moi c'est complètement homogène, c'est complètement normal... si tu écoutes la musique du *Fol Espoir*, avec un hyper connaisseur de cette époque, déjà il va te dire, « mais tu sais qu'il triche parce qu'il y a de l'accordéon. Et il n'y avait pas de l'accordéon à cette époque. » Et il y a aussi des instruments qui sont des inventions à moi. Donc si tu écoutes de très près la chose, il y a plein d'inepties et d'erreurs, volontaires, bien sûr.

Ș. P-C : Mais le but n'est pas de reconstituer parfaitement, de manière documentaire une époque...

J.-J. L : Non, le but c'est de croire que tu es vraiment à cette époque-là. Et ça marche. Et quand tu as l'image en plus, là tu ne te poses pas la question puisque c'est évident.

Ş. P-C : Comment se passe votre recherche ? Est-ce que vous en parlez avec Ariane Mnouchkine ?

J-J. L : Je ne parle jamais avec Ariane. Jamais. La seule chose qu'elle me demande c'est quand pendant les répétitions quelque chose ne marche pas du tout, « Jean-Jacques est-ce tu pourrais faire quelque chose comme ci comme ça. C'est-à-dire est-ce que tu pourrais nous donner un champ de bataille ? Est-ce que tu pourrais nous donner la cour au XVI^e siècle ? Est-ce que tu pourrais nous jouer la troupe dans le vent ? » Elle me donne une image comme ça, et j'aide parce que dans la scène ils sont à la panique et il faut arriver à les canaliser sur une seule image, à improviser sur une seule chose. Donc je les aide sur des choses comme ça, mais c'est le seul moment où on me demande des choses. ... Rien. Sinon le tout début ; je suis le premier à savoir ce qu'on va faire... pour rêver. Et puis pour lui dire dans le temps d'une discussion de trois-quatre heures, si ça me parle à moi, si je peux commencer à rêver, à proposer, à chercher. Si il n'y a pas ce truc-là, moi je dis « ça ne me parle même pas, ça ne m'inspire pas, je ne vois rien, je ne sais pas ».

Ş. P-C : Et après, les acteurs ?

J-J. L : Les acteurs, ils rêvent ensemble. Ils se rencontrent pour discuter ensemble. « Moi j'ai une vision », une « visionette », comme ils disent, c'est-à-dire, je suis le roi un tel dans un pays imaginaire, et je fais ça avec ce chevalier-là et la reine et deux sujets. Donc ils se concoctent, ils se maquillent, ils s'habillent, et ils viennent me voir en me donnant trois mots : c'est la nuit, il pleut, ou on est dans la neige, on est à cheval, et on entre là. C'est tout. Et moi, j'ai donc une minute, deux minutes pour le blablablalbla et hop! ils rentrent, le rideau s'ouvre et voilà.

Ş. P-C : Et ça vous est arrivé que ça ne marche pas, que le mouvement de l'acteur ne colle pas avec la musique, que vous ne trouviez pas la bonne entente, le bon agencement ?

J-J. L : Non, ça n'arrive pas. Pas par prétention, ou orgueil ; ça n'arrive pas parce qu'en fait, il a des principes d'évolution dans l'improvisation. C'est-à-dire que les premiers moments de l'improvisation sont simplement basés sur l'image que tu donnes. Par exemple le rideau s'ouvre, et tu rentres dedans sur un cheval. Donc soit le cheval est raté et on se dit, ce n'est pas possible, on est mort de rire et on n'y croit pas, soit c'est bon. On ne dit pas la musique elle n'est pas comme ci ou comme ça, par contre on dit souvent : « écoutez la musique ! » écoutez dans le sens « recevez-là » ! pas que par les oreilles recevez-là par le spores, par tous les orifices possibles et imaginables et à ce moment-là tu travailles sur le corps. La vitesse musicale dans laquelle les acteurs peuvent inventer de manière non-psychologique, sans penser, sans réfléchir. Et après, ils mettent un certain temps à tourner, à marcher, à voyager dans l'espace de la scène, sur la musique pour s'imprégner, pour s'enrichir. Et après : stop! ils s'arrêtent pour commencer à parler, s'ils ont besoin de parler, d'inventer un texte, s'ils utilisent un texte.

Ș. P-C : Souvent, quand je vais au théâtre mon oreille se heurte aux notes fausses et à la stridence des voix des acteurs qui cassent le silence. On reçoit cela en pleine figure en tant que spectateur, ces voix qui ne correspondent pas du tout à la musique première du spectacle qui crée une certaine atmosphère...

J-J. L : Là tu as prononcé déjà le mauvais mot. Le problème est que si le musicien fait un climat, une atmosphère, une ambiance, alors on est déjà dans un théâtre de merde. De toute façon, un musicien devrait s'interdire ces trois choses-là. Si tu fais une ambiance, alors je dois rentrer dans cette ambiance. (J-J. Lemêtre imite alors une ambiance, il fait le vent qui souffle, le chant des oiseaux, puis continue) Qu'est ce je fais si je donne une ambiance ? tout et rien, et n'importe quoi. C'est idiot. Quand en plus tu es dans un décor idiot, et que tu as l'impression d'être dans une opérette, ou un truc hyper-contemporain de film de science-fiction... chez nous au moins, il n'y a pas de décor. L'acteur, c'est lui qui donne son décor. Shakespeare : alors tu es dans une taverne ; alors tu avais tous les ploucs qui ne s'y connaissaient pas, commençaient à ramener des chaises, des tables, à mettre du jambon... mais non, montrez-nous le jambon, montrez-nous la table, faites-nous voir les chaises ! Comme les acteurs asiatiques. Tu vois, il y a un accessoire sur scène, mais c'est minime. Tu as vu comment les acteurs japonais de Kyoghen boivent leur saké. Et tu as l'impression qu'il a toute une taverne autour, des gens qui boivent chacun etc. Et la musique a un sens dans tout cela. C'est pour ça que je dois me poser la question : qu'est-ce que je fais ici ? à quoi je sers, qu'est-ce que je raconte à ce moment-là ?

Ș. P-C : La voix de l'acteur est très importante aussi. Bon, il y tout un travail de la voix, mais il faut qu'elle soit en quelque sorte accordée elle aussi...

J-J. L : Mais si tu n'es pas dans l'état, si tu n'es pas *au concret*, au *présent*, tu as une mauvaise voix, parce que tu ne sais pas ce que tu viens faire là. Si c'est une vraie image : je suis un homme de quarante ans, je n'ai pas de barbe, je suis en colère et je vais voir le boucher d'en face pour lui dire : c'est pas possible ! etc..., c'est un état. Et donc ta voix est juste. Si tu vas faire semblant d'aller engueuler quelqu'un qui est en face mais qui n'est pas là, car il n'y a pas d'autre acteur, et tu ne vois pas la boucherie avec le boucher qui est dedans, avec les moustaches comme ça, le tablier plein de sang et le couteau-là, ... tu parles n'importe comment. C'est ça la force des enfants, c'est qu'ils voient toujours les autres, même s'ils sont imaginaires. Et quand ils parlent, ils sont *justes*. Et quand il dit « tu sais, c'est pas possible ! » c'est à quelqu'un qu'il voit en face, il l'imagine très bien en face. C'est ça l'enfance. Et c'est que la plupart des acteurs mauvais travaillent sur l'infantilisme pas sur l'enfance. Ils font semblant. De toute façon, c'est toujours le dilemme de l'acteur. L'acteur c'est quelqu'un qui fait semblant et qui ment. Quand quelqu'un arrive et dit : « Bonjour, je suis Richard II » on aurait, nous public, droit de répondre : « T'es qui ? Richard II ?

Mais tu nous prends pour un âne ou quoi ? Richard II est mort il y a six cents ans, tu n'es pas Richard II ! » C'est quand-même aberrant que quelqu'un te dise ça de face et que tu le croies, toi public. Mais tu le crois s'il est sincère. S'il n'est pas dans la caricature et dans le faux.

Ş. P-C : Ici on rejoint un peu cette idée de convention consciente dont parlait Meyerhold, conscient pour l'acteur et pour le spectateur, même si elle n'est pas dite, elle crée certains repères...

J-J. L : Mais si tu as quelqu'un qui y croit c'est très bien. L'acteur ment, mais il faut raccourcir l'épaisseur du semblant et du menteur. Il faut que le menteur soit presque pas vrai, et le faire semblant ne doit pas être faux.

Ş. P-C : Oui, parce qu'on n'est pas non plus dans le naturalisme, mais en même temps, ce qu'on fait sur la scène du Théâtre du Soleil semble extrêmement « naturel » dans toute sa théâtralité et très proche de l'humain.

J-J. L : Mais parce que c'est la vie. C'est pas un théâtre du naturalisme, du psychologique, du quotidien. C'est pas un théâtre du quotidien, mais c'est un théâtre de la vie.

Ş. P-C : Du rêve aussi.

J-J. L : Oui, du rêve, de l'utopie, de tout ce que tu voudras. Tu vois, ce qui est étonnant, c'est que chacun vienne avec un état, avec une vision très précise, il y a de toute façon au minimum une centaine de façons de le faire, chaque acteur et actrice a une manière de dire, « moi je vois ça comme ça », sauf qu'il va falloir trouver celle qui est la plus puissante dans son évidence. Qu'on dise : « C'est évident que c'est ça », c'est légèrement transposé, possible dans la vie, mais il faut déjà chercher la personne qui est comme ça, c'est possible. Mais elle n'est pas quotidienne, ce n'est pas la vision de l'homme qui est dans la rue, et ne pense pas à faire du théâtre, qui lit son truc, ... ça c'est du naturalisme.

Ş. P-C : L'évidence ne correspond pas à un type. C'est quelque chose qui doit être reconnu, compris par tout le monde...

J-J. L : C'est des mois de répétitions... des mois, quand c'est évident que c'est toi qui va faire ce rôle-là et pas lui, ni elle, pourtant elle a fait des choses très belles la semaine dernière, lui aussi, en peu importe que ce soit un homme ou une femme, on s'en fiche complètement, pourvu qu'on arrive à cette évidence. Parce que ton chemin, tout ce dont tu t'es nourri, à droite et à gauche, de ce qu'on fait les autres, fait que tu es arrivé à quelque chose qui dit que c'est évident que ce rôle-là, c'est toi.

Alors c'est plus facile pour la musique dans l'improvisation, enfin, quand tu sais improviser, parce que moi j'ai des outils qui ne sont pas psychologiques. C'est abstrait, *do re mi fa sol la si do*. Alors que toi, tu utilises des mots qui sont concrets. Tu peux chuter à n'importe quel moment. Alors que moi, non.

Ș. P-C : C'est une des raisons pour lesquelles un grand nombre de metteurs en scènes et penseurs du théâtre comme Artaud, par exemple, ont essayé de dépasser la parole. La parole est très fragile, on peut tomber ou dans le naturalisme, ou le cliché, ou le trop artificiel... c'est très difficile de trouver le juste...

J-J. L : Eh oui, le juste, bien sûr.

Ș. P-C : Et c'est extraordinaire que vous puissiez trouver ce juste là chaque fois... qui fait que le théâtre reste du vrai théâtre dans toute son artificialité théâtrale, tout en restant très proche de la vie et de ses spectateurs. Qui sont très nombreux et très présents.

J-J. L : Mais c'est parce qu'elle (Ariane Mnouchkine) pense viser le tout petit pour obtenir le grand, l'universel. Au lieu de viser le grand et tout rater.

Ș. P-C : Mais vous avez aussi cette chance de pouvoir travailler sans vraiment parler, en s'écoutant, c'est très rare, de se trouver comme cela, des paires...

J-J. L : C'est très facile, il suffit de lâcher tout. Il n'y a pas de rapport de force, pas de rapport de pouvoir, de « je suis meilleur, je suis plus fort », il n'y a pas d'évaluation, tout est au plus simple. Le seul rapport qu'on ait, c'est l'urgence de travailler. Donc on peut juste se regarder et se faire un signe de tête... ça suffit. C'est pas la peine de dire « oui, tu sais, je crois que, comme elle a des chaussures rouges, et que moi je lui ai demandé de faire trois pas à gauche et... » Qu'est-ce que c'est que ce théâtre de rien... ça n'existe pas, ça, chez nous. Et en plus, elle crée, elle, par rapport aux acteurs, une relation de distance, parce que la réflexion, c'est d'envoyer des images à la volée pour que les autres puissent continuer de chercher et tu ne vas pas faire comme dans certains théâtres où l'acteur va faire quelque chose et : « ah, non, je ne le vois pas comme ça, ah non, non, non, car c'est comme cela que tu le voyais, toi, ah non... etc. » il n'y a pas d'ego à défendre, de narcissisme etc., tout est simplement dans la recherche, et l'humilité, parce qu'on défend le théâtre, la musique, le spectacle, on défend ce qu'on est en train de faire, que celle-ci sont les vraies valeurs, et pas les egos, pas le problème du je « pense que, j'aimerais que »...

Car tous les metteurs en scène qui viennent me voir, en me disant : « Tu vois le truc....ta, ta, ta, ta... (il siffle l'hymne à la joie), je voudrais un truc comme ça... » non, je ne vois même pas à qui il parle, pas à moi, en tout cas. C'est comme hier, quand je parle avec un metteur en scène australienne, et je lui dis, mais je ne sais jamais ce que je vais jouer à l'avance et je ne parle jamais avec Ariane Mnouchkine. Et tu sais ce qu'elle me répond ? metteur en scène d'Australie !... : « Oui, mais par exemple, sur tel thème, elle aurait envie d'avoir une guitare électrique... » « Pardon ? » ça veut dire qu'à ce moment-là, tu sais ce que tu veux faire, alors fais-le ! Ne demande pas à un musicien ! Tiens une guitare électrique, fais-le, puisque tu as une idée précise... et alors, tu ne vas pas passer ton temps à répéter, tu vas essayer de comprendre comment tu vas intégrer ces gens-là sur ta guitare électrique.



Fig. 6 : Jean-Jacques Lemètre dans son atelier

Nous, on fait tout à l'envers. Elle et moi, quand on arrive, moi j'ai ça, de tout mon atelier de 2 800 instruments, je joue avec un truc pourri, de Chine, avec ce son pourri, parce qu'au début je fais simplement le tempo sur lequel les gens vont pouvoir rentrer d'une manière non-psychologique. Je démarre avec un jouet, mais pas avec une crécelle, ça ne peut pas marcher. Ça te permet d'avoir cette simplicité et donc ce rapport complètement ouvert, d'être comme une éponge et d'accepter toute ces choses... Je dis souvent aux comédiens : « je ne suis que votre éponge ». Donc j'aspire tout. Et après, ça construit, ça mûrit, ça réfléchit, ça analyse, et plus tard, peut-être, quand je parle avec des gens, je théorise. Mais cela, quand je serai grand, vieux et tout... Parce que ça c'est le travail d'autre gens aussi, dont le métier et de théoriser et d'analyser. C'est pas le mien, mon métier pour l'instant c'est de *faire*. Pas de fabriquer. Et tu vois, je n'ai pas la prétention de dire qu'avec le tambour je vais faire tous les états d'âme du monde. Je suis là pour faire un soutien rythmique qui te donne une façon de marcher, de courir, non psychologique. Basta !

§. P-C : Et là on en revient au rythme et à tout ce dont vous nous avez parlé l'été dernier en Roumanie, lors de votre atelier à Ațel². Ce pouls du théâtre, le muscle qui met la machine en marche... et l'importance pour l'acteur de trouver son propre rythme intérieur et de le mettre en accord avec le rythme du groupe.

² Arthoc Workshop, 2010.

J-J. L : Et c'est tout. Tu sens que lui, il va faire quelque chose parce que dans sa tête il veut être le roi, et il attaque... ça devient complexe et avec une harmonie, tu construits. Et puis tu as aussi d'autres gens qui te donnent avec quatre mots tellement évidents pour faire plein de choses, que tu fais cette chose-là et après c'est eux qui rament pour se caller dessus, mais au moins, au lieu d'entrer dans le vide et le rien avec une pensée du genre : « que vais-je faire, pas de son, rien du tout, je suis tout seul au milieu de la scène ! », tu rentres avec une aide. La musique est une muse. Tu rentres avec une femme. Tu n'es pas seul, mais ça veut dire aussi que l'acteur doit s'ouvrir et lâcher les choses.... la valise, le chapeau, la clope, trois livres... on n'arrive pas comme ça. Comment veux-tu improviser quand t'es comme ça, en scène ? Tu es coincé de partout, tu ne peux rien inventer. C'est pas ça avoir une vision, une image. Ça c'est une caricature.

Si tu veux cet aller-retour de la scène au metteur en scène qui est sur les gradins et à la musique, c'est toujours un mouvement triangulaire, une idée qui est en scène, qui rebondit sur le metteur en scène, avec la musique et puis des fois ça tourne dans tous les sens.

Ș. P-C : Est-ce que ce rythme dont vous avez parlé peut-il s'apprendre, chez un acteur ?

J-J. L : mais oui, ça peut s'apprendre, et l'acteur doit découvrir son propre rythme, tout le monde marche, tout le monde baille, tout le monde fait l'amour, tout le monde a son rythme pour boire, pour manger, pour écouter, pour s'asseoir, pour faire niente, tout le monde a son rythme, *un* rythme. D'abord il faut en prendre conscience, et puis après il faut apprendre que l'autre, à côté, a peut-être un autre rythme.

Donc qu'est-ce qu'on fait pour que ces rythmes-là s'unissent et se mettent ensemble, et converger vers un public, vers une vision, vers une scène, vers deux personnages qui vont être en rapport l'un à l'autre, contre l'autre... ? Tu peux être acteur sans être musicien, mais il faut savoir que tu as un rythme et que si tu es en rapport avec la musique, alors il va falloir que tu découvres comment tu t'assoies sur la musique. Et le travail du musicien est de savoir comment tu accompagnes telle actrice, tel acteur, et tu vois tout de suite qui est musical, c'est évident, ils n'auront pas la même écoute et donc toi, tu ne pourras pas non plus jouer pareil pour les deux... c'est pour ça que la musique sur bande ou la musique fabriquée avec une barre de mesure, sur le même tempo, c'est inimaginable au théâtre, parce chacun a sa façon, son rythme cardiaque, sa façon de voir, sa façon d'aimer...etc.

Ș. P-C : Il faut être donc en permanence en train d'accorder le son et de vous accorder sur chaque acteur et personnage.

J-J. L : Tout à fait. Et comme Ariane impose d'être juste, fait au présent, vrai, sans mentir etc., là, ça fonctionne, c'est simple. Et comme il n'y pas de gens qui se chevauchent, ils parlent, ils s'écoutent ; il répond, il écoute, puis il répond, il bouge,

il s'énerve. Mais il n'y a pas de chevauchement du genre : je n'ai pas fini ma phrase, qu'il en a commencé une autre, c'est espèce de faux dialogue... regarde combien de comédiens se font piéger quand ils commencent : « Mais je suis... (trois points) ». La plupart, quand un metteur en scène demande : « dis-moi la suite à la place des trois points ? », répondent : « mais il y a trois points, y a rien... » Donc ils ne savent même pas de quoi ils parlent. C'est évident que si l'autre n'intervenait pas, il continuerait sa phrase, de manière logique. Quand il dit : « Mais je suis... » ce sont trois mots inclus dans une vraie phrase. Si cette phrase n'est pas connue par l'acteur, la coupure qui suit n'est qu'une coupure arbitraire, idiote.

Ş. P-C : Et le spectateur ne peut rien imaginer non plus...

J-J. L : Et il y a des milliers d'exemples. Voilà, c'est ça analyser et théoriser au bout d'un moment.

Ş. P-C : Après tout cela, dites-moi quelles sont les qualités d'un bon acteur?

J-J. L : Ce sont les mêmes mots. C'est d'être *vrai*, d'être *juste*, d'être *sincère*, ça c'est les vraies qualités de base.

Ş. P-C : Mais ce sont des qualités de tout le monde.

J-J. L : Oui, mais tout le monde est acteur de sa propre vie. De toute façon il y a toujours un moment où l'on est en situation de jouer. D'inventer, de mentir, de tricher, etc., etc... Sauf que là on te prend et on te met sur une scène et il faut dire un texte devant des gens.

Ş. P-C : Mais ça change tout, quand-même.

J-J. L : Bien sûr que ça change tout. Mais que ce soit une femme qui dit à un homme tel texte, dans leur appartement où qu'ils disent ça au théâtre... c'est les mêmes mots... il n'y a que la situation qui change.

Ş. P-C : Oui, mais il y a d'autres choses essentielles pour un acteur... la discipline, par exemple...

J-J. L : Mais quand tu es sincère, tout en découle, si tu es vraiment sincère... ; Moi je ne suis pas vraiment pour (quoi que dans dix ans je dirais peut-être le contraire) qu'un comédien soit bon parce qu'il est musical, parce qu'il est sensible, parce qu'il a une connaissance historique des choses, parce qu'il va beaucoup au cinéma et donc il est au courant de tout ce que ces camarades font à côté, je ne suis pas sûr de tout ça... moi je préfère quelqu'un qui est sincère. Ça me paraît plus... *étonnant*. Tu vois, quand je dis à quelqu'un : « le seul problème c'est qu'en fait tu n'écoutes pas. » Alors il répond, qu'il a mal dormi etc etc. Et en fait, il n'écoute pas, et c'est tout. Les raisons sont la salade personnelle, mais ce que je vois, c'est quelqu'un qui n'écoute pas. Toi, qui va à des milliers de conférences, tu dois bien voir que les gens n'écoutent pas. Il y a ceux qui font semblant d'écouter, qui font mine d'écouter, ce qui n'écoutent pas du tout, il y a ceux qui écoutent mais n'entendent rien, il y a ceux qui entendent mais n'écoutent rien, il y a ceux qui écoutent le discours intérieur qu'ils veulent bien entendre, mais non pas ce qu'il dit, il y a plein de cas.

Ș. P-C : Mais la vie des acteurs au Théâtre du Soleil est spéciale, la vie dans une telle communauté contribue-t-elle à cultiver cette sincérité dont vous parlez ?

J-J. L : Certains acteurs disent que c'est là le théâtre de la vie avec tous les dangers du théâtre de la vie. Il y a ce cas-là, dont tu parles, et un autre cas qui existe, des gens qui font double jeu, qui ont une façon d'être ici, et qui, passée la porte, sont une autre personne. Et comme ça, j'en ai connu beaucoup. Ils se disent : « Elle (Ariane Mnouchkine) et comme ça, ici il faut être comme ça ! » et dehors ils sont totalement différents. C'est le théâtre de la vie. Et le problème est que comme ce sont des gens qui mentent sur scène, de manière artistique, des fois ils se mentent, dans la vie aussi. Il y a aussi ceux qui disent, « j'apprends plein, plein de choses, je reçois, je me nourris, mais la vie quotidienne dehors fait qu'ils ne le mettent pas en pratique. C'est vrai qu'ici, dès qu'il y a un problème on essaie de voir, on dit : Stop ! Stop ! Stop !, parlons-en. Qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qu'il y a ? On parle, il n'y a pas de grande exclusion ; et puis quand il y en a, elle est énorme. C'est la moitié de la compagnie qui part. Ce qui est normal aussi sur un temps de 47 ans maintenant.

Donc tu as des gens qui reçoivent ; mais on ne peut pas oublier qu'ils jouent un personnage ici, il y a donc un moment (et c'est quelque chose que je ne sais pas faire, moi, y a que les acteurs pour ça) où ils demandent : « tu parles à mon personnage ou tu me parles à moi ? » et même Ariane le dit souvent. « Non, non, je ne parle pas à toi, je parle au personnage. » parce que des fois les personnages ont des situations qui sont à l'opposé de ce que la vraie personne est.

Ș. P-C : Ce qui n'empêche pas qu'un jeu soit tout à fait juste.

J-J. L : Non, parce que c'est transposé. C'est comme dans la musique, une transposition. Qui te permet de croire que tu es en Asie, ailleurs, alors qu'en réalité tu es là. C'est ton Asie à toi, à ce moment-là, où tu es.

Ș. P-C : C'est comme faire de la cuisine asiatique en Europe... vous aimez beaucoup cuisiner ici, à ce que j'ai pu voir. Baudelaire disait que l'art de la cuisine va bien avec la poésie, mais il me semble qu'il en est de même pour le rapport à la musique.

J-J. L : En plus pour moi, ça correspond à quelque chose de normal, avec la musique c'est une des rares choses que je fais tous les jours de ma vie. A un moment donnée tu prends conscience que ton métier, tu vas le faire tous les jours, et que c'est passionnant, que tu manges tous les jours et que tu peux tout mettre à un autre niveau, (la cuisine est un art), au lieu de se dire « il faut bien manger... ». On ne peut pas dire la même chose de l'amour, par exemple, et là ça complique les choses dans le temps. Alors que la cuisine, ou la musique, c'est tous les jours.

Ș. P-C : Et, pour finir, est-ce que vous avez des disciples ?

J-J. L : Tu vois, la question de la continuité d'ici je vais me la poser un jour. Pour l'instant non. Dans 150 ans...

Ș. P-C : Merci beaucoup pour le temps que vous m'avez accordé, et pour ce bel accueil dans votre atelier, au Théâtre du Soleil.



Fig. 7 : Jean-Jacques Lemêtre et Ștefana Pop-Curșeu, après l'interview, dans l'atelier du maître

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).

INTERVIEW

THE DECONSTRUCTION OF THE IMPROVISATION IN THE ACTOR'S TRAINING (Part II)*

FILIP ODANGIU**

A dialog with David ZINDER

ABSTRACT. We publish here the second part of the interview that followed the five days intense workshop led by David Zinder at the National Theatre of Cluj¹, where he worked with actors from the theatre and acting students from The Theatre and Television Faculty of U.B.B.

The first part of our dialogue was published in the previous issue of "Studia UBB Dramatica". While in the first part the problems addressed regarded the workshop procedures, mainly the Michael Chekhov technique, the second part deals more with the specific aspects of the theatre school and acting pedagogy.



Keywords: David Zinder, theater, teaching, acting, directing

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.

* **Acknowledgments:** This interview was not possible without the generous contribution of Diana Aldea, Miriam Cuiibus, Nicoleta Stoica, Rares Stoica, Cătălin Codreanu, and Dan E. Zandirescu.

** Teaching assistant, Faculty of Theatre and Television of "Babeş-Bolyai" University Cluj-Napoca, Romania, e-mail: filip_odangiu@yahoo.com

¹ May 2 – 6, 2011, The National Theatre in Cluj.

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.

Part II. TRAINING THE ACTING SCHOOL

Filip Odangiu: Between 1976 and 2004 you taught acting and directing at The Tel Aviv University, where you also filled the position of Head of the Theatre Department. You have become Full Professor at the same university in 2003 and Professor Emeritus in 2004. Nevertheless, since 2005, you have directed all your efforts towards an ambitious project, a new school of arts in the Centre for Academic Studies, of Yehuda, Israel. The school is due to open in October 2010. How is this project going on?

David Zinder: Unfortunately it died. It is a long and very complicated story. Briefly, after many years of problems, - not with the program itself -, eventually, the committee, appointed by the counselor of higher education, was “very, very, very difficult” to convince. It was unfortunate. All the other programs of this college got approval in about two years. We fought with them – and it was because of absolutely silly things – for four years and a half, until they actually approved the program. Then it was stopped again, because the College had to “provide us with a facility”, which did not work somehow etc. The further away I get from it, the more it seems that they, somehow, wanted us to get to the point when we would say we could not go on anymore. It has been five years of hard work. But, I am absolutely convinced, after many years, that things happen only when they have to happen. This, evidently, was no supposed to happen.

F.O.: Radu Penciulescu, a well respected Romanian director, once said that the pedagogy, in general and, especially, the actor's training is fundamentally influenced by the quality of the students. The relation teacher - student defines both of them. In this context, it is obvious that the entrance examination has a particular importance for the quality of the theatre education. What do you think the ideal admission system would look like?

D.Z.: It depends very much on the teachers. Let me give you an example, from my experience: in Tel Aviv University, most of the teachers that I have worked with taught for many years, each one developing his/her own system. The idea was to offer a plurality of choices. There was one person who specialized in the Method, somebody else specialized in the Meisner technique, I taught my own etc. We developed a system of auditions that involved, like almost anywhere else in the world, two monologues - comedy and tragedy - and a song. Those who passed the first stage, usually about 50 %, were invited to come back a few days later, to do a whole day of workshops, with different teachers. So, they worked with a movement teacher, with a voice teacher and, eventually, with two acting teachers, out of three. Each applicant worked with two acting teachers. Then, we sat down and had a session, trying to decide, finally, who we were taking in. The longer we did this, over many years, the easier was to make a decision. It is natural. Generally speaking, when somebody is coming to an audition, though he or she can have his/her two minutes of monologue, within 15 to 20 seconds, I would be able to say in my mind, „yes“ or “no“. Of course, there may be surprises, I might write down “no“ after the first monologue and, if the second monologue is brilliant, I would want to see this person in an improvisation. There are also big differences between the audition with the text and the workshop. In the end, after the final stage, we would accept between 17 and 20 students. There was a well known acting teacher, in another school in Israel, who used to drive the applicants crazy. His auditions lasted six months and involved five different levels! This was ridiculous. I don't think that, in order to accept somebody in the first year, to begin studying, you need more than what we did at Tel Aviv University.

F.O.: Anatoli Vassiliev stated once that candidates at the theatre school should not be less than 24 years old and having already completed a basic formation, in order not to be confused by the training. What is your opinion about this issue?

D.Z.: When my son was fourteen, he asked me if he should apply to a high school where they taught theatre and I said, absolutely not. If you want to become a dancer, that's fine, if you want to become a musician, fine also, because there is so much technical work. But when you go into acting at the age of fourteen, you are not formed and, yet, you are asked to become all sorts of other people. It's absurd. I am totally against the whole idea of teaching theatre in the high school. On the other

hand, in Israel, the average age of the young men who come in the first year for a B.A., in university, is 24. Why? Because they have to go into the army for three years. And after that, they usually take a year to go around the world. You see, they have been regimented from kindergarten to the end of the army. So, they join the army at the age of 18, they finish it at the age of 22, 23, then they go away for a year and then they come to study. The women also serve in the army, but for less time, they only do 22 months. Therefore, the average age for women, when they get in the theatre school, is 22. Though, usually, they have no prior formation in theatre, they already possess a huge amount of life experience. It makes a big difference. For me, it has always been a great pleasure to work with mature people. They are very motivated, very focused. Since they enter into the university at the age of 24, they are eager to get up and live, build their career. Vassiliev is right, I agree with him.

F.O.: As you probably already know, due to the affiliation of the Romanian universities to the “Bologna” system of education, the theatre school had to shrink its program, from four years to only three, which is a rather unpleasant constraint. What do you think would be the ideal time span for the formation of an actor, in the school?

D.Z.: It is four years. We have had exactly the same experience in Israel, not because we were connected to the European Union, but because the university wanted to standardize all the programs. As we were in competition with other acting schools, non academic schools, we decided to accept that and change our program to three years. None the less, the academy of music absolutely refused: they maintained they could not create a musician in only three years. So, the university had to give in. We should have done the same thing, because it really did not make much difference, in terms of the number of people who came to us. After one year, we had realized it was a huge mistake. We tried to change it back and, eventually, we turned to four years. But it took five years to persuade the university to allow us to shift to four years again. You need four years of training in any form of art, you can't create an artist in three years! Being in a university, the students have other pressures, as well. They get an academic degree, not only a professional one, so they have a lot of theory. Therefore, all these can not be done in three years.

F.O.: When would be the best time for acting students to perform in front of a real public?

D.Z.: We, generally, had a rule, that we kept to very strictly, which I think was right: there were no public performances in the first year. Occasionally, but very rarely, if there was a particularly good class, at the end of the year, we might do a project that would be shown, internally, but not to an external audience. In the second year, we put the second year actors together with the first year master student-directors. They worked on “études”: short plays, short scenes that were not open to the public.

The teaching system, that we developed, went like this: one teacher (the master teacher) taught for two years. In parallel, with the same number of hours, there was another teacher who taught a different technique. In the second year, one teacher (the master teacher) went on and the students got a third teacher, with a different approach. So, at the end of the two years they would have been exposed to three teachers. The master teacher, who prepared the students for two years, had to devise a production at the end of the two years. That was the first public performance. Then, in the third and fourth year, in order to get a degree, they had to do a total of five productions, which were open to the public. These productions were mostly directed by faculty directors, like me, which was a choice. I know there were a lot of people critical about this, but we felt that it was very important for the actors to work with professional directors, either from in-house, or from outside.

F.O.: What is the relation between being a teacher and a professional artist? Both jobs require total dedication. Is it compulsory to be a professional in the theatre, in order to be a teacher?

D.Z.: No. We had two kinds of trainers. I spent most of my time in Tel Aviv University, directing in-house. It was wonderful, because that was my laboratory. I could experiment, doing the most extravagant adaptations of plays, because there was no budgetary considerations, we did not have to make money, so I devoted myself to the work I did with the students. I also had to do administrative work, as the Head of the program etc. There were other teachers, who directed mostly outside and did none of the administrative work. It was a mixture that worked well. There was no conflict. What I did was out of my personal choice. One of the things that I really miss now, ever since I retired, is my lab. I've lost my laboratory. But I am not sorry that I've retired!

F.O.: At the beginning of your workshop you made a firm recommendation to the audience, to refrain from any reaction to the ongoing action on the stage. During the unfolding of the workshop, I underwent a double action - watching the actors and, simultaneously, witnessing your evaluation of their work. It became obvious that there are, at least, two ways of watching an actor's act on stage. First, the look of the spectator (and also the director, "the first spectator"), who are interpreters, doing semiotics; everything that the actor does, is a sign for them. Then, there is the perspective of the acting teacher, which is totally different. For him, the student-actor is a „personal centre of development“ (Viola Spolin). His view is penetrating, sharp; he sees not only the present performance but also the potential in the student. Consequently, the teacher does not have the time to see "signs", he does not afford to watch the act like this, he is like the trainer that watches carefully the performance, in sports. Only very seldom, when the student's performance is exceptional, and there is a brief moment of pure art, he can "tame" his gaze and do semiotics. My question, for you, would be: when is the teacher allowed to do semiotics?

D.Z.: You are speaking about the “professional eye”, watching people, picking up physical habits they should avoid etc. The moment when I became a spectator happened, maybe, two or three times in my career. There was one extraordinary; I don't even remember what the exercise was but, during one class, somebody did such a brilliant exercise that everybody, including myself, burst into applause, which I never allow. It was a real performance and I was there as a spectator just like anybody else. When such a moment happens, when an improvisation reaches the level of art, you instantly turn into a spectator. It's very rare in the school, but it happens. Usually, the teacher watches with the professional eye. He can not switch back and forth. He is mostly *involved*, watching what the actors are doing, how they are responding to each other, how are they are working within the rules that you gave them, whatever the exercise may be.

F.O.: Reflecting about your manner of teaching, during the workshop, I came upon the concept thinker *of the teaching* or „penseur de l'enseignement“, in George Banu's terms. What distinguishes the *thinking pedagogue* from other types of teachers is that he keeps alive the Unexpected, the Unknown; he believes in the possibility of transforming the theatre, not only with his works of art, but through his pupils. His work goes beyond the signature of performances, he go towards “losing himself for the other“; he accepts that teaching means “dying a little“, in order to ensure revival. Peter Brook calls this type of teacher “a guide in the darkness“.

D.Z.: Allow to share with you one thing that had a decisive influence on me. I have known Eugenio Barba since 1979. We are good friends. One of the things that impressed me, when I first met him, at the Odin Theatre, was that he spoke about his actors as his colleagues. Barba is, undoubtedly, one of the most charismatic directors and teachers, but he does not take that role. Though he is the author of some very important books etc., when he is working, he refers to “my colleagues“, not to “my actors“. He is part of his group, he considers himself one of the group. Even if he is the leader, “the Eye“, they are all colleagues. In a way, over the years, even though I got older and the students remain the same age - 24, 25, 26 - I always regarded them as colleagues. I mean, of course, they were students, they were not a group of actors that I was working with but, because of the way we worked, each class was regarded as an ensemble. That was the way they worked for three or four years; the repertory was chosen according to the ensemble, they were treated as an ensemble. I suppose it is the same thing here. Coming back to the concept of the “thinking teacher“, I remember the first workshop that I gave outside of Israel, in 1982, in Bratislava. Two days before the festival, being in Vienna, I said to myself, well, I am going to be teaching to people from all over the world, so I've got to do something new. So, I sat down in the evening, around 7.30 p.m. and started writing. I think through writing. The next thing I knew, was eight o'clock in the

morning! I had been writing all night – not on a computer! Then, after breakfast, I came back to writing for another six or seven hour. What I was doing, in fact, was clearing away all the “mess”. I got rid of all the exercises and the other stuff that I could not apply directly to the art of the actor. As I mentioned to you in the workshop, I have had no formal acting training. I went to the university, therefore, I developed my training as an autodidact, gathering exercises and information from other people, that I couldn't really justify. I could not have said, take this and use it on stage. So, in that extraordinary night, I threw away 75% of the exercises that I was doing. That was the moment when the *Logic*² appeared. Every single exercise and, in fact, the whole structure of my book, is absolutely carefully designed. One things falls into another, in a deliberate order. It is not a random mixture. So, in that sense, I think about the process of teaching a lot. In the second edition of my book³ I threw out some more exercises that I don't use anymore. It is still developing. There is a quote in the book, taken from Meyerhold, which is important. There, he talks about how he reduced his training, ultimately, to only 13 exercises. But he says, “finally, I'll end up with only eight”. Eugenio Barba also suggests that you could teach using one exercise in many different ways, depending on what “color” you put on it. So, there are two concepts: one is that your students are your colleagues and you learn from them as much as they learn from you and the second is that, as a teacher, you have to think about your craft. It has to be a structure, otherwise, the exercises are just “wonderful experiences” that do not relate to anything.

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.

² The “Logic” of the acting training is a seminal concept in David Zinder's book, indicating the trajectories that structure the formation of the actor.

³ David Zinder, *Body Voice Imagination: A Training for the Actor*, Second Edition, Routledge, New York, 2009.

INTERVIEW

AND NOW WE ARE [...] IN "POST-PRODUCTION"

ANDREEA CHINDRIȘ*

A dialogue with Lia PERJOVSCHI

ABSTRACT. At Club ElectroPutere, Craiova, on the 18th and 19th of October 2011, the Motivational Workshop led by the artists Lia and Dan Perjovschi opened a discussion on life, art and personal achievements. Lia Perjovschi is an artist that built a platform of research and at Club ElectroPutere she presented a "kit" of her large archive, called the Knowledge Museum.

Keywords: *art, motivation, exhibition, Knowledge Museum, artist's studio*

Andreea Chindriș: I will ask you what the term studio means for you. Let's take it from the beginning: how was your studio when you were doing performance art?

Lia Perjovschi: The studio was at home. It was our apartment in Oradea; that was the place where we started without knowing that we are making performance art. We mainly used our body as an image. So we were in Oradea and we had an apartment that had two rooms, and that was treated as a studio. Immediately after, Dan (Perjovschi) received a studio in Oradea, but I had already left for Bucharest, where the university was.

A.C.: And when you left, did you take your studio with you?

L.P.: In Bucharest I could say I did, in the sense that I founded an experimental studio at the Art Academy because I did not feel comfortable in a way, or I was not receiving what I was looking for. And then I said that maybe through discussions with my colleagues we create a special atmosphere, and I created this studio starting with '87.

* PhD student, Faculty of Theatre and Television, Babes-Bolyai University Cluj-Napoca, Romania, E-mail: andreea.chindris@yahoo.com

A.C.: And which was the starting point, what was it that you did not “receive”?

L.P.: I was looking around and I did not like the art I saw and I said I don't want to work like that. But I didn't know how to work. So this was what I was looking for. How can I say it properly? I was looking for the way in which I wanted to make art.

A.C.: And through the time, how did the studio change?

L.P.: Well, after that the revolution in 1989, in 1990 Dan came to Bucharest, we received a studio from the Union of Visual Artists in the yard of the Art Academy, but those years were the years when there were many protests for a democratic society, for institutions, for attitudes, for a free television, anyway, we were asking for all kind of things and because the studio we received was on the street, it couldn't give us the silence necessary to make esthetic objects. We remained equally socially engaged, so we were talking to people that would accidentally knock at the door, mainly foreigners, architects, designers, artists, critics. Little by little it became a platform of meetings, debates, of course, mainly political, on social subjects and art. And then, in 1997, we gathered all the materials collected by me and bought from abroad, mainly from the West and the USA and I started to organize an archive. The studio was not a studio from the beginning. It was an open space for anyone, a space for discussion, and then this archive created a more conceptual frame; it became a sort of a specialized library.

A.C.: And all this information, you are carrying it around with you, don't you?

L.P.: Of course I am. I am obsessed, when I have a book I like to pass it on, but I suffer a lot if I don't get it back. So I read all the books that I passed on, to make sure that I read them in case I don't get them back. I am, in a way, the clerk that knows everything he has in his archive, not only by the title, but also by content.

A.C.: Yesterday you were talking about an artist being either a researcher, or a commercial one. Can you explain what the two mean and in which category you think you fit into?

L.P.: I think that what fits me best is the position of the research artist, and I prefer that. From a historical point of view, it started with the Dada movement in 1916, when for the first time artists, writers, and well, everybody that were part of the Dada group said: “I am not interested in what a collector puts into his house, I am interested that the world would not turn their head from the problems that the society has. And they draw to the attention of the public that there was a lot of falsity, and they draw the attention through noise. Their attitude is still valid, but I would say that it has been inverted. Because there's too much noise around now, a Dadaist attitude would be to try to really make sense. Well, these would be the parents, in a way. But the commercial artist continues his evolution; the art history is

full of these commercial artists, to whom either the church or the bourgeois asked for works.

A.C.: How do you work today and how did the concept of artist changed in the meanwhile? And how long does it take to work conceptually and to put it into a final form?

L.P.: Let's say that conceptually we work all the time, even if we don't think specifically about a certain project or about a certain work, but, in fact, you cannot get out of your mind, and when it comes to the part of the execution of the pieces of work, our studio is the exhibition. This is the field where we practice our ideas. So, at the moment we have a studio in Craiova for three days, at Club Electroputere, we have another studio in a museum or in other alternative spaces, anywhere we are invited.

A.C.: You have also worked as a scenographer, I assume that, in this case, the studio meant something else than for a visual artist.

L.P.: In a way it did. When I worked as a scenographer I treated myself as a member of the public who has the chance to do something, who reads the text and the context just like anyone looking at the performance would do it, and who proposes something, to say so. Still, I didn't forget about the artist that I am, and I didn't want to become the usual scenographer, thinking too much about the performance. I was more interested in the space. In the history of art there are several visual artists that have been invited, once in a while, to make scenography and who migrated between the two domains, and still remained themselves, still remained artists.

A.C.: Therefore, you had some "parents".

L.P.: Yes, when I was making scenography I had some marks, and that was very good for me since I could take them in my defense and when I was asked to make a big show.

A.C.: And when you lost your studio in Bucharest...

L.P.: Yes, it was somehow difficult. We lost it in 2004 or 2005, and when they started to cut down the electricity, the water we had a hard time until 2010 when we had no place left to go to. And the meetings we used to organize took place less and less often, because we had no place to go to, and anyway everybody was interested in the archive. So, as long as we could keep it, we did. Most of all I was suffering because we could not invest in a clean space, I searched ten years for a public space where to put my archive, to finish with it, I didn't want to be its prisoner, I wanted it to become a public space, with the possibility to multiply the books you need. I was interested in helping the others, but in the end I was taking care of me. I had no space to make my archive public.

A.C.: Where is the archive now? And how do you help the others through it?

L.P.: I helped them already, the materials that can be found there helped many generations since 1990, since I have these sources, I mean books, catalogues, etc... We are now building a space for it in Sibiu, 50 square meters, which is somehow our studio, since we do not have so much money to make a separate space for the archive alone and the plan is to arrange it once forever, because it is difficult to manipulate books. Anyway, we plan to make it functional after we die; it will be a heritage that we leave to the city. Because we now have more sources, we have the Internet, the people started traveling, it doesn't have the same impact, but it will be necessary in the sense that it covers these 20 years of transition and therefore, for the researchers that will see it, it will be important, I am sure. So, until then, it is somehow preserved and somehow activated by those that want it so badly.

A.C.: You worked enormously.

L.P.: Yes, a lot.

A.C.: And I assume you want to see it put up.

L.P.: I very much want that. The space that we made looks just like a library, there are shelves from the floor to the ceiling, on all the walls, and that's where I intend to recycle a part of the archive in my project The Knowledge Museum with which I came here. Well, here I came with what I call a kit, and it's an abridged form. Yes, it took a lot of energy, time and even money since, starting with the 90s, I put in it all that I had but on the other side it opened a fabulous universe. I mean almost from the beginning I realized that no matter how many lives I would have had I could not have exhausted all the potential in these books. Each book opens many roads. For example I organized this archive on categories: theory, education, and then performance, photo, video, media, installation, drawings art and administration, I tried to make different categories like countries and so on. Well, now I can put them on themes like the garden in art, the house in art, the garbage in art, the text in art, the disappearance and so on.

A.C.: So you have a different point of view now.

L.P.: Yes, I can see different categories.

A.C.: Do you feel that the work for the archive is over or does it continue?

L.P.: I remain stuck to it and if I have lots of materials, for example I have a subjective history of art that I present here (at the Club Electroputere, Craiova) and it is my fourteen years research that I froze in a way, since I made the first

publication in 2004. So I must continue. I have these materials, but I do not have the time to put them together in order to make a publication. And this is usually the way I work with the archive: I present its abridged form. So this is what I continue to do.

A.C.: What was the entire process like?

L.P.: Physically the history starts back to 1997. In 1997 I was a teacher at Duke University in America, I was teaching contemporary art, both practice and theory, and I said that it is funny that I would be teaching in America while in Romania nobody knew about those things. And I took advantage of their library since I could copy the slides and the videos, and I duplicated all the materials and brought them here. At the same time I was reading and teaching, so I was catching up. So I came back and I made this archive from the materials I had, I organized it on themes, departments. But the initial starting point was in 1990 when we started to travel, to see exhibitions, to buy books, to give books and I could go even back to 1985 when we moved from Sibiu to Oradea, because Dan (Perjovschi) got an allotment there and my idea was that I could organize our apartment as a studio since I needed these interdisciplinary meetings with people from theatre, writers, musicians, stage directors, and people I met. My idea was that we could make some sort of a brainstorming: I was interested in the way they were practicing their profession. I was interested in finding things that could help me practice my profession, because, like I said it before, I knew what I didn't like, but I didn't know how to put into practice what I wanted to do, I didn't even really know what I wanted to do. And I was exploring different domains.

A.C.: Did you feel that it was an important moment when you were organizing those interdisciplinary meetings?

L.P.: For me it was very important to live in an intellectual medium, an interesting medium, to be provoked; the books that I was reading were not enough, I wanted intellectual surprises, and in a way I received that, because everybody has something interesting to share. But after the 19th century studio, which was the master's studio, the Dada movement changed that. The studio came back in the discussion in the 60s with the conceptual artists. I was yesterday talking about Bruce Nauman and about how he said "Well, in order to be an artist what do I need? I need a space, a studio. And he took a studio. And while he was standing in his studio he thought "And now what is art?" Well, it is the coffee that you drink and throw away because it got cold. So, in a way, the everyday life of an artist got into this equation and this happened in the 60s, not necessary starting from his work but the work was provoked by the conditions. And it happened; the artists addressed many

subjects, social and political, so, in a way that was the moment of the engagement of the artist, stronger and more obvious. And now we are, like Nicolas Bourriaud says, in “post-production”. So we produced a lot, you have sources everywhere, you have video laboratories, media there is no point in making one at home because it would be too expensive, you go in these laboratories and what does this “post-production” mean? It is a term borrowed from the film industry... it is the moment when the material is cleaned, gets a title, the summary, the contributors, the sound, and it is translated, distributed and so on... in a way, this would be the area of the contemporary art.

A.C.: And what about you?

L.P.: In a way I am also in post-production, this is why I mentioned that: I think it fits me, I consider myself to be a sort of a D.J., but I don't work with music, I don't combine, I don't use fragments of sounds, I use images and text. I work a lot with the Internet, with books, I consider that we have produced a lot and that not only the history of art, but in a way, the culture in general is a material that you can use, and I really use it in chronologies and in collages on different themes. So I work a lot with Google images, I have read lots of books; I have preoccupations of all sorts for art, for culture, and for certain themes from the modern society such as the global warming for example. And with the texts, again, I read a lot and I take from the books things that seem to be mine, and that surprise me by finding them there since I was thinking about them and since I was feeling them. To me this is something that I could have written myself, but this doesn't matter. What matters is the fact that I believe them to be valid so I like to make shortcuts. In fact, this is what I am doing.

ANDREEA CHINDRIȘ is a PhD student at the Faculty of Theatre and Television (Babes-Bolyai University Cluj) researching the body and space in the performance in Romania. She graduated the Faculty of Letters and she has a BA in Theatre Studies.

PERFORMANCE, FILM AND BOOK REVIEWS

Les Rencontres Internationales de Cluj : un regard frais sur le surréalisme

Theatre Festival Review: The International Meetings in Cluj, organized by the National Theatre "Lucian Blaga" in Cluj-Napoca, 7-9 October 2011

Le Théâtre National de Cluj se montre de plus en plus actif ces derniers temps et veut faire savoir que la capitale transylvaine n'appartient pas seulement au cinéma (Tiff, Comedy Cluj), mais aussi aux arts de la scène. Pour accroître la visibilité de la ville et de ses manifestations théâtrales, il fallait à tout prix organiser un festival qui soit – au moins par la qualité, sinon par la quantité – à la hauteur des autres événements de ce genre, déjà classiques, qui ont lieu à Bucarest, Craiova ou Sibiu. Et voici que l'équipe du directeur Mihai Măniuțiu est parvenue à mettre sur pied *Les Rencontres Internationales de Cluj*, dont la première édition a eu lieu entre le 7 et le 9 octobre 2011, avec une très bonne participation du public et de la critique.

Le fédérateur de toutes les manifestations de cette année a été le poète surréaliste roumain Gellu Naum (1915-2001), qui est devenu – surtout après sa mort – une sorte de figure-culte, suscitant des admirations sans bornes et des dévotions fanatiques. Les débats autour de l'actualité du poète ont bénéficié de la présence de ceux qui sont incontestablement les meilleurs spécialistes de l'œuvre de Naum, les critiques Simona Popescu et Ion Pop, qui ont réussi à soulever beaucoup de questions intéressantes. Dans le grand hall du Théâtre, on a été lancé, dans la présence d'un public nombreux, le premier volume de la série d'*Œuvres*, comprenant la création poétique naumienne (Ed. Polirom),

ainsi que le fameux *Apolodor*, traduit en anglais et mis en musique par Ada Milea (A&A Records), un CD avec la traduction de la pièce de théâtre *Insula* en six langues, ou encore un double CD qui comprend des poèmes récités par Naum lui-même.

Mais ce que les organisateurs ont voulu surtout montrer, c'est la force et l'impact du dramaturge que Gellu Naum a été à certains moments de sa carrière, en mettant en scène trois textes, *Zenobia* (adaptation du roman du même nom), *Florența sunt eu* (*C'est moi, Florence*) et *Insula* (*L'Île*). Tout cet effort a été possible grâce à la troupe permanente du théâtre de Cluj, qui s'est pliée à la volonté différente de trois metteurs en scène dont il sera question plus bas. À ces trois spectacles – restés ultérieurement à l'affiche du Théâtre, pendant la présente saison – s'est ajoutée la projection vidéo d'une belle réalisation de Mihai Măniuțiu, *Exact în același timp* (*Exactement en même temps*) – 2002, pour compléter l'aperçu du théâtre naumien.

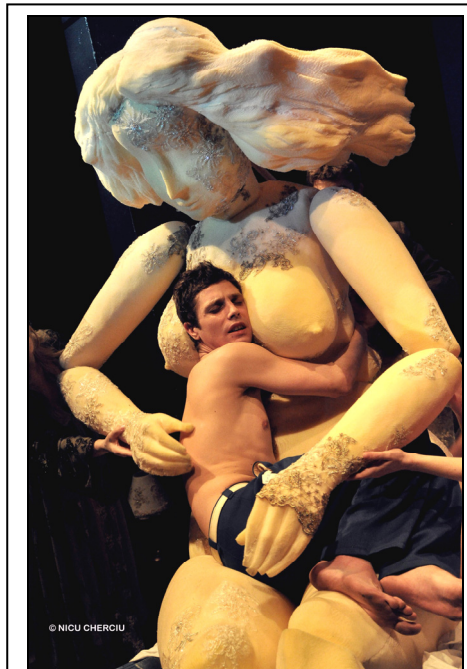
L'adaptation réalisée par Mona Marian à partir de *Zenobia* n'a pas été entièrement convaincante, et le phénomène n'est pas dû à la mise en scène, qui a fait voir de belles intuitions, ou au jeu des acteurs, qui a été très bon, mais surtout aux défis de transcription scénique d'un « homan » (comme Naum lui-même se plaisait à nommer sa création romanesque, par dérision) dépourvu de

continuité narrative, de structure logique et de personnages consistants. À la fois Zenobia et le Pohète sont plutôt des idées poétiques que des êtres humains, ce qui les rend difficilement transposables sur une scène, sur laquelle il faut de la chair et de l'os, du conflit et de la tension. À cause de la nature irréductible du texte surréaliste, la cohérence que Mona Marian a cherché à y introduire s'est avérée un peu factice, et si elle n'a pas conquis certains spectateurs, c'est par la poéticité des images qu'elle en a fait vibrer d'autres, à voir l'enthousiasme de invités étrangers et l'invitation que la troupe a reçue de participer à un festival de Théâtre de Belgrade avec ce spectacle.

Florenta sunt eu, au contraire, a parfaitement réussi à faire vivre sur scène l'onirisme surréaliste laissé en liberté par les deux auteurs, Gellu Naum, et le peintre et illustrateur Jules Perahim (1914-2008). Le décor très inspiré, créé par Dragoș Buhagiar, y a beaucoup contribué. La pièce de résistance de ce décor, c'était une porte tournante, très haute, dont les vitraux représentaient Adam et Eve, transfigurés par des lumières de couleurs différentes, et qui permettait aux personnages d'entrer et de sortir à leur guise. Un mur immense de chemises, qui renvoyait à la dégradation de la femme idéale, de la Béatrice, vue en tant

que blanchisseuse, retenait aussi l'attention des spectateurs, ainsi que la transformation de la scène en salle de spectacle – ou de procès – ce qui renvoyait les gens du public à leurs propres pratiques de voyeurisme. Le metteur en scène Alexandru Dabija s'est montré efficace dans la transposition scénique de la figure de Dante (joué par Cristian Grosu), qui traverse une crise d'inspiration, pendant que Béatrice – explosée en plusieurs figures différentes – lave son linge. Le costume rouge, avec les lauriers sur la tête, sert à reconnaître le poète florentin, mais c'est un poète dégradé, car le spectateur aperçoit – avec grand amusement – les culottes du personnage. Dante est vieux, tremblant, hésitant, et ses vers n'intéressent plus personne, surtout pas Béatrice. Ce qui plonge la pièce et la salle

dans le délire, c'est la rencontre de Dante avec le poète romantique roumain Cezar Bolliac, qui revient de la guerre. Gellu Naum saisit au vol l'occasion de faire revivre l'alexandrin roumain si spécifique, à quatorze syllabes, dans des vers parodiques qui soulèvent des éclats de rire. À travers une histoire farfelue, qu'il ne faut même pas essayer de résumer, Gellu Naum fait passer un message antimilitariste, pacifiste, qui se nourrit d'humour noir, de cadavres exquis, d'associations libres et de plaisir gratuit. Dommage que quelques longueurs aient



1. ZENOBIA, (ici, Cristian Rigman-Naum le Jeune) Teatrul National Cluj, Studio Euphorion, photo Nicu Cherciu

gâché un peu le bon rythme du spectacle, en le ralentissant, et que les répétitions aient parfois fatigué un peu le public.

Mais le grand clou du festival a été *Insula*, spectacle musical réalisé par Ada Milea, avec sa grande science de la musique, ainsi qu'avec une passion éprouvée pour Gellu Naum, qui lui a fait mettre en notes *Apolodor*, déjà en 2003. D'ailleurs, c'est toujours elle qui a composé la musique pour *Florenta sunt eu*.

Cristian Grosu), compagnon des infortunes de Robinson, rêve de chèvres et chante à tue-tête. Vendredi (Miron Maxim) apprend à parler sous la directe surveillance de Robison, mais l'acquisition du langage va main dans la main chez lui avec l'intériorisation des structures de pouvoir que lui impose le Maître. La Sirène (Anca Hanu), poursuivie par un pirate avec lequel elle avait « fauté » (Adrian Cucu), rend Robinson amoureux d'elle, pour



2. FLORENTA SUNT EU, (ici, la scène de Dante –Gristi Grosu– et la multiple Béatrice), Teatrul National Cluj, photo Nicu Cherciu

Dans *Insula*, installée sur scène avec sa guitare, elle a joué magnifiquement, en coordonnant les acteurs – qui ont fait preuve de grands dons vocaux, en interprétant des morceaux de toutes les sortes, pop, rock, folk, hip hop, dans un pot-pourri cependant extrêmement cohérent. L'intrigue de *Insula* est bien simple : c'est une réécriture de l'histoire de Robison (Cătălin Herlo), qui n'est plus vraiment tout seul sur son île. Le chevreau Coco (joué par

l'abandonner ensuite en faveur de Vendredi, vu qu'il refuse de se réveiller d'un sommeil très surréaliste. C'est avec Vendredi que la Sirène aura de nombreux enfants, qui vont peupler le paradis vierge de Robison. La pièce alterne les moments joyeux, exubérants, avec les moments tragiques, et surtout elle s'abreuve d'une atmosphère absurde, invraisemblable, propre au surréalisme, où l'espace, le temps, les liens familiaux n'ont plus rien

de leur schéma traditionnel et plongent les spectateurs dans un monde fou et tendre en même temps.

L'atmosphère surréaliste, où le Théâtre de Cluj a baigné pendant trois jours, a été complétée par une exposition qui a rendu hommage à la relation entre Gellu Naum et Jules Perahim, ainsi qu'à leur collaboration. Des lettres, des livres, des albums, des dessins médiumniques ont aidé les spectateurs à prendre contact avec l'univers dans lequel

la présence à Cluj de Marina Vanci-Perahim, épouse de l'artiste, historien de l'art et Professeure émérite à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

D'ailleurs, la liste des invités étrangers, qui ont donné une belle tenue au Festival, est bien longue et parlante par elle-même : les metteurs en scène Roberto Bacci et Anna Stigsgaard, le chorégraphe Peter Uray, de nombreux directeurs de théâtre (Kemal Basar, David Esrig, Michael Gurevitch, Batric



3. INSULA (ici, Anca Hanu, Cătălin Herlo, Adrian Cucu), Teatrul National Cluj, photo Nicu Cherciu

les deux créateurs ont vécu et qu'ils ont créé. Une généreuse sélection de photos a montré Naum aux côtés de ses amis littéraires (ceux du groupe surréaliste roumain des années 1940, les peintres Victor Brauner ou Jacques Hérold, l'écrivain Oskar Pastior et beaucoup d'autres). La pièce de résistance de l'exposition a été un tableau original de Perahim, conçu à Cluj en 1969, comme maquette du décor pour le *Caligula* d'Albert Camus, mis en scène par Vlad Mugur. À ce propos, il faut souligner

Zarkovic), ou des chercheurs animés par un intérêt plutôt théorique pour les arts du spectacle (Béatrice Picon-Vallin, Mirella Nedelcu-Patureau). À leurs côtés, une bonne partie des critiques de théâtre roumains (Ion Cocora, Crenguța Manea, Nicolae Preliceanu, Cristina Rusiecki, Mircea Morariu, Doina Papp) ont, par simple curiosité ou par pur intérêt, « couvert » *Les Rencontres*. Car – il faut dire – l'événement a eu d'autres surprises à offrir, des débats sur l'avenir du

théâtre et la portée contemporaine de l'acte théâtral, des tables rondes, etc. Les livres ont eu leur place d'honneur, car dans le hall du Théâtre a fonctionné une librairie, que l'on est en droit de souhaiter permanente. D'autres lancements de livres ont suivi celui des volumes de Gellu Naum, à savoir trois recueils de prose de Mihai Mănișiu (*În Balkanya, eu și ceilalți demoni; Opiniile unui călător nedemn de încredere; Exorcisme*), dont le fantastique ricanant n'est pas sans rapport avec l'esthétique surréaliste.

Le Théâtre National de Cluj a donc proposé un programme extrêmement riche, qui a placé d'emblée *Les Rencontres Internationales* sur la liste des festivals roumains à

fréquenter immanquablement. Les spectateurs attendent donc avec beaucoup d'impatience la deuxième édition (4-7 octobre 2012), qui aura pour thème *Punți teatrale între Est și Vest/Theatrical bridges between East and West*, et comprendra des spectacles de la troupe du Théâtre National de Cluj mis en scène par Eli Simon, Anna Stigsgaard, et Roberto Bacci. À bon entendeur, salut !

Ioan POP-CURȘEU*

* Faculty of Theatre and Television, UBB, Cluj-Napoca, ioancurseu@yahoo.com

Zmeiada spațială (La Dragonnade spatiale)

Performance review : *Zmeiada spațială*, with Diana Buluga, Raluca Lupan and Ingrid Robu, Scena din spate, Cluj-Napoca, September 2011

En partant des figures imaginées par Mircea Cărtărescu dans *L'Encyclopédie des dragons (Enciclopedia Zmeilor)*, Diana Buluga, Raluca Lupan et Ingrid Robu ont proposé, sur Scena din Spate (rue Memorandumului, nr. 9), un beau soir de septembre 2011, un monde à la frontière des mondes, entre le conte et la science, entre le ludique et l'encyclopédique, ou même le clinique.

Le fantastique qui a ses origines dans les contes populaires est le point de départ pour une série d'analogies entre le monde des dragons et des vierges d'un côté, et des éléments du quotidien du XXI^e siècle d'un autre côté. La fantaisie, l'inventivité et le ludique dont Mircea Cărtărescu se sert afin d'introduire les lecteurs dans l'Autre Monde,

peuplé par « des sortes d'êtres apparentés à nous, et qu'on a rencontrés depuis l'enfance dans le monde du conte », se propagent dans l'adaptation réalisée par les trois actrices dans leur spectacle, *La Dragonnade spatiale*.

On se trouve dans un monde qui ne tient pas compte des normes. L'horizon d'attente du spectateur est profondément modifié dès son installation dans les sièges confortables de la salle. On sait que c'est un espace où l'on va jouer du théâtre, mais – comme autrefois on est venu ici pour boire une bonne bière et pour papoter – on espère que cette bonne disposition déteindra sur la réception du spectacle. L'endroit n'impose donc pas la sobriété et la sagesse, ni la raideur empesée de ceux

qui fréquentent les grands théâtres sérieux. La dragonnade spatiale, annoncée par le titre comme escapade dans un monde fantastique, se veut un voyage plein d'aventures dans un univers imaginaire, et surtout inconnu. Le pari sera-t-il tenu ?

On part dans notre voyage sous le patronage du spécialiste Mircea Cărtărescu, à côté des trois « docteurs » qui dissèquent le monde très intéressant des dragons. Au cours de l'immersion, on retrouvera de nombreuses références au quotidien. Concentrant leur attention sur la scène, les spectateurs sont surpris d'entendre les phrases musicales de Nicolae Kirculescu, si familières à nos oreilles (ayant accompagné pendant des décennies la célèbre émission *Télé-encyclopédie*). C'est une piste d'interprétation. On sera les témoins d'une conférence scientifique, qui va nous introduire dans un monde fascinant. Et qui plus est, la conférence est assistée par le « dragonologue » Cristian Pascariu, qui complète les informations reçues par les spectateurs avec de belles projections vidéo.

La dragonologie est un domaine fascinant. Les nombreuses races distinctes de dragons réclament des études spécifiques, depuis le dragon des dragons, au dragon gris de caverne, le dragon roumain à grandes fesses, le dragon troglodyte qui va détruire le monde et même le dragon asiatique qui contrefait des dispositifs électroniques. Le méta-théâtre ne manque pas de cette exposition encyclopédique sur les dragons, car les spectateurs sont informés à quel point les monstres sont préoccupés par leurs *dramatis personae*. Et, si l'on a pu

découvrir la plupart des catégories de dragons, on peut s'arrêter un moment sur l'histoire, la géographie, la civilisation, le langage, les transports et tout le reste : en une heure, on peut énormément apprendre sur les dragons, en éclatant souvent de rire.

Les trois actrices misent sur le jeu spécifique au personnage du Docteur de la Commedia dell'arte. Elles abordent les problèmes avec le même sérieux problématique du Docteur, mais elles mettent en évidence aussi le plaisir d'imiter des gestes de ceux dont il est question dans le discours. L'histoire des dragons et leur comportement politique sont caractérisés par un humour irrésistible. Les éclats de rire ne s'arrêtent pas, car chaque réplique est imprévisible et – l'un après l'autre – des traits de plus en plus surprenant des dragons sont communiqués aux spectateurs. On en vient à des polémiques, contradictions, rivalités, caractéristiques des débats scientifiques ou politiques.

Bref, un spectacle savoureux, idéal à voir après une journée pleine, fatigante et morne. Une chope de bière, une bonne dose de rire et une étude minutieuse du monde des dragons, voilà ce qu'il faut pour retrouver sa bonne disposition.

ANDRADA VAIDOȘ*

* Undergraduate at the Faculty of Theatre and Television, UBB Cluj-Napoca
E-mail: wicked_nightmist6@yahoo.com