

DRAMATICA

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

2/2023



**Contemporary Theatre
Challenged by the Classics:
Starting with Molière**

**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
DRAMATICA**

**2/2023
November**

EDITORIAL BOARD:

MANAGING DIRECTOR:

LIVIU MALIȚA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

CHIEF-DIRECTOR:

ȘTEFANA POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

ADVISORY BOARD:

GEORGE BANU, Université Sorbonne Nouvelle, France

ION VARTIC, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

MICHAEL PAGE, Calvin College, SUA

PATRICE PAVIS, University of Kent, UK

JEAN-PIERRE SARRAZAC, Université Sorbonne Nouvelle, France

ANCA MĂNIUȚIU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

DANA RUFOLU, Theatre Research Institute of Europe, Luxembourg

TOM SELLAR, University of Yale, USA, Theatre Journal, Duke University Press

VISKY ANDRAS, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

EDITORIAL BOARD:

SORIN ALEXANDRESCU, Center of Excellence in Image Studies,
University of Bucharest, Romania

RENZO GUARDENTI, Università degli Studi di Firenze, Italy

GILLES DECLERCQ, Université Sorbonne Nouvelle, France

PETER P. MÜLLER, University of Pécs, Hungary

LAURA PAVEL-TEUȚIȘAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

IOAN POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

LIVIU DOSPINESCU, Université Laval, Québec, Canada

MIRUNA RUNCAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

ELI SIMON, Irvine University California, USA

ASSISTANT EDITORS:

ANDREA TOMPA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

DELIA ENYEDI, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

ANCA HAȚIEGAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

RALUCA SAS-MARINESCU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

DAIANA GÂRDAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

COPY EDITOR: MARIA CHIOREAN

PROOF READER: ANA ȚĂRANU

SECRETARY OF THE BOARD:

MIHAI PEDESTRU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

EDITORIAL OFFICE: 4th Kogălniceanu Street, Cluj-Napoca, Romania,
Phone: +40 264 590066
Web site: <https://www.dramatica.ro/>,
Contact: studia_dramatica@dramatica.ro

Cover: *Amphitryon*, by Molière, in the version from 1967,
directed by Mircea Marosin and in the version from 2023,
directed by Silviu Purcărete, productions of TN Cluj.
Photo processing: Mihai Pedestru, Cluj.

ISSN (print): 1842-2799; ISSN (online): 2065-9539

ISSUE DOI: 10.24193/subbdrama.2023.2

Licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-
NoDerivatives 4.0 International License.

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 68 (LXVIII) 2023
NOVEMBER
2

PUBLISHED ONLINE: 2023-11-30
PUBLISHED PRINT: 2023-12-30
ISSUE DOI: 10.24193/subbdrama.2023.2

Thematic Issue:

**Le théâtre contemporain à l'épreuve des classiques :
à partir de Molière**

**Contemporary Theatre Challenged by the Classics:
Starting with Molière**

Issue Editors: Ștefana POP-CURȘEU, Ioan POP-CURȘEU

CUPRINS/ CONTENT/ SOMMAIRE

ARTICLES AND STUDIES

Ioan POP-CURȘEU, <i>Critiques de Molière, de Rousseau à Baudelaire : idéologie, psychologie, esthétique</i> [Molière's Critics, from Rousseau to Baudelaire: Ideology, Psychology, Aesthetics].....	9
Mihai PEDESTRU, <i>Staging Molière in Communist Romania. A Quantitative Diorama</i>	35
Thibault HUGENTOBLER, <i>Du théâtre au cinéma : Molière dans la campagne vaudoise</i> [From Theatre to Cinema: Molière in the canton of Vaud Countryside]	59
EL Mehdi EL MAOULOUE, <i>Lire-enseigner Le Bourgeois Gentilhomme de Molière en classe de français au secondaire marocain : une œuvre classique devant des élèves-lecteurs adolescents</i> [Reading-teaching Molière's Le Bourgeois Gentilhomme in Moroccan Secondary School French Classes: a Classic Work for Teenage Student-readers].....	77

Oltița CÎNTEC, <i>Refreshing Remodelling of the Classics</i>	97
Diana ROȘCA, <i>Stand-up Comedy: Origins, Development, Education, and Romanian Perspectives of a Comic Form</i>	109
Filip ODANGIU, <i>Jean-Jacques Lemêtre, or the Man in a State of Flow</i>	127

MISCELLANEA: INTERVIEWS

Ștefana POP-CURȘEU, <i>De Molière à nos jours : l'enseignement du théâtre par la mélodie, le rythme et l'harmonie. Interview avec Jean-Jacques Lemêtre [From Molière to the Present Day: Teaching Theater through Melody, Rhythm and Harmony. Interview with Jean-Jacques Lemêtre]</i>	149
Alexandra DIMA, <i>"The Hypocrite Can Be Killed, but Hypocrisy Survives." Interview with Theatre Director Gábor Tompa</i>	169
Ștefana POP-CURȘEU, <i>Deux visages du Bourgeois Gentilhomme à Cluj. Dialogue avec Mihai Măniuțiu et Anca Măniuțiu autour de Molière [Two Faces of the Bourgeois Gentleman in Cluj. Interview with Theatre Director Mihai Măniuțiu and Professor Anca Măniuțiu]</i>	179

PERFORMANCE AND BOOK REVIEWS

Miruna-Alexandra GROZAV, <i>Amphitryon – A Story about Desires and Individuality. Performance review, Amphitryon, directed by Silviu Purcărete, Cluj-Napoca National Theatre, May 2023</i>	201
Mihai GLIGAN, <i>Synonym for youth. Festival Review: Fast Forward European Festival for Young Stage Directors, 2023</i>	209
Daniela ȘILINDEAN, <i>Play That DADA. Book review: Dada se dă-n spectacol [Dada Shows Off], by Ștefana Pop-Curșeu, Ioan Pop-Curșeu and Ion Pop, Școala Ardeleană Publishing House, Cluj-Napoca, 2023</i>	215

ARTICLES AND STUDIES

Critiques de Molière, de Rousseau à Baudelaire : idéologie, psychologie, esthétique

Ioan POP-CURȘEU*

Abstract: *Molière's Critics, from Rousseau to Baudelaire: Ideology, Psychology, Aesthetics.* This paper deals with a number of interpretations that have been given to Molière's work, namely that undertaken by Rousseau in his *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* and those attempted by Baudelaire in fragmentary form in many of his writings. Rousseau's and Baudelaire's perspectives are ideologically divergent, but a closer reading reveals also psychological and aesthetic differences. The shifting perspectives between these authors are all the more surprising because Baudelaire was not only a critic of Molière but also a critic of Rousseau, yet he drew inspiration from the writings of both in his poems. The binary, linear hermeneutic is overcome here in favour of a triangular, or even plural, reading, as voices such as Sainte-Beuve's or Nietzsche's are occasionally summoned to diversify the possible points of view.

Keywords: Molière, Rousseau, Baudelaire, Sainte-Beuve, *Le Misanthrope*, ideology, psychology, aesthetics.

Dans le présent article, il sera question – sur un mode quelque peu rhapsodique – de la critique de la pensée de Molière, élaborée par deux grands esprits peu semblables l'un à l'autre, et même très divergents l'on

* Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie. ioan.pop-curseu@ubbcluj.ro



pourrait dire. Il s'agit de Jean-Jacques Rousseau et de Baudelaire dont les écrits, lus de nos jours, montrent d'étranges réticences envers l'auteur du *Misanthrope*. Ces réticences, idéologiques jusqu'à un certain point, marquées par ce qu'on appellerait aujourd'hui progressisme et conservatisme, s'avèrent – à une lecture approfondie – beaucoup plus esthétiques et psychologiques que politiques. Des études ponctuelles ont été jusqu'à présent consacrées aux rapports de Rousseau¹ ou à ceux de Baudelaire avec Molière², sans qu'on se soit penché sur une lecture triangulaire, qui rapprochât aussi les deux critiques, au-delà de leur regard sur l'objet critiqué. C'est une telle triangulation que je vais entreprendre ici, en utilisant ponctuellement d'autres interprétations de Molière.

De toute la pensée de Rousseau sur Molière, c'est l'interprétation du *Misanthrope*, telle qu'elle se développe dans la *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* (1758), qui mérite le plus de retenir l'attention des lecteurs. Cette lettre polémique de Rousseau a été écrite pour contrecarrer la proposition que D'Alembert avait faite, dans l'article *Genève* de *L'Encyclopédie*, de mettre les bases d'un théâtre dans cette ville suisse, protestante et sévère. Voilà, décrit par Rousseau lui-même, le contexte psychologique d'élaboration de sa *Lettre* : il se dit « indigné de tout ce manège de séduction dans [sa] patrie » et affirme son irritation envers les tromperies des philosophes, ses collègues de génération et de combat intellectuel : « Les injustices dont je n'avois été que spectateur m'avoient irrité ; celles dont j'étois devenu l'objet m'attristèrent, et cette tristesse sans fiel n'étoit que celle d'un cœur trop aimant, trop tendre, qui, trompé par ceux qu'il avoit cru de sa trempe, étoit forcé de se retirer au dedans de lui. »³

¹ Paul Woodruff, « Rousseau, Molière, and the Ethics of Laughter », *Philosophy and Literature*, Volume 1, Number 3 (Fall 1977), 325-336; Marco Merin, « An Enlightenment Misanthropology: Rousseau and Marmontel, Readers of Molière », *The Eighteenth Century*, Volume 58, Number 2 (Summer 2017), 157-176, DOI: <https://doi.org/10.1353/ecy.2017.0014>

² Jean-Baptiste Amadieu, « Molière selon Baudelaire : saint patron de la bourgeoisie ou poète des enfers ? », in « *Molière : toujours et encore !* », *Actes des journées d'études (4-5-6 avril 2011)* (Presses Universitaires de l'ICES, 2014), 7-28.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions, Livre dixième*, in *Les Confessions et autres écrits autobiographiques*, Introduction de Jean Starobinski (Lausanne : La Guilde du Livre, 1962), 477-478.

Pour comprendre de façon nuancée la problématique articulée par Rousseau à propos de Molière, il faut tout d'abord préciser un détail d'histoire littéraire et intellectuelle. Au 18^{ème} siècle, Molière inquiète : l'avis général est que, quoique seules les Lumières permettent de voir les vraies beautés du *Misanthrope*, cette comédie doit néanmoins être « corrigée ». Dans ce contexte, corriger voudrait dire lui imposer une signification morale moins équivoque, précise comme un bistouri ou (pourquoi pas ?) comme un laser, et, par-là, plus poignante et plus directe. Il serait nécessaire de citer ici la fin de l'excellent article-panorama de Jonathan Mallinson, consacré à la réception du chef-d'œuvre moliéresque au 18^{ème} siècle :

Le Misanthrope est un chef-d'œuvre qui ne se laisse pas admirer passivement, paisiblement au dix-huitième siècle. Malgré la certitude exprimée par maints commentateurs que les traits délicats du texte ont finalement été compris, malgré leur découverte de la vraie leçon morale du texte, il est évident que la comédie n'arrête pas de troubler. En vérité, la vision comique de Molière, paradoxale, irréductible, lance un défi aux critiques et les oblige à contempler les problèmes inhérents à leur propre goût pour une comédie morale, moralisante, où ils veulent sacrifier le rire au sérieux, le personnage ambigu au personnage unidimensionnel. Cette comédie rappelle constamment aux critiques la différence de perspective qui sépare les deux siècles, malgré les tentatives de les faire rejoindre en soumettant le texte à une lecture morale, malgré la suggestion qu'il existe une seule tradition du haut comique destiné à plaire et à instruire, dont Molière serait le maître et que les lecteurs du siècle des Lumières arrivent finalement à comprendre. En d'autres termes, la tentative de moraliser Molière, de le rendre acceptable, de convertir sa vision comique en voix morale reflète leur désir non seulement de le récupérer, mais aussi, paradoxalement, leur pressentiment peut-être qu'il leur échappe.⁴

Même à une simple lecture, non approfondie, il est évident que la critique de Rousseau se nourrit du moralisme rationaliste étroit, du moralisme à ceillères de son temps... Au fond, la *Lettre à D'Alembert* représente un

⁴ Jonathan Mallinson, « Vision comique, voix morale : la réception du *Misanthrope* au XVIII^{ème} siècle », *Littératures classiques*, 27 (1996) : 367-377 (citation 377).

« monstre », dans l'acception que le siècle classique donne à ce mot : prodige qui étonne, qui fascine, qui attire, et qui provoque en même temps un sentiment d'irrépressibles inquiétude et nausée. Habitué par *La Naissance de la tragédie* à voir dans le théâtre, dans la tragédie au moins, l'art suprême, l'art par excellence, le lecteur contemporain se risque à entreprendre le siège du texte de Rousseau un peu comme Hippolyte se jette sur l'horrible créature de Neptune – la mort lui paraît imminente, et, cependant, la pensée qu'un triomphe serait possible ne cesse pas de le pousser aveuglément en avant...

Chez Rousseau, les problèmes d'ordre esthétique, moral et politique s'allient, dans un discours très cohérent *en soi*, construit sur un modèle presque socratique, à des problèmes d'ordre économique et sociologique. Que la création d'un théâtre à Genève – qui est le prétexte de l'écrit de Rousseau – soit ou non catastrophique pour la vie affairée des habitants de la ville (ce que l'auteur semble insinuer), n'a, en réalité, rien à voir avec le rôle d'école de formation des mœurs, communément attribué au théâtre. Et pourtant, Rousseau mise sur un manque de discernement, sur une patience peu exercée, sur une superficialité des lecteurs, qui confondraient les niveaux d'argumentation et lui donneraient, ainsi, plus facilement raison. Comme l'a remarqué Jean Rousset, dans l'argumentation de Rousseau « la bonne et la mauvaise conscience sont difficiles à discerner », dans un discours qui n'est transparent qu'en surface, restant opaque en profondeur, dans lequel « les affaires publiques et privées, les rêveries utopiques et les ressentiments personnels s'entremêlent » étroitement pour mieux captiver et séduire les lecteurs⁵.

Tout au long du texte de Rousseau, on voit que ce n'est pas l'établissement d'un théâtre à Genève qui le dérange, mais bien le théâtre en général, auquel il ne reconnaît aucune possibilité de transformation morale, de *catharsis*. Croyant l'être humain né bon, Rousseau lui attribue la faculté de reconnaître automatiquement la vertu, sans avoir besoin pour cela de la médiation de l'art. Après une critique malveillante de la tragédie, qu'il considère pernicieuse, l'auteur passe à la critique de la comédie en général :

⁵ Jean Rousset, « Les destinataires superposés de la *Lettre à d'Alembert* », in *Le Lecteur intime* (Paris : José Corti, 1986), 113-114.

Heureusement la Tragédie telle qu'elle existe est si loin de nous, elle nous présente des êtres si gigantesques, si boursoufflés, si chimériques, que l'exemple de leurs vices n'est guères plus contagieux que celui de leurs vertus n'est utile, et qu'à proportion qu'elle veut moins nous instruire, elle nous fait aussi moins de mal. Mais il n'en est pas ainsi de la Comédie, dont les mœurs ont avec les nôtres un rapport plus immédiat, et dont les personnages ressemblent mieux à des hommes. Tout en est mauvais et pernicieux, tout tire à conséquence pour les Spectateurs ; et le plaisir même du comique étant fondé sur un vice du cœur humain, c'est une suite de ce principe que plus la Comédie est agréable et parfaite, plus son effet est funeste aux mœurs.⁶

Les prémisses du débat une fois établies, l'attaque contre Molière, auquel Rousseau reconnaît (peut-être par une sorte de masochisme, que les exégètes lui ont souvent attribué) de très durables mérites, peut commencer. Selon l'auteur puritain du 18^{ème}, les comédies du nouveau Plaute français seraient des concessions honteuses faites au goût (ou, plutôt, au dé-goût, au non-goût) du public, assemblée de gens du monde blasés, ennuyés, faux, polis, hypocrites, prêts à rire de n'importe quoi, même de la vertu jetée en proie à la malice et au vice :

Ayant à plaire au Public, il [Molière] a consulté le goût le plus général de ceux qui le composent : sur ce goût il s'est formé un modèle, et sur ce modèle un tableau des défauts contraires, dans lequel il a pris ses caractères comiques, et dont il a distribué les divers traits dans ses pièces. [...] Il n'a donc point prétendu former un honnête-homme, mais un homme du monde ; par conséquent il n'a point voulu corriger les vices, mais les ridicules ; et, comme j'ai déjà dit, il a trouvé dans le vice même un instrument très propre à y réussir.⁷

Il est vrai que certaines choses sont vraiment ridicules et peuvent sans danger être représentées sur les théâtres des grandes villes, sans être cependant acceptables dans une ville comme Genève. Selon Rousseau, si le théâtre est

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, Edition critique par M. Fuchs, Docteur ès lettres (Lille : Librairie Giard, Genève : Librairie Droz, 1948), 44-45.

⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à Mr. D'Alembert*, 48.

inutile et pernicieux à Genève, petite ville de 24.000 habitants, il est utile et recommandable à Paris, grande ville de 600.000 habitants qui, en se laissant aller à cette distraction innocente, n'obéissent pas à leurs penchants quotidiens pour le crime. La pensée de Rousseau sur le théâtre s'articule autour de tabous auxquels il devrait être formellement interdit de toucher par les moyens de l'art, comme par d'autres moyens : le grand reproche que Rousseau fait à Molière, c'est de peindre dans son *Misanthrope* un ridicule inexistant, celui de la vertu, d'une vertu âpre, impitoyable, rude, parfaite.

Au moment où Jean-Jacques se met à disséquer les mécanismes de représentation de ce ridicule de la vertu, son écriture devient psychologiquement « engagée » : il se produit une identification, voire une superposition entre Alceste et son défenseur. Des traits empoisonnés (= intéressés) visent alors le pauvre Molière : il ne saisit, ou nous fait ignorer, la vérité et la grandeur du caractère dépeint, parce qu'il confond le misanthrope avec l'homme emporté et parce que, pour *faire rire le parterre*, il adoucit quelquefois la juste et sainte colère d'Alceste contre tout le genre humain. Un lecteur serait-il extrêmement sainte-beuvien en affirmant que la juste et sainte colère d'Alceste est la même que celle de Rousseau ?⁸ Molière émousse les traits du grand dégoûté de ses semblables afin de rendre sa comédie plus théâtrale, plus divertissante et plus plaisante :

Mais, en général, on ne peut nier que, si le Misanthrope était plus Misanthrope, il ne fût beaucoup moins plaisant : parce que sa franchise et sa fermeté, n'admettant jamais de détour, ne le laisseroit jamais dans l'embarras. Ce n'est donc pas par ménagement pour lui que l'Auteur adoucit quelquefois son caractère : c'est au contraire pour le rendre plus ridicule. Une autre raison l'y oblige encore ; c'est que le Misanthrope de Théâtre, ayant à parler de ce qu'il voit, doit vivre dans le monde, et par

⁸ Molière, *Le Misanthrope, Œuvres complètes*, II, Texte établi et annoté par Maurice Rat (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965), 42 : « Mes yeux sont trop blessés, et la cour et la ville / Ne m'offrent rien qu'objets à m'échauffer la bile ; / J'entre en une humeur noire, en un chagrin profond, / Quand je vois vivre entre eux les hommes comme ils font ; / Je ne trouve partout que lâche flatterie, / Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie, / Je n'y puis plus tenir, j'enrage, et mon dessein / Est de rompre en visière à tout le genre humain. » (Acte I, Scène I)

conséquent tempérer sa droiture et ses manières, par quelques-uns de ces égards de mensonge et de fausseté qui composent la politesse, et que le monde exige de quiconque y veut être supporté. S'il s'y montrait autrement, ses discours ne feroient plus d'effet. L'intérêt de l'Auteur est bien de le rendre ridicule, mais non pas fou ; c'est ce qu'il paraîtroit aux yeux du public s'il étoit tout à fait sage. [...] Si quelquefois l'habile auteur laisse agir ce caractère dans toute sa force, c'est seulement quand cette force rend la scène plus théâtrale, et produit un comique de contraste ou de situation plus sensible. Telle est, par exemple, l'humeur taciturne et silencieuse d'Alceste, et ensuite la censure intrépide et vivement apostrophée de la conversation chez la coquette.⁹

Quel pourrait bien être l'intérêt de Jean-Jacques Rousseau de rendre Molière aussi, comme dans un jeu de miroirs, non pas fou, mais légèrement ridicule ? Ridicule de ne pas comprendre le fonctionnement technique de son propre art, ridicule de faire une pièce pleine d'erreurs plus ou moins préméditées, ridicule de ne pas comprendre les hommes et de se jouer d'eux comme de marionnettes sans âme, destinées à un simple amusement gratuit ? Cependant, et c'est aux yeux de Rousseau une sublime vengeance du texte sur son auteur, parfois la vertu l'emporte sur l'art du dramaturge, sur les stratégies de déformation, de tromperie, sur les fourberies qu'il met en œuvre pour nous cacher, à nous, lecteurs, ce que le vrai misanthrope est. C'est là une vérité du texte que seul Jean-Jacques semble voir et comprendre, c'est là une réalité à laquelle les spectateurs, sauf encore Rousseau, sont incapables, à cause de leurs vices, de s'identifier :

[...] le tort de Molière n'est pas d'avoir fait du Misanthrope un homme colère et bilieux, mais de lui avoir donné des fureurs puérides sur des sujets qui ne devoient pas l'émouvoir. Le caractère du Misanthrope n'est pas à la disposition du Poète ; il est déterminé par la nature de sa passion dominante. Cette passion est une violente haine du vice, née d'un amour ardent pour la vertu, et aigrie par le spectacle continuel de la méchanceté des hommes. Il n'y a donc qu'une âme grande et noble qui en soit susceptible. L'horreur et le mépris qu'y nourrit cette même

⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, 59 ; 58.

passion pour tous les vices qui l'ont irritée sert encore à les écarter du cœur qu'elle agite. De plus, cette contemplation continuelle des désordres de la Société, le détache de lui-même pour fixer toute son attention sur le genre humain. Cette habitude élève, aggrandit les idées, détruit en lui les inclinations basses qui nourrissent et concentrent l'amour propre ; et de ce concours naît une certaine force de courage, une fierté de caractère qui ne laisse prise au fond de son âme qu'à des sentiments dignes de l'occuper. [...] Une preuve bien sûre qu'Alceste n'est point Misanthrope à la lettre, c'est qu'avec ses brusqueries et ses incartades il ne laisse pas d'intéresser et de plaire. Les Spectateurs ne voudroient pas, à la vérité, lui ressembler : parce que tant de droiture est fort incommode ; mais aucun d'eux ne seroit fâché d'avoir affaire à quelqu'un qui lui ressemblât, ce qui n'arriveroit pas s'il étoit l'ennemi déclaré des hommes.¹⁰

Plusieurs points d'interrogation, accompagnés de circonspection et de doutes, surgissent dans l'esprit de n'importe quel lecteur avisé de la *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*. Une question, notamment, se forme à travers les considérations de Rousseau sur *Le Misanthrope* : pourquoi Rousseau s'entête-t-il à voir, malgré l'évidence, dans Alceste un homme de bien et dans la comédie de Molière une machine infernale qui broie justement les hommes de bien ?

Dans un premier temps, on peut supposer que c'est par une banale peur du ridicule personnel, si semblable au grotesque d'Alceste : la misanthropie *vertueuse* du personnage moliéresque et celle que Rousseau imagine pour soi-même ou s'attribue relèvent, tout compte fait, d'une incapacité de s'intégrer activement et décentement parmi les autres hommes dans la société. Avant même d'ouvrir la bouche, tous les deux, le personnage inventé par Molière et le philosophe du 18^{ème} siècle, ont peur de dire quelque chose de ridicule – c'est la raison pour laquelle ils se spécialisent dans l'annonce de catastrophes. Il faudrait peut-être ici rappeler une histoire allégorique que Jean Paulhan propose dans *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* : un moine d'un certain monastère d'Assise a un accent déplaisant et tout le monde rit de lui ; il n'ouvre donc plus la bouche que pour annoncer des catastrophes ou des

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, 52 ; 50.

accidents, parce que, dans l'agitation de tels moments, son accent a toutes les chances de passer inaperçu. Bientôt, aimant beaucoup parler, il arrive au moins d'inventer des tragédies... Alceste et Rousseau, condamnant à voix tonnante les vices de la société de leur temps, veulent peut-être nous faire oublier leur accent odieux et grinçant d'hommes égoïstes, incapables de vivre parmi d'autres hommes, d'hommes incapables de vraie tendresse, d'amour et de tolérance.

Dans un second temps, c'est par crainte de devenir lui aussi, le grand philosophe Jean-Jacques Rousseau, personnage de farce ou de comédie, bouffon à vêtements multicolores dans la farce herméneutique de la postérité. Rousseau semble avoir comme une sorte d'intuition doublée de crainte d'être mal lu par des lecteurs qui ne seront plus ses contemporains ; il se sent devenir personnage de la comédie atroce des lectures critiques approximatives. Déjà, les romantiques l'interprètent mal, en se réclamant de lui pour la constitution de leur doctrine(s) littéraire(s). Baudelaire, avec son rire satanique, le malmène et le considère un imposteur pervers (voir *infra* quelques détails de cette critique) et ce provocateur de Nietzsche se moque de son idéologie de la nature et prend ses thèses politico-sociales à rebours, une à une¹¹...

¹¹ « Ce que j'entends par progrès. [...] – Mais Rousseau, à quoi voulait-il au fond revenir, *celui-là* ? Rousseau, le premier homme moderne, un idéaliste et une *canaille* en une seule personne : il avait besoin de "dignité" morale pour soutenir son propre regard. Malade d'une vanité effrénée et d'un mépris sans borne pour lui-même. Cet avorton, campé sur le seuil des temps modernes, voulait lui aussi le "retour à la nature" ! Je répète ma question : à quoi Rousseau voulait-il au juste revenir ? Je hais Rousseau *jusque dans* la Révolution : elle est l'expression dans l'Histoire universelle de cette double nature d'idéaliste et de *canaille*. La *farce* sanglante qu'a été le déroulement de cette Révolution, son "immoralité" me touche peu : ce que je hais, c'est sa *moralité* rousseauiste, – les soi-disant "vérités" de la Révolution, par lesquelles ses effets se font encore sentir, gagnant à sa cause tout ce que l'humanité compte de plat et de médiocre. La doctrine de l'égalité ! Mais c'est qu'il n'y a pas poison plus toxique : c'est qu'elle semble prêchée par la justice même, alors qu'elle est la fin de toute justice... "Aux égaux, traitement égal, aux inégaux, traitement inégal", telle serait la vraie devise de la Justice. Et ce qui en découle : "Ne jamais égaliser ce qui est inégal." », *Le Crépuscule des idoles*, in *Œuvres philosophiques complètes*, VIII (Paris : Gallimard, 1974), 142-143. A propos de la littérature de George Sand, Nietzsche affirme, dans le même *Crépuscule des idoles*, 111 : « comme tout ce qui vient de Rousseau, faux, fabriqué, vide et boursoufflé, excessif... »

Dans un troisième temps, faire d'Alceste un homme de bien qui ne peut pas être ridicule, c'est persuader les lecteurs que la littérature qui provoque le rire sur un tel personnage est corrompue dans son essence, donc inutile dans le meilleur des mondes, dans une république parfaite, que Rousseau croit possible et réalisable, comme tout utopiste qui se respecte. Mal interpréter Alceste, c'est peut-être une manière d'affirmer avec un orgueil dissimulé sous les apparences de la modestie : « Moi, Jean-Jacques Rousseau, je ne ris jamais de personne, tellement ma nature est bonne. Mes écrits sont purs, humanitaristes, sans tache et sans reproche. Ma littérature est la seule qui soit *valable* ! Ne lisez donc pas les autres auteurs ! »

D'Alembert, destinataire du texte et auteur d'une *Réponse* à Rousseau, semble avoir eu l'intuition précise de la malhonnêteté de son adversaire, frustré par les amusements que le théâtre peut produire, envieux du génie de Molière, tellement obsédé de vertu et de société idéale, tellement pris dans ses rêves de révolution et de transformation socio-politique qu'il en vient à rejeter les séductions de l'art. D'Alembert apostrophe Rousseau de manière à ce qu'aucun doute ne subsiste sur les vraies raisons, enracinées dans l'envie, que celui-ci a de s'opposer à la constitution d'un théâtre à Genève :

Pourquoi envier aux hommes, destinés presque uniquement par la nature à pleurer et à mourir, quelques délassements passagers, qui les aident à supporter l'amertume et l'insipidité de leur existence ?¹²

Baudelaire, quant à lui, n'élabore pas une critique aussi structurée et suivie de Molière. Cependant, des fragments de textes laissent voir une pensée tout aussi circonspecte à l'égard de l'auteur du *Misanthrope* que celle de Rousseau (quoique pour des raisons – idéologiques et esthétiques – diamétralement opposées). Molière est assez présent dans le système de références érudites de la poésie baudelairienne (*Don Juan aux Enfers*, *L'Imprévu*)¹³. Les clins d'œil au *Tartuffe* dans la nouvelle *La Fanfarlo*, où le héros Samuel Cramer est

¹² *Réponse de D'Alembert*, in Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* (Paris : Librairie Garnier Frères, 1889), 302.

¹³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993), 19-20, 171-172. Cette édition en deux volumes, la seule que j'utilise ici, sera abrégée dorénavant sous la forme CEC, suivie du numéro du volume en chiffres romains, I ou II.

comparé à « Tartufe empoigné par Orgon »¹⁴, font pendant à quelques vers d'un poème de jeunesse, inspirés par Sarah la Louchette, où Baudelaire, en caricaturant cette prostituée de bas étage, se dépeint dans le rôle de l'« imposteur » moliéresque. L'écrivain apparaît comme un Tartuffe, mais dont l'hypocrisie esthétisante est inutile devant la déchéance authentique de cette femme, et serait tout de suite sanctionnée par Dieu dans un éclat de rire. L'auteur qui vend sa pensée n'est pas meilleur que la prostituée¹⁵ qui vend son corps en jouant de son mieux un personnage :

Pour avoir des souliers elle a vendu son âme ;
 Mais le bon Dieu rirait si près de cette infâme
 Je tranchais du Tartufe, et singeais la hauteur,
 Moi qui vends ma pensée, et qui veux être auteur.

Vice beaucoup plus grave, elle porte perruque.
 Tous ses beaux cheveux noirs ont fui sa blanche nuque ;
 Ce qui n'empêche pas les baisers amoureux
 De pleuvoir sur son front plus pelé qu'un lépreux.

Elle louche, et l'effet de ce regard étrange
 Qu'ombragent des cils noirs plus longs que ceux d'un ange,
 Est tel que tous les yeux pour qui l'on s'est damné
 Ne valent pas pour moi son œil juif et cerné.¹⁶

Baudelaire reviendra sur la question du *Tartuffe* dans ses journaux intimes : « Molière. Mon opinion sur Tartuffe est que ce n'est pas comédie, mais un pamphlet. Un athée, s'il est simplement un homme bien élevé, pensera, à propos de cette pièce, qu'il ne faut jamais livrer certaines questions graves à la canaille. »¹⁷ Comment concilier cette note tardive et mordante de Baudelaire

¹⁴ Baudelaire, CEC I, 568.

¹⁵ Sur une conception large de la prostitution chez Baudelaire, voir, entre autres : « L'amour, c'est le goût de la prostitution. Il n'est même pas de plaisir noble qui ne puisse être ramené à la Prostitution. Dans un spectacle, dans un bal, chacun jouit de tous. Qu'est-ce que l'art ? Prostitution. », *Fusées*, CEC I, 650.

¹⁶ Baudelaire, [*Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre*], CEC I, 203-204.

¹⁷ *Mon cœur mis à nu*, CEC I, 701.

avec la passion pour *Tartuffe* qu'il semble avoir montrée pendant sa jeunesse ? Un éclairage réciproque entre les quelques bouts de textes est-il envisageable ? Avant 1848, la pièce de Molière offrait à Baudelaire des emblèmes de l'hypocrisie qu'il pouvait employer efficacement dans ses écrits. Après 1859, quand il griffonne les notes acides de *Mon cœur mis à nu*, il a pris ses distances par rapport à une certaine facilité moliéresque à laquelle il était sensible dans sa jeunesse. Le Baudelaire qui écrit que *Tartuffe* n'est pas une « comédie » mais un « pamphlet » est celui qui a lu Joseph de Maistre, qui a écrit *De l'essence du rire* et les deux études sur les caricaturistes, et surtout celui qui s'est confronté à la prudence hypocrite de la justice pendant le procès des *Fleurs du mal*, au cours duquel ses défenseurs – notamment son avocat Gustave Chaix d'Est-Ange et le critique Jules Barbey d'Aurevilly ont souvent comparé son génie à celui de Molière, en invoquant justement la liberté avec laquelle celui-ci avait écrit *Tartuffe*¹⁸. L'écart entre les vers à la gloire de Sarah la Louchette et la note de *Mon cœur mis à nu* s'explique : ce que Baudelaire voyait dans sa jeunesse comme une « comédie » de situation, pleine de bons mots et riche d'images à exploiter intertextuellement, lui apparaît dans un âge plus mûr comme un « pamphlet » qu'il ne faut pas livrer à la « canaille », c'est-à-dire aux journalistes voltairiens et républicains du *Siècle* qui s'en servaient pour discréditer la religion catholique.

Jean Pommier, dans ses investigations d'histoire littéraire aussi scrupuleuses que précises, réunit beaucoup de données importantes sur *Tartuffe* vu par Baudelaire. Le critique rapporte un épisode des années 1843-1844 lorsque les autorités parisiennes avaient décidé d'élever un buste à la gloire de Molière devant la maison où le grand dramaturge et comédien était né (une fausse maison, du reste !). Le buste a été inauguré le 15 janvier 1844 et le comédien Samson a prononcé un discours lors de la cérémonie, où il voyait en Molière « le grand homme qui démasqua Tartufe ». En marge des manifestations officielles, un groupe de jeunes gens avait crié « Vive Molière ! » en face de l'éditeur Laffitte et devant l'habitation du célèbre chansonnier Béranger. Sur la demande des élèves des collèges royaux, *Tartuffe* a été joué à l'Odéon et à la Comédie-Française. Les manifestations à la gloire de Molière

¹⁸ CEC I, 1193, 1212-1213.

s'inscrivaient dans la bataille entre le clergé et l'Université à propos d'une loi sur l'enseignement. La pièce de Molière était devenue une sorte de bouclier contre les arguments cléricaux et une édition populaire ornée d'une gravure de Grandville représentant *Molière arrachant son masque à l'imposture*, figurée sous les traits d'un Jésuite, était un grand succès commercial¹⁹. Selon Jean Pommier, tous ces événements ont beaucoup marqué Baudelaire, et c'est lors des festivités à la gloire de Molière qu'il a vu ou revu *Tartuffe* mis en scène²⁰.

Ces événements, ainsi que la moralité évidente des pièces moliéresques expliquent parfaitement bien pourquoi Baudelaire en fait à deux reprises un chantre de la plus « ridicule » des « religions modernes » : « La France traverse une phase de vulgarité. Paris, centre et rayonnement de la bêtise universelle. Malgré Molière et Béranger, on n'aurait jamais cru que la France irait si grand train dans la voie du Progrès. – Questions d'art, *terrae incognitae*. Le grand homme est bête. »²¹ Sur le même sujet, on trouve un passage de *Mon cœur mis à nu* (feuille 14), où Baudelaire associe les mêmes noms, sous le signe de la religion moderne du Progrès : « Les nations n'ont de grands hommes que malgré elles. Donc le grand homme est vainqueur de toute sa nation. Les Religions modernes ridicules. Molière. Béranger. Garibaldi. »²² Dans cette perspective, Molière est mis par Baudelaire dans la même casserole avec Rousseau, Voltaire, Béranger, Victor Hugo et George Sand. Heureusement, Baudelaire balance toujours au sujet du dramaturge, et ses opinions se nuancent sans cesse.

De plus, ces notes de Baudelaire peuvent être lues comme une réponse virulente et ironique à Sainte-Beuve, qui dans un article de 1835 faisait de Molière un représentant de l'esprit révolutionnaire, un adversaire acharné du totalitarisme royal de Louis XIV et un anticipateur du socialisme et du progressisme triomphants du 19^{ème} siècle :

¹⁹ Selon moi, la vignette de Grandville fait allusion à la critique de Cléante à l'égard de son beau-frère Orgon : « Hé quoi, vous ne ferez nulle distinction / Entre l'hypocrisie et la dévotion ? / Vous les voulez traiter d'un semblable langage, / Et rendre même honneur au masque et au visage [?] ». Cf. *Tartuffe* ou *L'Imposteur*, *Œuvres complètes*, I, Texte établi et annoté par Maurice Rat (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965), 698.

²⁰ Voir Jean Pommier, « Le Théâtre classique », in *Dans les chemins de Baudelaire* (Paris : Librairie José Corti, 1945), 138-140.

²¹ Deuxième projet de *Préface* pour *Les Fleurs du mal*, CEC I, 182.

²² *Mon cœur mis à nu*, CEC I, 681.

Ginguené a publié une brochure pour montrer Rabelais précurseur et instrument de la Révolution française ; c'était inutile à prouver sur Molière. Tous les préjugés et tous les abus flagrants avaient évidemment passé par ses mains, et, comme instrument de circonstance, Beaumarchais lui-même n'était pas plus présent que lui ; le *Tartufe*, à la veille de 89, parlait aussi net que *Figaro*. Après 94, et jusqu'en 1800 et au-delà, il y eut un incomparable moment de triomphe pour Molière, et par les transports d'un public ramené au rire de la scène, et par l'esprit philosophique régnant alors et vivement satisfait, et par l'ensemble, la perfection des comédiens français chargés des rôles comiques, et l'excellence de Grandmesnil en particulier.²³

Tout en fustigeant en Molière le « précurseur » et l'« instrument » de la Révolution française, donc un représentant du Progrès infini de l'humanité auquel croyait le 19^{ème} siècle à la suite de Rousseau entre autres, Baudelaire continue de faire appel à ses pièces, pour y puiser des références. Si dans sa jeunesse il dialoguait avec *Tartuffe*, lorsqu'il écrit son grand poème satirique, *L'Imprévu*, publié le 25 janvier 1863 dans *Le Boulevard*, puis recueilli dans *Les Épaves* en 1866, c'est à *L'Avare* et au *Misanthrope* que le poète fait référence. En revue, le poème porte la dédicace « À mon ami J. Barbey d'Aurevilly ». Dans *Les Épaves*, la dédicace disparaît, mais elle est comme remplacée par une « note de l'éditeur », due probablement à la plume même de Baudelaire : « Ici, l'auteur des *Fleurs du mal* se tourne vers la Vie Éternelle. Ça devait finir comme ça. Observons que, comme tous les nouveaux convertis, il se montre très rigoureux et très fanatique. »²⁴ Ce « nouveau converti » (syntagme

²³ Sainte-Beuve, « Molière » (*Portraits littéraires*), in *Œuvres*, tome II, Texte présenté et annoté par Maxime Leroy (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960), 61. Harold Watson a montré de manière irréfutable que les affirmations de Sainte-Beuve sont fausses : sur tout l'ensemble du 18^{ème} siècle, les représentations du *Tartuffe* atteignent la cote la plus basse dans la décennie 1781-1790, voir « Sainte-Beuve's Molière: a Romantic Hamlet », *The French Review*, vol. 38, n° 5 (April 1965) : 611-612. La conclusion de Watson est sans appel (et elle aurait pleinement satisfait Baudelaire) : « At any rate, Molière's influence on the Revolution appears weak indeed. », 612.

²⁴ *L'Imprévu*, CEC I, 171. Selon Claude Pichois, dans ses notes, CEC I, 1155, la précision doit être mise en relation avec la phrase finale de l'article que Barbey d'Aurevilly consacre en 1857 au volume poursuivi par la justice : « Après *Les Fleurs du mal*, il n'y a plus que deux partis à prendre pour l'auteur : ou se brûler la cervelle... ou se faire chrétien ! » Le poème de Baudelaire serait ainsi une réponse directe à Barbey d'Aurevilly.

légèrement ironique !) ouvre son poème avec un tableau des divers péchés humains, où dominent l'hypocrisie et la paresse. Des personnages moliéresques²⁵ – Harpagon et Célimène, mentionnés dans ce poème chrétien – sont vus dans la perspective de la vie éternelle, spécifique plutôt au poète du 19^{ème} et non au dramaturge du 17^{ème}, qui s'éloignait sensiblement de la religion dans ses pièces et qui avait une attitude ambiguë là-dessus. Le caractère dialogique (théâtral) des quatre strophes citées plus bas est très frappant :

Harpagon qui veillait son père agonisant,
Se dit, rêveur, devant ces lèvres déjà blanches :
« Nous avons au grenier un nombre suffisant,
Ce me semble, de vieilles planches ? »

Célimène roucoule et dit : « Mon cœur est bon,
Et naturellement, Dieu m'a faite très belle. »
– Son cœur ! cœur racorni, fumé comme un jambon,
Recuit à la flamme éternelle !

Un gazetier fumeux, qui se croit un flambeau,
Dit au pauvre qu'il a noyé dans les ténèbres :
« Où donc l'aperçois-tu, ce créateur du Beau,
Ce Redresseur que tu célèbres ? »

Mieux que tous, je connais certain voluptueux
Qui bâille nuit et jour, et se lamente et pleure,
Répétant, l'impuissant et le fat : « Oui, je veux
Être vertueux, dans une heure ! »²⁶

Claude Pichois voit dans le « gazetier fumeux » de la troisième strophe un journaliste du *Siècle*²⁷. Il s'agit là, sans aucun doute, de la période ouvertement républicaine du journal (1848-1851), que Baudelaire doit avoir bien connue. Par voie de conséquence, il critiquait la manipulation idéologique des pièces

²⁵ Selon Jean Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire*, 140-141 (« Le Théâtre classique »), 220 (« Théodore de Banville »), l'idée de cette référence vient de Banville, cf. des poèmes comme *La Gloire de Molière. Ode récitée au Théâtre du Panthéon le 15 janvier 1851*.

²⁶ *L'Imprévu*, ŒC I, 171.

²⁷ Voir les notes de la Pléiade : ŒC I, 1156.

de Molière, qui était en cours chez les républicains de gauche rassemblés autour de la rédaction de ce journal. Harpagon imaginé dans une hypostase absente chez Molière, Célimène qui essaie de se donner bonne conscience tandis qu'elle reste une coquette dont le cœur est diaboliquement sec, le journaliste qui s'efforce d'arracher au pauvre la consolation religieuse, le voluptueux paresseux qui recule toujours le moment de sa conversion et en qui l'on pourrait déchiffrer un autoportrait du poète, tous ces personnages seront les victimes d'un être qu'ils ont nié. Le Diable emportera les âmes des pécheurs en Enfer, tandis que la trompette de l'Ange sonnera la victoire de ceux qui se sont soumis aux épreuves et qui ont supporté sans se révolter la vie terrestre. L'Ange chante et Satan, hautain et méprisant, apostrophe ses victimes :

Chacun de vous m'a fait un temple dans son cœur ;
 Vous avez, en secret, baisé ma fesse immonde !
 Reconnaissez Satan à son rire vainqueur,
 Énorme et laid comme le monde !²⁸

Mû par un désir de corriger Molière (qu'on peut trouver chez Rousseau aussi), Baudelaire fait vers la fin de sa vie ce que le dramaturge n'a pas fait dans ses pièces (et que le poète semble lui reprocher indirectement) : il prend des personnages pour lesquels il met en scène un Jugement dernier²⁹, tranchant ainsi les ambiguïtés qui pouvaient subsister quant au sort d'Harpagon ou à celui de Célimène. Chez Molière, elle refuse de suivre Alceste dans sa retraite, malgré le témoignage d'extrême tendresse que son prétendant le plus honnête lui donne. S'est-elle mariée ? A-t-elle continué de bernier des amants trop crédules ? A-t-elle éprouvé des remords sur sa conduite ? On ne le sait pas avant de la retrouver dans *L'Imprévu* baudelairien, où tous les masques sont tombés : cette femme hypocrite est mûre pour la damnation, pour l'enfermement dans le palais de pierre du Diable.

²⁸ CEC I, 172.

²⁹ Jean-Baptiste Amadiou, « Molière selon Baudelaire : saint patron de la bourgeoisie ou poète des enfers ? », 22 : « Dans cette pièce consacrée au châtement éternel, il paraît étonnant de faire entrer des personnages de comédie. [...] Le ridicule Harpagon et la médisante Célimène sont des damnés en puissance. L'envers de la comédie est la tragédie du châtement. »

Don Juan aux Enfers, poème qui date de la jeunesse de Baudelaire et peut avoir été composé vers 1843, semble beaucoup moins rigoureux sur la question religieuse, quoiqu'il présente aussi le protagoniste dans la perspective de la vie éternelle. Le poème est composé de cinq strophes ; après une strophe d'ouverture, qui pose les éléments généraux du cadre et fait une allusion au plaisir de Don Juan de se moquer des mendiants, on a quatre autres strophes dont deux sont entièrement consacrées au séducteur. La troisième strophe concentre deux hypostases du libertin (celui qui ne rend pas les gages à son valet, celui qui se moque indignement de son propre père), tandis que la dernière met en scène un ultime affrontement avec le Commandeur, où Don Juan semble avoir le dessus :

Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
Un sombre mendiant, l'œil fier comme Anthistène,
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement.

Sganarelle en riant lui réclamait ses gages,
Tandis que Don Luis avec un doigt tremblant
Montrait à tous les morts errant sur les rivages
Le fils audacieux qui railla son front blanc.

Frisonnant sous son deuil la chaste et maigre Elvire,
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,
Semblait lui réclamer un suprême sourire
Où brillât la douceur de son premier serment.

Tout droit dans son armure un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir ;
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.³⁰

³⁰ *Don Juan aux Enfers*, CEC I, 19-20.

L'effet poétique de l'alternance est très fort : le poème n'est pas construit par blocs isolés ; il ne campe pas les femmes d'un côté et les hommes de l'autre, mais entrecroise les strophes qui leur sont consacrées. Dans l'ensemble, le poème donne néanmoins l'impression que les victimes de Don Juan sont coalisées contre lui. Le « sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène, » semble usurper la fonction du sombre nocher, de Caron, en s'emparant des avirons destinés à mettre la barque mortuaire en mouvement. L'idée de mendicité est doublement emphatisée dans le troisième vers de la première strophe : on sait qu'Antisthène, disciple de Socrate et maître de Diogène, est persuadé que la vertu ne réside pas dans les richesses et qu'il faut être pauvre pour devenir sage. D'un autre côté, le « sombre mendiant » est sans doute celui que Don Juan essaie sans succès, à la Scène II de l'Acte III de la pièce de Molière *Dom Juan ou Le Festin de pierre* (1665), de faire jurer en échange d'un louis d'or. Le père raillé désigne le fils irrévérencieux au mépris des « morts errant sur les rivages », tandis que Sganarelle pousse des éclats de rire démoniaques en réclamant ses gages. La seule figure qui n'accuse pas est « la chaste et maigre Elvire », qui semble implorer le perfide séducteur à lui témoigner un peu d'amour. Les personnages sont ceux de la pièce de Molière, saisis dans des hypostases typiques. La menace la plus forte ne vient cependant pas de ces figures individualisées, mais du « troupeau » de femmes qui « derrière lui tiraient un long mugissement » ; l'image est d'une violence inouïe et renvoie au cercle des luxurieux visité par Dante et Virgile au Chant V de *L'Enfer*, dans *La Divine Comédie*³¹.

À partir de ce dialogue poétique très complexe avec Molière, il serait légitime de se demander ce que Baudelaire pensait réellement du comique moliéresque. L'opinion de Baudelaire est formulée explicitement à deux reprises (au moins). Une première fois, dans l'étude *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855), Baudelaire inclut Molière dans un système philosophique vaste, qui distingue entre le « grotesque » ou « comique absolu », et le « comique significatif ». Le grotesque est direct, violent, intense et caractéristique de l'Angleterre ou de l'Allemagne, tandis que le

³¹ Cf. Henri David, « Sur le *Don Juan aux Enfers* de Baudelaire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 44, nr. 1 (1937), 69-70.

« comique significatif » est empreint de moralité et permet que le rire suive la réflexion. La France, pays du cartésianisme et des démonstrations claires, montre un penchant fatal pour le comique significatif, Molière en étant le meilleur exemple. Mais dans le système du comique français, Molière occupe une position double, et nous retrouvons là toute l'ambiguïté de l'attitude de Baudelaire à son égard. D'un côté, l'auteur du 17^{ème} siècle est la « la meilleure expression française » du comique significatif, mais d'un autre côté certains intermèdes (ceux du *Bourgeois gentilhomme* et du *Malade imaginaire*, « malheureusement trop peu lus et trop peu joués ») font resurgir le filon du comique absolu³². Une seconde, fois, dans le poème en prose intitulé *Le Vieux saltimbanque*, Baudelaire glisse une référence à Molière, en donnant une définition synthétique de son comique. Il se peint lui-même au milieu d'une foule en liesse, goûtant des jouissances d'un spectateur de théâtre : « Les queues-rouges et les Jocrisses convulsaient les traits de leurs visages basanés, racornis par le vent, la pluie et le soleil ; ils lançaient, avec l'aplomb des comédiens sûrs de leurs effets, des bons mots et des plaisanteries d'un comique solide et lourd comme celui de Molière. »³³ Le propre du comique moliéresque est donc d'aller « droit au but », comme les caricatures de Daumier, ainsi que le souligne Baudelaire dans son essai *Quelques caricaturistes français* (1857)³⁴.

Au fond, il faudrait souligner dans les opinions de Baudelaire sur Molière un dualisme qu'on retrouve dans ses opinions relatives à beaucoup d'autres sujets : le mépris pour Molière, apôtre de la plus ridicule des « religions modernes », est doublé par une certaine admiration pour le génie qui va très loin dans le « pamphlet » et dans le comique, même si dans un comique « significatif »,

³² *De l'essence du rire*, CEC II, 537. Pour un Molière expert en comique significatif et précurseur de ce que Baudelaire appelle à une autre occasion « l'école du bon sens », les frères Edmond et Jules de Goncourt écrivent dans leur *Journal* le 25 février 1860 : « C'est un grand avènement de la bourgeoisie que Molière, une grande déclaration de l'âme du Tiers-État. C'est l'inauguration du bon sens et de la raison pratique, la fin de toute chevalerie et de toute poésie en toutes choses. [...] Corneille est le dernier héraut de la noblesse ; Molière est le premier poète de la bourgeoisie. », voir *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, I, 1851-1865, Texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Préface et chronologie de Robert Kopp (Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1989), 537.

³³ *Le Vieux saltimbanque*, CEC I, 295.

³⁴ *Quelques caricaturistes français*, CEC II, p. 556.

moralisant, trop direct, parfois dépourvu de finesse et marqué de lourdeur. Baudelaire semble être obsédé par quelques pièces de Molière : *Tartuffe*, *L'Avare* ou *Le Misanthrope*, *Dom Juan*, qu'il invoque et qu'il retravaille lorsque le canevas de ses poèmes (ou des textes en prose) le lui permet. Dans une des sections du *Salon de 1859*, V « Religion, histoire, fantaisie », Baudelaire cite – de mémoire – un vers de l'Acte I, Scène II du *Misanthrope* : « Le mauvais goût du siècle en cela me fait peur. »³⁵ Le vers correct est « Le méchant goût du siècle, en cela, me fait peur. »³⁶ Claude Pichois interprète correctement l'ironie de Baudelaire à l'égard du célèbre journal progressiste déjà mentionné, en montrant que le critique d'art joue adroitement sur le vers moliéresque qu'il faudrait lire : « Le méchant goût du *Siècle*, en cela, me fait peur. » Que peut-on lire à travers cette allusion ? Il s'agit, selon Pichois, d'une querelle concernant un artiste : un journaliste du *Siècle* (le phalanstérien et saint-simonien Louis Jourdan), avait critiqué un peintre que Baudelaire loue, Pengully-L'Haridon, en essayant de montrer qu'il peint toujours de la même manière, mais ne faisant ressortir – en réalité – que son « mauvais goût ». Malgré son interprétation correcte de l'allusion au *Misanthrope*, Pichois perpétue une erreur de Jean Pommier³⁷, qui situe le vers moliéresque à la Scène III de l'Acte I. Or, c'est dans la Scène II que le vers se trouve, lors de la fameuse querelle du sonnet entre Alceste et Oronte.

Dans l'introduction de cet article, je suggérais une possible triangulation, qui mît mieux en perspective les lectures que Rousseau et Baudelaire font de Molière. Ces lectures doivent être filtrées à travers l'interprétation très critique que Baudelaire donne des écrits et de la personnalité de Rousseau, toujours sur le mode fragmentaire qu'on a vu à propos de Molière. Les opinions de Baudelaire sur Rousseau, qui ont déjà fait l'objet de quelques lectures solides dont celle de Marc Eigeldinger³⁸ et celle de Virginia Swain³⁹, peuvent être

³⁵ CEC II, 653.

³⁶ Molière, *Le Misanthrope*, *Cœuvres complètes*, II, 56.

³⁷ Jean Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire*, 140.

³⁸ A consulter, pour plus d'éclaircissement quant aux relations Baudelaire-Rousseau, Marc Eigeldinger, « Baudelaire juge de Jean-Jacques », in *Etudes baudelairiennes IX. Baudelaire, Rousseau et Hugo* (Neuchâtel : La Baconnière, 1981), 9-30.

³⁹ Virginia Swain, *Grotesques Figures : Baudelaire, Rousseau, and the Aesthetics of Modernity* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2004).

résumées par une formule très rude et explicite. En effet, dans un projet d'article intitulé *De quelques préjugés contemporains*, Baudelaire anticipe Nietzsche et traite Rousseau d'« auteur sentimental et infâme »⁴⁰. Ces opinions très critiques sont détaillées dans l'étude *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, où la frustration et la tendance à la révolte sont considérées comme la source principale de la pensée de Rousseau, qui se trompe en regardant l'état primitif comme une sorte d'âge d'or de l'humanité, où l'homme serait cet être bon et non perverti auquel le philosophe rêvait :

Mais ces illusions [notamment celle du progrès, n. n.], intéressées d'ailleurs, tirent leur origine d'un fonds de perversité et de mensonge, – météores des marécages, – qui poussent au dédain les âmes amoureuses du feu éternel, comme Edgar Poe, et exaspèrent les intelligences obscures, comme Jean-Jacques, à qui une sensibilité blessée et prompte à la révolte tient lieu de philosophie. Que celui-ci eût raison contre *l'animal dépravé*, cela est incontestable ; mais l'animal dépravé a le droit de lui reprocher d'invoquer la simple nature. La nature ne fait que des monstres, et toute la question est de s'entendre sur le mot *sauvages*. Nul philosophe n'osera proposer pour modèle ces malheureuses hordes pourries, victimes des éléments, pâture des bêtes, aussi incapables de fabriquer des armes que de concevoir l'idée d'un pouvoir spirituel et suprême.⁴¹

À la lumière de ces considérations critiques sur Rousseau, il est plus qu'étonnant que Baudelaire ne se soit montré plus clément dans ses jugements sur Molière. Il est vrai que, comme dans le cas de l'auteur du *Misanthrope*, dans son œuvre poétique, notamment dans les *Petits poèmes en prose*, Baudelaire entreprend un dialogue complexe avec l'auteur des *Rêveries d'un promeneur solitaire*⁴², qui se déroule sur plusieurs plans, entre admiration et polémique virulente. Comme Molière, Rousseau est jugé aigrement par Baudelaire, tout en étant récupéré comme réservoir de bons mots et source d'inspiration.

⁴⁰ CEC II, 54.

⁴¹ Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, in *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques* (Paris : Classiques Garnier, 1999), 626.

⁴² Jeanne Dorn, « Baudelaire, Rousseau et la question de la rêverie », *L'Année Baudelaire*, vol. 25 (2021) : 107-119.

Ces contradictions dans les jugements critiques et dans les pratiques textuelles de Baudelaire et de Rousseau ne doivent pas nous étonner outre mesure, car l'auteur des *Fleurs du mal* lui-même réclamait pour soi et pour les autres deux droits oubliés par les exigences de 1789 : « le droit de se contredire et le droit de *s'en aller* »⁴³. C'est du droit de se contredire que le grand critique Sainte-Beuve semble avoir fait usage dans un autre article consacré à Molière et inclus dans le Tome V des *Nouveaux lundis* (1863). L'article en question, intitulé *Aimer Molière*, plus court et synthétique que celui déjà cité dans la présente étude, offre aussi un changement de perspective, dérivé du fait que Sainte-Beuve n'était plus le jeune homme imprégné d'idées révolutionnaires de 1835, mais bien un maître vieillissant, membre de l'Académie et critique littéraire officiel sous le Second Empire. Ce nouveau positionnement politique et idéologique, ainsi que la nouvelle posture psychologique de Sainte-Beuve lui font rejeter dans Molière ce qu'il semblait priser dans sa jeunesse, mais il le fait dans un discours patelin, plein de sous-entendus :

Aimer Molière, c'est être également à l'abri et à mille lieues de cet autre fanatisme politique, froid, sec et cruel, qui ne rit pas, qui sent son sectaire, qui, sous prétexte de puritanisme, trouve moyen de pétrir et de combiner tous les fiels, et d'unir dans une doctrine amère les haines, les rancunes et les jacobinismes de tous les temps.⁴⁴

Les lignes citées ci-dessus semblent constituer une description exacte du « fanatisme » idéologique et du « puritanisme » rancunier de Rousseau, tel qu'il se fait lire dans la *Lettre à d'Alembert*. Le texte de Sainte-Beuve, tributaire de son époque et du positionnement idéologique de son auteur, clarifie cependant pourquoi Rousseau était incapable d'« aimer Molière » en particulier et le théâtre en général, mais – avec un peu de manipulation imaginative à l'appui – le même fragment peut éclaircir pourquoi Baudelaire avait à son tour d'étranges réticences à l'égard de l'auteur du *Tartuffe*. Sans être un

⁴³ Edgar Poe, *sa vie et ses œuvres*, CEC II, 306.

⁴⁴ Sainte-Beuve, « Aimer Molière », in *Pages choisies de Sainte-Beuve*, Publiées par Henri Bernès (Paris : Calmann Lévy et Armand Colin, 1899), 208-209.

jacobin, Baudelaire n'était pas moins un fanatique, un « sectaire », un conservateur intolérant inspiré par Joseph de Maistre et bien d'autres, ce qui l'empêchait d'« aimer Molière » jusqu'au bout. Une seule conclusion s'impose après le passage en revue de toutes ces lectures qui s'entrecroisent et s'entrechoquent. Rousseau critique Molière, Baudelaire critique à la fois Molière et Rousseau tout en dialoguant avec eux, Sainte-Beuve se contredit à l'égard du dramaturge dans les deux études citées, mais Molière reste vivant et continue de stimuler notre curiosité, d'éveiller notre intérêt et de nous lancer des défis : idéologiques, psychologiques, esthétiques.

RÉFÉRENCES

- Amadiou, Jean-Baptiste. « Molière selon Baudelaire : saint patron de la bourgeoisie ou poète des enfers ? ». In « *Molière : toujours et encore !* », *Actes des journées d'études (4-5-6 avril 2011)*, édité par Jean-Marc Joubert, 7-28. Presses Universitaires de l'ICES, 2014.
- Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques*. Paris : Classiques Garnier, 1999.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, Édition établie par Claude Pichois, 2 vol. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- Butler, Melissa (éd.). *Rousseau on Arts and Politics / Autour de la « Lettre à D'Alembert »*, Actes du colloque de Crawfordsville, 1-4 juin 1995. Ottawa : *Pensée Libre*, N° 6, 1997.
- David, Henri. « Sur le *Don Juan aux Enfers* de Baudelaire ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 44, nr. 1 (1937) : 65-76.
- Dorn, Jeanne. « Baudelaire, Rousseau et la question de la rêverie ». *L'Année Baudelaire*, vol. 25 (2021) : 107-119.
- Eigeldinger, Marc. « Baudelaire juge de Jean-Jacques ». In *Etudes baudelairiennes IX. Baudelaire, Rousseau et Hugo*, 9-30. Neuchâtel : La Baconnière, 1981.
- Goncourt, Edmond et Jules. *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, I, 1851-1865, Texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Préface et chronologie de Robert Kopp. Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1989.
- Jost, François. *Jean-Jacques Rousseau suisse*. Fribourg : Éditions Universitaires de Fribourg, 1961.

- Mallinson, Jonathan. « Vision comique, voix morale : la réception du *Misanthrope* au XVIII^e siècle ». *Littératures classiques*, 27 (1996) : 367-377.
- Menin, Marco. « An Enlightenment Misanthropology: Rousseau and Marmontel, Readers of Molière ». *The Eighteenth Century*, Volume 58, Number 2 (Summer 2017) : 157-176, DOI: <https://doi.org/10.1353/ecy.2017.0014>
- Molière. *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par Maurice Rat, 2 volumes. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- Nietzsche, Friedrich. *Œuvres philosophiques complètes*, VIII [*Le Crépuscule des idoles*]. Paris : Gallimard, 1974.
- Pommier, Jean. *Dans les chemins de Baudelaire*. Paris : Librairie José Corti, 1945.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions et autres écrits autobiographiques*, Introduction de Jean Starobinski. Lausanne : La Guilde du Livre, 1962.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, Edition critique par M. Fuchs, Docteur ès lettres. Lille : Librairie Giard, Genève : Librairie Droz, 1948.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*. Paris : Librairie Garnier Frères, 1889.
- Rousset, Jean. « Les destinataires superposés de la *Lettre à d'Alembert* ». In *Le Lecteur intime*, 113-123. Paris : José Corti, 1986.
- Sainte-Beuve. « Molière » (*Portraits littéraires*). In *Œuvres*, tome II, Texte présenté et annoté par Maxime Leroy, 7-62. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
- Sainte-Beuve. « Aimer Molière ». In *Pages choisies de Sainte-Beuve*, Publiées par Henri Bernès, 208-209. Paris : Calmann Lévy et Armand Colin, 1899.
- Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle* suivi de *Sept essais sur Rousseau*. Paris : Gallimard, 1975.
- Swain, Virginia. *Grotesques Figures : Baudelaire, Rousseau, and the Aesthetics of Modernity*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2004.
- Watson, Harold. « Sainte-Beuve's Molière: a Romantic Hamlet ». *The French Review*, vol. 38, n° 5 (April 1965): 606-618.
- Woodruff, Paul. « Rousseau, Molière, and the Ethics of Laughter ». *Philosophy and Literature*, Volume 1, Number 3 (Fall 1977) : 325-336.

IOAN POP-CURȘEU (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) is, since 2020, Professor at the Faculty of Theatre and Film, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, where he taught for 15 years. He has defended his first PhD dissertation 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). In 2015, he defended his habilitation dissertation at Babeş-Bolyai University and in 2016 he became a member of Academia Europaea, section: Film, Media and Visual Studies. His research interests are concerned with film aesthetics, art criticism and image theory, nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft. He wrote around 150 articles on various themes, writers, and films. His most important books are: *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități* (2013), *Iconografia vrăjitoriei în arta religioasă românească. Eseu de antropologie vizuală* (2020, in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu), *Etudes comparatives sur la sorcellerie. Anthropologie, cinéma, littérature, arts visuels* (2021), *Witchcraft in Romania* (Palgrave Macmillan, 2022, in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu), *Dada se dă-n spectacol* (2023, in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu and Ion Pop).
Link to an academic profile: <https://ubbcluj.academia.edu/IoanPopCur%C5%9Feu>

Staging Molière in Communist Romania. A Quantitative Diorama

Mihai PEDESTRU*

Abstract: This paper accompanies a dataset containing information regarding the stagings of Molière's plays during the 42 years of the communist regime in Romania, from 1948 to 1989. It offers a quantitative overlook of 120 productions, through statistics and visualizations, in an attempt to make sense of the data and find trends and directions otherwise difficult to detect. The data was collected from a public repertory database, supplemented by information from the theaters' archives and reviews from period magazines and newspapers. We have strived to let the data 'speak,' minimizing speculative commentary to where we felt it was needed to add colour or emphasize certain possible patterns. For network graphing and analysis, we used Gephi 0.9 software, and for the analysis and visualization of geospatial data, QGIS 3. Data processing and graph generation were carried out using Microsoft Excel.

Keywords: Molière, communist Romania, data, quantitative survey, Romanian theatre system.

1. Introduction

Determining with certainty the first Romanian staging of a play by French playwright, actor and director Jean-Baptiste Poquelin, better known by his pseudonym, Molière, is difficult, due to the intricate nature of Romanian

* Faculty of Theatre and Film, Babeş-Bolyai University, Romania. mihai.pedestru@ubbcluj.ro



theatrical history, mirroring the complexities of the nation's overall historical narrative. *Stricto sensu*, the first recorded¹ performance in modern Romania, after Transylvania joined the Kingdom of Romania in 1918, was a Cluj National Theatre staging of *The Doctor in Spite of Himself / Le Médecin malgré lui*, directed by Gogu Mihăescu, which premiered December 16, 1919. However, the French playwright's influence and presence on the present territory of the country amply predates this formal recording, both in the Danubian Principalities, and in Transylvania.

In Wallachia, for example, a performance of *The Miser / L'Avare* by amateurs, students at the Saint Sava College in Bucharest, is mentioned as soon as immediately after 1819². In Moldova, foreign companies brought Molière's plays on tour as early as 1820³ (*The School for Wives / L'école des femmes*, performed in Russian). The Iași National Theatre, founded in 1840, only two years after the inauguration, already featured two plays staged by its French troupe (*The Miser* and *The Bourgeois Gentleman*)⁴. In Transylvania, by 1791, the repertory of the German Theatre in Sibiu included *Tartuffe* and *The Miser*⁵, while in Braşov, by 1853, according to a report in *Gazeta Transilvaniei*, Romanian amateur troupes have staged *Monsieur de Pourceaugnac* and *The School for Wives*⁶.

Since those beginnings and up to the present day, Molière has been a staple of Romanian theatre repertoires, withstanding major changes in political regimes, the advent of socialist realism, evolving aesthetics and means of production, and fluctuating audience preferences.

For this paper, we intend to quantitatively survey and visualize the stagings of plays by Molière in professional theatres on the present-day territory of Romania during the communist era, beginning with the coup

¹ According to the Romanian Ministry of Culture STAR Database of theatre repertoires.

² Simion Alterescu et al., *Istoria teatrului în România. Vol. I. De la începuturi pînă la 1848 [The History of Theatre in Romania. Vol. 1. From the Beginnings Until 1948]* (Bucharest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965), 148.

³ Alterescu et al., 167.

⁴ Alterescu et al., 148.

⁵ Alterescu et al., 194.

⁶ Iacob Mureşianu, "Diletanţii teatrului românesc [The Dilletants of Romanian Theatre]," *Gazeta Transilvaniei*, 1853, 2.

d'état and the abdication of King Michael at the beginning of 1948 and up to the fall of Ceaușescu's regime in December 1989. We have selected this timeframe due to available and mostly complete or completable data, and also because, being a period of relative stability framed by two violent political and social events, it can be singled out as exhibiting a sort of unitary wholeness from a centralized, institutional point of view.

We've segmented the 42 years long timeframe into four successive stages, based on the framework proposed by Romanian scholar and critic Miruna Runcan: "The ice age", between 1948 and 1955, marked by pure Stalinism and Zhdanovism, "The fluctuating thaw", between 1956 and 1964, an era of timid destalinization, bringing about ample press debates, but also persecutions and censorship, "The deceiving spring", between 1965 and 1977, a period of apparent cultural opening towards the West following Ceaușescu's inauguration, and "The blizzard", the last decade, between 1978 and 1989, marred by the dictator's personality cult, austerity and restrictive cultural policies⁷. We believe that this segmentation, based on the political, social, and cultural evolution of the Romanian theatre climate, captures best the changing zeitgeists and is the most appropriate for making sense of the seemingly chaotic data of the Romanian dramatic repertory.

2. The dataset

Most of the data comprising the data set has been manually collected from the STAR Database⁸, a database curated by the Romanian Ministry of

⁷ For an exhaustive analysis of each period, see Miruna Runcan, *Teatrul în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Fluctuantul dezgheț 1956-1964* [Theatre in Dioramas. The Discourse of Dramatic Criticism Under Communism. The Fluctuating Thaw 1956-1964] (Bucharest: Tracus Arte, 2019); Miruna Runcan, *Teatrul în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Amăgitoarea primăvară 1965-1977* [Theatre in Dioramas. The Discourse of Dramatic Criticism Under Communism. The Deceiving Spring 1965-1977] (Bucharest: Tracus Arte, 2020); Miruna Runcan, *Teatrul în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Viscolul 1978-1989* [Theatre in Dioramas. The Discourse of Dramatic Criticism Under Communism. The Blizzard 1978-1989] (Bucharest: Tracus Arte, 2021).

⁸ See www.star.cimec.ro.

Culture through the National Institute for Heritage. Established in the early 1980's and mandatory for all Romanian drama theatres⁹, the database records historical information about each performance. For the communist period (1948-1989), at least¹⁰, when all theatres were state-owned, the data is reliable, albeit with certain gaps, mostly regarding the translators of the plays, gaps which we have had to fill by appealing to the theatres' archives or to reviews or press announcements. For 13 of the 120 stagings, the translator remains unknown.

Another relative shortcoming of the main data source revolves around the problem of institutional continuity. Along their history, before, during and after the communist era, Romanian theatres have suffered numerous changes in institutional identities, from minor ones such as adding a personality's name¹¹, to full name changes¹², and even relocations¹³, all the while retaining their identity. Using the theatre name as a reliable identifier is thus impossible. The designers of the Star Database have chosen to work around this by constantly updating and using the current name of the institution which took over the space, troupe, or administration of the old one. As such, a production credited as belonging to the Tudor Vianu Theatre in Giurgiu might as well have actually happened in Bucharest. Lacking a reliable historical repertoire of all these transformations, we have decided to use the names as they appear

⁹ The STAR database does not record information about musical theatres and puppet and marionettes theatres.

¹⁰ After 1989, some theatres ignored the requirement to upload production data to the database. For more on the topic see, in Romanian, Miruna Runcan, "Ochiul de Albină (II) [The Bee's Eye (II)]," *Observator Cultural*, no. 1118 (2022).

¹¹ As is the case of "The National Theatre in Cluj-Napoca", which became "The Lucian Blaga National Theatre in Cluj-Napoca".

¹² As in the case of the "Teatrul Muncitoresc C.F.R. [Railroad Workers' Theatre]" becoming "Teatrul Giulești [Giulești Theatre]" and then, after 1989, "Teatrul Odeon [Odeon Theatre]". Sometimes, the names were switched, such as when "Studioul Actorului de film Constantin Nottara [Constantin Nottara Film Actor's Studio]" became "Teatrul pentru tineret și copii [Youth and Children's Theatre]", then "Teatrul Mic [Small Theatre]", while "Teatrul Armatei [The Army Theatre]" was renamed "Teatrul Constantin Nottara [Constantin Nottara Theatre]".

¹³ As in the case of "Ion Vasilescu Theatre" in Bucharest, relocated in 1983 65 kilometers away, to the newly organized county of Giurgiu, and later renamed to "Tudor Vianu Theatre".

in the Star Database, but in order to be able to properly geoposition the productions, we've added precise decimal degrees coordinates of the place of staging, with five digits, offering an accuracy of 1.11 meters.

The dataset includes both the specific Romanian title for each performance and the French title of the play. Since the plays' titles differ between translations (Romanian and English) and the title of the stagings based on the same play can vary, we have decided to use the unique, original French titles when referring to a specific play.

The dataset is, to the best extent of our knowledge, correct and complete and is made available under a Creative Commons "Attribution / Share alike" license.

3. The plays

Out of Molière's 33 plays¹⁴, 17 have been staged in Romania during the communist regime, representing 51.51%. The table below shows, in alphabetical order, the number of times each play has been produced.

PLAY	STAGINGS	PLAY	STAGINGS
Amphitryon	1	Le Mariage forcé	2
Dom Garcie de Navarre ou le prince jaloux	0	Le Médecin malgré lui	6
Dom Juan ou le festin de pierre	5	Le Médecin volant	0
George Dandin ou le mari confondu	16	Le Misanthrope ou l'atrabilaire amoureux	2
L'Amour médecin	0	Le Sicilien ou l'amour peintre	0
L'Avare ou l'école du mensonge	17	Le Tartuffe ou l'imposteur	19
L'École des femmes	15	Les Amants magnifiques	0
L'École des maris	1	Les Fâcheux	0
L'Étourdi ou les contretemps	1	Les Femmes savantes	1
L'Impromptu de Versailles	1	Les Fourberies de Scapin	16
La Comtesse d'Escarbagnas	0	Les Précieuses ridicules	0

¹⁴ Sources vary between 31 and 33. For a recent, extensive selection, see Molière, *Œuvres Complètes I*, ed. Georges Forestier (Paris: Gallimard, 2010); Molière, *Œuvres Complètes II*, ed. Georges Forestier (Paris: Gallimard, 2010).

PLAY	STAGINGS	PLAY	STAGINGS
La Critique de l'école des femmes	1	Mélicerte	0
La Jalousie du Barbouillé	0	Monsieur de Pourceaugnac	0
La Princesse d'Élide	0	Pastorale comique	0
Le Bourgeois gentilhomme	9	Psyché	0
Le Dépit amoureux	0	Sganarelle ou le cocu imaginaire	0
Le Malade imaginaire	7		

Table 1. Number of stagings for each play

The graphs below show the number of productions for the whole studied period, as well as for each of the four stages:

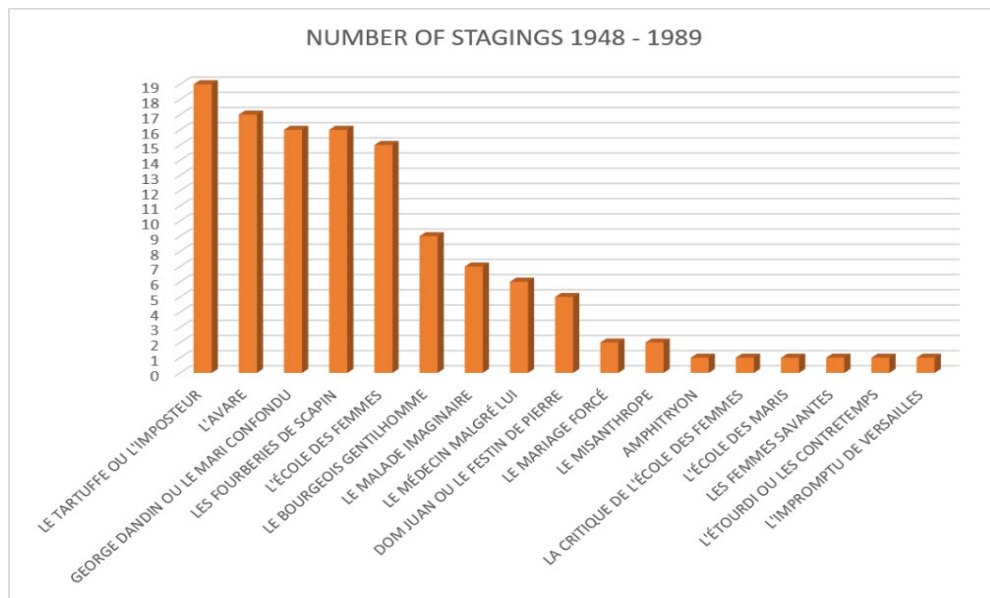


Fig. 1. Number of productions 1948 – 1989

Based on the data above, we can identify three categories of plays, according to the number of stagings: The first category includes plays most often performed, with more than 15 stagings (*Tartuffe*, *L'Avare*, *George Dandin*, *Les Fourberies de Scapin*, and *L'École des femmes*). The second, plays often performed, includes plays with between 5 and 14 stagings (*Le Bourgeois*

gentilhomme, *Le Malade imaginaire*, *Le Médecin malgré lui*, and *Dom Juan ou le festin de pierre*). The third category, of plays occasionally performed, includes those with under five stagings (*Le Mariage forcé*, *Le Misanthrope*, *Amphitryon*, *La Critique de L'École des femmes*, *L'École des maris*, *Les Femmes savantes*, *L'Étourdi ou les contretemps*, and *L'Impromptu de Versailles*).

Although dead for too long to be ideologically relevant himself and too ambiguously subversive and non-schematic¹⁵ to be fully included in the list of redeemed critical realists¹⁶, it is worth noting that Molière's plays in the first and second categories all deal with themes consonant to the main ideological discourses of the era, be it the class struggle, the greediness, decadence, and arrivisme of the bourgeois and aristocratic classes, or simply the critique of old gender and power relationships.

We can see that each stage had different dominant plays, with the '65-'77 period of cultural opening having the most diverse offering, 15 different ones, while the last decade of Ceaușescu's regime had the least diverse, with only 9.

When charting, as above, the number of representations with the most performed plays for the whole studied period, we can see that most of them cluster in peaks, with many performances grouped in one year followed by a pause. *George Dandin*, in this regard, peaks the highest. The only significant exceptions to this distribution are *Tartuffe* and *L'École des femmes*, which plateau, showing a sort of continuity of interest. While for both plays, *Tartuffe*, with its poignant anticlericalism, and *L'École...* with its critique of the ways capital tries to keep people subservient through ignorance, a political or ideological explanation is easy to devise, as their themes are consonant with the mainstream discourse of the time, both also can be read as subversive metaphors for the communist regime itself. Leaving its "Rex ex machina" ending aside, *Tartuffe's* seductive insinuation, followed by his brutal takeover of Orgon's household mirrors the emergence of Romanian communism. In the same way, *Arnolphe's* endeavour could mirror the party's attempt to create the "New man" by means of geographic and intellectual isolation.

¹⁵ Molière's workers are almost always just as exploitative as their exploiters.

¹⁶ See Georg Lukács, *Writer and Critic and Other Essays* (New York: Grosset & Dunlap, 1970).

Such an interpretation would also explain why *Le Bourgeois gentilhomme* is the dominant play of the nineteen eighties, when the imposture of the Ceaușescus, especially of Elena, became visible in full force.

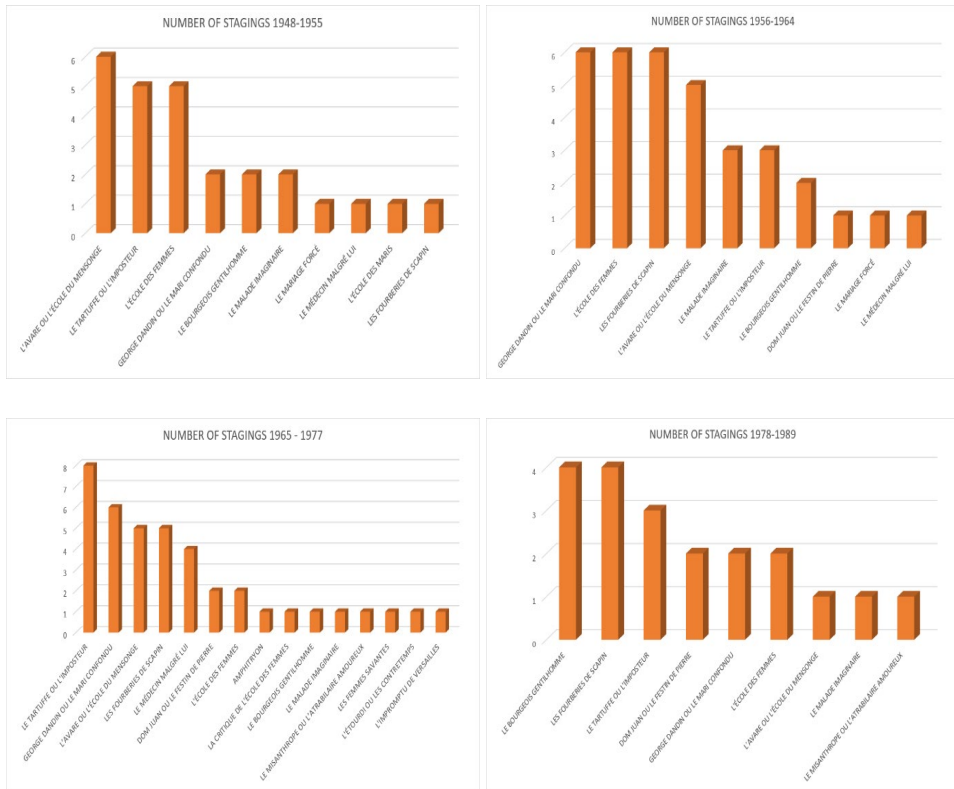


Fig. 2. Number of productions for the four stages

With the notable exception of *Le Bourgeois gentilhomme* in the nineteen eighties, for this category of plays the distribution is more even, both in intensity and in scope.

STAGING MOLIÈRE IN COMMUNIST ROMANIA. A QUANTITATIVE DIORAMA

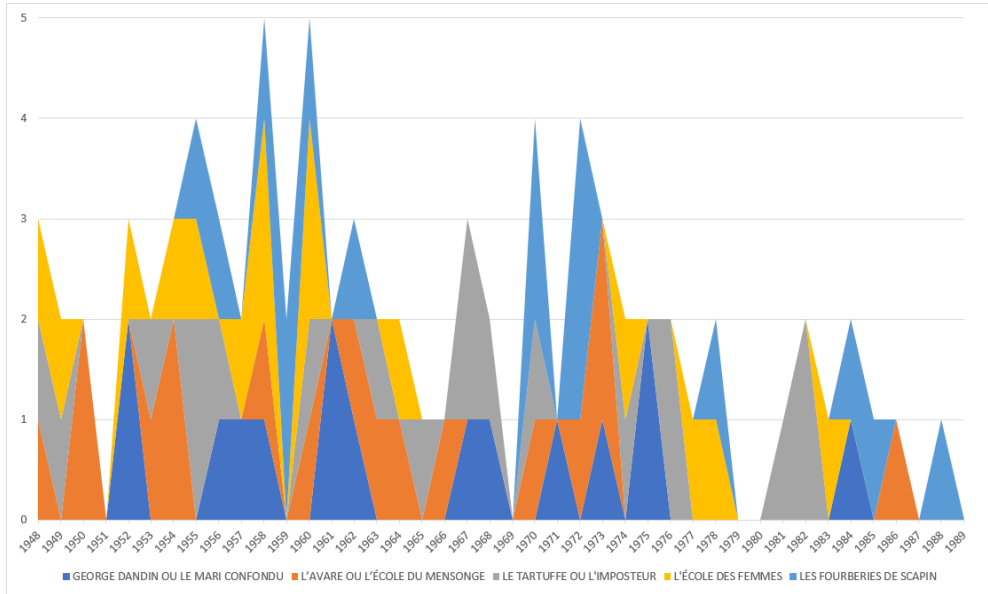


Fig. 3. Temporal evolution of the number of stagings for the “most often staged” plays.

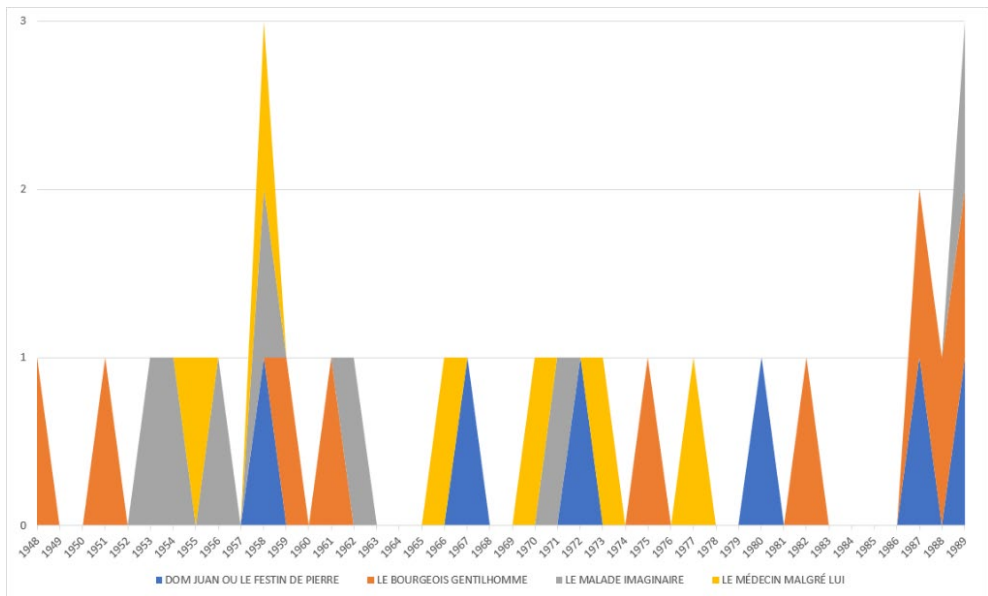


Fig. 4. Temporal evolution of the number of stagings for the “often staged” plays.

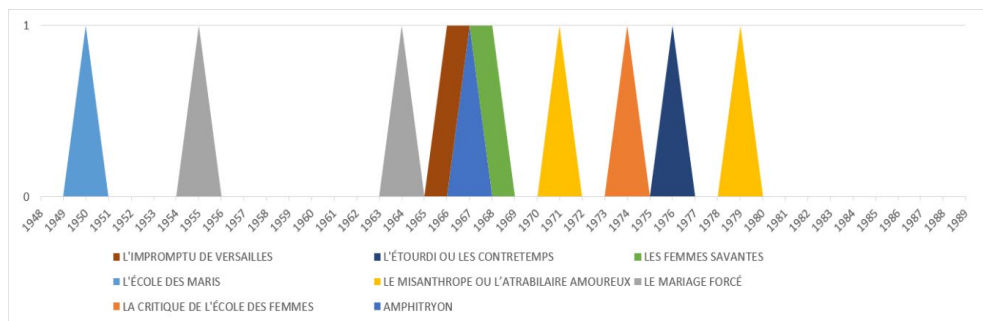


Fig. 5. Temporal evolution of the number of stagings for the “occasionally performed” plays.

For the category of “occasionally performed” plays, the distribution shows a clustering in the “deceiving spring” period between 1964 and the beginning of the nineteen eighties, followed by an abrupt pause for a whole decade. Most of them will return to the Romanian stage after 1990. We believe this lack may be explained by the austerity of the last decade, forcing the theatres to stick to a well-known repertory, expanding resources only for productions with plays which have proven successful.

In the studied period, Molière’s plays have been staged in four languages, corresponding to the national Romanian language and the languages of the main ethnic minorities in Romania: Hungarian, German, and Yiddish. By number of productions in each language, the distribution is as follows:

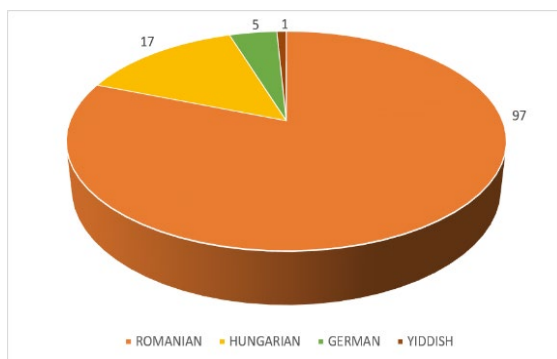


Fig. 6. The distribution of productions by language.

STAGING MOLIÈRE IN COMMUNIST ROMANIA. A QUANTITATIVE DIORAMA

In the charts below, we show the distribution of the translations for the “most often performed” plays:

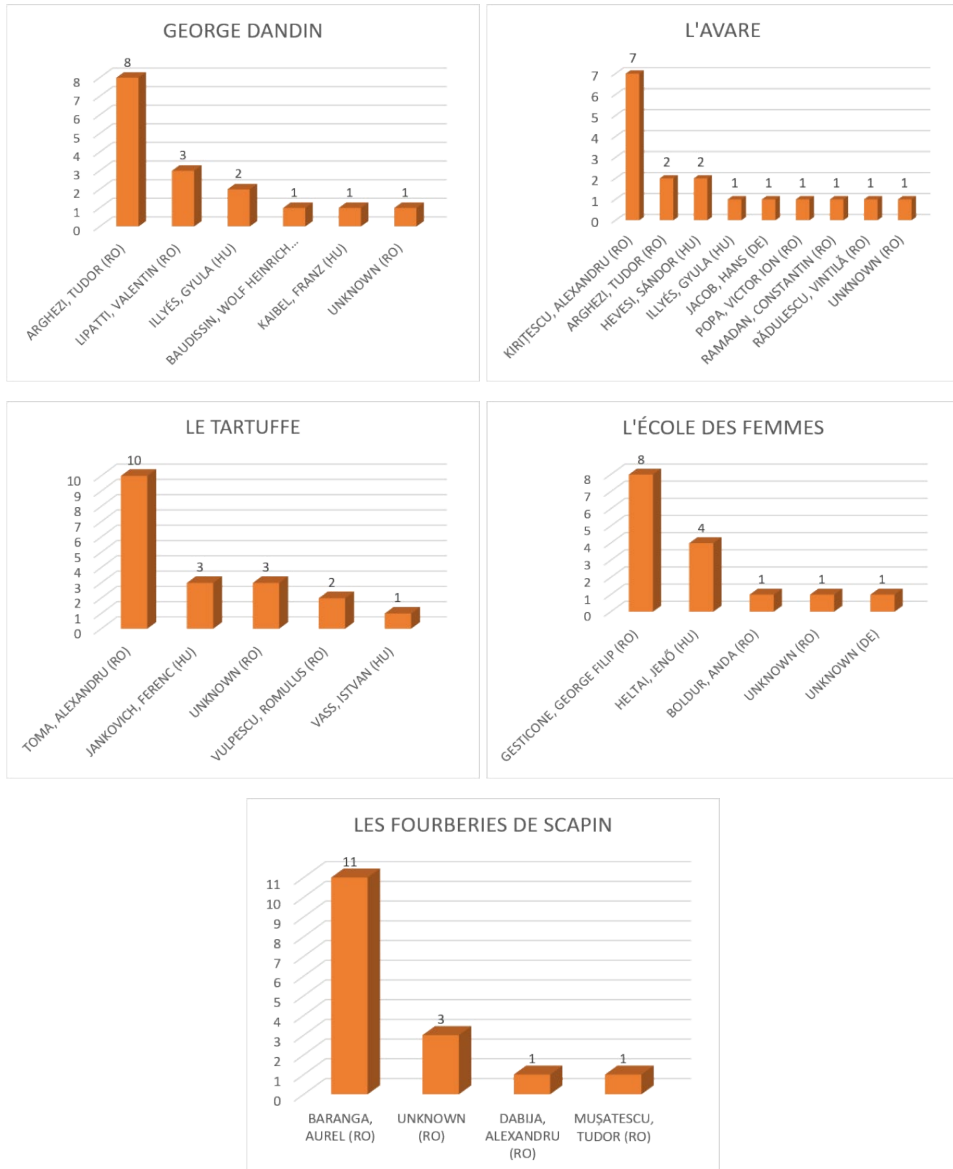


Fig. 7-11. Most used translators for the “most often performed” plays.

As can be seen, each play from this category, regardless of the chronology of its stagings, has a different dominant translator. What all these have in common is either their close ties with, if not outright belonging to the communist nomenklatura, as in the case of social-realist playwright and member of the Central Party Committee Aurel Baranga, propagandist academician Alexandru Toma, the rehabilitated poet and academician Tudor Arghezi, and the obedient playwright Alexandru Kirițescu, or their strong socialist sympathies, predating the instauration of the regime, as in the case of George Filip Gesticone¹⁷, whose version of *L'École des femmes* dates from 1922. Thusly, Molière's access to the stage seems mostly filtered through a network of politically vetted translators.

Also, three directors have also authored translations for their stagings: Sică Alexandrescu for *Le Malade imaginaire*, *Le Mariage forcé*, and *Le Médecin malgré lui*, Alexandru Dabija for *Les Fourberies de Scapin*, and Ion Lucian for *L'Étourdi ou les contretemps*.

4. The stagings

The 120 productions in the reference period, an average of 4.28 productions per year, involve 38 theatres from across Romania. For purposes of simplicity, we have considered the historical Romanian provinces in their broadest meaning. Thusly, Transylvania includes Banat, Crișana and Maramureș, while Wallachia also includes Dobruja.

Transylvania holds the majority for both number of theatres and performances. If we were to separate Bucharest from Wallachia, due to it being The Capital, focal point of the Romanian theatre scene, and concentrating a large number of theatres in a very small geographical area, the proportions change significantly: Bucharest alone accounts for as many theatres and productions as Wallachia and Moldavia, while Transylvania retains a decisive

¹⁷ See Adi Dohotaru, *Socialiștii. O Moștenire (1835-1921) [The Socialists. A Heritage (1835-1921)]* (Chișinău: Editura Cartier, 2019), 353.

lead. This might be explained by the greater ethnic and linguistic diversity of the region, hosting, in addition to its Romanian language productions, all those in German and Hungarian.

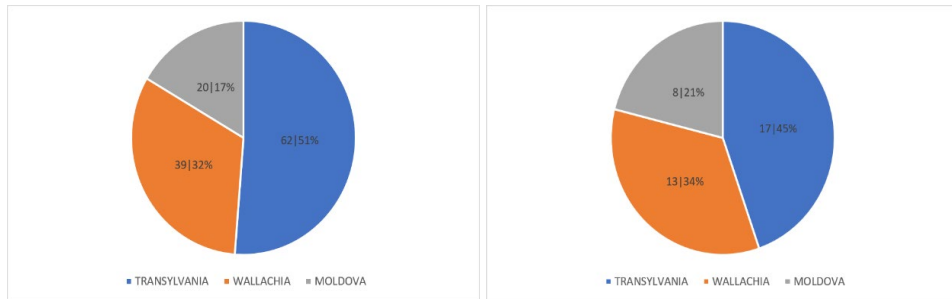


Fig. 12. Number of productions per region and number of theatres involved per region.

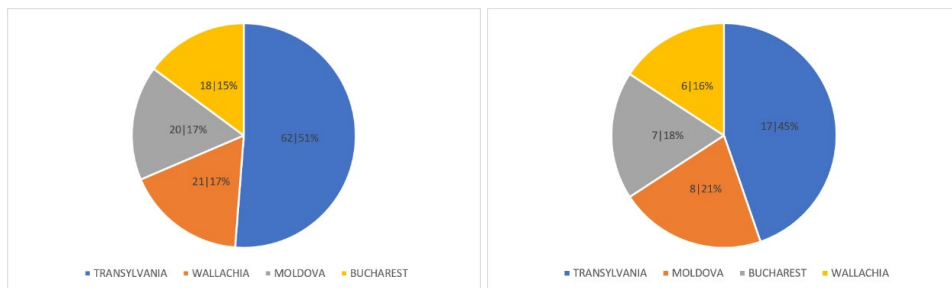


Fig. 13. Number of productions and theatres involved per region, with Bucharest singled out.

Upon mapping the theatrical productions across the country, a distinct heatmap unfolds, reaffirming the prominence of Bucharest as the theatrical epicentre. Following closely are the Transylvanian cities of Cluj, Sibiu, Petroșani, Timișoara, and Oradea in the west, while in the east, the Galați-Brăila conurbation also commands attention. In terms of geographical coverage, most of the urban landscape on the map is represented, showcasing a widespread influence. However, when gauging intensity, Moldavia emerges as a notable exception, remaining conspicuously underrepresented in the vibrant tapestry of theatrical engagements.

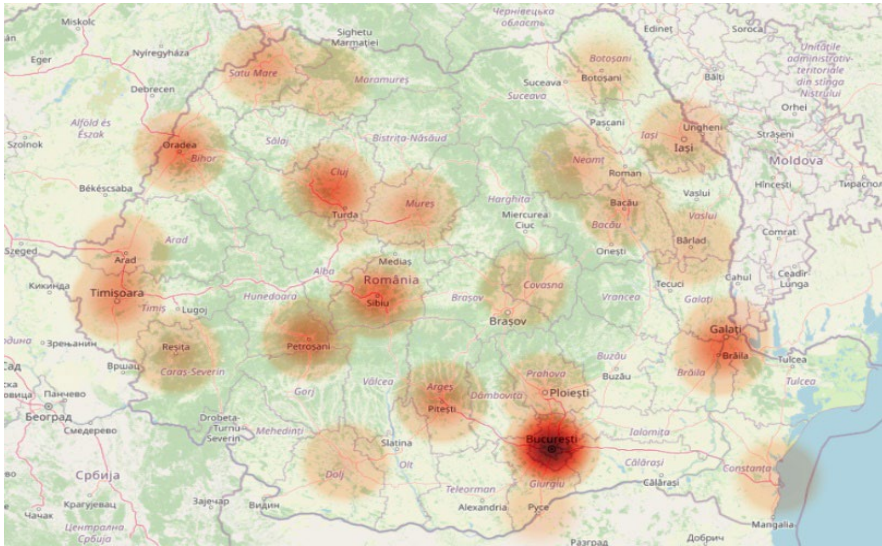


Fig. 14. Heatmap of productions for the whole period.

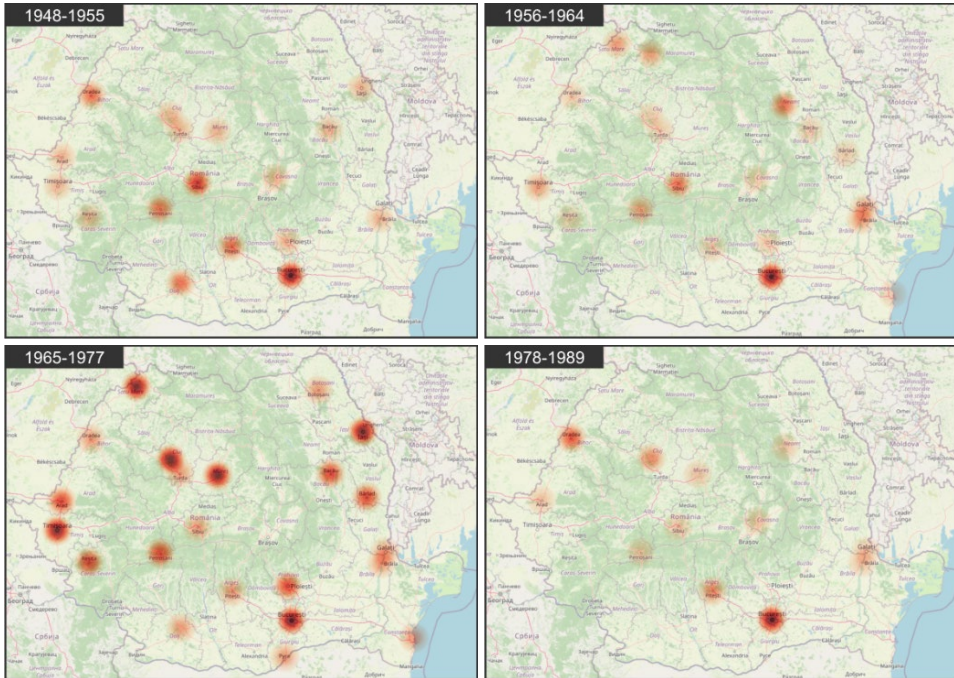


Fig. 15. Heatmaps of productions for each stage.

As depicted by the maps, the period spanning 1965-1977 emerges as the pinnacle of theatrical productions, boasting unparalleled richness both in terms of quantity and widespread geographic influence. Throughout each distinct period under consideration, Bucharest stands out as the sole city maintaining a consistent frequency of stagings. While it is unsurprising that Moldavia appears underrepresented in each era, as we have seen above, what puzzles is the notable scarcity of stagings in Iași. This city, hailed as the birthplace of Romania's first national theatre and a historic venue for early Molière performances, continues to exhibit an unexpected dearth of theatrical presentations.

5. The artists

During the reference period, 87 Romanian directors have staged plays by Molière, most of them alone, but also in teams: Sică Alexandrescu and Radu Beligan for *L'Avare* and *Le Mariage forcé*, Szabo Ernő and Tompa Miklós for *Tartuffe*, and Traian Aelenei and Aurel Gheorghiu for *Le Médecin malgré lui*.

The average number of stagings per director is rather small, as is the number of directors with multiple stagings:

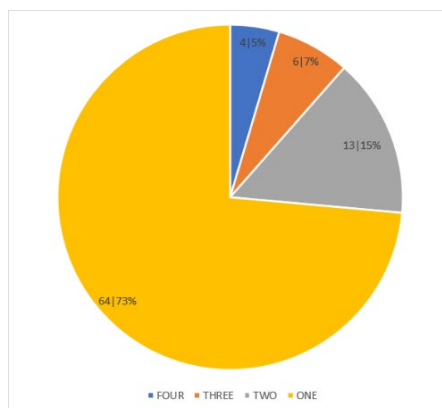


Fig. 16. Number (and percentage) of directors according to their number of stagings.

It is interesting to note that from the four directors with 4 stagings, Marietta Sadova, Constantin Dinischiotu, Grigore Negry and Ion Deloreanu, only Sadova and Negry had any formal training in the field of theatre, and that as actors. Also, Sadova is the only director to stage two plays twice, *L'Avare* and *Tartuffe*.

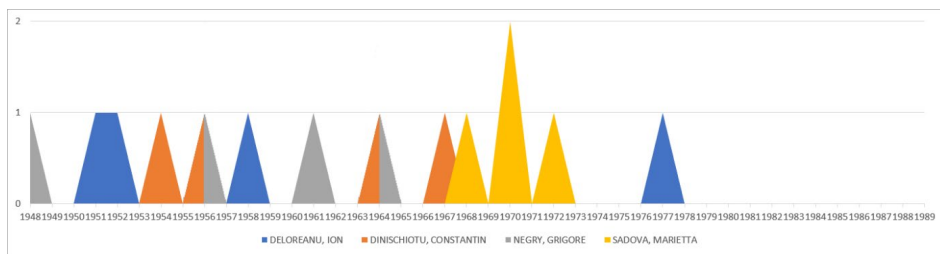


Fig. 17. Temporal evolution of the number of stagings for the directors with four stagings.

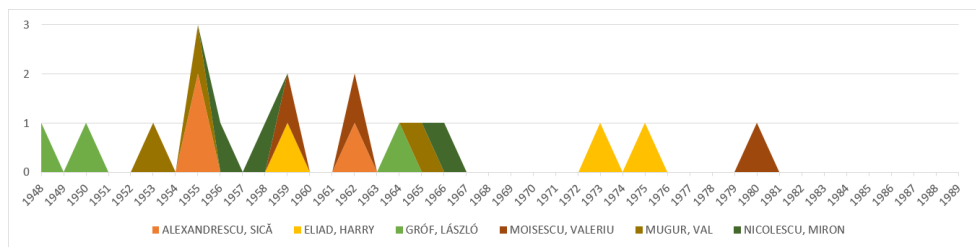


Fig. 18. Temporal evolution of the number of stagings for the directors with three stagings.

For all but Marietta Sadova, there is usually a large gap between clusters of stagings, or between a cluster and a lone production, ranging from 6 years in the case of Sică Alexandrescu, up to 17 for Valeriu Moiescu or 19 for Ion Deloreanu. This pattern, do to it being unevenly distributed from a chronological standpoint, cannot be explained only by theatrical fashions or fads.

Creating a network (104 nodes, corresponding to plays and directors and 124¹⁸ nondirectional edges, corresponding to individual staging relationships)

¹⁸ For the stagings with two different directors we've defined an edge for each of them.

that interconnects the performances and directors, using the Force Atlas algorithm, then partitioning it with the Modularity algorithm, we can see the formation of five major clusters (around *Tartuffe*, *L'Avare*, *Les Fourberies de Scapin*, *L'École des femmes*, and *George Dandin*), four medium clusters (around *Le Bourgeois...*, *Le Malade Imaginaire*, *Le Médecin malgré lui*, and *Dom Juan...*), and 4 minor ones (around *L'Impromptu de Versailles*, *La Critique de L'École des femmes*, *Les Femmes savantes*, and *Le Misanthrope*). Three plays (*L'École des maris*, *Amphytrion*, and *L'Étourdi...*) and their respective directors (Magda Borbath, Mircea Marosin, and Ion Lucian) rest well outside the network, unconnected, and are, thus, not represented.

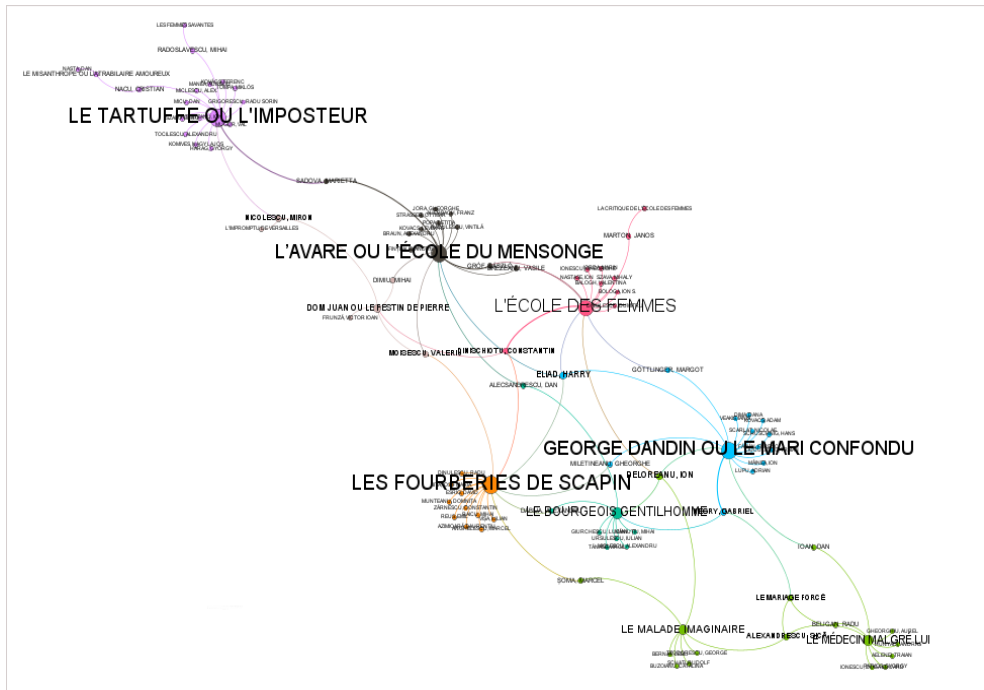


Fig. 19. A network graph of interconnected plays and directors.

As can be seen, in term of plays, the network does not display a clear center, but rather three major areas:

- **Area 1:** *Tartuffe...* and its close neighbors, *Le Misanthrope* and *Les Femmes Savantes*;
- **Area 2:** *L'Avare...*, *Dom Juan...*, and *L'École des femmes* with its *Critique...*;
- **Area 3:** *Scapin*, *George Dandin*, and *Le Bourgeois...*, including the marginal sub-area of *Le Malade...*, *Le Médecin...*, and *Le Mariage forcé*.

We can speculate that these “neighbourhoods” are thematic, describing four different propensities, or undercurrents. The plays in Area 1 all deal with the struggle between individuals and seductive/oppressive power systems, be those religious (*Tartuffe...*), academic (*Les Femmes...*), or social (*Le Misanthrope*). For Area 2, the common vein lies in the commodification of women, and for Area 3 in the problem of class, with its subareas focused on class tensions (*Scapin...*, *Dandin...*, *Le Bourgeois...*) and, respectively, on the problem of “people owning people” (*Le Malade...*, *Le Médecin...*, *Le Mariage...*). If this speculation holds true, and for this a quantitative study is certainly not sufficient, then we could classify the directors involved in three ideological categories: the anarchists, the (crypto)feminists, and the “true socialists”.

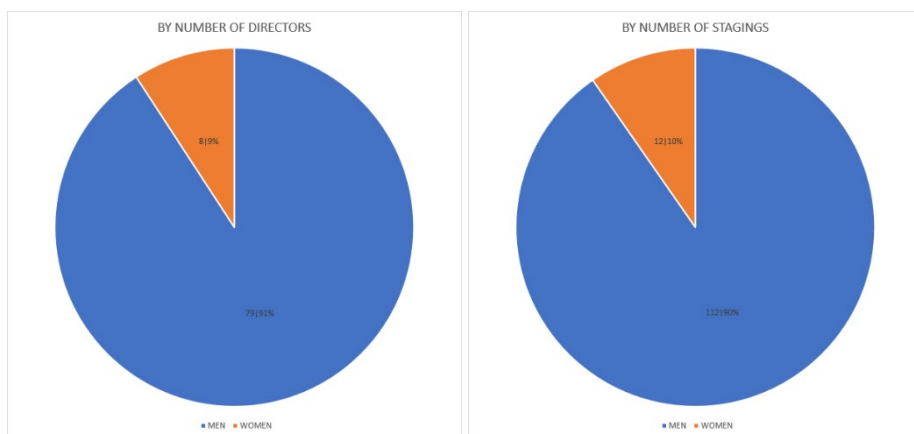


Fig. 20. Gender distribution by number of directors and stagings.

Not belonging to any specific cluster, but central and pivotal in maintaining the network cohesion are, chiefly, Harry Eliad, actor, director, and longtime manager of the Jewish State Theatre in Bucharest, then Dan Alecsandrescu, Constantin Dinischiotu, and Valeriu Moisescu. Marietta Sadova and Miron Nicolescu, while not central, are the only connectors between areas 1 and 2.

In terms of gender, most directors are male, predictably mirroring a common stereotype of the Romanian theatre world, that of directing being a “man’s job”.

As we can see, there is a marginal difference between the above graphs, of one percent, translated into an average of 1.5 productions per female director and 1.41 production per male director, that could indicate, in spite of the massively disproportionate gender distribution, a slight predilection of the women directors for Molière’s plays.

When looking at the stage designers involved, excluding the eight productions where the director acted also as the scenographer¹⁹, and splitting the four teams of two designers workings together for the same production²⁰, the gender distribution is more even:

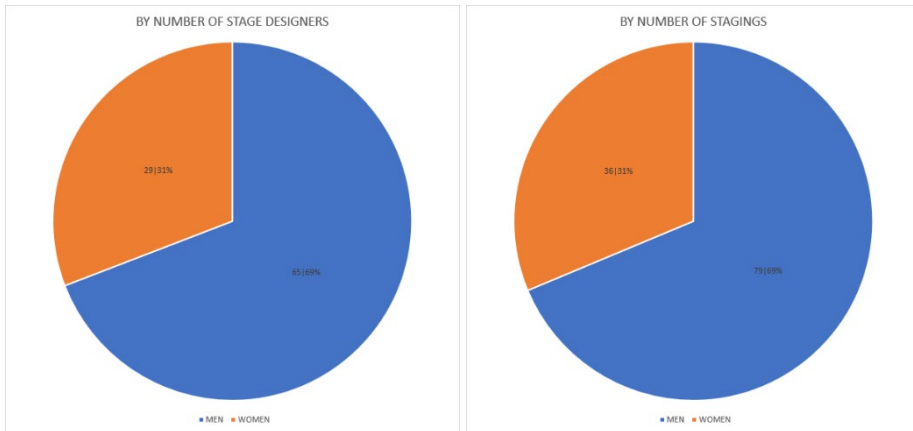


Fig. 21. Gender distribution by number of stage designers and stagings.

¹⁹ Kovács Levente, Constantin Dinischiotu, Marin Iorda, Dan Nasta, Grigore Negry, and Miron Nicolaescu.

²⁰ Teodor Botoșescu / Paul Negru, Ofelia Popescu / Paula Brâncoveanu, and Vasile Păcurariu / Nikolaus Rasilier for *L'Avare...*, and Camelia Micu / Nadina Scriba for *Le Bourgeois...*

While the gender gap is narrowing, compared to the directors, the difference in average stagings per scenographer is negligible: 1.24 for women and 1.21 for men.

In terms of the number of contributions, the most prolific scenographer is Mihai Tofan, with 4 stagings, while a vast majority of 94 out of a total of 115 (representing 81.73%) having worked for just one Molière production in the reference period. By numbers, the top stage designers, with more than two stagings, are shown below:

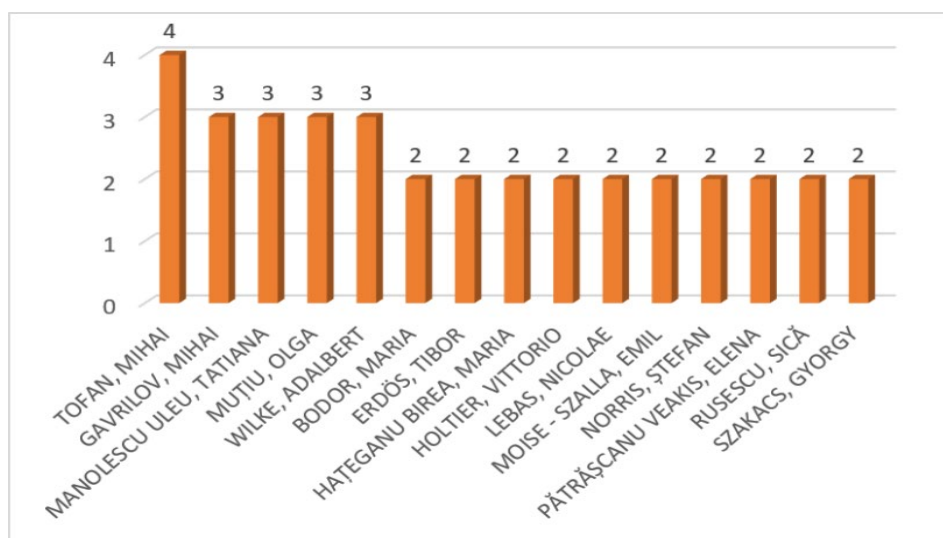


Fig. 22. Top stage designers during the studied period, by number of stagings.

Regarding the actors who have embodied the French playwright's characters, their number and variety is great, but their mobility between theatres and their agency in deciding the repertory was usually limited. While a thorough analysis of the casts lists falls outside the scope of this paper, we have selected for the dataset the actors for the main/titular characters in each play, with the exception of *Tartuffe*... where we included both *Tartuffe* and *Orgon*.

Out of all 139 actors, only two actors have starred in four productions: Vasile Brezeanu, acting in four different plays, and Alexandru Giugaru,

reprising his Orgon in an identical remake, after seven years, of Ion Finteșteanu's *Tartuffe*.... Only eight actors have ever reprised their part in a different production:

ACTOR	PART	PLAY	PRODUCTION 1 YEAR	PRODUCTION 2 YEAR	NOTES
Bradu, Iulian	Arnolphe	L'École des femmes	1954	1958	Different theatres
Gróf, László	Harpagon	L'Avare...	1950	1964	Same theatre
Finteșteanu, Ion	Tartuffe	Tartuffe...	1960	1967	Remake
Giugaru, Alexandru	Tartuffe	Tartuffe...	1960	1967	Remake
Kovács, György	Tartuffe	Tartuffe...	1949	1963	Different theatres
Niculescu Brună, Ion	Orgon	Tartuffe...	1955	1965	Same theatre
Varduca, Paul	Scapin	Les Fourberies de Scapin	1956	1961	Different theatres, same director

Table 2. Reprisals of the same part by the same actor.

6. Conclusions (and questions)

In the study of theatre, quantitative data can reveal trends and uncover subtle hints for further interpretation. However, it may raise questions that it alone cannot fully answer. Addressing these queries may necessitate employing different methodologies, including historical and biographical research, text analysis, and, certainly, expanding the data considerably.

While the information gleaned from our dataset may or may not be representative of the entire Romanian communist theatre system (we cannot ascertain this unless supplemented by similar endeavors focusing, at the

very least, on other major classics and the new dramaturgy), it allows us to formulate two hypotheses that we believe are worth testing:

1. There can be detected a certain zeitgeist, or “repertory superconsciousness”, that is reactive to the political and social spheres and subtly shapes and directs the work of theatre artists, beyond the confines of (self)censorship, currents or ideological diktats. If thoroughly analyzed, it can form the basis of both an explanatory and a predictive model for the system’s behaviour.
2. That the geospatial analysis of the theatre repertory, over a larger span of time, can be significant in profiling the deep ideological and aesthetical structures of groups, as theatre, as an industry, is constantly adapting (unknowingly, sometimes) to the needs and preferences of its audiences.

For both, way more data must be collected and processed for them to become anything more than speculations. What our survey shows, however, about the stagings of Molière’s plays in communist Romania are some numeric facts, presented below in the form of a word cloud:



REFERENCES

- Alterescu, Simion, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiția Giță, Elemér Jancsó, Harald Krasser, Mircea Mancaș, Lelia Nădejde, and Ana Maria Popescu. *Istoria teatrului în România. Vol. I. De la începuturi pînă la 1848 [The History of Theatre in Romania. Vol. 1. From the Beginnings Until 1848]*. Bucharest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965.
- Dohotaru, Adi. *Socialiștii. O Moștenire (1835-1921) [The Socialists. A Heritage (1835-1921)]*. Chișinău: Editura Cartier, 2019.
- Lukács, Georg. *Writer and Critic and Other Essays*. New York: Grosset & Dunlap, 1970.
- Molière. *Œuvres Complètes I*. Edited by Georges Forestier. Paris: Gallimard, 2010.
- — —. *Œuvres Complètes II*. Edited by Georges Forestier. Paris: Gallimard, 2010.
- Mureșianu, Iacob. “Diletanții teatrului românesc [The Dilletants of Romanian Theatre].” *Gazeta Transilvaniei*. 1853.
- Runcan, Miruna. “Ochiul de Albină (II) [The Bee’s Eye (II)].” *Observator Cultural*, no. 1118 (2022).
- — —. *Teatrul în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Amăgitoare primăvară 1965-1977 [Theatre in Dioramas. The Discourse of Dramatic Criticism Under Communism. The Deceiving Spring 1965-1977]*. Bucharest: Tracus Arte, 2020.
- — —. *Teatrul în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Fluctuantul dezgheț 1956-1964 [Theatre in Dioramas. The Discourse of Dramatic Criticism Under Communism. The Fluctuating Thaw 1956-1964]*. Bucharest: Tracus Arte, 2019.
- — —. *Teatrul în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Viscolul 1978-1989 [Theatre in Dioramas. The Discourse of Dramatic Criticism Under Communism. The Blizzard 1978-1989]*. Bucharest: Tracus Arte, 2021.

MIHAI PEDESTRU is Assistant Professor at the Babeș-Bolyai University’s Faculty of Theatre and Film, theatre critic and semiotician, interested in using technology to catalogue, analyse, understand, and subvert the texts and metatexts of performing arts. Firm believer that information wants to, can, and must be free, he promotes grounded theory approaches in theatre studies, the construction of open corpuses and data sets, and digital humanities practices. PhD in Theatre (since 2012) with a thesis on the influence of new technologies on theatre audiences.

Du théâtre au cinéma : Molière dans la campagne vaudoise

Thibault HUGENTOBLER*

Abstract: *From Theatre to Cinema: Molière in the canton of Vaud Countryside.* Rediscovered on the occasion of a retrospective on Molière in films at the Cinémathèque suisse (Lausanne) in 2022, the movie *Monsieur Molière aux champs* looks at the theatrical practices of a farming community in the canton of Vaud countryside. Directed by Swiss photographer and journalist Yvan Dalain in 1988-1989, the movie depicts the real lives of the inhabitants of Orzens, Gossens and Opens, drawing links with *Le Bourgeois gentilhomme*, a comedy-ballet by Molière and Lully, almost 320 years after its creation. This paper looks back at the origins of this ambitious project, analyzing the format and adaptation processes used on stage and screen.

Keywords: Swiss movie, adaptation, *Bourgeois gentilhomme*, comedy-ballet, Molière.

À l'occasion du 400^e anniversaire de la naissance de Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), dit Molière, l'Université de Lausanne (UNIL), en collaboration avec la Cinémathèque suisse (CSL), proposait à l'automne 2022

* Thibault Hugentobler, Historien de l'art et de l'architecture (Lausanne, Suisse).
hugentoblerthibault2@yahoo.fr



une rétrospective intitulée « Le Molière imaginaire : du théâtre au cinéma ». ¹ Les différentes projections étaient précédées d'une introduction assurée par des étudiant·e·s de Master permettant ainsi un regard scientifique sur les films, méticuleusement préparé en séminaire. C'est dans ce cadre que je me suis intéressé à une œuvre singulière intitulée *Monsieur Molière aux champs* (fig. 1).

Tourné à la fin de l'année 1988 à Orzens et sorti à l'automne 1989, ce « docu-fiction » du journaliste et photographe suisse Yvan Dalain (1927-2007) documente et fictionnalise les pratiques théâtrales d'une communauté d'agriculteurs du canton de Vaud (Suisse). En effet, chaque année, la troupe amateur monte une pièce pour le mois de janvier. ² Pour 1989, c'est *Le Bourgeois gentilhomme* qui est retenu, comédie-ballet de Molière et Jean-Baptiste Lully (1632-1687), jouée pour la première fois à Chambord le 14 octobre 1670. ³ L'appellation « docu-fiction » est assumée dès les débuts par la production : « Ce film [...] aura la forme d'un documentaire-fiction. La caméra, en suivant l'aventure théâtrale des [habitant·e·s d'Orzens, Gossens et Opens] s'intégrera à leur quotidien, à leur village.

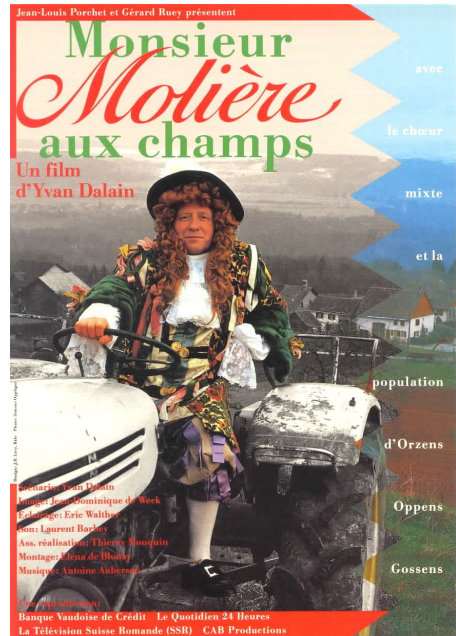


Fig. 1 : Affiche promotionnelle de *Monsieur Molière aux champs*.
© CAB Productions SA, 1989.

¹ [s. n.], « Rétrospective à la Cinémathèque suisse », *Centre d'études théâtrales / Université de Lausanne*, 2022, <https://www.unil.ch/cet/home/menuinst/culture-et-cite/rire-avec-moliere/moliere-au-cinema.html>. Ce cycle était organisé par les professeures Lise Michel et Valentine Robert, affiliées respectivement aux sections de Français et de Cinéma, et membres de la direction du Centre d'études théâtrales (CET).

² La troupe est encore en activité aujourd'hui (voir le site de l'Association culturelle d'Orzens, <https://theatreorzens.info/association-culturelle-dorzens/>).

³ Gabriel Conesa et Anne Piéjus, « *Le Bourgeois gentilhomme*. Notice », in *Ceuvres complètes*, t. 2, éd. par Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris : Gallimard, 2010), 1437.

Elle filmera et captera la vie réelle, donnant ainsi à l'ensemble du film un élément ethnographique. »⁴

Les acteurs·trices de *Monsieur Molière aux champs* interprètent ainsi leur propre rôle dans des activités quotidiennes et lors des répétitions de la pièce. En revanche, l'ensemble du film est bien scénarisé et mis en scène, jusqu'à tracer un parallèle entre la fable de Molière et le changement de niveau social supposé des villageois-es vaudois-es dans un contexte de lente disparition de la vie rurale.⁵ Afin d'appréhender cette adaptation peu commune, la présente contribution s'attachera tout d'abord à la genèse du projet. Je commenterai ensuite la structure du film. Il s'agira dès lors de relever les apports et la porosité relative entre les arts dramatique et cinématographique. Enfin, je conclurai mon propos sur l'esthétique du spectacle, réellement joué au Théâtre d'Orzens en 1989.

Genèse du film

Véritable succès critique et public à sa sortie, le film de Dalain est projeté en ouverture du Festival International du Film Documentaire de Nyon, le 14 octobre 1989, hasard heureux du calendrier.⁶ Il y est même primé,⁷ avant d'être diffusé dans des salles romandes. La couverture médiatique autant écrite que télévisuelle révèle un intérêt marqué pour une œuvre régionale née d'une « vision » du réalisateur.⁸ C'est lors du tournage d'un documentaire dans le cadre de l'émission *Tell Quel* produite par la Télévision Suisse Romande – actuellement Radio Télévision Suisse (RTS) – qu'Yvan Dalain imagine pour

⁴ Archives CSL 149, Fonds CAB Productions SA, Boîte n° 140, Dossier de production, [s. d.], non paginé.

⁵ Philippe Barraud, « Le monde rural en perdition. Molière pour un chant du cygne » et « Yvan Dalain : une affaire d'émotion », *L'Hebdo*, 5 janvier 1989, 43-45.

⁶ [s. n.], « En ouverture du festival de Nyon. *Monsieur Molière aux champs* », *Nouvelle Revue de Lausanne*, 13 octobre 1989, 9.

⁷ ATS, « 21^e Festival International du Film Documentaire à Nyon. [...] », *Journal et Feuille d'Avis de Vevey Riviera*, 25 octobre 1989, 6.

⁸ RTS, « Spécial Cinéma » [23 octobre 1989], *Les archives de la RTS*, [s. d.], <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/special-cinema/13471026.html>.

la première fois son film.⁹ Le propos s'articule autour des sociétés locales et de la manière dont elles s'organisent pour entretenir la vie communautaire des habitant-e-s. Les cafés ayant fermé petit à petit, le seul endroit où l'on peut se retrouver dans cette bien nommée « Vallée de la soif », c'est au Chœur mixte.¹⁰ Lors de l'interview de Michel Gottraux, agriculteur et syndic de Gossens, village voisin d'Orzens, Dalain dit avoir « eu une espèce de vision de ce type en perruque » avant d'envisager la mise en scène d'un classique à Paris avec des projections en continu de la vie aux champs.¹¹ Pour des raisons pratiques, l'idée n'est pas retenue et engendre celle d'un film. Le choix de la pièce incombe à Dalain (fig. 2), alors que celles jouées habituellement par le Chœur mixte d'Orzens sont sélectionnées par un groupe de lecture et soumises au vote des membres. D'ailleurs, c'est bien grâce au cadre cinématographique, qui apporte notamment un confort financier, que la troupe peut se permettre de monter *Le Bourgeois gentilhomme* en janvier 1989.¹²



Fig. 2 : Yvan Dalain avec, derrière lui, Frédy Chevalley (Monsieur Jourdain) en costume, sur la scène du Théâtre d'Orzens.

© Simone Oppliger, 1988. Collection Cinémathèque suisse (Archives CSL 149, Fonds CAB Productions SA, Boîte n° 139). Reproduction Thibault Hugentobler, 2022.

⁹ RTS, « Tell Quel » [15 janvier 1988], *Les archives de la RTS*, [s. d.], <https://www.rts.ch/archives/tv/information/tell-quel/8360506-theatre-de-%20campagne.html>.

¹⁰ Ibid. ; Archives CSL 149, Fonds CAB Productions SA, Boîte n° 140, Dossier de production, [s. d.], non paginé ; voir aussi Freddy Buache, *Le cinéma suisse 1898-1988* (Lausanne : L'Âge d'Homme, 1998), 378.

¹¹ RTS, « Tell Quel ».

¹² Aimable communication de Philippe Laedermann.

À première vue, Yvan Dalain aurait pu choisir une tout autre pièce pour confronter le répertoire à des pratiques théâtrales locales. Cependant, la comédie-ballet de Molière offre, selon lui, plusieurs avantages. D'un côté le texte sert de base structurelle au film : les procédés de narration et de monstration suivent le déroulé du texte et de la fable. De l'autre, *Le Bourgeois gentilhomme* apparaît comme un « miroir » de la situation paysanne. En racontant la déliquescence des campagnes, phagocytées par l'extension des villes et la spéculation immobilière,¹³ Dalain évoque aussi l'enrichissement et le changement de niveau social ainsi que la perte des repères socioculturels et identitaires.¹⁴ Ce sont bien là les thèmes de la pièce de Molière, étant donné que Monsieur Jourdain s'évertue à reproduire les us et coutumes qu'il imagine appartenir à sa nouvelle condition de gentilhomme et ce jusqu'au ridicule. Car l'enjeu est avant tout la « naïveté » du personnage, abusé par ses pairs,¹⁵ de la même manière que des personnes mal intentionnées pourraient faire miroiter une vie meilleure aux habitant-e-s d'Orzens en échange de leurs terres.¹⁶

Travail d'adaptation

Le film est structuré par la pièce de Molière, mais il est aussi scénarisé.¹⁷ En effet, tout est écrit sous forme de dialogues simplifiés et tirés du *Bourgeois gentilhomme*, et de thématiques que Dalain souhaitait aborder.¹⁸

¹³ Archives CSL 149, Fonds CAB Productions SA, Boîte n° 140, Dossier de production, [s. d.], non paginé.

¹⁴ Ibid., Boîte n° 139, Revue de presse (Raphaël Besson, « Monsieur Molière aux champs », *Ciné-Scoop*, [s. d.], 84) ; RTS, « Spécial cinéma ».

¹⁵ Conesa/Piéjus, *Notice*, 1448.

¹⁶ Aimable communication de Philippe Laedermann.

¹⁷ Lors de l'émission *Zig Zag Café* diffusée en août 1998, réunissant une partie de la distribution dix ans plus tard, Yvan Dalain présente même un storyboard qui n'a pas été retrouvé à ce jour (RTS, « Zig Zag Café », [28 août 1988], *Les archives de la RTS*, [s. d.], <https://www.rts.ch/archives/tv/divers/zig-zag-cafe/13470976.html>).

¹⁸ Archives CSL 149, Fonds CAB Productions SA, Boîte n° 140, Scénario, [s. d.], non paginé ; Ibid., « *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière. Version simplifiée par Yvan Dalain et Florian Rochat », [s. d.].

Il le dit lui-même, en note à la fin du générique du film : « Les [habitant·e·s] d'Orzens, Gossens et Opens, [devenu·e·s acteurs·trices] pour les besoins du film, se sont [prêté·e·s] de bonne grâce aux affabulations du réalisateur qui, bien qu'inspirées de la réalité, ne sont que pures fictions. »

Si certaines scènes sont inventées de toute pièce, la tension entre documentaire et fiction se joue surtout au niveau de l'image : le montage et le travail des différents angles de vue impliquent une subjectivité manifeste au service de la trame narrative. En revanche, le contenu des séquences échappe parfois au réalisateur. D'une part, la spontanéité des acteurs·trices pousse à ne garder que les premières prises pour conserver un discours naturel et non répété ;¹⁹ de l'autre, certaines scènes sont inédites et ne peuvent pas être reproduites. En effet, les paroles prononcées par les personnages sont avant tout libres, qu'elles évoquent la vie à la campagne ou qu'elles commentent l'intrigue et les ressorts de la pièce de Molière. Parmi les imprévus, on retiendra la scène percutante du vêlage d'une vache, filmée dans sa réalité brute. Quant au travail dramaturgique, il était assumé par le metteur en scène amateur Philippe Laedermann ; Dalain ne se contentait alors que de filmer de véritables répétitions ainsi que les représentations de janvier 1989.²⁰ Concernant les scènes qui relèvent de la fiction pure, on peut notamment citer celle du choix de la pièce : on voit la Commission de lecture de la troupe se rendre à Lausanne et soumettre *Le Bourgeois gentilhomme*, alors que c'est Yvan Dalain qui propose ce texte. Ce dernier précise d'ailleurs que « l'intérêt de cette scène réside dans la façon de choisir » et repose sur les explications des habitant·e·s d'Orzens.²¹

L'adaptation à proprement parler est marquée par la richesse des procédés de narration et de monstration. Dans l'ensemble, tout *Le Bourgeois gentilhomme* est joué ou raconté. Quelques scènes sont toutefois suggérées ou tout bonnement supprimées, notamment les intermèdes dansés entre les actes et le « Ballet des Nations ».

¹⁹ Aimable communication de Philippe Laedermann.

²⁰ Ibid.

²¹ Archives CSL 149, Fonds CAB Productions SA, Boîte n° 140, Scénario, [s. d.], non paginé [scène 4, séquence 38].

Les séquences varient autour de sept types : lecture ; répétitions en scène et hors scène ; récit face caméra ; jeu en plein air en costumes ; dialogue alterné ; captation (fig. 3-7). Cette pluralité manifeste la minutie avec laquelle Dalain a adapté la pièce de Molière. En effet, il ne s'agit pas de découper le film entre vie quotidienne et théâtrale, mais bien d'entremêler ces deux aspects afin de raconter les péripéties de Monsieur Jourdain, à la fois personnage de la fable et avatar de Frédy Chevalley, son interprète. Ainsi, la structure filmique se nourrit aussi bien des procédés propres au cinéma qu'à ceux du théâtre. On classera alors les types de séquences en trois grands groupes. Dans le cas des lectures et répétitions en scène, il s'agit de pratiques théâtrales que le film documente ; cet aspect se double d'une dimension mémorielle avec les captations, car il conserve une trace de la représentation réelle de 1989.



Fig. 3 : Répétition sur la scène du Théâtre d'Orzens avec, de gauche à droite, Frédy Chevalley en costume (Monsieur Jourdain), le metteur en scène Philippe Laedermann et Évelyne Lavanchy interprétant Nicole.

© Simone Oppliger, 1988. Collection Cinémathèque suisse (Archives CSL 149, Fonds CAB Productions SA, Boîte n° 139).

Reproduction Thibault Hugentobler, 2022.

C'est bien du côté du jeu en plein air et du dialogue alterné qu'on note une adaptation qui n'est plus propre au genre théâtral et devient cinématographique. Ainsi, le public est face à un documentaire portant sur les répétitions du spectacle de 1989, mais assiste aussi à une mise en image inventive de la fable : les personnages du *Bourgeois gentilhomme* sortent de leur cadre fictionnel français du XVII^e siècle pour épouser l'environnement rural et ouvrier vaudois de la fin du XX^e siècle.

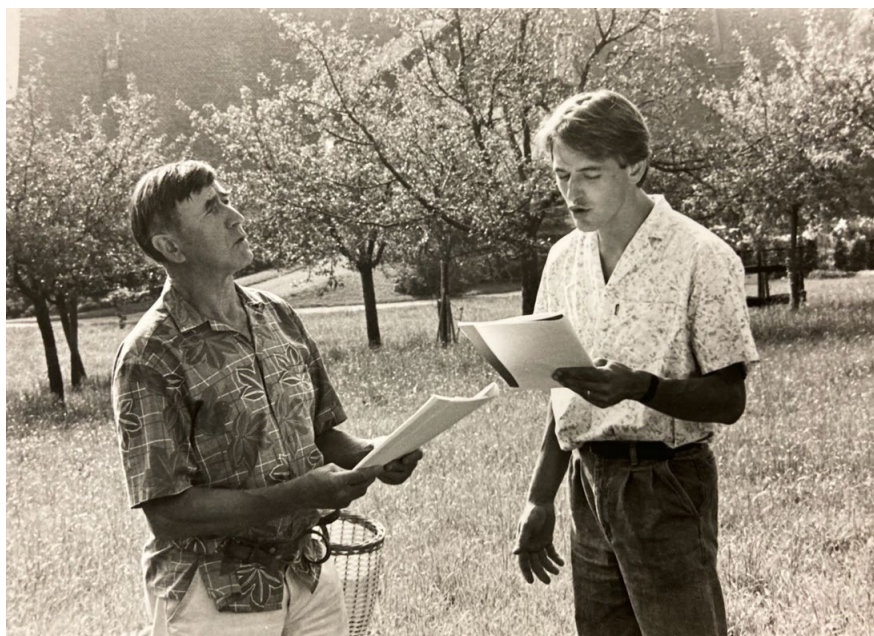


Fig. 4 : Répétition hors scène, dans les vergers, avec Ernest Jaquier (Maître de musique) et Jean-Daniel Chevalley (Maître à danser).

© Simone Oppliger, 1988. Collection Cinémathèque suisse (Archives CSL 149, Fonds CAB Productions SA, Boîte n° 139).

Reproduction Thibault Hugentobler, 2022.



Fig. 5 : Récit face caméra en costumes dans la salle du Théâtre d'Orzens. De gauche à droite : Jean Gonin (Covielle), Frédy Chevalley (Monsieur Jourdain) et Daniel Pitton (Cléonte) au premier plan ; Corinne Ellenberger (Lucile) et Évelyne Lavanchy (Nicole) au second plan ; Évolène Burkhard (Madame Jourdain), Michèle Helfer (Dorimène) et Michel Gottraux (Dorante) au troisième plan.

© Simone Oppliger, 1988. Collection Cinémathèque suisse (Archives CSL 149, Fonds CAB Productions SA, Boîte n° 139).

Reproduction Thibault Hugentobler, 2022.



Fig. 6 : Jeu en costumes à la gare de Bercher de la scène 2 du troisième acte, avec Évelyne Lavanchy (Nicole) et Frédy Chevalley (Monsieur Jourdain).
Image tirée de *Monsieur Molière aux champs* (Capture d'écran).
© CAB Productions SA, 1989.



Fig. 7 : Montage alterné du dialogue de la scène 9 du troisième acte entre Daniel Pitton (Cléonte) conduisant le bus scolaire et Jean Gonin (Covielle) travaillant sur la ligne électrique des Chemins de Fers Fédéraux (CFF).
Images tirées de *Monsieur Molière aux champs* (Captures d'écran).
© CAB Productions SA, 1989.

Si certaines séquences sont reprises de l'émission *Tell Quel*, comme celle de Daniel Pitton donnant son texte dans le bus scolaire (fig. 7), d'autres révèlent l'ingéniosité d'Yvan Dalain lorsqu'il s'agit d'opérer la rencontre entre deux médias. C'est le cas particulièrement avec les scènes 16 et 1-2 des troisième et quatrième actes respectivement. Elles sont présentées en sept séquences articulées autour de répétitions en costumes avec décor sur la scène du Théâtre d'Orzens (fig. 8). C'est le seul moment du film où la musique remplit le rôle qui lui est dévolu dans la comédie-ballet. Un air exécuté au clavecin correspond ainsi au troisième intermède où « six cuisiniers, qui ont préparé le festin, dansent ensemble [...] ; après quoi ils apportent une table



Fig. 8 : Répétition en costumes de la scène 16 du troisième acte.
Image tirée de *Monsieur Molière aux champs* (Capture d'écran).
© CAB Productions SA, 1989.

couverte de plusieurs mets ».²² Au fond si ces extraits du *Bourgeois gentilhomme* sont joués, c'est moins pour l'avancement de la fable et du film, que pour présenter une séquence documentaire d'abattage, et la rendre de fait nécessaire au déroulement de l'intrigue. Contrairement au vêlage de la vache, cette scène était prévue au scénario mais plus tôt et surtout sans mise en contexte : « Un paysan (si possible l'un des acteurs [...]) fait boucherie. Scènes diverses de la mort du cochon ou de la mort de la vache. Ambiance générale. Musique. »²³

On assiste ainsi, dans un montage parallèle de près de trois minutes avec en fond sonore le clavecin, à une transposition de l'intermède des cuisiniers qui se muent en bouchers préparant un cochon, tué, nettoyé, vidé puis découpé. La scène est percutante, pour ne pas dire choquante, mais elle offre aussi un décalage comique : l'un des bouchers n'est autre que Michel Gottraux, l'interprète de Dorante, que l'on voit sur scène coiffé d'une perruque et vêtu d'un superbe costume turquoise à jabot, et qui se retrouve en bleu de travail avec des bottes, un tablier en cuir et une sorte de chapka. Lors des projections de novembre et décembre 2022, nos collègues, tout comme le public et les acteurs·trices du film s'accordaient à dire que ce genre de scène serait impossible à réaliser aujourd'hui. Ceci d'un point de vue cinématographique mais aussi pratique : de fait, cette séquence témoigne d'habitudes rurales qui ont depuis disparu pour des questions d'hygiène entre autres.²⁴

Une comédie-ballet à Orzens

On l'a dit, *Monsieur Molière aux champs* permet aussi de documenter le travail de Philippe Laedermann et du Chœur mixte d'Orzens pour le spectacle des 1^{er}, 6, 7 et 14 janvier 1989. À part quelques raccords, l'ensemble des répétitions montrées à l'écran sont réelles, mais surtout assumées par la troupe sans intervention de l'équipe technique du film.²⁵ Il en va de même

²² Molière, « Le Bourgeois gentilhomme » [1670], in *Œuvres complètes*, t. 2, éd. par Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris : Gallimard, 2010), 314.

²³ Archives CSL 149, Fonds CAB Productions SA, Boîte n° 140, Scénario, [s. d.], non paginé [scène 52, séquence 237].

²⁴ Aimable communication de Frédy Chevalley et Daniel Pitton.

²⁵ Aimable communication de Philippe Laedermann. Voir aussi RTS, « Zig Zag Café ».

pour les décors, les costumes, la manière de s'exprimer et de se mouvoir, tout comme la musique et les chants. Ce travail conséquent et inhabituel pour les habitant·e·s d'Orzens, Gossens et Opens constitue d'ailleurs une sorte de transposition des premiers actes du *Bourgeois gentilhomme* où Monsieur Jourdain est visité par les maîtres de musique, à danser, d'armes et de philosophie : comme celui-ci, passant de bourgeois à gentilhomme, les comédien·ne·s amateur·e·s reçoivent un soutien leur permettant d'accéder à un statut de semi-professionnel·le·s.

L'Association culturelle d'Orzens met à disposition sur son site internet des archives privées avec plusieurs photographies et vidéos n'existant pas dans les fonds de la Cinémathèque suisse. On trouve entre autres un petit film amateur de Tutti Lavanchy « présentant les préparatifs, les répétitions du *Bourgeois Gentilhomme* et le tournage du film *Monsieur Molière aux champs* ». ²⁶ Ces images permettent d'appréhender la mise en scène de Philippe Laedermann. Celle-ci se veut classique, c'est-à-dire qu'elle suit l'idée esthétique générale que l'on se fait d'une adaptation de Molière, mais elle compose aussi avec des éléments historiquement informés. Du point de vue des costumes, réalisés par la Lausannoise Micheline Pisset, on constate une volonté de se rapprocher du XVII^e siècle en adoptant des pièces vestimentaires typiques de l'aristocratie française, notamment les perruques et couvre-chefs empanachés. Les décors imaginés et exécutés par Gilbert et Frédéric Burkhard donnent à voir un intérieur bourgeois à grammaire classique, soit une sorte de salon à colonnade et galerie à balustrade. Les mouvements (déplacement avec une canne, révérence, etc.) ont été encadrés afin de faire « vieille France », tout comme la manière de parler : il s'agissait de gommer les gestes et le parler « paysans ». ²⁷ Les parties dansées ont été en revanche supprimées. Quant à la musique, le pianiste Yves Rechsteiner avait appris le clavecin afin de rendre au mieux les airs de Lully. ²⁸ À ce titre, si certains extraits témoignent d'un recours aux compositions du *Bourgeois gentilhomme*, notamment le chant de la scène 2 du premier acte, ²⁹ le spectacle se terminait sur une autre

²⁶ [s. n.], « Archives privées 94 ans d'images », *Théâtre Orzens*, [s. d.], <https://theatreorzens.info/archives-privees/>.

²⁷ Aimable communication de Philippe Laedermann.

²⁸ Ibid.

²⁹ Voir le film de Tutti Lavanchy.

partition, celle de la dernière scène du cinquième acte de *Psyché* (1678), soit « Célébrons ce grand jour ». On retiendra par ailleurs que la pratique théâtrale du Chœur mixte associait pour chaque représentation une partie musicale d'une dizaine de chansons avant de passer à la pièce.³⁰ De ce fait, les soirées de janvier 1989 s'apparentaient au programme classique composant avec différentes formes d'art comme l'explique l'historien Fabien Cavaillé :

Les comédiens accompagnent la pièce de théâtre de discours, d'entractes musicaux, parfois de chansons et de danses, voire d'une seconde pièce. La séance de théâtre est donc un ensemble de formes spectaculaires [...]. Mêlant théâtre, musique, art oratoire et chorégraphie, l'organisation composite de la séance ressemble assez peu à celle que nous connaissons aujourd'hui.³¹

Pour résumer, on dira que cette mise en scène, à la fidélité relative, joue sur des tropes théâtraux de la représentation classique, comme tant d'autres au XX^e siècle, et ce sans moderniser l'esthétique. En septembre 1988, le Belge Henri Ronse monte *Le Bourgeois gentilhomme* au Théâtre du Jorat à Mézières, à une vingtaine de kilomètres d'Orzens, dans une mise en scène radicalement différente, soulignant ainsi la multiplicité des approches possibles d'un même texte, à la même période :

Henri Ronse a proposé du *Bourgeois* une vision nouvelle, personnelle, originale, savoureuse et plus proche de l'esprit de Molière qu'il n'a pu le sembler de prime abord. Le dispositif scénique de Beni Montresor, rouge, fermé, presque sinistre, les costumes uniformément noirs pouvaient surprendre. [...] Henri Ronse a voulu proposer du *Bourgeois* la version intégrale (ou presque car le ballet final « des nations » a été remplacé par une sorte de rock exécuté sur une musique de Thanos Mikroutsikos).³²

³⁰ Aimable communication de Philippe Laedermann.

³¹ Fabien Cavaillé, « Les temps du théâtre. Organisation et déroulement de la séance », in *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, éd. par Pierre Pasquier et Anne Surgers (Paris : Armand Colin, 2011), 42.

³² Géo H. Blanc, « *Le Bourgeois Gentilhomme* au Théâtre du Jorat. La savoureuse version de Ronse », *Nouvelle Revue de Lausanne*, 15 septembre 1988, 8.

En définitive, c'est bien la rencontre de la mise en scène de Philippe Laedermann et du Chœur mixte d'Orzens avec la réalisation d'Yvan Dalain qui confère à *Monsieur Molière aux champs* une dimension singulière. L'œuvre bouscule l'adaptation stricte de la fable pour en proposer une réinterprétation au regard du contexte rural vaudois. On ne s'étonnera pas, dans ce cas, que Monsieur Jourdain soit ici un « fils de paysan ».³³

Fiche technique et artistique (établie d'après le dossier de production)

Titre : *Monsieur Molière aux champs*

Réalisation et scénario : Yvan Dalain

Production : CAB Productions SA, Banque Vaudoise de Crédit, Journal 24Heures et Télévision Suisse Romande

Année : 1989

Format : 16 mm

Durée : 1h35

Musiques additionnelles : « À bon pas » (Pierre Kaelin et Émile Gardaz) et « Les airs du Bourgeois Gentilhomme » (Jean-Baptiste Lully).

Équipe technique :

Assistant réalisateur : Thierry Mouquin

Chef opérateur : Jean-Dominique de Weck

Éclairage : Éric Walther

Mixage : Hans Kuenzi

Monteuses : Elena de Blonay et Maya Schmid

Musique : Antoine Auberson

Photographe de plateau : Simone Oppliger

Producteurs délégués : Jean-Louis Porchet, Gérard Ruey et Raymond Vouillamoz

Son : Laurent Barbey et Michel Glardon

³³ Je tiens à remercier Frédy Chevalley, Philippe Laedermann et Daniel Pitton, pour leurs précisions et riches anecdotes. Ma reconnaissance va également à mes professeures Mesdames Michel et Robert, au personnel de la Cinémathèque suisse, ainsi qu'à Jean-Louis Porchet qui m'a autorisé l'accès aux archives de la société CAB Productions SA et à reproduire les différences images présentées ici.

Distribution :

Frédéric Chevalley : Monsieur Jourdain
Évolène Burkhard : Madame Jourdain
Corinne Ellenberger : Lucile
Évelyne Lavanchy : Nicole
Daniel Pitton : Cléonte
Jean Gonin : Covielle
Michel Gottraux : Dorante
Michèle Helfer : Dorimène
Ernest Jaquier : Maître de musique
Jean-Daniel Chevalley : Maître à danser
Olivier Bignens : Maître d'armes
Bernard Vincent : Maître de philosophie
Bernard Gonin : Maître tailleur
Fabrice Schaerer : Garçon tailleur
Pierre-François Lavanchy : Premier laquais
Frédéric Burkhard : Deuxième laquais
Philippe Laedermann : Metteur en scène
Yves Rechsteiner : Claveciniste
Maurice Burla : Souffleur
Gilbert Burkhard : Pilote de l'avion
Willy Gudith : Marchand de bétail
Eva Chevalley : Tenancière du café
Gérard Simonin et Alain Rigoni : Agents immobiliers

RÉFÉRENCES

- Archives privées de l'Association culturelle d'Orzens.
Archives de la Cinémathèque suisse, CSL 149, Fonds CAB Productions SA, Boîtes n^{os} 139-140.
ATS. « 21^e Festival International du Film Documentaire à Nyon. [...] ». *Journal et Feuille d'Avis de Vevey Riviera*, 25 octobre 1989.
Barraud, Philippe. « Le monde rural en perdition. Molière pour un chant du cygne » et « Yvan Dalain : une affaire d'émotion ». *L'Hebdo*, 5 janvier 1989.
Besson, Raphaël. « Monsieur Molière aux champs ». *Ciné-Scoop*, [s. d.].

- Blanc, Géo H. « *Le Bourgeois Gentilhomme* au Théâtre du Jorat. La savoureuse version de Ronse ». *Nouvelle Revue de Lausanne*, 15 septembre 1988.
- Buache, Freddy. *Le cinéma suisse 1898-1988*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1998.
- Cavaillé, Fabien. « Les temps du théâtre. Organisation et déroulement de la séance ». In *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, éd. par Pierre Pasquier et Anne Surgers. Paris : Armand Colin, 2011.
- Conesa, Gabriel et Anne Piéjus. « *Le Bourgeois gentilhomme*. Notice ». In *Œuvres complètes*, t. 2, éd. par Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris : Gallimard, 2010.
- Molière. *Le Bourgeois gentilhomme* [1670]. In *Œuvres complètes*, t. 2, éd. par Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris : Gallimard, 2010.
- Radio Télévision Suisse. « Spécial cinéma » [23 octobre 1989]. *Les archives de la RTS*, [s. d.]. <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/special-cinema/13471026.html>.
- Radio Télévision Suisse. « Tell Quel » [15 janvier 1988]. *Les archives de la RTS*, [s. d.]. <https://www.rts.ch/archives/tv/information/tell-quel/8360506-theatre-de-%20campagne.html>.
- Radio Télévision Suisse. « Zig Zag Café » [28 août 1988]. *Les archives de la RTS*, [s. d.]. <https://www.rts.ch/archives/tv/divers/zig-zag-cafe/13470976.html>.
- [s. n.]. « En ouverture du festival de Nyon. *Monsieur Molière aux champs* ». *Nouvelle Revue de Lausanne*, 13 octobre 1989.
- [s. n.]. « Rétrospective à la Cinémathèque suisse ». *Centre d'études théâtrales / Université de Lausanne*, 2022. <https://www.unil.ch/cet/home/menuinst/culture-et-cite/rire-avec-moliere/moliere-au-cinema.html>.

THIBAUT HUGENTOBLER graduated from the University of Lausanne with a Master's degree in art history and French literature. Specialized in architectural and movable heritage, he is the author of articles focusing on remarkable buildings in French-speaking Switzerland (Hauteville Castle in Saint-Légier-La Chièsz, Federal Court building at Mon-Repos in Lausanne). He has also worked on the glass industry (Glass factories of Monthey and Saint-Prex). His keen interest in the theatre arts has also led him to study their history, particularly the conditions of performance in the 16th and 17th centuries (Théodore de Bèze's Abraham sacrificiant, Pierre Corneille's *Andromède*), as well as contemporary reinterpretations of the classics. As an amateur actor, he's part of the *Compagnie Acte V*, which in 2018 staged an adaptation of Pierre Corneille's *Horace* and in 2020 directed a short film based on Molière's *L'École des femmes* and *La Critique de L'École des femmes*.
Professional profile (ARHAM) : <https://arham.ch/membres/hugentobler-thibault/>.

*Lire-enseigner Le Bourgeois Gentilhomme de Molière
en classe de français au secondaire marocain : une œuvre
classique devant des élèves-lecteurs adolescents*

EL Mehdi EL MAOULOUE*

Abstract: *Reading-teaching Molière's Le Bourgeois Gentilhomme in Moroccan Secondary School French Classes: a Classic Work for Teenage Student-readers.*

In this article, we have undertaken an in-depth study of the reading of classical texts, highlighting their current state. To this end, we examined the theoretical underpinnings of the teaching of these classical works in Morocco, seeking to understand how they are transmitted to students. We adopted a concrete approach, using the method of direct classroom observation to analyze the specific difficulties encountered when teaching a classical work to adolescent student-readers. In addition, we looked at the impact of Molière's work on students' ethical representations, seeking to determine how classical literature can influence their perception of the world and moral values. Finally, to encourage the development of students' written production skills, we shared a practical experience using the pastiche of the exposition scene from Molière's *Le Bourgeois Gentilhomme*. This comprehensive research aims to enrich our understanding of the importance of classical texts in contemporary education and proposes innovative pedagogical approaches to stimulate students' interest and engagement with these iconic literary works.

Keywords: writing production skills, student-reader, adolescent-reader, classical work, classical text, Molière's writing.

* El Mehdi EL MAOULOUE, PhD : Faculté des Lettres et des Sciences Humaines DHAR MAHRAZ, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah – FES – MAROC. elmehdi.elmaouloue@usmba.ac.ma



Introduction

Cette contribution se veut une vue d'ensemble détaillée, centrée sur l'état actuel de la lecture des textes classiques, notamment à travers l'écriture moliéresque. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur l'enseignement de ces œuvres au Maroc, mettant en lumière les défis auxquels sont confrontés les professeurs lorsqu'ils abordent ces textes classiques avec des élèves-lecteurs adolescents. Cette analyse nous permettra de mieux comprendre comment les enseignants adaptent ces œuvres littéraires emblématiques au contexte éducatif contemporain. Par la suite, nous aborderons l'impact de l'œuvre de Molière sur les représentations éthiques des élèves, tout en prenant en considération leurs représentations culturelles et identitaires, ce qui nous permettrait d'examiner comment la littérature classique peut influencer leur perception des valeurs morales et éthiques. Cette investigation nous aidera à apprécier le rôle essentiel des textes classiques de Molière dans la construction de la conscience éthique des apprenants. Enfin, nous nous concentrerons sur le rôle du pastiche de la scène d'exposition du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière dans le développement de la compétence de production écrite chez les élèves. Cette approche novatrice permettra de stimuler leur créativité et leur expression littéraire tout en s'inspirant d'un écrit classique qui véhicule des aspects stylistiques et esthétiques singuliers. En rassemblant ces différentes perspectives, cette étude vise à approfondir notre compréhension de l'importance et de la pertinence des textes classiques dans le contexte éducatif présent, tout en proposant des approches innovatrices pour susciter l'engagement et l'appréciation des jeunes lecteurs envers ces œuvres littéraires classiques qui semblent intemporelles.

1. Lecture des textes classiques : état des lieux

Il est d'observation courante que les recherches interdisciplinaires actuelles, qui s'inscrivent dans la sphère socio-didactique et psycho-didactique, nous montrent une inappétence aux pratiques de lecture des textes classiques

par les élèves, que ce soit en milieu scolaire ou ailleurs. A l'instar de Donnat¹ et Renard², plusieurs chercheurs pensent que la lecture, sous un angle général, connaît un véritable recul, elle semble en crise et en quête d'elle-même. Encore, la situation de lecture des textes classiques ou modernes est pire encore. Elle fait toujours face à des difficultés³ d'ordre syntaxique, stylistique, grammatical, et lexical, qui handicapent la compréhension et l'apprentissage de l'élève.

Par ailleurs, d'autres travaux soulignent l'importance de la lecture des textes classiques en classe. Dans ce contexte, nous faisons appel aux travaux de Michel Schmitt⁴ qui évoque la question de l'enseignement des écrits classiques en classe, ainsi que les résultats relevés de ses études autour des représentations des élèves à cet égard. En effet, l'auteur met l'accent sur la fonction primordiale de ces écrits dans la formation littéraire, artistique, esthétique des élèves. La lecture des écrits classiques, pour lui, pourrait être un levier de motivation pour développer l'appétence des élèves à la lecture des textes littéraires en général.

Outre ce constat de base que l'on peut énoncer sur la place considérable de la lecture des textes classiques, d'autres études ont abordé le sujet de la lecture des œuvres classiques au temps actuel, au temps de la mondialisation. Cette antithèse provocante introduite par Viala⁵ incombe aux chercheurs concernés à se demander s'ils lisent et même s'ils pourraient lire encore des écrits classiques au temps de la mondialisation, ou au contraire s'ils disparaissent. Et s'ils lisent ces écrits encore, comment les lire ? Ces interrogations incitent les décideurs et les acteurs pédagogiques à revoir les pratiques de lecture ou à examiner de nouveau les textes qu'on pourrait lire et faire lire à des apprenants de tous âges.

¹ Olivier Donnat, « La lecture régulière de livres : un recul ancien et général », *Le débat*, n° 3 (2012).

² Renard Fanny, *Les lycéens et la lecture. Entre habitudes et sollicitations*. (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011).

³ Jean Mesnager, « Pour une étude de la difficulté des textes : la lisibilité revisitée », *Le Français aujourd'hui* 137, n° 2 (2002).

⁴ Michel Schmitt, « Les Classiques en classe », *Littératures classiques* 10, n° 01 (1988).

⁵ Alain Viala, « Lire les classiques au temps de la mondialisation 1 », *XVIIe siècle*, n° 3 (2005).

2. Enseignement des œuvres classiques au Maroc : l'exemple du *Bourgeois Gentilhomme*

Pour ce qui est de l'enseignement des œuvres classiques en milieu scolaire marocain, qui représente le terrain de notre recherche, il faut souligner qu'il recommence sous une autre forme depuis 2007 après l'approbation d'un document-cadre, *Les Orientations Pédagogiques destinées à l'enseignement du français au cycle qualifiant*. Ces directives officielles accordent une grande importance aux activités de lecture qui se rapportent aux œuvres intégrales afin d'approcher les différentes formes de littérature :

« La spécificité de cette activité est la lecture et l'étude d'œuvres intégrales, pratique qui devra permettre d'appréhender une entité littéraire sous ses multiples facettes :

- étudier l'œuvre pour comprendre les principes sous-jacents qui en régissent la composition ;
- s'intéresser à sa genèse pour saisir la problématique de la création littéraire et entrevoir le rapport de l'auteur avec son œuvre et l'ancrage de celle-ci dans son environnement historique et culturel ;
- analyser le contenu, y compris le non-dit, pour découvrir la conception du monde dont elle est le reflet ;
- interroger les personnages ;
- sonder leur psychologie pour comprendre leurs motivations. »⁶

Il nous convient de souligner à ce niveau que l'enseignement de l'œuvre classique se veut une finalité dans l'enseignement du FLE au cycle secondaire, car cette pratique aide à doter l'élève du goût de la littérature et contribue au développement de ses aptitudes de lecture des textes littéraires : « L'œuvre intégrale apparaît donc à la fois comme l'une des finalités de l'enseignement du français dans le Secondaire Qualifiant (donner le goût, les outils et développer les compétences d'une pratique autonome de la lecture des œuvres littéraires) et comme le support principal des diverses activités qui caractérisent cet enseignement. »⁷

⁶ MEN, *Les orientations pédagogiques destinées à l'enseignement du français au cycle secondaire qualifiant* (Rabat : Direction des curricula, 2007).

⁷ MEN, *Les orientations pédagogiques destinées à l'enseignement du français au cycle secondaire qualifiant*.

Parmi les œuvres intégrales qui font partie du programme de secondaire qualifiant, nous trouvons la pièce théâtrale *Le Bourgeois Gentilhomme*, destinée essentiellement aux élèves de *Tronc Commun*, la première année du cycle secondaire qualifiant. À travers cet écrit classique moliéresque, nous cherchons à atteindre plusieurs compétences et objectifs, parmi lesquels on pourrait citer les suivants :

- « -Etudier un genre littéraire : le théâtre (la comédie) ;
- Etudier dans la pièce choisie : les personnages, l'espace et le temps, la farce, les jeux du langage, les différentes formes du comique (rappel), la caricature, le quiproquo, les décors, les costumes...
- S'approprier le lexique relatif au théâtre [...] ;
- S'informer sur les différentes formes du comique ;
- S'informer sur le dramaturge (dont l'œuvre est étudiée), son époque et les caractéristiques de son œuvre ;
- Réécrire une scène ;
- Elaborer une fiche de lecture à partir du tableau synoptique de la pièce ;
- Jouer une scène comique. »⁸

Après avoir dressé ce constat détaillé de la situation de l'enseignement des textes classiques en classe de français au secondaire qualifiant au Maroc, notamment à travers la pièce théâtrale de Molière, il apparaît évident d'explorer certaines problématiques qui méritent une attention particulière. Ces questions critiques nous permettront de mieux comprendre les enjeux et les défis auxquels l'enseignement-apprentissage du texte classique moliéresque est confronté dans ce contexte spécifique. Parmi les problématiques à décortiquer, les plus significatives seraient les suivantes :

- Comment les élèves perçoivent-ils la complexité de la langue française du XVII^{ème} siècle à travers leur étude de l'œuvre *Le Bourgeois Gentilhomme* ? Quelles difficultés spécifiques rencontrent-ils dans la compréhension de la langue que comprennent ces dialogues ?

⁸ MEN, *Les orientations pédagogiques destinées à l'enseignement du français au cycle secondaire qualifiant*.

- Comment les idées, les thèmes et les messages transmis dans l'œuvre de Molière peuvent-ils influencer la façon dont les élèves perçoivent les valeurs liées à l'argent, la famille et l'amitié ?
- Dans quelle mesure l'implication des élèves dans la création des pastiches de la scène d'exposition de l'œuvre *Le Bourgeois Gentilhomme* peut-elle améliorer leur compréhension, stimuler leur interprétation créative et favoriser un engagement plus profond avec le texte, contribuant ainsi à une meilleure appropriation des thèmes abordés ?

Dans cette perspective, nous formulons quelques hypothèses de recherche, qui pourraient être circonscrites de la manière suivante :

- Les élèves pourraient percevoir la langue française du XVII^e siècle présente dans le texte de Molière comme étant complexe en raison des différences grammaticales, lexicales et stylistiques par rapport au français moderne qu'ils fréquentent dans les autres textes ou dans la vie quotidienne en général.
- La pièce théâtrale *Le Bourgeois Gentilhomme* pourrait véhiculer des messages suggérant que la quête de richesse et la tromperie sont des moyens justifiables, voire acceptables pour parvenir à ses objectifs, ce qui pourrait influencer négativement les perspectives des élèves sur l'éthique et les valeurs morales.
- Le fait d'impliquer les élèves dans le processus de rédiger des pastiches de la scène d'exposition de l'œuvre *Le Bourgeois Gentilhomme* pourrait valoriser leur compréhension et leur interprétation créative de l'œuvre, ce qui favoriserait un engagement plus profond avec le texte et une meilleure appropriation des thèmes abordés.

À travers cette étude, notre objectif principal est d'approfondir notre compréhension de l'enseignement des textes classiques en classe de français au secondaire qualifiant au Maroc à travers la pièce théâtrale de Molière. Pour y parvenir, nous avons défini les objectifs de recherche suivants :

- Examiner les perceptions des élèves concernant la complexité de la langue française du XVII^e siècle à travers l'œuvre de Molière.

- Analyser les idées et les thèmes transmis dans l'œuvre *Le Bourgeois Gentilhomme* pour comprendre leur signification et leur impact sur les représentations éthiques des élèves.
- Valoriser les expériences d'écriture des élèves qui se rapportent aux pastiches de la scène d'exposition de l'œuvre *Le Bourgeois Gentilhomme* afin de mettre en évidence leur compréhension et interprétation créative.

3. Enseignement d'une œuvre classique à des élèves-lecteurs adolescents : quelques difficultés relevées

Dans le cadre de notre recherche, nous avons entrepris une étude auprès des élèves en *Tronc Commun*, la première année du cycle secondaire qualifiant, en utilisant une approche basée sur l'observation directe des séances en classe. Notre objectif était de passer au crible les difficultés de la langue du XVII^{ème} siècle, présentes dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, pour les élèves. Ces obstacles, qui sont généralement d'ordre linguistique, lexical, dialogique et grammatical peuvent entraver la compréhension et l'apprentissage des élèves. Pour mener notre investigation, nous avons observé directement les déroulements de séances en classe lors de l'étude de l'œuvre. Nous avons relevé les passages et les expressions qui posaient des difficultés aux élèves. Ces dernières ont été classifiées en plusieurs catégories : linguistiques, lexicales, dialogiques et grammaticales.

Nos observations ont révélé que les difficultés linguistiques étaient nombreuses dans *Le Bourgeois Gentilhomme*. Le langage utilisé dans la pièce est riche en termes du XVII^{ème} siècle, ce qui peut désarçonner les élèves et rendre la compréhension ardue. Certains mots et expressions sont désuets et ne sont plus utilisés dans le français contemporain, ce qui ajoute une barrière supplémentaire à la compréhension de ce texte.

Pour être explicite, nous citons les exemples suivants sur lesquelles les élèves se sont arrêtés pour demander à l'enseignant de leur expliquer et clarifier davantage :

- « *Bourgeois gentilhomme* » : l'expression elle-même renvoie à quelqu'un qui fait partie de la bourgeoisie et qui cherche à imiter le mode de vie des nobles. Les élèves pourraient avoir des difficultés à comprendre la structure sociale de l'Ancien Régime.
- « *Scapin* » : il fait référence à un valet astucieux et rusé.
- « *Les marquis à chapeau* » : Il s'agit d'une locution satirique employée pour ridiculiser les prétentions sociales de quelqu'un.
- « *Faire des ronds de jambe* » : C'est une expression qui désigne le fait de flatter ou d'agir de manière obséquieuse.
- « *Par ma foi !* » : Il s'agit d'une locution ancienne qui exprime l'ébahissement.
- « *Que diable !* » : O a ici une expression qui sert à exprimer le mécontentement ou la frustration.
- « *Ah, coquin que tu es !* » : Représente une locution qui exprime l'indignation ou la colère de quelqu'un envers un autre.

Ces mots et expressions ne représentent qu'un simple tri prototype qui peut représenter un défi pour les élèves, ou encore pour tout lecteur contemporain. Cependant la compréhension des élèves est primordiale pour jouir pleinement de l'alternance de l'humour et de la satire dans *Le Bourgeois Gentilhomme* et saisir davantage en profondeur l'esprit de l'époque de Molière.

De plus, les dialogues souvent rapides et l'emploi de figures de style spécifiques au XVII^e siècle peuvent compliquer la saisie des dénnotations et des connotations pour les élèves moins familiers avec cette période littéraire. En ce sens, nous présentons un extrait de la pièce *Le Bourgeois Gentilhomme* qui met en avant la complexité de la langue et de la syntaxe du XVII^e siècle :

« Monsieur Jourdain : Voilà deux cents louis bien comptés.

Dorante : Je vous assure, Monsieur Jourdain, que je suis tout à vous, et que je brûle de vous rendre un service à la cour.

Monsieur Jourdain : Je vous suis trop obligé.

Dorante : Si Madame Jourdain veut voir le divertissement royal, je lui ferai donner les meilleures places de la salle.

Madame Jourdain : Madame Jourdain vous baise les mains.

Dorante, *bas à M. Jourdain* : Notre belle marquise, comme je vous ai mandé par mon billet, viendra tantôt ici pour le ballet et le repas ; je l'ai fait consentir enfin au régal que vous lui voulez donner.

Monsieur Jourdain : Tirons-nous un peu plus loin, pour cause.

Dorante : Il y a huit jours que je ne vous ai vu, et je ne vous ai point mandé de nouvelles du diamant que vous me mîtes entre les mains pour lui en faire présent de votre part ; mais c'est que j'ai eu toutes les peines du monde à vaincre son scrupule, et ce n'est que d'aujourd'hui qu'elle s'est résolue à l'accepter.

Monsieur Jourdain : Comment l'a-t-elle trouvé ?

Dorante : Merveilleux ; et je me trompe fort, ou la beauté de ce diamant fera pour vous sur son esprit un effet admirable.

Monsieur Jourdain : Plût au Ciel ! »⁹

Ce dialogue a été choisi pour illustrer la complexité de la langue et de la syntaxe dans *Le Bourgeois Gentilhomme*. Il y a plusieurs aspects en fonction desquels cette complexité pourrait être décrite. Le recours à des termes peu courants aujourd'hui peut compliquer la compréhension. Des mots et syntagmes comme « scrupule », « effet admirable », « divertissement royal », et « régal » sont utilisés de manière qui peut sembler moins familière aux lecteurs contemporains. Les phrases sont longues et ont une structure relativement compliquée. Elles contiennent plusieurs propositions imbriquées, ce qui peut rendre la lecture moins fluide, par exemple : « Merveilleux ; et je me trompe fort, ou la beauté de ce diamant fera pour vous sur son esprit un effet admirable. » Les tournures de phrases peuvent être ressenties comme désuètes ; elles sont typiques de l'époque de Molière, ce qui peut nécessiter une réflexion supplémentaire pour une compréhension complète. Par exemple « Plût au Ciel ! » est une expression du souhait qui est moins courante actuellement. En ce qui concerne les formules de politesse, il faudrait remarquer que les échanges de paroles sont ponctués de formules de politesse qui étaient plus fréquentes à l'époque de Molière, comme « Je vous baise les mains », ce qui peut sembler formel et éloigné de la manière dont nous nous exprimons à

⁹ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte III, Scène VI, *Ceuvres complètes*, II, Texte établi et annoté par Maurice Rat (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965), 534.

présent. Dans l'ensemble, ce dialogue illustre la richesse et la complexité de la langue utilisée par Molière, ce qui peut représenter un défi pour les lecteurs contemporains non familiers avec le style du XVIIe siècle.

En ce qui concerne les aspects grammaticaux, nous avons noté que les structures des phrases et le vocabulaire utilisés dans la pièce peuvent être différents de celles que les élèves apprennent généralement en classe. Cela peut entraîner des erreurs d'interprétation et rendre la tâche de l'analyse syntaxique plus complexe. Il nous convient d'aborder à ce point quelques phrases extraites du *Bourgeois Gentilhomme*, qui illustrent la complexité de la langue et de la syntaxe du XVIIe siècle :

« Monsieur Jourdain : Non, laissons cela. Je suis bilieux comme tous les diables ; et il n'y a morale qui tienne, je me veux mettre en colère tout mon souïl, quand il m'en prend envie. »¹⁰

« Madame Jourdain : Ah ! mon Dieu ! miséricorde ! Qu'est-ce que c'est donc que cela ? Quelle figure ! Est-ce un momon que vous allez porter ; et est-il temps d'aller en masque ? Parlez donc, qu'est-ce que c'est que ceci ? Qui vous a fagoté comme cela ? »¹¹

Ces phrases sont caractéristiques du style complexe et précieux de la langue française du XVIIe siècle, tel que pratiqué par Molière dans *Le Bourgeois Gentilhomme*. La syntaxe est parfois alambiquée, les phrases sont longues, et l'usage de mots moins courants ajoute à la difficulté de compréhension pour les lecteurs contemporains. De plus, il faut prendre en compte l'évolution des structures grammaticales, qui éloignent le français contemporain de celui du Grand Siècle.

Notre étude a mis en évidence quelques difficultés linguistiques, lexicales, dialogiques et grammaticales présentes dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, qui entravent la compréhension et l'apprentissage des élèves au *Tronc Commun*. Pour surmonter ces obstacles, il est essentiel d'adapter les méthodes d'enseignement en proposant des approches pédagogiques spécifiques, afin

¹⁰ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, 516 (Acte II, Scène IV).

¹¹ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, 563 (Acte V, Scène I).

d'aider les élèves à appréhender le langage du XVII^{ème} siècle. En rendant cette œuvre classique plus accessible, les élèves pourront mieux apprécier et comprendre le riche patrimoine littéraire classique de la France à travers les écrits moliéresques.

4. L'impact de l'œuvre de Molière sur les représentations que les élèves ont de l'éthique

Il est évident que le théâtre de toutes les époques a toujours été un miroir de la société, critiquant ses fléaux et reflétant ses valeurs et ses normes. Parmi les pièces théâtrales les plus emblématiques nous trouvons *Le Bourgeois Gentilhomme*, qui se démarque par ses personnages intrigants et ses thèmes complexes relevant de l'éthique. Dans cette étude, nous avons entrepris une analyse approfondie de cette œuvre pour comprendre les implicites, les non-dits et les connotations de ses idées, ainsi que leur impact potentiel sur les représentations éthiques des élèves. De ce fait, nous avons passé en revue les comportements ambivalents des personnages et discuté de la manière dont ces éléments peuvent influencer négativement les lecteurs-élèves et les lecteurs-adolescents.

Dans cette œuvre moliéresque, on se trouve face à des manigances et des tromperies de personnages de toutes sortes, qui cherchent à profiter de l'argent et de la naïveté de Monsieur Jourdain. Ce dernier qui voudrait devenir un jour Gentilhomme, à son tour, trompe sa femme en poursuivant ses propres désirs en catimini. D'un autre côté, Dorante, l'ami de Monsieur Jourdain, ne se montre pas plus vertueux en feignant de l'aider tout en ourdissant un plan confidentiel pour parvenir à ses fins amoureuses. D'autre part, Madame Jourdain et sa fille ne sont pas en reste et complotent contre Monsieur Jourdain. Les actions troubles et éthiquement ambivalentes de ces personnages introduisent une représentation bouleversante et poignante des adultes dans la pièce.

À vrai dire, lorsque les élèves sont exposés à de tels comportements et faits complexes et ambigus dans les écrits littéraires, cela peut provoquer des questionnements et des réflexions sur la moralité et l'éthique des adultes. La

manière dont les personnages du *Le Bourgeois Gentilhomme* agissent pour parvenir à leurs objectifs pourrait laisser une impression négative chez les jeunes lecteurs, qui sont élèves dans le cadre scolaire et adolescents dans le cadre social. On comprend alors que les apprenants pourraient être confrontés à des dilemmes moraux et qu'ils pourraient se demander si de telles actions sont ordinaires, justifiables ou acceptables par les adultes dans la vie réelle.

En ce sens, les observations directes des séances ont été d'une importance capitale pour notre recherche, car elles nous ont permis d'être témoin de façon concrète des polémiques suscitées par les thématiques liées à la moralité et à l'éthique. En étant présent lors des débats en classe, nous avons pu saisir l'interaction entre l'enseignant et les apprenants. Ces situations privilégiées nous ont offert un aperçu précieux de la manière dont les élèves saisissent et interprètent les sujets éthiques soulevés par l'écriture classique de Molière, en particulier *Le Bourgeois Gentilhomme*. Au cours de ces séances, nous avons observé que les apprenants étaient souvent motivés et engagés dans les discussions, exprimant des opinions diverses sur les actions et les décisions des protagonistes de l'œuvre. Certains élèves ont défendu les décisions des personnages, arguant qu'ils étaient obligés de le faire, qu'ils étaient simplement des produits de leur époque, alors que d'autres ont critiqué leurs comportements en s'appuyant sur des raisons éthiques et morales. Ces échanges de conceptions et de pensées ont été enrichissants, car ils ont montré la diversité des représentations et des perspectives des apprenants, et leur aptitude à réfléchir de manière critique sur des sujets délicats.

Sous cet angle, lors de l'étude du *Bourgeois Gentilhomme* une élève s'est particulièrement intéressée à la tromperie et au complot planifié par Madame Jourdain et sa fille à l'encontre de Monsieur Jourdain. Elle s'est interrogée sur ce sujet sous un angle moral, soulevant des questions éthiques profondes. Pour elle, la duplicité et la manipulation mises en œuvre par les femmes du foyer soulèvent des préoccupations sur l'intégrité et la loyauté dans les relations familiales. Cette élève a remis en question les motivations qui ont conduit Madame Jourdain et sa fille à conspirer contre leur propre mari et père, et s'est interrogée sur les conséquences morales de leurs faits. En toute franchise, sa réflexion a amené toute la classe à débattre et à explorer la notion de confiance et la confidentialité au sein de la famille et à se questionner sur

la manière dont de telles duperies et tromperies pourraient influencer sur les liens affectifs et la stabilité de la famille. À travers cette analyse, l'élève a démontré sa sensibilité aux dilemmes moraux posés par la pièce et son désir de comprendre les implications éthiques des actions des personnages.

L'objectif n'est pas de critiquer le choix de cette œuvre comme texte de base à enseigner en classe, car *Le Bourgeois Gentilhomme* est une pièce théâtrale riche en valeurs littéraires et historiques. Ainsi, plutôt que d'éviter l'étude de telles productions littéraires controversées, il serait judicieux pour tous les professeurs de saisir cette opportunité pour encourager un dialogue autour des sujets relevant de l'éthique en classe. En abordant librement et ouvertement les thèmes éthiques présents dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, les enseignants peuvent aider les apprenants à développer leur pensée critique et à passer en revue les implications morales des actions des protagonistes. Ces débats et discussions permettraient également de sensibiliser les élèves aux conséquences de leurs propres choix et comportements dans la vie quotidienne en tant que citoyens et acteurs-sociaux.

De fait, en adoptant une approche pédagogique proactive, inclusive et qui met l'apprenant au centre de la mission éducative, les enseignants peuvent faire de ces préoccupations des opportunités d'enseignement-apprentissage. Ainsi, en engageant les apprenants dans des polémiques éthiques, nous les préparons à faire face aux dilemmes moraux du monde réel avec une réflexion critique, éclairée, et une compréhension nuancée des enjeux liés à la moralité.

5. Développer la compétence de production écrite à travers le pastiche de la scène d'exposition du *Bourgeois Gentilhomme*

Le texte littéraire, en tant que corpus de base, joue un rôle fondamental dans la réalisation de multiples objectifs pédagogiques. En suscitant l'appétence à la lecture, il incite l'apprenant à s'engager dans l'expérience d'écrire lui-même. En explorant des œuvres littéraires, l'élève développe progressivement sa compétence en production écrite en apprenant à manier la langue avec finesse. Motivé par le désir de laisser sa trace et d'être lu, l'élève trouve ainsi une source d'inspiration pour s'exprimer et communiquer efficacement à travers l'écriture.

Le texte littéraire devient ainsi un puissant catalyseur d'épanouissement personnel et de développement des compétences langagières chez l'apprenant :

« L'appropriation de la langue dans son cadre globalisant peut se réaliser en classe de diverses manières : l'exploitation du texte littéraire en est une. Sacralisé, ignoré, banalisé (au gré des méthodologies), le texte littéraire tend à reprendre une place justifiée en classe. Dans le cadre des nouveaux programmes, l'introduction du texte littéraire en classe de langue s'avère une nécessité pour redonner le goût et le plaisir de lire pour mieux écrire. Cadre intégrateur des enseignements et laboratoire expérimental du langage, le projet didactique et le texte littéraire permettent à l'apprenant de développer ses compétences de production et de découvrir la langue au travail dans un cadre instructif, plaisant et communicatif. »¹²

Selon les recherches de Vigner, l'acte d'écrire est toujours intrinsèquement lié à la maîtrise et à la compréhension des règles syntaxiques et stylistiques présentes dans un texte, ce qui permet d'évaluer sa qualité en termes de bien écrit, bien structuré et bien formé. En d'autres termes, la capacité d'apprécier et de produire un texte de qualité repose sur la connaissance et l'application judicieuse de ces règles linguistiques et esthétiques : « le savoir écrire est indissociable de la compétence textuelle, c'est-à-dire de l'appropriation du système de règles qui permettent de produire des textes bien formés. »¹³

L'enseignement-apprentissage des textes classiques peut être une activité complexe, mais en encourageant les expériences créatives des élèves, on peut susciter leur intérêt et leur compréhension d'une manière absolument inédite, originale. Dans le cadre de cette recherche, nous avons choisi de mettre en exergue les expériences d'écriture des apprenants qui se rapportent essentiellement aux pastiches de la scène d'exposition du *Le Bourgeois Gentilhomme*. En mettant les apprenants au cœur de la création littéraire, nous cherchons à appuyer leur compréhension et leur interprétation innovante de cette pièce théâtrale classique.

¹² Mohamed Mekhnache, « Le texte littéraire dans le projet didactique : Lire pour mieux écrire », *Synergies Algérie* 9 (2010).

¹³ Gérard Vigner, *Ecrire : éléments pour une pédagogie de la production écrite*. (Paris : CLE international, 1982).

Par ailleurs, les pastiches offrent aux apprenants une opportunité consubstantielle de s'immerger dans l'univers littéraire du *Bourgeois Gentilhomme* et d'en saisir ses finesses et ses subtilités. En écrivant des textes multiples basés sur la scène d'exposition, les apprenants seront censés analyser les rapports interrelationnels des personnages, les dialogues, le décor, le cadre spatio-temporel, les actions et les situations de manière approfondie pour retranscrire fidèlement l'essence de l'œuvre originale. Cette démarche exigeante stimule leur réflexion critique et leur permet de s'approprier pleinement les thématiques et les valeurs portées par l'écriture moliéresque. La créativité rédactionnelle manifestée par les apprenants constitue un puissant moteur d'apprentissage. En accordant aux apprenants l'opportunité d'écrire leurs pastiches, nous les incitons à explorer de nouvelles façons d'exprimer leur interprétation et de faire appel à leur imaginaire. Cette pratique leur donne l'occasion de se mettre dans la peau des protagonistes, de développer leur propre style d'écriture.

D'autre part, le fait de travailler la compétence de production de l'écrit à travers le pastiche de la scène inaugurale du *Le Bourgeois Gentilhomme* a été une expérience pédagogique enrichissante à plusieurs niveaux. En divisant les élèves en six groupes, nous avons encouragé la collaboration et la coopération entre les apprenants, leur accordant ainsi l'occasion d'échanger des idées et des points de vue tout en répartissant les responsabilités et les tâches à faire. Chaque groupe, composé de cinq élèves, s'est attelé à la rédaction de son propre texte. Cette approche a mis en valeur la créativité personnelle tout en incitant les apprenants à travailler ensemble pour parvenir à un objectif commun. Chaque membre du groupe a pu participer et contribuer avec ses idées, ses compétences linguistiques et son imagination, ce qui a permis de générer une dynamique d'apprentissage collaborative. Une fois la rédaction achevée, le rôle du porte-parole a été désigné au sein de chaque groupe. Cette étape a permis aux apprenants de développer leurs compétences en prise de parole devant le public et d'avoir confiance en soi pour présenter leur travail devant leurs camarades. Lors de la présentation, les porte-paroles ont exposé leurs contributions en détaillant leurs choix de noms pour les personnages, l'intrigue qu'ils ont développée, le cadre spatio-temporel qu'ils ont imaginé et le déroulement des actions dans leur texte. Cette mise en avant des éléments

créatifs, narratifs et dialogiques a stimulé l'intérêt de l'auditoire et a renforcé la compréhension des différents aspects de la scène rédigée. Le sondage mené auprès des élèves pour évaluer chaque texte en attribuant une note sur dix a permis d'impliquer activement les apprenants dans le processus d'évaluation. Ils ont été amenés à analyser les qualités de chaque rédaction, à discuter des points forts et des faiblesses de chaque texte et à exprimer leur appréciation personnelle de façon objective. Cette évaluation par les pairs implique les élèves dans leur apprentissage. Le texte choisi après le dépouillement des résultats collectés à partir du sondage a ensuite été servi comme corpus de base pour la rédaction finale. Cette approche a permis d'accorder tout le primat au travail des apprenants et de les impliquer activement dans le processus de sélection de la rédaction finale (voir *Annexe 1*).

Tout concourt à dire que le fait de travailler la compétence de production de l'écrit à travers le pastiche de la scène d'exposition du *Le Bourgeois Gentilhomme* a offert aux apprenants l'occasion de faire une expérience d'apprentissage ludique, inclusive, collaborative et stimulante. Cette pratique a permis de développer leur créativité, leur communication orale et écrite, ainsi que leur esprit d'équipe tout en plaçant au premier rang une réflexion critique et une évaluation participative objective. Par le fait d'encourager l'engagement actif des apprenants dans le processus d'apprentissage, cette approche pédagogique a contribué à la consolidation de leur intérêt pour la littérature et à développer leur compétence en lecture et en production écrite.

Conclusion

En guise de conclusion, il faut dire que cette analyse nous a permis d'avoir une vue d'ensemble détaillée de la lecture des textes classiques dans le contexte éducatif actuel à travers l'étude de l'œuvre théâtrale *Le Bourgeois Gentilhomme*. L'analyse de l'enseignement de cette pièce théâtrale dans le cadre scolaire marocain a révélé les entraves de différents types auxquels les enseignants font face lorsqu'ils abordent ces textes avec des élèves-lecteurs adolescents. Cependant, cette contribution a également montré comment ces enseignants s'efforcent d'adapter leurs pratiques pédagogiques relatives à

ces œuvres emblématiques au contexte éducatif contemporain, témoignant ainsi de l'importance continue des textes classiques dans la formation des apprenants.

D'autre part, l'étude de l'impact de l'œuvre théâtrale de Molière sur les représentations éthiques des élèves a mis en évidence la capacité de la littérature classique à influencer et interroger en même temps leur perception des valeurs morales et éthiques, soulignant ainsi son rôle fondamental dans le développement de la conscience éthique des apprenants. De même, le recours à des exercices d'écriture basés sur des pastiches de la scène d'exposition du *Le Bourgeois Gentilhomme* pour développer la compétence de production écrite chez les apprenants a révélé une approche innovatrice et stimulante pour encourager leur créativité et expressivité littéraires. En somme, cette étude souligne l'importance et la pertinence continues des textes classiques dans l'éducation des élèves d'aujourd'hui et propose des approches nouvelles pour impliquer les apprenants dans le processus d'apprentissage et susciter l'engagement et l'appréciation des jeunes lecteurs envers les œuvres littéraires majeures. Il appartient désormais aux acteurs concernés dans le domaine de l'éducation de mettre en œuvre ces connaissances afin de nourrir l'amour de la littérature classique chez les élèves et de les guider vers une meilleure compréhension du patrimoine littéraire qui façonne notre culture et notre identité.

Annexe(s)

Annexe 1 : Texte rédigé après affinement

Acte I, Scène 1

L'Ancienne Médina de Fès, 1690 / XVIIème siècle.

La scène se déroule dans un marché animé de Fès, où les étals colorés débordent de produits exotiques venant des quatre coins du monde. Moulay Abed, un commerçant très connu, riche et imposant, se fraye un chemin à travers la foule, l'air déterminé et le regard furtif. Il ajuste discrètement son turban, signe d'une certaine nervosité qui trahit ses intentions.

Moulay Abed (*se parlant à lui-même d'une voix excitée*) : Allons, Moulay Abed, c'est le moment ou jamais ! La belle Rihane ne pourra pas résister à ton charme !

Lalla Khnata, sa première femme, une femme astucieuse et rusée, surveille son mari de loin, accompagnée de sa servante, Y'za, une jeune fille vive d'esprit.

Lalla Khnata (*s'adressant à Y'za à voix basse*) : Vas-y, Y'za, suis-le discrètement et informe-moi de tout. Je veux savoir où il va et ce qu'il trame.

Y'za hoche la tête et s'éclipse dans la foule, suivant Moulay Abed à distance.

Tandis que Moulay Abed se perd dans ses pensées, le conseiller du gouverneur, Boumkis, un homme élégant et bien habillé, l'aborde soudainement avec un sourire en coin.

Boumkis (*parlant d'un ton enjoué*) : Moulay Abed, mon ami ! Quel plaisir de vous voir ici au souk aujourd'hui. Les affaires doivent bien marcher pour vous, comme d'habitude, n'est-ce pas ?

Moulay Abed (*surpris*) : Oh, Boumkis, bonjour ! Oui, en effet, les affaires vont plutôt bien. Mais en ce moment, j'ai une affaire... disons... personnelle à régler.

Boumkis (*intrigué*) : Une affaire personnelle, dites-vous ? Racontez-moi tout, mon cher ami. Peut-être pourrais-je vous être utile ?

Moulay Abed hésite un instant, mais voyant l'air complice de Boumkis, il se décide à lui confier son secret.

Moulay Abed (*s'approche de l'oreille de Boumkis tout en lui parlant à voix basse*) : Eh bien, vous savez, je suis tombé passionnément amoureux de la belle Rihane, la fille du gouverneur. Mais je ne peux pas lui déclarer ma flamme ouvertement, vous savez... car ma première femme... Lalla Khnata... elle n'est pas au courant de mes intentions.

Boumkis (*avec malice*) : Ah, je comprends ! Ne vous inquiétez pas, mon ami, je suis prêt à vous aider. Je peux être un intermédiaire entre vous et Rihane et parler en votre nom auprès du gouverneur. Je suis sûr qu'il appréciera d'avoir un grand commerçant comme vous dans la famille !

Moulay Abed (*soulagé*) : Vraiment ? Vous feriez cela pour moi ? Oh, merci, Boumkis ! Vous êtes un véritable ami !

Moulay Abed, avec fierté et bienveillance, tend sa main vers une bourse en velours finement brodée, renfermant dix pièces en or étincelantes. Puis, dans un geste empreint de générosité, il offre la bourse à Boumkis.

Pendant ce temps, Y'za observe la scène de loin, prenant note de chaque mot échangé entre Moulay Abed et Boumkis. Elle se hâte de retourner vers Lalla Khnata pour lui rapporter toutes les informations recueillies.

Y'za (*essoufflée à Lalla Khnata*) : Madame, j'ai tout entendu ! Moulay Abed est sérieux au sujet de cette Rihane, et le conseiller du gouverneur est de mèche avec lui pour arranger le mariage en secret !

Lalla Khnata (*sourire narquois*) : Parfait ! Nous tenons enfin notre preuve. Il est temps de montrer à Moulay Abed que sa femme n'est pas si facile à tromper !

La scène se termine avec une ambiance comique mêlant intrigue amoureuse, manigances et coups de théâtre. Les personnages se préparent à un jeu de dupes où la vérité et la ruse se mêleront dans un tourbillon de quiproquos hilarants.

RÉFÉRENCES

Donnat, Olivier. « La lecture régulière de livres : un recul ancien et général ». *Le débat*, n° 3 (2012) : 42-51.

Mekhnache, Mohamed. « Le texte littéraire dans le projet didactique : Lire pour mieux écrire ». *Synergies Algérie* 9 (2010) : 121-32.

MEN. *Les orientations pédagogiques destinées à l'enseignement du français au cycle secondaire qualifiant*. Rabat : Direction des curricula, 2007.

Mesnager, Jean. « Pour une étude de la difficulté des textes : la lisibilité revisitée ». *Le Français aujourd'hui* (2002).

- Molière. *Ceuvres complètes*, Texte établi et annoté par Maurice Rat, 2 volumes. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- Renard, Fanny. *Les lycéens et la lecture. Entre habitudes et sollicitations*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011.
- Schmitt, Michel. « Les Classiques en classe ». *Littératures classiques* (1988).
- Viala, Alain. « Lire les classiques au temps de la mondialisation ». *XVIIe siècle*, n° 3 (2005) : 393-407.
- Vigner, Gérard. *Ecrire : éléments pour une pédagogie de la production écrite*. Paris : CLE international, 1982.

EL MEHDI EL MAOULOUE, Université Sidi Mohammed Ben Abdellah – Dhar Mahraz Fès - MAROC, chercheur, Laboratoire de recherche en Cultures, Représentations, Education, Didactique et Ingénierie de Formation, Acronyme du Laboratoire, CREDIF.
Enseignant de français au cycle secondaire qualifiant. Enseignant de français, dans le secteur de l'Enseignement Traditionnel, dirigé par le Ministère des Habous et des Affaires Islamiques. Spécialiste dans le domaine de la didactique du français et de la littérature française.

Refreshing Remodelling of the Classics

Oltița CÎNTEC*

Abstract: This paper deals with several reinterpretations and rewritings of classic texts by two directors, Susanne Kennedy and Silviu Purcărete. The theoretical framework is represented by Hans-Thies Lehmann's idea of postdramatic theatre, but also by the reflection on how technological media change the way we look at classical texts. If Susanne Kennedy is passionate about Internet dramaturgy and technical devices, Silviu Purcărete, a director inspired by a visuality of pictorial origin, resorts to a more metaphorical-symbolic way of deconstructing the dramatic texts.

Keywords: Susanne Kennedy, Silviu Purcărete, postdramatic theatre, technological devices, rewritings, scenical interpretations.

In the abundant and dynamic landscape of new theatrical languages, the updating remodelling of classics has become one of the main modes of stage expression. Theatrical practice has been undergoing since the 1960s and 1970s a multitude of creatively ingenious retellings ranging from the actual rewriting of dramatic anthology texts to the redrafting on stage through directorial writing as a gesture of creative emancipation. Detachment from the opera-prima by reimagining it from the ground up becomes a creative strategy. Deconstruction,

* Faculty of Theatre of the "George Enescu" National University of Arts in Iași, Romania.
oltitacintec@gmail.com



fragmentarism, collage, repetition, stylistic hybridization retract the aesthetics of actuality. Performing art moves away from representation, it also becomes experience.

Susanne Kennedy, technologized theatricality

In 2017, the jury deciding the Europe Theatre Prizes awarded the “New Theatrical Realities” prize to Susanne Kennedy. At the award ceremony, *The Virgin Suicides*,¹ based on the novel by Jeffrey Eugenides, illustrated her stage rhetoric of investigating homicide through technology. A literary prose was elaborately filtered through new media translating literary narrative into a technologized stage product. In the new scenario, words were an element of a nonlinearly architected, multi-focused, sequenced, evolving scenic “package.” The dramatic rewriting focused on elements of social actuality, generational codes, defining characteristics of generations Y and Z – the need for popularity/public visibility, attachment to the virtual environment, anxiety, tacit need for love, emotional confusion, gender fluidity, exploding sexuality, etc. The stage actions were dispersed in a scenographic frontality (Lena Newton), a montage of showcases, integrated screens, tubes, steps, in which animated tableaux in quasi-simultaneous succession followed the logic of a software that quickly opens “window” after “window”. Frames resumed in a stream of individuals, objects, videos, moving photographs, images of signifying power runned in a loop, dispersed in multiple planes.

The artistic turning point was radical, bringing together two worlds: the human one – with artists as living presences, but very different from the way performance art has done it until 2017; and the one of electronic devices that flood our existences. Actors took on the appearance of androids through uniform masks; voices detached from the transmitter and passed through technical circuits attached a freezing effect. The value of replay in an imagistic loop was amplified as a source of computer-like perception. The neon lights

¹ Oltița Cîntec, “Digitalizarea umanului” [“Digitization of the Human”], in *Fereastră către digital. Teatrul și noile tehnologii. Open New Tab. Theatre and New Technology*, ed. Oltița Cîntec (Iași: Junimea, 2021), 183-204.

imprinted an unreal halo, joined the accumulation of constituents that transported the audience into the reality beyond the screen that the German-born director theatrically three-dimensionalized. The ordering elements of the aesthetic discourse came from the sphere of the digital, they were a temporal slot that materialized the electronic imaginary. It was a hypnotic performativity. Abrogating canonical emotional legacies, Kennedy established a theatricality centred on the characteristics of the electronic universe. In many of her interviews she returns to the concern of studying the body-technology relationship. She does so by investigatively linking the body, technological objects, and intelligent machines.

Postdramatic theatre, Hans-Thies Lehmann's cultural construct, proposed in the early 2000s a new theoretical order in the agglomeration of theatrical formulas that had invaded the performative space. The researcher's perspective is based on a fresh investigation of the relationship between creators and text, the starting point of stage performance for centuries:

The adjective 'postdramatic' denotes a theatre that feels bound to operate beyond drama, at a time 'after' the authority of the dramatic paradigm in theatre. [...] This describes postdramatic theatre: the limbs or branches of a dramatic organism, even if they are withered material, are still present and form the space of a memory that is 'bursting open' in a double sense. [...] Postdramatic theatre thus includes the presence or resumption or continued working of older aesthetics, including those that took leave of the dramatic idea in earlier times, be it on the level of text or theatre.²

The classification of the German director as a representative of postdramatic theatre (she does not appear in Lehmann's list for chronological reasons) is scientifically correct. Her creations favour the multimedia component, digitised formulas that make massive use of new technologies whose aesthetic utility she exploits scenically. It is equally appropriate to include Kennedy in the list of those who make a posthuman art, as the

² Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Munby (London & New York: Routledge, 2006), 27.

presence and contribution of the actor in his traditional sense are eclipsed by multimedia. The human is transfigured through the filters offered by new technologies as creative tools. This double possible affiliation represents her creative universe in its best aspects.

In Susanne Kennedy's theatrical practice, the actor personifies figures drawn from the online sphere after the models of pixel creatures, imitating the patterns of web platforms, and takes on the role of a guide for the spectator in a new practice of reception. The performers are masked in order to bring them characteristically close to androids and to serialize them. They mechanically mimic texts that echo from amplification. The voices are not their own, the emission is taken over by audio software, the amplification releases pre-recorded utterances with other voices, of those who know nothing about the stage context. Many lines are taken from blogs, YouTube, the internet in general, processed and released on stage in robotic tones.

I'm very much working with hypertext dramaturgy... so what I do is, I have a scene and in the scene, someone says something, and then I Google it, I find a YouTube video of it, I find the comments underneath, and I use them. I type them out or I just copy-paste them, and then I record that, and I put them into the piece. So it's like people commenting on the scene that's being played and talking about the scene in YouTube comments underneath. And so you get a kind of Internet dramaturgy that I like a lot actually. Because that's how we live and work – it's really our dramaturgy of this time.³

The actor hypostatizes computerised synthesis, does not creatively reproduce life, but embodies its digital version. Concrete reality is no longer enough, we are drawn to all other possible worlds. The audience is not looking at an electronic device, it has stepped inside it, it has passed the display. The digital leaves the processors and is born on the live stage, and human presences become part of it. Internet dramaturgy, masks, playback, multimedia become the fundamental items of Susanne Kennedy's aesthetic cosmos. The director rethinks theatre in a conceptualised way.

³ "In Conversation: Susanne Kennedy", <https://www.draff.net/susanne-kennedy.html> (Accessed September 2023).

Drei Schwester/Three Sisters was imagined as a performative installation at the Münchner Kammerspiele. The spatial arrangement of the stage juggles with angles and perspectives, the straight ones of the classical stage include a projection screen that takes on volume through 3D projections. A windows-like structuring announces the aesthetic intentions. At the beginning of the performance, bizarre sounds can be heard in the darkness, which make you think of a processor. After a while, Masha, Olga and Irina emerge, their faces obscured by various types of black mask (textile at first, latex later), in white crinolines, spinning like dervishes against the hallucinatory backdrop of accelerating clouds that include them. The spectators are offered a fluid suite of slides, 41 in number, delineated by cuts (also announced vocally). The high degree of abstraction does not annihilate the pictorial-digital beauty.

The theatre as a space metamorphoses into a huge electronic device of aseptic whiteness displaying virtual frames incorporating fragmented, replayed live actions, segmented by black cuts. Three actresses and three actors transfer their characters to each other in plain sight, changing their clothing (some of them vintage – at one point the girls are in waxed clothing with white beanies, some in today's casual attire), shifting in time, resembling moving window mannequins and androids. But they remain in the same actions, vaguely interacting, everything repeated with minimal variation. The visual and historical context changes, not the stories. The sisters are trapped in time, there are no clear temporal boundaries. They wear a costume that camouflages their bodies and heads, only their eyes are visible, like strange cyborgs “playing” Chekhovian themes. They are serial beings, copies of a multiplied model, robotic characters with mechanised gestures. The sound space is digital, the voices are computer processed and collage mounted, it sounds artificial but endearing, like everything else you see. Part of the associated sonorities, the edited voices take on an electronic musicality, whose polyphonic composition was the work of sound designer Richard Janssen. The technically mediated voice, artificially altered, detached from its sender, means the autonomisation of speech, its removal from its classical semantic function. *Three Sisters* is a 3D unfolding, the characters are interchangeable in the closed perimeter that holds them captive. Their hope is deceptive, “to Moscow, to

Moscow!" a kind of paradise of personal salvation that remains Edenic because it is intangible. In the end the images are deliberately pixelated, "The End is never the End" is heard on loop, then "final cut".

The dramaturgy has kept a small part of Chekhov's lines, even those adapted to the new conceptual circumstances (Vershinin, for example, is heard from a telephone hanging on a wall). The bulk is made up of phrases picked up from the internet, everyday phrases, some strange, unrelated to each other and to the source play, few in number, integrated into the electronic register. They are part of the sum of content arranged in a visuality imagined by Markus Helg. There are deliberate variations in rhythm, sequences are repeated in a loop, sometimes with the impression of rewind and fast forward. Chekhov's sisters remain confined to some of the play's first act moments and relive them. They replay the same lines, they say others announced as "reality", with no connection to Chekhov, about jobs, personal life, but also about theatre and the circularity of time, a metatext introduced by Kennedy as a sign of the temporal rift and the numerous realities around. The starting point is a ready-made, Chekhov's play, which the director edits originally by calling on multimedia algorithms. The nonlinear, multi-focal inner logic destroys the codes of traditional fictions, favouring montage in a numerical type of structuring. A scenographic and actorly immateriality creates the feeling that we are ourselves, as viewers, in the world inside an electronic device and we are appropriating its rules.

Double Rewriting

"What if?..." is the premise of Radu F. Alexandru's play *Gertrude*, staged by Silviu Purcărete at the "I.L. Caragiale" National Theatre, Bucharest. The director's scenic signature includes creative intervention on the texts that caught his attention. To refer only to Shakespeare, to whom he returned cyclically, he remixed the shakespearean texts, in the early 1990s, in a performance of daring originality in which he combined Alfred Jarry's *Ubu* and William Shakespeare's

Macbeth, under the title *Ubu Rex with Scenes from Macbeth*.⁴ The rewriting is based on the combination of two authors and two plays that, in essence, speak of the same theme – the thirst for power, only in different registers, one in grotesque absurdity, the other in tragedy. Pucărete says so himself, evoking “a certain stylistic consonance between Shakespeare and Jarry, which is, however, somehow achieved in reverse. That is to say, Jarry’s style could be Shakespeare’s style turned inside out or read backwards. Like an inverted tape recorder or a photographic negative.”⁵ The director has superimposed dramatic levels and registers, cleverly playing with possible similarities between characters imagined centuries apart. The dominant narrative line is from *Ubu* and the presence of the Macbeth couple is a kind of halo of amplification by their mere presence, an associative reference to characters with brutal endings. A connection of meaning is identifiable here: the prototypical alpha-female, who feeds male pride and greed for power through her own ambitions, in a destructive complementarity.

An interesting quotation from Shakespeare's time is the recourse to transvestism⁶. Valer Dellakeza is Madam Ubu, Mirela Cioabă is Blegoslav, Minela Zamfir is Ladislav and Roxana Pera is Boleslav. The intentions of the mizanscene do not go along the lines of trickery, of hiding the biological gender, the idea is to increase the grotesque, another directorial way of rewriting the starting dramatic text. Pucărete has done it before in another of his projects, Molière’s *Dom Juan*⁷ in Limoges, when the cast was all female,⁸ a decision that changed the scenic perspective of the classic text.

⁴ “Marin Sorescu” National Theatre, Craiova, 1990.

⁵ Patrel Berceanu, *Ubu Rex cu scene din Macbeth. Monografia unui eveniment teatral. Un spectacol de Silviu Pucărete [Ubu Rex with Scenes from Macbeth. Monograph of a Theatrical Event. A Performance by Silviu Pucărete]* (Craiova: Aius, 2000), 44-45.

⁶ Oltița Cîntec, “Genul biologic, genul scenic” [“Biological Gender, Scenical Gender”], *Territorii de recuperat. Teatrul prin lentile de gen/Territories to Recover. Theatre through Gender Lens*, ed. Oltița Cîntec, translated by Carmen Tărniceru, Mircea Sorin Rusu (Iași: Editura Junimea, 2023).

⁷ Théâtre de l’Union Limoges/ CDN du Limousin, 1998.

⁸ Oltița Cîntec, “Molière. Original revisitatie”, *Concept* 25, 2 (2022): 122-132.

When he staged *Titus Andronicus*,⁹ the first staging of this play in Romania, he shortened it mercilessly, and the manner of staging continued the approach along the lines of a cinematic unfolding, with emphasis on the force of visuality. “The play, transferred to the stage, is no longer just Shakespeare’s play. It becomes, phenomenologically, to the same extent, Silviu Purcărete’s play; and only from there, after the dramaturgical re-creation, it becomes an aesthetic object operable by scenic means: a new (textual) structure tending towards a new (scenic) structure.”, says Patrel Berceanu who witnessed the rehearsal process.¹⁰ Out of a total of more than 2,000 verses, the director has, for the most part, dropped almost half of them from the stage. It was a verbal pruning operation, on the one hand, out of the need to bring the centuries-old text, which linguistically seems unsuited to the 20th century, into the spirit of the times, and on the other, to make room for scenic theatricality and dynamic visuality. The rhetoric of the scenic image, a constant of current cultural events, is preferred to the verbal rhetoric typical of the Elizabethan era. The intervention in the text also consisted in moving some lines to other characters or in the duet utterance of some words, for the same reasons of logical clarity. The adaptation in the mentioned form was made from a stage perspective, not a pre-composed script. The contribution to its configuration is collective, with classic devised procedures, the coordinator being the stage director. The artist managed them in relation to his own vision, but also to the proposals of the actors and the other collaborators, in a subtle work in progress during which the solutions appeared on the fly. The new version of the text was conditioned by the performance plan, the spectacular took precedence over the dramaturgical. In other words, we are also dealing with a rereading on a semantic level, with an archaeology in the folds of the play. Dans Monah states that: “Sans doute, tous les spectacles ne sont-ils pas de réécriture, mais il y en a qui invitent le spectateur à les considérer non pas comme des mises en scène, des interprétations d’un texte donné, mais plutôt comme des œuvres d’auteur, qui prennent le texte comme point de départ,

⁹ “Marin Sorescu” National Theatre, Craiova, 1992.

¹⁰ Patrel Berceanu, *Monografia unui eveniment teatral. Titus Andronicus* [Monograph of a Theatrical Event. *Titus Andronicus*] (Craiova: Aius, 1997): 5.

et les transforment au moyen de techniques similaires à celles des *réécritures* dramatique.”¹¹

There are countless ways to reimagine classic writings. Some construct possibilities that precede the actual action, others continue it after the initial denouement. Some move the action to different spaces and times. Others rethink the characters’ intimate personality, or juxtapose them in terms of their contribution to the conflict. Such a creative formula is what we are dealing with in *Gertrude*. This is basically a double rewriting. The first is the playwright’s attempt to apply new insights into *Hamlet*, proposing a hypothesis that sheds light on the nooks and crannies of the Shakespearean conflict. The second comes from the interpretive interventions that emerged in the course of working on the stage, in the production team led by the director.

The dramatically developed hypothesis holds that Hamlet is the illegitimate child of Claudius, the fruit of a long love affair that preceded the King’s marriage to Gertrude. The love has also fuelled the desire to remove the authoritarian occupant of the throne from the scene. Radu F. Alexandru’s development also follows ideologically along the lines of the approach in Margaret Atwood’s short story *Gertrude Talks Back*, making the titular hero’s mother a powerful character who takes on the action. From this point radiates a progressive series of adjustments of the *dramatis personae*, condensed to six (Gertrude, Claudius, Hamlet, Ophelia, Polonius, Horatio). The plausibility of the authorial premise fails to raise the play to the level of that from which it derived artistically. Gertrude does not rise above the level of a plausible “what if...”, enriched at the level of meaning by the directorial perspective.

Purcărete returned to the minimalism of his early productions (*Phaedra*, *Titus Andronicus*, *Danaïdes*, etc.) with summary scenography that leaves generous room for the actors and the scenic images. As for *Gertrude*, the reimagining preserves the Shakespearean setting – the royal court of Denmark, but the temporal-spatial contextualisation has been given a wider opening by the

¹¹ Dana Monah, *Shakespeare et ses doubles. Essai sur la réécriture théâtrale* (Paris: L’Harmattan, 2017), 127. Original text, translated by me: “Of course, not all shows are rewritings, but some invite the spectator to consider them not as stagings, interpretations of a given text, but rather as works of authorship, which take the texts as their point of departure, and transform them using techniques similar to those of dramatic rewritings.”

scenographic component. Dragoș Buhagiar, in line with the director's vision, chose the black box and a few objects whose usual value becomes symbolic; the costumes leave room for the combination of historical eras and geographical spaces, giving up a precise location.¹² An ingenious mechanism, made of black mobile panels, shows or hides, as the case may be, moments of the action, focusing the audience's gaze, giving it a cinematic dynamic, a kind of *close-up* with theatrical tools.

Playwright and director become Shakespeare's doppelgangers, as Dana Monah names them,¹³ creatively revisiting the bard through reinventing procedures. The heroes are also reshaped. Hamlet is a decade younger, refuses to be king, chooses to retire to Wittenberg, only to postpone his departure for a few days under pressure from his mother, then ends tragically. Ophelia remains the least developed character in the play; Horatio is a pawn with influence over Hamlet; Claudius is soft compared to Gertrude's versatility and desire for greatness, i.e. manoeuvrable; Polonius is unscrupulous, submissive with those on whom he depends, domineering with his family subordinates.

A technique that, we have seen, Purcărete has used before, returns here: all the roles are played by men. The transvestism changes perspective, it occurs in full view, Gertrude (Claudiu Bleonț) doesn't thin her voice, doesn't control her gait or posture, her gender is obvious. The director's thought is to emphasise the inner strength of the Queen, who goes all the way to fulfil her dreams. Ophelia (Lari Giorgescu) does the same, she doesn't disguise anything, she remains within Shakespearean parameters, a discreet presence, subject to the suggestions of her father who advises her to do anything to conquer Hamlet. Her vulnerability leads to suicide.

In this case, we have a series of rewritings and reinterpretations. Radu F. Alexandru's play shifts the dramatic focus from Hamlet to Gertrude. It was followed, in the work on stage, by the reimagining of this derivative work by means typical of the theatrical discourse of Silviu Purcărete and his creative team, a process of reshaping a classic text through multiple imaginative interventions.

¹² Oltița Cîntec, "Când Gertrude devine elementul Alfa" ["When Gertrude becomes the Alpha Element"], *Observator cultural* nr. 1185, 24 nov. 2023.

¹³ Dana Monah, *Shakespeare et ses doubles. Essai sur la réécriture théâtrale*.

Conclusions

Adaptation, rereading, reinterpretation, rewriting, set writing, directorial writing, reinvention, the renunciation of the words in favour of visuality or digital theatricality have become ways of bringing the classics back into the aesthetic vibration of the contemporary moment. Regardless of the forms they take, all variations bring back works that have stood the severe test of time. They fascinate us by their power to adapt to contemporaneity, ensuring their public actuality. The examples I have used are just two of a long list of names and versions that attest to the inexhaustibility of theatrical creativity, the internal resources of the performing arts to reinvent themselves.

REFERENCES

- Berceanu, Patrel. *Monografia unui eveniment teatral. Titus Andronicus* [Monograph of a Theatrical Event. Titus Andronicus]. Craiova: Aius, 1997.
- Berceanu, Patrel. *Ubu Rex cu scene din Macbeth. Monografia unui eveniment teatral. Un spectacol de Silviu Purcărete* [Ubu Rex with Scenes from Macbeth. Monograph of a Theatrical Event. A Performance by Silviu Purcărete]. Craiova: Aius, 2000.
- Cîntec, Oltița. "Digitalizarea umanului" ["Digitization of the Human"]. In *Fereastră către digital. Teatrul și noile tehnologii. Open New Tab. Theatre and New Technology*, edited by Oltița Cîntec, 183-204. Iași: Junimea, 2021.
- Cîntec, Oltița. "Genul biologic, genul scenic" ["Biological Gender, Scenical Gender"]. In *Teritorii de recuperat. Teatrul prin lentile de gen/Territories to Recover. Theatre through Gender Lens*, edited by Oltița Cîntec, translated by Carmen Tărniceru, Mircea Sorin Rusu. Iași: Editura Junimea, 2023.
- Cîntec, Oltița. "Când Gertrude devine elementul Alfa" ["When Gertrude becomes the Alpha Element"]. *Observator cultural* nr. 1185, 24 nov. 2023.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Munby. London & New York: Routledge, 2006.
- Monah, Dana. *Shakespeare et ses doubles. Essai sur la réécriture théâtrale*. Paris: L'Harmattan, 2017.

Web resources

“In Conversation: Susanne Kennedy”, <https://www.draff.net/susanne-kennedy.html>
(Accessed september 2023).

OLTIȚA CÎNTEC is a theatre critic, PhD in Theatre Studies, habil. at the Faculty of Theatre of the “George Enescu” National University of Arts in Iași, curator of the International Theatre Festival for Young Audiences (FITPT), artistic director of the Luceafărul Theatre in Iași. Her articles and studies have appeared in academic, theatre and cultural journals in Romania and abroad. She was member of specialist juries and lectured on Romanian theatre in Romania and abroad. She is the author of several books on the theory and recent history of the performing arts, many of which have won awards.

Stand-up Comedy: Origins, Development, Education, and Romanian Perspectives of a Comic Form

Diana ROȘCA*

Abstract: Humor is a very powerful weapon, it can change mentalities, induce ideas, propose new behaviors. The stand-up comedy phenomenon has taken a strong lead, it is enjoyed and consumed by a large and diverse audience. By briefly analyzing the genre, the history and emergence of the phenomenon and its development, in social and educational contexts, this paper tries to contribute to understanding the importance of producing quality comedy, avoiding not only the distortion of the artistic act, but also the decay of society. Some Romanian Perspectives of this comic form are also analyzed.

Keywords: Stand-up comedy, Diana Roșca, comedy studies, comedy, humor studies, humor, Romanian stand-up.

Stand-up comedy – artistic and social phenomenon

In recent years, stand-up comedy in Romania has enjoyed an overwhelming success with the public. Shows in stadiums, sold-out tickets for two performances in the same evening in large halls, hundreds of clubs, restaurants and bars that organize stand-up/open mic comedy shows, very popular television entertainment shows dedicated to the genre. Comedy has

* Stand-up comedian. dia.rosca.cluj@gmail.com



always had the power to change mentalities, to induce ideas. As strange as it may sound, laughter and humor are extremely serious themes that occupy a notable place in the economy of life. The long research of humor is justified, as it can provide clues about the way the human brain works, how it processes and interprets information, how it resolves conflicts or balances the inside of a person with the outside world. The current article that addresses stand-up comedy, the mode of manifestation and the history of the rise of the phenomenon is intended to be our first step on the mysterious, thrilling, challenging road of understanding the use of humor for the progress of humanity.

The definition of stand-up comedy

The term “stand-up comedy” appears for the first time in a dictionary in 1966 (Oxford English Dictionary and Webster’s Collegiate Dictionary)¹. Since then, this type of comedy has been recognized as a separate genre, under a certain name, but it appeared long before, without being particularized. There are many opinions regarding the birth of this kind of comedy. For example, Jim Mendrinis in the article “The First Stand Up” makes the following statement: “Stand-up is an American invention, whose roots can be found in the mid-1800s, until then comedy was the exclusive domain of the theater. The unintentional originator of stand-up comedy was Thomas Dartmouth “Daddy Rice”².

Oliver Double, an influential figure in the field of comedy studies in the UK, points out that the genre of stand-up comedy is a difficult one to define because “the boundaries are blurred”³. However, he finds a very simple definition: “A single performer who stands in front of an audience, talking to them with the intention of making them laugh”⁴. What he notes, however,

¹ Eddie Tafoya, *The Legacy of the Wisecrack: Stand-up Comedy as the Great American Literary Form*, Brown Walker Press, 31 March 2009, 210.

² <http://historyofcomedy.blogspot.ro/2004/12/first-stand-up.html>

³ Oliver Double, *Getting the joke: The inner workings of stand-up comedy* (London: Methuen Drama, 2005), 53.

⁴ Oliver Double, *Stand-Up! On Being a Comedian* (London: Methuen Drama, 1997), 4.

is the uniqueness of this type of performance, referring to the (very specific) role that the audience has in the production of the show.

The audience, the venue and, the comedian, all contribute to the making of the stand-up show. The experience of stand-up comedy is perceived as an extremely different experience from the theater show, but also from the exchange of jokes in a circle of friends. Speaking about the person who makes/produces comedy, in English, one distinguishes two terms: comedian and comic. The comedian is the person who performs a comedy text with the aim of making the audience laugh. This can be achieved by the performer through a role in a film, through a comedy-parody song, by participating in an improvisation show, etc. The comedian can be the host of an entertainment show, a TV or radio show. You can be considered a comedian by doing any kind of performance that produces laughter, including stand-up comedy. The comic, on the other hand, is that person who does stand-up comedy. A comic is a comedian, but a comedian is not necessarily a comic. Therefore, in the following, referring to the person who performs in stand-up comedy, we will use the term stand-up comedian.

The ancestors of stand-up comedy, the kinships, differences, fitting into a tradition

Although one could say that this art form is recent, its history could be quite rich. Looking at popular art forms, such as *commedia dell'arte*, circus and variety shows, one will discover techniques and tactics strikingly similar to those used in stand-up comedy. Gathering information from extremely valuable ancient writings about oratory and comedy (Aristotle, Cicero, Plato, Marcus Fabius Quintilianus, etc.), we came to the conclusion that the principles used in antiquity by orators, who, in their struggle to convince the crowds sometimes resorted to joke telling, are the basis of the principles by which stand-up comedy works. By paying a little attention we come to realize that some stand-up comedy shows today are an important part of modern intellectual and social life, being strongly involved in the processes of progressive social change. The state and institutional structures have always been afraid of comedy, often

trying to restrict it through numerous control mechanisms. (We have strong examples from Romania during Communism, when everything that was comedy presented to the general public was subject to censorship, whether it was presented through television, or in shows with an audience such as artistic brigade, music and humor shows/magazines, or contest festivals.) The changes that stand-up comedy wants to produce are changes in consciousness, in sensibilities, which could ultimately lead to material or institutional changes.

The minstrel of the Middle Ages and the jester of the king could be two noteworthy forerunners of today's comedians. The minstrel is a popular artist from France's Middle Ages, who sang and recited verses, accompanied by an instrument, narrating real or imaginary stories. Usually, they were frequently under the patronage of members of the royal houses and high society, but later, losing popularity, they began to wander the world, creating the tradition of traveling artists. Also in the Middle Ages, but even later, the "king's fool" or the royal jester, kept at courts to entertain the sovereign, was the only one who could interrupt him, contradict him, even make a monkey of him. He was authorized to mock everything, but also to speak truths that anyone else would not have dared to speak. In a royal court, full of conspiracies and intrigues, he aroused laughter with his jokes, grimaces and deeds, being able to say whatever he wanted, to the amusement and sometimes despair of those who could not do the same. Similarly, today's comedians bring to the audience taboo subjects, truths sometimes difficult to tackle in public, wrapped in the cloak of humor.

Looking for the closest ancestors of stand-up comedy, we arrive at the *commedia dell'arte* shows, a phenomenon that appeared in the 16th century. This type of show was intended to satisfy the tastes of a broad audience willing to be thoroughly amused by subjects about real-life people and situations. The representations were based around a repertoire of conventional situations, such as adultery, jealousy, senility, or love. The dialogue and action could easily be adjusted to satirize local scandals, current events, or regional antics. The *commedia dell'arte* audience was very receptive to the improvisational

manner of the old masks⁵. Stand-up comedy is based on the same principles. The comedians work on a skeleton (a series of jokes created by them), on which they improvise depending on the place of the event, the context in which it takes place, the wishes and knowledge of the audience.

Also, worth mentioning in this search is the Music Hall, the famous British theatrical entertainment popular in the early Victorian era. Around the 1850s, several private houses were transformed into venues with a stage, where spectators could consume alcohol, tobacco, and food during the performances. Business being profitable in the field, the owners began to demolish the old houses and build large performance halls in their places. This is how the well-known Music Halls appeared, with generous stages and increased capacity for tables and the public. The first and most famous Music Hall, built in 1852, after which all others were inspired, was called Canterbury Music Hall and was located in Lambeth, London. It operated for almost a century, being destroyed during a German bombing in 1942. Moments of entertainment were presented on the same stages by actors, singers, clowns, pianists, acrobats, jugglers, etc. In the beginning, humorous texts were subject to censorship, in England at that time there was a commission that approved their presentation to the public. The artists presented comic sketches in which they imitated public figures or satirized stereotypes of upstarts and rich people of the time, or performed pantomime moments. Presentations of artistic moments may also be considered. Many of them contained jokes and improvisations. All of this together makes us consider the Music Hall, Britain's foremost ancestor of stand-up comedy.

The Music Hall genre of entertainment crossed the ocean, facilitating the appearance of vaudeville shows in America – a slightly popular entertainment, a dramatic species of light comedy, extremely popular in the USA and Canada during the 1880s-1930s. Composed of individual acts, without connection between them, performed by comedians, singers, dancers, ventriloquists, jugglers, acrobats, trainers, etc., the shows that delighted entire generations, were performed both on the biggest stages (such as New York's Palace

⁵ Mona Chirilă, *Figuri Centrale in Commedia dell'arte* [Central Figures in Commedia dell'arte] (Cluj-Napoca: Publishing House of the Foundation for European Studies, 2010).

Theater) and on stages improvised in the open air, becoming a central point of American life. Not free from the prejudices of the time, vaudeville was the first form of entertainment with exposure to the cultures of people living on the streets. It began to lose its popularity, with the advent of radios and televisions, through which people found a free way of entertainment. But vaudeville did not disappear without a trace. It left its mark in films that incorporated the vaudeville scene into animated comedy, in memorable productions such as those of Charlie Chaplin, and later in television shows such as Saturday Night Live or Late-Night with David Letterman. The latter are the ones that marked the beginnings of stand-up comedy in its current form, while also continuing the traditions of popular entertainment.

The rise of the phenomenon

Who would be considered the first man to do stand-up comedy? As we mentioned, at the end of the 19th century, in the USA, vaudeville shows, music hall or humorous monologues pave the way for stand-up comedy shows in the form we know today. Many sources consider Samuel Langhorne Clemens to be the father of stand-up comedy. Born on November 30, 1835, he is known by many other names, including: Thomas Jefferson, W. Epaminondas Adrastub Blab or Sergeant Fathom. But his famous pseudonym, famous and recognized all over the world is Mark Twain. He, in his attempt to increase his income by selling his successful books, used to go on tours of America reading them. But his meetings with viewers and readers were not simple readings, but were always colored with jokes and sometimes rather spicy remarks. Therefore, his public readings had the air of comedy shows, and Mark Twain had gained notoriety not only as a writer but also as a humorist.

Comedian Bob Hope remains perhaps the man who made stand-up comedy a staple of popular entertainment. With the original name Leslie Townes Hope, a native of Wales, arrived in the USA at the age of four with his emigrating family, he became a famous actor who has been involved in almost all entertainment environments. Debuting in vaudeville and continuing as an actor in musical films, he ended up starring in a series of comedy shorts

in the mid-1930s and then starting his own comic monologue radio shows. Silent films had only popularized physical comedy and slapstick, but cinema's evolution towards sound films and the advent of radio paved the way for Hope, inspiring him to create a character and style of his own in the form of disturbing verbal comedy. Known for skillfully constructing jokes and delivering them at breakneck pace, most of his comedy is based on an unsympathetic character. Bob Hope thus became one of the few comedians with a successful career, playing comic characters with unpopular roles. The multitude of films in which he starred under the umbrella of this familiarly unpleasant comic character of Hope, as well as the status of the top box office in America from 1941 to 1953, proves this.

His weekly radio monologues and touring performances during World War II, when he traveled overseas to bring smiles to soldiers, laid the foundation for the classic style of stand-up comedy. Most of his radio broadcasts during the war were broadcasted to military bases around the world. Being thus forced to constantly come up with new material, Hope formed around him a team of writers who made jokes on hot topics: news of the day, celebrity gossip, local gossip of the cities or armies he was visiting, etc. Thus, the style of stand-up comedy was shaped by fresh jokes, gaining momentum and leaving behind vaudeville with their gags, mostly interchangeable, almost endlessly repeatable.

Touring in the following decades, similar to that of World War II, during the American military involvement in Vietnam, Korea, and the Persian Gulf, earned Hope a strong reputation for his comedy shows performed for the armed forces, becoming, in 1997, the first Honorary Veteran in American history (title provided by the US Congress). Likewise, other titles medals and awards such as Honorary Commander of the Order of the British Empire (CBE), Congressional Gold Medal, Presidential Medal of Freedom and other awards for humanitarian services or contributions to the film industry demonstrate the power of humor in general and particularly that of the comedy outlined by Hope.

Bob Hope's classic stand-up comedy style dominated popular entertainment until the age of television, when it was picked up and used in promoted variety shows such as *The Ed Sullivan Show*. He is a vital component

in the history of American comedy, pioneering and personifying the comedic tastes of the post-World War II generation, when clever comedy and puns became highly prized.

In the same vein, promoting intelligent and involved comedy, in the 1950s Mort Sahl appeared on stage sitting on a stool, a rolled-up newspaper in hand, speaking naturally while making caustic comments about the political leaders of the day, about popular culture. His politically dissident nightclub comedy has found a crowd and inspired a number of comedians who have shown that stand-up comedy can be funny, intelligent, personal and socially engaged all at the same time. Sahl, the originator of political satire, influenced comedians such as George Carlin, Woody Allen and Jonathan Winters. He was also close to another trailblazer in the world of comedy, the highly controversial Lenny Bruce, social critic and satirist, famous for his open, free and critical form of comedy which contained satire on politics, religion, sex and vulgarity, in strong forms, avoided by televisions.

Blacklisted from television, Lenny Bruce was considered a crazy comic, repeatedly charged and arrested for violating obscenity laws in San Francisco, Chicago, Los Angeles, and obscenity sales trials become benchmarks for free speech in the United States. Although he died very young, following an overdose, Bruce is ranked third by Rolling Stone magazine in the list of the 50 greatest comedians of all time, behind Richard Pryor and George Carlin.

Television and talk or variety shows, many of them humorous, have given strong promotion to stand-up comedy and, by implication, to the comedians who practice it. The Tonight Show, one of the most popular American late-night shows, broadcast on NBC since 1954 (originally started in various studios in the Los Angeles area, and then made in the Rockefeller Center studios in New York) helped the number of stand-up shows to grow exponentially, thus starting hundreds of million dollars industry. In support of these claims, we remember that Jerry Seinfeld earned more than 820 million dollars doing stand-up comedy, and the actor Robin Williams collected about 100,000 dollars for just one evening of performance.

The stand-up comedy genre, extremely popular in the Anglo-Saxon countries and the USA, seems to have had no chance to be known very early in Romania. The fault lies with the political system. For many years, during

Communism, people were not able to address sensitive topics such as politics, racism, nor to express their personal beliefs. However, in the 70s there were outstanding actors like Toma Caragiu and Amza Pellea, who made sketches similar in style to stand-up comedy, but they always only touched on very comfortable subjects. The comic monologues usually presented in revue shows were censored, with actors forced to be subtle, forbidden to joke about subjects that endangered political power or taboo subjects. Despite these restrictions their comedy filled the halls. Also, while the genre had not yet made its appearance in Romania, Florin Piersic, through his stories, considered moments of sharing in front of the public his own states, experiences and situations he went through, often offered real, memorable stand-up comedy moments.

Around the 2000s, in a hall of the National Theater in Bucharest, Radu Gheorghe and Dan Chișu laid the foundations of stand-up comedy in the country. But few people knew about their endeavor. Stand-up comedy from Romania started, but still with small steps, a few years later in alternative locations with Claudiu Teohari, Viorel Dragu, Costel Bojog. In their first shows they used borrowed texts imitating famous American comedians, but they developed their own style over time. In 2007, Teo (Claudiu Teohari) became viral and grew in popularity with the *Vulgar Words-Cuvinte vulgare* video, which gathered millions of views. The public in the country also got to know the phenomenon, located for a long time only in the country's capital, awakening their desire to see shows performed by stand-up comedians in their own cities.

Stand-up bands were formed which, at first, went on timid tours: Deko Troupe – Teo, Vio, Costel, Micutz (the latter detaches not very long after, starting on his own path that combines stand-up comedy with improvisation); Showtime band – Tibi Neuronu, Cătălin Bordea, Cristian Dumitru; The Aristocrats band – Radu Isac, Sorin Pârcălab, Sergiu Floroia (Sergiu also soon chose the individual path). Many clubs and restaurants accepted the collaborations initially proposed by the comedians themselves, organizing shows with dozens, then hundreds of spectators, who anticipated the shows held in large halls. Although at the beginning a large part of the public in Romania was not prepared for the taboo subjects used in stand-up comedy, the vulgar language, or the jokes made at the expense of the spectators, not knowing how to react, it opened up to the new, grew and matured together with those from the stage.

Nowadays, the material of the comedians is getting better and better, the range of topics covered is expanding with strong topics like politics, religion, etc. The companies of impresario and show organizing (Artitude, Eventura) take over the tasks of the comedians, freeing them from the chore of looking for contracts and organize national tours with full halls in all the big cities of the country (ex. Stand-Up in the City – a tour concept carried out over several consecutive years). Because the public gets a taste with these stand-up comedy shows, organized in bars, pubs, restaurants, clubs, which are played at maximum capacity, sometimes there are two performances in the same location per evening.

The stand-up comedy industry

We start our discussion from an article written by George Bonea (journalist, stand-up comedian) and published on his personal blog, article with the title: *Doru Octavian Dumitru și Mizeria tabloidă* [*Doru Octavian Dumitru and Tabloid Misery*]. George Bonea analyzes another press article published on the website of the newspaper *Libertatea* with the title: *Comedian Doru Octavian Dumitru starts his career from scratch. He does shows in clubs*, article from which we quote:

“Doru Octavian Dumitru has returned to the country to make jokes for money, a series of meetings with the public in which he puts into practice his personal stand-up comedy. Doru Octavian Dumitru, aged 61, comes to the country from which he immigrated in the early 90s only for occasional performances. The competition on the Romanian comedy market, in which a lot of amateurs have become known in recent years, made him forget places like that of the Palace Hall (where, in the past years, he played with closed box office) and take it and from scratch, through the country’s clubs and restaurants, trying to assert himself in front of the new generations.”⁶

⁶ *Comediantul Doru Octavian Dumitru își ia cariera de la zero. Face show-uri prin cluburi*, *Libertatea*, 25 nov. 2017, <https://www.libertatea.ro/monden/comediantul-doru-octavian-dumitru-isi-ia-cariera-de-la-zero-face-show-uri-prin-cluburi-2052505>

Recalling the fact that stand-up comedy appeared in Romania only after the 2000s, at the beginning of the 90s, the artist's performances, although they were slightly close to the mentioned genre, through direct addressing, breaking the fourth wall, were more likely a one man shows, the artist mostly playing a character, with a specific language and costume, and the interaction with the audience was almost non-existent. It is true that Doru Octavian Dumitru's shows came closer to the stand-up comedy genre, after his emigration to the USA. The reason why we mentioned the article written by George Bonea on his blog is that we found in it the revolt against the idea launched by some ignorant of the stand-up comedy phenomenon (who, unfortunately, in the mentioned case, are editors of a famous Romanian publication) referring to the fact that only novice comedians, without a career or reputation, perform in alternative venues such as clubs and restaurants. One should not forget that the genre is characterized by such performance halls, where everything starts, where the texts are tested, where the performer feels close to the audience. We could even say that it forces repetitive performances in clubs and smaller spaces, even if the comedian's popularity allows him to perform in very large capacity halls.

"I have to say it right from the start: I was never a fan of Doru Octavian Dumitru. I bet he's a funny man, a great comedian (for his audience), but just as I never laughed heartily at Steve Martin or Andy Kaufman, I never laughed at Doru Octavian Dumitru either. There are certain styles of stand-up that I do not like. However, I respect Doru Octavian Dumitru for his ambition and the fact that he never stopped [...] Stand-up was and will always be for the clubs. TV appearances, serials, these launch your career and raise your score, but you will still do stand-up in a location with a microphone, a low ceiling and an audience in the dark. That's where this form of comedy is written. The career from scratch that is talked about in *Libertatea* is a perpetuum mobile when you are a comedian."⁷

⁷ George Bonea, *Doru Octavian Dumitru și Mizeria tabloidă*, 30 Nov. 2017, <http://georgeisme.ro/doru-octavian-dumitru-si-mizeria-tabloida/>

Many comedians who reached the heights of success following television appearances, and we are talking about big international names (the most famous example Jerry Seinfeld), continued to do shows in clubs. It is a specific part of stand-up comedy and one should not forget that even in the promotion of this genre on television, as it happens in the comedy series *Seinfeld*, when the comedian performs, the filming is also done in small, obscure spaces, with limited audience capacity. In the club it is possible to interact with the audience, the large theaters seem to impose a certain rigor, they seem to impose a certain behavior on the audience. Stand-up comedy shows in large halls are much closer to the one man/woman show genre in terms of interaction. The comedian forces communication there, while in alternative locations such as clubs, intimacy allows and instigates communication, as it were. That is why, in small halls, the comedian proves his true value, his ability to improvise, to keep the public under control. Comedy is written in these alternative locations, it is the area where people are “infected with the germ” and the area where comedians prove that they can do it. Every stand-up comedian has to go through this experience. Moving stand-up comedy shows from small alternative venues to large theaters is not a discussion about the ability of the comedians, their visibility/promotion, but the commercialization of the phenomenon, and the industry that forms around any money-making product.

*I'm Dying Up Here: Heartbreak and High Times in Stand-Up Comedy's Golden Era*⁸, which discusses the stand-up comedy phenomenon in the US around the 1970s, perfectly describes the first stages in the creation of the stand-up comedy industry. Promoting comedians with their appearance on Johnny Carson's *The Tonight Show*, and then making some performances following the appearance and their distribution all over the country, is the main subject of the book. It is an extremely interesting read for enthusiasts of what is the “behind the scenes” phenomenon. Writing prompts one to reflect on how fragmented this world is. Artists or success seekers? Infested with the germ of comedy or crazy for money? Impressionists or business people? and so on, the book analyzes many destinies of the comedians of the 70s who

⁸ William Knoedelseder, *I'm Dying Up Here: Heartbreak and High Times in Stand-Up Comedy's Golden Era*, (Public Affairs, 2010).

performed around Los Angeles, important artists, some depressed or vicious, some on the verge of madness, some obsessed with work, and others obsessed with the mania of persecution. Appearing on shows brings popularity to some comedians, lifting them up and offering them many shows in a row, as if at the expense of the others who did not have the chance to be invited. Many of those who were deprived of the mentioned chance fed, literally and figuratively, only from their comedy, from the energy they took and offered to the public in the shows performed in less significant locations in the country. For these people, comedy and the stage meant their lives, not being conditioned by the fact that they were famous or not.

In recent years, Romanian stand-up is going through the stage described in *I'm Dying Up Here: Heartbreak and High Times in Stand-Up Comedy's Golden Era*. We are living in Romania the 1970s of the US. Stand-up comedy is very popular and sought after by public. This led to a phenomenon of multiplying the so-called "stand-up comedians," fabricated by television, through contest shows dedicated to the genre. Televisions create stars, but they cannot train them professionally. They can influence the audience by offering them a few minutes of stand-up comedy, consecrating people who seem to be good comedians, but when they have to perform in front of an audience in authentic contexts, the result is disappointing.

If a few years ago we could talk about a performance, referring to the artistic act of stand-up comedy, now probably the appropriate term for it would be *show*. Why? The commercial component has become so important that the sale of this kind of comedy seems to take precedence over the quality of the show itself. It is no longer necessarily art for the sake of art, but art for the sake of selling. Is this inevitable when creating an industry? At the moment, Romanian comedians are divided into two categories:

- those who fell in love with the phenomenon, approached it over time by experimenting in various contexts, sought to observe it first and, only after becoming familiar with it, tried to test their own texts in small locations, analyzing if they are able to meet the expectations of the consumer public;

- those who, through TV/Internet exposure, aim to first create their reputation, and then appear directly on big stages, in front of a large audience.

Success can appear over time, through work, after years, or on the contrary, overnight through these TV appearances or edited viral clips. In the first choice, the comedians fight a battle, even internal, which causes frustrations, anguish, which some of them turn into sources of inspiration, wrapped in jokes and fruitful in comedy texts. In the second choice, the priority is the exposure, it comes before the delivery. The danger arises when, after this exposure, the comedian is “thrown” onto a stage in front of spectators whose horizon of expectation, as far as it is concerned, does not match reality at all. Television and the Internet have the power to build careers in the field of stand-up comedy (and not only), but at the same time there is a danger that they promote non-values, thus positioning them above the artists of the genre. Why does this phenomenon happen? When we talk about success, we talk about money. Renown or fame also translates into money. Comedy has become a business. Success means fans, the more fans, the more money.

In Romania, there are now two competition shows that do this kind of promotion, both according to international formats: *Romania's Got Talent* and *IUmor*. With their help, several names of stand-up comedians exploded, some totally unknown until the moment of their appearances. Their phones started ringing, the shows appeared all over the country. A fame inflated on the principle of commercials. Unfortunately, this fame does not improve the quality of the material presented, nor the real value of the artist. We cannot generalize, obviously not everyone who participates in this kind of shows is inexperienced and unprepared to deal with the results of the exposure. Because, there is exposure, there is demand. But it is a fact that some comedians, maybe much better, but without such exposure, remain without shows. Why? It is sold, the reputation is exploited, and that brings money. The patrons of the places where this form of comedy is practiced, as well as the impresarios who produce shows in large halls, prefer to work with “people the world knows from television”. Many years of work and practice fade in front of three minutes of appearance on television shows with a wide audience. If Dadaism and Futurism promoted free art, being against its sale, we can see here the other side of the coin.

The first schools in the field

Sometimes it is possible for an aspiring stand-up comedian to learn the craft on their own: there are numerous guides and handbooks that aim to describe the main lines of the craft for people who would like to learn it by themselves⁹. But it is not difficult to guess that the best start to performing in stand-up comedy can be taken under the guidance of someone who already has significant experience in this area, whose mind is trained to think comically and who can train other minds to think the same. That is precisely why the great universities of the world have opened their doors and endorsed courses dedicated to comedy. The first course of this kind was taught by Mel Helitzer (author of the book *Comedy Writing Secrets: The Best-Selling Book on How to Think Funny, Write Funny, Act Funny, And Get Paid For It*¹⁰) at the Scripps School of Journalism, Ohio University in 1980. Within three years this course had become so sought-after that the twenty spots allotted to it were filled a year in advance. Of course, this was extremely encouraging and other universities followed suit, soon starting courses with similar programs. Nowadays in the US more than sixty universities, including the University of California, Los Angeles and The New School, New York, offer high-level education specializing in the writing and presentation of humor. Looking at the most representative comedy schools, College Magazine makes a list in 2019 and publishes an article in June on its website: *Top 10 Colleges for Aspiring Comedians 2023*¹¹ which looks like this:

1. Columbia College Chicago
2. University of California, Los Angeles

⁹ Logan Murray, *Be a Great Stand-up: How to master the art of stand up comedy and making people laugh (Teach Yourself –General)* (John Murray Press, 2010); Dan Nainan, *The Best Book on How To Become A Full-time Stand-up Comedian* (Hyperink, 2012); Stephen Rosenfield, *Mastering Stand-Up: The Complete Guide to Becoming a Successful Comedian* (Chicago Review Press, 2017).

¹⁰ Mel Helitzer, *Comedy Writing Secrets: The Best-Selling Book on How to Think Funny, Write Funny, Act Funny, And Get Paid For It*, 2nd Edition (Cincinnati: Writer's Digest Books, 2005).

¹¹ *Top 10 Colleges for Aspiring Comedians 2023*, <https://www.collegemagazine.com/top-10-colleges-aspiring-comedians/> (accessed September 2023).

3. University of Southern California
4. Harvard
5. Emerson College
6. New York University
7. Indiana University
8. University of California San Diego
9. Arizona State
10. University of North Carolina-Chapel Hill

Dozens of courses are also dedicated to stand-up comedy in higher education in the UK, the overwhelming majority being taught under the umbrella of Performing Arts. The first university to offer a “Stand-up Comedy” module was Middlesex University London in 1982, and about ten years later the University of Salford Manchester also opened its doors to the study of stand-up comedy. At least fifteen schooling establishments in the UK have taken up the model by offering such courses. Some examples are: Oliver Double’s course at the University of Kent, Canterbury (founded in 1997), Kevin McCarron’s course at the University of Roehampton, London (founded in 2000), Deborah Middleton’s course at the University of Huddersfield (founded in 2006). In 2007, Chris Ritchie founded an undergraduate course dedicated exclusively to comedy called “Comedy Writing and Performance” at Southampton Solent University, perhaps the most famous in the UK. Similarly, since 2014, the University of Salford Manchester has been offering one at BA level under the name “Study Comedy Writing & Performance”.

The profile of students in university humor courses was, and still is, very diverse. Not only those young people who are looking for a career after graduating the course, but most of the students already have a job in law, medicine, finance or various other fields of activity. These are those people who are aware that humor and the ability to be funny is a value both for their career and for their personal development, or for their physical and mental health. Today there are specialized educational programs in most of the world’s large universities, in countries developed from an economic, cultural and educational point of view, they are closely related to a healthy society, with freedom of thought and expression, with relaxation and desire for evolution.

Stand-up comedy is not only an artistic phenomenon but also a social one, risen from the need for free expression and, breaking taboos. The main goal is to produce rest and relaxation, but by taking on social themes and problems this also leads to awareness and sometimes to the change of faulty mentalities. The process of the artistic act through the comedian-audience relationship, makes both parties responsible. Let us not forget that, although everything seems so easy when a comedian with a microphone stands in front of an audience, successful stand-up comedy shows have many hours of work behind them. The comedian's improvisations and flashes of the moment are just some of the necessary ingredients for a quality show, but these also come with experience and the effort brought to the mission of giving joy.

REFERENCES

- Bonea, George. *Doru Octavian Dumitru și Mizeria tabloidă*, november, 2017, <http://georgeisme.ro/doru-octavian-dumitru-si-mizeria-tabloida/>
- Chiaro, Delia, and Raffaella Baccolini. *Gender and Humor: Interdisciplinary and International Perspectives*. New York & London: Routledge, 2014.
- Chirilă, Mona. *Figuri Centrale in Commedia dell'arte [Central Figures in Commedia dell'arte]*. Cluj-Napoca: Publishing House of the Foundation for European Studies, 2010.
- Dean Greg. *Step by step to Stand-up Comedy*. Heinemann Drama, 2000.
- Dickers, Scott. *How To Write Funny: Your Serious, Step-By-Step Blueprint For Creating Incredibly, Irresistibly, Successfully Hilarious Writing*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.
- Double, Oliver. *Getting the joke: The inner workings of stand-up comedy*, London: Methuen Drama, 2005.
- Double, Oliver. *Stand-Up! On Being a Comedian*. London: Methuen Drama, 1997
- Gheorghe, Florian. *Comediantul Doru Octavian Dumitru își ia cariera de la zero. Face show-uri prin cluburi*, *Libertatea*, november. 2017, <https://www.libertatea.ro/monden/comediantul-doru-octavian-dumitru-isi-ia-cariera-de-la-zero-face-show-uri-prin-cluburi-2052505a>

- Helitzer, Mel, and Mark Shatz. *Comedy Writing Secrets: The Best-Selling Book on How to Think Funny, Write Funny, Act Funny, And Get Paid For It*, 2nd Edition. Cincinnati: Writer's Digest Books, 2005.
- Knoedelseder, William. *I'm Dying Up Here: Heartbreak and High Times in Stand-Up Comedy's Golden Era*, Public Affairs, 2010.
- Maclean, Chris. *How to Start in Stand Up Comedy: A Guide to Becoming a Comedian in Toronto*. Createspace Independent Publishing Platform, 2013.
- Martin, Steve. *Born Standing Up*, Scribner Book Company, 2008.
- Manwell, Colleen Frances. *Stand-up comedy as a tool for social change*. University of Michigan Press, 2008.
- Murray, Logan. *Be a Great Stand-up: How to master the art of stand up comedy and making people laugh (Teach Yourself –General)*. John Murray Press, 2010.
- Nainan, Dan. *The Best Book on How To Become A Full-time Stand-up Comedian*. Hyperink, 2012.
- Rosenfield, Stephen. *Mastering Stand-Up: The Complete Guide to Becoming a Successful Comedian*. Chicago Review Press, 2017.
- Rutter, Jason, *Stand-up as interaction: Performance and Audience in Comedy Venues*, PhD, University of Salford, 1997.
- Stebbins, A. Robert. *The Laugh-Makers. Stand-Up Comedy as Art, Business, and Life-Style*. McGill-Queen's University Press, 1990.
- Tafoya, Eddie. *The Legacy of the Wisecrack: Stand-up Comedy as the Great American Literary Form*, BrownWalker Press, March, 2009.

DIANA ROȘCA is a stand-up comedian, interested in both the historical and theoretical aspects of the phenomenon, and in its practical ones. Her scientific activity in recent years has been very intense, carried out both in Romania and abroad. She participated in courses and conferences at Washington and Lee University (Lexington), University of Virginia (Charlottesville), National University of Theater and Cinematography (Bucharest). As a practitioner, she has performed live shows in Washington, Richmond, Madrid, London, in military bases in Romania, but also online shows for the Romanian communities in the USA and the EU. She collaborated with students and graduates of the Writing for Late Night Comedy program at the University of California Los Angeles.

*Jean-Jacques Lemêtre,
or the Man in a State of Flow*

Filip ODANGIU*

Abstract: The following article describes the author's experience during the collaboration (March-July 2023) with the music director of Le Théâtre du Soleil, Jean-Jacques Lemêtre. His activities at the Faculty of Theatre and Film in Cluj, a concert-conference, the workshops with the students and the construction of an "audience course" prepared for the International Theater Festival in Sibiu are presented. Excerpts from students' opinions about working with J.-J. Lemêtre are also provided.

Keywords: Jean-Jacques Lemêtre, theatre music, instruments, theatricality, acting, exercises, rhythm, concoctage, cours de public, entrance, feedback.

It is difficult to frame the text that follows, just as the man who is the subject of this writing is not at all easy to include in a definition. From the beginning, however, a few things are clear to me: I am not proposing an apologetic account; I do not review the rich bibliography or videography covering this artist's work; I do not propose a critical analysis of his work and ideas. I just want to describe our meeting with Jean-Jacques Lemêtre¹

* Mihai Filip Odangiu, PhD, Associate Professor: Faculty of Theater and Film, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania. mihai.odangiu@ubbcluj.ro

¹ Jean-Jacques Lemêtre is the most famous composer of theater music in France. He has been collaborating with the famous director Ariane Mnouchkine for almost 40 years, contributing to the scenic creations of the Théâtre du Soleil, held hundreds of conferences and workshops all



the famous associate of Ariane Mnouchkine at the Théâtre du Soleil, as it was and as it is preserved by my daily notes and feedback from students with whom the French artist worked.

Jean-Jacques Lemêtre was present at the Faculty of Theater and Film of Babeş-Bolyai University twice in 2023, in March and June. The occasions were made possible by the inspiration and dedication of Ștefana Pop-Curșeu, my colleague from the theater studies department and artistic director of the National Theater Cluj-Napoca. At his first visit to our Faculty, Jean-Jacques Lemêtre presented a demonstration called *Journey in the world of unusual sounds. Multi-instrumental mini concert*, followed by a six days workshop and ended with the *Theatre and music* conference² held by him at the Cluj National Theatre. Lemêtre's second visit to Cluj was aimed at the realization, together with a group of 17 students, of a work demonstration eventually named *Ludic Scales: a Journey through Theatre, Dance and Music* for the Sibiu International Theater Festival 2023.

The Character

When we have been introduced, I have to admit that I didn't like the character, a tall guy with a strong-featured face framed by a wild beard and long white hair that made him look like the Father from the *Creation of Adam*, Michelangelo's fresco, from the Sistine Chapel. These details, however, contrasted with the hippie air, the black and white checked shirt, the sleeveless vest, the three-quarter length jeans, and the nonchalant, impetuous demeanor. He seemed determined to ostentatiously reject any convention. He did not have

over the world, composed film music, and recently won the prize at Cannes for the best soundtrack of the film *Ici le mistral souffle fort* (Here the mistral blows hard), directed by Sabine Jean. Jean-Jacques Lemêtre is also a passionate collector of musical instruments from around the world, with a collection of over 3000 instruments, but also a luthier, artist-craftsman, creator, inventor of dozens of new instruments. He has collaborated with numerous dancers, circus people, therapists, pedagogues and musicians of all kinds from the West and the East (source <https://www.teatrulnationalcluj.ro/eveniment-679/teatrul-si-muzica/>).

² The conference was held on March 4, in the Euphorion Studio of the Lucian Blaga National Theatre, Cluj-Napoca.

a mobile phone; you could only reach to him by email or by meeting him face to face. As he says himself, Jean-Jacques Lemêtre is the man who feels at home anywhere, including your house. At first, this may make you, the host, feel a sense of unease, but later you realize that, in fact, the unusual guest creates a climate around him that invites to be relaxed, to give up etiquette rules.

The film director Nikhita Mikhalkov, who is unfortunately the author of some recent very controversial public declarations, confessed to the participants of a workshop in Bucharest³, in 2007, his anxiety when, at the start of a new project, he had the first meeting with a new production team, because he felt that he had to work hard to live up to his reputation. J.-J. Lemêtre, following the same relationship model, but without any anxieties, does not claim to be recognized *a priori* as a personality, an Artist (as he is), but conquers us by revealing his energy, talent and humanity starting from scratch, in the most natural way.

I sat with J.-J. Lemêtre both in official situations and in private contexts and he is surprisingly equal to himself. He never conforms to the game of social conventions. The suit and tie are as if foreign to him. In concert, in conferences-demonstrations, as well as in workshops, on the street or in a restaurant, Lemêtre always seems ready to surprise, to contradict expectations, to evade any attempt to fix him in a definition. He could be seen as a mirror of his invented instruments, composites, polyvalent and protean manifestations of a man and artist always in the state of flow described by the psychologist Mihaly Csikszentmihalyi. He defines the “optimal flow experience” as a situation in which attention is freely invested in achieving goals because there is no clutter to fix and no threat to defend against for the person who can organize his consciousness, in order to live in the flow of optimal experience. The benefits of such an attitude are the increase in the quality of life. Approaching optimal flow involves mobilizing an individual to restructure their consciousness.⁴

³ The Russian actor, director and producer Nikita Mikhalkov, invited to the B-EST International Film Festival, held a master-class on the theme *The director in 2 poses – outside the filming and in the frame* on April 15, 2007, at the Amphitheater Hall Bucharest National Theatre.

⁴ **Mihaly Csikszentmihalyi**, *Applications of Flow in Human Development and Education. The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi 3* (Springer, 2014); *Flow and the Foundations of Positive Psychology. The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi 2* (Springer, 2014).

Not only the simple presence, but especially J.-J. Lemêtre's speech encourages a person to reevaluate many of one's beliefs, for example those concerning music: Lemêtre showed us that we are prisoners of culturally dictated auditory patterns and that they differ from the patterns of an oriental or an African. He warned us: "We live in a *binary culture*, due to our education; the first words of the child, "mama", "dada", "papa" have two syllables each. We must be able to attack this habit that causes us to prefer "binary" rhythms⁵ instead of non-binary ones, symmetries instead of asymmetries, the comfort zone instead of unknown territories." He also attacks the general conception about theater music, whose role, he states, is not to illustrate the stage action, but to be a true partner of the actors in the construction of the role and the situations. The way the stage music appears is also unique. According to J.-J. Lemêtre, the music comes from the intimate connection between the musician and the actors. The French artist revealed to us how he used to sit next to the stage from the very first rehearsal with a small Chinese drum and carefully attend the action. The process seems to be one of "give and take": the composer draws inspiration from the actors and gives back to them their music. He then becomes a kind of guide, an energetic support on which the rhythms of the interpretations are articulated. Naturally, the music and especially the percussions are used by Lemêtre in the actor training as well, with beneficial effects. The proof that Lemêtre has a special competence in "reading" actors – based on his vast experience – comes when, at the insistence of the students, he offers them personal feedback. I am amazed at the accuracy of his observations that resonate with mine, but I have been tutoring these students for a year already.

All these aspects led me to observe Jean-Jacques very carefully. I discovered that he has an inexhaustible working energy, typical of great artists, fueled by an adolescent air. He likes to surround himself with an aura of sensationalism, he is a spectacular man. His speech is so surprising at times that he seems to charmingly fictionalize even his own biography. Once, before the closure of a workshop session, he unexpectedly began to tell us a story regarding his origins. He told us that his mother was a Romanian Gypsy

⁵ By "binary rhythm", J. J. Lemêtre refers to rhythm in 4 beats.

refugee, that came from a village located in the north of Romania, and that his father came from Newfoundland. He declared that he feels half gypsy, half Newfoundland, “half land, half water”. He then declares himself a disciple of an eccentric New York street artist of the 70s, the blind composer Moondog⁶. Like many great artists, J.-J. Lemêtre fascinates his collaborators and disciples. He offers but also claims total dedication.

The Shaman

Next, I will evoke some of the key moments of J.-J. Lemêtre’s presence, as recorded in my daily notes.

On the day of his *Mini multi-instrumental concert*, in Cluj, the artist arrives at the Harag György studio, located on the first floor of the Faculty of Theater and Film, just a few minutes before the beginning of the event. He spreads the 70 precious instruments he brought to Cluj on two improvised tables and informs me that he does not need either lights or a microphone. He starts his demonstration in a cordial, playful tone, always making jokes about the translation from the host of the meeting, Ștefan Pop- Curșeu, quickly dispelling the official, academic air. He humorously declares himself a “minimalist” collector with reference to the 3,000 instruments he owns, a number that does not seem so impressive when he also informs us that there are 46,000 different instruments worldwide.

He then tells that he invents new instruments for each new show and even for each role. He describes the processes of performance and music construction as occurring in parallel and symbiosis. So far, he has created 800 instruments that produce sounds that “do not exist anywhere else or that

⁶ Louis Thomas Hardin, known professionally as Moondog, an American composer, musician, performer, music theorist, poet, and inventor of musical instruments. He was blind dressed in a Viking costume and stood as a sentinel in midtown Manhattan. There he sold his poems and played percussion instruments for money. Most people thought he was mentally ill, unaware that they were dealing with an acclaimed American composer, recording for major labels, praised by Leonard Bernstein and Duke Ellington, and who had recorded a disc of children’s music with Julie Andrews (source: <https://macleans.ca/culture/the-weird-and-true-story-of-moondog/>).

have not existed for a long time". I realize that what Lemêtre presents to us (students, teachers and people from outside the Faculty) is not actually a concert, but an acoustic journey through time, making us feel how the oldest or the newer instruments sound like. The musician, who impetuously proclaims himself a "Neanderthalian," continues his demonstration with the prehistoric rhombus hanging from the end of a string, used by shamans, which, when turned strongly, vibrates making a sound that evokes the voices of the ancestors. Guided by the shaman Lemêtre, we visit a real cabinet of musical curiosities, bizarre instruments – made of animal horns or bones, stone, metal, wood, shells, etc. – which are important not so much for the sounds emitted, but mostly for the sensations that their sounds evoke in the listeners. At one point, caught up in his tumultuous display, Jean-Jacques cuts his finger on one of the blades of his instruments, but although he is bleeding, he continues his demonstration undisturbed and humorously presents a truly strange instrument made in India from the settlers' typewriters. So he covers, in less than an hour, a fabulous history of sound tools, made from natural elements, never accepted into the restricted family of orchestral instruments. During the presentation, another unexpected thing happens: he finds, with bitter irony, that one of the instruments, made of an ornate seashell, was broken, probably by the porters at the airport. He also overcomes this moment with humor, trying to make the remaining fragment of the magnificent instrument sound. At the end of the mini-concert, he surprises us all by generously inviting us to test his treasured instruments. He stands aside and enjoys seeing the frenzy with which the students rush and improvise on the ancient instruments creating a joyful uproar. It's an unfettered encounter between today's youth and instruments from all time.

The Teacher

The workshop, coordinated by J.-J. Lemêtre, is held in the same studio where the mini-concert took place. We work four, five hours a day, in two shifts, in the morning and in the afternoon. As with any workshop, the dynamics of participation is variable. On the first day, we enjoy a large audience, about

50 students-actors, Romanian and Hungarian. The floor and the walls of the studio vibrate to the sound of the drum with which Lemêtre imposes the rhythm and energy of the collective walking exercises. Although he announces at the beginning that he expects participants to be warmed up before the sessions, he always inserts warm up games in the work, that are meant to prompt the playful spirit and to strengthen the body-voice-imagination cohesion.

In the following days, the number of participants decreases, but the group stabilizes, only those interested and available for the French artist's proposals remain. His assignments are not easy, the comments are sometimes acid, the frequent digressions of the master are not always comfortable or accessible. He sanctions mistakes and interpretation inaccuracies with an explosive, playful, but firm "niet!". At one point a few students even fight the opinions and position of J.-J. Lemêtre, disturbing us, the teachers that are present. Our concern melts away, however, watching how Lemêtre manages to control the slightly irreverent attitude of the youngsters and how he channels their energies towards the work.

During the six days of the workshop, Lemêtre proposes various exercises that can be classified into several categories. Although he does not seem to have prepared a very rigorous structure in advance, his choice of topics seems to be guided by accurately identifying the needs and aspirations of the students. The order of the exercises is never the same.

Walking exercises

Working energy and Presence seem to be the target of collective walk exercises, supported by the percussion. At the teacher's signals, the actors stop and must execute, without delay, different indications that stimulate their kinesthetic response, imagination, visual culture, and the ability to incorporate different archetypal characters and situations (examples of themes: dancers of tango, flamenco, tribal, minuet, tourists in New York, aggressive felines, Charlie Caplin, Party at 5 in the morning, etc.). It is interesting that this type of warm-up exercises are used not only at the beginning, but also whenever the group's energy is low.

Through walking exercises when the gait is rigorously regulated from the outside, or the rhythm exercises done in a circle, seated, the development of the rhythmic qualities, the depart from the specific Western binary rhythm paradigm, is pursued insistently. I mention only one apparently simple exercise, meant to counteract the habit of symmetry, an exercise that the students caught on to quickly, but with which I still have difficulty, probably being more trapped in binary thinking than the younger ones.

Rhythm and percussion exercise 3 + 3 + 2⁷

A few basic rules are established: a) the first beat is always played with the left hand; b) the same hand does not beat twice consecutively in the same place.

The exercise begins: the left hand taps once on the left leg/ the right hand taps the right one/ the left hand taps the right leg/ then the right hand taps the left leg/ the left hand on the right one/ the right hand on the right leg; then left hand to the left and right hand to the right and so on.

Variation: repeat the formula "3 + 3 + 2" in the loop, making 2 slow cycles and the third twice as fast. In general, the exercises include many variations that seek to avoid routine installation and mechanical solutions.

Geometric figures. Dissociation of limbs

Another important cycle of exercises is aimed at improving coordination, independence of limbs. These exercises will also appear in the later demonstration, to make the audience understand first-hand the technical challenges the actors face. Here, the task of the actor is to draw in the air, simultaneously, with different limbs, different geometric figures. For example, holding an imaginary chalk in their left hand, they draw, on an imaginary

⁷ For further understanding of these exercises, I recommend Pierre Longueness's *Jouer avec la musique. Jean-Jacques Lemètre et le Théâtre du Soleil* (Arles : Le Temps du Théâtre, Actes Sud-Papiers, 2018) : 191-248 ; Jean-Marc Quillet, *Musique et théâtre. La musique de Jean-Jacques Lemètre au Théâtre du Soleil, entretien délectable et inachevé avec Jean-Jacques Lemètre, musicien au Théâtre du Soleil* (Paris : L'Harmattan, 2013).

painting in front of the body, a vertical line, from top to bottom (the first time); on the 2nd time the hand travels the same line from bottom to top. Simultaneously, holding an imaginary chalk in their right hand, they begin to draw a right triangle, lowering a line on the first beat, then drawing the horizontal line outwards on the 2nd beat, and then going up to the upper angle of the triangle on the 3rd beat time; the triangle is drawn with the right hand simultaneously with the repeated drawing of the vertical line with the left hand.

Variation: do the same thing but say out loud “kling” when the left hand comes back up to the original starting point, and “klong!” when the right hand returns to the starting point of the triangle.

The exercise can be repeated by switching hands and/or drawing a rectangle in the air with one hand and a triangle with the other. A development of the exercise involves making the geometric figures simultaneously, but with the legs, by jumping in place. Exercises of this kind put the patience and skill of the students to the test, but they are ambitious and even have fun. Lemêtre, always indulgent with this kind of exercise, encourages them to quickly pick up when they make a mistake.

Special attention is paid to finding the actor’s true voice and adjusting it. When a student complains that he or she has no ear for music, Lemêtre, after listening to them carefully, tells them that they are not at all like that, only that they still do not know where, in their body, the various musical sounds are formed.

Choral exercises

From this category of exercises, we retained the exercise called “Cluster”: in the first moment, the group arranges itself in a circle facing the inside of the circle, then everyone turns to the outside of the circle. In the first phase, everyone is turned inward, inhale quietly – make *a cluster* – then stop – then everyone turns outward quietly – inspiration, and begins to speak, at the same vocal volume as the cry from the *cluster*, an improvised story, or a monologue to an imaginary listener or to the audience. By “cluster,” Lemêtre means a loud vocal release, on a vowel of their choice, made by all participants at once. At the signal of the coordinator, all participants play their note:

attention is directed to the synchronization of everyone. The exercise has several variants: interrupting the story – inspiration cluster – resuming the text; the same but continuing after the cluster in English or another foreign language; the same thing but whispering.

Also in this category, there are the exercises with a conductor that the students have fun with.

Here the group is divided into 2 subgroups, the girls, and the boys. The conductor indicates by signs who sings and who is silent. Also, the conductor can indicate a crescendo or des-crescendo. All participants take turns to be conductors.

In addition to the training of the actor's "pre-expressive" skills (in Eugenio Barba's terms) – daily practice includes performance technique and audience work. Of these exercises, one seemed to me to have an archetypal quality. It is an exercise that establishes a stage entrance protocol, by crossing a few thresholds. The actor learns to make a clear difference between his/ her every day and extra-daily, condition of existence and behavior.

The Entrance

Each of the students, in turn, makes an entrance on stage coming from the hall, an entrance that is divided into several moments, called by Lemêtre "musical phrases":

1. *Decision/choice* and initiation (the student waits still, in an everyday condition, as a private person or "civilian" and thinks about what he/she is going to do).
2. *The way from the hall to the stage through the left side of the hall* – the preparation – (the student passes from the condition of a civilian person to that of an "actor").

Note: Considering this stage as crucial, Lemêtre points out the frequent mistake of starting gradually and demands a firm decision translated into a similar movement. As for walking to the stage, Lemêtre insists that the actors take enough time but without wasting time, i.e. not to be too slow and that walking should be an affirmation of the desire to reach the stage.

3. *Walking behind the curtain*: once on stage, the actor turns to the right and moves forward behind the imaginary curtain – thus hidden from the audience – to the center, near the opening of the curtain (he/ she is an “actor”).

Note: Lemêtre requires a certain quality of movement by imagining that you are pulled forward by an invisible thread, that you are present, that you are concrete.

4. *The entrance*, composed of the following sequences: the opening of the curtain, the first step and the closing of the curtain behind you, coming to the front stage in front of the audience (it corresponds to the transition from the condition of actor to that of “character”).

Note: The actors are required to really see and believe in the real existence of the imaginary curtain, this condition being a precondition for belief in stage fiction.

5. *Taking the audience into consideration*: a pause followed by an actual scanning of the audience from left to right (as a “character”) then returning to the centre.

Note: Lemêtre insists that this gaze be sustained, that the actors control their blinks, their breathing and every part of their bodies because any detail left unattended can diminish the actor’s presence in the eyes of the audience.

6. *Strongly speaking the line*: “Hello. My name is (name)!” (as “character”), returning to the exit and exiting the stage (as “character”).
7. *Backstage* (again as a “civilian”).

The students try, seriously, to go through the above stages within the parameters set by Lemêtre, but he often stops them, makes observations, makes them redo. Their frustration is natural, but it diminishes due to the fairness of the corrections. Lemêtre notes that most actors still do not know how to prepare for the entrance, to center themselves enough to acquire the strength necessary for the *decision* to begin; he notices a tendency to speed up actions, aspects that are also related to the fact that he is working with first-year students who still lack the experience of performing in front of an audience.

The conceptual practitioner

J.-J. Lemêtre often makes long digressions, some ideas are repeated, on purpose, to fix them in the minds and especially in the bodies of the students. His words give rise to questions and controversies, in a word they awaken dormant energies, trigger mental processes that continue today, long after the departure of the French master. I reproduce, below, some of his aphorisms that stayed with us.

“The four demons that threaten the actors, the four dangers that must be fought, are: Realism, Psychologism, The Everyday Life, Naturalism. The four don’t mean anything, i.e. they don’t have the power of meaning, they don’t have theatricality.”

“Realism is not theatrical. Realism belongs to cinema (...) Theater is different from everyday life. Theater means Poetry – Magic – Dream – Fantasy. (...) Replace realism with *theatrical realism*. The rhythm, the contrasts, the changes keep you in the realm of theatricality. To think theatrically is to think musically.”

About the body shape: “no matter how you stand on stage, imagine it’s a posture! (...) finish the body before you start talking!” (i.e., fix the body posture/ attitude most suitable to support what you have to communicate, a text, a song, etc.).

The difference between *diction* and *articulation*, according to Lemêtre: *diction* means practicing words in a neutral state, according to the rules, a facial gymnastics, as in the case of tongue twisters; *articulation* would be the exaggerated utterance of words, with interest in their musicality and the expression of intent.

Mantras for the actor

“If you don’t believe in what you’re doing, don’t do it!”

“Train your imagination muscle to *see* what you are doing (to feed your action with inner images) and to *see yourself* doing (only then can you control the action to the end).”

“Learn to start something. Breathing is the most important thing (...) The sequence of the beginning includes the following stages: *exhalation – inspiration – action* (a line or movement performed directly, without delay).”

“The scene is about escalation: if you start badly, things get worse later.”

“Always be in the present, not in the future, thinking ‘what’s next?’, and not in memory, worrying about ‘what did I do?!’”

To the actors when improvising: “Don’t make up/invent anything! (...) I don’t want to see *ideas*, but *proposals*. An idea is exhausted in the time it took you to communicate it.”

“Eliminate the word ‘exercise’ from the vocabulary. Never think that what you are doing is an exercise, but something that belongs to life and is theatre.”

About silence, rhythm

“Silence is rhythmic. (...) Silence must be musical. (...) See with your ears! (...) Listen to the silences between the words. Complete silence does not exist at any time. Hear how many layers depth silence has. (...) Silence is a matter of attention. (...) Don’t be afraid of silences, interruptions, stops. Feel the energy of the pause/ interruption. Your strength comes from stops.”

“Feel the rhythm of the scene; the action must be in the right rhythm; you must be connected to the right rhythm. (...) Breathing is a good guide for integrating into the rhythm of the scene.”

“Movement and rhythm exercises mark the beginning of working on independence between body and voice because it is very useful to differentiate between *independence* (when each part of the body does something else, independently – opposite vector), *interdependence* (when each part does what it does separately – but everything integrates into a common rhythmic phrase, the parts complementing each other in a composition) and *dependence* (when each part of the body does the same thing, mirroring each other).”

“A golden rule for actors: don’t talk while moving! If you talk while moving, two actions overlap, and the audience doesn’t know what to watch. (...) Walking, stopping, answering means a series of three expressive actions

that must be organized individually. (...) You must always remain *in action*, but that does not mean moving all the time or making noises, but being in the right rhythm of the scene.”

“There is rehearsal tempo and performance tempo.”

Theme and variations

“The theme is just the starting point. The director/teacher sets *the theme*, you, actors, propose the variations. The idea is to have as many variations on the same theme as possible. Don’t get attached to just one option.” (observation valid for all those involved in stage work: students, actors, directors, teachers).

Public course

“Never forget the audience. Before you see, you hear. To see, you must hear first. Sound is the first stimulus that reaches the public.”

“The actor’s only allies are the spectators, the gods in the sky and the gods under the earth. These three courts must be addressed simultaneously by the actor on the stage.”

[About audience activation] “The act of *listening* on stage is the most powerful; if the audience sees you, the actor, listening to the action, it becomes even more attentive, you increase their interest in what is happening.”

Feedback. C’est parfait!

One of the most valuable lessons I received from J.-J. Lemêtre can be summed up in the expression: “parfait!”

Lemêtre said from day one, then kept repeating: “If you make a mistake, it’s perfect but never make the same mistakes again, change the mistake.” This idea marked our students the most and encouraged them to gain an ease in improvisational proposals which, today, they still take full advantage of. “Perfect!” is not a value judgment, it does not mean that the result is perfect, it means “ok, it was as good as it could be, let’s do it again.”

This means giving confidence to that student that you validate his/ her involvement in the topic or task he/ she just performed, but that, together, development solutions can be found.

Watching Lemêtre's corrections I understand that, for him, evaluation is not a diagnosis, but research. You need to identify the Root Causes that led to certain errors. As a teacher, there is no need to dwell on the things you cannot change. Feedback to Lemêtre is a way of non-attachment and energy saving. He does not rush to fine a person when she/he has done something wrongly. He rather lets things cool down first and then he carefully formulates the feedback, equipping the person with simple mantras like, "to be bigger on stage, align and straighten your posture" or "be as generous with the spectators as with your acting partners".

The Director

For the Sibiu International Theater Festival, J.-J. Lemêtre built, in just four days, a free spectacular structure, called *Ludic Scales: a Journey through Theatre, Dance and Music*, composed of five scenes: *The Babel Tower*; *Warm Up*; *The Childhood*; *The Theater*; *Concert with invented instruments*.

The event was designed by Lemêtre as a work in progress, a "présentation de travail", a "projet curieux", "something that has never been done before". In fact, Lemêtre the director was preparing, with the students' input, a theatrical farce, an ingenious cultural diversion. He announced, from the beginning, that we were going to work on a "cours de public" (a course for the audience); we would have to contradict the audience's expectations, surprise it, trick it step by step so that it would eventually become the protagonist. The goal was to change the way the public sees, feels and listens to the artistic act. Lemêtre was proposing that the audience and the performers on stage become a community, through joint improvisation.

The event was directed in the form of an open lecture in which J. J. Lemêtre gave assignments to the students and intervened from time to time offering explanations, making tasty comments, and challenging the audience to get actively involved.

For *The Babel Tower* scene, Lemêtre thought of a re-actualization of his *Babel Orkestra* project⁸. The students addressed the audience by simultaneously speaking the same text – in fact, a play on words – translated into French, English, Ukrainian, German, Romanian, Greek, Indonesian, Japanese, Mexican, Serbian, Armenian, Portuguese, Mandarin, Norwegian, Finnish, Flemish, Javanese, Dutch, Arabic, Korean, Iranian, etc. The musician thus sought to highlight the musical diversity of languages. I was impressed, during the script development phase, by the email correspondence based on which Lemêtre obtained the translation of his text. For two weeks, I saw how, from all corners of the world, came the most exotic sound transpositions of the text, an illustrative proof of the fact that the musician is connected by invisible threads with friends from all over the world, ready to contribute to his projects⁹. In Sibiu’s performance, Lemêtre introduced a part especially designed to draw attention to Russia’s unjust war against Ukraine. The students whispered “Ukraine!” for a few moments.

The second scene, *Warm Up*, apparently had a demonstration character. The students presented various rhythmic, coordination and kinesthetic response exercises. Lemêtre then challenged the audience to try to join the actors and solve the exercises together. What seemed simple at first turned out to be difficult. The audience was amused and once again appreciated the qualities and preparation of the students.

The third scene, *The Childhood*, was a sequence of small individual presentations by students performing poems and songs from their childhood.

The Theatre, the fourth scene, prepared in advance, was a development of the group Entrance exercises. The scene also featured what, in Théâtre du Soleil jargon, is called a “concoctage”, that is a collective improvisation with a situation, a simple plot, and a few lines of action. The students were divided into two theater groups humorously named “Pilaf” and “Côte de boeuf”.

⁸ *Babel Orkestra* was an installation, an orchestral work of spoken voices by Jean-Jacques Lemêtre intended to inaugurate the immersive spaces of the SAT (Technological Arts Society) in 2011 in Montreal, Canada. (<https://vimeo.com/53113146>).

⁹ Here is a fragment of the original playful text created by J. J. Lemêtre: “ça!/ c’est quoi?/ c’est quoi ça?/ c’est quoi ça là?/ ça! c’est quoi ça là?/ c’est quoi ça? c’est quoi ça?/ c’est quoi ça? c’est quoi ça là? ça c’est quoi ça, c’est quoi ça là?....”

The two groups performed for each other and for the audience, a short artistic number.

The evening ended with a “concert” conducted by J.-J. Lemêtre himself. He introduced the “cosmic premiere” of the students’ “symphonic-harmonic-sympathetic orchestra” and announced that fragments of a score discovered in the archaeological site in the courtyard of the Faculty of Theatre and Film in Cluj will be played. The students crawled in under the curtain and then played instruments they had built themselves from humble materials, but ingenious in sonority. The audience had a lot of fun. The concert, as well as the atmosphere created by J.-J. Lemêtre, are reminiscent of the avant-garde artistic events of the early 20th century, when artists pushed the limits of art to the extreme to challenge the spectators to break out of their numbness and become co-participants.

This community spirit of theater is, for me, the most important legacy that J.-J. Lemêtre leaves us. The musician pushes the boundaries that separate us from each other and succeeds, with hard efforts, to bring us closer, so that we are no longer separate entities, artists and spectators, teachers and students, but rediscover ourselves as a single community united by the power of improvisation. In Jean-Jacques I met a person who lives in the zone of optimal experience, someone who really believes that all people have an inherent value and by believing that he makes the others become a complete source of happiness.

Feedback from students

After J.-J. Lemêtre’s departure, I challenged the students to answer in writing to the question “What did you gain in the creative work coordinated by J.-J. Lemêtre?” Here is a selection of responses:

“Making an action does not necessarily mean moving all the time. Worth mentioning the fact that in order to see, you must first listen.” (Anda U.)

“In the two teams [of actors] the level of group communication and organization of ideas was bad, probably due to a lack of an attitude of availability. Here, J.-J.’s intervention was very beneficial.” (Andrada C.)

"I think it is very important to focus on certain concepts of the lessons learned thanks to the workshops with J.-J. Lemêtre:

1. "Realism" vs "Truth": although Lemêtre teaches us a specific ideology of theater (...) this ideology does not betray the truth, because the truth is not synonymous with the real. "Believing" is synonymous with truth.

2. The term "theatricality": Lemêtre teaches us how theatricality is necessary in working on stage (...) to fructify its poetic nature and to highlight the subtext and metaphor.

3. The technique does not betray the truth: the technique can be imagined as an outline that the actor must respect, filling the interior and being colored by the truth.

4. Thinking like a child: it is a necessary and irreplaceable tool for the actor. It is his/her ability to adapt to the director's proposals and to respond promptly, openly, playfully, without fear.

5. Searching for one's own rhythm: It is an obligation for the actor to perform an action in an organic rhythm, *necessary* for the stage situation, a necessity that the actor feels inside him/ her." (Christian U.)

"Through the meetings with Mr. Jean-Jacques Lemêtre, I understood even more how important punctuality and preparation for work are. We were asked to come already warmed up, so we were treated like professionals. Not only that, but he wanted to present us to the public as professionals." (Flavius B.)

"After the meeting with Lemêtre I can say that I look at the scene as a liberation and a return to childhood." (Gabriel E.)

"I feel that after the meeting with Lemêtre I realized that I have a lot of work to do on some things that at first glance are very simple, such as the tempo, the imaginal muscle and the respiratory muscle. (...) Lemêtre is a very valuable man who you always want around you." (Julia B.)

"Mr. Lemêtre told us very clearly: "Take your choice until the end, until the director tells you it's too much, don't tell yourself it's too much, that's how you create blockages." He told me, personally, that I was creating false problems for myself and that I should make a choice between them. (...) So, "Everything is simple, serious, complicated do not exist – it is possible.", Lemêtre told me." (Cristina K.)

“I think the most important lesson I was left with was that the process can be more important than the result. For a few days, we worked and felt exactly like the actors at the Théâtre du Soleil.” (Lavinia F.)

“This workshop gave me the chance to understand and live the famous saying "Freedom in Rigor" and for that I am deeply grateful.” (Stefan R.)

“My experience with Mr. Lemêtre made me want more (...). Now I think it really was like a breath of fresh air, I really don't know what I would have done without the Lemêtre experience. It doesn't end here, this is just the Beginning, he just planted a seed that now must grow. I hope I can take care of it...” (Sânziana O.)

REFERENCES

- Basuyaux, Marie-Laure, “Interview of Jean-Jacques Lemêtre, composer and musician”.
<https://sihanouk-archives-inachevees.org/concepteurs/la-musique-2/?lang=en> (accessed September 2023).
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Flow and the Foundations of Positive Psychology. The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi 2*. Springer, 2014.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Applications of Flow in Human Development and Education. The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi 3*. Springer, 2014.
- Longuenesse, Pierre. *Jouer avec la musique. Jean-Jacques Lemêtre et le Théâtre du Soleil*. Arles : Le Temps du Théâtre, Actes Sud-Papiers, 2018.
- Quillet, Jean-Marc. *Musique et théâtre. La musique de Jean-Jacques Lemêtre au Théâtre du Soleil, entretien délectable et inachevé avec Jean-Jacques Lemêtre, musicien au Théâtre du Soleil*. Paris : L'Harmattan, 2013.
- www.jeanjacqueslemetre.com

FILIP ODANGIU (born 1976, Timișoara) is one of the promoters of a new approach in the propaedeutics of the actor's art, based on exploring the mechanisms of imagination and metacognition. He made his undergraduate studies at Timisoara (painting) and Cluj (acting), where he obtained a PhD in Theatre in 2013, with a thesis dedicated to the formation of the actor. He achieved his Master in Philosophy of Culture and Performing Arts at the Faculty of Theatre and Television, Babes-Bolyai University of Cluj. Author of

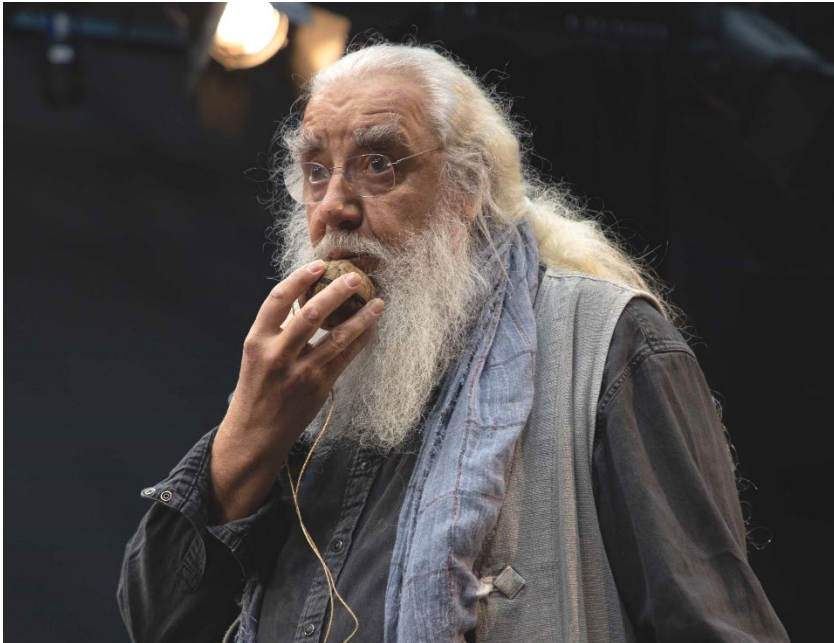
two reference books in the field of theater practice, The intelligent body. Metacognitive strategies in actor training and Praxis. The strategic exercise, both published by Casa Cărții de Știință Publishing House, Cluj, in 2013. Filip Odangiu is also a collaborating actor of the Cluj National Theater and an Associate Professor at the Faculty of Theater and Film at Babeș-Bolyai University Cluj, where he has been teaching acting, improvisation, non-verbal theater, mask theater since 2003. His work, besides the didactic aspects, includes several directions: theater directing, stage design, fine arts, journalism. In 2020, together with former students, he founded the MAIDAN Creative Center, a private theater in Cluj-Napoca.

**MISCELLANEA:
INTERVIEWS**

*De Molière à nos jours : l'enseignement du théâtre par la
mélodie, le rythme et l'harmonie*

Interview avec **Jean-Jacques Lemêtre**

Ștefana POP-CURȘEU¹



¹ PhD in Theatre Studies, Associate Professor at The Faculty of Theatre and Film, UBB Cluj.
stefana.pop@ubbcluj.ro



Jean-Jacques Lemêtre est le compositeur de musique de théâtre le plus connu de France. Il a collaboré près de 40 ans avec la célèbre metteuse en scène Ariane Mnouchkine pour les créations scéniques légendaires du Théâtre du Soleil et continue de vivre la musique à travers le théâtre et le film. Il a donné des centaines de conférences et a dirigé des centaines d'ateliers dans le monde entier, a composé des musiques de film et a remporté cette année le prix de la meilleure bande originale à Cannes pour le film ICI LE MISTRAL SOUFFLE FORT réalisé par Sabine Jean. Jean-Jacques Lemêtre est aussi un grand passionné, collectionneur d'instruments de musique du monde entier, avec une collection de plus de 2000 instruments, mais aussi luthier, artiste-artisan, créateur et inventeur de dizaines d'instruments nouveaux. Il a collaboré avec de nombreux danseurs, circassiens, thérapeutes, pédagogues et musiciens de toutes sortes d'Occident et d'Orient. Venu plusieurs fois en Roumanie, à la Faculté de Théâtre et Film de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj, Jean-Jacques Lemêtre aime travailler avec les étudiants, leur faire découvrir leur rythme intérieur et l'importance de la prise de conscience de leur présence musicale scénique. L'enseignement et la transmission font partie de ses préoccupations actuelles, comme le montre le dialogue suivant.

Ștefana Pop-Curșeu : *Nous venons de fêter quatre siècles depuis la naissance de Molière : c'est une longue et fascinante histoire qui implique aussi le compagnonnage permanent du théâtre et de la musique (qu'elle soit baroque ou non). En tant que compositeur de musique de théâtre et artiste, quelle est ton histoire personnelle liée à Molière?*

Jean-Jacques Lemêtre : En tant que jeune étudiant en musique, j'ai entendu très souvent durant mes études le nom de Molière car il est totalement assimilé aux grands compositeurs du XVII^e siècle. Il est connu comme comédien, dramaturge, auteur, metteur en scène et directeur. Mais à son époque il était en étroite collaboration avec les meilleurs architectes scéniques, les chorégraphes et les musiciens-compositeurs du temps. En fait, c'est le précurseur et un des fondateurs de l'Opéra en France : c'est le premier à amener et porter la Musique sur scène, avec principalement deux grands compositeurs baroques, Jean-Baptiste Lully et Marc-Antoine Charpentier, qui eux-mêmes faisaient partie des compositeurs de Musique de Théâtre avec le premier, Claudio Monteverdi, puis Henry Purcell, Jean-Philippe Rameau, André Campra etc...

Molière crée aussi un nouveau genre : la *Comédie-Ballet*, intégrant comédie, musique et danse (si on pense à sa collaboration avec J.-B. Lully et leur *Bourgeois Gentilhomme*. Par contre à partir du *Malade Imaginaire*, il travailla avec M.-A. Charpentier à cause d'un conflit avec Lully qui obtint du Roi Louis XIV la permission d'interdire la musique dans les pièces de théâtre. À l'époque dans les pièces de théâtre on chantait, on dansait, on faisait de la pantomime etc., mais pour la musique de nombreuses partitions sont hélas ! aujourd'hui perdues ou bien nous avons plusieurs versions à cause des tracas avec Lully...

Il avait et il cherchait tout le temps à obtenir les meilleurs musiciens très souvent multi-instrumentistes. Ordinairement, il avait 6 violonistes, mais aussi il pouvait avoir juste 4 violons comme par exemple dans *L'Escole des Femmes* pour jouer durant les Entractes ou de grandes quantités de chanteurs-musiciens-danseurs-acrobates : par exemple dans *Andromède*. L'avantage de la musique était dès lors de préserver « l'illusion théâtrale » en couvrant le bruit et le raffut de toutes les machineries, poulies, cordages, etc. Un peu comme au début du cinéma muet. Il travaillait en direct avec ses collaborateurs pour obtenir un résultat qui ne détourne pas l'attention du public, donc très lié au texte et à l'Histoire.

Ştefana Pop-Curşeu : *Après ton arrivée au Théâtre du Soleil, quelle a été ta place, ton rôle dans les créations d'Ariane Mnouchkine liées à l'œuvre de Molière ? Tu n'a pas participé au film sur sa vie, n'est-ce pas ?*

Jean-Jacques Lemêtre : Non, pour le Théâtre du Soleil à l'époque du film *Molière*, je n'étais pas encore présent. Mais j'étais un des rares musiciens en France qui jouait des instruments à vent et de percussions du Moyen-Âge et du Baroque, j'étais ce que l'on appelait musicien de Studio et donc je jouais durant les séances d'enregistrement également avec René Clemencic.

Pour le *Tartuffe* en 1995 j'ai pris la décision de ne pas être présent sur le « Plateau » car je me disais que les Alexandrins avaient déjà leur propre rythme et musique et donc que je n'avais pas à ajouter de la musique sur de la musique, mais j'ai fait comme à l'époque : juste les musiques pour les entractes qui était soit du bruitage: tonnerre, vent, l'extérieur etc., ou le son des « manifestations islamiques » plus la chanson *Money-Money*, qui était chantée par Matoub Iounes, un Kabyle algérien (chanteur de Raï) qui venait tout juste d'être assassiné en Algérie par les fanatiques extrémistes.

Ștefana Pop-Curșeu : Comment vois-tu l'actualité de Molière aujourd'hui et l'importance de l'enseignement de son œuvre ?

Jean-Jacques Lemêtre : C'est devenu un des piliers de l'enseignement littéraire en France et son œuvre reste une des références de la Littérature Universelle. D'ailleurs le Français est couramment désigné par la périphrase « la langue de Molière » et il est vrai qu'aujourd'hui, comme on le lit beaucoup depuis l'école, on oublie la plupart du temps qu'il était chanté très souvent. Mais il est nécessaire de le lire, de l'écouter, de l'entendre, de le chanter et de le jouer c'est une très grand Maître que l'on ne peut pas éviter dans sa vie.

Ștefana Pop-Curșeu : En effet, dans l'enseignement théâtral roumain aussi, Molière n'est jamais absent des cours d'Histoire du Théâtre. Il est considéré comme un des plus grands maîtres du genre comique.

Parlons justement de l'enseignement artistique d'aujourd'hui. Les enseignants ne sont pas toujours d'accord entre eux en ce qui concerne les directions à prendre, les méthodes à employer. Et si l'on parle de théâtre, tu as vu le niveau des étudiants de première année, puisque tu as conduit ce workshop avec eux, à la Faculté de Théâtre et Film de Cluj au début du mois de mars cette année 2023. Peux-tu me dire ce que tu as remarqué chez eux, quel est leur potentiel ou ce qui leur manque, sur quoi devrait s'appuyer l'enseignement qui leur est proposé ?

Jean-Jacques Lemêtre : Ce serait un peu prétentieux de te répondre parce que ce n'est pas vraiment une bonne question. Je t'explique. Quand je suis venu travailler avec eux, je ne savais pas qui j'avais en face. C'est donc en travaillant que j'ai commencé à voir qui est qui et qui fait quoi. À ce moment-là, j'ai vu que le jeune-homme qui joue de la flûte, Rareș, le fait très bien, et Filip Odangiu m'a dit qu'il rendait des visites à des musiciens traditionnels... Effectivement ce garçon a des qualités musicales, mélodiques, ce qui est très bien. Mais j'ai vu aussi que rythmiquement, dans son corps, ça ne va pas. Et donc cela me confirme ce que je pense depuis très longtemps. C'est-à-dire qu'il y a en musique ces trois départements : la mélodie, le rythme et l'harmonie, auxquels on ne peut pas échapper. Il faut passer par tout cela.

Ensuite, il y a cet autre garçon, qui joue aussi de la flûte et qui fait le paon dans le petit spectacle. C'est quelqu'un qui n'est pas musicien, mais il fait ce qu'il peut, le flûte n'est pas un instrument difficile. Mais il n'a pas évolué du tout pendant le travail d'une semaine. Puis, il y a cet autre étudiant de troisième année qui a participé à l'atelier avec ses camarades de première année et qui m'a beaucoup surpris. Mais je me suis demandé : quelle est la différence entre une première année et une troisième année ? Il n'y en a pas. Parce qu'il est tellement mauvais acteur qu'au lieu de faire ce qui était demandé il insistait sur la représentation du fait qu'il était lui, en troisième année. Sans compter que musicalement ce qu'il proposait était ridicule. En fait les gens croient que si je ne parle pas la langue je ne me rends pas compte. Mais j'ai besoin de sept secondes pour voir la qualité des gens...

Ce que je pense c'est qu'il faudrait, pendant un certain temps, 2-3 mois peut-être, qu'ils aient tous un cours de percussion. Corporelle et gestuelle. Pour qu'ils aient une sensation du rythme à l'extérieur et à l'intérieur. Parce que c'est la partie rythmique de la musique qu'il faudrait apprendre : pour le parler (il y a les onomatopées rythmiques qui existent dans toutes les langues), plus pour les comptes intérieurs afin de frapper des mains en même temps (tu as vu la catastrophe : ça ne marche pas du tout). Il faut faire travailler cela, car c'est ton rythme personnel que tu mets à disposition des autres dans une troupe, dans un chœur.

Ștefana Pop-Curșeu : Donc tu penses que voici un cours qu'il faudrait introduire dans le curriculum des étudiants, dès le début de leur apprentissage...

Jean-Jacques Lemêtre : Oui, mais pas plus de trois à quatre mois, car après il faut continuer par l'harmonie, c'est à dire qu'ils fassent tous un clavier. Et là, je ne pense pas à un piano à queue, ça peut être un orgue simple, ou une guitare... quelque chose qui soit polyphonique et qu'ils aient une notion d'accords, donc de superposition de sons, donc d'une éducation de l'oreille : majeures – mineures, modales – tonales – atonales, donc par rapport à la musique et aux différents styles de musique qu'ils veulent interpréter. Et cela dans un souci d'harmonie. Après, ils peuvent choisir leur instrument y compris la voix, pour faire de la mélodie.

Ștefana Pop-Curșeu : Tu parles des étudiants en musique mais aussi en théâtre...

Jean-Jacques Lemêtre : Et en danse. Ils se camouflent derrière les uns-deux-trois, mais pourquoi compter ainsi ? Je t'ai dit que c'était une question difficile, parce qu'on est en train de remettre en question un système éducationnel qui fonctionne comme ça depuis des siècles et qui n'est pas bon. On a toujours les mêmes erreurs. Tu as bien vu toutes ces erreurs de non connaissance, mais pas technique... il ne s'agit pas de faire un concerto, il ne s'agit pas de faire un solo de djembé, ce n'est pas ça du tout. Mais il faut que quelqu'un prenne cela en charge.

Filip me disait que c'est révolutionnaire... mais je le propose depuis 40 ans, seulement je ne peux pas venir habiter trois jours en Roumanie, trois jours à Johannesburg, encore trois à Berlin, etc. En fait, il faudrait que certains professeurs, pas mal de professeurs d'ailleurs, arrêtent de se prendre la grosse tête, et qu'ils se mettent vraiment au service de tout ça.

Ștefana Pop-Curșeu : ...au service des besoins réels des étudiants.

Jean-Jacques Lemêtre : Oui, oui, et qu'ils se mettent à la fois à l'écoute de l'étudiant, mais aussi de choses dont il n'a même pas conscience. Tu vois, si je n'avais pas fait ces exercices, qui aurait soulevé la problématique du rythme ? ...Personne.

Ștefana Pop-Curșeu : On parle beaucoup de rythme au théâtre... les critiques disent souvent par exemple, d'un spectacle, qu'il a des soucis de rythme, mais quand il faut préciser et mettre le doigt sur la plaie et dire c'est là ou là... la chose devient difficile.

Jean-Jacques Lemêtre : Mais tu sais pourquoi... par exemple, le travail du chœur est toujours très mal fait, il n'est presque jamais *rythmique*, il n'est que mélodique ou, à la rigueur, harmonique quand on fait plusieurs voix, mais pas rythmique. On laisse faire un flottement rythmique et les gens s'habituent à cela. C'est comme une chorale qui chante et tu te demandes pourquoi il y a toujours un qui finit après les autres. Ce qui peut être drôle, mais en fait cela

montre qu'il y a un ou deux ou plusieurs qui sont en dehors de l'orchestre. Il faut un minimum d'*écoute*. Alors l'*écoute*, au lieu d'en parler, il vaudrait mieux la faire, l'exercer.



Fig. 1 : Atelier avec les étudiants de FTF Cluj, Mars 2023

Ștefana Pop-Curșeu : Tu leurs en a beaucoup parlé ces jours-ci. L'espère qu'ils vont la pratiquer aussi...

Jean-Jacques Lemêtre : Non, parce que je n'ai été là qu'un court moment. Dans quelques semaines, ils ne s'en souviendront plus, parce que d'autres personnes leur diront autre chose, ils partiront vers d'autres recherches et voilà. Quand on leur propose quelque chose ils se cognent à cette chose là sans se rendre compte de ce qui ne va pas. En fait ils ont besoin d'une éducation musicale, non pas pour qu'on en fasse des musiciens, mais pour qu'ils

puissent mettre en valeur leur *rythme intérieur*, leur *mélodie intérieure* et leur *harmonie à plusieurs*. C'est extrêmement important ! Et après, sur tout cela tu vas rajouter tout l'esprit philosophique, analytique etc. : qu'est-ce que c'est qu'un personnage, qu'est-ce qu'il vient faire ici, comment...

Tu vois, pour l'exercice de l'entrée en scène que nous avons fait, la question ce n'est pas « comment j'entre en scène », mais c'est : « qu'est ce je viens faire sur scène ? ». Et tu sais, en tant que professeur de théâtre, tu utilises beaucoup de mots scientifiques mais aussi beaucoup de mots extrêmement simples. Mais si tu ne les expliques pas... Et il faut souvent les *réexpliquer* parce que les étudiants n'entendent pas. Et alors il faut trouver en tant que professeur le moment juste pour qu'ils t'*entendent*.

Ștefana Pop-Curșeu : Oui, dans le sens de comprendre. De comprendre véritablement et ne pas laisser passer l'information à côté.

Jean-Jacques Lemêtre : Donc à un moment, ils entendent mais ils ne comprennent pas, à un autre moment, ils pourraient comprendre mais ils n'écoutent pas, à un autre moment, ils confondent écouter, entendre et ouïr, à un moment c'est l'escalade des mots... donc il faut toujours imaginer et expliquer, mais pas qu'avec les mots et le mental mais aussi avec le corps. Et leur montrer qu'on n'est ni dans la musique, ni dans la danse, ni dans le théâtre, mais dans les trois, ensemble, tout le temps. Par exemple, la jeune-fille qui ne se tient pas droite, qui a cette espèce de fausse scoliose, tu le lui dis, mais il faut qu'elle s'imagine avoir toujours en face d'elle une pancarte qui lui crie de prendre garde à son épaule jusqu'à ce qu'elle résolve ce problème. Car ça se voit, et ça la détruit complètement : on ne la croit pas quand elle entre en scène, car le spectateur ne voit que ça.

Ștefana Pop-Curșeu : Le défaut saute aux yeux car il ne fait pas partie du personnage, mais de l'acteur. Mais, dis-moi, nous avons vu que plusieurs exercices que tu proposes visent une sorte de retour à l'enfance. Pourquoi ce retour est-il si important pour toi ?

Jean-Jacques Lemêtre : Dans le jeu de l'acteur et du personnage, s'il n'a pas d'enfance il n'a pas du tout de sincérité, au présent, dans un rythme qui ne soit pas psychologique mais dû seulement à l'état de l'enfance. Quand un

enfant joue, il le fait à une vitesse qui ne lui laisse pas le temps de penser. Mais quand un adulte joue il va se dire : « attendez ça va trop vite, là, je ne sais pas ce que je fais... ». L'enfant réfléchit assez vite, car ne se pose pas des questions, il fait, il est. Il ne trafique pas, il ne fabrique pas, il est. Et ne pas perdre l'enfance signifie être tout le temps au présent, comme les enfants ; les adolescents et les adultes ne sont jamais au présent, aujourd'hui les ados sont dans leurs téléphones et dans tout cela ; les adultes, eux, s'arrêtent trop pour demander, pour comprendre... non il faut le *faire*, tout simplement.

Ștefana Pop-Curșeu : Et alors tu associes l'improvisation à cet esprit de l'enfance ?

Jean-Jacques Lemêtre : Mais bien sûr, il y a chez l'enfant aussi cette naïveté, qui est en fait une vérité. Une vérité de l'enfance... Et il faut donc retrouver son enfance, et surtout il faudrait les regarder, regarder les enfants faire... dans une cour de récréation par exemple. Et si tu prends donc l'exercice de la cour de récréation que j'ai fait faire aux étudiants : il y a de beaux moments, mais c'est des moments qui durent cinq secondes. Parce qu'il n'y a pas d'imagination et donc ça va en boucle, c'est répétitif. Alors que pour les enfants, en trente secondes il va y avoir dix-huit mille personnages et cinquante situations... Tu vois ? Pour un adulte il va y avoir un faux personnage et une situation minable...

Un autre aspect : l'émerveillement et l'éveil, c'est l'enfance aussi. Puis, c'est le retour à ta famille, à ton éducation, d'où tu viens, d'où tu sors. Ce que je disais à propos des berceuses, des comptines, des poèmes de l'enfance, ce n'est pas pour que les enfants s'endorment, mais pour qu'ils entendent le rythme, la métrique de la langue maternelle. Par exemple, le Roumain a beaucoup plus de rythmes que le Français, où l'accent tombe toujours sur la dernière syllabe.

Ștefana Pop-Curșeu : Pour revenir au système d'enseignement, penses-tu donc que ce retour aux principes de l'enfance soit nécessaire à intégrer dans le parcours des étudiants ? Car dans notre Faculté de Théâtre, la première année est centrée sur l'étude du théâtre non-verbal surtout au premier semestre et ce serait donc un

excellent moment pour étudier tout ce que tu viens de proposer, afin de pouvoir passer au second semestre au rythme de la voix parlée.

Jean-Jacques Lemêtre : À la métrique de la langue oui, car cette métrique représente toute la richesse, c'est ce qui fait que tu vas articuler, que tu vas prononcer, c'est-à-dire que tu vas parler sur une scène et non comme dans la rue, où on ne comprend rien de ce qu'on entend.

Ștefana Pop-Curșeu : Un problème assez grave, la compréhension de ce qu'on entend sur scène ou même au cinéma, car si on prend par exemple des films contemporains, roumains ou français, on a souvent beaucoup de mal à entendre et à comprendre ce que les acteurs disent. Ils articulent mal.

Jean-Jacques Lemêtre : C'est pour cela que je disais à Filip qu'il faut les filmer pendant les exercices et revoir avec eux ce qu'ils ont fait et en discuter, seconde par seconde. Pour qu'ils voient les problèmes, ce que ça donne sur scène de mal articuler ou de trop articuler, de tomber dans l'autre excès.

Ștefana Pop-Curșeu : Afin d'éviter les extrêmes.

Jean-Jacques Lemêtre : Et donc tu vois que de tout ce qu'on a fait, rien n'est gratuit. Ce n'est que pédagogique... rien de démagogique... c'est de l'enseignement.

Ștefana Pop-Curșeu : Est-ce que tu penses que ce serait utile dans l'enseignement théâtral que chaque étudiant apprenne à jouer d'un instrument ?

Jean-Jacques Lemêtre : Ça serait utile, oui. Mais aussi peut-être juste comme nous l'avons fait avec « l'orchestre symphonique sympathique ».

Ștefana Pop-Curșeu : C'est-à-dire qu'ils inventent leurs propres instruments.

Jean-Jacques Lemêtre : Oui, qu'ils prennent conscience des familles d'instruments... Il n'y en a que cinq ! tout le monde dit : « Oh là, là, tu ne vas pas leur faire connaître tous les instruments... ! », mais il n'y a que les vents,

les cordes, les percussions, les claviers et les idiophones. (*Jean-Jacques fait un bruit en tapant avec la petite cuillère dans la tasse à thé*), ça vient du grec, et ça veut dire que c'est le matériau qui donne le son.

Ștefana Pop-Curșeu : Pour qu'ils prennent conscience de toute cette variété, et qu'ils puissent les utiliser pour enrichir aussi leur imagination sonore. Et c'est une véritable découverte pour eux, car ils ne font pas toujours attention à la sonorité des choses qui les entourent, et c'est pour cela qu'ils ne sont pas conscients, comme tu l'as très bien souligné plusieurs fois, du bruit qu'ils font eux-mêmes en scène.

Jean-Jacques Lemêtre : Non, jamais, ils ne s'entendent pas, ils sont sourds... et ils ne voient rien... du coup, ça fait beaucoup. Alors tu as vu qu'ils ont inventé plein de choses, mais le gant gonflé, la boîte de sardines avec des élastiques... ça c'est quand même les années '50, on a évolué, on n'est plus de ce temps-là. Ça c'est le mauvais côté de l'enfance...c'est le babillage, c'est de l'infantilisme. Mais il y a eu aussi de choses très sympathiques, c'était génial..., et quand tu leur donnes des indications, ils les font et ça a donné des sons surprenants.

Oui et c'est important surtout parce qu'ils doivent toujours avoir à l'esprit qu'il faut faire travailler les trois éléments en même temps : la danse, la musique et le théâtre. Même si ce n'est pas dit « on va danser » ou bien « on va faire un concerto de Beethoven » ; non, ce n'est pas ça. Car quand je dis *danse*, c'est parce qu'on est dans le corps, quand je dis *musique*, c'est parce qu'on est dans la voix, la mélodie, le rythme, et l'harmonie quand on est à plusieurs, et quand on est dans le théâtre, on essaie de trouver des situations, des personnages, il faut savoir où tu es, en te posant des questions : comment tu entres, comment tu pars, qu'est-ce que le bordel de sons que tu fais avec ton corps sur scène... Molière, dans *Dom Juan*, a une phrase fabuleuse : Sganarelle lui dit quelque chose du genre : « À quelle distance dois-tu être de moi ? et la réponse est : « À la distance d'une claque ». C'est-à-dire, si t'es trop loin, je ne peux pas t'atteindre donc on ne joue pas ensemble. Si tu es trop près, on s'étouffe et ça ne va pas, donc la bonne distance c'est la distance d'une claque. Et dans la vraie vie aussi, quand deux gens veulent vraiment se parler c'est à cette distance-là qu'ils se posent.

Puis, tu as Shakespeare qui nous donne des clés pour les chansons. Il n'y a pas de : « il entre avec sa flûte », mais c'est dans le texte qu'on comprend pourquoi tel personnage doit chanter et comment il va le faire. Et le théâtre ne s'arrête pas quand le chant se produit. Non, pas du tout, mais on passe de la parole au chant, et ça c'est hyper important. Car si le théâtre s'arrête et puis on chante ça fait de la musique folklorique, du traditionnel.

Ștefana Pop-Curșeu : Tu as raison, mais dans les mises en scène contemporaines de Shakespeare, c'est rare que les acteurs chantent.

Jean-Jacques Lemêtre : C'est aussi parce que les metteurs en scène se disent en entendant les acteurs « vous chantez tous comme des gamelles, alors on va mieux éviter de chanter en scène ». Parce que moi je te parle des chansons écrites par Shakespeare. Tous ceux qui travaillent ses pièces devraient connaître et écouter Alfred Deller, pour savoir ce que c'est qu'un haute-contre car c'est les seuls qui chantaient à l'époque. Donc ni femme ni homme, ça tombe bien aujourd'hui. Ni femme ni homme : Queer ? à l'époque on ne disait pas queer...on disait le haute-contre, c'est-à-dire le castrat. C'était la partie la plus sophistiquée, alors que l'haute c'était des hommes qui chantaient d'une voix super-aiguë, d'une voix de tête. Et ça aussi c'est quelque chose qu'il faut absolument travailler : la voix de tête et la voix de poitrine. Chez les hommes et chez les femmes, et ce n'est pas du tout la même chose.

Ștefana Pop-Curșeu : Ils étudient en 3^e année du canto, et c'est là qu'ils font les différents types de voix.

Jean-Jacques Lemêtre : Mais c'est tard... car ils chantent n'importe comment les années d'avant.

Ștefana Pop-Curșeu : Et donc ce que tu proposes, c'est que l'enseignement se fasse en suivant ces trois éléments théâtre – danse – musique tout le long de leur apprentissage. Ce qui, d'une certaine manière se fait chez nous...

Jean-Jacques Lemêtre : Oui, mais alors sans négliger dans le théâtre le côté politique, social du personnage... j'ai parlé un peu avec quelques personnes, et ils n'y connaissent rien de la politique, ils n'y sont pas engagés. « L'Ukraine ? » « Oui... mais bon... » Alors que après la présentation d'hier soir, il a deux-trois personnes qui sont venues me voir pour me dire : « merci pour l'Ukraine ». Donc, c'est compliqué, le métier de professeur est très compliqué, parce que tu dois leur parler de ça mais aussi de leurs problèmes à eux. Parce que l'un a des parents divorcés, l'autre je ne sais quel autre problème, donc tu dois gérer aussi tout cela : le savoir, le gérer, faire attention à lui en tant qu'individu, mais aussi à lui dans le groupe. Donc c'est hyper-important la psychologie, la psychanalyse, etc... et donc théâtre, musique et danse ça ne suffira pas, parce que ça ne va te faire que de faux techniciens, donc avec des aptitudes mécaniques : « J'arrive à le faire ! » « Bon, mais tu pourrais être un peu musical ? » « ...Euh... ça veut dire quoi ? »



Fig. 2 : Atelier avec les étudiants de FTF Cluj, Mars 2023

Ștefana Pop-Curșeu : Alors il y a un problème évidemment, car il faut gérer tout cela sur 4 ans (puisque nous sommes revenus au nombre d'années d'études d'avant Bologne, qui était catastrophique pour l'enseignement vocationnel) et comment faire pour leur donner tous les instruments, tous les outils dont ils ont besoin ?

Jean-Jacques Lemêtre : Si tu veux réussir il faut avoir une liste : jamais mentir, jamais raconter des conneries (parce que tu as aussi de profs qui blablaient, car ils ne savent pas le faire et ils ne peuvent donc pas en parler ou le montrer), etc. L'enseignement ne doit pas être avec ce genre de tourmentes. À un moment donné il faut aussi que les profs se mettent au boulot ! Je parlais à Sibiu avec ce monsieur qui me disait qu'il me connaissait parce qu'il avait été à côté de moi lors d'une remise de prix à Ariane Mnouchkine.

Ștefana Pop-Curșeu : Oui, oui, c'était Vasile Șirli, compositeur roumain mais qui vit en France et fait de la musique pour le théâtre aussi. Il travaille beaucoup avec Silviu Purcărete...

Jean-Jacques Lemêtre : Il me dit : « ...l'enseignement est à refaire ». Et je réponds « oui, oui », mais lui : « l'enseignement non des élèves, mais des profs », qu'il me dit : « bon courage, vous n'y arriverez pas, c'est 40 ans de travail »...

Ștefana Pop-Curșeu : Oui, mais il faut bien commencer quelque part, par quelque chose, avec les nouvelles générations, comme l'on discutait avec le pianiste Christophe Alvarez qui enseigne au Conservatoire de Cluj. Que des jeunes commencent à voir les choses autrement et comprennent le besoin de ces éléments fondamentaux pour le leur évolution en tant qu'artistes musiciens, acteurs...

Jean-Jacques Lemêtre : Tu imagines le travail... parce que nous, on a parlé surtout de trois départements, mais il y en a bien d'autres à côté qui comptent : le psychologique, le social, le politique, le sportif etc., etc... Et en tête de file du dois avoir un professeur qui doit gérer ça, qui doit se poser des questions et se remettre en question...

Ştefana Pop-Curşeu : Mais il y a aussi l'apport des spécialistes, la collaboration entre les professeurs...

Jean-Jacques Lemêtre : Oui, mais alors commence la question du « moi, moi, je, je... » qui sait le mieux... Le professeur doit être un professeur et non pas quelqu'un qui annonce juste une liste de titres d'un programme, pour faire avancer les gens pendant deux-trois-quatre ans, mais qui doit être capable de mettre ça en place avec tous les éléments principaux. Et on en oublie, parce que nous avons parlé en partant de ce que nous avons fait, et des erreurs que nous avons vues, mais il y a d'autres défauts qui ne sont pas de cet ordre-là. Il y a de choses comme le trac, la peur...

Ştefana Pop-Curşeu : La relation au public... Tu as eu des questions là-dessus aussi.

Jean-Jacques Lemêtre : Une des filles a eu tellement peur, qu'elle a tout raté... ils ne savent pas respirer, se préparer intérieurement. Ça aussi c'est un travail... Et tu vas me dire : est-ce qu'il faudrait qu'ils fassent une petite heure de Yoga ?

Ştefana Pop-Curşeu : Oui !

Jean-Jacques Lemêtre : Ben, voilà ! qu'ils fassent une petite heure de yoga... et on peut dire : là, vous avez été calmes pendant un moment... ou pas, parce qu'il ne faut pas se mentir quand on n'y arrive pas. Mais il y a des petites choses comme ça à faire. Par exemple le travail que nous avons fait, d'ouvrir la fenêtre et répondre à la question « qu'est-ce que vous entendez dehors ? » ... « Rien ? Et ça c'est quoi, là ? »

Ştefana Pop-Curşeu : Un avion qui passe... puis les oiseaux, et le vent ...

Jean-Jacques Lemêtre : Et vous entendez l'avion mais ce qui se passe en dessous, et derrière vous ne l'entendez pas ?

Ștefana Pop-Curșeu : Ça, c'est être à l'écoute du monde, comme le disait déjà Stanislavski il y a plus d'un siècle. C'est un de ses premiers exercices... Attention à ce qui se passe autour de vous, soyez réceptifs !

Jean-Jacques Lemêtre : Bien sûr..., et puis là, on a intérêt d'entendre parce qu'on est à une époque où il y a de moins en moins d'oiseaux... je ne sais pas en Roumanie, ici je vois beaucoup de moineaux, mais à Paris... des merles, des corneilles de plus en plus, mais les petits oiseaux, non... des pies... il reste tous les méchants, les geais...



Fig. 3 : Mini concert pluri-instrumental avec les étudiants de FTF Cluj, Mars 2023

Ștefana Pop-Curșeu : Ce sont surtout les corvidés qui résistent, une famille d'oiseaux intelligents et méchants, mais les rougegorges, les mésanges...

Jean-Jacques Lemêtre : Tu sais, on arrive dans des mondes où il faudra aller au musée bientôt pour en voir... donc tu penses... pour les entendre...

Ştefana Pop-Curşeu : Puisqu'on est arrivé aux problèmes et provocations du présent, je voudrais connaître ton opinion sur l'état du théâtre contemporain.

Jean-Jacques Lemêtre : Je n'ai pas d'opinion...

Ştefana Pop-Curşeu : Je m'explique : ce que tu penses sur l'évolution du théâtre contemporain vers la dite « performance » (dans le sens anglais). Ce qui m'intrigue, c'est cette prétention d'être plus « performeur » qu'acteur, et la tendance de nombreux jeunes mais aussi de certains critiques de théâtre de considérer que le style « performatif » est la nouvelle formule valable pour le théâtre, la nouvelle tendance qu'il faut embrasser pour le théâtre tout en mettant à la poubelle le théâtre classique ou le théâtre d'art, pour mettre en avant une forme scénique qui, on est d'accord, peut être théâtrale, hybride, mais qui, pour moi, n'est pas du Théâtre. Qu'en penses-tu ?

Jean-Jacques Lemêtre : La problématique dont tu me parles est très particulière en ce moment parce qu'on vit une époque de transition. Or toutes les transitions, qu'elles soient en musique danse, théâtre etc., sont un bordel innommable parce qu'elles rassemblent de gens qui s'entre-tuent (dans le sens théâtral, bien sûr), pour dire : ça c'est faux, et les autres, non, c'est toi qui restes dans quelque chose qui n'est plus de notre temps etc., et là on n'y arrivera pas, parce qu'on ne s'écoute plus, pour pouvoir chercher ensemble. C'est comme dans *West Side Story*, les deux côtés, ceux qui arrivent avec le théâtre classique ou ancien, et là, c'est très compliqué, parce qu'une grande partie du théâtre classique ou théâtre d'art, on ne peut pas l'expliquer, et d'un autre côté, le théâtre contemporain n'est pas encore assez mûr pour qu'il puisse l'expliquer. Et on est tous en train de se mentir finalement, au lieu de se dire : on *cherche*. Parce que nous, dans le théâtre « classique », on n'a pas fini de chercher. On a encore des choses à proposer, qui ne sont pas faites. Mais là, il va falloir enlever la mainmise de metteurs en scène qui font « Moi, moi, je, je, c'est moi ! » Et de l'autre côté, il va falloir ôter les nouveaux dictateurs du théâtre contemporain qui disent « On ne va pas continuer à se faire chier avec tous le vieux cons du théâtre qui de toute façon sont tous finis, ça saute aux yeux, et nous, on a vingt ans, trente ans et on a toute la vie devant pour... Eh bien, la société change, la politique essaie de changer (ce qui n'est pas vrai, mais ça marche toujours de dire ça) socialement, les gens ont envie d'autre chose... »... Bof, mais qui a dit ça ? Ils invoquent donc des phrases

toutes faites, on ne sait pas d'où ça sort, puis il y a les autres, arcbutés sur leurs connaissances depuis des siècles et qui disent : « Je ne bougerai pas, parce que c'est ça le Vrai ! ». Oui, mais d'abord je ne suis pas sûr que ce soit le vrai, puis il faut faire comme les gens aux époques où ils l'ont écrit et qui ont évolué eux aussi. C'est-à-dire que tu as quelqu'un qui s'appelle Molière qui n'a pas écrit comme les Romains.

Ștefana Pop-Curșeu : Effectivement, il a repris des thèmes du théâtre des Romains mais les a traités à sa manière, par le filtre de son temps à lui, du XVIIe.

Jean-Jacques Lemêtre : La Fontaine aussi, il n'a pas recopié intégralement Esope, il a essayé de changer avec les gens, les problèmes de son époque. Et en musique c'est exactement la même chose, sauf qu'en musique il y a un tuilage. C'est-à-dire que la fin d'un compositeur c'est le début d'un autre. Alors qu'en théâtre à la fin d'un auteur, à sa mort, il y a une scission et il y a un autre qui démarre, mais à un autre endroit, à la suite.

C'est compliqué, parce qu'il faut arriver à gérer les deux mondes en même temps, sans s'engueuler. Sans dire que c'est moi qui détiens la vérité, toi tu ne sais rien, sans concurrence. Il faut admettre, avec un peu d'humilité qu'on est tous aux pieds d'une montagne qui est gigantesque et qu'il faut essayer de gravir *ensemble*. Ce serait plus intelligent que de se dire « prenons la plaine et on va faire comme les armées napoléoniennes ». Ça va, ils l'ont déjà fait, on n'a pas besoin de le refaire, on sait où ça mène. Donc, à un certain moment, ni les uns ni les autres ne vont plus avoir d'arguments plausibles pour dire « c'est moi, je ! ».

Ștefana Pop-Curșeu : Il y a des différences de valeurs, de principes...

Jean-Jacques Lemêtre : Oui mais ce ne sont pas les mêmes mondes, eux ils essayent de chercher et d'inventer de nouvelles choses parce qu'ils sont jeunes et ils estiment que les jeunes sont différents et écoutent différemment et qu'ils ne doivent pas s'asseoir sur une chaise mais n'importe où, qu'ils ne veulent plus de conventions et de fauteuils, mais préfèrent le grand air dans la rue. Tout ça rentre en jeu et change la philosophie du regard et de l'écoute du théâtre. Bon après, nous on sait, toi et moi, très, très bien que Shakespeare, 14 garçons pour deux filles en scène... c'est un peu compliqué... les femmes n'ont pas été vraiment dans le métier en ce temps-là. Ou alors, on a le théâtre

« japonais » comme celui qu'on a vu à Sibiu, qui s'est proposé de faire du Nô, mais avec des femmes. Mais le problème c'est que dans le théâtre Nô traditionnel il n'y a que des hommes... ça ne fonctionne pas. Et puis, à la fin, avoir deux voix roumaines qui parlent un japonais d'opérette, en chantant... non, ça n'est pas de la modernité, c'est une magouille.

Ștefana Pop-Curșeu : Ils ont proposé un mélange qui ne donnait rien de valable...

Jean-Jacques Lemêtre : ...de mauvais choix. Alors, je n'ai pas vu le deuxième spectacle japonais sur *La Mouette* de Tchekhov, parce que je le connaissais déjà. Là c'est différent.

Ștefana Pop-Curșeu : Oui, on a proposé une belle leçon de théâtre.

Jean-Jacques Lemêtre : ...Mais il faut tenir compte du fait que la lenteur japonaise ne correspond pas à notre lenteur à nous, européenne. Parce que d'abord on ne sait pas la faire, et puis, ce n'est pas notre éducation. Ils sont dans une île où il vaut mieux aller tranquillement, sûrement. Nous, nous sommes dans des continents gigantesques. Nous avons un autre rythme. Si tu demandes à un Inuit de courir, il ne va pas comprendre : « Pourquoi faire ? je suis sur la glace, sur la neige, je ne cours pas... »

Ștefana Pop-Curșeu : Mais c'est essentiel pour les jeunes qui étudient le théâtre de connaître tous ces rythmes différents, d'avoir cette culture universelle si précieuse.

Jean-Jacques Lemêtre : Absolument, de connaître et de le voir, mais de le voir *bien fait*. Parce que si c'est mal fait, ça n'apporte rien.

Ștefana Pop-Curșeu : Malheureusement, j'ai souvent rencontré cette attitude de refus de s'intéresser à des genres de théâtre que les étudiants pensent ne jamais pratiquer plus tard, alors que ça leur ouvre les esprits et enrichit leur imagination.

Jean-Jacques Lemêtre : Alors, donne-leur l'exemple du mime Marceau, ce n'est pas un Japonais, Michael Jackson, ce n'est pas un Japonais non plus, ils ont pratiqué leur art à partir de ces éléments venus d'ailleurs, ils sont transposés ces choses-là dans leur art de l'acteur. Parce que c'est bien de l'art de l'acteur qu'il

s'agit. Et de la même manière les musiciens devraient apprendre à improviser dès le début. C'est quand-même aberrant qu'il y ait des gens qui jouent pendant vingt ans d'un instrument mais sont incapables de jouer une invention, de faire simplement danser les autres, par exemple, même s'ils sont des musiciens d'opéra et ne connaissent pas de danses.

Ștefana Pop-Curșeu : La spécialisation dans une certaine branche artistique ne devrait pas limiter les connaissances et empêcher l'ouverture et la créativité...

Et en conclusion e cette belle discussion, qu'est-ce que tu recommanderais aux étudiants ?

Jean-Jacques Lemêtre : De ne pas prendre un kawai avec eux, un imperméable, parce qu'il n'a pas de poches, mais un sac à dos qu'il faut continuellement remplir de connaissances. Et d'y aller tranquillement, en pensant que leur entreprise n'est pas utopique, mais qu'elle peut se réaliser, mais sans mettre de contraintes de temps... c'est une formation continue.



Fig. 4 : Au Théâtre National de Cluj-Napoca, Mars 2023, photo credits Nicu Cherciu.

“The Hypocrite Can Be Killed, but Hypocrisy Survives”

Interview with Theatre Director **Gábor Tompa**

Alexandra DIMA¹



¹ Theatre critic and historian of modern and contemporary theatre, PhD in Theatre Studies.
emma.alexandra.dima@gmail.com



Born on August 8, 1957, in Târgu-Mureș, Gábor Tompa is a Romanian-Hungarian theatre director with extensive activity both within Romania's borders and abroad. Since 1990, he has been the Manager of the Hungarian State Theatre in Cluj-Napoca and, since 2018, the President of the Union of European Theatres. Over time, he has staged highly successful productions in numerous significant Romanian institutions, receiving multiple nominations and distinctions from UNITER (Theatre Union of Romania). He is also a Knight of the Order of Arts and Letters from the French government (Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres).

Due to his special fascination with Molière's personality, he first staged Tartuffe in 1994 at the Institute of Theatre Arts in Târgu-Mureș. He later revisited the play, notably with a critically acclaimed production in 2000 at Theatre de l'Union in Limoges, France. Similarly, in 2011, over a decade after staging The Misanthrope at the Hungarian State Theatre in Cluj-Napoca, he created a new production of the same play at the National Theatre in Iași, in an entirely different aesthetic paradigm. During this interview, I attempted to unravel the driving forces behind this enduring fascination with one of the founders of European comedy, whose dramatic stakes transcend mere frivolous amusement.

***Alexandra Dima:** What do you believe constitutes, 350 years after his death, the "relevance" of Molière, a profoundly subversive author in the context of the 17th century?*

Gábor Tompa: Molière's work is vast. There's a scene in Bulgakov's play, *The Cabal of Hypocrites* – which I've also staged: after *Tartuffe* is banned at the Palais-Royal, at the pressure of the clergy, Molière is told, "Monsieur de Molière, from now on, we'll only perform your merry comedies," and he responds: "But, Your Majesty, this is the cruelest punishment, worse than death. Why?". Louis XIV does not respond but leaves quietly. Thus, I believe that even today, there are aspects and issues in his plays that, even without being forcibly updated or even updated, still retain their validity, primarily because all those intrigues, the fronde, the scheming behind the scenes still exist in one form or another. Politically, not much has changed, only that certain subtleties have been replaced by other subtleties or even with a greater lack of scruples and greater cynicism. Theatrically, I find it very interesting how

theatre functions in public life. For instance, if I think about *Tartuffe* all the characters are also performers: the family performs in front of Madame Pernelle, Tartuffe in front of the family, with his hypocrisy, playing a false saint or a pseudo-saint. And Tartuffe is an extraordinary actor, changing his language depending on his interlocutor or the character he’s interacting with: he speaks differently to Orgon, differently to Elmire when courting her, differently to Cléante after laying his hands on that box containing subversive acts against the state, differently after being caught and Orgon wants to kick him out of the house... So, he is a chameleonic actor, skillfully changing his roles. But even Elmire learns from him how to perform. And although Tartuffe is aware that he was nearly exposed, he cannot resist physical passion and, in a way, falls into his own trap – the trap of the theatre. It’s interesting how Molière uses theatrical means, a kind of “theatre within theatre”, to reveal this labyrinthine system of hypocrisy.

Alexandra Dima: From an aesthetic perspective, how do you approach these thematically complex plays?

Gábor Tompa: I am fascinated by the baroque soul, the sensitivity to beauty, to aesthetics. Of course, this aesthetic is sometimes heavy, exaggerated, but there is still a grandeur and harmony in the baroque soul that Molière, who lives and writes in the second period of the Baroque – Neo-Baroque, almost close to Rococo –, uses as a contrast between essence and appearance. I have seen and created many shows with contemporary implications. For example, even though I placed the staging of *Tartuffe* within this baroque framework, very precisely in a way, with the costumes, Orgon’s house, the grass, and richness of elements, at the end of the show contemporary bodyguards appear. I am talking about that happy end added by the author at the request of the authorities, where Louis XIV is praised, but which can still be staged extraordinarily well because we can sense the irony and the fact that those words do not mean what they seem to mean... And when those lines were spoken in the ’80s, they created very strong tension. Or similarly, in the ’90s. I did my first *Tartuffe* in the ’90s (then I redid it in Paris). And at the end of the show, Tartuffe is beaten as he tries to escape, but at the same time, the

king's men destroy Orgon's house and hang Tartuffe upside down with ropes from what is left from the house. And then a TV enters with Bryan Adams singing *Please Forgive Me (I can't stop loving you)*. So, after Tartuffe is killed, the family continues to pray for his soul and for him to become a better person – even though he's already dead. What I wanted to show, skipping through centuries, is that the hypocrite can be killed, but hypocrisy survives. Molière speaks a lot about hypocrisy. But also about friendship, about relationships...

Alexandra Dima: How does The Misanthrope fit into this paradigm you described?

Gábor Tompa: My first play with *The Misanthrope* was about our community, about the Hungarian Theatre in Cluj, where profound love is often experienced, but also jealousy, because living certain roles or situations with intensity is inherent to the theatrical act. Alceste, who is somewhat a Hamlet-like figure, fights the authorities because he doesn't want to be an opportunist and because he sees this hypocritical world around him for what it is. He is disgusted by this world where mediocrities like Oronte end up in high positions on an upside-down ladder. So, this is a world where sincerity isn't possible. I was saying that, in a way, Alceste is a Hamlet-like character because he tries to restore the balance between order and chaos in the world – just like Hamlet, Prospero, or Oberon do in Shakespeare's plays. But all these attempts end in failure. It also depends a lot on how you play Célimène, who is worldly, who accepts assimilation into this hypocritical world – something Alceste cannot bear as he even accuses her of deceit, although it's probably not true. So, in a way, she is also a victim. For Alceste, withdrawing from society is the only solution, which Célimène doesn't accept. There is this kind of neo-asceticism nowadays as well, and we can observe in the younger generation: people who are no longer interested in money, profit, but in possible ways to find factual truth. From this perspective, *The Misanthrope* is a very powerful play. In fact, I consider *Tartuffe*, *The Misanthrope*, and *Dom Juan* to be a trilogy, which I once hoped to stage as such, with the same actor playing Tartuffe, Alceste, and Dom Juan.



Fig. 1: Scene from the *The Misanthrope*, HST, 2000. Photo credits HST.

Alexandra Dima: In what sense do these plays constitute a trilogy?

Gábor Tompa: Especially *Alceste* connects, at least in my mind, to *Don Juan*. Because after this human experiment of his fails, he is faced with a very important decision: to commit suicide – as it is also suggested in the text –, to withdraw from the world, or (the contemporary and cynical solution) to become *Don Juan*. Who isn't a macho seducer collecting female trophies, but is a man in love with the idea of Woman itself, in love with the idea of Love, and therefore with Death, because sexual, erotic love cannot be eternal. And, as Kierkegaard analyzes, *Don Juan* is the “knight of resignation,” a philosophical character, much deeper, defying death and actually desiring it because he aims for a kind of absolute that doesn't exist. He can never be satisfied because he feels the limits of knowledge.

Alexandra Dima: How does Tartuffe integrate into this trilogy you mentioned?

Gábor Tompa: Not necessarily in a biographical sense. For example, I actually killed Tartuffe in my stagings of the play. The hypocrite was thus punished. But this hypocrite played with the cards on the table from the beginning. The fact that he was acting was evident right from the start. So, in a way, Tartuffe also conducts a human experiment. This also connects to that sudden change in Orgon's life, as he is someone who probably fell out of favor with power and who is also hiding those subversive documents. Orgon wants to comply with the new order, which is why he suddenly introduces a radical change in the family's life. This, however, does not come from sincerity but from fear. Therefore, Tartuffe, Alceste, and Dom Juan conduct a type of experiment with humanity. Of course, Tartuffe is a charlatan. But we must ask ourselves why it is possible for someone like him to dominate us. And if we look at the play, except for Orgon and Madame Pernelle, everyone sees Tartuffe for who he is. There are many interpretations where even Orgon knows... Although, dramatically speaking, it's good that not all characters are initially involved in the essential conflict of the play because that would simplify and impoverish its meaning. If, in Hamlet, Gertrude knows the truth and is complicit, everything becomes more one-sided. But if she learns from the play Hamlet puts on, things become much more complex. Similarly, if Orgon uses Tartuffe, the table scene loses its impact. Although, it's possible, I've seen this interpretation, along with many interesting ones. For example, I saw a play by Ivo van Hove that had an extraordinarily beautiful beginning because Tartuffe is found on the seaside like survivors from one of those migrant boats on the coast of Italy. Here, therefore, lies a contemporary problem: how many of these people come to integrate, how many have another purpose.

Alexandra Dima: As you mentioned earlier, both Tartuffe and The Misanthrope are plays you revisited many years after the first staging. What did this "revisiting" entail for each of them?

Gábor Tompa: I first staged *Tartuffe* with the students from Târgu-Mureș, Bogdán Zsolt's class. There, I first used this idea of a bridge across centuries, where hypocrisy survives. Of course, I developed it in the French production,

but with more complex sets, with more money... And both times I introduced a character who never appears in the actual play, who is only mentioned by name, Laurent, whom I made Tartuffe's doppelgänger. Both were shaved, wearing the same priestly garments. And when Elmire called Tartuffe again, to seduce him, with Orgon under the table, the two of them came together. So, he no longer trusted her like the first time. At the end, I developed the idea that Laurent is the one who betrays Tartuffe and hands him over to the authorities, suggesting that he was probably the man of power from the beginning. That's how I approached and re-staged *Tartuffe*, for example. As for the *The Misanthrope*, I first staged it in Cluj, without a set, just with a bed and a piano and with the audience on stage. There, the relationships between the actors were very personal. In fact, the show was about us, about our theatre, about the existence or absence of sincerity, about how and if we can continue together... some actors even left at that time. That was in the year 2000. Then, after 11 years, I was invited to Iași. And since Sorin Leoveanu was an actor I thought should play *The Misanthrope*, I called him in as well. This time, I worked with a different set designer, Andrei Both. The only thing I kept from the previous show was the piano. So, we had a complex setting this time: a shiny black floor that reflected almost everything, a huge chandelier hanging very low, with the actors almost bumping into it, and a large bookcase. The play was about the intellectual isolation of our times, about the loneliness of writers, artists, etc. In this show, there were two important moments. The first one was with Célimène's servant, Basque, who was always semi-nude, sometimes in a bathrobe. And slowly, he dressed up as a kind of angel of death. At the same time, he kept coming and dusting the piano and sometimes put a finger, seemingly scared of the piano's sound, as if he didn't know what it was. Then, at some point, he sat down and perfectly played Bartók's *Allegro Barbaro*. Which is a prelude to death. The second moment, right at the end, was meant to highlight the gap between Alceste and society, as there is an earthquake that splits them. And the part where Alceste remains with his bookshelf moves away, as if an island were breaking away from a continent. In fact, this is where Prospero's story begins, with his books. This way, Alceste integrates into the Pantheon of those solitary intellectuals trying to restore the balance between order and chaos.



Fig. 2: Scene from the *The Misanthrope*, HST, 2000. Photo credits HST.

Alexandra Dima: So, all these shows are placed in a timeless or at least temporally uncertain framework. Therefore, how would you define your relationship, as a director, with the space and time in Molière's plays?

Gábor Tompa: The two stagings of *Tartuffe* start there, in Molière's time. Orgon, for example, to appear faithful to the regime, is dressed like King Louis XIV. And the show unfolds in this ambiance until everything dismantles, and suddenly we are in contemporaneity. So, in *Tartuffe* there's a leap over centuries. In *The Misanthrope*, in the first version, in Cluj, the characters are dressed as "civilians". In Iași, not so much. But both shows spoke about their times – the years 2000 and 2011 respectively. The versions of *The Misanthrope* were quite clearly determined, both geographically and temporally, whereas in *Tartuffe* there was this bridge across centuries, suggesting that hypocrisy continues to develop.

Alexandra Dima: Beyond the two plays that you hierarchically and thematically place alongside Dom Juan you also staged The Pretentious Young Ladies in 1997. What place does that play and your production occupy in the Molièorean universe you have outlined so far?

Gábor Tompa: I staged *The Pretentious Young Ladies* at the “Alegria” Theatre in Spain with some freshly graduated actors. We experimented with the Baroque and had improvised sets. In fact, the play was about the Baroque and how we imagine it today, what we take from those times. Or, for example, referring to those celebrities in the fashion world, what artificial attitudes we inherit or reinvent. That is what that show was about.

Alexandra Dima: You mentioned earlier the subversive impact of Molière’s plays during the ’80s, when, despite the regime claiming them, directors often used these works to criticize authorities — which somewhat reflects the playwright’s relationship with King Louis XIV. How do you explain this duality and its perpetuation over centuries?

Gábor Tompa: Great masterpieces always hold this power because they are open structures. They have this duality precisely because they can generate many different interpretations. Censorship often depends on the level of fear of each official responsible for overseeing the political correctness of a theater production. So, even in the ’80s, some shows passed that we wouldn’t have thought would, while some otherwise benign ones were stopped. Often, a costume or gesture that could be deemed indecent led to the banning of an entire performance. But at other times, truly subversive shows filled with political allusions passed without issues. This always depended on circumstances. Fear grows in such a system precisely because there are numerous possibilities for interpretation, and because, in reality, each spectator interprets the message in their own way.



Fig. 3: Bogdán Zsolt in the *The Misanthrope*, HST, 2000.
Photo credits HST.

Deux visages du Bourgeois Gentilhomme à Cluj

*Dialogue avec Mihai Măniuțiu et Anca Măniuțiu
autour de Molière*

Ștefana POP-CURȘEU¹



¹ PhD in Theatre Studies, Associate Professor at The Faculty of Theatre and Film, UBB Cluj.
stefana.pop@ubbcluj.ro



Mihai et Anca Măniuțiu sont des gens de théâtre, artistes, enseignants et chercheurs qui ont collaboré sur de nombreux projets scéniques depuis plus de 40 ans.

Mihai Măniuțiu est un metteur en scène réputé dans le théâtre roumain dont des mises en scène comme *Electra*, d'après Sophocle et Euripide, avec le groupe musical *Iza du Maramures* a fait le tour du monde. Auteur de livres de poèmes et de prose, d'essais sur l'art du comédien et le théâtre de Shakespeare, il a signé la mise en scène de plus de 120 spectacles dans les théâtres les plus importants de Roumanie et à l'étranger. Au cours de son parcours théâtral, bon nombre de ses spectacles ont été récompensés avec de prestigieux prix nationaux pour les catégories Le meilleur spectacle de l'année, La meilleure mise en scène, Prix de la critique pour l'originalité de la création, etc.

Il est actuellement directeur du Théâtre National de Cluj et distinguished professor au département de théâtre de l'Université de Californie à Irvine (U.C.I).

Anca Măniuțiu a été professeur à la Faculté de Théâtre et Cinéma de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj, où elle a enseigné l'histoire de la mise en scène moderne. Elle a écrit de nombreux articles et plusieurs livres dédiés à Michel de Ghelderode, Antonin Artaud et aux grandes figures de théorie du théâtre au XXe siècle. Traductrice entre autres de pièces de Samuel Beckett et Michel de Ghelderode en roumain, elle a travaillé aussi comme dramaturge pour de nombreux spectacles. En 2016, elle a reçu le Prix UNITER pour l'ensemble de sa carrière, à la catégorie Critique Théâtrale et Histoire du Théâtre.

Ștefana Pop-Curșeu : *Le Bourgeois gentilhomme* est la seule pièce de Molière que tu aies montée, mais tu l'as fait deux fois, de manière totalement différente. En 1988 et, 30 ans plus tard, en 2018. Qu'est-ce qui t'a attiré dans cette pièce et, pourquoi pas, dans d'autres de l'œuvre de Molière ?

Mihai Măniuțiu : Il n'aurait pas dû y avoir une deuxième fois. Je pensais que cela tiendrait toujours, mais ce n'est pas le cas. Parce que c'est le genre de texte classique que l'on peut utiliser comme prétexte. L'exemple le plus pertinent est la façon dont le spectacle de 1988 a été perçu. Je ne me souviens pas si c'était intentionnel ou non à l'époque, mais il attaquait la nomenklatura communiste, plus particulièrement le désir de la nomenklatura de parvenir

dans le monde intellectuel. La plupart d'entre eux étant dépourvus de qualités intellectuelles, le spectacle a été perçu comme une ironie, comme une moquerie à leur égard. Certains ont même dit – parce qu'il y avait quelques indices – qu'il s'agissait d'une allusion à Nicolae Ceaușescu, en fait au couple Ceaușescu, parce que c'est justement cela que suggérait le jeu du couple Jourdain-Madame Jourdain, interprétés par Anton Tauf et Melania Ursu. Je pense que, outre le fait que la plupart des acteurs étaient très bons, c'est ce qui a fait le succès du spectacle : ce qu'on appelle les « lézards », allusions politiques au pouvoir communiste répressif... Dans le contexte actuel, où il n'est plus question de censure communiste, de manque de liberté d'expression, ils sont très difficiles à comprendre. Par exemple, lorsque Radu Amzulescu est venu dire au Bourgeois : « Je vous connais depuis que vous étiez enfant », et qu'il a sorti de sa poche une chaussure de bébé, tout le monde a immédiatement pensé au cordonnier, au grand cordonnier...

Anca Măniuțiu : ...d'ailleurs, dans le spectacle, le Bourgeois Gentilhomme avait ce hobby, d'être cordonnier... et tout le monde savait à l'époque que Ceaușescu avait été apprenti cordonnier...

Ștefana Pop-Curșeu : *Et n'as-tu pas eu des problèmes avec la censure ?*

Mihai Măniuțiu : Pas pour ce spectacle. Parce qu'ils n'osaient pas. C'était le rideau de protection imposé par les classiques. Ils n'ont rien osé dire, parce que j'affirmais : « Excusez-moi, mais comment pouvez-vous imaginer que Molière... » Cordonnier, qui ? Quoi, vous sous-entendez que le camarade pourrait... ? » Je pouvais toujours le retourner contre eux, si la mise en scène était classique. Si c'était une actualisation, c'était plus dangereux, si l'on avait situé l'action dans les années 60, ça n'aurait pas tenu, parce qu'on n'aurait plus eu l'écran.

À l'époque, qu'il se fût agi d'attaque à la nomenklatura ou de lézards (et donc référence plus ou moins ostensible au grand dictateur), je pense que c'est ce qui a fait le succès public. Outre le fait que les professeurs étaient très bien joués et que tout cela était rendu parodique, caricatural... par exemple, Gelu Ivașcu était un professeur d'arts martiaux et fakir : il s'asseyait sur un

lit de clous, il faisait aussi s'asseoir le Bourgeois sur les clous, et ce dernier supportait humblement l'exercice... Bref, tous les « hameçons » possibles pour attraper le public. Nous l'avons fait comme une pièce prétexte. Comme à l'époque de Molière : on ne pouvait rien dire de critique sur la cour du Roi Soleil, sur ce qui se passait autour d'elle, sur la société, comme en témoigne le scandale provoqué par *Tartuffe* et la « cabale des dévots » qui s'ensuivit...



Fig. 1 : Anton Tauf et Gelu Ivașcu dans *Le Bourgeois gentilhomme*, TNCluj, 1988.
Crédits photo, archives du TN.

Ștefana Pop-Curșeu : *D'ailleurs, tu as utilisé à d'autres reprises le prétexte des costumes « classiques », du décor classique...*

Mihai Măniuțiu : Le décor a été fait par Teodor Th. Ciupe, les costumes, je ne sais plus par qui...

Ștefana Pop-Curșeu : *...par Dorina Elena Șortan.*

Mihai Măniuțiu : Oui, cela fait trop longtemps... À l'époque où j'ai refait la pièce, au Théâtre Hongrois, en essayant de parler des nouveaux riches d'aujourd'hui, ça n'a pas duré, ça n'a pas eu l'effet escompté, le public n'a pas trouvé intéressant de s'amuser de la sorte...

Ștefana Pop-Curșeu : *Penses-tu qu'ils n'aient pas reconnu cette catégorie de personnes ? Ou qu'il n'y ait plus autant de pression sociale de nos jours ?*

Mihai Măniuțiu : Oui, je pense que l'identification existait, mais elle n'était plus un problème, tout comme l'inculture agressive de la nomenclature communiste ou de Ceaușescu lui-même.

A.M.: En fait, il s'agissait de la *folie des grandeurs*. C'est de cela qu'il est question dans la pièce, et sous le régime communiste cette folie des grandeurs était très répandue, car Ceaușescu, outre l'austérité et les pénuries alimentaires qu'il avait imposées au pays, était manifestement pris par cette manie des grandeurs. Par exemple, lorsqu'il s'est rendu en Angleterre, il a demandé (et payé, par conséquent) un protocole extrêmement coûteux qui impliquait des promenades en calèche et d'autres choses très luxueuses et onéreuses, qu'il a évidemment appréciées.

Mihai Măniuțiu : Oui, d'ailleurs, si je me souviens bien, je pense que Toni (Tauf) à la fin, lors de la cérémonie du mamamouchi, est apparu avec un crâne d'or sur la tête et est resté en extase comme un dieu. C'est-à-dire qu'il n'a pas compris la supercherie, il s'est toujours pris pour un dieu et s'est adoré lui-même. En 1988, j'ai utilisé cela comme soupape. Mais lorsque j'ai fait allusion

aux nouveaux riches... cette inconscience et cette grandeur n'ont pas exercé de pression sur le public, le public s'en fichait. Ce genre de spectacle allusif ne fonctionnait donc plus très bien...

Ștefana Pop-Curșeu : *Bien que Miklós Bács ait été très bon dans le rôle de Monsieur Jourdain. Dans un compte rendu hongrois en ligne, de 2018, on peut lire : « Je n'ai jamais vu Miklós Bács dans un rôle qui lui convient aussi bien. C'est parce que le personnage de M. Jourdain, caractérisé par une richesse éhontée, l'arrogance et la grandiloquence, correspond merveilleusement à la carrure et à la voix de l'acteur. »² Et il avait raison.*

Mihai Măniuțiu : De mon point de vue, ils étaient impeccables, non seulement Miklós Bács, mais aussi les autres acteurs, ils étaient tous très bons.

Anca Măniuțiu : La différence entre les deux productions est que, outre l'actualisation faite du Théâtre Hongrois, il y a aussi le côté « musical », sur lequel Mihai a beaucoup misé.

Mihai Măniuțiu : Ce qui aurait dû, en théorie, amener plus de public, ce qui n'a pas été le cas, mais c'est peut-être la formule des grandes salles qui a joué ici, cette direction allusive et parodique étant peut-être plus adaptée à une formule de studio.'

Ștefana Pop-Curșeu : « *Le Jourdain d'aujourd'hui, dit Adrian Țion, dans un autre compte rendu de ce spectacle, qui vit dans de vastes et somptueux appartements dans des gratte-ciel, possède sa propre salle de fitness, une baignoire jacuzzi, et même des panneaux de commande pour les lumières, cherche à s'élever au sommet de la société, mais trébuche sur son... inculture.* »³.

La différence de réception peut aussi venir du fait qu'aujourd'hui il y a une tendance à l'uniformisation culturelle grâce à l'internet, mais qui ne se produit pas par le haut, au contraire, le niveau culturel diminue, et donc l'absence de culture ne se fait plus

² Mobellini: Molière: *Úrhatnám polgár – Kolozsváron* [Molière: *Le Bourgeois gentilhomme à Cluj*], mobellino.blogspot.com, 21 juin 2018.

³ Adrian Țion, *Molière în pas de dans* [Molière à pas de danse], Liternet, juin 2018.

remarquer de manière aussi criante, parce qu'il n'y a plus le même respect de la culture, et donc plus de mépris pour l'absence de culture. Le côté comique, parodique, n'est donc plus aussi fortement ressenti.

Anca Măniuțiu : C'est possible... D'autre part, les deux mises en scène, si différentes en termes de style et de moyens scéniques, montrent aussi que le texte de Molière est très adaptable. On peut le mettre en scène en l'adaptant à différents contextes sociopolitiques, avec de fortes références à l'actualité.



Fig. 2 : Miklos Bács dans *Le Bourgeois gentilhomme*, TMS Cluj, 2018.
Crédits photo, archives du TMS.

Ștefana Pop-Curșeu : *Oui, j'ai vu sur les photos d'archives que tu utilisais des masques dans le spectacle au Théâtre National de Cluj. C'est une grande différence avec la mise en scène de 2018, qui est complètement transformée.*

Mihai Măniuțiu : Il s'agit du moment de la cérémonie, où Jourdain devient mamamouchi.



Fig. 3 : Anton Tauf dans *Le Bourgeois gentilhomme*, TN Cluj, 1988.
Crédits photo, archives du TN.

Ștefana Pop-Curșeu : Tu as créé une image choquante et très suggestive, car les personnages tournent le dos au public et portent des masques à l'arrière de la tête, jouant ainsi avec la multiplication des visages. Giorgio Strehler utilisera plus tard, en 1993, ce procédé dans *Les Géants de la montagne* au *Piccolo Teatro de Milan*, avec un impact visuel similaire à celui que tu as proposé dans *Le Bourgeois*...

Mihai Măniuțiu : Oui, il s'agit d'un procédé que j'utilisais aussi pendant mes années d'études, à l'Institut...

Ștefana Pop-Curșeu : Oui, mais ici il s'agit d'une image puissante car tous ceux qui l'entourent et lui font de fausses révérences ont, ainsi, au propre, deux visages... comme beaucoup de gens du Parti Communiste à l'époque...

Anca Măniuțiu : Molière était, comme tous les classiques, une *échappatoire*... on avait le droit de mettre en scène des classiques – on a beaucoup écrit et discuté à ce sujet après 1990 – parce que les textes classiques étaient un écran parfait contre la censure. À travers un texte écrit des centaines d'années auparavant, on pouvait dire des choses interdites, voire subversives, qui autrement n'auraient pas passé la censure.



Fig. 4 : Miklos Bács dans *Le Bourgeois gentilhomme*, TMS Cluj, 2018.
Crédits photo, archives du TMS.

Mihai Măniuțiu : Dans un livre écrit dans ces années-là, Georges Banu consacre un chapitre entier aux « lézards », aux allusions. Il écrit sur la complicité entre les artistes et le public, sur la façon dont la réception se faisait dans tout le théâtre oriental, par des allusions que seul un public formé dans une certaine région pouvait saisir. Comme une sorte de langage secret, un cryptogramme. Un spectateur tchèque ou polonais n'aurait pas compris les lézards roumains et vice versa.

Anca Măniuțiu : Peut-être, mais en même temps il y a un corps commun de réflexes et de stratégies de défense par l'humour face à une réalité oppressante. Je me souviens que les Français ont sorti à un moment donné un volume intitulé *Le Communisme est-il soluble dans l'alcool ?*⁴ qui était en fait un recueil de blagues qui circulaient dans le monde communiste. J'ai été étonné de reconnaître nombre d'entre elles, dont j'aurais pu garantir qu'elles étaient à cent pour cent roumaines, mais qui provenaient d'autres pays de l'Europe de l'Est, donc il y avait un fond commun, justifié par le fait que tous ces peuples étaient confrontés, au-delà des nuances propres à chaque culture, au même système socio-politique répressif et aberrant.

Mihai Măniuțiu : Pour revenir au *Bourgeois...* en 1988, Anton Tauf jouait un grand rôle. Parce qu'il était extrêmement inventif et que si vous n'abordez pas le rôle de manière très ludique et si vous ne le jouez pas et ne le réinventez pas continuellement, il devient schématique. Vous entrez très facilement dans le schéma. Et ce que Toni a fait (et c'était aussi sous l'autorité du public qui a réagi de manière extraordinaire), c'est qu'il a inventé et réinventé les moments, et il l'a fait en relation avec les autres personnages joués par Radu Amzulescu, Marius Bodochi ou Melania Ursu. Chaque représentation avait quelque chose de différent des autres, on voyait le schéma de mise en scène, qui était respecté à chaque fois, et pourtant ce n'était pas la même chose : je riais souvent aux éclats parce qu'ils inventaient de nouvelles choses. C'est vrai que, telle que je la concevais, la mise en scène était aussi permissive, dans le sens où je les poussais un peu à improviser en permanence ; c'est comme ça que le spectacle s'est fait, sur tous les morceaux qui plaisent au public. C'est ce dont je me souviens.

⁴ Antoine et Philippe Meyer, *Le Communisme est-il soluble dans l'alcool ?* (Paris : Seuil, 1977).

Ștefana Pop-Curșeu : As-tu conservé l'intégralité du texte ou l'as-tu adapté ?

Mihai Măniuțiu : Comme toujours, je fais un scénario. Je raccourcis beaucoup le texte à chaque fois, je l'adapte au moment, au théâtre, à la compagnie, etc. Dans le premier spectacle, celui de 1988, la partie musicale n'existait pas. Il y avait l'illustration musicale, mais pas ce que Molière propose, avec des parties chantées.



Fig. 5 : Anton Tauf et Gelu Ivașcu dans *Le Bourgeois gentilhomme*, TNCluj, 1988.
Crédits photo, archives du TN.

Ștefana Pop-Curșeu : *Pas comme dans le deuxième spectacle, où tu as pleinement exploité ces moments musicaux.*

Mihai Măniuțiu : Oui, avec de la musique et de la danse. En ce sens, paradoxalement, ce dernier spectacle était beaucoup plus proche de la version originale, malgré l'adaptation à l'actualité. Il est quelque peu surprenant que, étant plus moliéresque, il ait connu un succès différent. Le premier spectacle reposait davantage sur l'improvisation, la *commedia dell'arte*, un mélange de styles comiques. On ne pouvait pas dire « Ah, c'est donc du Molière », c'était plus dans la lignée de Molière qui disait « Je prends mon bien où je le trouve », c'est-à-dire que je prenais ce dont j'avais besoin dans son texte... La seconde version était beaucoup plus précise : là où il y avait de la danse, j'ai mis de la danse (des moments travaillés très soigneusement avec Andrea Gavrițiu), là où il y avait des pièces chantées, j'ai essayé de faire des pièces chantées, complexes et difficiles. Absolument moliéresque. Et le spectacle, bien que plus proche de Molière, j'ai eu le sentiment qu'il n'avait pas l'attrait du public que j'attendais. Et la raison pour laquelle j'y reviens toujours, c'est qu'il s'agit d'une comédie. Si l'on fait de la comédie et qu'elle ne plaît pas au public, c'est qu'on est passé à côté de la plaque ou, pourquoi accuser seulement les gens du théâtre ?, c'est peut-être le public qui est passé à côté de la plaque.... ça arrive...

Anca Măniuțiu : Je voudrais revenir un instant sur la première version scénique. Je pense qu'il faut dire que c'étaient des années extrêmement sombres. Les années d'agonie du communisme, les années de misère, le froid dans les théâtres, dans les maisons, et ainsi de suite, les pénuries de nourriture, d'essence...

Mihai Măniuțiu : Le besoin d'issues était plus intense, plus pressant...

Anca Măniuțiu : C'est pourquoi je disais que le spectacle était une *échappatoire*. Les gens voulaient se débarrasser de l'image cauchemardesque du quotidien et se laissaient aller au rire le plus complet.

Mihai Măniuțiu : Ils rechargeaient leurs piles...



Fig. 6 : *Le Bourgeois gentilhomme*, TMS Cluj, 2018.
Crédits photo, archives du TMS.

Ștefana Pop-Curșeu : *Oui, je me souviens très bien de cette époque, même si je n'avais que 9 ans, je faisais souvent la queue pour le pain, qui était vendu sur la base d'une petite carte...*

Anca Măniuțiu : Et bien sûr, c'était une petite oasis de liberté que de rencontrer les acteurs, travailler avec eux, sur la même longueur d'onde. Bien que Mihai ait travaillé un peu avant les années 90... Après *Les Émigrants*, son spectacle de fin d'études, avec Anton Tauf et Gheorghe Nuțescu en 1978, le premier spectacle qu'il a fait ici à Cluj était *Les Perses* d'Eschyle, un spectacle splendide, sur une musique de Mircea Florian, avec Marcel Iureș dans une forme extraordinaire (le premier spectacle dans lequel Iureș a joué à Cluj) et il s'agissait d'une tragédie chantée. C'était extrêmement nouveau à l'époque, avec une musique splendide. Le monde a été déconcerté parce que c'était

une telle nouveauté qu'elle s'est figée, peut-être trop pour l'époque. Les critiques ont bien accueilli le spectacle, mais Michael a également été accusé de « calophyllie », par exemple.

Ștefana Pop-Curșeu : Je trouve que cela ressemble aux accusations de « formalisme » lancées contre Meyerhold pendant la période stalinienne.

Anca Măniuțiu : Bien sûr, bien sûr, c'est ce qu'on aurait dit. Vous connaissez la formule de Meyerhold, après avoir compris à qui il avait affaire et ne plus croire à l'utopie communiste, comme il l'avait fait au début, juste après le coup d'État bolchévique de 1917, je cite de mémoire : « Beaucoup ont essayé de me tirer dessus, mais ils m'ont raté, car je suis une cible mouvante »... Allusion à la variété et à la richesse des moyens d'expression scénique, des registres stylistiques abordés au fil des ans par le grand metteur en scène, exécuté par les communistes en 1940...⁵

Mihai Măniuțiu : C'était un contexte malheureux... jusqu'à ce que je sois plus docile et que je me lance dans les comédies; et alors tout le monde a commencé à m'aimer. Puis vint *La Mégère apprivoisée* avec Tauf et Miriam Cuibus, car en fait les acteurs voulaient eux aussi des comédies.

Ștefana Pop-Curșeu : Et de toute l'œuvre de Molière, tu n'as jamais songé à monter une autre pièce ?

Mihai Măniuțiu : Non.

Ștefana Pop-Curșeu : Les Précieuses ridicules... ? *non, car il y a beaucoup de comique de langage et les traductions perdent de la saveur du texte... ou Amphitryon ?*

Mihai Măniuțiu : Non, j'ai laissé Silviu Purcărete le mettre en scène cette année, et c'était une bonne décision!

⁵ La citation exacte est la suivante : « Les critiques m'ont souvent raté, non pas parce qu'on manquait de chasseurs pour me tirer dessus, mais parce que je constituais une cible mobile très rapide. », Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*. Tome IV (1936-1940), Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin (Lausanne : L'Age d'Homme, 1992), 311.

Ștefana Pop-Curșeu : L'Avare...?

Mihai Măniuțiu : Non, cela ne m'intéressait pas... mon obsession grandissante était Shakespeare... Certains metteurs en scène ont un sens particulier de la comédie. Sandu Dabija, par exemple. Presque toutes les comédies sur lesquelles Sandu met la main lui réussissent. Ce n'est pas le cas de tout le monde. Il excelle dans la comédie. D'autres pas. Et ceux qui n'excellent pas dans la comédie peuvent le faire de temps en temps, mais ils doivent alors avoir une bonne raison pour cela. Comme moi. Tu vois, pour te donner un exemple, j'ai perdu un an à essayer de monter le *Macbett* de Ionesco...

Ștefana Pop-Curșeu : Avant la Révolution de '89?

Mihai Măniuțiu : Oui, Anca avait traduit le texte, on nous avait dit que c'était autorisé, puis que cela ne l'était plus... la pièce n'était pas traduite, nous avions du temps pour travailler, mais, bon... je ne veux plus du tout m'en souvenir...

Anca Măniuțiu : Pour que tu comprennes les temps qui couraient, je vais te raconter ce qui s'est passé le jour même de la première de Mihai, avec le *Bourgeois gentilhomme*, même si cela ne concerne pas directement Molière... mais ça a été quelque chose que je n'oublierai jamais et qui en dit long sur la situation dans laquelle nous nous trouvions et sur nos conditions de vie et de travail artistique...

Ce jour-là, pendant la matinée, j'ai rendu visite à Doina Cornea, car sa fille Ariadna Combes (Ada), mon amie, était venue de France. J'ai été retenue à table; bien sûr, je savais que tout était écouté et enregistré, mais je ne me souviens pas d'avoir vu de milicien à la porte (ils ne l'y ont placé là qu'après les manifestes distribués à la gare). Après le repas, rentrée dans mon appartement, je me préparais pour la première... Je me souviens qu'on avait coupé l'eau, sans qu'on nous prévienne, bien sûr, et j'étais courue chez des voisins qui habitaient une maison en face et qui avaient une pompe à eau dans la cour, pour remplir quelques bouteilles d'eau et, à un moment, quelqu'un a sonné à ma porte: c'était une jeune femme, I. F., qu'elle se nommait. Elle avait été

étudiante à la Faculté des Lettres, en littérature roumaine et elle essayait d'entrer dans le cercle des professeurs, en passant des coups de fil et en faisant des conversations soi-disant « innocentes ».

Et comme nous étions amis avec Doru Vartic, avec Ion Pop, avec Marian Papahagi, elle a commencé à nous téléphoner aussi et elle trouvait de quoi parler avec celui qui décrochait le téléphone. Elle était très insistante, elle jouait l'intellectuelle, elle avait un discours relativement intelligent, avec des commentaires culturels... On disait d'elle qu'elle était agent de la Sécurité. Dès qu'elle a sonné à notre porte cet après-midi-là et qu'elle a dit « Anca, il faut que je te parle, c'est très important », moi qui n'avais jamais eu de contact avec elle, face à face, seulement au téléphone, j'ai tout de suite su. Je l'ai invitée à entrer, dans le bureau de Mihai et elle m'a dit : « C'est très grave ce que tu as fait. » « Mais qu'est-ce que j'ai fait ? » « Eh bien, tu es allée voir Doina Cornea. » Je dis : « Oui, et alors ? » « Tu ne sais pas que Doina Cornea écrit des lettres à l'*Europe libre* et qu'elle est... » « Non, je ne sais pas. Je n'ai pas de radio, je n'ai pas de télé, je n'en sais rien. » « Eh, tu fais l'imbécile ! » Elle avait été très dure... c'est qu'elle s'occupait des écoutes...

Elle m'a redit tout ce que j'avais parlé avec Ada et à Mme Cornea et a ajouté « Tu as de la chance que c'était moi... (et elle a utilisé une formule du genre « qui étais de garde » ou « qui étais en train d'opérer »)... parce que sinon, tu serais dans le pétrin là... « Je suis vraiment désolée, lui dis-je, j'étais très bonne amie avec Ariadna à l'université, et chaque fois qu'elle vient à Cluj, elle m'appelle ; que pourrais-je dire ?, que je n'y vais pas, que je ne veux pas la voir ? Je ne peux pas faire ça, je suis vraiment désolée ». J'ai donc joué les idiots autant que possible... et c'est dans cet état que j'étais à la première... J'avais très peur, bien sûr.

Le lendemain ou le surlendemain, je rentre chez moi et je vois le panneau électrique de l'entrée arraché, dévasté. Et je me suis dit : c'est la Sécurité qui nous fait un signe. Parce que c'était sur le grand panneau de la cage d'escalier attenant à notre appartement... Et, en fait, qu'est-ce qui s'était passé ? Le voisin d'en face n'avait pas payé l'électricité, et c'est comme ça que les employés de la compagnie réagissaient, mais ils s'étaient trompés d'appartement. Et donc ils m'ont coupé l'électricité, ils ont arraché les fils, ils les ont sectionnés... J'ai téléphoné à mon père pour qu'il m'aide à trouver un électricien afin de réparer tout ça... Oui, j'avais vraiment pensé que c'était la Sécurité.

Mihai Măniuțiu : Mais en fait, la Sécurité n'a pas tardé de réagir, parce que quelque temps plus tard, quelqu'un est venu changer quelque chose à notre poste de téléphone. Mais nous n'avions appelé personne, nous n'avions rien signalé. Et le technicien nous a dit très clairement. « Voyez, c'est scellé, n'essayez pas de l'ouvrir ». Je lui dis « C'est des micros, n'est pas? » et il me répond « Ce n'est pas mon affaire, je suis venu, j'ai réparé le téléphone et si jamais on vient vérifier, il faut que le sceau ne soit pas touché ». Mais nous n'avions demandé aucune réparation, le téléphone fonctionnait très bien.

Ștefana Pop-Curșeu: *Et c'est arrivé toujours en 88?*

Mihai Măniuțiu : Je pense que c'était au début de l'année 1989. La situation était devenue vraiment mauvaise, parce que, par exemple, je me souviens que lorsque le soulèvement de Timisoara avait commencé, une de nos amies s'est entendu dire par le voisin, qui était membre de la Sécurité, dans l'ascenseur : « T'es la prochaine sur la liste avec tes amis (c'est-à-dire avec nous), avec Tauf et les autres... dans quelques jours, vous serez arrêtés ». Seulement, quelques jours après, c'est lui qui se cachait comme un rat, heureusement... Mais ça a été fou. Nous n'avions plus le droit de nous rencontrer à plus de deux ou trois. Quand ça a commencé à Timisoara, il était effectivement interdit de sortir en groupe de plus de trois personnes dans la rue.

Anca Măniuțiu : Et si les communistes étaient restés au pouvoir, j'aurais eu de graves ennuis, parce que je travaillais à la Bibliothèque de l'Académie, rue Republicii, au coin de la rue Avram Iancu, et le parti avait organisé une réunion express pour dénoncer et critiquer les « hooligans » de Timișoara. Et j'ai dit alors à mes collègues chercheurs : « N'y allez pas, c'est honteux d'aller critiquer ces innocents qui ont été fusillés, n'allez pas à cette réunion » et mes collègues ont dit « oui, mais on n'a pas le choix, on n'y peut rien ». Mais moi j'ai dit que je n'irai pas et que je ne signerai pas, parce qu'ils nous faisaient signer aussi ces déclarations de condamnation des émeutiers de Timisoara... Mais enfin, il ne s'agit plus de Molière ici..., mais du contexte sinistre de l'époque.

Ștefana Pop-Curșeu : *Mais il faut connaître tout cela. Car les jeunes d'aujourd'hui, nés après la Révolution, ne connaissent plus ces réalités et ont du mal à croire que cela ait vraiment pu se produire. Et nous entendons tant de voix parler de l'annulation, du « cancelling » de la culture classique, de « décapitation » des classiques, alors que le danger ne vient pas d'eux ; en fait, les classiques ont sauvé la faculté de penser des gens pendant le communisme, la liberté d'expression...*

Anca Măniuțiu : *C'était le seul moyen d'échapper au dogmatisme, à la censure. C'était un refuge, les gens s'en servaient comme d'un paravent et on y trouvait des valeurs universelles à montrer et à partager.*

Ștefana Pop-Curșeu : *Et franchement, on ne s'est pas trop éloigné de Molière car lui-même était très acide avec son monde, farouchement critique de la société vicieuse et hypocrite dans laquelle il vivait et souffrait à son tour de la censure, du boycott de ceux que ses pièces visaient. Il n'a pas eu de rapport facile avec la politique...*

Anca Măniuțiu : *Oui, comme le montre très bien le merveilleux livre de Mikhaïl Boulgakov, *La vie de Monsieur de Molière*. Car Boulgakov s'est en quelque sorte identifié à Molière, créant un parallèle entre la relation de celui-ci avec Louis XIV et sa propre relation avec Staline.*

Mihai Măniuțiu : *Il a écrit une pièce de théâtre aussi, sur Molière : *La Cabale des dévots*. Je sais que Alexandru Tocilescu l'a mise en scène au théâtre Bulandra, à Bucarest, également à cette époque... en 1984, je crois. Il y était question de tous ceux qui voulaient détruire Boulgakov, comme il y en avait beaucoup qui voulaient détruire Molière. Mais aujourd'hui, c'est moins pertinent, à moins de vivre sous une dictature...*

Ștefana Pop-Curșeu : *... et s'il ne faut pas critiquer seulement de sous déguisement... car même Molière devait chercher des soupapes et ne critiquer que de façon voilée les faux dévots, les arrivistes, les flagorneurs...*

Mihai Măniuțiu : *Oui, c'est une très bonne remarque ; c'est pour cela qu'ils ont beaucoup utilisé Molière, parce qu'il leur était consanguin, dans l'idée d'un théâtre subversif, allusif, caché...*

Anca Măniuțiu : Quand Molière les a attaqués frontalement, il s'en est pris plein la figure avec le *Tartuffe*. Ce n'est pas pour rien qu'il est mort comme il l'a fait, avec le grand malaise sur scène... alors qu'il jouait *le Malade imaginaire*.

Mihai Măniuțiu : Il vivait d'une manière très intense!

Ștefana Pop-Curșeu : Voilà une pièce qui fonctionnerait très bien de nos jours, qui est dans l'air du temps. L'hypocondrie est plus fréquente aujourd'hui. Quand tout le monde est obsédé par les maladies et les médicaments, tout le monde prend des compléments alimentaires et s'enduit de dizaines de crèmes...

Anca Măniuțiu : ...et les gens se soignent d'après toutes sortes de conseils, des plus bizarres, trouvés sur Internet, en négligeant les recommandations des vrais médecins.

Mihai Măniuțiu : Molière reste, tout de même, extraordinaire!

PERFORMANCE AND BOOK REVIEWS

Amphitryon – *A Story About Desires And Individuality*

**Performance review, *Amphitryon*, directed by Silviu Purcărete,
Cluj-Napoca National Theatre, May 2023**

Amphitryon, a French comedy, consisting of a prologue and 3 acts, was written by Molière in 1668 (and translated into Romanian by Victor Eftimiu and Petru Manoliu in verse). Since then, the name Amphitryon has come to be used in the sense of “good, generous host”; in Spanish the word used for “host” is “anfitrión” and in Portuguese, “anfitrião”. The play is based on the story of the Greek mythological character Amphitryon brought on the stage of the Cluj-Napoca National Theatre in an intriguing manner: Jupiter (played by Ionuț Caras), the supreme god, used to satisfy his erotic desires by any means, takes the form of Amphitryon (Matei Rotaru) in order to seduce his beautiful wife, Alcmena (Sânziana Tarța). What is going to happen when not even the gods can control their animalistic desires? What are we, if not beings condemned to reason?

The director introduces us to the working process of the show, confessing on the Cluj-Napoca National Theatre’s website: “the show is a scenic sketch of the play, even an unfinished sketch which, of course, was generated by this team, because everything started from them”. He also presents the motivation for choosing this text, starting from an existentialist thought, which he materializes on stage: “The question is: who am I and who is the other? How am I different from the others? What makes me unique to



a partner? But these are questions to which we cannot give exact answers. They are easy subjects for meditation. Easy because they are put in terms of comedy.” Thus, what is meant to be a comedy of manners ends up being a meditation on individuality and the ephemeral human condition. At the same time, a commentary with feminist overtones is created, regarding the physical and emotional abuse to which Jupiter and Amphytrion subject Alcmena (who becomes the representation of the Universal Woman, a Woman viewed throughout the centuries as a national asset or as a simple possession of men). A cloud of scandal surrounded Molière’s play at the time of its writing: some critical voices claimed that the play was a satire on the love affairs of Louis XIV of France (portrayed here as Jupiter). Thus, the play also acquires a political layer and the reason why director Silviu Purcărete chooses to stage it in 2023 is therefore even more interesting.



Fig. 1: Jupiter, Alcmena and the chorus, in *Amphytrion*, TNC, 2023

In *Amphytrion*, the different modes of the comic intersect harmoniously with the moral implications that often emerge from the subtext. The play (and naturally, the performance) is about seduction, adultery, jealousy as well as

about passion, pride and loyalty. The struggle between the desires of the all-powerful gods and the weaknesses of ordinary mortals is debated through two almost mirror-image love relationships, Amphitryon with Alcmene and Sosie with Cleantis. Some characters (such as Sosie and Mercury) speak in sync precisely to highlight this duality.

The show strictly respects the original text: the characters speak in rhyme, consistent with the style of Molière’s time, not altering it with modern/everyday insertions, familiar to today’s audience. As it is known, in the Baroque era, the dynamics of music caused the sound intensity to change unexpectedly (that’s why in this show the characters start singing certain sequences, almost like in a musical). Vasile Şirli composed the music, hinting at the 17th century sound universe, and Incze G. Katalin was in charge of the musical training of the actors, who had to get very familiar with this baroque style of interpretation.



Fig. 2: Jupiter (Ionuț Caras), Alcmene (Sânziana Tarța) and the chorus, in *Amphitryon*, TNC, 2023

This decision is appreciated by those spectators who are familiar with the cultural environment of the 17th century and can thus appreciate a style used less and less in contemporary theater, but it is also viewed with skepticism by those who wanted to see a simple comedy, in which to find a comic mirror of themselves, and which turns out, unfortunately, to get them tired of trying to keep up with the versification and musical hybridity of the dialogue.

The specific baroque taste (for colossal and grandiose, irregularity and excess of complicated ornaments) in counterpoint with a very simplified, abstract contemporary taste, is highlighted by the creators of the show through the large number of actors present in the stage space during several scenes – but wearing casual, contemporary costumes – , through the imposing set elements and costumes – which appear only in the banquet scenes, hidden most of the time in a secret backstage and revealed in the last part of the performance – , through the oscillating lights (whether obscure, in shape of some small lamps, whether falling from the top of the stage, to the bottom, nicely complimenting the bodies of the actors – but leaving thus a large background of black monochromatism, very modern from a visual point of view), and by using the red curtain as a game tool and also as a convention for changing the space in which the characters are (both physically and mentally) playing thus both with the baroque richness of the material and its wide symbolic, that challenges the audience to imagine the façade of Amphitryon's house, while not seeing any realistic detail hinting at it. The scenography is signed by Dragoș Buhagiar and includes for the interior of the house, a vintage brown sofa, a sophisticated dressing table with a sink, an oversized painting depicting Amphitryon, two leather armchairs and several wooden chairs (intended for the choir).

So, the element of the chorus appears, made up of eleven ambiguous and diverse characters (who may simultaneously represent both servile members of Amphitryon's suite and instances of the theatrical world: actors in simple black moving costumes, who at a given moment perform push-ups while the dialogue unfolds unhindered in front of them). The characters actively intervene, complementing the music and emphasizing the words of the protagonists, at key moments.

Unlike the members of the chorus, the audience members constitute the role of mute spectators, who take part closely in the whole masquerade illustrated by Molière, but who never intervene. Their faces are illuminated by the gas lamps of the male characters roaming both the stage and the aisle between the seats, to accentuate the dramatic effect, but also the idea of traveling and dynamism.

The performance starts from absolute darkness, accompanied only by sounds of crickets (the clear suggestion of night). The characters' faces are gradually revealed by some small lamps that look like fireflies. Each head that pops up represents a pair of eyes (to see everything that characters can't), a pair of ears (because we all know walls have ears) and a conscience (more or less tainted until the end). Sosie addresses the personification of night: "Stop, stop! Stay still, bewitched night!", words that already suggest the presence of the supernatural in the collective mind and the characters' faith in a force superior to them. Once we enter the stage space, we notice that Mercury has a cold light upon his face instead of a warm one, like the other characters (the distinction between the two plans of existence, between mortals and immortals).

Mercury slaps Sosie, but from a distance, without actually touching him, which may of course suggest the superiority, but it may also be a directorial choice, thinking to the fact that throughout the performance, theatrical conventions are highlighted and directly played upon, in an almost Brechtian manner.

Silviu Purcărete decides that the character of Mercury should not resemble that of Sosie (as expected, considering the identity theft planned by Mercury), and uses no masks either, thus creating a comical, absurd situation (Sosie: "to the gesture, to the face, to body, it's like me", when it's actually clear that one of them is slimmer and another is fuller, one has longer hair, another shorter...).

The darkness lasts the whole Prologue and first Act, and then there is the first change of convention, the one that facilitates the transition from a fantastic, fuzzy space (somewhere deserted, at night) to a real, palpable one (in Thebes, inside Amphitryon's and Alcmena's house). The second Act begins with a static, pictorial image, depicting a reclining figure, Alcmena, dressed in a negligée, sensually seated on a couch, as if taken from a Renaissance

painting (see the painting *Venus of Urbino/Reclining Venus*). The director describes himself in an interview, revealing the nature of his work and the motivation for choosing to represent this symbol: “I’m a slave to the eye and I’m not specifically looking to create amazing visual images, but I can’t stop myself from taking care of what the eye can see either” (*De la vorbe la cântec*, George Banu, trad. Ștefana Pop-Curșeu).



Fig. 3: Alcmene (Sânziana Tarța) and Amphitryon (Matei Rotaru), in *Amphitryon*, TNC, 2023

The “noble” characters (the two husbands) wear a specific, slightly clownish make-up (white face, bright pink cheeks and eyelids). After the real Amphitryon’s monologue, a contrasting and unexpected element appears: a party with all the above, with a long, festive table (set in the theater’s backstage) and plenty of food. Meanwhile, the woman is crouched on the floor, suffering the baneful consequences of the actions of the male characters; we also notice that she is pregnant. The ending is a “happy” one, depicting Jupiter and Mercury floating above the stage with help from a “flying” device used in the circus world; the two admit their plan and return the “borrowed” identities to the rightful owners.



Fig. 4: Final Banquet and Alcmene, the victim, in *Amphitryon*, TNC, 2023

In conclusion I would say that the fact that the director decided to approach the 17th century text, combining classical elements with modern details, baroque pieces with house/techno music, military costumes with colorful dresses with sequins (deliberately creating a suite of anachronisms, such as the presence of an electric toothbrush in our mythological characters' bathroom), is challenging for the audience, who has to constantly pay attention to the versified text and to the correspondences triggered by the stage. Spectators need just not to be too comfortable in their prejudices and accept the offered unexpected conventions.

Miruna-Alexandra GROZAV

*Faculty of Theatre and Film,
Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca*

Synonym for youth

Festival Review: Fast Forward European Festival for Young Stage Directors, Dresden, 2-5 Nov. 2023

Youth is not synonymous with impetuosity, nor is it synonymous with rebellion. However, both rebellion and impetuosity can become valid attributes of youth and may foreshadow what the theater of the future looks like. Does it resemble that of yesterday and today, or is it completely different from everything that has ever existed? I do not think this can be answered, but certainly, small surveys can be conducted annually so that the next Hans-Thies Lehmann can find another attribute of the theater, one apart from the postdramatic. The issue of innovation did not appear yesterday or today, as every furious young person has rejected the specificity of the previous generation and tried to bring something extra to the field of theater through their own filter.

Annually in Dresden, the renowned Fast Forward European Festival for Young Stage Directors takes place, organized by the State Theatre of Dresden (Staatsschauspiel Dresden, Germany) in partnership with Théâtre National de Bretagne (France) and the National Theatre of Greece. Since 2011, the festival has annually selected works from young directors in Europe, attempting to both create a launching pad for them and gauge the pulse of theatrical evolution. There are no age criteria; youth refers to the number of projects realized by directors. Specifically, to be eligible, they must have between one and five professional productions to their credit. The 13th edition of the



festival began on November 2, 2023, offering an extremely diverse theatrical experience in terms of styles and perspectives on theater. This phenomenon emphasizes not only the eclectic and innovative nature of the presented productions but also the festival's ability to become fertile ground for the varied artistic expressions of the new generation of directors. Through the diversity of approaches and perspectives brought by these emerging creators, the festival becomes a dynamic cultural hub, reflecting the plurality of voices and artistic visions manifesting in the contemporary theatrical world. This diversity is not merely a collection of different aesthetics but a true mirror of ongoing cultural and social debates in contemporary society. The festival's curator, Charlotte Orti von Havranek, states that she never has preconceptions about selecting performances, she does not follow a thematic curatorial program, but by traveling extensively through Europe, she observes how new directorial voices develop and seeks the most original and personal productions.

The first surprise of the festival was the performance *Goodbye, Lindita*, directed by the Greco-Albanian Mario Banushi, aged 25. Reminiscent of the ritualistic theater of the last century, Banushi's meditation is a profoundly personal theatrical experience exploring ways to cope with the loss of a loved one. Inspired by the image of his deceased aunt surrounded by people bidding farewell and the death of his father three days later, Banushi brings to the stage a strange combination of everyday and surreal elements. Initially, relatives mechanically arrange old clothes while watching television absently, and a wardrobe unfolds to reveal the figure of a lifeless and naked woman. The body is then ceremonially washed and dressed in an Albanian bridal costume. The bed transforms into a baptismal font, the icon with the Black Madonna unveils a hiding place in the wall, and the walls split open to reveal a throne of thorns occupied by an African-American woman, a Christ-like figure. Grief manifests in different forms, but the impression left by Banushi's show is that regardless of cultural backgrounds, the ritual presented by Banushi will inevitably transcend any belief.

In the same evening, on the opposite pole, there was the performance *I'm Still Excited!* by Portuguese director Mário Coelho. Designed as a wild entertainment show, where everything is what it seems, and interactions with the audience are natural, the two actors reflect on their failed relationship in an energetic and frenetic manner. From the sexual issues of Mário (character

played by the director himself) to Tinder escapades and shifting spotlights onto the stage, everything is exposed gradually, turning the performance into a commentary on relationships: between actors and spectators, between film and theater, between what is real and what is fictional. It transforms into a roller coaster, resembling an hour-long scroll through YouTube shorts by the end.



Fig. 1: *Goodbye Lindita* by Mario Banushi, produced by National Theatre of Greece

Two of the performances were based on classical texts. Katharina Stoll, of German origin, chose a feminist perspective of the play *Woyzeck* set in the perfectly crafted kitchen of two students. Meanwhile, Finnish director Minna Lund created a bloody blend of Chekhov's *The Cherry Orchard* and Chuck Palahniuk's novel *Fight Club*, titled *Message from Tyler*. Conceived as an immersive experience, Lund placed the action in a dystopian universe where the climate has gone awry and Tyler clashes with a Russian family over the inheritance of the cherry orchard. The actors' vivacity and intense physical effort transform the banquet table, where spectators are invited, into a real battlefield.

Another innovative approach to theater was evident in the performances *Koulounization* (winner of both audience and jury awards) and *Our Son* (winner of the young jury award). Both directors, Patrik Lazic (Serbia) and Salim Djaferi (Belgium), have extremely personal and almost therapeutic journeys where they choose to speak about their traumas and identity. Salim wonders how to say “colonization” in Arabic. He questions himself, the audience, his mother, and his Arab friends, ultimately receiving numerous answers that confuse and challenge him to embark on a linguistic investigation into the origins of Algeria’s colonization by France. In an interactive dialogue with the audience, he reveals that Arabic lacks a direct equivalent for “colonization,” instead having words with multiple meanings, such as to build, to fill, to order, to dispossess. In this context, the discussion about colonization becomes an exploration into the subjective world of meanings and different perspectives. The presence of an assistant in his explanatory process adds a captivating dimension, suggesting not only a diversity of interpretations but also how we view and perceive reality from different angles. Thus, in a subtle approach,



Fig. 2: *Koulounization* by Salim Djaferi, produced by Habemus papam, Cora-Line Lefèvre and Julien Sigard (Belgium)

the performance becomes a profound meditation on belonging and origin, demonstrating how the act of occupying territory can be surprisingly simple and complex at the same time.

Patrik Lazic writes and directs a subtle three-character play about homophobia, exploring its coming out to a fractured family, with a suicidal father and a mother waiting for her already adult son's illness to heal.



Fig. 3: *Our son* by Patrik Lazic, produced by Heartefact (Serbia)

The comedic interlude was provided by the German-Norwegian co-production *Second Season*, directed by Simon David Zeller, based on Carl Zuckmayer's comedy *The Merry Vineyard*. Four performers walk through the space, waiting for the audience to settle. They also take seats in front of the audience and begin a delightful show of storytelling and improvisation, offering an external analysis of Germany's recent history. The original play was written concurrently with Hitler's *Mein Kampf* and satirizes the rise of the Nazis. The performance concludes with a tragicomic scene where the performers attempt to drink water from a bottle held between their knees without the use of their hands. However, we discover just a scene earlier that what they are drinking is their own urine.

This year, in addition to the eight selected productions, the organizers established a debate platform, Forum Fast Forward, designed primarily to facilitate direct meetings between various theater professionals – young artists, experts, producers, teachers, and students – with the intention of sharing and discussing their visions of theater and pedagogy. Three international experts and six student directors from England, Serbia, France, Slovakia, Slovenia, Germany, Greece, and Romania were selected for this festival’s pilot platform. The meeting between these theater professionals and the production teams of the eight shows aimed to conceptualize and analyze the searches of each director and provide an overview of the specifics of each theater and school in the artist’s home country. Despite the diverse nature of the productions, the young directors shared similar quests, indicating that each was concerned with a highly personal genre of theater, focusing on autofictions that, through specific examples, addressed all categories of the audience.

Mihai GLIGAN

*Faculty of Theatre and Film,
Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca*

Play That DADA

**Book review: *Dada se dă-n spectacol* (Dada Shows Off),
by Ștefana Pop-Curșeu, Ioan Pop-Curșeu and Ion Pop,
Școala Ardeleană Publishing House, Cluj-Napoca, 2023**



The volume *Dada se dă-n spectacol*¹ (Dada Shows Off) is structured in two parts. It is a book that accompanies a show, but at the same time, it provides a useful perspective on Dadaism and the way it is mirrored today. A historical event – the celebration of 100 years of Dadaism has been the starting point of a common reflection. Three researchers have joint views and have revisited the fascinating phenomenon called *Dadaism*. The perspectives Ștefana Pop-Curșeu, Ioan Pop-Curșeu and Ion Pop have taken into account in building their frame involve: an artistic layer – a play was written, and a show was put on, but also a solid anchoring in working with the reweigh of Dadaism into today's pages. Professor and artistic director of the National Theatre in Cluj, Ștefana Pop-Curșeu explores her triple role: researcher, initiator of the project that resulted in the above-mentioned performance and this book but also as an actor, while she understands the process from within and observes its constant conversions.

What draws immediate attention is the artistic products that the creative team had in mind – creating the play (after having been through successive stages of research and also of documenting the whole process), staging the play and working with a variety of directions (literature, visual arts, choreography), having in mind not to mimic the pre-existing material, but to offer an original perspective on the movement. The team aimed at including elements they considered as part of the Dadaist movement identity: the Dada evenings in Cabaret Voltaire, the Dadaist manifests, Hugo Ball's costume, the usage of masks, the Dada dances, phonetic and simultaneous poems.

The volume benefits from a great visual support – photographs by Nicu Cherciu, renowned Romanian theatre photographer. There is an obvious pleasure in examining the details, in the appetite for the ludic action – visible in the playful insertions, the collages, posters and objects that have been chosen in the pages of *Dada se dă-n spectacol*. *Every Tzara has his Dada*², the play, is

¹ Ștefana Pop-Curșeu, Ioan Pop-Curșeu and Ion Pop, *Dada se dă-n spectacol* (Cluj-Napoca: Editura Școala Ardeleană, 2023).

² *Every Tzara has his Dada* is a show produced by The National Theatre of Cluj-Napoca within the project Dada > 100. Viață/ Artă/ Muzeu [Dada > 100 Life/ Art/ Museum], a coproduction with the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University and Persona Association.

offered as part of the book (in multilingual translations) and it is accompanied by images. As if on an effective timeline, we are exposed to photos, from the process that anticipated the show, from the rehearsals, from the show but also during the touring that followed the opening. The idea has a double aim – first, the reader is offered a privileged glimpse on stage – to admire postures, costumes and identify the scenes of the play. The second is to invite the reader to a journey in which they become familiar to the process, therefore also, backstage by means of the pictorial itinerary.

Part II constitutes the scientific section and includes studies of the authors. Professor Ion Pop, expert in the analysis of avant-garde movements focuses on a short history of artistic manifests, zooms in the Dada manifests, and explores the elements that create what he calls (legit) theatrical potential. Amongst them: the construction of the discourse, the “rhetorical excess”, the comical and caricatural exaggeration, “the militant exaltation”, half serious and half parodical, the image of the “farceur clown” *who mocks his own pain in order to make the gallery laugh*, being seen on stage, buffoonery, spontaneity, irony and self-irony, changing the status of the *author* and of the *actor*, adding existential and theatrical substance but also the derision in order to emphasise the radical attitude towards the cultural values of the past – to name but a few.

Ștefana Pop-Curșeu underlines the “constant presence of verve and paradox both in speech and the artistic behaviour”, the despair and poetic vein which, in the author’s opinion links Tristan Tzara to Hamlet “the poet, the mad and the buffoon” and also to Eugène Ionesco in terms of self-staging. What is more, she adds the feature of the Dadaist, a histrionic character, a character in his own story. In view of the fact that Tzara’s stated goal was to shock his audience, the spontaneity that was implicit part of the artistic acts in Cabaret Voltaire entitles the researcher to talk about the way the triad *author-actor-performer* is staged and how the Dadaist shows were “parades of images, of words, of movements”, of freedom, a “verbal and visual violence imposed to the characters and to the audience”, the latter, both accomplice, participative and “victims”. A second study signed by the same author questions the role of the masks in Dadaist poetry/shows/manifests. The unusual masks (to say the least) that were used come, as Ștefana Pop-Curșeu shows, from the “ritualic

sphere”, but also targeting sensitivity and an area of searching for origins. Another category is “the primitive mask” which performs an “exorcism of European art and culture”. A third category is identified: “the archaic Romanian mask”. As all of the above-mentioned types, they are modernized and refined in the Dadaist universe. Pictures of the real masks and of the ones recreated for *Every Tzara has his Dada* offer not only illustrations but serve also as historical anchors to the Dadaist reality.

Professor Ioan Pop-Curșeu enlarges in his two studies included in this book the relationship of the Dadaism and cinema. He talks about the *Dada movies and the cinepoems* and defines them as *avant-gardist trouvaille*. Movies have the advantage of being easily decoded, reminds us I. Pop-Curșeu. Dada movies are detached from the narration and realism, they operate with optical experiments and subtle games, sometimes altering clarity (by means of filters, close-ups, and sudden cuts, for instance). One important aspect is the question of language. An important aesthetic mark is given by interlacing poetry and pictures. The author discusses the appeal to silent movies and analyses Benjamin Fondane’s *cinepoems*.

The volume is a multi-facet approach to one of the most captivating artistic movements. Working with different lenses (dramaturgical, theatrical, history of art, with a focus on the tools deriving from literature, photography, and cinema), the authors reveal a passionate instrument, meticulously prepared which takes the reader / viewer on a journey that revisits Dadaism, its main lines of force and the characters / figures that have become part of last century’s cultural heritage and create strong inspiration even today.

Daniela ȘILINDEAN

*PhD at Victor Babes University of Medicine and Pharmacy Timisoara, Romania,
Foreign Languages and Romanian Language Department
silindean.daniela@umft.ro.*