

L'UNIVERSITÉ DES ARTS „GEORGE ENESCO“ IAȘI
LA FACULTÉ DE COMPOSITION, MUSICOLOGIE,
PEDAGOGIE MUSICALE ET THÉÂTRE
LE DEPARTAMENT DE THÉÂTRE

LE RESUMÉ DE LA THÈSE DE DOCTORAT

***DE LA RELATION
MISE EN SCÈNE -
THÉÂTRALITÉ,
MASQUE,
RETHÉÂTRALISER***

**LE PROFIL: LES ARTS DU SPECTACLE THÉÂTRAL
– L'ART DU METTEUR EN SCÈNE**

DIRIGEANT SCIENTIFIQUE:

PROF. UNIV. DR. CONSTANTIN PAIU

DOCTORANT: DORIN MIHĂILESCU

Traduction du résumé: Alin-Bogdan și Dorin Mihăilescu

- 2009 -

Mots-clés: action humaine, acteur, altérité, art théâtral, chorégraphicité, chronotope, dramatisation, espace, fantoche, filmicité, littérature dramatique, ludique, masque, matière de l'art théâtral, mimesis, mise en scène, metteur en scène, personnage, rethéâtralisation, spectacle, spectateur, théâtralité, théâtre, théâtre des fantoches, temps.

CONTENU (de la thèse de doctorat)

Argumentation	p. 4
I. LA THÉÂTRALITÉ	
I.1. Regard fugitif parmi les assertions des exégètes	p. 8
I.2. Le théâtre - l'origine et sa nature	p. 18
I.2.a. L'analyse du concept du „théâtre“	p. 18
I.2.b. Le théâtre entre genèse et décadence	p. 21
I.2.b.1. L'apparition des premiers éléments caractéristiques du théâtre – le dialogue, le spectacle, le spectateur	p. 21
I.2.b.2. Le théâtre vers la décadence	p. 31
I.2.c. Théâtre - synthèse autonome ou synergie	p. 36
I.3. Les éléments de la théâtralité	
I.3.a. La matière de l'art du théâtre	
I.3.a.1. L'action humaine	p. 51
I.3.a.2. L'espace et le temps	p. 64
I.3.a.3. La matière	p. 70
I.3.b. La mimèsis	p. 72
I.3.c. Le ludique	p. 79
I.3.d. Déduction	p. 84
I.3.c. Éléments spécifiques et caractéristiques de l'art du théâtre	p. 86
I.4. Théâtralité – chorégraphicité et filmicité	p. 91
I.5. Dramatisation - théâtralisation	

I.5.a. Le besoin de dramatisation	p. 97
I.5.b. L'areal de la dramatisation	p.104
I.5.c. La dramatisation à la rencontre des créateurs de la théâtralité	p.113
I.5.d. Des essais personnels	p.124
I.5.e. La dramatisation et le metteur en scène	p.127
II. LE MASQUE	p.130
II.1. Masque – des racines revendiquées	p.137
II.2. Le masque – altérité = la théâtralité	p.143
III. LA RETHÉÂTRALISATION	
III.1. La rethéâtralisation - un impératif	p.148
III.2. Précisions conceptuelles	p.157
III.3. La mise en scène artistique et la rethéâtralité	
III.3.a. La mise en scène rethéâtralisatrice	p.161
III.3.b. Moyens rethéâtralisateurs spécifiques à la mise en scène artistique	p.173
III.4. Lectures personnelles rethéâtralisatrices	p.179
IV. LES THÉÂTRE DES FANTOCHES	p.191
IV.1. Contours programmatiques	p.195
IV.2. Mises en scène des fantoches	p.207
AU LIEU DE CONCLURE	p.215
BIBLIOGRAFIE	p.221
ADDENDA	p.241

Nous avons élaboré l'ouvrage sous l'égide d'une question qu'on retrouve, dans une forme ou dans une autre, à la majorité des participants au ce phénomène artistique multimillénaire : „Qu'est-ce que le théâtre ?“

Nous sommes partis à la recherche de l'élément emblématique, qui synthétise et symbolise ce conglomérat des moyens d'expression repri des autres arts, en recherchant, en fait, une réponse aux questions suivantes:

- qu'est-ce que la théâtralité?
- quel rôle a-t-il le masque dans le phénomène artistique dont il est le symbole ?
- comment définit-on et qu'est que suppose la rethéâtralisation ?

Et, comme un corollaire, nous avons mis en évidence le rôle du metteur en scène et les moyens spécifiques d'expression pour le soulèvement et la soutenance de la théâtralité.

Et, comme conséquence naturelle, nous avons présenté certaines de nos essais personnels théâtralisatrices et rethéâtralisatrices.

Nous avons essayé d'unifier les opinions les plus importantes, complémentaires ou non, souvent contradictoires, pour parvenir à une solution qui vérifie, comme une équation mathématique, tous les faits du problème.

Les tentatives théoretisantes ont été notre support sur la voie de l'affirmation que nous avons besoin de la théâtralité et de la rethéâtralisation, soutenues par une délimitation et une définition exacte, pour démontrer et maintenir la vigueur du genre artistique le plus poétique (Goethe), pour ne pas faire du théâtre un mélange aberrant, un amas des éléments et des moyens attachés sans signification sous le bouclier du syncrétisme, unanimement reconnu, d'ailleurs.

Nous avons besoin de garder le pouvoir du théâtre, en portant la bannière de son élément synergique, celui qui lui confère la qualité d'art autonome, pour démontrer que le théâtre est toujours un art moderne.

Le théâtre a besoin de se retourner vers les lois fondamentales de la théâtralité, comme le demandait de ses jours Meyerhold, de retrouver „l'élite” - les amoureux de théâtre spirituellement préparés à venir à la „rencontre“ avec l'art dramatique et ses domestiques.

Notre „discours” a été structuré en 3 chapitres: **La théâtralité, Le masque, La rethéâtralisation**, suivis par les considérations résultées de nos recherches spectaculaires, de la proposition d'une manière de construire une représentation théâtrale, d'une façon personnelle de penser le théâtre, de rethéâtraliser – **Le théâtre des fantoches**.

I. LA THÉÂTRALITÉ

En jetant un **fugitif regard parmi les assertions d'exégètes (I.1.)** nous avons consigné quelques-uns des plus connus (comme nous pensons) tentatives de décèler le sens de la notion - des essais avec des résultats souvent paradoxales, contradictoires, non édifiants, ce qui justifie, en large mesure, notre investigation.

Tous les exemples fournis comprennent des vérités indéniables, caractéristiques à la plupart des données du fait théâtral, mais ne parviennent pas à couvrir que partiellement la question du phénomène essentiel et de l'essence du phénomène.

Dès le début, nous avons affirmé que pas tout ce qui se passe dans un fait théâtral devient automatique aussi théâtralité, même s'il est anobli en tant que tel. Les moyens d'expression, souvent empruntés à d'autres domaines, utilisés par les créateurs de la scène peuvent et doivent être

théâtralisé, seulement ainsi ils justifient leur rôle et leur place dans une présentation; ils deviennent partie intégrante du théâtralité mais ils ne sont pas la théâtralité elle-même. Nous avons essayé d'apporter le point de vue du praticien, construit sur des concepts et des expériences aussi pragmatiques, sans un désir de les opposer à ce point de vue, mais même de les assembler.

Dans le préambule de notre tentative de déchiffrer les mystères de la théâtralité (**I.2. Théâtre - l'origine et sa nature**), nous avons considéré nécessaire de rappeler certains éléments qui appartiennent à la constitution de l'art théâtral, pour arriver à l'essence de sa genèse, de sa caractéristique unique.

Nous avons considéré que la définition de la théâtralité exige, d'abord, que nous voyions ce qui est dans l'ensemble cet art, la façon dont il est apparu, comment il a été constitué en tant qu'art autonome et ses principaux éléments structurels, comme il s'est dessiné le caractère unique et la spécificité dans son parcours historique.

Lorsque nous avons **analysé le concept du „théâtre“ (I.2.a.)**, en constatant sa polysémie, nous avons jeté un regard sur le parcours que **le théâtre a suivi entre la genèse et la décadence (I.2.b.)** Nous avons souligné que le fait théâtral a été constitué en tant qu'art autonome seulement après l'accumulation de toutes ses composantes et cela a été possible sous certaines conditions socioculturelles (ses éléments étaient devenus des choses courantes dans la vie publique), permettant leur assimilation comme une nécessité intrinsèque.

Au fond, par des ajouts et des modifications successives, se sont-ils animés les éléments principaux de l'expression théâtrale (acteur - personnage - dialogue - conflit - temps - espace - action - dénouement - message). Il est facile d'observer que rien de tous ceux-ci n'était pas possible sans l'action humaine, la seule qui devient emblématique pour l'art

nouveau qui naissait, car il est présenté (surtout re-présenté) devant les spectateurs/récepteurs et il n'est pas seulement noté, écrit comme dans la littérature.

Simultanément aux accumulations mentionnés ci-dessus se développe-t-elle aussi l'apparition du spectateur, celui qui justifie l'existence même de la nouvelle catégorie artistique, ainsi qu'on se trace le contour d'une équation à trois composantes, sans lesquelles nous ne pouvons pas parler sur le fait théâtral: le texte, le spectacle et le récepteur.

La relation actant - récepteur est déterminante pour la transformation du rituel.

Le théâtre n'est plus identique au rituel, c'est „l'altérité“ dans le rituel.

L'altérité théâtrale c'est une recherche et une imitation de l'Autre, de Soi-même identifié dans L'Autrui.

Par le détachement du rituel, il ne s'agit plus du problème de la participation, mais de la re-présentation, de la mise en scène, de la transfiguration, ni de l'obligation de vivre, mais de la re-présentation figurative dans un temps et dans un espace limité et concret. C'est l'imitation, la mimesis qui a le rôle déterminant, le *comme si* qui implique l'exigence d'imagination, de la fantaisie créative à travers laquelle chacun réalise sa propre re-présentation, son action, sa mise en scène. Ce „jeu“, ces mutations de relations et de termes, signifient la théâtralisation d'un événement.

L'émergence du théâtre est *de facto* le moment de genèse de la théâtralité.

Nos références au **théâtre vers la décadence (I.2.b.2.)** sont basées sur l'opinion conformément à laquelle l'accroissement du poids d'un élément ou d'une composante déséquilibre l'harmonie d'ensemble, ayant comme conséquence la déviation vers les zones qui conduisent à la dégradation de la spécificité de l'art dramatique, jusqu'à sa décadence. Nous avons illustré

ce fait avec ce qui se passe au Moyen Age, époque dans laquelle on a repris en quelque sorte similairement le processus de la genèse, mais où se sont-ils produits aussi des phénomènes déviants, que l'histoire ultérieure a répété.

Nous avons mentionné de préférence le danger que représente le thésisme conceptuel, l'idéologisation du contenu thématique, du message et de la vision, ainsi que l'inégalité des forces en conflit, ce qui diminue le dramatisme de l'action humaine, ou abaisse l'importance du temps et de l'espace dans la dynamique des événements.

Ce qui a germé dans le Moyen Age s'est retourné, sous une forme ou une autre, plus ou moins accentuée, dans les événements liés, par exemple, au happening, au drame psychologique, nous pensons ici en particulier au façon dont il a résonné dans formes de théâtre thésiste (le prolétcultisme-documentaire).

Nous nous sommes ensuite retournés (sous-chapitre III.1. **La rethéâtralisation - un impératif**) avec des précisions et des compléments sur la décadence du théâtre, en supposant que, en plus de l'impôt de la littéralité au détriment de la théâtralité, on peut aussi considérer comme des conditions décadents les moments où le texte a été ignoré, a été considéré comme manqué d'importance par rapport aux éléments du spectacle.

Les excès dans le développement d'un composant ou l'amplification des moyens d'expression déterminent la proximité de l'une des formes dérivées ou même du rituel d'origine. Ainsi, l'excès de verbiage qui nous amène à la dramaturgie lue, l'excès des chansons - à l'opéra, l'excès de danse nous rapprocher de ballet.

Il y avait et il y a encore quelques événements spectaculaires qui ont été adoptées comme des formes du théâtre (en profitant de la générosité, de la tolérance, mais aussi de son ouverture, du désir de s'approprier de nouveaux moyens d'expression dans son syncrétisme) comme le théâtre de l'environnement, les happenings, le performance, le théâtre-danse (NB - très

différent de celui traditionnel asiatique), le psychodrame, le théâtre multimédia. Dans leurs formes les plus radicaux, nous croyons qu'ils sont (à la rigueur) plutôt des théâtralisations d'autres activités - le rituel, les arts plastiques, la chorégraphie, l'art du cinéma.

Dans le sous-chapitre **Théâtre - synthèse autonome ou synergie (I.2.c.)** nous avons argumenté pourquoi, à notre avis, le concept de „synchrétisme théâtral“ promu à partir des romantiques, en l'espèce de Richard Wagner, est partiellement exacte et insuffisante.

Sans rejeter la qualité de l'art synthétique, nous affirmons que le terme „synchrétisme théâtral“ ne résout pas le problème de la spécificité, ne nous autorise à envisager le théâtre comme un art neuf, autonome, différent de tous les autres, surtout de ceux dont il s'apparente ou, au plus, qui l'engendrent.

Le synchrétisme suppose seulement la simple synthèse littérature - spectacle – assistance, et ce qui lui donne une identité unique, irrécusable c'est l'élément synergique, un produit neuf „qui dépasse quantitative et qualitative la simple addition des composants du système"¹, un nouvel élément, coagulant et emblématique pour ce qui s'obtient - dans notre cas, la matière du théâtre - l'action humaine chronotopique. Cela édifie la théâtralité, celle qui s'approprie les éléments du synchrétisme et leur confère valeur, autonomie, leur assure l'accès à la synergie théâtral.

Naturellement, nous avons poursuivi par l'analyse des **éléments de la théâtralité (I.3)**, d'importance primordiale étant la question de **la matière de l'art du théâtre (I.3.a.)**, „substance“ que l'artiste modèle avec des moyens et des formes spécifiques et qui a pour composantes principales **l'action humaine, le temps et l'espace.**

Indubitablement, chacun des arts a son propre levain, sa propre matière prime, dont l'artiste façonne avec des moyens et dans des formes

¹ ***, *Dictionarul de filosofie*, Editura Politică, București, 1978, pag. 637, trad. n.

spécifiques, pour transmettre et relever une question de fond - l'idée qu'il veut communiquer aux récepteurs de sa création.

Nous avons déjà dit que la matière de théâtre est l'action humaine chronotopique ou, en d'autres termes, l'action humaine dans l'espace et le temps.

Dans le théâtre, les faits des hommes-personnages résultés de la succession des situations qui les placent sur des positions contradictoires, totalisées dans leurs parcours logique, spatial et temporel, tracent le contour de l'action dramatique.

Nous soulignons que ce n'est pas la forme extérieure qui est importante – le mouvement scénique, mais le parcours psychique, spirituel de l'évolution de l'homme-personnage, valorisé scénique, après une analyse préliminaire du metteur en scène, par l'homme-interprète.

Toute action humaine a une qualité spatiale et l'une temporelle.

L'action humaine définit l'espace et le temps du déploiement, de son existence. L'existence dramatique se dessine *dans* et *par* l'espace (l'encadrement scénographique est l'espace de mouvement qui constitue l'essence des arts plastiques), *dans* et *par* le temps (le temps de mouvement est la matière des arts du mot, de la littérature dramatique).

La sinuosité de l'action humaine, dictée par un jeu permanent des intérêts contraires, conduit à un jeu diversifié et flexible avec le temps et avec l'espace, qui prit contour, ou a de relevance, seulement en fonction de l'évolution des héros, du sens et de la signification que ceux-ci (les signifiants) leur confèrent et que nous révèlent.

Le temps et l'espace théâtral sont des notions complexes et acquièrent des sens différents, les plus importants étant:

- a) le temps et l'espace dramatiques,
- b) le temps et l'espace scéniques.

Dans le théâtre, l'homme (interprète-personnage), en actionnant impulsé par sa volonté, par ses intérêts et ses aspirations, définit tant l'unité de temps comme celle de l'espace [le chronotope dramatique, l'espace et le temps d'action du personnage], en établissant simultanément leur rapports d'interdépendance.

Dans le théâtre, seulement l'action humaine confère un sens, une signification au temps et à l'espace.

L'action humaine chronotopique, la matière du théâtre est l'élément fondamental sine qua non de la détermination et de la définition de la théâtralité. Elle est détectable à tous les niveaux dans toutes les composantes (théâtre, performance, réception) du fait théâtral, elle est celle qui remodèle et imprime la spécificité au chaque composant [la littérature, le spectacle, la réception] et autour de laquelle prend-elle forme la modalité particulière d'expression des ceux-ci. L'action humaine est à la fois l'objet et le ressort de tout le bâtiment et aussi le principal moyen d'expression.

La théâtralité, la vocation artistique du genre, ne s'identifie pas, bien sûr, avec la matière de l'art théâtral. Le théâtre devient art seulement lorsqu'intervient **la mimesis (I.3.b.)**, l'élément sine qua non qui nous permet de conclure que nous nous trouvons devant un phénomène artistique.

L'imitation donne des valences artistiques car elle suppose l'exposition du point de vue de celui-là qui présente les faits; „le point de vue“ est similaire à l'interprétation (à *l'exégèse*) et l'exposition de l'interprétation d'un événement n'est rien d'autre qu'un acte de représentation - c'est pourquoi „le produit“ porte souvent le nom de représentation.

Nous devons accentuer une chose très importante: la mimesis suppose deux qualités, deux composantes qui soulignent le caractère créatif du chaque art – l'interprétation et la représentation.

Interpréter signifie évaluer, connaître, décrypter un phénomène (dans notre cas, l'action humaine), par la prisme de sa propre conception sur l'univers humaine, pour le transfigurer, ensuite, dans une vision (autant que possible, originale) qui sera représenté dans un discours scénique conformément au code et aux règles théâtrales, avec ses moyens d'expression spécifiques.

L'interprétation théâtrale est l'éloignement du temps et de l'espace de l'événement re-présenté et la constitution d'un temps et d'un espace de la représentation/re-présentation où l'événement est soumis au jugement de l'imagination, est une recréation du temps et de l'espace.

La représentation présume la subjectivité de la „reproduction“. Dans l'acte artistique nous n'avons pas l'homme, l'espace et le temps dans leur concret objectif-quotidien. Nous avons le concret d'une subjectivité, nous avons l'idée de (ou des idées sur) l'homme, l'espace, le temps.

Ici nous devons préciser notre opinion: l'art théâtral, sans faute, est mimesis, ce qui signifie attitude créative, c'est à dire interprétation et représentation, concrétisées dans l'exégèse par des images, images construites par des actions humaines chronotopiques.

Entre l'interprétation et la représentation il y a une interdépendance, et les deux se manifestent simultanément lorsqu'elles définissent la mimesis, le phénomène artistique.

Nous soulignons que la représentation/re-présentation interprétative incombe à la théâtralité.

L'acte mimétique est une opération cognitive, interprétative et représentative, mais surtout créative – générateur des actes spatio-temporels virtuels d'un Autrui.

Dans l'approche sémiotique, l'interprétation suppose le décodage, le décryptage des signes de la théâtralité d'un autre genre artistique ou d'un fait quotidien, mais la représentation est [trans-]codage dans les signes de la théâtralité, ce qui nous amène à conclure que la théâtralité est celle qui, grâce à la mimesis, assure la „multitude de signes“, caractéristique du fait théâtral.

La matière théâtrale est interprétée et trouve sa représentation dans les images théâtrales par l'intermédiaire du **ludique (I.3.c.)**. En principe, nous avons à faire, avant tout, avec un jeu de la fantaisie et de l'imagination créatrice qui véhicule des idées sous des formes spécifiques, à tous les niveaux du syncrétisme théâtral, et qui se base sur une alternance continue des processus de composition et de recomposition des signes théâtrales, qui se succèdent dans le dynamisme des images décrits par l'action humaine.

L'altérité, fondamentalement intrinsèque au théâtre, se réalise par l'imitation ludique de l'action humaine chronotopique.

Le mystère de l'art théâtral consiste dans l'art interprétatif soumis au ludique, dans le spectacle - la somme des interprétations et des représentations ludiques.

L'altérité et le mimesis contribuent à un phénomène essentiel de l'art dramatique – la dédoublée par déguise et à l'aide du masque.

En sommant les faits analysés (**I.3.d. Déduction**), à notre acception: **la théâtralité est le mimesis ludique de l'action humaine chronotopique.**

(**T= mlac** ou **T = mlahct**).

La théâtralité est l'essence du théâtre, sa nature, le germe autour duquel se construit tout l'édifice. Elle s'appuie sur un certain nombre des lois spécifiques, sur des règles, sur des conventions, sur un code, sur des

moyens d'expression, sur des catégories et elle doit réaliser certaines fonctions.

En nous référant à certains **éléments spécifiques et caractéristiques de l'art du théâtre (I.3.c.)** nous avons fait quelques suppositions personnelles sur leur connexion à la théâtralité. Nous soulignons que toutes celles-ci – la convention, le code, les règles, les moyens d'expression, supposent une certaine connivence entre le créateur (celui qui émet des tels signes) et le récepteur, d'où découle la crédibilité du fait théâtral.

Peut-être l'élément spécifique du théâtre le plus important est la présence immédiate, *hic et nunc*, „vivement“, non seulement de celui à qui est adressée la création artistique, du récepteur, mais aussi de celui qui produit le moment respectif – de l'acteur. L'œuvre d'art spectaculaire s'édifie dans sa forme finale au moment même de la réception.

Nous avons voulu préciser que „le théâtre dans le théâtre“ n'est pas la plus haute expression de la théâtralité, ni le synonyme de la théâtralité, mais qu'il est seulement une métaphore, un trope semblable à la parabole ou à l'allégorie, celles-ci aussi fréquemment utilisés.

À notre avis, le manque de temps historique et d'espace géographique, l'atemporalité et la non-localisation (l'a-chronotopique, si nous est permis de dire comme ça) sont avec prégnance théâtrales.

À l'amplification de la théâtralité, un apport significatif ont-ils aussi les codes théâtraux ou l'herméneutique du jeu, par l'invitation (subliminale) adressée aux récepteurs de déchiffrer des choses qui appartient à la spécificité de cet art, de son anthropologie. Sur cette ligne s'inscrit-il aussi le masque de théâtre - un très fort signe de la reconnaissance, mais tout d'abord accessible et compréhensible davantage aux initiés et de moins aux néophytes.

Subsidiairement, nous avons considéré que nous pouvons faire une corrélation entre le théâtre, la danse et le cinéma (**I.4. Théâtralité - chorégraphicité et filmicité**) en recherchant une définition du spécifique de ces derniers.

Le théâtre de même que la chorégraphie ou la cinématographie ont comme but formel la construction d'un temps et d'un espace, d'un chronotope. La réalisation est différente, grâce à la matière et aux moyens spécifiques de chacun de ces trois arts: l'action humaine (dans le théâtre, matérialisée par le jeu de l'acteur), le mouvement humain (dans la chorégraphie, concrétisé par la danse des ballerines), respectivement, le flux audio-visuel (dans le film, où primordiaux sont les moyens de captation et restitution de l'image et du son).

De façon similaire à la définition de la théâtralité, nous avons déduit aussi la formule de la catégorie **chorégraphicité**. Dans notre conception elle représente **la mimesis ludique du mouvement humain chronotopique (C = mlmhc)**.

De même, aussi pour l'art du cinéma, en tenant compte de sa matière – le flux audio-visuel chronotopique - , nous avons défini la **filmicité** comme étant **la mimesis du flux audio-visuel cronotopique (F = mfac ou F = mfa-vc)**.

Nous avons consigné quelques exemples visants la mise en valeur constructive des éléments empruntés d'un art à l'autre, liés fraternellement dans une formule syncrétique (comme est aussi le plus récent des arts – la cinématographie), ce qui montre que le théâtre aussi a une grande force d'influence, qu'il est un art avec un statut clairement défini, qu'il peut mettre son empreinte sur tout ce que signifie la création du beau. De même, le théâtre aussi peut emprunter de la cinématographie quelques moyens d'expression, et il le fait (la projection des images en mouvement ou des cadres fixes, avec ou sans son, est de plus en plus présent sur

scène), sans amoindrir sa propre personnalité - la théâtralité, mais en renforçant son statut.

Logiquement a-t-il suivi dans notre „discours“ le sous-chapitre **Dramatisation - théâtralisation (I.5)**, en raison de notre croyance que le phénomène de la dramatisation était même à la genèse du théâtre et ensuite parce que nous avons la conviction que la mise en scène est un acte théâtralisateur.

Nous avons énuméré quelques causes principales, à notre avis, de l'acte de la transfiguration, par des moyens spécifiques, des quelques œuvres non dramatiques, de **la nécessité de dramatisation (I.5.a.1.)**

Nous soutenons que la dramatisation est une plaidoirie pour le rôle du texte dramatique, de la parole, de sa prononciation dans le fait théâtral, pour l'égalité inexpugnable de la littérature, de la mise en scène et de la réception d'un produit artistique unique et non répétable.

À la désir de la définition rigoureuse de la terminologie que l'on peut véhiculer concernant **l'areal de la dramatisation (I.5.b.)** nous avons abordé le thème du point de vue du metteur en scène, de l'artiste qui a comme principal attribution le décèlement des éléments de la théâtralité et leur valorisation créative grâce à l'harmonisation et à la coordination de toutes les forces qui contribuent à cette art collective qui est le théâtre.

Nous avons rappelé même ici, dans le préambule, certaines assertions des quelques exégètes respectables (surtout Patrice Pavis et Anne Ubersfeld, ceux qui ont cherché à synthétiser les définitions des éléments de l'art théâtral) pour mettre en évidence qu'ils ont pas défini la notion de „dramatisation" pas très éloquent, et parfois même contradictoirement.

Nous nous sommes arrêtés seulement à la définition et à l'analyse de la dramatisation et de la version scénique surtout parce qu'ils supposent

une implication augmentée du metteur en scène dans la transfiguration de la littérature dans le discours théâtral.

La dramatisation à la rencontre des créateurs de la théâtralité (I.5.c.) doit se soumettre à un impératif: c'est la théâtralité qui est primordiale.

La théâtralité potentialise la capacité créatrice, les valences artistiques du dramaturge, du metteur en scène, du scénographe, de l'acteur, du critique. La valeur de chacun d'eux est donnée par la manière dont ils savent véhiculer les éléments de la théâtralité.

Transfigurer une oeuvre littéraire, en reconsidérant tout d'abord le mot qui perdit le rôle de la matière, par la distinction prioritaire de la matière de l'art théâtral (l'action humaine dans l'espace et le temps), par l'intermède des moyens de compositions et des stylistiques spécifiques à la convention dramatique, signifie, en effet, théâtraliser un texte.

Des éléments par lesquels on assure la théâtralisation d'un texte littéraire, nous soulignons, comme indissoluble au texte dramatique: l'action, la situation, le conflit, le personnage, la vision - tous mis en page par le dialogue.

La dramatisation accomplit son objectif final, similaire au chaque texte dramatique, dans le spectacle élaboré par la science et le talent créatif du metteur en scène.

Complémentairement à l'analyse théorique, nous avons présenté succinctement quelques **essais personnels (I.5.d.)**:

- La dramatisation après *The wife of Bath's tale*, une partie des *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, que nous avons utilisé comme préambule de la pièce de William Shakespeare *The Taming of the shrew*, d'un fragment de *L'Ancien Testament – La Genèse*, plusieurs chapitres de *l'Enfer*, la première partie de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri;

- le collage *L'Orestiomanie* composé par des fragments de *l'Orestie* d'Eschyle, *Hamlet* de Shakespeare, et *La Mouette* de Tchekhov;

- le scénario dramatique *Ștefan cel Mare și Sfânt (Étienne le Grand et le Saint)* pour un spectacle en plein air, de type documentaire.

Ensuite, nous avons essayé de déchiffrer certains problèmes que suppose le travail du metteur en scène dans ce processus de transfiguration du texte littéraire (**I.5.e. La dramatisation et le metteur en scène**).

Le principal commandement reste celui d'ordre qualitatif-esthétique, ce que nous fait traiter avec toute la responsabilité et la condescendance chaque composant du fait théâtral - le texte, le spectacle, le public - pour nous également importants.

La soumission jusqu'à la identification de l'acte de dramatisation avec celui de la théâtralisation a comme résultat la responsabilisation supplémentaire du metteur en scène, particulièrement, dans la sélection des signes du codage spécifiques au fait scénique, pour maintenir la qualité du texte original, mais également du celui résulté par l'intermédiaire du processus d'„adaptation“. L'étape de la version scénique met en évidence, sans faute, les qualités du metteur en scène, mais elles ne peuvent pas être démontrées que sur le support que lui est offert par le texte dramatique.

La responsabilité de poursuivre, d'exploiter la représentativité, les valences mimétique, l'expressivité ludique résultant du texte dramatique, de souligner la force suggestive d'action par le dramatisme des situations conflictuels grâce aux variés moyens d'expression audio-visuelles, spatio-temporels, et de les subsumer dans une forme et une pensée personnelle/originalité revient au metteur en scène. C'est lui qui (avec les acteurs, qu'il guide) édifie l'entier effort théâtralisateur. Parce que le produit, l'oeuvre d'art, le spectacle est un *summum* de la théâtralité.

II. LE MASQUE

Le masque synthétise et souligne l'essence de la théâtralisation, ce qui justifie son rôle d'emblème du genre, de premier symbole du théâtre.

Nous précisons que, de notre point de vue, celui du metteur en scène, du praticien, en parlant du masque, nous ne parlons pas seulement de l'objet qui couvre la face (et qui peut être remplacé avec le maquillage), mais nous visons à la fois le contenu (le portrait psychique, moral, social), aussi bien que la forme intégrale que le comédien obtiendrait; nous nous référons à la perruque, au maquillage, au costume et au chaussure, à tous les accessoires qu'il utilise pour donner la forme du personnage. Le masque est, en fait, le personnage même.

La poupée, la marionnette, ainsi que l'ombre des théâtres d'Asie (en fait, toujours des poupées) sont des formes supérieures de masque. Ils exemplifient, ainsi, le fondement de l'art théâtral: aussi longtemps qu'ils restent quelque part inanimés ils ont seulement une valeur plastique ; dès qu'ils commencent à „actionner“ ils acquièrent d'expression, prennent un sens et transmettent une idée, en valorisant tout ce que entre en relation avec eux.

Le masque ne peut pas obtenir l'expressivité qu'à travers l'action, et ainsi il souligne la matière du théâtre - l'action humaine chronotopique.

Le masque n'est pas synonyme de la théâtralité, il est une sorte de photogramme d'une action humaine. Il (le masque) n'est pas une action et n'entre pas dans un rapport de détermination avec l'espace et le temps. Pour atteindre à la zone du théâtre, est nécessaire l'élément fondamental qui lui donne la vie - l'homme; c'est seulement lui qui peut tracer le contour d'une action, qui peut devenir théâtre, par rapport au temps et à l'espace, en fonction de ses ressorts de la volonté. C'est seulement de cette

manière, que le masque commence à devenir un *personnage* – l'élément théâtral autour duquel se tournoient toutes les autres et par l'intermédiaire duquel ils se définissent.

La force avec laquelle il appartient à la théâtralité fait du masque un élément d'une incontestable énergie revitalisante du théâtre, rethéâtralisatrice (ce que a été pleinement exploité déjà par le théâtre contemporain).

La rethéâtralisation par l'intermédiaire du masque ne peut être que poétique - le théâtre récupère son essence poétique, devient par excellence poétique.

En analysant la place, le rôle et l'évolution historique du masque (**II.1. Masque – des racines revendiquées**), nous avons fait quelques considérations sur la relation (mentionnée ci-dessus) personnage - masque, nous avons mentionné la typologie du masque, en visant particulièrement le masque spectaculaire, ajoutant à la liste de Victor Kernbach des autres formes consacrées dans le parcours de l'histoire du théâtre, puis nous avons fait référence aux quatre caractéristiques décelées par Romulus Vulcănescu (camouflage – déguisement – travesti - transfiguration), des valences qui potentialisent, à notre avis, la théâtralité du masque, en montrant conclueusement sa position emblématique et sa capacité sémantique et d'expression mimétique.

Le masque passé sur le visage ou le corps de celui qui en habille est le premier geste du glissement vers l'Autrui que l'acteur (celui masqué) imitera. (**II.2. Le masque – altérité = la théâtralité**). Mais on ne peut pas parler vraiment de personnage, sauf au moment que l'ensemble des matériels qui ont été plastiquement modelés deviendra le deuxième visage de l'acteur ou, encore, le deuxième corps, ou peut-être plus concrètement dit, au moment que le masque/le costume-masque est anobli avec le cœur et l'âme de l'acteur.

Il y a donc un soutien mutuel dans la réalisation de la démarche la plus importante vers l'art théâtral, le passage du Moi, du Soi-même vers l'Autre, vers l'Autrui, qui deviendra „objet“ de l'imitation et de l'admiration, de la réception, qui deviendra le porteur de signe, même le signe – c'est le moment dont nous pouvons dire que commence la symbiose synthétique du fait théâtral.

Il y a, en fait, un lien entre Soi-même (soit qu'il est comédien ou spectateur) et Autrui. Le masque sera notamment l'âme (le complexe caractérologique) de celui qui interprète (au sens large, tous les participants au fait théâtral interprètent).

Si celui qui port le masque et lui donne la vie devant les spectateurs est l'acteur, n'oublions pas que le metteur en scène est le premier qui établie, pour une transfiguration scénique, le masque-*persona*. C'est lui qui opte pour les lignes interprétatives, pour la zone sémantique, mais aussi pour celle ludique, en crayonnant le cadre du déroulement de l'acteur, de la sélection des moyens d'expression adéquats à la mise en scène.

Le masque dans le spectacle est le résultat de la vision et de la conception du metteur en scène, de la théâtralisation pour laquelle le metteur en scène a optée.

III. LA RETHÉÂTRALISATION

Dès le début nous avons voulu souligner que **la rethéâtralisation est un impératif (III.1.)**, est une question d'attitude parmi les artistes, de relation entre les composantes de la trinité des ceux qui se réunissent autour de Thalie et Melpomène.

La rethéâtralisation suppose l'harmonisation structurelle des éléments du fait théâtral, l'assurance d'un poids adéquat pour éviter la déviation de l'essence de l'art théâtral, la soumission des tous ses artistes au ce qui est fondamentalement définitoire pour théâtre – la théâtralité.

Sous la généreuse bannière de la théâtralité, du désir de fortifier permanentement l'art dramatique, on doit joindre la tradition et la modernité. Et quand cet effort a comme point de départ un texte littéraire l'opération est appelée rethéâtralisation. Rethéâtralisation, parce que suppose que le germe de la théâtralité existe, mais il s'est diminué, il a perdu la pénétration, la force de créer l'émotion esthétique que provoque la relation entre les groupes de participants au fait théâtral, entre les artistes et le public spectateur.

Nous avons la conviction que le manque de préoccupation sur la rethéâtralisation met hors de son temps tous les domestiques de Thalie et de Melpomène. L'exclusion vise particulièrement le metteur en scène parce qu'il a un rôle décisif dans la potentialisation des moyens d'exploration et d'exploitation de l'essence du théâtre.

Naturellement, on nécessite quelques **précisions conceptuelles (III.2.)**.

La rethéâtralisation signifie **la repotentialisation**, dans un acte spectaculaire, **du mimétisme ludique de l'action humaine chronotopique**, décelable dans une écriture littéraire-dramatique.

Evidemment, le phénomène suppose la capacité de l'homme de théâtre de repotentialiser l'élément synergique qui confère d'identité au cet art autonome - l'action humaine chronotopique.

Dans le processus de la rethéâtralisation nous décelons les actes suivants:

- réinvestir l'action humaine comme la valeur primordiale sine qua non du fait théâtral;

- mettre sur un fondement théâtral les éléments participants à l'acte spectaculaire (le texte, les réalisateurs du spectacle, les récepteurs);
- construire des situations conflictuelles déterminées par et pour l'action humaine chronotopique;
- un retour à l'essence du théâtre en redirectionnant les éléments déviants (accepté dans le permissif syncrétisme théâtral);
- un retour du stade (du tendance) dethéâtralisateur à l'essence de l'art dramatique;
- une re-„lecture“ d'un texte, d'un événement, d'une manifestation dethéâtralisatrice dans les termes de la théâtralité

La rethéâtralisation signifie:

- l'égalité des parties structurelles (la littérature, le spectacle, la réception) et des créateurs, en soulignant leur contribution décisive à la nouvelle structure complexe, synthétique et de synergique;
- instituer la suprématie de la matière de l'art dramatique, de la théâtralité, sa propriété de métamorphoser un élément spécifique d'un autre domaine dans un moyen d'expression théâtrale;
- l'exacerbation de l'autonomie théâtrale par la surenchère de l'élément synergique unique, emblématique; la théâtralité est le signifiant de cet art, seulement elle doit valoriser le signe et lui confère le signification voulue par ses créateurs;
- mettre en évidence le caractère collectif de l'art théâtral - sans surenchérir la contribution d'un créateur ou celle des autres. Peut-être une certaine discrétion (ou modestie) est davantage au bénéfice du théâtre que la sortie en évidence à n'importe quel prix, qui fait que la résultante dévie vers un autre genre de manifestation/de spectacle.

Le théâtre n'est pas ni la littérature du dramaturge, ni le spectacle du metteur en scène ou de l'acteur, ou du chorégraphe, ou d'un musicien ou d'un scénographe ou du dessineur de lumière (light-designer), ni

l'attitude du spectateur (soit-il chroniqueur, reporter ou néophyte), mais il est toutes celles-ci en ensemble, qu'unit la disponibilité d'interpréter avec les autres et par les autres un phénomène qui a comme point central l'Homme (une action humaine dans l'espace et le temps).

Le principal promoteur de la théâtralité, qui est le premier appelé pour assurer l'être même du théâtre et de rendre „l'unité esthétique“, est le metteur en scène. C'est pourquoi son démarche le rend à être considéré comme le deuxième créateur du théâtre, après le dramaturge, en effet, un créateur sur la scène de ce qu'il découvre chez le premier, soutenu par ses proches collaborateurs (le scénographe et les acteurs).

Dans le sous-chapitre **La mise en scène artistique et la rethéâtralité (III.3.)** un lieu différent a été occupé par **la mise en scène rethéâtralisatrice (III.3.a)**.

On connaît que l'histoire de la modernité du théâtre est, en fait, l'histoire de la lutte acerbe portée par le metteur en scène tout d'abord pour démontrer l'autonomie de l'art théâtral, et pour obtenir la reconnaissance de son statut d'art indépendante et le détachement de les esthétiques d'autres arts.

Une autre lutte à partir de laquelle le metteur en scène a reçu aussi la reconnaissance de sa qualité de créateur de l'univers scénique fonctionnel et signifiant, d'auteur de l'image théâtral complexe.

À la „recherche ... de la spécificité ... perdue“ de l'art théâtral, mais aussi de la condition esthétique, du rôle et de la place du metteur en scène dans la complexité du fait théâtral théories valeureux ont tracé leur contour, des théories qui ont été consignées dans les documents référentiels et qui ont trouvé la fois de leur valorisation aussi dans les spectacles élaborés par les metteurs en scène ou comme dans ceux des leurs disciples.

Nous avons fait une énumération fugitive et non-exhaustive des ouvrages fondamentaux qui portent la signature des certains grands metteurs en scène rethéâtralisateurs et des préoccupations qu'ils ont visés de leur volonté de revitaliser le théâtre.

L'ensemble du parcours théâtral moderne a démontré ou confirmé, et d'autres vérités fondamentales:

- le fait théâtral signifie l'unité de la littérature dramatique, de „l'art“ du spectacle (la mise en scène) et de la réception, chaque participant contribuant tout d'abord avec sa fantaisie créatrice à l'édification du *produit* final;

- la matière de l'art théâtral, la condition *sine qua non*, est l'action humaine dans l'espace et le temps;

- l'élément central de l'art du théâtre est l'acteur – vers lui converge et de lui émane tout le chargement thématique-esthétique et la charge sémantique;

- le principal créateur de l'acte spectaculaire est le metteur en scène, auquel revient la responsabilité de la pensée et de la genèse unitaire et expressive et autour duquel gravitent tous les autres créateurs du fait théâtral.

Le metteur en scène est le coordonnateur du processus de édification de l'événement spectaculaire, le décideur principale et, également, responsable pour l'éligibilité des éléments de son discours verbal et non verbal, du succès ou de l'échec du spectacle.

C'est le metteur en scène celui qui écrit l'essai en images - le spectacle, un discours autonome par rapport au texte dramatique, avec ses propres signes; il déchiffre la pensée et le système de signes propre au dramaturge et les expose, en les valorisant de manière cohérente dans la pensée et dans un nouveau code théâtral, dans l'analyse et dans la représentation du texte.

La capacité de penser en images théâtrales, en actions humaines chronotopiques, est relevante pour les qualités créatrices du metteur en scène dans son effort dénotatif et connotatif.

Le metteur en scène assure non seulement l'unité artistique et stylistique de spectacle, mais il a comme devoir aussi de relever sa spécificité, d'assurer la rethéâtralisation de l'événement scénique.

La rethéâtralisation suppose/impose la capacité du metteur en scène de réinvestir/repotentialiser prioritairement la spécificité du fait théâtral, les moyens d'expression et les conventions que lui appartiennent de préférence.

C'est au metteur en scène, dans la voie vers le spectacle (sa seule modalité de s'exprimer artistiquement), que revient l'obligation d'assurer l'équilibre, l'harmonie des forces créatives des personnalités fortes impliquées dans le fait théâtral, pour réussir à créer une œuvre qui le représente. Tout son effort a une ligne de conduite permanente, absolument vitale - la rethéâtralisation.

Nous avons estimé nécessaire une analyse rigoureuse **des moyens rethéâtralisateurs spécifiques à la mise en scène artistique (III.3.b.)** sur lesquels se soutient l'ensemble du travail relatif à la mise en scène et qui sont le support de la mise en plateau, car ils déterminent l'option pour les moyens d'expression spécifiques pour tous les participants au fait théâtral.

Ainsi avons nous exploré la lecture, la vision et la conception relative à la mise en scène, l'intentionnalité, la situation dramatique, les fragments relatifs à la mise en scène qui avec les noeuds constituent l'orthographe du spectacle, le rythme du spectacle.

Tous ces éléments, dont nous soutenons qu'ils sont les moyens d'expression spécifiques au metteur en scène - ses instruments de (re)théâtralisation – auprès des autres, qui tiennent du place qu'occuperont

les autres créateurs dans le spectacle envisagé, trouvent (doit trouver) leur matérialisation dans le cahier de la mise en scène - le miroir de tout le travail relatif à la mise en scène concernant la réalisation du spectacle, dans tous ses aspects complexes.

Le produit final, le résultat du travail du metteur en scène est la mise en scène, *summum* de l'acte créateur des tous les artistes participants à l'événement spectaculaire ; elle est essentiellement un acte de théâtralisation - ou de rethéâtralisation.

Au fond, même le fait de mettre en scène suppose conférer à l'œuvre littéraire des qualités spectaculaires. Mais l'instrumentation des moyens spécifiques d'expression pour conférer ou non des qualités théâtrales à l'un événement spectaculaire porte l'empreinte de la personnalité et de l'originalité du créateur, c'est l'expression du style du metteur en scène.

Nous avons exemplifié nos préoccupations dans la ligne des ces analyses par quelques **lectures personnelles rethéâtralisatrices (III.4.)**, en nous référant aux spectacles après les textes suivantes: *Anna Christie* d'Eugene O'Neill, *Le siège* d'Eugène Ionesco, *Taming of the shrew* de William Shakespeare, *Le malentendu* d'Albert Camus, *Gammer Gurton's Needle* de William Stevenson (?), *Patima roșie (Passion rouge)* de Mihail Sorbul, *Fleur de cactus* de Pierre et Jean-Pierre Barillet Gredy, *Les bonnes* de Jean Genet et le diptyque intitulé *Le cirque politique roumain* fondé sur les textes *Titanic Vals* (Tudor Mușatescu) et *Omul care a văzut moartea (L'homme qui a vu la mort)* (Victor Eftimiu).

IV. LES THÉÂTRE DES FANTOCHES

Le syntagme „*le théâtre des fantoches*“ a paru à la suite des nôtres recherche envisageant le mise en évidence d’une voie propre, d’un style, même d’une façon personnel de faire le théâtre, qui vise l’originalité surtout par les modalités des transpositions scéniques.

Ce genre de spectacle désire être un moyen de rethéâtraliser le théâtre - une tentative qui part de l’impératif qu’une telle démarche suppose d’abord une interprétation sémantique. Le fondement est constitué par notre croyance que le rôle principal du metteur en scène est de décoder la littérature dramatique et de la recoder dans le cadre de la transfiguration scénique qu’il coordonne en utilisant les moyens d’expression spécifiques au théâtre, l’empreinte de sa personnalité étant donnée par la façon dont ils sont valorisés, dont ils deviennent signes.

Nous glanons quelques idées qui esquissent **les contours programmatiques (IV.1.)** du *théâtre des fantoches*, qui a comme principale source d’inspiration *Le théâtre de la mort* de Tadeusz Kantor, mais elles essaient de poursuivre, notamment du point de vue idéatique et sémantique, ce qu’il a accompli.

Contrairement au monde des souvenirs depuis longtemps disparu - un monde mort du point de vue physique et présent seulement dans l’imagination de Tadeusz Kantor, *Le théâtre des fantoches* est un théâtre du présent et du pérenne, d’un permanent phénomène de la dégradation humaine, qui s’est manifesté sous des formes variés tout au long de son histoire, mettant en évidence „l’irrationalité des forces qui empêchent l’être humain de manifester pleinement sa personnalité“²; c’est un théâtre où meurt (ou du moins est annihilé) la principale qualité de la nature

² Mircea Cristea, *Condiția omului în teatrul absurdului*, Editura didactică și pedagogică, București, 1997, pag. 81, trad.n.

humaine - la pensée, celle qui l'approche de l'Esprit Divin et qui la fait capable comme Lui d'avoir discernement et d'assumer librement ses gestes, ses actions. Il s'agit d'un théâtre qui cherche à „distinguer le vivant du mort“ (Peter Brook).

L'homme fantoche - le non-héros, „l'homme sans qualités“ (Robert Musil), „l'homme des slogans“ (Eugène Ionesco), „l'homme-objet“ (BT Râpeanu), l'homme du langage de bois - est l'homme qui se débat dans le labyrinthe existentiel qu'il construit des idéaux dérisoires, prêchés par des fausses idoles. C'est l'homme qui n'a aucun pouvoir de trouver son vrai chemin, „le droit chemin“ (syntagme liturgique), qui échoue dans les péripéties quotidiennes aussi que dans son périple terrestre, comme un clown qui se débat en éparpillant inutilement et hilarement son énergie. La fantoche apporte devant nous l'homme-corps, un homme sans âme, l'homme „mort“, l'homme en bois (dénomination paraphrase au syntagme „langage de bois“, langage spécifique à la manière de parler de ces personnages qui utilisent les slogans, les expressions-type), l'homme objet, l'homme instrument.

La transfiguration scénique de l'homme fantoche nous permet de matérialiser la révolte contre l'existence absurde, de souligner la condition tragique de l'homme dépossédé d'un sens existentiel, les causes déterminantes des névroses, lesquelles le terrorisent quotidiennement et l'enveloppent dans leurs filets. C'est une révolte contre l'éloignement du caractère humain et de l'esprit sacré.

Nous visons non seulement une lutte de l'homme avec l'irrationnel, avec la non-raison (terme qui implique l'absence de lucidité, synonyme de la non-existence, du non-réalisme, de la non-humanité), mais aussi avec la matière qui inonde son existence jusqu'à étouffement, même jusqu'à sa transformation en matière – en homme objet.

Nous visons, aussi, une lutte de l'homme avec le politique et avec le social, avec ses „représentants de premier plan“, qui se manifestent dictatorialement, inquisitorialement, en imposant des règles tyranniques, déshumanisantes, qui annihilent à l'individu l'acte de libre-pensée et l'obligent de se soumettre et d'actionner mécaniquement, uniformisateur.

Le théâtre des fantoches est le fait spectaculaire par lequel nous voulons mettre en évidence trois hypostases existentielles: 1. L'HOMME, 2. LE MASQUE et 3. LE FANTOCHE.

Le parcours dégradant, descendant de l'homme est dessiné par sa métamorphose en masque (ou homme-poupée), et puis en fantoche. L'évolution ascendant, libérateur est du stade de fantoche vers celui-là de véritable être penseur (homme), avec l'étape intermédiaire du masque.

Le théâtre des fantoches nous apporte d'abord la confrontation entre deux mondes:

a) le monde réel ou, mieux dit, le monde idéal, des hommes authentiques, des ceux-là avec une personnalité fortement mise en évidence, de ceux-là qui vivent librement, non enkystés dans des règles conventionnelles, spontanés, pleins de sentiments différents et imprévisibles, un monde vivant, multicolore, humaine;

b) le monde des pantins, n'ayant pas la capacité de penser librement, un monde inquisitorial, dictatorial, terrorisé, traumatisé, dirigé par des certaines dispositions obligatoires, un monde rigoureusement fermé dans les limites des certaines convenances imposées, un monde non-humain.

Le théâtre des fantoches se appuie sur les contradictions, catégories antagoniques suivantes:

- vie/vital/vitalité
- mort/létale/léthargie;
- humain
- non humain/mécanique/automatisme;
- homme penseur/l'homme des possibilités/homme créateur

AU LIEU DE CONCLURE nous avons voulu coucher une sorte de credo dont nous glanons quelques jalons importants:

- le pensé permanent à l'obligation principale du metteur en scène de protéger, de maintenir et d'améliorer, ce que constitue l'être même de son art – la théâtralité.

- l'obligation d'une modernisation permanente du théâtre (la modernité étant assemblage de l'expérience, de tout ce qu'appartient à l'avant-garde - fondamentalement progressiste, avec la tradition) autour de son pylône central, du noyau qui donne sa vie, d'où provient sa unique „personnalité“ - la théâtralité -, et également de promouvoir des moyens de renouvellement pour maintenir la fraîcheur et l'attractivité de cet art.

- c'est le metteur en scène celui qui, ayant comme seule forme d'expression le „produit“ qui totalise l'inventivité, le talent et l'effort de tous les participants au fait théâtral, a pour mission principale la rethéâtralisation, parce qu'il ne peut produire que du théâtre. C'est lui qui remodèle dans la matière de son art tout ce qui peut servir et développer le théâtre, en le fortifiant. De son discernement dépend l'existence même du théâtre.

- la valorisation mutuelle acteur – metteur en scène; nous considérons que le metteur en scène et l'acteur doit former un couple où les affinités réciproques communes se complètent avec l'unicité des parties. Chacun d'eux est le moyen, le support de l'expression et de l'affirmation de la personnalité de l'autre.

- le metteur en scène doit s'appuyer sur des véritables qualités managériales.

- Un mention spécial visant l'activité [re]théâtralisatrice relative au metteur en scène: si le spectacle est la seule forme artistique (acceptée) dont il s'exprime, son édification est pourtant entrepris par metteur en

scène à travers les répétitions - sa principale activité par laquelle il impose les signes de la théâtralité, mais surtout le processus où il attribue l’empreinte de sa personnalité à l’œuvre théâtrale. La répétition est une autre étape spécifique de son expression créative, managériale ou pédagogique.

- nous plaidoyons, comme Ion Sava (inspiré par Gaston Baty), pour la nécessité de considérer le cahier de la mise en scène comme une œuvre indépendante.

- „le discours“ re/théâtralisateur suppose deux éléments déterminantes pour sa réussite: la croyance et la sincérité.

La croyance et la sincérité ouvrent la voie la plus sûre vers l’émotion que doit réveiller toute réunion dans l’ambiance d’un fait théâtral.

Dans l’**ADDENDA** de notre étude, nous avons exposé:

a. des photos des spectacles avec les pièces *Taming of the shrew* de William Shakespeare, *Anna Christie* d'Eugene O'Neill, *Les sièges* Eugène Ionesco, *Le malentendu* d'Albert Camus, *Gammer Gurton's needlle* de William Stevenson (?), *Patima roșie (Passion rouge)* de Mihail Sorbul, *Fleur de cactus* par Pierre et Jean-Pierre Barillet Gredy, *Titanic Vals* de Tudor Mușatescu, *Omul care a văzut moartea (L'homme qu'avait vu la mort)* (Victor Eftimiu), *Nu sunt Turnul Eiffel (Je ne suis pas le Tour Eiffel)* de Ecaterina Oproiu, *Faust I* de Johann Wolfgang Goethe, et *Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold (Richard III n'aura pas lieu ou Des scènes de la vie de Meyerhold)* de Matei Vișniec.

b. des enregistrements vidéos de *Je ne suis pas le Tour Eiffel* et *Richard III n'aura pas lieu ou Des scènes de la vie de Meyerhold*.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

- Volumes -

- APPIA, Adolphe, - *Opera de arta vie*, traducerea Elena Drăgușin Popescu, Editura UNITEXT, București, 2000
- ARISTOTEL, - *Poetica*, traducerea D. M. Pippidi, Editura Academiei, București, 1965
- ARTAUD, Antonin, - *Teatrul și dublul său*, traducerea Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Editura Echinocțiu, Cluj-Napoca, 1997
- BAHTIN, Mihail M., - *Probleme de literatură și estetică*, traducerea Nicolae Iliescu, Editura Univers, București, 1982
- BANU, George (dir.), - *Les cites du théâtre d'art de Stanislavski a Strehler*, Editions Théâtrales, Paris, 2000
- BANU, George, - *Ultimul sfert de secol teatral. O panorama subiectivă*, traducerea Delia Voicu, Editura Paralela 45, București, 2003
- BARBA, Eugenio, - *O canoe de hârtie – tratat de antropologie teatrală*, traducerea Liliana Alexandrescu, Editura UNITEXT, București, 2003
- BATY, Gaston; CHEVANCE, René, - *Viața artei teatrale de la începuturi până în zilele noastre*, traducerea Sanda Râpeanu, Editura Meridiane, București, 1969

- BĂLĂNESCU, Sorina, - *Simple propoziții. Încercări de poetica*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1994
- BĂLEANU, Andrei, - *Realism și metaforă în teatru*, Editura Meridiane, București, 1965
- BERLOGEA, Ileana, - *Istoria teatrului universal*, vol. I, Editura Didactică și pedagogică, București, 1981
- BERLOGEA, Ileana, - *Teatrul și societatea contemporană. Experiențe dramatice și scenice ale anilor '60 – '80*, Editura Meridiane, 1985
- BERLOGEA, Ileana; CUCU Silvia; NICOARA Eugen,
- *Istoria teatrului universal. Clasicism. Romantism. Realism*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1982
- BIET, Christian; TRIAU, Christophe, - *Qu'est-ce que le théâtre?*, Editions Gallimard, Paris, 2006
- BORIE, Monique, - *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, traducerea Ileana Littera, Editura UNITEXT, București și Editura Polirom, Iași, 2004
- BRAULICH, Heinrich, - *Max Reinhardt. Teatru între vis și realitate*, traducerea Margareta Andreescu, Editura Meridiane, București, 1972
- BRĂDĂȚEANU, Virgil, - *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Editura didactică și pedagogică, București, 1982
- BRECH, Bertolt, - *Scrieri despre teatru*, traducerea Corina Jiva, Editura Univers, București, 1977

- BROOK, Peter, - *Le diable c'est l'ennui – propos sur le théâtre*, Cahier théâtre/éducation/Cahier n.4, Actes Sud, Paris, 1991
- BROOK, Peter, - *Spațiul gol*, traducerea Marian Popescu, Editura UNITEXT, București, 1997
- BUZOIANU, Cătălina, - *Novele teatrale*, Editura Meridiane, București, 1987
- CEKHOV, Michael, - *Etre acteur*, Editeur Olivier Perrin, Paris, 1967
- CEUCA, Justin, - *Teatrologia românească interbelică.. (Aspecte teoretice)*, Editura Minerva, București, 1990
- CÎNTEC, Oltița, - *Estetica impurului: sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Princeps Edit, Iași, 2005
- CONSTANTINESCU, Ioan, - *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, Editura Universitas XXI, Iași, 2003
- +CRAIG, Gordon, - *De l'art du théâtre*, Edition Odette Lieutier, Paris, 1943
- CRISTEA, Mircea, - *Teatrul experimental contemporan. Curente, tendințe, orientări*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1996
- CRIȘAN, Sorin, - *Teatrul, viață și vis. Doctrine regizorale. Secolul XX*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004
- D'AMICO, Silvio (coord.), - *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. 1-12, UNEDI - Unione editoriale Roma / Garzanti
- DĂNĂILĂ, Natalia, - *Magia lumii de spectacol (măști, păpuși, actori, marionete)*, Editura Junimea, Iași, 2003
- DELEANU, Horia, - *Arta regiei teatrale*, Editura Litera, București, 1987

- DESHOULIERES, Christophe, - *Le théâtre au XX-e siècle en toutes lettres*, Bordas, Paris, 1989
- DORT, Bernard, - *La représentation émancipée, Le temps du théâtre*, Actes Sud, Paris, 1988
- DURAND, Gilbert, - *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducerea Marcel Aderca, Editura Univers, 1977
- FAGUET, Emile, - *Drama antică. Drama modernă*, traducerea Crina Coșoveanu, Editura enciclopedică română, București, 1971
- FERRÉOL, Gilles; JUCQUOIS, Guy, - *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, traducerea Nadia Farcaș, Editura Polirom, Iași, 2005
- FO, Dario, - *Le gai savoir de l'acteur, manuale minimo dell'attore*, Edition L'Arche, Paris, 2002
- GASSNER, John, - *Forma și idee în teatrul modern*, traducerea Horia Băleanu, Editura Meridiane, București, 1972
- GATTEPAILLE, Patricia, - *Le masque comme interface entre tradition et modernité*, DESS, ARSEC, Université Lyon 2, 2003
- GORTCHAKOV, Nikolai, - *Vakhtangov, metteur en scène*, Editions langages étrangères, Moscou
- GROTOWSKI, Jerry, - *Spre un teatru sărac*, traducerea George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, Editura UNITEXT, București, 1998
- HEGEL, G.W.F., - *Despre artă și poezie*, traducerea Cap. *Arta în dezvoltarea spiritului. Fenomenologia spiritului* Virgil Bogdan, traducerea Cap. *Poezia dramatică* D.D. Roșca, Editura Minerva, București, 1979

- HUIZINGA, Johan, - *Homo Ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, traducerea H.R. Radian, Editura Humanitas, București, 1998
- IONESCU, Costel, - *Tragicul și tragedia*, Editura Astra, Brașov, 1999
- IONESCU, Eugen, - *Note și contranote*, traducerea Ion Pop, Editura Humanitas, București, 1992
- JITIANU, Dan, - *Sinteza scenografică*, Editura Cronica, Iași, 2004
- JOUVET, Louis, - *Le comédien désincarné*, Editeur Flammarion, Paris, 1954
- KANTOR, Tadeusz, - *Le théâtre de la mort*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1997
- KERNBACH, Victor, - *Dicționar de mitologie generală, Mituri. Divinități. Religii.*, Editura Albatros, București, 1995
- KOWSAN, Tadeusz, - *Sémiologie du théâtre*, Edition Nathan, 1992
- LABAN, Rudolf, - *La maîtrise du mouvement*, Editions Actes Sud, Paris, 1994
- LISTA, Giovanni, - *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX-ieme siècle*, Edition Actes-Sud, Paris, 2000
- MANEA, Aureliu, - *Energiile spectacolului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973
- MASSOF, Ion, - *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. I-VIII, Editura pentru literatură, București, 1961-1981
- MEYER, Michel, - *Comicul și tragicul. Perspectivă asupra teatrului și istoriei sale*, traducerea Raluca

- Bourceanu, Editura Universității „Al. I. Cuza”,
Iași, 2006
- MEYERHOLD, Vsevolod, - *Le théâtre théâtral*, Gallimard, Paris, 1977
- MOUSSINAC, Leon, - *Traité de la mise en scène*, Edition Charles
Massin & Cie, Paris, 1948
- MUNTEANU, Romul, - *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1970
- PAIU, Constantin, - *Repere în teatrul antic grec și latin*, Editura
Artes, Iași, 2000
- PAIU, Constantin, - *Dintele vremii*, Princeps Edit, Iași, 2003
- PANDOLFI, Vito, - *Istoria teatrului universal*, vol. I-IV, traducerea
Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, Editura
Meridiane, București, 1971
- PAVIS, Patrice, - *Dictionnaire du Théâtre*, Edition Dunod, Paris,
1996
- PERRUCCI, Andreea, - *Despre arta reprezentăției dinainte gândite și
despre improvizație*, traducerea Olga Mărculescu,
Editura Meridiane, București, 1982
- PETRESCU, Camil, - *Comentarii și delimitări în teatru*, Editura
Eminescu, București, 1983
- PISCATOR, Ervin, - *Teatrul politic*, Editura Politică, București, 1966
- POPA, Victor Ion, - *Mic îndreptar de teatru*, Editura Eminescu,
București, 1977
- POPOV, Alexei, - *Unitatea artistică a spectacolului*, traducerea
Margareta Bărbuță, Editura Meridian, București,
1964
- ROȘCA, Angelina, - *Teatralitate: pro- și post-Vahtangov*, Editura
Epigraf, Chișinău, 2003
- ROUBINE, Jean-Jacques, - *Introduction aux grandes théories du
théâtre*, Bordas, Paris, 1989

- RUNCAN, Miruna, - *Teatralitatea și reteatralizarea în România (1920-1960)*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2003
- SAVA, Ion, - *Teatralitatea teatrului*, Editura Eminescu, București, 1981
- SCHELLING, F.W. J., - *Filozofia artei*, traducerea Radu Gabriel Pârvu, Editura Meridiane, București, 1992
- SCHILLER, Friedrich, - *Scrieri estetice*, traducerea Gheorghe Ciorogaru, Editura Univers, București, 1981
- SIMU, Octavian, - *Lumea teatrului japonez, Arta spectacolului în vechea Japonie*, Editura Vestala, București, 2006
- STANCA, Radu, - *Aquarium. Eseuri programatice*, Editura „Biblio-teca Apostrof”, Cluj-Napoca, 2000
- STANISLAVSKI, K.S., - *Munca actorului cu sine însuși*, traducerea Lucia Demetrius și Sonia Filip, ESPLA, București, 1955
- SÚTÓ, U. András, - *Dialectica poieticilor teatrale în sfera creației scenice*, Princeps Edit, Iași, 2008
- TOBOȘARU, Ion, - *Introducere în estetica teatrului contemporan*, vol. IV, ATM, București, 1981
- TONITZA-IORDACHE, Mihaela, - *Despre joc. Problemele mimesisului în arta jocului*, Editura Junimea, Iași, 1980
- TONITZA-IORDACHE, Mihaela, BANU, George, - *Arta Teatrului*, Ediția a II-a, traducerea textelor inedite Delia Voicu, Editura Nemesis, București, 2004
- UBERSFELD, Anne, - *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducerea Georgeta Loghin, Editura Institutului European, Iași, 1999
- VIANU, Tudor, - *Estetica*, Editura orizonturi, București, (f.a.)

- VODĂ-CĂPUȘAN, Maria, - *Dramatis personae*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980
- VULCĂNESCU, Romulus, - *Măștile populare*, Editura Științifică, București, 1970
- WAGNER, Richard, - *Opera și drama*, traducerea Liviu Rusu și Bucur Stănescu, Editura Muzicală, București, 1983
- *** - *De la Apollo la Faust*, Editura Meridiane, București, 1978;
- *** - *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. I-II, Editura Minerva, B.P.T., București, 1973
- *** - *Dicționar de filozofie*, Editura Politică, București, 1978
- *** - *Istoria Teatrului în România*, vol. I-III, Editura Academiei RSR, București, 1965-1971-1973
- *** - *Le masque. Du rite au théâtre*, CNRS Edition, Paris, 2005
- *** - *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1-21, Editions du C.N.R.S, Paris

- Dans les périodiques -

- BANU, George, - *Regia în lupta cu clasicii*, în revista „Secolul 20”, 10-11-12 [129-130-131], 1971, pag. 157-166
- BANU, George, - *Repetiția sau autoportret al regizorului în grup*, în revista „Teatrul azi” nr. 8-9 (93), 1997
- CIULEI, Liviu, - *Teatralitatea picturii teatrale*, în revista „Teatrul” nr.2, 1956, pag 52-56

- GOLL, Yvan, - *Supradrama*, traducerea de Arina Rotaru, în *Expresionismul în teatru și arte, Semnal teatral*, nr. 1-4 (11-14)/1997, 1-2 (15-16)/1998, Editura UNITEXT, București
- IONESCU, Costel, - *Dicționar de teatru*, în revista *Astra*, nr. 1- 8 (16-23)/2000, Editura Astra, Brașov
- *** - *Cultura spectacolului și originalitatea poloneză*, în revista *Secolul 20*, nr. 172-173 / 5-6, 1975

- Bibliographie électronique -

- BOURASSA, André; KANTOROWSKI, Frederic,
- *Chronologie générale du théâtre*,
în <http://www.theatrales.uquam.ca/>
- BUSSY, Ch. De, - *Dictionnaire de l'art dramatique a l'usage des artistes et des gens du mondes*, Editeur Achille Faure, Paris, 1886, în <http://gallica.bnf.fr/>, Gallica, bibliothèque numérique de la Bibliothèque national de France
- MAGNIN, Charles, - *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne ou Histoire du génie dramatique depuis le I-er jusqu'au XVI-e siècle*, Auguste Eudes, Paris, 1868, în <http://gallica.bnf.fr/>
- *** - *Dictionnaire International des Termes Littéraires* în <http://www.ditl.info/>
- *** - *Théâtralité & Performativité*,
în www.theatre.uquam.ca/theatralite/princ.

<http://www.arlymasks.com/>, - Masks: Commedia dell'Arte, Greek Theatre Masks, Masks in Greece and Rome, Japanese Traditional Theatre Timeline

<http://www.atatheatre.com/>, - ATA THEATRE. Cours-Création-Spectacles, *Histoire de théâtre de ses origines à nos jours*

<http://www.lettres-etarts.net/>, - Poésie et théâtralité: filiation et/on originalité?

<http://www.maskenmuseum.de/>, - Maskenmuseum mi.stöhr diedorf – Internationales maskenmuseum mi.stoehr

<http://ombres.lycos.fr/nguyenvanvalerie> , - L'Opéra de Pékin

<http://ombre.chinoise.free.fr>, - Marionnettes et Ombres d'Asie

<http://www.paris4.sorbone.fr/> sau <http://www.crht.org/> , - Université Paris IV – Sorbonne, Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre

www.gis.net/~puppetco , - Bread and Puppet

www.hexagram.fr/petitmiroir/, - Exposition d'ombres et de marionnettes chinoises; Histoire de la marionnette en Chine

www.jinjappan.org, - Nôh and Kyogen. Puppet théâtre brings old Japan to live

www.marionetes.ca/ , - Marionnettes du Bout du Monde

www.sagecraft.com/puppetry

www.shane-arts.com, - Commedia dell'Arte

www.theatreonline.com

www.theatre.uquam.ca/theatralite/princ.

www.turkshadowtheatre.sitemnet.com, - Traditional Turkish Shadowtheatre karagoz

www.yahoo.encyclopedie, - Arts, Culture et Société – Théâtre

www.wikipedia.com