



**QUÊTE DE VÉRITÉ DANS L'ART DRAMATIQUE:
DU SECRET À LA CONFESION CHEZ MOLIERE DANS
« L'AVARE » ET « TARTUFFE »**

SILUÉ Gnénébelougo PhD

Enseignant-chercheur, Département de Lettres Modernes, Université Peleforo Gon Coulibaly, Korhogo, Côte d'Ivoire
francksilue@yahoo.fr

Abstract: Quest for Truth in Drama: From Secret to Confession in Moliere's "L'avare" and "Tartuffe" Under all its forms of expression, drama tends to render at best the human condition. From writing to the dramatic staging, it looks like a mirror that reflects the imperfections of the society. The slippages of all kinds, often held in secret, can be exorcised. The play becomes a place of confession for the playwright who reveals in it his secrets. Thus, in this ongoing quest for truth, the play vehicle codes on the author and the society. These codes have for key receptors the society itself, the people, the reader-spectator or the spectator. Molière highlights the French society of the seventeenth century under a comic feather in "L'Avare" and "Tartuffe". In these texts and on the stages, he mocks the social asperities for a catharsis.

Key words: drama, quest for truth, secret, confession, catharsis.

Introduction

Art du réel, le théâtre est calqué sur le vécu quotidien et soumis à la représentation. À travers l'écriture et la mise en scène, il permet aux peuples de revivre leur passé et d'envisager leur avenir. L'auteur de l'œuvre s'y redécouvre constamment. Dans ses rapports à la société et à son œuvre, le dramaturge, souvent qualifié de « voyeur », se trouve impliqué dans une relation d'influence mutuelle. Au demeurant, certaines œuvres dramatiques comportent des indices textuels renvoyant à la vérité historico-sociale et à la vie de leur auteur.

Dès lors, le passage du réel ou du vrai à sa révélation dans l'œuvre dramatique, mérite une réflexion sur le sujet : « Quête de vérité dans l'art dramatique : du secret à la confession chez Molière dans *L'Avare* et *Tartuffe* ». Ainsi la fiction dramatique se présente au lecteur-spectateur comme une confession où le dramaturge expose ses secrets, son expérience personnelle et collective de la vie. Partant de là, ce sujet vise à répondre à la problématique suivante: comment ces pièces de Molière opèrent-elles le passage de ses secrets à la confession? En quoi se présentent-elles comme une confession de l'auteur ?

Pour répondre à ces interrogations, la sociocritique apparaît mieux indiquée comme méthode d'analyse eu égard aux réalités sociales que soulèvent ces textes. Pour une meilleure approche, le travail sera organisé en deux grands axes : le dramaturge et son œuvre, les procédés dramatiques comme moyens de dévoilement de la vérité.



I. De l'auteur à l'œuvre dramatique

Il est indéniable qu'il existe un lien étroit entre l'auteur, l'œuvre et la société, d'où leur influence mutuelle et leur interpénétration. En abordant ce rapport dans *Le Théâtre rasoir*, Peter Brook écrit : « Bien sûr, un auteur ne peut travailler qu'avec ce qu'il possède et ne peut échapper à sa propre sensibilité » (Brook, 1977, 57). Si des critiques tendent à expliciter ces rapports trilogiques : auteur, œuvre et société, ici, l'œuvre dramatique sera lue sous le double angle d'une transposition du réel et d'une satire sociale.

I. 1. La transposition du réel dans la fiction dramatique

En dramaturgie, l'œuvre de Molière est parmi celles qui ont connu un succès universel. *L'Avare* et *Le Tartuffe* restent célèbres tant par leur capacité à représenter le réel que par l'effet qu'elles produisent sur le lecteur-spectateur. En décryptant le théâtre de Molière, Léo Le Meur déclare : « Cette « vis comica » qui caractérise l'œuvre de Molière, ne se retrouve pas chez ses contemporains ou ses successeurs : Thomas, Corneille, Racine, Quinault ou Baron. » (Le Meur, 1968, 85). Jean Baptiste Poquelin à l'État civil, son nom d'artiste est vite passé dans les habitudes communes. Molière se démarque de ses contemporains.

Cela sous-tend que l'artiste ou le personnage s'est substitué à la personnalité, voire à la personne. De père Tapissier et valet de chambre du roi Louis XIV, Molière a eu le privilège de connaître la Cour, d'où la substance de sa comédie en rapport avec cet univers exclusif à la royauté. Ayant eu une formation de culture latine, théâtrale et juridique, les textes étudiés en portent les stigmates. Étant de famille bourgeoise, en jouant le rôle d'Harpagon, un bourgeois, il y a équivoque. La nuance est que son personnage Harpagon utilise des termes techniques du vocabulaire juridique dans les clauses du contrat avec son emprunteur qui n'est autre que son fils. Cette conversation entre Cléante et La Flèche le justifie :

« LA FLÈCHE. Voici quelques articles qu'il a dictés lui-même à notre entremetteur, pour vous être montrés, avant que de rien faire : Supposé que le prêteur voie toutes ses sûretés et que l'emprunteur soit majeur, et d'une famille où le bien soit ample, solide, assuré, clair, et net de tout embarras, on fera une bonne et exacte obligation devant un notaire, le plus honnête homme qu'il se pourra, et qui, pour cet effet sera choisi par le prêteur, auquel il importe le plus que l'acte soit dument dressé.

CLÉANTE. Il n'y a rien à dire à cela.

LA FLÈCHE. Le prêteur, pour ne changer sa conscience d'aucun scrupule, prétend ne donner son argent qu'au dernier dix-huit.

CLÉANTE. Au dernier dix-huit ? Parbleu ! Voilà qui est honnête. Il n'y a pas lieu de se plaindre.

LA FLÈCHE. Cela est vrai. Mais comme ledit prêteur n'a pas chez lui la somme dont il est question, et que pour faire plaisir à l'emprunteur, il est contraint lui-même de l'emprunter d'un autre, sur le pied du



dernier cinq, il conviendra que ledit premier emprunteur paye cet intérêt, sans préjudice du reste, attendu que ce n'est pour l'obliger que ledit prêteur s'engage à cet emprunt.

[...]

LA FLÈCHE. Doucement. Plus, un luth de Bologne, garni de toutes ses cordes ou peu s'en faut. » (Molière, 1997a, 50-52).

Ces propos suggèrent la maîtrise de la démarche juridique en termes d'emprunt et reflètent également le modèle social qu'incarne Molière. Les constructions syntaxiques et les tournures lexicales des articles montrent bien les qualités juridiques de Molière. Certains mots tels que *emprunteur*, *prêteur*, *ledit*..., *préjudice*, renforcés par les verbes *contraindre*, *obliger* et *payer*, souvent récurrents chez les juristes, sont saisissables de première vue dans ces formulations. La formation du dramaturge transparait dans ses écrits, d'où le sens de la vérité. En plus, Harpagon est un bourgeois veuf, tout comme le père de Molière l'a été. Il apparait que le secret et la confession sont deux entités inséparables dans la création artistique et surtout dans le théâtre de Molière. Viala et Mesguich l'exprime bien : « Le théâtre ne vise pas à construire une œuvre de fiction ayant des airs réels, mais à faire advenir, le jouant, un pan de réel ». (Viala et Mesguich, 2011, 19).

En conséquence, la personnalité et la vie de Molière sont exposées dans ses textes. Il s'agira d'appréhender des pans de la vie de l'auteur et ceux de sa société sous forme d'indices. Par ailleurs, la représentation du *Tartuffe* a suscité des querelles avec les dévots. Ces querelles ont vite dépassé le cadre artistique et professionnel pour affecter sa vie privée, en le conduisant en prison. En abordant le thème des faux dévots, Molière venait de toucher en plein cœur la société française dont l'Église est garante de la morale sociale. Il a eu l'audace d'emmener à la scène le procès de la religion que chacun se faisait tout bas. Ses détracteurs s'en servirent pour le mettre dos à dos avec, non seulement le clergé, mais aussi les gouvernants, la Cour, en l'occurrence l'archevêque et la reine qui obtiendront du roi l'interdiction de la pièce sur la scène.

La querelle du Tartuffe cesse d'être simplement artistique pour devenir politique. La révélation de la vérité sur le mauvais comportement de certains dévots aura immédiatement conduit à la censure de la pièce : « les fêtes de l'île enchantée sont troublées le 12 mai 1664 par la représentation du Tartuffe, immédiatement interdite par le roi Louis XIV. » (Louvât, 1997, 17). Ainsi la transposition de la réalité sociale dans l'œuvre littéraire suscite un impact sur la société et l'auteur.

I. 2. La satire sociale, gage de vérité dans le théâtre moliéresque

Depuis la seconde moitié du XVII^e siècle, Molière fut l'un des auteurs dramatiques qui s'est investi le plus à dépeindre la société occidentale en général et particulièrement la société française de son époque. Ces lignes de Aboucaya l'attestent : « Molière est assurément l'un des auteurs qui ont suscité le plus de commentaires, chez nous et hors de France. Cela, dès son époque. Si bien que la bibliographie le concernant, lui et son



œuvre, a pris, au fil du temps, des proportions imposantes. On y trouve de tout, des assertions les plus fantaisistes aux études les mieux étayées ». Aboucaya, 2012. Les thèmes qu'il aborde sont : l'hypocrisie, les faux dévots, l'avarice, l'obsession de l'humanité par l'argent. Effets d'une société désincarnée devenue manichéiste ou corollaire du capitalisme, l'homme adopte plusieurs postures qui le mettent au banc des accusés où sa conscience morale est fortement remise en cause. L'amour exacerbé de l'homme pour l'argent a été fustigé sans égard dans *L'Avare* dont un aperçu suffit pour le justifier :

« HARPAGON. Certes ce n'est pas une petite peine que de garder chez soi une grande somme d'argent ; et bienheureux qui a tout son fait bien placé et ne conserve seulement que ce qu'il faut pour sa dépense. On n'est pas peu embarrassé à inventer dans toute une maison une cache fidèle, car pour moi, les coffres-forts me sont suspects, et je ne veux jamais m'y fier : je les tiens justement une franche amorce à voleurs et c'est toujours la première chose que l'on va attaquer. Cependant, je ne sais si j'aurai bien fait d'avoir enterré dans mon jardin dix mille écus qu'on me rendit hier. Dix mille écus en or chez soi est une somme assez... (Ici le frère et la sœur paraissent, s'entretenant bas.) Ô Ciel ! je me serai trahi moi-même : la chaleur m'aura emporté, et j'ai parlé haut en raisonnant tout seul. Qu'est-ce ?

[...]

CLÉANTE. Mon Dieu ! mon père, vous n'avez pas lieu de vous plaindre, et l'on sait que vous avez assez de bien.

HARPAGON. Comment ? j'ai assez de bien ! Ceux qui le disent en ont menti. Il n'y a rien de plus faux ; et ce sont des coquins qui font Courir tous ces bruits-là. » (Molière, 1997, 35-40).

Cette conversation présente un Harpagon qui ne fait confiance en personne quand il s'agit surtout de garder et de sécuriser son argent. Il préfère l'enterrer dans son jardin et ne veut en aucun cas que ses enfants aient une idée de sa cachette. Une somme aussi forte de dix mille écus ne suffit pas à étancher sa soif d'argent. Il refuse que son fils lui dise qu'il a des biens. Ce personnage, par la volonté du dramaturge est le concentré de plusieurs vices et ne peut servir de modèle social. Harpagon préfère son argent à ses enfants à tel point qu'il les expose au besoin du minimum. Pour cette raison : «Il refuse à ses enfants le nécessaire, et son fils, réduit à manquer de tout, devient joueur. Harpagon l'apprend et au lieu de lui reprocher ce vice, il lui conseille de placer à gros intérêt l'argent qu'il gagne au jeu. L'Avare songe à établir ses deux enfants sans s'inquiéter le moins du monde de leurs goûts, il a fait choix d'une riche veuve pour son fils Cléante, et pour sa fille, Élise, du seigneur Anselme, un homme mûr qui n'a pas plus de cinquante ans, mais noble, doux, posé, sage et fort riche». (Salon-littéraire, s.a.).



Il est à l'image de tout citoyen pris dans la houle de la dépravation des mœurs sociales que Molière dénonce avec vigueur. Grâce à son art, le comédien français a mis en évidence les déviations d'une société sous la domination de l'argent au point de piétiner ses valeurs humaines. La critique de Molière se positionne comme une satire des insuffisances sociales en vue d'une amélioration.

En ce sens, sa comédie se fonde sur trois points A, B et C, comme le stipule Léo:

« A. La défense du bon sens contre toutes sortes d'exagérations [...] ; B. La sincérité dans les relations humaines, c'est-à-dire la franchise dans les sentiments chez les femmes ou la vérité chez les médecins, chez les religieux [...] ; C. Le comique mis au service du bon sens [...]. Molière a voulu être un poète comique et rien d'autre. Voilà pourquoi, d'un bout à l'autre de son œuvre multiple et variée, éclate ou fuse un rire jovial, fin et puissant, à la fois vengeur du bon sens et de la vérité méconnue ou choquée. » (Le Meur, 1968, 82-85).

Cette réflexion de Léo permet de comprendre que le dramaturge poursuit un but bien précis. Il s'agit de dénoncer les tares de la société. De *L'Avare* au *Tartuffe*, les vices sont grossis, invitant le lecteur-spectateur à se redécouvrir, pour envisager un changement à travers le rire, le ridicule. En témoigne la naïveté d'Orgon qui a déshérité ses enfants au profit de son hôte Tartuffe, le faux dévot qu'il propose en mariage à sa fille Mariane, alors que ce dernier courtise son épouse Elmire. (Molière, 1997b, 68-70).

L'avarice, le despotisme, l'hypocrisie et l'égoïsme qui caractérisent Harpagon ou Tartuffe et les corollaires de la bestialité de l'esprit humain attestent de la forte profusion du dérèglement social qu'expose Molière dans ses pièces. Parlant de l'art du théâtre, Sarah Bernhardt a raison d'affirmer que « la vie de chacun et de tous lui fournit d'innombrables et nouveaux canevas, et enfin l'imagination est son domaine absolu. » (Bernhardt, 1993, 22). La comédie de Molière est une transposition des angoisses et des joies individuelles et collectives des populations de son époque. Les caractères empruntés à la comédie italienne (la commedia dell'arte) et anglaise (le théâtre élisabéthain) lui confèrent une large audience au-delà des limites de la France. De ce point de vue, le théâtre de Molière vise une quête universaliste de la vérité. Dans une société monarchique du XVII^e siècle qui brillait de tout son éclat sous Louis XIV, Molière a entrepris une profonde transformation fondée sur le traitement dramatique de la vérité.

II. Le traitement dramatique de la vérité chez Molière

De la tragédie à la comédie en passant par la tragi-comédie, cet art tente de proposer à l'humanité un meilleur cadre de vie. En conséquence, les auteurs dramatiques se servent de plusieurs champs d'expression pour exprimer leur noosphère. Molière a opté pour la comédie en se faisant remarquer, à travers l'usage de procédés dramatiques et de la stichomythie.

II. 1. Les procédés dramatiques, moyens d'expression de la vérité



La comédie moliéresque est versée dans les tournures de rhétoriques et les constructions imagées. Nous partirons du personnage double pour saisir le naturel de l'acteur permettant au lecteur-spectateur de faire un jeu de chassé-croisé entre la vérité historique et la fiction dramatique. Le comédien passe d'une étape à l'autre sans transition pour paraître naturel. À en croire Sarah :

« Le naturel ne va pas sans une réelle puissance de l'artiste à extérioriser sa personnalité. Il faut en quelque sorte qu'il s'oublie lui-même, qu'il se dévête de ses propres particularités pour revêtir celles de son rôle. L'émotion même du moment, la joie ou la douleur nées des événements de la journée, il doit les oublier. » (Bernhardt, 1993, 100).

Le double jeu du personnage se voit et se pose comme une technique dramatique dans la représentation. Elle est à la fois réalité et fiction. Cette approche donne à réfléchir au lecteur-spectateur afin de soustraire le personnage de la personne. Molière dévoile la double personnalité de l'être qui change en fonction des circonstances. Harpagon est difficilement cernable, poussant tous ceux qui tournent autour de lui à jouer le double jeu.

En témoignent ces paroles de Valère :

« Vous voyez comme je m'y prends, et les adroites complaisances qu'il m'a fallu mettre en usage pour m'introduire à son service ; sous quel masque de sympathie et de rapports de sentiments je me déguise pour lui plaire, et quel personnage je joue tous les jours avec lui, afin d'acquérir sa tendresse. J'y fais des progrès admirables ; et j'éprouve que pour gagner les hommes, il n'est point de meilleure voie que de se parer à leur yeux de leurs inclinations, que de donner dans leurs maximes, encenser leurs défauts, et applaudir à ce qu'ils font. (...) La sincérité souffre un peu au métier que je fais ; mais quand on a besoin des hommes, il faut bien s'ajuster à eux ; et puisqu'on ne saurait les gagner que par-là, ce n'est pas la faute de ceux qui flattent, mais de ceux qui veulent être flattés. » (Molière, 1997a, 23-24).

À travers Valère, Molière expose le ridicule et le mensonge qui affectent les rapports humains. Sa critique va plus loin, sans doute, pour lever une équivoque sur les rapports personnels entre son père et le roi dont il est le valet. Dans bien des cas, le valet cherche à plaire au roi en lui disant ce qu'il voudrait entendre et non ce qui pourrait être. Pris sous cet angle, le théâtre lui aura servi de canal d'expression pour mettre au grand jour des confidences, des vérités. L'acte d'écriture devient un prétexte, un espace de confession, une sensibilité à traiter avec délicatesse. Par conséquent, le comique fixe l'humour, l'ironie et le ridicule pour choquer moins les consciences.

Harpagon renvoie La Flèche en le soupçonnant d'espionnage : « Hors d'ici tout à l'heure et qu'on ne réplique pas. Allons, que l'on détale de chez moi, maître juré filou, vrai gibier de potence. » (Molière, 1997a, 29). Cette action le montre aussi cupide, ridi-



cule et insensé qu'Orgon caché sous la table par son épouse Elmire. Ce dernier coup vise à démasquer la personnalité dévergondée de Tartuffe, en qui, il avait investi aveuglément sa confiance :

« ELMIRE.

Approchons cette table, et vous mettez dessous.

ORGON.

[...]

TARTUFFE.

Mais si d'un œil béni vous voyez mes hommages,
Pourquoi m'en refuser d'assurés témoignages ?

[...]

ORGON (*Sortant de dessous la table*).

Voilà, je l'avoue, un abominable homme !

Je n'en puis revenir, et tout ceci m'assomme. »

(Molière, 1997b, 119-128).

Cette attitude ridicule a permis à Orgon de comprendre sa femme, de découvrir sa propre naïveté et le mensonge du faux dévot. Ce piège tendu par Elmire est un procédé dramaturgique, un véritable théâtre dans le théâtre ou mise en abyme. Cette action secondaire visant à sortir Orgon de l'ignorance vient se loger dans l'action principale en lui donnant un éclat. Elle aura facilité la compréhension de l'action principale et par ricochet celle de l'ensemble de la pièce. Molière s'en sert pour révéler au lecteur-spectateur la vérité sur la nature de Tartuffe et les maux qui minent la société. Dans ce traitement dramatique de la vérité, il fait également recours à la stichomythie.

II. 2. La stichomythie, moteur de l'action dramatique

Ce procédé langagier et discursif, passé pour moteur de l'action dramatique dans la comédie de Molière, joue un rôle fondamental. Grâce à lui, le héros peut être appréhendé comme un personnage de caractère fort, une icône marquant psychologiquement le lecteur-spectateur. La stichomythie donne de la vitesse à l'action et fait monter la tension dramatique. Elle crée l'*effet d'un duel verbal*. (Pavis, 2011, 340). Son rôle principal est de prendre à défaut le lecteur-spectateur en même temps qu'elle offre la possibilité au locuteur de se jouer de son interlocuteur. De la prose au vers, Molière utilise ce procédé à souhait dans ses œuvres. Quelques extraits à titre d'exemple renforcent ce point de vue :

« ORGON

Mariane.

MARIANE

Mon père.

ORGON

Approchez. J'ai de quoi



Vous parler en secret.

MARIANE

Que cherchez-vous ?

[...]

MARIANE

Eh ?

ORGON

Qu'est-ce ?

MARIANE

Plaît-il ?

ORGON

Quoi ?

(Molière, 1997b, 68-69).

Dans le conditionnement psychologique de Mariane, la stichomythie a contribué à faire monter l'intensité dramatique en enflammant le dialogue rangé dans un quiproquo parfait entre les deux protagonistes, la fille et le père. Par ailleurs, cette technique tente de rendre une situation finale où le dialogue semble être en crise à cause de la rétention de la parole des différents acteurs. Ce procédé fait toujours évoluer l'action dramatique, soit vers une résolution du conflit, soit vers une exacerbation. Dans l'une ou l'autre situation, chacun des protagonistes prend une décision en tirant les conclusions de la conversation. Pour preuve : abusé par un père radin, Cléante n'entend plus se mettre sous son autorité. Leur dialogue ouvre sur une stichomythie :

« HARPAGON : Je te défends de me jamais voir.

CLEANTE: À la bonne heure.

HARPAGON : Je t'abandonne.

CLEANTE: Abandonnez.

HARPAGON : Je te renonce pour mon fils.

CLEANTE: Soit.

HARPAGON : Je te déshérite.

CLEANTE: Tout ce que vous voudrez.

HARPAGON : Et je te donne ma malédiction.

CLEANTE: Je n'ai que faire de vos dons. » (Molière, 1997a, 109).

Il est visible que les protagonistes sont au bord de l'affrontement. Cette stichomythie accélère l'action dramatique et fait monter la tension à son paroxysme entre Harpagon et son fils Cléante, à la fin de la Scène. En un mot, elle est le moteur de l'action dramatique dans le théâtre de Molière, mettant en évidence les sentiments et les émotions des personnages. Pavis a donc raison de dire que « présente dans le théâtre grec et latin, la stichomythie connaît, à l'époque classique (XVI^e et XVII^e siècle), un certain succès pour les moments émotionnels de la pièce. Elle est toutefois condamnée lorsqu'elle dé-



génère en un procédé trop voyant et refoulant l'organisation rhétorique des tirades. » (Pavis, 2011, 340). Son usage courant exprime la volonté du dramaturge de faire triompher la vérité souvent manifestation de la vraie personnalité des hommes en prenant à défaut l'interlocuteur.

Conclusion

Au total, les pièces étudiées révèlent que la quête de vérité dans l'art dramatique est à la fois secret et confession du dramaturge. Dans *L'Avare* et *Tartuffe*, la double acception secret/confession est une caractéristique fondamentale de l'œuvre dramatique. Elle présente l'auteur français comme un quêteur de vérité qui procède par la transposition du vécu quotidien individuel ou collectif et de la satire sociale dans la fiction dramatique. Il utilise les procédés dramatiques sous un ton comique et ironique tels que le personnage double et la stichomythie pour exposer la psychologie des hommes en vue d'opérer une catharsis.

BIBLIOGRAPHIE

- ABOUCAÏA, JACQUES, 2012. « Le Rire de Molière, de Michael Edwards : Une révision salutaire », *Salon-littéraire*, disponible sur : <http://salon-litteraire.com/fr/moliere/review/1809129-le-rire-de-moliere-de-michael-edwards-une-revision-salutaire>. [consulté le 22 janvier 2016]
- BERNAHRDT, SARAH, 1993. *L'Art du théâtre*, Paris : Éditions L'Harmattan.
- BONNEVIE, SERGES, 2007. *Le sujet dans le théâtre contemporain*, Paris : Éditions L'Harmattan.
- BROOK, PETER, 1977. *L'espace vide*, Editions du Seuil, Paris.
- GIRARD, G., OUELLET R. et RIGAUT, C., 1995. *L'univers du théâtre*, Paris : Éditions Presses Universitaires de France.
- LE MEUR, LEO, 1968, *Panorama de la littérature française*, Éditions de l'Ecole, Collection Que sais-je ?.
- LOUVAT, BENEDICTE, 1997, Présentation, *Tartuffe*, Éditions Flammarion, Paris.
- MOLIERE, 1997a, *L'Avare*, 2^{ème}, Paris : Éditions Classiques Bordas.
- MOLIERE, 1997b. *Tartuffe*, Paris : Éditions Flammarion.
- PAVIS, PATRICE, 2011, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris : Éditions Armand Colin.
- SALON-LITTERAIRE, s.a., "*L'Avare de Molière : Résumé*, Disponible sur : <http://salon-litteraire.com/fr/moliere/content/1831462-l-avare-de-moliere-resume>. [consulté le 22 janvier 2016]
- VIALA, ALAIN et MESGUICH, DANIEL, 2011. *Le théâtre*, Paris : Éditions Presses Universitaires de France.

LIST OF AUTHORS

- ALEXANDRESCU, IOANA, PhD, Université Autonome de Barcelone, Université d'Oradea
BRUSCHI, FILIPPO, PhD, Université Paul Valéry de Montpellier
CRISTIAN, RÉKA M., PhD, University of Szeged, Department of American Studies
DAILLÈRE, JULIEN, PhD student, University of Arts, Tîrgu-Mureş
DRĂGHICI, ISABELLA, research assistant, "G. Oprescu" Institute of Art History, Department "Dramatic Art and Cinema", Romanian Academy; Ph.D. Student, University of Bucharest, Department of Philosophy
JÁKFAI, MAGDOLNA, PhD, professor dr. habil. University of Theatre and Film Arts, Budapest
KÉKESI KUN, ÁRPÁD, PhD, Károli Gáspár University, Budapest
LEHMANN, MARIA-ROSA, PhD student, Sorbonne-Panthéon Paris 1
MEYER-DINKGRÄFE, DANIEL, PhD, Retired from University of Lincoln, Lincoln School of Fine and Performing Arts
MÉZERGUES, JULIETTE, Comédienne et metteur en scène, chercheur indépendant
PATKÓ, ÉVA, Ph.D, University of Arts, Tîrgu-Mureş
PENCIUC, TRAIAN, PhD, assistant professor, University of Arts, Tîrgu-Mureş
POPOVICI, IULIA, PhD student, University of Arts, Tîrgu-Mureş
SABADOŞ, SABIN, PhD, assistant professor, University of Arts, Tîrgu-Mureş
SILUE, GNENBELOUGO, PhD, Enseignant-chercheur, Département de Lettres Modernes, Université Peleforo Gon Coulibaly, Korhogo, Côte d'Ivoire
SUBBOTINA, GALINA, PhD, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris
VASINIUC, TIBERIUS, PhD candidate, University of Arts, Tîrgu-Mureş, National Theatre Tîrgu-Mureş
YVON, DAVID, PhD candidate, Université Bordeaux Montaigne

ISSN 1582-327X

Volum editat cu sprijinul Fundației Bethlen Gábor Alap

Számunk megjelenését a Bethlen Gábor Alap támogatta



BETHLEN GÁBOR
Alap



ΣΥΜΒΟΛΟΝ

RO 540057 TÂRGU-MUREȘ
STR. KÖTELES SÁMUEL NR. 6.

ISSN 1582-327X