

NOUVELLES MODALITÉS D'EXPRESSION DE L'ACTEUR DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN

Simion Alterescu

Considéré du point de vue historique, social, esthétique, l'art de l'acteur s'avère être l'une des valeurs constantes du théâtre roumain. Affirmé au début du siècle dernier, anticipant la constitution même de la dramaturgie ou de la mise en scène professionnelle, il a représenté, depuis toujours, l'un des éléments fondamentaux par lequel le théâtre a manifesté son programme social et esthétique, l'adhésion permanente et fidèle au progrès de la culture roumaine moderne.

Au cours du développement historique de notre théâtre, l'acteur a toujours gardé la perspective de l'évolution ininterrompue de son rôle social et esthétique. La disponibilité pour l'actualité, la synchronisation avec le théâtre moderne européen, la perméabilité aux modalités nouvelles d'expression, la recherche d'un langage propre aux résonances historiques sont autant de données caractéristiques du développement de l'art de l'acteur roumain.

Pour mettre en évidence l'art de l'acteur contemporain, l'historien doit envisager l'évolution du système d'images artistiques, la façon dont changent et s'enrichissent les formes d'expression du théâtre selon le perfectionnement des moyens d'interprétation. La téméraire action de caractériser l'art de l'acteur contemporain, en pratiquant le descriptivisme ou la classification rigide, ne saurait donner des résultats satisfaisants. Le jugement axiologique exige, en priorité, l'établissement du substrat typologique et stylistique à travers l'évolution historique, par des étapes qu'on peut difficilement distinguer dans le cadre d'une classification rigide mais qui deviennent saisissables dès qu'on rapporte le concept de l'art interprétatif à la nouvelle dramaturgie représentée, à la capacité grandissante des interprètes de déchiffrer les structures dramatiques.

Le revirement théâtral qui se produit après 1944 est déterminé par l'ensemble

du processus révolutionnaire, social, scientifique, culturel. Les metteurs en scène et les acteurs ont compris, au premier abord, que le théâtre « n'est pas un moyen commode de recueillement, de contemplation » mais « un champ de bataille ». Protestant contre le théâtre « digestif », « anatomique », Ion Sava avouait: « Nous voulons re-théâtraliser le théâtre, le redonner à la poésie de nos âmes, brisées comme la foudre de la poésie dans laquelle on entend résonner d'un bruit métallique les appels de l'époque »¹. Les innovations de l'art scénique réunissent, cette fois-ci comme toujours dans l'histoire du théâtre roumain, l'assentiment et l'appui des personnalités de notre culture. « La création artistique, écrivait Tudor Vianu, assume des responsabilités, pareillement à chaque action de la société (...) Parmi tous les arts humains, l'art de l'acteur exerce la force de suggestion la plus étendue et la plus profonde (...). C'est dans le jeu d'un acteur animé par une conscience que la société trouve l'un des exemples dont elle a le plus besoin »². Dans le même sens, Tudor Arghezi voit, au-delà du texte, de la scène, de la salle, du décor et des accessoires, l'acteur « qui synthétise le spectacle et demeure le seul élément valable sur la scène »³.

L'acte de création est impliqué dans un phénomène de constitution de la culture du spectacle. Pour George Călinescu « les nouveaux metteurs en scène et acteurs se dirigent vers un but dont nous rêvions jadis: la possibilité, par la culture, de s'élever au niveau du rôle interprété »⁴.

Si l'acteur demeure le facteur essentiel du théâtre, son art se développera à l'intérieur d'une nouvelle conception esthétique. La réforme de l'art de l'acteur, ainsi que toute la révision du théâtre contemporain, démarre par l'ébranlement des inerties des conventions artistiques, par la tentative passionnée de reconsidérer les concepts théâtraux selon l'essence de la nouvelle dramaturgie et de l'expression artistique respective.

Une multitude de tendances qui caractérisent l'art de l'acteur d'entre les deux guerres (romantisme, vérisme, naturalisme, réalisme psychologique) prennent leurs sources dans une période située au-delà de la guerre. On peut déceler, dans ces tendances, aussi bien l'élément conservateur conventionnel que l'élément traditionnel de continuité ou les éléments réformateurs. Le monde des acteurs présente, dans la V^e décennie, une grande variété de types. Les acteurs formés dans l'esprit de la compagnie Davila (Lucia Sturdza-Bulandra, G. Storin, V. Maximilian, I. Manolescu) sont encore en pleine maturité artistique. Auprès d'eux il y a les adeptes de Nottara (G. Calborescu, Al. Critico, G. Vraca, V. Valentinianu, N. Brancomir). L'école de comédie classique et, surtout, celle qui continue la tradition de la comédie de Caragiale (Sonia Cluceru, Maria Filotti, G. Timică, Al. Giugaru, N. Atanasiu, C. Antoniu, Gr. Vasiliu-Birlic), amplifie, dans le théâtre contemporain, son potentiel comique et réaliste. Il y a aussi les acteurs de l'école moderne d'art interprétatif d'entre les deux guerres (Aura Buzescu, N. Bălățeanu, I. Iancovescu, M. Popescu, I. Finteșteanu, J. Cazaban, A. Munteanu, Eliza Petrărescu, F. Etterle) qui sont les

adeptes de la poésie lucide, de la technicité subordonnée à la finalité de l'acte de jeu.

La nouvelle génération, affirmée vers la fin de l'entre-deux-guerres (St. Ciubotărașu, Clodi Bertola, Beate Fredanov, Nineta Gusti, R. Beligan, Irina Răchiteanu) est la plus réceptive au nouvel esprit du théâtre. Dès l'avant-guerre, les acteurs de cette génération reprochaient aux générations antérieures d'être écrasées par le pathos du jeu, de ne pas faire appel à la lucidité et à la raison, de ne pas se constituer, dans la conscience sociale, en témoin de l'époque. R. Beligan cherche dans l'art « une perspective intégrale de la réalité objective et subjective », une « vision synthétique <...>, la densité philosophique » qui est « l'atmosphère, le ton dont le théâtre a besoin à présent »⁵. Les professions de foi surgissent de la nécessité d'éclairer les concepts à travers la nouvelle philosophie de vie.

Dans le théâtre contemporain ont apparu des mutations esthétiques fondamentales qui ont déterminé le changement qualitatif de l'art de l'acteur. L'activité de création de l'acteur a connu, tout d'abord, une compréhension nouvelle sur le spectacle et sur l'art interprétatif; le concept d'*art théâtral intégral* s'est affirmé et imposé.

Les premières années après 1944 représentent une première étape de l'évolution de l'art interprétatif durant laquelle apparaît le processus de révision de la conception et de la méthode de création. C'est une étape qui — s'étendant sur une période d'environ 10 à 15 ans — ne connaît pas une évolution linéaire continue, un progrès ininterrompu. Les efforts concentrés des gens de théâtre (metteurs en scène, acteurs, critiques, théoriciens), s'entendent pour *revivifier l'acteur*, après avoir dépassé la question si l'art de l'acteur est un art d'imitation, de reproduction, fondé sur un simple phénomène d'empathie. Au commencement, lorsque le contact des générations mûres d'acteurs avec le nouveau réper-

Fig. 1. — Ion Iancovescu dans
Henri IV, de L. Pirandello.
 Théâtre « Modern », Bucarest.



Fig. 2. — Lucia Sturdza-Bulandra, Victor Rebengiuc et Anca Verești dans *Mamouret*, de J. Sarment.
 Théâtre Municipal, Bucarest.

toire a créé des moments d'incompréhension ou des processus difficiles d'adaptation à la nouvelle substance dramatique, les efforts se sont engagés dans la voie de la *dé-théâtralisation de l'interprétation*. La nouvelle relation établie entre les acteurs et les metteurs en scène a eu le rôle prépondérant dans ce processus. Malheureusement, I. Sava, V. I. Popa, A. I. Maican, les metteurs en scène qui avaient apporté — entre les deux guerres mondiales — les idées les plus significatives pour la structuration de l'école moderne interprétative, ne vécurent, après 1944, que peu d'années pour continuer leur besogne. Ils ont eu, pourtant, quelques réalisations notables: *Macbeth* et *La Belle endormie* (I. Sava), *Disciple du diable* (V. I. Popa), *Henri IV*, de Pirandello, *Minerii* (Les Mineurs) de M. Davidoglu, *Argile et porcelaine* de Grigulis (A. I. Maican). Les metteurs en scène sont préoccupés, tout d'abord, par l'organisation de l'étude du rôle par l'acteur. S. Alexandrescu exige que « chaque action réponde à une nécessité logique », le grand mérite de Marietta Sadova est celui de savoir suggérer à l'acteur « les éléments essentiels pour portraiturer », M. Ghelerter « permet le déclenchement de l'énergie créatrice de l'acteur »⁶, I. Olteanu, Al. Finți témoignent de remarquables vertus pédagogiques dans l'éducation des acteurs de l'ancienne génération et la formation des jeunes. Les acteurs attendent des metteurs en scène, au cours de cette première étape, plutôt « un effort d'orchestration, d'harmonisation ». C'est le cas des acteurs qui considèrent que « le comédien est une individualité indépendante, pensante, à laquelle le metteur en scène est censé faire des concessions <...> Je n'ai jamais trouvé ailleurs — dit G. Calboreanu — un appui plus sûr que le texte »⁷. Dans un registre semblable, se penchant pourtant beaucoup plus sur les préoccupations modernes du théâtre, G. Vraca sera l'un des premiers interprètes qui essaieront de réviser leur propre jeu; il affirme que la nouvelle conception

« nous conduit vers la nécessité d'un théâtre de la vérité de la vie, un théâtre dont les racines profondes surgissent de la réalité »⁸.

Aux tentatives de certains metteurs en scène d'imposer des pratiques qui ignorent la personnalité de l'acteur on repliquera en proclamant le droit individuel de création de celui-ci, tout en collaborant avec le metteur en scène. « Je n'accepte pas d'endosser, dès le commencement, une armure confectionnée d'avance <...> il me faut refaire, à mon tour, tout le chemin, accumuler, participer, offrir; la création est organique et réelle seulement lorsque metteur en scène et acteur 'grandissent' ensemble »⁹.

L'adoption du système Stanislavski a eu, au commencement, le sens d'une option pour une méthode de création régénératrice du réalisme de l'acteur. Un système qui était « la ligne droite qui traverse les zigzags des autres géométries théâtrales », dont le réalisme constituait « une réaction contre toutes les déformations du style théâtral: depuis le faux romantisme jusqu'au naturalisme »¹⁰; la mise en pratique a converti ce système en son contraire. Loin de revivifier l'art de l'interprète, les lectures sans fin, *le travail autour de la table*, dépourvu de perspective, ont conduit à l'uniformité, ils ont éloigné l'acteur des stimuli d'essence théâtrale et, partant, ils ont prolongé le cycle du théâtre naturaliste qui aurait pu prendre fin plutôt.

Le système de Stanislavski a généralisé, dans le théâtre d'après-guerre, la notion de l'étude d'une pièce; il a accru le degré de connaissance de l'acteur dans sa rencontre avec le personnage interprété, il a inculqué plus de souplesse et de diversité aux acteurs qui jouaient exclusivement des rôles qui leur allaient « comme un gant ». « Ne serait-ce que l'idée d'étude, de compréhension complète d'un rôle, de la richesse dans la création des types, de la poésie de certaines subtilités dans les

nuances, et nous ne devrions pas hésiter »¹¹ devant les mérites de l'application du système Stanislavski.

Au cours de cette première étape on a réalisé des spectacles mémorables par leur homogénéité, par la modalité artistique dont ils ont mis en évidence les relations sociales et la valeur humaine des héros: *Trois Sœurs* (1949/1950), *L'Oncle Vania*, *Roméo et Juliette* (1948/1949), sous la direction de M. Ghelerter, *Les Derniers*, de Gorki (1947/1948), *La Mouette* (1946/1947) sous la direction de Marietta Sadova, *Minerii* (Les Mineurs, 1948/1949) et *Argile et porcelaine*, sous la direction de A. I. Maican, *Le Train blindé*, de V. S. Ivanov (1949/1950), *La Rupture*, de B. Lavrenniev (1950/1951), sous la direction de Al. Finți.

L'alternative théâtre d'identification — théâtre de représentation s'est avérée ne pas être un dilemme en soi et nous avons tort de l'avoir interprétée comme un problème des générations. Sous l'impulsion de la nouvelle mise en scène, des principes variés de création, les acteurs rendront possible le passage du théâtre des émotions spontanées, des sentiments, à un théâtre d'idées. « L'identification est devenue un facteur composant, elle n'est plus un but, la diction et le geste ont acquis leur dimension naturelle, devenant des moyens d'expression, le décor n'est plus décoration mais le messager des significations, la musique ne crée plus seulement des états d'esprit mais elle souligne des sens. Partant, le spectacle a gagné une grande force de propagation et d'attraction »¹².

Peu à peu, au cours des sixième et septième décennies, une plus grande concordance s'établit entre le dramaturge, l'acteur, le metteur en scène et le public, leur communication étant fondée sur des affinités communes. Une nouvelle relation apparaît entre l'acteur et le public. Le théâtre acquiert de plus en plus le caractère d'événement public, tant par son contenu que par ses formes.

La mise en évidence des personnages, de l'action, devient plus directe, plus significative, plus intelligible et captivante par le caractère synthétique, concentré, de l'image scénique.

L'interprétation de l'acteur est maintenant un stimulant qui entraîne le spectateur dans l'action. Le renoncement aux stéréotypies va de pair avec la tendance des acteurs à découvrir un système de signes à la mesure de notre théâtre, par lequel on pourrait provoquer « une réaction humaine vraiment contemporaine, capable de se développer dans des cadres absolument réels, parce que le monde du théâtre n'est pas un monde de l'imitation mais « de l'imagination et de la fantaisie, dans lequel la réalité subit des transformations »¹³. Historiquement parlant, ces idées avaient été énoncées dès la période d'entre les deux guerres. Le rôle créateur de l'acteur avait été reconnu surtout dans son rapport avec le drame, vis-à-vis duquel celui-là garde « une autonomie relative »¹⁴.

L'acteur des trois dernières décennies aborde un répertoire où il rencontre les valeurs consacrées — universellement et sur le plan national — des classiques, mais aussi la dramaturgie originale et universelle contemporaine qui impose de nouvelles analyses sous l'angle social-politique et des structures dramatiques. Est-ce que les acteurs roumains ont réussi à trouver la forme d'expression et le moyen d'interprétation adéquats aux nouvelles modalités dramatiques?

On essaie, maintes fois, d'expliquer la diversité des modalités artistiques des acteurs en les rapportant aux générations présentes dans le paysage théâtral, mais l'histoire de l'art de l'acteur n'est pas l'histoire d'une succession de générations. Les générations — qu'on délimite, d'ailleurs, assez difficilement — ne sont pas homogènes, elles pratiquent des styles variés, leurs représentants ont des formations diverses et, souvent, opposées. Il serait nécessaire de parler d'une coexistence des



Fig. 3. — Dina Cocea et George Calboreanu dans *Egor Boultychev et les autres*, de M. Gorki. Théâtre National, Bucarest.



Fig. 4. — Grigore Vasiliu-Birlic dans *Scènes de carnaval*, de I. L. Caragiale. Théâtre National, Bucarest.

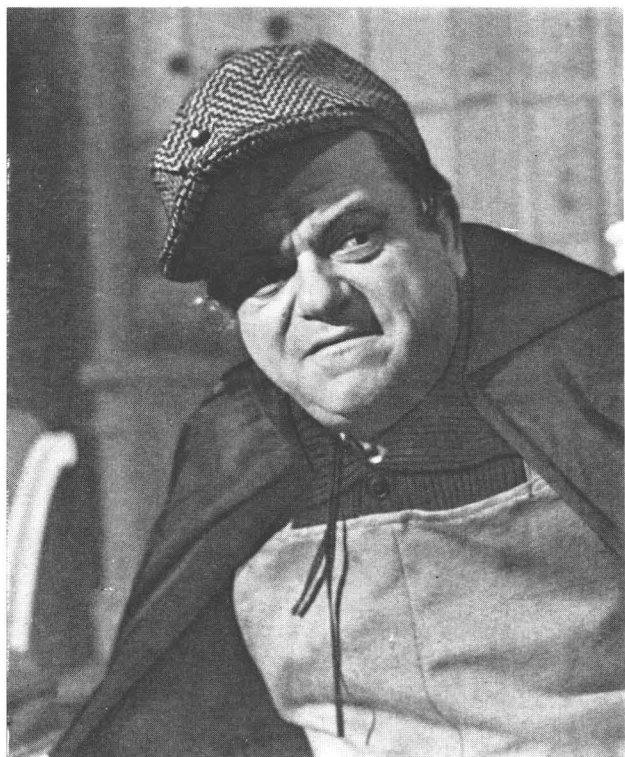


Fig. 5. — Ștefan Ciubotărașu dans *Les Revenants*, de H. Ibsen. Théâtre Municipal, Bucarest.

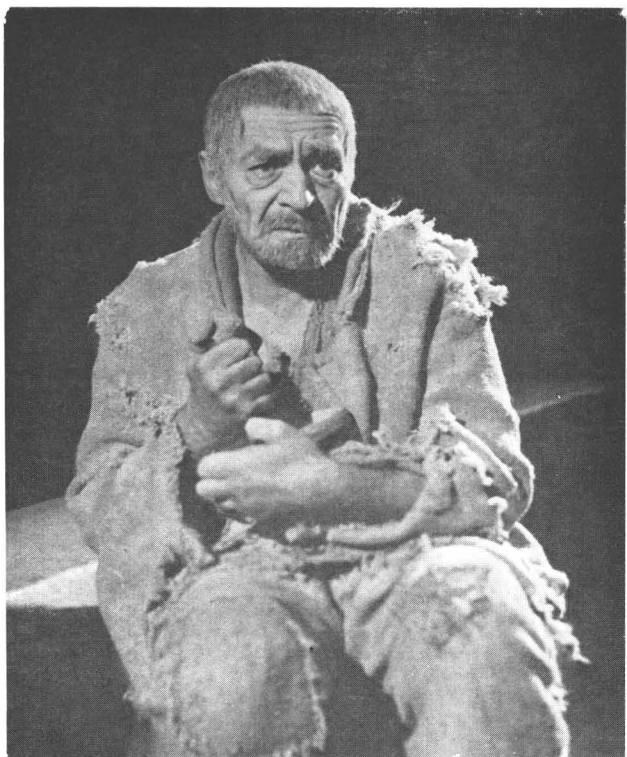


Fig. 6. — Emil Botta dans *Fausse accusation* de I. L. Caragiale. Théâtre National, Bucarest.



Fig. 7. — Fory Etterle et Beate Fredanov dans *Cher menteur*, de J. Kilty. Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », Bucarest.



Fig. 8. — Willy Ronea et Octavian Cotescu dans *Biedermann et les incendiaires*, de M. Frisch. Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », Bucarest.

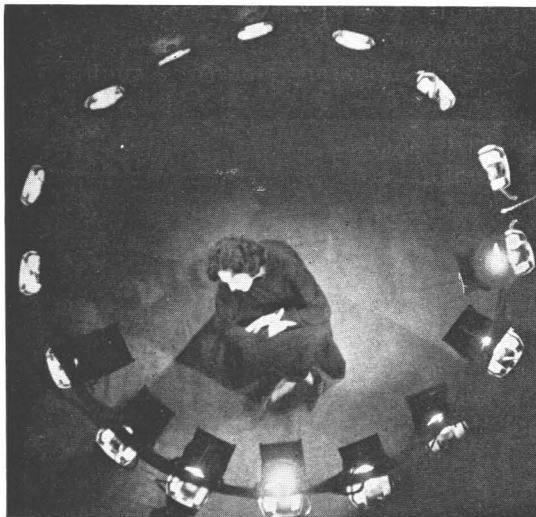


Fig. 9. — Irina Răchițeanu — récital de poésie.



Fig. 10 — Beate Fredanov et Marcela Rusu dans *Christophe, sois sage*, de Aurel Baranga. Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », Bucarest.

genres plutôt que des générations. La diversité de notre théâtre, sous l'incidence du grand patrimoine d'acteurs, est le résultat des transformations qualitatives qui interviennent dans l'art des représentants des générations anciennes et nouvelles, dans l'élément de continuité qui existe dans l'évolution même de l'art de l'acteur, dans les rapports organiques du théâtre traditionnel avec le théâtre moderne. Il s'agit d'un processus historique naturel de maturation artistique et non pas de la succession juxtaposée des générations. Mais, quelle que soit la caractéristique générale des acteurs, quelle que soit la génération, il convient de relever le besoin permanent de se dépasser, de se perfectionner.

A la fin de la guerre le théâtre roumain avait « une génération d'or » représentée par: Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Filotti, Mărioara Voiculescu, G. Storin, V. Maximilian, I. Manolescu, Șt. Braborescu, R. Comăneanu, G. Ciprian. La génération mûre fait son entrée, à la fin de la deuxième guerre mondiale, dans la nouvelle étape de l'histoire du théâtre avec un nombre impressionnant de noms prestigieux: Aura Buzescu, N. Bălțățeanu, G. Calboreanu, G. Vraca, G. Timică, C. Ramadan, C. Antoniu, I. Finteșteanu, J. Cazaban, Marietta Sadova, G. Kovács, I. Lascăr, Gh. Popovici, Margareta Baci, N. Brancomir, F. Etterle, J. Constantinescu, M. Constantinescu, Eliza Petrăchescu, les comiques Al. Giugaru, I. Talianu, N. Atanasiu, I. Manu, Gr. Vasiliu-Birlic, Silvia Dumitrescu, Ionescu Ghibericon, Miluță Gheorghiu. C'est à eux que se rallient la génération d'entre les deux guerres: M. Popescu, Maria Botta, Eugenia Popovici, Șt. Ciubotărașu, A. Munteanu, N. Tomazoglu, Clodi Bertola, Tanți Cocea, Dina Cocea, Beate Fredanov, Elvira Godeanu, Neli Sterian, Marietta Deculescu, Lili Carandino, Marga Anghelescu, E. Botta, R. Beligan, Irina Răchițeanu, et, dès les premières années après la guerre:

L. Ciulei, Marcela Rusu, I. Lucian, Carmen Stănescu, T. Caragiu, I. Necșulescu, C. Anatol, Gh. Leahu, Sara Manu, etc. Des dizaines et des centaines d'acteurs, personnalités distinctes, uniques, « des personnalités vigoureuses, capables d'une réflexion ample et dialectique du monde dans la conscience », des personnalités dont « l'intensité dramatique suit l'ampleur de la sphère de la conscience et son horizon de connaissance »¹⁵.

On sentait, à cette époque, le besoin d'une nouvelle méthode de travail, pour éviter les erreurs du passé, l'uniformité et la détérioration du processus de travail dans le théâtre. Il était grand temps que l'activité des répétitions devienne « un travail d'exploration et de mise en valeur des moyens nouveaux et insoupçonnés, capables de conduire à une augmentation de l'expressivité, de son inédit, à une véritable *invention scénique* ». Il était nécessaire, aussi, que les répétitions se transforment en « laboratoires de vérification » des multiples hypothèses d'interprétation, qu'elles offrent, à la fois, le répit exigé par l'invention d'un *vocabulaire théâtral* nouveau et personnel et la possibilité d'apprécier chaque *élément expressif* « selon sa puissance de communiquer l'idée, son efficacité, sa force de choc dans le climat contemporain »¹⁶.

Il existait encore, dans le style de certains acteurs de l'ancienne génération, des formes rhétoriques usées qui annulaient la vie spirituelle des héros interprétés ainsi que la personnalité de l'interprète. C'est pour eux qu'apparaît la nécessité d'innover le langage artistique, de transformer les structures de jeu fondamentales. Le style rhétorique dénaturait la logique et l'émotion de l'acteur, il anéantissait le résultat esthétique de l'effort interprétatif de transposer et de projeter l'existence immédiate dans un personnage imaginaire. Pour les acteurs dont la formation artistique se rattachait à l'esprit des écoles de Davila et Gusty, l'art de l'acteur était,

Fig. 11. — Marcela Rusu, Radu Beligan, Costel Constantin et Valeria Seciu dans *Qui a peur de Virginia Woolf?*, de E. Albee. Théâtre National, Bucarest.



Fig. 12. — Stela Popescu et Ion Lucian dans *Homme pour homme*, de B. Brecht. Théâtre de Comédie, Bucarest.



Fig. 13. — Victor Rebengiuc, Olga Tudorache et George Constantin dans *Tango*, de S. Mrozek. Théâtre « Mic », Bucarest.

d'abord, un art de la diction. Ils étaient préoccupés surtout par la voix et les moyens de l'utiliser, pour capter l'attention du public par la variété harmonique, par la communication qu'établit le mot entre l'acteur et le spectateur. A l'encontre des acteurs qui déclamaient, les adeptes de la diction prétendaient que la voix était un moyen de reconstitution authentique de la vie. Parmi ceux-ci il y avait G. Calboreanu, Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Filotti, G. Vraca. I. Manolescu, G. Storin, Sonia Cluceru. G. Calboreanu, Lucia Sturdza-Bulandra, I. Manolescu, G. Vraca, Maria Filotti, représentant autant d'hypostases de l'art de l'acteur fondé sur la diction, sur la science de dire les paroles. Chacun d'eux possède une modalité d'expression propre, selon l'attitude personnelle envers l'émission vocale, envers la coïncidence entre la *représentation* vocale et celle de la scène. Ils s'approchent de l'harmonie du rapport mot-comportement scénique, essayant d'obtenir par la voix et par la diction une reconstitution des vécus véridiques de la réalité.

G. Calboreanu perpétue la solennité et la gravité vocale. De la même famille, acteur de voix, maniériste jusqu'à la deuxième guerre mondiale, G. Vraca subit une transformation radicale au cours de la période dont nous nous occupons. Il révisé tous ses moyens d'expression, il comprend que « l'interprétation pourrait être monocorde si elle reposait seulement sur un pathos déchaîné »¹⁷ et il décide de graduer et de nuancer les moments.

Ce processus d'innovation de la modalité de création est caractéristique pour beaucoup des acteurs prestigieux de la grande école réaliste. Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Filotti, Sonia Cluceru, G. Storin, I. Manolescu ajoutent aux succès de leur carrière de nouvelles réalisations qui constitueront un élément d'équilibre et un exemple pour les générations futures. Leur personnalité, formée pendant l'entre-deux-guerres, se parachève après la guerre. G. Timică, l'acteur qui avait été le modèle

et l'idéal artistique de la génération de R. Beligan, nous laisse quelques précieuses miniatures, exemplaires par leur composition délicate. Ion Iancovescu, structure par excellence satirique, acteur d'un grand aplomb, a une propension explicable à un genre de *lazzi* contemporains; il finit sa carrière — beaucoup trop tôt, malheureusement — avec *Henri IV* de Pirandello. Il en traduit le mélange de sarcasme et de cynisme par une caricature tragique, par une dérision amère, qui trahissent le tragisme du comique et l'hilarité du tragique. Mais Iancovescu est un cas singulier à cette époque-là. C'est plus tard, seulement, que les vertus d'une telle interprétation apparaîtront chez les acteurs qui auront découvert la dramaturgie de Eugène Ionesco, Dürrenmatt, Mrozek ou le théâtre de T. Mazilu, I. Naghiu, etc.

Ion Finteşteanu est un acteur cérébral dont l'art interprétatif respire toujours la sobriété de l'expression. Persuadé que « l'acteur est un créateur d'images »¹⁸, il construit, pour chacun de ses personnages, à la suite d'une étude perspicace, une image globale composée d'une multitude d'images, créées avec minutie, ayant une manifeste tendance à particulariser le personnage. Dans la même lignée, J. Cazaban considère que tout personnage exige un haut degré de vitalité scénique. Lui, qui en 1959 ne divise plus le rôle en moments de mimique, de pantomime, de mot avait erré jadis dans les contrées de l'effet habilement préparé qui « remplaçait la profondeur et l'émotion »¹⁹. Pourtant il ne renonce pas au jeu basé sur l'improvisation, sur la spontanéité, distillant un mélange tragi-comique plein de fantaisie, chargé d'humanisme. On a pu saisir la modification qualitative de son jeu dans la modalité d'aborder des rôles d'une grande diversité psychologique dont le noyau ardent fut toujours un sourire amer. Les personnages représentés par Cazaban exprimaient un immense désir de pureté, une délicatesse brisée qui

Fig. 14. — Gina Patrichi et Virgil Ogășanu dans *Victimes du devoir*, de E. Ionesco, Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », Bucarest.

refusait la résignation. Parmi eux il y a eu d'innoubliables créations: Arkașka (*La Forêt*, de A. Ostrovski, 1950/1951), Tuches-tone (*Comme il vous plaira*), Malvolio (*La Nuit des rois*), le commis voyageur Willy Lomann (*La Mort d'un commis voyageur*), Alfred Ill (*La Visite de la vieille dame*, s. 1960/1961), Pobedonosikov (*Le Bain*, de Maïakovsky). Cazaban n'a pas été un cas isolé. Dans le même esprit de théâtre se manifestent A. Munteanu, J. Constantinescu, N. Tomazoglu, interprètes de la famille spirituelle des acteurs joailliers, ciseleurs, dont la vocation artistique se confond avec la nécessité intime de représenter les essences humaines. Leur présence scénique trahit le regard intérieur étonné qu'ils tournent vers la vie du dehors. Leurs manifestations vocales ou gestuelles expriment la surprise du contact avec la vie, la confrontation silencieuse des sentiments outragés ou l'incapacité d'adaptation. La création de ces artistes est méticuleuse, profondément réfléchie. La construction du personnage a de la vigueur professionnelle, le « héros » est étudié jusque dans les plus petits détails de la voix, du geste et du mouvement. Ils sont plutôt des rationalistes mélancoliques qui révèlent les sentiments les plus discrets avec délicatesse, au nom d'un monde qui refuse la brutalité, la vulgarité, l'ostentation.

On a affirmé, maintes fois, que notre théâtre est presque dépourvu de tragédiens. Nous oublions, probablement, qu'à cette époque évoluaient sur notre scène N. Bălțățeanu, M. Popescu, Aura Buzescu, Eliza Petrăchescu, Maria Botta, Tanți Cocea, Dina Cocea, F. Etterle, E. Botta, Clodi Bertola, Irina Răchițeanu, Marga Anghelescu et beaucoup d'autres encore.

Fig. 15. — Dumitru Furdui et Toma Caragiu dans *Scènes de carnaval*, de I. L. Caragiale. Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », Bucarest.



N. Bălțățeanu présente une modalité interprétative qui ennoblit l'art de l'acteur. Qu'il soit Sbîlț (*Patima roșie*, *La Passion rouge*, de M. Sorbul, 1945/1946) ou l'entraîneur de *Golden Boy*, de Clifford Odets (1946/1947), Papa Giulio (*Michel Ange*, de Al. Kirițescu, 1947/1948) ou le Baron (*Les Bas-fonds*, 1948/1949), Verchinine (*Trois Sœurs*, 1949/1950) ou Tar-tuffe, Don Juan ou Don Salluste (*Ruy Blas*), Bălțățeanu nous paraît être l'acteur de toutes les possibilités.





Fig. 16. — Gilda Marinescu et Alexandru Repan dans *Un Mois à la campagne*, de I. S. Tourguéniev. Théâtre « C. I. Nottara », Bucarest.

(*Arborele genealogic*, L'Arbre généalogique, de Lucia Demetrius, 1957/1958), de Claire Zachanassian (*La Visite de la vieille dame*, 1963/1964), l'actrice nous offre un jeu subtil, discret, vibrant, qui rayonne dans l'espace scénique, polarisant des tensions autour de sa personnalité.

Șt. Ciubotărașu, G. Kovács, F. Etterle, Dina Cocea, Maria Botta, E. Botta, Tanți Cocea, Clodi Bertola, G. Mărutză, Beate Fredanov, V. Ronea, des acteurs en plein épanouissement, d'une rare conscience professionnelle, élargissent le cercle des artistes dramatiques qui possèdent une *culture du spectacle*, qui élèvent l'art interprétatif au niveau des préoccupations intellectuelles et artistiques contemporaines. En tant que personnalités artistiques ils sont, pourtant, assez différents. Pour Șt. Ciubotărașu, les rôles sont des partitions qui l'incitent à exécuter un complexe exercice intellectuel-artistique converti en humanité, en simplicité. A la recherche d'une forme de synthèse interprétative, F. Etterle, G. Kovács, G. Mărutză, Clodi Bertola ou Beate Fredanov tentent d'extrapoler les caractéristiques et les sentiments du personnage au-delà de la structure littéraire dramatique. Artisans de la composition, créant le personnage en dehors de leur propre personnalité, ils imprègnent le héros de leurs personnalité intellectuelle. Le jeu scénique est un jeu de l'esprit et, ultérieurement, du corps et de la voix. La composition physionomique, l'expressivité accentuée sont le résultat de la spiritualité des artistes.

La typologie des acteurs congénères se diversifie constamment. Dina Cocea convertit les moyens de création en une prestance de souche classique dans le théâtre historique ou dans la tragédie.

Aura Buzescu, lucide et rationnelle, préfère les moyens d'expression incisifs mais retenus. Sa force de représentation est dominée par l'intelligence et la sobriété. Dans les rôles d'Olga (*Trois sœurs*), de Maria Buznea (*Anii negri*, Les Années sombres, de Aurel Baranga et N. Moraru, 1951/1952), de Madame Bohn (*Ceux de Dangaard*, de Martin Andersen Nexö, 1954/1955), de Suzanne Manea Voinești



Fig. 17. — Leopoldina Bălănuță et Constantin Codrescu dans *Seulement une crise*, de Ionel Hristea. Théâtre « Mic », Bucarest.

L'art de E. Botta, acteur qu'on pourrait difficilement situer dans un genre préétabli, représente l'hypostase d'une antinomie. Cet artiste est une personnalité singulière dont le registre interprétatif est dominé par une grande sensibilité²⁰. Tellement inspiré lorsqu'il récite, par exemple, *Joc secund*, du poète Ion Barbu, l'acteur provoque des rêveries lyriques (Le Baladin de l'Occident, Verchinine, Mercutio) ou des rêveries tragiques (Matei, de *Citadela sfârmată*, La Citadelle démolie, de Horia Lovinescu, Ion, de *Năpasta*, Fausse Accusation, de I. L. Caragiale). E. Botta est unique dans la représentation du drame de Caragiale. En interférant folie et substrat conscient, son jeu engendre un dramatisme retenu. Les moyens en sont les accents et les cadences poétiques, subtiles. Le regard absent — tourné vers l'extérieur — qui resplendit à l'intérieur de son fragile équilibre psychique, le geste de confession incontrôlée, l'identification avec les vêtements impersonnels, abîmés — suivant la personnalité du héros — imposent une nouvelle façon d'acquérir la conscience du tragique où l'on devine « l'aspiration la plus profonde de l'existence humaine, <...> l'aspiration de l'individu à la conscience authentique »²¹.

Pendant les deux premières décennies après la guerre, les acteurs se sont posé le problème que Tudor Vianu a dénommé « la reconstruction des idéaux humains ». Reconstruction « qu'on a essayé d'entreprendre non pas en dépit du réalisme mais à ses côtés, en utilisant toutes ses conquêtes et, spécialement, ce goût et ce courage de la vérité dont l'absence rend, aujourd'hui, sèche et douceuse n'importe quelle production littéraire (artistique) »²².

A la fin de la VI^e décennie « le nouveau réalisme s'imposait par les impératifs de son essence même, par ce qu'il y avait de plus profond en lui »²³. On redécouvrait une méthode de réaction, un langage nouveau, rajeuni, purifié, à l'aide duquel on pouvait élargir les limites du réel.

A l'époque, le phénomène correspond à ce que la critique théâtrale, les acteurs et surtout les metteurs en scène appelaient *théâtralisation* ou *re-théâtralisation*. Ce sont les saisons de la création du *Réviseur* (1952/1953), de *Ziaristii* (Les Journalistes, de Al. Mirodan, 1956/1957), *L'Alouette* (1957/1958), *L'Homme au fusil*, de N. Pogodin (1958/1959), *La 1^{ère} Brigade de cavalerie*, de Vichnevski (1959/1960), *L'Ombre*, de E. Schwartz (1962/1963), *Rhynocéros* (1963/1964), *La Cantatrice chauve* (1964/1965), *L'Opéra de trois sous* (1964/1965); les années où les metteurs en scène manifestent des initiatives de création et les acteurs, qui donnaient « la bataille contre l'inertie <...> dont la ferveur, la dévotion et la fidélité perpétuent la jeunesse du théâtre, s'enflamment auprès d'eux »²⁴.



L'affirmation des générations d'acteurs d'après guerre est étroitement liée à la formation artistique imprimée par la nouvelle pédagogie théâtrale mais elle fut conditionnée, en priorité, par la présence, dans l'activité de création, des jeunes metteurs en scène qui ont stimulé la variété de genres et de modalités artistiques.

Olga Tudorache, Liliana Tomescu, Silvia Popovici, Ileana Predescu, Leopoldina Bălănuță, Eva Pătrășcanu, Sanda Toma, Gina Patrichi, Vasilica Tastaman, Irina Petrescu, Draga Olteanu, Tamara Buciuceanu, Gilda Marinescu, Silvia Ghelan, Dorina Lazăr, G. Constantin, Gh. Dinică, M. Moraru, Marga Barbu, Violeta Andrei, O. Cotescu, Șt. Bănică, V. Rebengiuc, Fl. Piersic, V. Nițulescu, D. Furdui, Gh. Cozorici, C. Codrescu, G. Motoi, C. Dumitraș, V. Ogășanu, I. Caramitru, Valeria Seciu, Al. Repan, Șt. Iordache, Ilinca Tomoroveanu, Mariana Mihuț, Fl. Pittiș, D. Nuțu, Fl. Zamfirescu, N. Wolcz, M. Diaconu, P. Paulhofer et beaucoup d'autres encore ont ceci de commun, en dépit des différences d'âge (on peut distinguer, dans notre énumération, au moins deux géné-

rations), qu'ils sont impliqués, d'une façon spécifique, nouvelle, à l'essence de l'acte scénique. Ils ont des rapports de collaboration créatrice, harmonique, avec le dirigeant du spectacle, rapports qui permettent à chacun d'entre eux de garder sa liberté d'opinion et son propre discernement. Cette nouvelle relation est confirmée résolument et, maintes fois, avec reconnaissance. Gina Patrichi, O. Cotescu, M. Moraru avouent que lorsqu'ils travaillent avec L. Pintilie ils ressentent un état de grande *fertilité du talent*. Les répétitions dirigées par D. Esrig constituent « ... un programme vaste qui se déroule sur plusieurs niveaux et qui impose le changement radical de toutes les habitudes »²⁵. R. Penciulescu « donne à l'acteur l'impression qu'il travaille seul, dans l'explosion de l'immense joie de créer »²⁶. L. Ciulei « exige qu'on joue la situation, le geste apparaissant d'une façon naturelle, de lui-même », conception qui a beaucoup aidé Cotescu à « mettre entièrement en valeur ses possibilités d'expression »²⁷.

Dans son travail commun avec les metteurs en scène de la nouvelle génération, l'acteur est gagné par la manière dont ceux-ci conçoivent le processus de formation de l'image scénique, par la façon dont « son intelligence artistique est sollicitée et activée »; il est aujourd'hui, « plus que jamais, un facteur primordial dans sa création »²⁸. Les acteurs saisissent, dans leur collaboration avec les metteurs en scène, l'effort de gagner en authenticité, en expressivité; ils sont persuadés que la présence de ceux-ci les protège contre la fausse théâtralité ou l'intimisme maniériste.

Cette collaboration, qui a engendré les formes de spectacle les plus précieuses de notre théâtre et qui a transposé l'art scénique dans le domaine du théâtre moderne, reprend, d'une certaine façon, un moment semblable de l'histoire du théâtre d'entre les deux guerres, lorsque les acteurs de la jeune génération de l'époque (Șt.

Ciubotărașu, M. Popescu, N. Tomazoglu, Eliza Petrăchescu, R. Beligan, Irina Răchițeanu) avaient adhéré, sans conditions, à l'esprit et aux méthodes d'un A. I. Maican, I. Sava ou V. I. Popa.

« Le résultat le plus précieux de la fertile collaboration des acteurs et des metteurs en scène appartenant à la nouvelle génération a été la spontanéité obtenue comme moyen de faire ressortir, lucidement, les possibilités de l'acteur »²⁹. Pourrait-on trouver un témoignage plus concluant de l'élévation du processus de création de l'acteur que cette confession des deux interprètes du *Neveu de Rameau*, M. Moraru et Gh. Dinică « nous vivons, à notre compte, la volupté du dialogue philosophique »³⁰?

Le nouveau langage scénique est la conséquence de l'apparition d'une nouvelle psychologie de création, de nouvelles conditions de jeu. Le placement de l'acteur dans d'autres espaces de jeu, le changement des rapports acteur-public et la modification des moyens de communiquer avec le spectateur, la pénétration dans le monde intérieur substantiel de l'œuvre dramatique — comme *œuvre ouverte* — et du personnage — comme *personnage ouvert* — tous ces éléments nouveaux conduisent à l'anéantissement des inhibitions et des automatismes du jeu de l'acteur.

L'acteur devient maître de soi, de son affectivité, de ses attitudes corporelles, mais sa finalité est judicieusement précisée: la mise en valeur de la substance de l'œuvre dramatique. Il s'intègre tout à fait dans le spectacle, dans la structure de la mise en scène, parce que, à la suite de la nouvelle vision du metteur en scène, il peut obtenir une représentation humaine vraiment contemporaine, il peut réaliser un acte de jeu qui ne connaisse plus « la séparation entre la pensée et le sentiment, le corps et l'âme, le conscient et l'inconscient, la vision et l'instinct, le sexe et l'esprit »³¹. La contempora-

néité de l'acteur ne se rattache pas seulement à l'expérimentation théâtrale, à l'innovation en soi, mais aussi à la révélation absolue de l'essence humaine. Grotovski a inspiré le travail des metteurs en scène tout d'abord par ses principes fondamentaux, et, subsidiairement, par sa méthode de création. On reconnaît cela au fait que l'élément primordial pour la jeune génération de metteurs en scène est *l'acteur comme essence humaine*; « tout ce que l'acteur réalise doit être en rapport avec le monde environnant, rattaché à son contexte culturel »³². La manière de présenter l'individu sur la scène, le message de l'acteur, correspond de plus en plus aux nécessités profondes de la communauté sociale. « La vraie, la noble contemporanéité est celle du message de l'acteur [...] c'est par lui, et non pas en réanimant les défunes expériences des metteurs en scène, que nous exprimons les nécessités les plus élevées, spirituelles et morales, de l'époque de l'édification du socialisme. La réussite ou l'échec sont reliés, d'une manière presque mathématique, au pourcentage de participation, au spectacle, des acteurs modernes, contemporains ».³³

C'est l'étape où on redécouvre le théâtre, lorsque L. Ciulei, L. Pintilie, D. Esrig, R. Penciulescu, C. Teodorescu, L. Giurchescu et plus tard, A. Șerban, A. Manea, A. Visarion, Cătălina Buzoianu accordent la première place, à côté du message de la mise en scène du spectacle, à la valeur de l'interprétation. Des spectacles avec les pièces *Troilus et Cressida* (1964/1965), *L'opéra de trois sous* (s. 1964/1965), *Nu sînt turnul Eiffel* (Je ne suis pas la Tour Eiffel, de Ecaterina Oproiu, 1965/1966), *Opinia Publică* (L'Opinion publique, de Aurel Baranga, 1966/1967), *Le Neveu de Rameau* (1968/1969), *Homme pour homme* (1969/1970), *Le Roi Lear* (1970/1971), *Hamlet* (1973/1974), *Năpasta* (Fausse Accusation 1973/1974) sont les résultats de la nouvelle conception sur les spectacles conjugée avec l'équi-

valence contemporaine des moyens de l'acteur. C'est un moment où l'on scrute la conscience artistique, les vues, la révision des moyens de comportement de l'artiste: « lorsque je réfléchis à l'évolution de Dinică et que j'étudie, en professionnel, sa création de Rameau, j'ai la sensation aiguë d'avoir gaspillé beaucoup de temps et je me sens coupable, d'abord, envers moi. J'espère de tout mon cœur que j'aurai l'occasion de traverser, moi aussi, un purgatoire semblable et je suis disposé à peiner pour cela »³⁴.

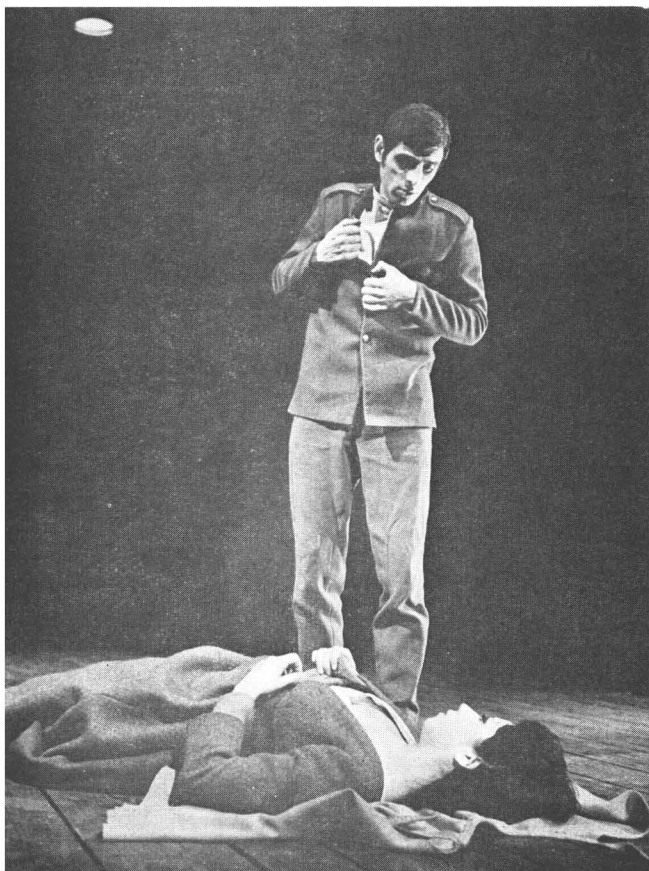
La contemporanéité de notre théâtre réside, en premier lieu, dans le mode de concevoir l'expressivité scénique, dans la diversité des points de vue que la représentation d'une œuvre dramatique suscite, dans le fait que les metteurs en scène et les acteurs cherchent un langage personnel, selon la résonance historique et sociale de chaque œuvre, par rapport à l'actualité.

La représentation moderne de l'œuvre classique comporte de nouvelles associations. L'imitation des acteurs traditionnels, de l'intonation et des manifestations extérieures « ne fait que perpétuer la manière ». Les formes théâtrales sont des catégories historiques, modifiables, toute forme doit être repensée, dit Peter Brook³⁵. Les acteurs abordent les œuvres classiques, dans leur autonomie féconde, de façon qu'ils « perçoivent tous les rapports que les œuvres établissent avec le monde, avec l'activité inventive d'une époque entière »³⁶. C'est ce qui est arrivé aux nouvelles mises en scène de Caragiale (*D-ale carnavalului*, Scènes de carnaval, 1966/1967, *O scrisoare pierdută*, Une Lettre perdue, 1971/1972, *O noapte furtunoasă*, Une Nuit orageuse, 1973/1974, *Năpasta*, Fausse accusation, 1973/1974) où metteurs en scène et acteurs se sont détachés des mises en scène classiques traditionnelles non pas pour nier la tradition, mais pour développer et enrichir



Fig. 18. — Vasile Nițulescu dans *Le Domestique*, de H. Pinter. Théâtre « Mic », Bucarest.

Fig. 20. — Mircea Albulescu, Gheorghe Dinică et Dem. Rădulescu dans *Troilus et Cressida*, de W. Shakespeare. Théâtre de Comédie, Bucarest.



◀ Fig. 19. — Mitică Popescu et Carmen Galin dans *Woyzeck*, de G. Büchner. Théâtre de la Jeunesse, Piatra Neamț.

l'œuvre de Caragiale de nouvelles significations. L'interprète de la comédie de Caragiale, R. Beligan essaye de réaliser le contrepoint des leitmotive, l'alternance des explosions verbales et des silences subtiles, le commentaire violent, ironique, des phrases faussement pathétiques. Il voit dans l'œuvre de Caragiale « une polémique contre ce théâtre où les gestes sont peu nombreux et les manifestations spontanées »³⁷. Les interprètes des nouveaux spectacles — T. Caragiu (Iancu Pampon, Tipătescu), Gina Patrichi (Mița Baston), Rodica Tapalagă (Didina Măzu, Zoe), Șt. Bănică (Pristanda, Iordache), L. Ciulei, V. Ogășanu (Agamiță Dandache), O. Cotescu (Cațavencu, Nae Girmă), Dem. Rădulescu (Farfuridi) — « se détachent de leurs rôles comme s'ils mettaient le texte entre de perfides guillemets »³⁸; ils enfreignent les tics de comportement, corporels et verbaux, traditionnels, devenus inexpressifs par la saturation.

Le répertoire classique universel a connu une nouvelle interprétation. On a démontré, une fois de plus, que Shakespeare inspire et domine les réformes théâtrales: *Troilus et Cressida* (1964/1965), *Le Roi Lear* (1970/1971), *La Nuit des rois* (1972/1973), *Mesure pour mesure* (1971/1972), *Hamlet* (1973/1974) sont autant de témoignages de l'initiative des metteurs en scène d'impregner l'acteur d'une lecture nouvelle du drame shakespearien. Les auteurs des spectacles dont nous venons de parler ont exalté le jeu des acteurs, ils ont amplifié le mouvement, utilisé une nouvelle disposition des surfaces de jeu, du relief scénique. M. Moraru (Patrocle), Gh. Dinică (Thersite), M. Albușescu (Achille), M. Pălădescu (Nestor), Dem. Rădulescu (Ajax), Vasilica Tastaman (Hélène), dans *Troilus et Cressida*, G. Constantin (Lear), Silvia Popovici (Goneril), Eliza Ploeanu (Regan), Valeria Seciu (Cordelia), G. Răuțchi (le bouffon) dans *Le Roi Lear*, P. Paulhofer (Angelo), C. Dumitraș (Lucio), I. Vilcu (le Duc),

dans *Mesure pour mesure*, V. Ogășanu (Malvolio), Irina Petrescu (Viola), dans *La Nuit des rois*, Șt. Iordache (Hamlet) offrent un nouvel état de création qui, loin de fuir le réel, oblige le spectateur de saisir le réel total. Lear — G. Constantin n'est plus un symbole abstrait « il me présente mon histoire, notre histoire, ma vérité au-delà des temps, à travers un temps allant au-delà du temps, rejoignant une vérité universelle, impitoyable »³⁹. Lear (au Théâtre National de Bucarest), Woyzeck (au Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamț), Danton de Büchner (au Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra »), Hamlet (au Théâtre « Notara ») n'apparaissent plus comme des héros figés — historiquement parlant —, conventionnels. La représentation des personnages a entrepris de suggérer et d'imposer une nouvelle optique sur chaque héros, pour en faire un moyen de participation et d'influence sociale.

Le répertoire de la dernière décennie, ainsi que la nouvelle mise en scène, a fourni aux acteurs l'occasion de rencontrer les modalités artistiques les plus variées. Interprètes du théâtre de Brecht, du théâtre de documentation (Rolf Hochuth), du théâtre d'Eugène Ionesco, de Mrozek, Dürrenmatt et Frisch, du théâtre de Miller, Albee, Camus et Genêt et, surtout, de la nouvelle dramaturgie roumaine (Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Paul Everac, D. R. Popescu, Paul Anghel, Iosif Naghiu, Teodor Mazilu, Ion Băieșu), les acteurs ont témoigné d'une grande capacité d'adaptation à la modalité dramatique, de l'aisance dans le choix et dans l'adéquation des moyens de jeu, conformément aux vues du metteur en scène.

Après avoir parlé, maintes fois, de l'incompréhension de nos acteurs pour le théâtre épique — voire même d'une contradiction entre le drame brechtien et la spiritualité de l'acteur roumain — ceux-ci ont démontré l'apparition d'éléments qualitatifs nouveaux parmi leurs

possibilités d'interprétation, dans des spectacles comme: *Mutter Courage* (Marcela Rusu, Margareta Baci, Gilda Marinescu, Sanda Toma), *Homme pour homme* (Stela Popescu, I. Lucian), *L'Opéra de trois sous* (T. Caragiu, Clodi Bertola, G. Mărutză), *La Prodigieuse carrière d'Arturo Ui* (Șt. Mihăilescu-Brăila). L'effet de distanciation, qui se traduit dans l'interprétation de l'acteur par l'adoption d'une technique qui n'engendre pas l'adhésion émotionnelle, pouvait être réalisé suivant les indications mêmes de Brecht, à savoir deux modalités: soit par une *identification magique*, soit par le *jugement collectif critique*. Nos acteurs ont abordé avec souplesse la dichotomie brechtienne et, dans leur tentative de ne pas provoquer — à travers les héros du théâtre épique — une identification affective, ils ont gardé une attitude critique, de détachement, suivant l'esprit de l'auto-contrôle, préconisé par Diderot et repris par Brecht. Au moment où l'acteur devint lucide, rationnel, il fut en état d'affronter le répertoire épique d'une manière propre qui nuance les personnages brechtiens en leur conférant le caractère des êtres vivants, chargés de significations, capables de provoquer l'effervescence des consciences.

Le théâtre d'Eugène Ionesco représente une autre hypostase, qui propose à l'acteur de renoncer au processus d'identification avec le personnage mais qui évite, en même temps, la manière par trop didactique. Les acteurs roumains ont prouvé leur originalité — dans ce domaine aussi — individuellement ou en groupes de création. Ce n'est pas par hasard si Eugène Ionesco reconnaît que la meilleure interprétation de Bérenger et de la pièce *Rhynocéros* a été celle de R. Beligan et de la troupe du Théâtre de Comédie de Bucarest. Nos acteurs ont compris que les antinomies *tragique* et *farce*, *prosaïque* et *poétique*, *réalisme* et *fantastique*, *banal* et *étrange* sont les principes contradictoires sur lesquels reposent les fondements

du théâtre d'Eugène Ionesco; ils ont compris que la voie qui les conduit à la représentation de l'anti-héros de Ionesco leur est familière et que l'acteur ne doit être ni « trop maître de son personnage » ni « en dehors de son personnage »⁴⁰. Dans *Rhynocéros* R. Beligan a conservé la forme concrète, réelle, du personnage, il a exprimé son humanité par des moyens simples, communicatifs. Tandis que, dans *Victimes du devoir*, V. Ogășanu, M. Albulescu, Gina Patrichi ont converti le comique en tragique, dans *Les Chaises* Ileana Predescu et C. Răuțchi convertissent le tragique en comique, conformément à l'esprit le plus fidèle de l'acception de Ionesco. Il y a un autre aspect intéressant dans *La Cantatrice chauve* (Olga Tudorache, Doina Tuțescu) où le mélange de tragique et de farce coïncide non seulement avec la parodie des personnages, mais aussi du théâtre lui-même. Pour les interprètes de Caragiale et de la comédie originale contemporaine, il n'était pas difficile de trouver la modalité la plus convaincante pour démontrer que, parfois, « la parole ne constitue qu'un des éléments de choc du théâtre »⁴¹, même lorsqu'il plonge dans la banalité et se désintègre en clichés.

Dans l'acception nouvelle du mot, le théâtre est autre chose que le parler; il adopte une nouvelle attitude envers le langage. L'acteur contemporain est censé « conférer une nouvelle vie au langage scénique, enrichir les termes d'expression <...>, se détacher des contextes préétablis, écrit R. Beligan — voilà une action ineffable et valable <...> qui peut devenir une petite révolution artistique »⁴².

Une nouvelle technique apparaît dans le processus de création de l'acteur au moment du passage de celui-ci de la connaissance à la création. La simultanéité du geste et du mot est pléonastique ou, d'après André Villiers, elle est une *surimpression dénuée d'intérêt*. Pour arriver à l'écriture dramatique, l'acteur doit passer du geste au mot. Jacques Lecoq consi-

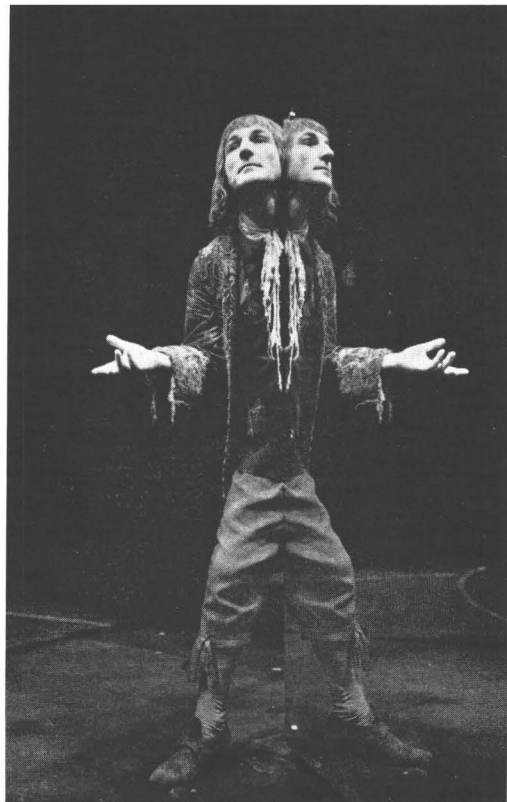


Fig. 21. — Gheorghe Dinică dans *Le Neveu de Rameau*, de D. Diderot. Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », Bucarest.

en marche, aux regards dirigés dans toutes les directions, engrène — sans paroles — espace et acteurs dans une image scénique globale d'une grande puissance de généralisation extérieure. Dans *Le Roi Lear* il y a un rapport inverse où le mouvement se concentre en dehors de l'espace, sur un foyer d'intérêt dramatique. Le mouvement y est concentrique et l'acteur — délivré du costume qui précise la fonction, le rang, l'apparence — a le rôle de mettre en relief, symboliquement, un acte dramatique, de révéler la substance humaine du héros principal.

Dans *Hamlet* (au Théâtre National de Timișoara, 1960–1961), le mouvement



dère le geste, le mouvement, comme l'un des facteurs vivifiants du théâtre. Dans le théâtre moderne il ne saurait exister une discrimination geste-mot. « Le geste scénique doit refléter la vie d'un univers poétique concret, il doit élargir l'aire du développement du spectacle, en le prolongeant, d'une façon suggestive, dans le temps et l'espace ». ⁴³ Les performances cinétiques des interprètes du *Roi Lear* ne sont pas spectaculaires par elles-mêmes, elles ne constituent pas une acrobatie en soi, au contraire, elles ont des rapports dialectiques avec la trame du texte, avec le mot, en amplifiant leur force de suggestion. Le geste complète le mot, il l'accomplit ou le remplace.

Dans *Woyzeck*, l'espace scénique est entraîné et dominé par le mouvement; il devient un facteur ambiant émotionnel, sans avoir à recourir au décor. La patrouille

Fig. 22. — George Constantin et Anda Caropol dans *Henri IV*, de L. Pirandello. Théâtre « C. I. Nottara », Bucarest.

de certains interprètes est soutenu par le masque qui devient un auxiliaire de l'acteur, pour suggérer la rigidité, l'immobilité de l'expression univoque, l'attitude invariable, déshumanisante, des interprètes. Nous retrouverons le mélange masque-physionomie dans *Mesure pour mesure* (Théâtre Giulești, 1971–1972); il y communique l'impersonnalité et la rigidité des juges mais, cette fois-ci, le masque gigantesque animé par l'acteur

acteurs en partisans de l'identification ou adeptes de la composition rationnelle, de nos jours il y a beaucoup de modalités de conjuguer, dialectiquement, le théâtre d'identification et le théâtre de représentation⁴⁴.

Aujourd'hui, comme toujours, l'acteur dépend de la dramaturgie représentée, mais il devient autonome vis-à-vis du texte; il dépend des nouvelles préceptes du travail avec le metteur en scène, mais

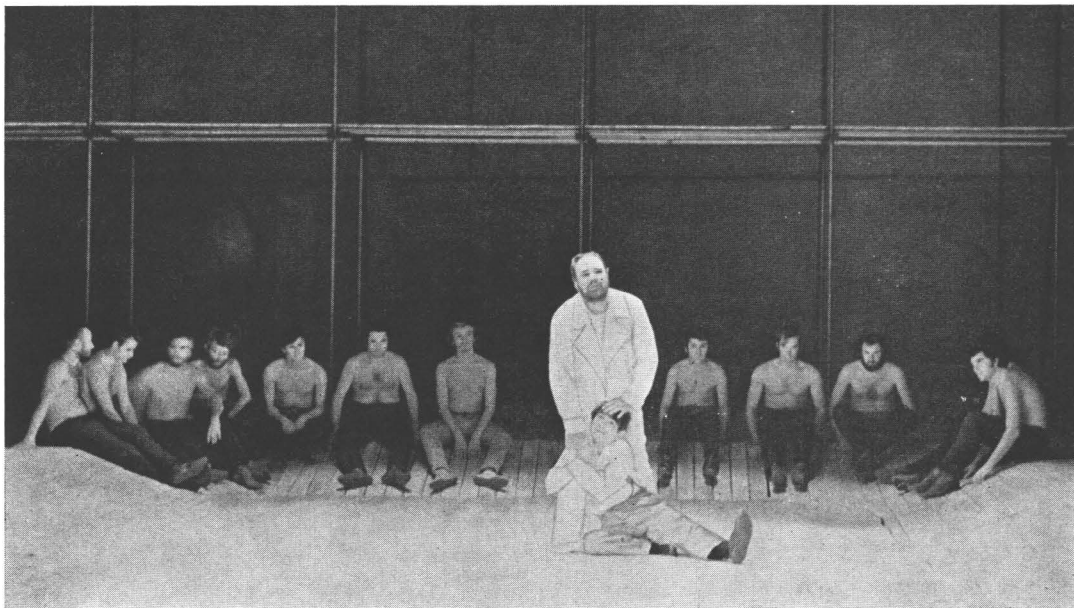


Fig. 23. — George Constantin et Constantin Rautchi dans *Le roi Lear*, de W. Shakespeare. Théâtre National, Bucarest.

remplace ce que l'interprète ne peut plus exprimer à la dimension du symbole hyperbolique de l'oppression et du cynisme. Les exemples de techniques utilisées pourraient être multipliés mais il serait impossible d'étaler ici tous les moyens de la symbolique contemporaine de l'acteur.

Il est difficile d'établir des critères pour classer les acteurs contemporains, groupés selon les styles et les écoles, parce que, de nos jours, la diversité typologique des artistes dramatiques est trop grande. Si, dans le passé, de telles tentatives aboutissaient aux dichotomies dépourvues de souplesse, à la division des

la personnification demeure son attribut; il dépend du cadre plastique de la scénographie du spectacle, mais le décor, le costume, le masque « sont seulement des signes de liaison »⁴⁵ avec le milieu.

Une diversité ignorée dans le passé caractérise l'immense réservoir de forces artistiques des acteurs contemporains. Le large éventail de rôles est doublé d'une palette multicolore de moyens artistiques. La variété de genres des acteurs de toutes les générations s'accompagne de la multiplicité des hypothèses de création d'un même acteur. Cette diversité, surgie d'une grande force d'invention,

atteste le sens d'orientation ascendante de l'art interprétatif. Spectacles et rôles se rencontrent dans des visions personnelles, originales et variées. O *scrisoare pierdută* (Une Lettre perdue) perpétue sa modalité traditionnelle dans l'interprétation des acteurs du Théâtre National (1948/1949) pour réapparaître dans une lumière nouvelle, jouée par la troupe du Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » (1971/1972). L'image d'Agamiță Dandana, présente dans la conscience des spectateurs, est celle de Vasiliu-Birlic, mais elle a été enrichie, plus tard, par R. Beligan et, récemment, elle a revêtu une autre hypostase, dans l'interprétation de L. Ciulei. Iancu Pampon de *D-ale carnavalului* (Scènes de carnaval) est Al. Giurgaru mais il est, également, T. Caragiu. Zoe c'est Elvira Godeanu et Carmen Stănescu mais, aussi, Rodica Tapalagă. Crăcănel ne sera jamais oublié dans les habits de Vasiliu-Birlic, mais les jeunes générations de spectateurs en découvriront un nouvel et grand interprète dans M. Moraru. R. Beligan a créé une remarquable image de Cerchez (*Ziariștii*, Les Journalistes) mais le héros de Mirodan a trouvé en V. Ogășanu une nouvelle représentation originale possible. Lear a été G. Storin mais il est, également G. Constantin; Henri IV a été I. Iancovescu mais il est, également, G. Constantin. L'énumération pourrait continuer avec Malvolio — J. Cazaban et V. Ogășanu, Juliette — Maria Botta et Silvia Popovici, Anca (*Năpasta* Fausse accusation) — Irina Răchițeanu et Dorina Lazăr, Dragomir — T. Dimitriu et C. Dumitraș et ainsi de suite. Chaque génération avait, couramment, son modèle pour la repré-

sentation d'un héros dramatique. Aujourd'hui, au-delà des décalages dans le temps, les théâtres offrent, simultanément, des images différentes du même héros. Elle est notoire, déjà, l'évolution de l'art interprétatif roumain vers des visions de plus en plus originales, vivifiées d'une grande force imaginative reposant sur une profonde connaissance de la profession, doublée de l'intelligence artistique.

L'art de l'acteur a été influencé, dans le passé, par divers styles et écoles. Tout au long du processus de constitution des écoles de théâtre, les acteurs ont été, tour à tour, marqués par le classicisme et le romantisme, par le naturalisme du théâtre français et le vérisme du théâtre italien, par l'école d'interprétation de Vienne ou le traditionalisme de la Comédie française. Cependant, le théâtre roumain a toujours prouvé une grande faculté d'assimilation lorsqu'il s'agissait de trouver les formes propres, convenables au moment historique. Dans le théâtre contemporain, également, on peut parler d'appareillages de styles, de l'emprunt de certains principes de création des écoles modernes de théâtre, mais la caractéristique du théâtre roumain, au cours de son développement historique, a été la capacité de trouver, jadis comme aujourd'hui, la forme spécifique, originale ⁴⁶.

L'acteur vit, avec chaque rôle, une nouvelle existence; lui, l'artiste le plus prodigue, qui offre son esprit et son corps à un art tellement évanescent, a fait don au théâtre roumain des 30 dernières années de sa noble passion et de son entier dévouement de citoyen.

¹ Ion Sava, *Pitic manifest teatral*, in *Democrația*, 21 janvier 1945.

² Tudor Vianu, *Responsabilitatea actorului*, in *Teatrul*, 1956, n° 2, p. 3-5.

³ *Ibidem*.

⁴ George Călinescu, *Despre teatru*, in *Contemporanul*, n° 12(962), 19 mars, 1965.

⁵ Radu Beligan, *Pretexte și subtexte*, Bucurest, 1968, p. 232.

⁶ Voir Radu Beligan, *Dialoguri despre teatru cu Radu Beligan*, de Valentin Silvestru, in *Teatrul*, 1959, n° 5.

⁷ Voir George Calboreanu, *Itinerar în problematiza actorului*, de Ileana Popovici, in *Teatrul*, 1968, n° 8.

⁸ George Vraca, *Actorul și arta sa*, in *Teatrul*, 1956, n° 5.

⁹ Voir Irina Răchițeanu, *Itinerar în problematica actorului*, de Ileana Popovici, in *Teatrul*, 1968, n° 8, p. 8.

¹⁰ Victor Eftimiu, *Stanislavski și alții*, in *Teatrul*, 1956, n° 2, p. 30.

¹¹ Camil Petrescu, *Repetiții plicticoase, obositoare*, in *Teatrul*, 1957, n° 2, p. 10. (Camil Petrescu demandait de compléter la vision de la mise en scène de Stanislavski d'une « vision plus scientifique sur les actes réflexes », d'une « mise en scène concrète et axiologique »).

¹² Liviu Ciulei, *De la teatrul emoțiilor spontane la teatrul de idei*, in *Teatrul*, 1964, n° 8, p. 15.

¹³ J. Grotowski, cf. *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, Bucurest, 1973, p. 351–352.

¹⁴ « Le jeu des acteurs ne constitue pas seulement une technique reproductive, mais un vrai art créateur », in *Arta actorului*, Bucurest, 1932, p. 33.

¹⁵ Camil Petrescu, cf. Crin Teodorescu, *Repetițiile: laborator de verificare a soluțiilor*, in *Teatrul*, 1968, n° 8.

¹⁶ Crin Teodorescu, loc. cit.

¹⁷ cf. Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, Bucurest, 1966, p. 199.

¹⁸ Ion Finteșteanu, in *Teatrul*, 1957, n° 5, p. 86.

¹⁹ Jules Cazaban, *Arta mea în acești 15 ani*, in *Teatrul*, 1959, n° 4, p. 54.

²⁰ Parmi les rôles joués par Emil Botta nous rappelons: *Le Baladeur du monde occidental*, de J. M. Synge, 1946/1947, *Othello*, 1948/1949, Anton Nastai (*Les Mineurs*, 1948/1949), *Mercutio (Roméo et Juliette)*, 1948/1949, *Verchinine (Trois Sœurs)*, 1949/1950, *Matei (La Citadelle démolie)*, 1954/1955, *Ion (Fausse accusation)*, 1959/1960, *Le professeur (Des Hommes qui se taisent)* de Al. Voitin, 1960/1961).

²¹ Georg Lukacs, *La Métaphysique de la tragédie*, cf. *L'Art du théâtre*, de Odette Aslan, Paris, 1963, p. 117.

²² Tudor Vianu, *Figuri și forme literare (Realismul)*, Bucurest, 1964, p. 43.

²³ Camil Petrescu, *Oglindire obiectivistă și imitație*, in *Teatrul*, 1956, n° 4, p. 3–5.

²⁴ Radu Beligan, op. cit., p. 218.

²⁵ Voir Octavian Cotescu, *Itinerar în problematica actorului*, de Ileana Popovici, in *Teatrul*, 1968, n° 8.

²⁶ Voir aussi les observations de Ion Caracimtru sur sa collaboration avec Liviu Ciulei: « Si le metteur en scène me dévoile son monde de façon que j'y puisse m'intégrer, j'adhère sans conditions et je suis capable de contribuer efficacement à l'esprit du spectacle », in *Teatrul*, 1968, n° 8.

²⁷ Cu tineretul actoricesc despre roluri și distribuții, in *Teatrul*, 1958, n° 6, p. 49.

²⁸ Lucian Pintilie, *Contemporaneitatea actorului*, in *Contemporanul*, n° 16 (862), 19 avril 1963.

²⁹ Voir Octavian Cotescu, loc. cit., p. 9.

³⁰ Voir Gina Patrichi, Ion Caracimtru, Marin Moraru, *Itinerar în problematica actorului*, de Ileana Popovici, in *Teatrul*, 1968, n° 8, p. 10, 12, 15.

³¹ J. Grotowski, *Teatro i rituale*, in *Il Dramma*, 1969, n° 14–15, p. 74–85. Cf. *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, Bucurest, 1973.

³² Ibidem.

³³ Lucian Pintilie, loc. cit.

³⁴ Octavian Cotescu, loc. cit.

³⁵ Voir Peter Brook, *The Empty Space*, Londres, 1968.

³⁶ J. Starobinski, *La Relation critique*, Paris, 1971.

³⁷ Radu Beligan, op. cit., p. 329.

³⁸ Ibidem, p. 331.

³⁹ Eugène Ionesco, *Notes et contrenotes*, Paris, 1962, p. 18.

⁴⁰ Ibidem, p. 14–15.

⁴¹ Ibidem, p. 6.

⁴² Radu Beligan, op. cit., p. 246.

⁴³ William Weiss, *Teatrul începe de la mim*, interview prise par Angela Ioan, in *Ateneu*, n° 6 (107), juin 1973.

⁴⁴ Voir *Istoria teatrului în România*, tome III, Bucurest, 1973.

⁴⁵ Voir Valentin Silvestru, *Arta actorului în galaxia teatrală*, in *Ateneu*, n° 6 (107), juin 1973.

⁴⁶ Valentin Silvestru caractérise les données du style contemporain par: le caractère synthétique (il dit laconique) du théâtre moderne; l'augmentation du caractère réflexif et la diminution du caractère décoratif, anecdotique; le dynamisme intérieur des personnages et leur propension à la vérité documentaire; l'augmentation du rôle de la suggestion. Voir *Arta actorului în galaxia teatrală*, loc. cit.