

# TRADITION ET MODERNITÉ DANS LA MISE EN SCÈNE DES AUTEURS CLASSIQUES

Liliana Pavlovici Alexandrescu

*La vérité est universelle, elle ne m'appartient pas, elle appartient à tout le monde; c'est moi qui lui appartiens, ce n'est pas elle. Ma propriété, c'est la forme, elle seule constitue mon individualité spirituelle.*

Karl Marx

réverbération intérieure, le dernier préfigure ce réalisme explicite, cette volonté de se situer dans le social qui caractérise l'étape suivante.

En effet, à partir de 1948, dans une perspective historique radicalement modifiée, mettre en relief les implications sociales du texte dramatique devient un programme idéologique, ainsi que la lutte (momentanée) contre les innovations formelles en faveur du fonds d'idées. A propos des *Trois Sœurs* de Tchekhov, qu'il a mise en scène en 1949/1950 au Théâtre National de Bucarest, Moni Ghelester dira plus tard que la pièce venait à un moment où « dans le théâtre roumain se posait le problème du spectacle <...> créé en partant du système Stanislavski »<sup>1</sup>. Pour les interprètes, cela signifiait l'effort de « vivre » le personnage, de s'identifier au héros littéraire et de trouver ce « second plan » psycho-

logique et social qui constitue le « sous-texte » de l'œuvre et qui, tout en la plaçant dans l'histoire, la ramène dans la conscience du spectateur contemporain. Il fallait d'ailleurs mobiliser ce spectateur en vue des tâches du présent, aussi le message venu de la scène devait-il être le plus clair possible, dans sa forme et dans son contenu. L'on préconise donc fermement, exclusivement un style à l'abri des excès, basé sur l'étude de la psychologie quotidienne et éduqué dans l'esprit des traditions interprétatives les plus solides et les plus éprouvées. L'école du metteur en scène Paul Gusty, par ses élèves et continuateurs, met son empreinte sur cette période, conjuguée avec la leçon de la psycho-physique stanislavskienne. Représenter « des passions surhumaines <...> dans une forme sobre et extrêmement simple » avait été un desideratum de Stanislavski concernant la dramaturgie de Shakespeare<sup>2</sup>. La sobriété, le naturel alternant avec des éclats de pathétisme, l'identificatoir à la fois ardente et laborieuse aux sentiments des héros, les vêtements somptueux, les décors de suggestion monumentale évoquant l'ambiance d'une époque, tout cela définit les spectacles shakespeariens de cette époque (*Roméo et Juliette*, par exemple, dans la mise en scène de Moni Ghelerter, ou bien *Othello* dans la mise en scène de N. Massim, toutes les deux en 1948/1949, au Théâtre National de Bucarest, ou encore *Le Roi Lear*, en 1957/1958, au Théâtre National, dans la mise en scène de Sică Alexandrescu). Les mêmes préoccupations interprétatives se font jour, autrement nuancées, dans la reprise d'autres grands écrivains: Schiller (*Intrigue et amour*, 1955/1956, Théâtre Ouvrier Giulești, mise en scène — N. Al. Toscani; *Don Carlos*, 1955/1956, Théâtre Municipal), Ostrovski (*La Forêt*, 1950/1951, Théâtre Municipal; *Les Coupables innocents*, 1950/1951, Théâtre Ouvrier Giulești; *La Tempête*, 1956/1957, Théâtre d'État de Galați, mise en scène — Valeriu Moi-

sescu), Tchekhov (*La Mouette*, 1948/1949, Théâtre Municipal, mise en scène — Marietta Sadova; *Trois Sœurs*, 1949/1950, Théâtre National de Bucarest, mise en scène — Moni Ghelerter; *La Cerisaie*, 1957/1958, Théâtre Municipal, mise en scène — Marietta Sadova; *La Mouette*, 1958/1959, Théâtre National de Bucarest, mise en scène — Moni Ghelerter), Alecsandri (*La Fontaine de Blandousie*, 1955/1956, Théâtre de l'Armée, mise en scène — I. Șahighian; *Despot Vodă*, 1955/1956, Théâtre de l'Armée, mise en scène — Gh. Cheța, Théâtre National de Jassy, mise en scène — Dan Nasta), Hasdeu (*Răzvan et Vidra*, 1955/1956, Théâtre Municipal, mise en scène — I. Olteanu), Davila (*Vlaicu Vodă*, 1955/1956, Théâtre de l'Armée, mise en scène — I. Șahighian), Delavrancea (*Crépuscule*, 1955/1956, Théâtre National de Bucarest, mise en scène — Marietta Sadova; *L'Orange*, 1957/1958, Théâtre de la Jeunesse, mise en scène — C. Sincu, Théâtre National de Cluj, mise en scène — Marietta Sadova, Théâtre d'État de Pitești, mise en scène — I. Olteanu). Dans une scénographie qui reconstitue minutieusement une atmosphère par des détails de costume et d'ameublement, on joue Tchekhov avec le soin de ne pas réduire le texte à un seul niveau problématique et de relever, par le jeu des acteurs, les plans cachés en profondeur, selon l'esprit du réalisme psychologique de filiation stanislavskienne. La façon de représenter les drames tirés de l'histoire nationale est généralement tributaire à une certaine tradition rhétorique tant dans le jeu souvent déclamatoire que dans la surcharge des costumes et du cadre architectonique, d'un décorativisme qui estompe les lignes principales de la pièce. Quant aux comédies classiques (Machiavelli, Calderon, Lope de Vega, Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Goldoni, Gogol, Alecsandri, etc.), on y observe le même réalisme gestuel et psychologique, qui se propose cependant une attitude critique vis-à-vis

du personnage et en souligne la fonction satirique dans le contexte social donné. *L'Inspecteur général* de Gogol, mis en scène par Sică Alexandrescu (1952/1953, Théâtre National de Bucarest) a été l'un des succès de l'époque, servi par une brillante équipe d'acteurs, dans des décors réalistes aux couleurs vives et d'amusants costumes 1830. Il a manqué cependant, à cet excellent spectacle composé en pleine lumière, le mystère, la marge d'ombre, entrevue (peut-être) par G. Calboreanu, ancien interprète de Hlestakov, lorsqu'il appelait ce personnage « le Hamlet de la comédie ». Présenté par le Théâtre National de Bucarest au Festival Goldoni de Venise (1957), *Les Rustres*, toujours dans la mise en scène de Sică Alexandrescu, a remporté tous les suffrages par son rythme alerte, par le jeu savoureux des acteurs, par la scénographie gracieuse et fraîche.

C'est aussi le moment où l'on reprend la grande série des spectacles de Caragiale: *Une Lettre perdue* (1948/1949), *Une Nuit orageuse* (1949/1950), *Scènes de carnaval* (1950/1951) au Théâtre National de Bucarest, montés par Sică Alexandrescu. L'ambition, depuis longtemps avouée, du metteur en scène a été de « rendre au peuple le vrai Caragiale », en rétablissant la tradition de l'école interprétative caragialienne. Au-delà de cette prétention, bloquant, en quelque sorte, le temps autour de l'effigie d'un Caragiale désormais seul « véritable », il a résulté, entre autres, la mémorable *Lettre perdue* (représentée en 1956 au Théâtre des Nations), qui pendant plus de dix ans a été le modèle des mises en scène caragialiennes. Le spectacle se promettait d'éviter à la fois le vague historique et la charge, l'apolitisme et le comique voyant, et de redonner « leur état civil » aux personnages conçus non pas comme des « caricatures », comme des « fantoches », mais comme des représentants de leur classe sociale, « boïards, bourgeois, piliers du pouvoir ou domestiques »<sup>3</sup>. En 1962, à la

reprise festive des spectacles Caragiale dans la mise en scène de Sică Alexandrescu, on louera la conscience professionnelle de celui-ci, son sérieux, son académisme de « bon aloi ». Un autre temps cherchera son « vrai Caragiale » dans d'autres formes scéniques, moins simplifiées, moins rutilantes, plus chargées d'une poésie dure et trouble. C'est peut-être à une telle approche des zones-limites du monde que pensait Stanislavski lorsqu'il commentait les préparatifs faits autrefois pour monter *Beaucoup de bruit pour rien*: « Je m'imaginais alors que le metteur en scène doit étudier et ressentir l'aspect véridique et quotidien de la vie, des rôles et de la pièce, afin de la présenter au spectateur, qu'il veut obliger de vivre dans le même aspect quotidien, comme chez soi. Plus tard j'ai compris le sens véritable de ce qu'on appelle réalisme: le réalisme finit là où commence la surconscience »<sup>4</sup>.

Vers 1954 commence à se faire jour, d'abord dans la scénographie, mais en modifiant ensuite toute la structure du spectacle, une tendance de renouvellement de la forme théâtrale. Plus qu'un support docile, correct (jusque dans les menus, les suffocants détails) de l'action dramatique, le décor vise à être *présence* visuelle, participation à la *métaphore* scénique. En rejetant le poids souvent vétuste et pesant d'un vérisme dont la vibration s'est éteinte, le metteur en scène, le peintre vont dégager l'espace de jeu, imposer le dessin gestuel, *styler* les formes d'expression. Une préoccupation accentuée pour le décor et ses facultés actives agite les plumes des gens de théâtre, des chroniqueurs et des historiens d'art, donnant lieu à de véritables duels esthétiques. Ce débat théorique ne fait que refléter un processus en cours au niveau de la création. Les articles parus dans les revues de l'époque déplorent le naturalisme plat de certains décors, mais remarquent aussi le visible revirement qui se manifeste dans l'art de nos scénographes, leurs

« multiples et téméraires recherches », et le genre « nouveau, moderne, stylisé » que l'on voit « ces derniers temps » dans les spectacles. Le drame historique lui-même, dont la matière est issue de la tradition et plonge dans la légende, se trouve soumis à ce rajeunissement des moyens d'expression théâtrale. *Despot Vodă* représenté au Théâtre National de Jassy (1957/1958, mise en scène — Dan Nasta) est considéré par Florian Potra comme un « essai d'adapter à notre façon de raisonner et à notre sensibilité le texte d'Alecsandri »<sup>5</sup>, en abrégant cette pièce du XIX<sup>e</sup> siècle, en allégeant les décors, en stylisant les costumes et généralement en usant de la métaphore scénique. *Ovide* cependant, du même auteur, monté au Théâtre National de Bucarest (1957/1958) par Marietta Sadova est, aux yeux du metteur en scène Crin Teodorescu, d'un « réalisme sans ailes », oscillant entre le vérisme et le symbole conventionnel. Ainsi « le problème des moyens d'expression (appropriés à notre goût de l'an 1957) efficaces pour les genres sublimes demeure ouvert »<sup>6</sup>. Dans une plus ample étude sur *L'Innovation dans le décor des pièces classiques*, I. Frunzetti remarque la tentation naturaliste des scénographes qui à la place d'une image artistique ont mis une « doublure de la réalité », en restant donc prisonniers de cette réalité. Envisageant ensuite trois spectacles: *La Locandiera* de Goldoni (1958/1959, Théâtre National de Bucarest, mise en scène — Sică Alexandrescu), *Les Querelles de Chioggia* du même (1958/1959, Théâtre Nottara, mise en scène — Mihai Raicu, scénographie — Toni Gheorghiu) et *La Cerisaie* de Tchekhov (1958/1959, Théâtre Municipal, mise en scène — Marietta Sadova), il note, en ce qui concerne le premier et le dernier, une hésitation, un mélange de styles, tandis que le décor des *Querelles de Chioggia* est une spirituelle stylisation fort suggestive, la pièce étant conçue comme une « pantomime caricaturale », comme un « grand ballet continu » d'allure grotes-

que<sup>7</sup>. L'image de ces années, vers 1960, nous apparaît, malgré ses inconséquences, toujours plus fermement dirigée vers une revalorisation des principes de la mise en scène. Caricatural, grotesque, pantomime, *commedia dell'arte*, importance toujours croissante du visuel, stylisation du geste et du décor, construction du spectacle autour d'une métaphore, sur tout cela flotte comme une bannière un mot qui unit et nomme: *rethéâtralisation*. Surgi dans la fièvre des recherches, déduit de la terminologie théâtrale de l'entre-deux-guerres, le mot est rempli de significations actuelles et utilisé pour définir une orientation<sup>8</sup>. Les divergences entre les défenseurs de la tradition et les promoteurs d'une nouvelle théâtralité deviennent débat organisé à l'occasion d'un spectacle shakespearien: *Comme il vous plaira*, mis en scène par Liviu Ciulei en 1960—1961 (au Théâtre Municipal). *Comme il vous plaira* allait marquer une étape dans la manière de mettre en scène les classiques chez nous, par la désinvolture poétique de la vision scénique. Le proscenium prolongé fort avant dans la salle, cherchant un contact plus étroit avec le public, la délicate parabole de l'arrière-plan, le petit balcon aux musiciens suspendu au-dessus de la scène, les luxuriants embranchements des danseurs-arbres, la grime, les costumes, l'évolution des héros comme dans un jeu d'échecs, tout proclamait la visualité, la stylisation, la rethéâtralisation. Dans un article polémique intitulé: *Une mise en scène au service du texte ou bien une démonstration de mise en scène?*<sup>9</sup>, considérant le monde qui se meut dans ce spectacle — fortement codifié au niveau des signes — comme un « monde inhumain et caricatural », l'un des critiques de la revue *Le Théâtre* insinuait le reproche de formalisme. Ciulei a voulu non une « reconstitution » mais un spectacle contemporain, et il s'est trompé (affirmait péremptoirement le chroniqueur) en prétendant caractériser ses personnages par

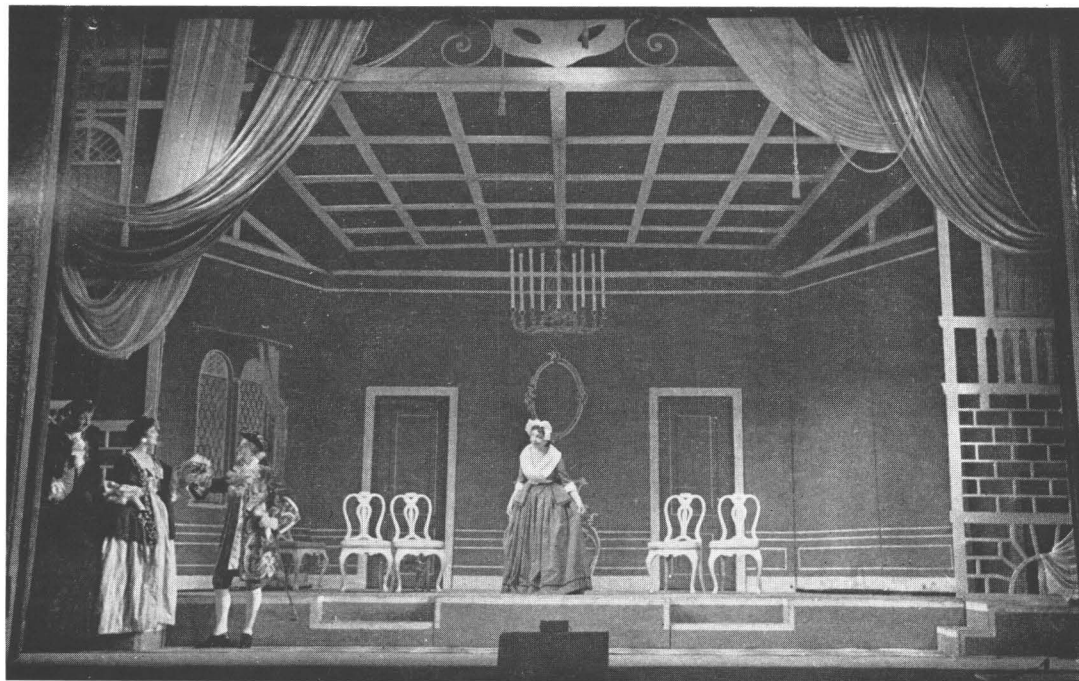


Fig. 1. — *Les Rustres* de Goldoni, Théâtre National de Bucarest (1956/1957).

l'interprétation et le costume. L'abus de scénographie a étouffé les idées du texte et d'ailleurs tout, masques, gestes, vêtements, a contribué à créer une impression de féerie, de conte en dehors de la réalité. Ciulei répondit dans les pages de la même revue par l'article: *Une critique au service du théâtre ou bien une démonstration de critique?* Le metteur en scène y accusait le

chroniqueur de refuser non seulement la « manière grotesque » mais « toute la manière métaphorique, le langage théâtral même » du spectacle<sup>10</sup>. Dans cette œuvre de Shakespeare tout parle de la réalité, de la vie, mais par l'intermédiaire de la convention. En soulignant, par ce proscenium (incriminé), son caractère populaire, son appel au public, le spectacle s'est proposé



Fig. 2. — *Comme il vous plaira* de Shakespeare, Théâtre Municipal (1960/1961).

de déterminer ce public de croire non pas à une réalité scénique immédiate mais à la réalité comprise dans la métaphore de la pièce. Pourquoi n'ai-je pas monté le spectacle selon la tradition? se demandait Liviu Ciulei en répondant à un reproche. Mais quelle est la modalité de faire un spectacle traditionnel sur une pièce de Shakespeare? « Il y a eu le théâtre élisabéthain où l'on jouait en costumes élisabéthains, que portaient aussi les spectateurs dans la salle <...>. Le grand acteur Garrick (1717–1779) a eu comme partenaire une lady Macbeth, et même les sorcières de cette pièce, vêtues de crinolines, la tête couverte de perruques poudrées. Le pantomime Grimaldi (1779/1837) a joué la scène du poignard de *Macbeth* dans ses habits de clown. On dit que Flek a joué en 1790 Othello dans un uniforme de hussards... » Il y a bien sûr la possibilité de considérer comme style traditionnel shakespearien le style instauré par le XIX<sup>e</sup> siècle. « Mais est-ce que nous nous adressons au public d'alors? »<sup>11</sup> concluait le metteur en scène. Voici donc, une fois de plus, mise en relief la relativité du concept de tradition, son caractère contradictoire, sa dialectique. Car qu'est-ce que la tradition sinon une suite d'actualités devenues histoire. Cependant c'est justement notre penchant historiste, qui nous fait regarder le passé comme quelque chose d'autre que nous, qui doit être reconstitué comme dans un musée de figures de cire. Tandis qu'autrefois, d'un geste candide, l'acteur prenait dans sa garde-robe son costume de dimanche et, ainsi vêtu comme à la fête, montait sur les planches pour y célébrer, en crinoline, habits de clown ou uniforme de hussards, la passion selon Shakespeare. Pour en revenir à la discussion autour de *Comme il vous plaira*, elle faisait voir les différences de mentalité entre le créateur de théâtre et son commentateur. Un débat ultérieur, organisé par la revue *Le Théâtre* et publié dans deux numéros successifs<sup>12</sup>, a provoqué

de fort utiles prises de position. Des critiques, des théoriciens et des gens de théâtre (dont Lucian Pintilie et David Esrig) ont exposé leurs points de vue, en optant généralement, même avec des réserves, pour la conception du spectacle. Nous avons insisté sur ce moment *Comme il vous plaira* parce qu'il marque un accomplissement et parce qu'il est un moment de délimitation esthétique et morale. « Il faut comprendre qu'un classique doit être mis en scène autrement qu'au temps des Tudors »<sup>13</sup>, exclamait Lucian Giurchescu. Et, en se référant au moyens de création: « Nous avons dépassé la phase de l'expression artistique naturaliste, qui tentait de se cacher maladroitement sous le nom de réalisme... »<sup>14</sup>. En fait la situation était plus compliquée, et lui-même s'était heurté, en montant Molière, contre ce que maintes fois avaient signalé les chroniqueurs dramatiques à partir de 1956: les inconséquences stylistiques, le manque d'unité, la discontinuité, par exemple, entre un décor « stylisé » et un jeu « naturaliste » (le matériel humain étant plus résistant, plus conservateur, moins malléable que la toile ou le carton), entre le décor et les vêtements des acteurs, ou entre deux modes d'interprétation. En analysant *Le Bourgeois gentilhomme* monté par Giurchescu (1960/1961) au Théâtre de Comédie (décor et costumes — Dan Nemțeanu), B. Elvin avait déchiffré comme intention fondamentale de la mise en scène celle d'imposer la convention, « l'excès voulu » dans les caractères, le caricatural. Pourtant, remarquait le critique, Giurchescu s'est pratiquement engagé « dans deux voies », certains personnages étant conçus en se distançant d'eux, d'après « les vues des gens d'aujourd'hui »<sup>15</sup>, et d'autres selon la tradition du rôle « vécu », de l'acteur qui entre dans la peau du héros. Au cours de la saison précédente (1959/1960), en montant une comédie de Shakespeare: *Deux Gentilshommes de Venise* (Théâtre Ouvrier Giulești, scénographie Sanda Mușatescu),

Lucian Giurchescu était allé franchement vers la pantomime, l'improvisation, la *commedia dell'arte*. Toujours dans la lumière crue, dans les arabesques gracieuses de la comédie de l'art (masques, arlequins, colombines, gesticulation méridionale, bouffonades), mais avec un sondage dans les implications sociales et psychologiques du comique, se plaçait le spectacle *La Nuit des rois*, mis en scène au Théâtre National de Jassy par Crin Teodorescu (1963/1964, scénographie — Hr. Cazacu). Un grotesque plus poussé, une teinte plus intense apportent une virulence accrue dans l'atmosphère des pièces classiques montées en ce moment. Travaillant à la mise en scène de la comédie *Scènes de carnaval*, Valeriu Moisescu déclarait en 1962, à un colloque ayant pour thème l'actualité de Caragiale, qu'il sentait le besoin d'un commentaire scénique plus actif, où les couleurs du texte apparaîtraient « plus violentes » que d'habitude. L'idée « d'une telle violence » lui paraissait applicable aussi à d'autres pièces caragialiennes. Au même colloque, Dinu Cernescu parlait du dilemme entre l'adhérence immédiate de tout metteur en scène roumain au théâtre de Caragiale et « la peur des grands modèles qui ont répandu l'œuvre en faisant naître autour d'elle une sorte de tradition de représentation ». Mais il avouait aussi l'impulsion finale, créatrice : « être en désaccord avec eux, être soi-même, être aujourd'hui »<sup>16</sup>. Tout cela annonce une certaine tension spécifique des recherches théâtrales après 1964 (évidemment, le découpage de ces « tranches de temps », même correspondant à une évolution des phénomènes, est plutôt d'ordre méthodique : la tentative de penser d'une manière ordonnée un flux continu).

La polychromie du décor, la ligne dentelée, savamment ponctuée, un alphabet scénique exubérant, incluaient dès le début le danger d'une possible inflation des éléments visuels au détriment du contenu intellectuel du spectacle. Après la

consommation de cette période de stylisation « flamboyante » — qui, en des formes atténuées, subordonnées à l'idée ou, au contraire, exercées dans le vide, persiste jusqu'à ce jour — le langage théâtral s'est trouvé appauvri, son style s'étant dégradé en formule ornementale, sa matière s'étant diluée, édulcorée. Pour désigner une certaine phase de décomposition du réalisme, Lucian Pintilie avait parlé à un moment donné de « naturalisme mièvre ». Esrig applique la même épithète aux stylisations faisandées. Jetant un regard en arrière, au début de 1965, il reconnaît que, « il y a dix ans », dans la lutte pour se débarrasser des décors surchargés de détails « vrais », l'élan vers la couleur, vers l'expression calligraphique était une nécessité vitale, mais il constate, d'accord en cela avec Liviu Ciulei, qu'à présent « le rôle purificateur de la théâtralisation a pris fin » et que l'effort d'aboutir à un nouveau langage métaphorique, malgré ses réussites artistiques (par exemple *Comme il vous plaira*) a finalement échoué dans une stylisation inconsistante. Cette stylisation superficielle (et non pas la convention comme telle) « éloigne l'attention des lignes essentielles du spectacle, met le public à l'abri des chocs, enveloppe d'ouate les images scéniques, arrondissant les contours jusqu'à la mièvrerie »<sup>17</sup>. La même année, ayant l'intention de monter le chef-d'œuvre de Caragiale *Scènes de carnaval*, Pintilie disait : « Je ne peux pas m'imaginer maintenant, en 1965, un spectacle qui ferait de cette pièce un prétexte de colorisages, une occasion de déploiement plastique et de couleur »<sup>18</sup>. En parlant du « réalisme plat, en fait, antiréalisme » et du principe — déchu — de la stylisation, il repousse également ces deux tendances, précisant que pour les mises en scène de Caragiale aussi ont fonctionné les deux « chargements d'idées fixes » : le réalisme rudimentaire, superficiel, et le conventionnalisme superficiel. Aussi, en ce qui le concerne, il se rendra à « l'invitation au réalisme » déchif-

frée dans le texte, un réalisme de substance, qui part d'une méditation sur les rapports humains dans des conditions sociales données et auquel la forme par où il s'inscrit dans l'espace est indifférente, parce que la forme ne doit pas être un critère: « Le réalisme est un problème d'attitude, et non pas d'expression. N'importe quelle vision me paraît possible, si elle exprime d'une manière transfigurée une vérité. Je m'imagine une liberté totale de la forme, rigoureusement déterminée par les lois de la vérité du spectacle »<sup>19</sup>. Ciulei lui-même s'affirme comme un partisan avoué du théâtre d'idées, tandis que Radu Penciulescu exige du héros dramatique la capacité de réfléchir, de suggérer, de se contrôler donc « de devenir intéressant par ce qu'il sait dissimuler, non par ce qu'il déclare... »<sup>20</sup>. La préférence de Crin Teodorescu va elle aussi vers la réalisation d'un langage théâtral « en même temps simple et tendu »<sup>21</sup>. Ce sera toujours lui qui proposera en 1970, un nouveau mot d'ordre: *revitaliser* le théâtre, par un jeu scénique extrême engageant de force le public<sup>22</sup>.

Il y a donc un recul presque général de la mise en scène par rapport à l'extériorité chromatique, à l'exhibition stylistique, aux broderies spectaculaires. Indépendamment de la forme par où elle se concrétise scéniquement, la vérité recherchée maintenant est celle des zones les plus profondes de l'œuvre, issue de l'observation morale et messagère d'une attitude. Réalisme sublimé, poésie, cérébralité, violence, sensorialité grave constituent ainsi un climat commun, caractérisé (par-dessus la diversité des styles) par la maturité dans la création, par la rigueur de l'expression théâtrale. *Troilus et Cressida*, *Richard II*, *Woyzeck*, *Scènes de carnaval*, *La Cerisaie*, *La Mort de Danton*, *Léonce et Léna*, *Le Roi Lear*, *Mesure pour mesure*, *Hamlet* sont les étapes d'une époque brûlante. Riche de l'expérience, des succès et des erreurs d'une vingtaine d'années, l'interprète de théâtre roumain — acteur,

metteur en scène, peintre — est à la fois résolument, passionnément engagé dans le circuit mondial d'idées et de recherches esthétiques. Des spectacles comme *Serviteur de deux maîtres* de Goldoni, joué par Piccolo Teatro dans la mise en scène de Strehler (1960), *Georges Dandin* de Molière, présenté par le Théâtre de la Cité de Villeurbane dans la mise en scène de Roger Planchon (1963), *l'Electre* de Sophocle et la *Médée* d'Euripide dans l'interprétation du Théâtre Piraikon, avec l'inoubliable Aspasia Papathanasiou-Mavromati (1963), ou bien *Le Roi Lear* de Peter Brook avec la Royal Shakespeare Company (1964) sont des événements qui ont ouvert des horizons tentateurs pour la pensée théâtrale de chez nous et pour une lecture moderne des classiques. D'autre part, les gens de théâtre roumains participent aux séminaires et discussions internationales sur divers thèmes, parmi lesquels la modernité des classiques est à l'ordre du jour. En concluant sur les débats d'un colloque ITI (II-ème Festival International de Théâtre, Madrid, 1971), le professeur Mihnea Gheorghiu distinguait pour nous « deux chances » de nous rapprocher des classiques: pénétrer à travers eux dans leur société et leur temps ou bien pénétrer à travers eux dans notre société et notre temps, c'est-à-dire « rendre le temps qui a créé les classiques à ce temps-là ou bien les rendre eux à notre temps »<sup>23</sup>. Il s'agit donc, en tout cas, d'entamer un dialogue avec les classiques et d'y prendre position, vis-à-vis d'eux et de notre époque.

« Nos lectures des auteurs classiques — écrit le critique Nicolae Manolescu — sont toujours une forme de nous détacher d'eux... Nous les réinventons... Nous nous laissons séduire jusqu'au bout ou nous nous permettons une liberté absolue. La littérature classique est un scénario idéal pour les contemporains »<sup>24</sup>. Ce « détachement », cette « réinvention », au fond cette *actualisation* des classiques ont eu lieu, chez nous et ailleurs, à des degrés et dans des modalités diverses.



La tragédie antique, Shakespeare ou Büchner, peuvent ainsi devenir, si le metteur en scène et l'équipe d'acteurs dirigent l'œuvre en ce sens, un *théâtre politique* dans la plus noble acception du mot. « ... Lorsque quelqu'un interprète Electre comme un nécessaire état de mécontentement continu sous un régime de terreur comme celui instauré par Egiste et Clytemnestre, la fonction pédagogique et politique du texte classique se manifeste de façon évidente », constate le critique George Banu dans son étude *Le texte qui sert*. Et il ajoute : « Au fond, le metteur en scène qui adopte vis-à-vis du texte classique une telle position éduque le public en vue de la lecture sociale et politique de n'importe quelle situation <...>. Un spectacle politique peut susciter l'angoisse, mais il n'est jamais déprimant <...> : la politique au théâtre ne peut être qu'une leçon de prométhéisme. Le théâtre nous révèle par l'intermédiaire des classiques notre responsabilité et le droit d'intervenir sur les événements »<sup>25</sup>. La lecture actuelle d'un classique peut donc l'engager le plus étroitement possible dans l'histoire contemporaine. Comment a-t-elle été pratiquée chez nous pendant les dix dernières années ? Généralement, ainsi que nous le disions plus haut, cette lecture a été faite dans la profondeur du texte, afin d'en extraire graduellement les significations fondamentales, traduites après coup en significations *pour nous*. Elle n'a cependant pas atteint toujours au même niveau, s'arrêtant parfois à l'écorce de l'œuvre, autrefois par contre faisant jaillir de son noyau une vision unique et éblouissante.

Un coup d'œil jeté sur l'époque nous permet de voir une grande affluence de pièces classiques dans le répertoire des théâtres dans tout le pays. L'on joue du Shakespeare, du Molière, du Caragiale, des drames historiques roumains, ensuite les dramaturges de l'antiquité, et puis Racine, Goldoni, Beaumarchais, Goethe,

Gogol, Büchner, Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Alecsandri. Ce dernier continue généralement à être cantonné dans les stylisations et la farce bouffe. Si, en 1953, *Coana Kiritza* (personnage ridicule de plusieurs de ses pièces) entrait en scène sur un bel étalon blanc « naturaliste » (*Coana Kiritza* 1953/1954, Théâtre Ouvrier Giulești, mise en scène — Horea Popescu et Lucian Giurchescu), en 1963 elle paraît montée sur un grand cheval de bois à roulettes (*Kiritza en province*, 1963/1964, Théâtre pour les enfants et les jeunes, mise en scène — Sanda Manu) et en 1970 sur un cheval-tricycle, dans un spectacle réécrit par l'écrivain Tudor Mușatescu (*Coana Kiritza*, 1970/1971, Théâtre National de Bucarest, mise en scène — Horea Popescu, scénographie — Radu Boruzescu), devenu une pure féerie décorative. Pourtant *Le Carnaval à Jassy* et *Millo directeur* du même auteur, montées par Dinu Cernescu (1961/1962, Théâtre Régional de Bucarest, scénographie — Paul Bortnowski) ou, plus récemment, *Le Carnaval à Jassy* dans la mise en scène de Cătălina Buzoianu (1972/1973, Théâtre National de Jassy, scénographie — M. Mădescu) représentent des tentatives intéressantes d'atteindre au plan de la réflexion grave. Molière a eu un sort plus ou moins ressemblant : joué d'habitude avec une verve et une gesticulation de *commedia dell'arte*, il est rarement sorti d'une stylisation en fin de compte esthétisante. Shakespeare a enregistré certaines étapes dans la mise en scène, Gogol, Tchekhov, Caragiale de même. Molière, malgré d'excellents spectacles, n'a pas encore atteint cette limite enivrante où l'azur tourne au noir et le comique à la tragédie. Il y a eu cependant l'*Avare* interprété par Ramadan (1954/1955, Théâtre de l'Armée, mise en scène — Gh. Jora), l'*Avare* joué par Birlic (1963/1964), Théâtre National de Bucarest, mise en scène — Sică Alexandrescu) et, depuis peu, *Le Malade imaginaire* au Théâtre National de Jassy (1970/1971, mise en scène — Cătălina

Buzoianu, scénographie — Smaranda Crețoiu) qui, dans une atmosphère baroque de farce populaire et de visions carnavalesques, a insinué l'idée de complicité générale dont Argan est victime et, à la fin, a mis une note sombre dans le cérémonial des médecins, véritable « messe noire » (Molière n'est-il pas mort dans le rôle du *Malade imaginaire*?). Mais le geste décisif, le geste qui calcine l'œuvre pendant une seconde afin d'en dégager ensuite l'être spirituel, n'est pas encore fait.

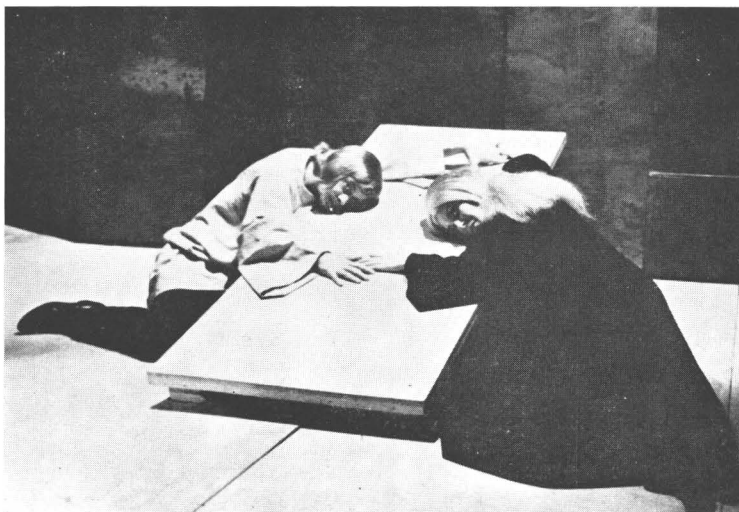
Dans les drames roumains à sujets tirés de l'histoire nationale (dramas dont les auteurs appartiennent au XIX<sup>e</sup> siècle): *Despot Vodă* par V. Alecsandri, *Răzvan et Vidra* par B. P. Hasdeu, *Vlaicu Vodă* par A. Davila, *Crépuscule*, *L'Orage*, *L'Etoile du matin* par B. Delavrancea, les tentatives de renouveler l'interprétation ont mené à un jeu plus serré, plus quotidien, moins « héroïque », plus impulsif pourtant dans les moments de crise, à un décor et à des costumes simplifiés, parfois sur un fond de fresque, faits de matériaux rustiques: bois fruste, gros cuir, fourrures de mouton ou de chèvre, tissus et tapis paysans, qui donnent à notre civilisation féodale son cachet ethnique et en même temps une saveur de moyen-âge campagne et populaire.

Quant aux anciens, ils continuent à être présentés sur toutes les scènes, à Bucarest ainsi qu'à Jassy, à Cluj ainsi qu'à Craiova, Timișoara, Petroșani, Bacău ou Constanța. La dimension existentielle du héros tragique grec, sa résistance à un destin qui peut l'anéantir mais que, intérieurement, il *pense* et il corrige, son refus de l'amorphe et du confus au nom de la conscience active, tout rapproche ce héros de la problématique moderne. Une chronique du spectacle *Les Troyennes* d'Euripide (1963/1964, Théâtre d'Etat de Craiova, mise en scène — Georgeta Tomescu) considérait la pièce comme un modèle de « théâtre engagé, hier et aujourd'hui, dans la lutte contre les désastres qui menacent l'humanité » et comme un suprême « appel

à la vigilance »<sup>26</sup>. « Théâtre de propagande » dira-t-on de la même tragédie d'Euripide dans la mise en scène de Anca Ovanez (1968/1969, Théâtre National de Jassy), qui fait de la pièce une « cantate de la souffrance », un requiem pour les vaincus<sup>27</sup>, interprété dans une formule rituelle, de cérémonial sombre. La véhémence du ton, la gesticulation exaspérée caractérisent le spectacle de Aurel Manea: *Philoctète* de Sophocle (1968/1969, Théâtre National de Jassy, scénographie — Marga Ene Bădărașu). Dans un décor désolé, gris, taché à la fin par un jet de lettres sanglantes présageant la ruine de Troie, dans une atmosphère de bivouac militaire, se déroule brutalement, avec des atrocités et des éclats grossiers, en costumes de soldats presque modernes, un drame de la conscience humaine opposée à la guerre et à la cruauté.

La tragédie classique française a été représentée surtout par les pièces de Racine: *Britannicus*, *Phèdre*, *Andromaque*. Un *Britannicus* monté en 1959 (Théâtre de la Jeunesse, mise en scène C. Sincu, décor — I. Mitrici) avait paru décoloré, dévitalisé. Dix ans après, un nouveau *Britannicus*, un *Britannicus* « noir », monté par Aurel Manea au Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamț, semble appliquer la théorie de Barthes (de nuance brechtienne), en distançant Racine de nous, par le rejet de toute image déjà acceptée. *Britannicus* devient ainsi un spectacle-choc, de cruauté et de violence, où la métaphore est toujours littéralement traduite en geste scénique par les costumes (Néron porte une visière métallique et des gants noirs), par les mouvements (contorsions, hiéroglyphes physiques comme dans le théâtre oriental), par le code des accessoires (afin de *montrer*, par exemple, le lien matrimonial qui unit Néron à Octavie, ils sont attachés ensemble par une corde). On sent, dans cette manière de concevoir la mise en scène, surtout la leçon de visualité passionnée et d'« athlétisme affectif » d'Artaud.

Fig. 3. — *Britannicus* de Racine, Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamț (1969/1970).



C'est peut-être toujours d'Artaud que provient la réapparition de Büchner sur les scènes contemporaines. (Sur la liste des auteurs recommandés par Artaud figurait Büchner avec son drame *Woyzeck*, « à titre d'exemple de ce que l'on peut tirer scéniquement d'un texte précis »)<sup>28</sup>. Brecht citait lui aussi Büchner parmi les trois personnalités qui ont eu sur lui la plus grande influence. Chez nous, Büchner (après un premier *Woyzeck* joué au Théâtre Juif d'État de Bucarest, 1965) s'est imposé par *La Mort de Danton*, montée par Liviu Ciulei (1966/1967) dans une

vision en quelque sorte épique, qui s'est déroulée sur une scène tournante, avec des masses de gens se mouvant ici et là, poussées par la grande vague révolutionnaire. Toujours Ciulei monte, quelques années plus tard (1969/1970), la pièce *Léonce et Léna* (Théâtre Bulandra, scénographie — L. Ciulei), spectacle d'un dessin calligraphique, fait de légèreté et de sarcasme, avec un petit « théâtre dans le théâtre » au milieu de la scène, ou pénètrent, pour y jouer leurs rôles, les acteurs venant d'une zone latérale visible. Ainsi le metteur en scène obtient-il l'effet de distance destiné à souligner les

Fig. 4. — *Léonce et Léna* de Büchner, Théâtre Bulandra (1969/1970).

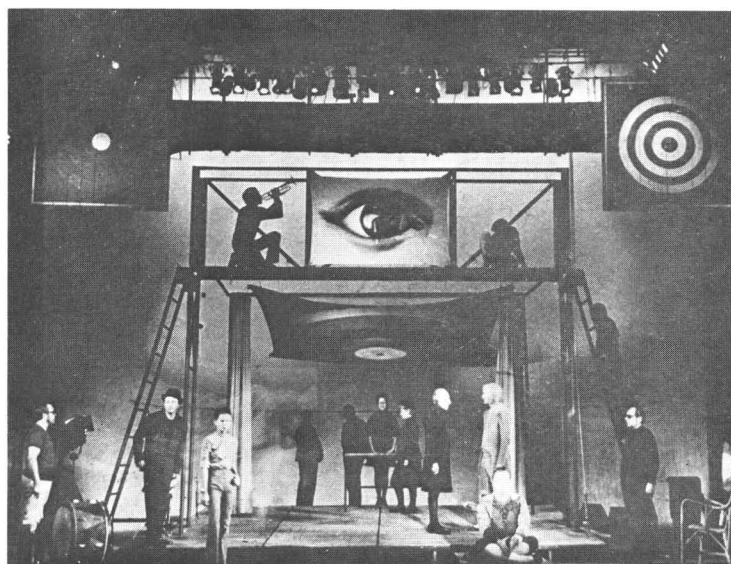




Fig. 5. — *Scènes de carnaval* de Caragiale, Théâtre Bulandra (1966/1967).

automatismes parodiques de cette comédie lyrique et amère. Enfin *Woyzeck* est représenté au Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamț dans la mise en scène de Radu Penciulescu (1969/1970), scénographie — M. Mădescu), spectacle d'une exceptionnelle tension intérieure, dans une scène vide, prolongée vers la salle, l'aire de jeu étant ce grand podium de planches sombres, longuement lavé au début par

les interprètes, tel le pont d'un navire. Ce geste humble et abject qui est comme un prologue de la pièce, les couleurs mortes du décor et des costumes, les gestes lents et d'une violence concentrée, les silences, l'orgue de Barbarie désaccordée qui joue à la foire, l'atmosphère oppressante, tout prépare l'explosion tragique, tout mène au meurtre et à la disparition finale du héros sous un immense drap blanc engloutissant la scène tel une grande nappe d'eau.

Une poésie du dérisoire, du sordide, d'un grotesque lamentable, s'exhale de la pièce *Scènes de carnaval* montée par Lucian Pintilie (1966/1967, décor — Liviu Ciulei, costumes — Ovidiu Bubuleac). Contredisant l'image épigonique d'un Caragiale vaudevillesque, le metteur en scène dilate les intentions de l'auteur, « en décrivant de nouveaux cercles autour du noyau central de chaque figure »<sup>29</sup>. Sous la farce gaie perce le ricanement d'un monde laid et cruel, qui consume ses drames mesquins dans un bovarisme de



Fig. 6. — *Une Lettre perdue*, Théâtre Bulandra (1972/1973).

Fig. 7. — *La Cerisaie* de Tchekhov, Théâtre Bulandra (1967/1968).



deux sous. Expliquant sa conception du spectacle, Pintilie écrivait : « C'est justement ça qui est formidablement comique et un peu triste dans la pièce : les personnages terriblement indigents qui se forgent tous seuls l'illusion de féeriques amusements... Et je pense que jusqu'à présent les décors et les costumes ne transcrivaient point l'ambiance réelle des héros caragialesques, mais son image idéalisée, ainsi que se la figuraient ces héros — alors que, en fait, ils se trouvaient dans une immense cloaque ! »<sup>30</sup>. Cet effort d'explorer en profondeur le discours dramatique de Caragiale, cette tentative de trouver une image plus sensible, plus complexe de ses personnages apparaissent aussi dans *Une lettre perdue* (1971/1972, Théâtre Bulandra, mise en scène — L. Ciulei, scénographie — L. Ciulei et Dan Jitianu), spectacle plus proche, du point de vue formel, de la « tradition » Sică Alexandrescu mais avec un contour inédit des personnages, plus richement étoffés. La récente reprise du drame *Fausse Accusation* (Théâtre Giulești, 1973/1974, mise en scène — Alexa Visarion, scénographie — Vittorio Holtier) nous fait voir un Caragiale net, rigoureux, d'une remarquable force dramatique.

Ainsi que pour Caragiale, en montant un Tchekhov : *La Cerisaie* (1967/1968, Théâtre Bulandra, décor Paul Bortnowski) Lucian Pintilie entreprend la même recherche dans la vie concrète, dans la vie profonde du texte, en créant un spectacle d'une grande transparence et poésie, d'un réalisme planant à quelques centimètres du sol. Ce qu'il y a de « neuf » dans ce Tchekhov est plus caché, plus intérieur, cela tient à un subtil glissement des plans, à une ombre, au déplacement d'un accent musical.

Nous terminons cette démarche zigzagüe à travers le paysage théâtral de ces dernières années (démarche motivée par les besoins de l'argumentation) avec Shakespeare, colonne vertébrale, tentation permanente pour les interprètes de théâtre

d'en révéler un autre aspect, un autre sens. De la foule des mises en scène shakespeariennes nous ne choisissons que quelques-unes, celles qui nous ont paru avoir résonné avec un timbre propre et être arrivées à une cristallisation. *Troïlus et Cressida* marque ainsi une première « réinterprétation » de Shakespeare, dans une formule originale (1964/1965, Théâtre de Comédie, mise en scène — David Esrig — scénographie — I. Popescu Udriște) et en même temps un grand succès sur les scènes internationales (Théâtre des Nations, 1965, ensuite tournées presque à travers toute l'Europe). La pièce est conçue comme un pamphlet politique contre la guerre, sous la forme d'une caricature acerbe des héros homériques militaires — grossiers, vêtus de peaux de bêtes, rustres et brutaux —, en renforçant jusqu'au paroxysme la satire et en ignorant délibérément les quelques moments lyriques. Monté pour la première fois chez nous, *Richard II* dans la mise en scène de Radu Penciulescu (1966/1967, Théâtre « Mic », scénographie — Toni Gheorghiu et Traian Nițescu, costumes — Dan Nemțeanu) a été un spectacle aux lignes pures, baignées de lumière et d'ombre, un spectacle d'une troublante dimension méditative, dont le poids retombait sur les acteurs, dans une scène vidée d'accessoires, à l'exception d'un élément ou d'un autre (arbre, miroir, trône) à valeur symbolique. *Le Roi Lear*, monté par Penciulescu au Théâtre National de Bucarest (1970/1971, scénographie — Florica Mălureanu) a déclenché un véritable duel polémique, une véhémence dispute autour des concepts de « tradition » et de « modernité », remis, une fois de plus, en question. Cette « querelle des anciens et des modernes », au cours de laquelle s'est déployée une grande diversité d'opinions critiques et morales, a été, au fond, un débat sur les principes mêmes de la création théâtrale et sur les droits et les devoirs de l'interprète vis-à-vis du texte classique<sup>31</sup>. Ainsi pour Traian Șelmaru, le spectacle de Penciulescu a



Fig. 8. — *Troilus et Cressida* de Shakespeare, Théâtre Bulandra (1964/1965).

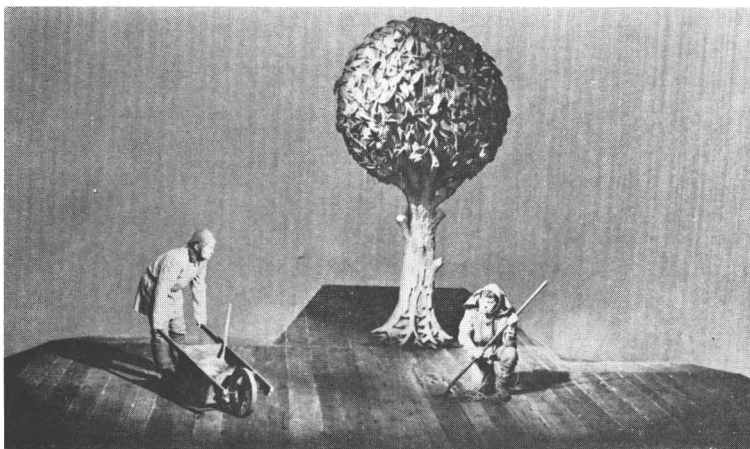


Fig. 9. — *Richard II*, de Shakespeare, Théâtre « Mic » (1966/1967).



Fig. 10. — *Le roi Lear* de Shakespeare, Théâtre National de Bucarest (1970/1971).

brisé l'image « traditionnelle » de Lear « pour remettre la pièce dans ses données majeures et universelles »<sup>32</sup>, pour Mircea Alexandrescu il a signifié un changement d'angle sur le phénomène théâtral « et l'inauguration d'un style »<sup>33</sup>, tandis que pour Andrei Strihan il est devenu un « repère dont le théâtre roumain tiendra compte dans ses tentatives de découvrir une voie personnelle de s'affirmer dans le mouvement théâtral contemporain »<sup>34</sup>. Le poète Marin Sorescu écrivait : « Lear est resté pour nous, depuis des générations, un monarque du désespoir, investi de tous les attributs extérieurs : couronne, manteau royal, grand, très grand faste. Épées, tambours, soldats, peuple. < . . . > Et maintenant Peniculescu vient nous dire que tout ça c'est des fanfreluches. La beauté de cette pièce qui a comme héros principal une tempête doit ressortir du simple enchaînement des événements, du conflit : son dramatisme réel ne tient pas aux trucs en carton. On devra s'habituer à cela »<sup>35</sup>. Se déroulant sur une scène presque vide, dans des costumes modernes, uniformisés par un registre chromatique réduit (blanc, noir, brun, gris), faisant appel à un jeu visuel, où les corps à corps ont des fonctions dramatiques multiples, avec des éclats viscéraux (le rire hystérique, atroce, des deux filles aînées, Regan et Goneril), le spectacle troublait, captivait, irritait, provoquait certaines réactions, forçait à une prise d'attitude, dérangeait le spectateur de son indifférence, l'engageait violemment dans le destin de Lear (admirablement interprété par George Constantin) qui dans la souffrance découvre sa condition humaine. Plus élaboré, plus froid, dans une mise en scène ambitieuse, le spectacle de Dinu Cernescu *Mesure pour mesure* (1971/1972, Théâtre Giulești, scénographie — Sorin Haber — musique, Ștefan Zorzor) apporte un point de vue radical, un Shakespeare selon Jan Kott. La pièce est envisagée comme une pièce *politique*, une pièce de la répression, où



tout est pollué. L'idée est réalisée par des moyens scéniques grotesques, cauchemaresques, avec masques et statues en plâtre, et silhouettes surélevées (afin de marquer le gigantisme abusif de l'opresseur). *Hamlet*, depuis peu mis en scène toujours par Cernescu (1973/1974, Théâtre Nottara), développe la même idée du pouvoir d'Etat répressif qui pénètre peu à peu dans toute la société, *Hamlet* lui-même devenant une victime politique, prise dans l'engrenage du Grand Mécanisme de l'histoire. Jan Kott disait: « *Hamlet* est le drame des situations imposées. C'est en quoi se trouve la clef de son interprétation contemporaine »<sup>36</sup>.

Nous nous sommes efforcés, le long de cette incursion dans le temps, de tracer

quelques lignes principales dans l'évolution d'un phénomène autrement touffu et contradictoire. Toujours divers, toujours constants, reflétés par d'innombrables prunelles, les classiques nous sont apparus, en fin de compte, comme des étoiles fixes. Car la leçon fondamentale qu'ils nous donnent est une: la résistance au mal, même par la seule vertu de la conscience. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour écraser l'homme — disait un autre grand classique, Pascal —, une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer. « Mais, quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui; l'univers n'en sait rien ».

Notes

<sup>1</sup> Voir *Teatrul*, 1960, n° 1, p. 72.

<sup>2</sup> K. S. Stanislavski, *Viața mea în artă*, București, 1951, p. 429.

<sup>3</sup> Voir *Teatrul în România după 23 August 1944*, Bucurest, 1959, p. 171.

<sup>4</sup> K. S. Stanislavski, *op. cit.*, p. 220.

<sup>5</sup> Fl. Potra, *Despot Vodă*, in *Teatrul*, 1958, n° 5, p. 65.

<sup>6</sup> Crin Teodorescu, *Ovidiu*, in *Teatrul*, 1957, n° 12, p. 56.

<sup>7</sup> I. Frunzetti, *Inovația în decorul pieselor clasice*, in *Teatrul*, 1959, n° 2, p. 51.

<sup>8</sup> Voir: Liviu Ciulei, *Teatralizarea picturii de teatru*, in *Teatrul*, 1956, n° 2, p. 52–56; Radu Stanca, « *Reteatralizarea* » teatrului, in *Teatrul*, 1956, n° 4, p. 52–56.

<sup>9</sup> In *Teatrul*, 1961, n° 8, p. 74–78.

<sup>10</sup> Liviu Ciulei, *Critică în slujba teatrului sau demonstrație de critică?* in *Teatrul*, 1961, n° 12, p. 76.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>12</sup> Voir *Valorificarea contemporană a dramaturgiei clasice*, in *Teatrul*, 1962, n° 2, 3.

<sup>13</sup> L. Giurchescu, « *Moda* » în genere și moda timpului tău, in *Teatrul*, 1962, n° 1, p. 41.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>15</sup> B. Elvin, *Tineretea clasicilor. Repetițiile și spectacolul*, in *Teatrul*, 1961, n° 3, p. 41.

<sup>16</sup> Voir l'article *Forța contemporană a satirei caragialiene*, in *Teatrul*, 1962, n° 6, p. 17–18.

<sup>17</sup> D. Esrig, *Stilizare sau esențializare? (Realismul teatral astăzi)*, in *Teatrul*, 1965, n° 3, p. 6.

<sup>18</sup> L. Pintilie, *Cite ceva despre polemică (Realismul teatral astăzi)*, in *Teatrul*, 1965, n° 2, p. 91.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> R. Penciucescu, *Puncte de vedere*, in *Teatrul*, 1964, n° 9, p. 24.

<sup>21</sup> Crin Teodorescu, *Spre o poezie scenică. Profiluri și tendințe în noua regie*, in *Teatrul*, 1967, n° 7, p. 53.

<sup>22</sup> Crin Teodorescu, *Revitalizarea teatrului*, in *Teatrul*, 1970, n° 3, p. 12–13.

<sup>23</sup> Mihnea Gheorghiu, *Scene din viața publică*, Craiova, 1972, p. 250.

<sup>24</sup> N. Manolescu, « *Coana Chirița* » sau despre baroc, in *Teatrul*, 1970, n° 6, pp. 30–31.

<sup>25</sup> G. Banu, *Teatrul care servește* in *Tribuna*, 1973, n° 45, p. 7.

<sup>26</sup> Margareta Bărbuță, *Turneul Teatrului de Stat din Craiova în capitală*, in *Teatrul*, 1969, mai 10.

<sup>27</sup> Mira Iosif, *Troienele la Teatrul Național din Iași*, in *Teatrul*, 1969, n° 6.

<sup>28</sup> A. Artaud, *Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)*, in *Le Théâtre et son double*, p. 152.

<sup>29</sup> V. Mîndru, *Noi paralele scenice la comedia lui Caragiale*, in *Teatrul*, 1967, n° 3, p. 80.

<sup>30</sup> L. Pintilie, *Cite ceva despre polemică*, in *Teatrul*, 1965, n° 2, p. 91.

<sup>31</sup> Voir, à ce propos, les chroniques parues dans les revues *România literară*, *Tribuna*, *Luceafărul*, *Cronica*, *Magazinul*, *Informația Bucureștiului* et surtout le débat organisé par *Contemporanul* au cours du mois de novembre et au commencement de décembre 1970.

<sup>32</sup> Tr. Șelmaru, *Regele Lear*, in *Informația Bucureștiului*, 1970, noiembrie, n° 2.

<sup>33</sup> M. Alexandrescu, *Regele se trezește*, in *Contemporanul*, 1970, n° 48.

<sup>34</sup> A. Strihan, *O nouă variantă Shakespeare*, in *Contemporanul*, 1970, n° 49.

<sup>35</sup> M. Sorescu, *Sarea în bucate*, in *Luceafărul*, 1970, n° 40.

<sup>36</sup> J. Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, Bucurest, 1969, p. 70.