ce qui peut s'appeler une mythologie propre. Évidemment en acceptant le risque de la métaphore.

George Chiriță

A. BĂLEANU, C. BĂLTĂREȚU, *Cultura spectacolului teatral*, București, Éd. «Meridiane», 1976, 208 p.

En tant que passionné connaisseur de la vie théâtrale roumaine, à laquelle il participe depuis plusieurs décennies, après nous avoir donné des volumes de théorie et d'esthétique du spectacle contemporain (*Realism și metaforă în teatru*, *Teatrul modern la răscruce:* lesquels font montre, de par leur conception même et leurs données concrètes, analytiques, d'une longue expérience de critique dramatique), Andrei Băleanu — en collaboration avec Constantin Băltărețu — publie cette fois-ci un volume d'interviews dont l'importance ne saurait passer inaperçue. Importance qui consiste dans le fait d'avoir atteint le but que s'étaient proposé les auteurs: celui de volume d'interviews — témoignage de création, présentant, avec simplicité et naturel, des professions de foi venant de metteurs en scène qui — à l'instar de tant d'autres, évidemment — ont eu un apport artistique formatif et un rôle d'exception dans l'affirmation de l'art scénique, de l'école roumaine de mise en scène, appréciée dans de nombreuses occasions aussi à l'étranger. Dans la préface intitulée, du reste, «Fiche pour une monographie de l'école roumaine de mise en scène», Andrei Băleanu établit un point de vue multiple et solidement argumenté, jalonnant une perspective étendue dans l'espace et dans le temps de ce phénomène artistique qui vient de s'imposer dans notre mouvement théâtral. Ainsi qu'il le déclare dès le début, son intérêt se porte vers les metteurs en scène s'étant affirmés sur le plan spirituel, artistique, professionnel au cours de la période socialiste. Quelques considérations d'histoire du théâtre sont nécessaires étant donné les nouvelles conditions sociales, politiques et culturelles où apparaissent et évoluent les talents en ce domaine (une statistique sommaire étant concluante en ce sens aussi pour ce qui rend possible, au point de vue quantitatif et qualitatif, le terme d'«école»).

Après ce qui avait été réalisé chez nous, vers la fin du XIXe siècle et le début du XXe, par Paul Gusty et A. Davila, et surtout, dans la période de l'entre-deux-guerres, par Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Ion Sava, la manière dont s'affirme, sur le plan des valeurs, la mise en scène roumaine sur le parcours des trois dernières décennies représente la conséquence d'une restructuration fertile du mouvement théâtral roumain, régi par de nouveaux principes d'organisation, servant à une nouvelle orientation idéologique et artistique. On peut y distinguer — et l'auteur les relève — plusieurs étapes dans l'évolution de la mise en scène, marquée d'une manière durable par le moment de la «rethéâtralisation» (1955—1957), moment «intermédiaire», contenant selon l'opinion de personnalités aussi intéressantes que Sorana Coroamă, Liviu Ciulei, Lucian Giurchescu, «l'embryon de la nouvelle mise en scène roumaine». La formation et les réalisations de nos metteurs en scène ne saurait être séparées — ainsi qu'on peut le déduire aussi des interviews — de leur répertoire, de l'œuvre dramatique pour laquelle ils éprouvent une attraction toute particulière et pour laquelle ils trouvent des solutions scéniques percutantes (ceux qui répondent arrivent à des allusions directes à leur propre activité: Sorana Coroamă et les drames historiques, Valeriu Moisescu et Caragiale, Dinu Cernescu et Shakespeare, Lucian Giurchescu et Brecht, etc.). En même temps, elles ne sauraient être séparées de la qualité du jeu des acteurs ou du niveau d'expressivité atteint par notre scénographie. Les auteurs soulignent également l'influence du théâtre populaire chez nous, avec sa fantaisie propre dans la transfiguration, dans la stylisation, dans l'utilisation de l'hyperbole satirique. Nous remarquons que dans l'étude introductive, Andrei Băleanu développe un point de vue qu'il avait déjà présenté d'une manière concise (lors de la session scientifique du collectif de recherches théâtrales de l'Institut d'histoire de l'art, du 14 et 15 mai 1974), quand il avait proposé comme sujet de recherche: «les correspondances de l'art de la mise en scène avec l'époque qui l'a engendré, avec sa modalité spécifique de répondre aux nécessités artistiques et sociales, avec ses racines dans la tradition nationale et universelle, ses relations avec les autres arts — et au premier chef avec ceux qui participent directement à la création de l'acte scénique: la littérature dramatique et les arts plastiques ⟨...⟩, la place spéciale de la mise en scène roumaine dans l'actuel contexte des recherches et des expériences théâtrales sur le plan international». La préface s'inclut ainsi dans une bibliographie d'investigation historique et systématique du phénomène artistique spécifique, dans laquelle s'inscrivent des études, des articles, des communications signées par Letiția Gîtză,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Valentin Silvestru, Margareta Bărbuţă, Mihai Nadin, Natalia Stancu-Atanasiu).

Les douze interviews — prises aux metteurs en scène Dinu Cernescu, Liviu Ciulei, Ion Cojar, Sorana Coroamă, Mihai Dimiu, Moni Ghelerter, Lucian Giurghescu, Sanda Manu, Ion Maximilian, Valeriu Moisescu, Horea Popescu, Ioan Taub — viennent à leur tour de compléter, d'argumenter les opinions de Andrei Băleanu. Chaque interview est accompagnée de données biographiques utiles, d'une liste chronologique des pièces montées en Roumanie et à l'étranger. L'intention des auteurs du volume fut d'obtenir, en sa totalité «une feuille de température de la contribution théorique roumaine du domaine de la mise en scène à l'heure actuelle». Le lecteur est ouvertement prévenu du fait que des réponses reçues on n'a éliminé «ni les contradictions venues d'impulsions tenant du tempérament, de la diversité des expériences vécues et des méthodes de travail, ni les répétitions qui dénotent la persistance de certaines préoccupations, la diffusion de certains principes esthétiques, les affinités de certains talents, la juxtaposition de certaines certitudes». Parmi les problèmes discutés, ceux qui réunissent la majorité des opinions communiquées, se rapportent à la relation du metteur en scène avec a) le collectif de création au cours de la préparation du prochain spectacle; b) le public auquel on destine le spectacle — problèmes, au fond, connexes.

Dinu Cernescu, par exemple, ne conçoit pas sa collaboration avec les interprètes, comme étant unilatérale, résolue de la même manière une fois pour toutes, mais par contre: «Elle dépend beaucoup de la pièce et elle dépend beaucoup des acteurs» . Ce qui le préoccupe c'est «un *état* de la répétition», dans lequel les idées, les suggestions, les images circulent dans les deux sens, entre le metteur en scène et les acteurs, tandis que la vision de la mise en scène se développe et s'enrichit par une participation collective: «C'est pourquoi, à chaque scène, outre l'idée directrice, j'ai dans ma tête plusieurs variantes afin de pouvoir choisir la meilleure, en fonction de cet ineffable apporté par l'acteur». Le choix et l'acceptation d'un répertoire capable de diversifier le talent du metteur en scène «pour que, justement, avec le temps, après une série d'expériences, il puisse délimiter l'aire le plus fertile de son talent, trouver la voie qui le représente véritablement» constituent des préoccupations de Ion Cojar. Pour ce qui est de son travail avec les interprètes et la réalisation, avec leur aide, de «l'unité artistique du spectacle», tout cela présuppose plusieurs conditions, à savoir: 1) un texte avec «un tel univers possible, favorisant la genèse d'un monde cohérent sur la scène»; 2) une distribution ayant «des prémisses pour arriver à la même manière de penser, au même sens de la discipline»; 3) la conscience d'un «but commun», du sentiment d'une «heureuse rencontre».

L'acteur, avec ses qualités physiques et psychiques indispensables dans le théâtre contemporain, revient d'une interview à l'autre, commenté de divers angles de vue, sous des aspects variés. «Je ne sais pas si vraiment je „fonds" tout à fait dans les spectacles — déclare un spécialiste de la distribution des acteurs, Moni Ghelerter — mais je refuse de faire de la création scénique un moyen personnel d'exhibition». L'acteur est pour, nos metteurs en scène, le moyen le plus proprement théâtral de communication avec le public. C'est en ce sens que se prononcent, à leur tour, Sanda Manu («L'essence du théâtre je ne saurais la voir que dans l'homme vivant, qui est en train de créer devant le public») et Ion Maximilian («L'attraction consiste dans la participation vivante de l'acteur au spectacle. Dans sa création. Ce n'est pas la scène, avec ses engins électroniques, avec sa magie technique qui peut offrir, selon mon goût, l'attraction»). C'est de là que ressortent aussi les exigences relatives à la formation professionnelle de l'acteur, conçue non seulement au point de vue des disponibilités physiques (pourtant absolument nécessaires) mais avec l'accent mis sur la «virtuosité intérieure» (I. Maximilian), les «données psychiques» (V. Moisescu), sur sa capacité de vivre «comme s'il y allait de sa vie» les idées (Horea Popescu). La formation la plus fertile — fondamentale — préconisée par Sanda Manu, a pour but de cultiver chez l'acteur «la capacité d'observer, de saisir la vérité de la vie, de voir la réalité telle qu'elle est, libérée des moules», c'est-à-dire de pouvoir être *libre*, *créateur*, sur la scène.

La pensée qui est présente dans toutes les interviews — quels qu'en soient les aspects abordés — est celle que Lucian Giurchescu a si précisément formulée: «Le metteur en scène n'est pas un simple intermédiaire, mais un créateur» dans ses rapports avec le texte dramatique, avec l'acteur, avec le scénographe. Les définitions ne sont pas stéréotypées, les solutions scéniques nombreuses, cependant il y a un consensus: «Un metteur en scène créateur est celui qui chaque fois qu'il monte un spectacle sait qu'il doit transmettre quelque chose à ses contemporains» (Dinu Cernescu), ceci étant une préoccupation essentielle que l'on retrouve en permanence affirmée avec ténacité. Lorsqu'on discute de l'option pour la «visualité» (D. Cernescu, L. Ciulei) ou de la «scène centrale»

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(L. Ciulei), au plus profond de l'argumentation et au bout de la discussion il y a toujours le souci pour l'écho du spectacle dans la contemporanéité. Ainsi, la scène centrale, transformant les rapports spatiaux et réalisant un rapprochement entre acteur et spectateur, «deux éléments pensants de la même époque», exige la plus grande attention pour la vérité, «de sorte que chaque geste de l'acteur ⟨...⟩, chaque relation entre personnages ait un support dans la réalité ⟨...⟩ que le spectateur puisse se rapporter à des expériences de sa propre vie ⟨...⟩, puisse donner au spectateur un repère, un point d'orientation, l'amener sur un terrain connu où il est à même de juger, de trouver les critères de valeur, des critères moraux, esthétiques, sociaux, politiques». En soulignant l'interdépendance entre émotion et pensée, Ion Cojar — qui veut éveiller des «révélations», mettre en lumière «non seulement les apparences, mais aussi le rythme intérieur et la tension jaillie des contradictions cachées» — se déclare pour le spectateur qui «arrive à penser par le truchement de l'émotion. Son jugement sera plus profond lorsqu'il se sera consumé, en participant affectivement». À propos de son attitude devant la «magie» des conventions scéniques, L. Ciulei est catégorique: «Le chemin vers un jugement lucide n'est pas diminué par cette «magie» ou par le sentiment mais seulement au moment où nous, les réalisateurs de théâtre, devenons des obstacles entre l'idée et le spectateur». Dans ses mises en scène, Sorana Coroamă est intéressée en premier lieu par «l'homme social, l'homme politique dans le contexte politique, l'homme dans la société, l'homme ayant la conscience d'appartenir à un tout, agissant ou réagissant en fonction de cette responsabilité», le metteur en scène se proposant d'exprimer «une permanence roumaine depuis les débuts de l'histoire roumaine sur cette terre et jusqu'à l'actualité immédiate». Horea Popescu est en égale mesure attiré «par les spectacles qui dévoilent des caractères, analysent des psychologies, précisent d'une façon nuancée les rapports entre un groupe restreint de personnages, en reconstituant le climat de confrontations intimes et de spectacles de grande envergure, déployés dans un espace avec une large ouverture et dont l'objectif est de définir un mouvement historique en engrenant dans son flux de nombreuses et diverses catégories humaines».

Le message humaniste, l'option pour un théâtre militant, un théâtre politique (dont en parlent tous), «la fusion organique de la théâtralité avec la vérité psychologique» (L. Giurchescu, H. Popescu), la force de suggestion de la métaphore réaliste — constituent des préoccupations caractéristiques de l'«école» de mise en scène roumaine lesquelles apparaissent, d'une façon implicite ou explicite, dans toutes les interviews. Cette «école», dont le développement se rattache à la promotion d'une dramaturgie de valeur, originale et universelle, est caractérisée — affirme Mihai Dimiu — par la «tendance de créer des spectacles destinés à exprimer avec une grande intensité des vérités et de les exprimer par une métaphore spécifique à l'art théâtral».

Il est naturel que ce volume d'interviews nous fasse penser à un autre, consacré à la «jeune mise en scène», si nombreuse et représentée d'une manière aussi intéressante sur le parcours de la dernière décennie (Magda Bordeianu, Cătălina Buzoianu, Al. Colpacci, Ioan Ieremia, A. Manea, Mircea Marin, Dan Micu, Anca Ovanez, Sergiu Savin, N. Scarlat, Al. Tatos, Iulian Vișa et d'autres encore). Ensemble, ces deux volumes constitueraient, une fois de plus, une prémisse documentaire consistante, pour une si nécessaire monographie de l'«école roumaine de mise en scène».

Ion Cazaban

EUGEN PRICOPE, *Constantin Silvestri. Între străluciri și ... cîntece de pustiu*, Bucarest, Ed. muzicală, 1975, 320 p.

Peu d'années auparavant, Eugen Pricope apportait une contribution musicologique, *Dirijori și orchestre* (1971), précieux guide pour le domaine de la direction d'orchestre; quelques pages concentrées y traçaient un portrait de Constantin Silvestri. Pourtant, le grand musicien méritait davantage; et en sa qualité d'ancien élève de maître, Eugen Pricope sentit qu'il était de son devoir de compléter son travail par une ample étude monographique: il s'agit du livre que nous allons présenter et que nous venons de lire avec un intérêt suscité non seulement par le titre mais aussi par la manière de traiter le «sujet».

Car écrire sur Constantin Silvestri, c'est-à-dire sur «une époque d'or» de la vie musicale roumaine, s'avère une mission chargée de lourdes responsabilités professionnelles. Selon notre opinion, l'auteur devait, en ce cas réaliser tout d'abord — quel qu'en soit le nombre des pages affectées à ce but — le portrait d'un interprète «idéal», d'un interprète, notamment, qui d'une manière inaltérée nous a fait don de la musique universelle. Cet impératif aussi a été complètement réalisé: Eugen Pricope, dans son ouvrage, nous rend présent l'art vivant et vigoureux

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro