

Acteur qui apporte dans le théâtre roumain d'après 1944 les qualités les plus hautes de tradition et de modernité de l'art de l'interprétation, N. Bălțățeanu est né en 1893, dans le village de Greci — Drobeta-Turnu Severin. Il suivit la section pour le drame de l'«Académie de musique et art dramatique», dirigée par Th. Stoenescu. Après avoir suivi les cours du conservatoire d'art dramatique il est engagé, en 1918, au Théâtre National de Bucarest. Au début de la troisième décennie il joue dans la compagnie dirigée par les époux Bulandra. À partir de 1923 il revient sur la scène du Théâtre National. Au lendemain de la deuxième guerre mondiale, 1945—1947, il joua aussi sur les scènes des théâtres «Comœdia» et «Odeon»; cependant toute sa carrière artistique est liée à sa présence sur la scène du Théâtre National de Bucarest, dont il devient le sociétaire en 1946. Il meurt en 1956. Entre les deux guerres, Nicolae Bălțățeanu avait marqué, aux côtés de Aura Buzescu et des plus jeunes Mihai Popescu ou Eliza Petrăchescu, un détachement des modalités de jeu existantes. Il fait partie de ces «grands acteurs qui ne s'évadent jamais du cercle analytique de la sobriété, qui s'élèvent lentement par des explosions venant des profondeurs quand ils donnent vie au personnage (...), qui triomphent de la réalité par leur force de créer l'atmosphère, de la rendre dynamique¹». L'interprète de Castriș et de Șbilț (*Patima roșie* — La Passion rouge, — par Mihail Sorbul) s'était affirmé, dès les années '30, comme l'interprète fidèle de l'âme moderne, du déséquilibre et des tourments de la catégorie de héros assoiffés d'absolu. Si on a pu dire de Bălțățeanu, avant la guerre, qu'il était le meilleur interprète de notre vie quotidienne, il devient à présent l'acteur des grandes ressources spirituelles. À travers Nicolae Bălțățeanu, est présente dans le théâtre de notre époque toute une modalité de jeu qui ennoblit l'art de l'acteur et contribue à la formation des meilleurs représentants des nouvelles générations.

Le répertoire interprété tout de suite après 1944 porte encore l'écho des personnages déjà représentés (Șbilț, de *Patima Roșie*, 1944/1945; *Marele duhovnic* — Le Grand confesseur — par V. Eftimiu, 1945/1946). Cependant, avec une continuité remarquable, année après année, l'acteur interprétera — comme dans un kaléidoscope — une variété de rôles qui prouvent, une fois de plus, la pluralité et la diversité de ses moyens d'interprétation. Nicolae Bălțățeanu pénètre dans le monde de la comédie tragique moliéresque (*Don Juan*, 1945/1946, *Tartuffe*,

1947/1948) et shakespearienne (Thésée, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, 1946/1947), du drame romantique de Hugo (Don Salluste, dans *Ruy Blas*, 1946/1947), ce qui ne l'empêche pas d'interpréter le rôle de l'entraîneur du *Golden-boy* de Clifford Odets (1947/1948). Il construira sur la scène le profil de fresque du Pape Jules II (*Michelangelo*, par Al. Kirițescu, 1947/1948) et imprimera dans la conscience de plusieurs générations d'acteurs et de spectateurs l'image incomparable de *Hagi Tudose* par B. Șt. Delavrancea) (1950/1951). Le Baron des *Bas-Fonds* (1948/1949), Verchinine des *Trois Sœurs* (1949/1950) seront réalisés simultanément avec des rôles de composition d'acide critique sociale (le Cardinal Birnici de *Quelque part, dans un pays*, par N. Virta, 1948/1949; le gangster de *Martin Roggers découvre l'Amérique*, l'espion Greenwood de la *Confrontation*, par Tour et Chéinine, ou bien le secrétaire d'ambassade de *La Maison aux stores baissées*, par les Frères Tour, 1950/1951), avec la représentation du héros du drame original contemporain, Steru Steriadi, dans *Pentru fericirea poporului* (Pour la félicité du peuple), par Nicolae Moraru et Aurel Baranga, 1950/1951); l'ingénieur de *Schimbul de onoare* (La Relève d'honneur) par M. Davidoglu, 1953/1954 ou encore le paysan Iacob Istrati de *Într-o noapte de vară* (Une nuit d'été) par A. Baranga, 1952/1953.

Bălțățeanu s'avère, par la suite aussi, l'acteur aux possibilités illimitées, dont l'amplitude va des grands rôles classiques à la typologie contemporaine. La diversité des dramaturgies et des rôles interprétés constitue une partition sur laquelle l'acteur ennoblira son art dans l'esprit de l'école moderne de théâtre.

Avec *Tartuffe*, Nicolae Bălțățeanu fit, comme disait La Harpe, le pas le plus osé et étonnant que la comédie ait jamais fait vers le drame. En représentant sur la scène les traits caractéristiques du personnage, l'acteur situa Tartuffe



Fig. 1. — Nicolae Bălățeanu.

dans la zone du drame, suggérant en quelque sorte que le genre de la comédie ne saurait supporter la vénalité d'un pareil monstre. Et pourtant, N. Bălățeanu a confirmé par son jeu que les vices les plus profonds, les caractères les plus odieux peuvent être démasqués aussi longtemps qu'ils gardent un côté comique. Tartuffe arrive à une image scénique très complexe, entièrement en accord avec la manière dont il avait été conçu par Molière même, dans ce mélange d'abomination et de comique: l'hypocrisie de Tartuffe, « elle que je la veux peindre, est vile et abominable, mais elle porte un riasque, et tout masque est susceptible de faire rire »². L'interprétation de Nicolae Bălățeanu touche à la farce et à la tragédie; une performance qui a relevé toutes les caractéristiques de l'imposteur, de l'hypocrite, du dévot surpris dans sa duplicité. L'image du personnage fut soutenue

avec virtuosité par la mimique et le geste, par le caractère contenu du comportement scénique, par la composition plastique d'ensemble.

La même conception présida aussi à l'interprétation de Don Salluste (*Ruy Blas*, 1946/1947), dans laquelle il réalisa le symbole imaginé par Victor Hugo: la noblesse, sous son aspect vindicatif et hypocrite, en contradiction avec Ruy Blas, qui incarne la plus haute vertu dans la condition sociale la plus basse. Une fois de plus, l'interprétation de Nicolae Bălățeanu atteignit à une forme de représentation dynamique et moderne — en l'occurrence celle du drame romantique — en mélangeant le sublime au grotesque. C'est le même esprit qui domina aussi l'incarnation du pape Jules II, du drame de Al. Kirițescu *Michelangelo* (1947/1948), et qui s'est épanoui dans l'interprétation du drame classique russe.

Sa présence scénique dans le rôle du Baron, des *Bas-Fonds*, est constituée de contrastes de comportement, entre la noblesse originaire et le milieu déchu; le geste aristocratique avec lequel il enfle ses gants déchirés, la tenue héraldique qu'il adopte en quittant la scène, quand sa main glisse sur le bois rude de la balustrade avec l'élégance du virtuose qui exécute des *vibratos* sur le manche d'un violon. Le Baron — Nicolae Bălățeanu apparaît comme l'image même, douloureuse, de la *capacité d'adaptation*. Son melon délavé, son mégot, ses pantalons rapiécés, les gants sans doigts représentent les éléments plastiques d'une existence résignée qui conserve encore — grâce aux géniaux comportements gestuels de l'acteur — l'image de sa noblesse passée. Mais le Baron-Nicolae Bălățeanu est un résigné, un adapté au milieu de l'asile de nuit.

C'est dans le sens contraire que Nicolae Bălățeanu parcourt la trajectoire de l'incapacité à s'adapter de Verchinine, dans *Trois sœurs* (1949/1950). Sous l'uniforme de l'élégant officier transparait une conscience inquiète, tourmentée par des questions philosophiques dans lesquelles vibre son élan brisé, son enthousiasme éteint, des impulsions depuis longtemps consumées. Les élan de Verchinine-Nicolae Bălățeanu trahissent le scepticisme, l'utopie, mais aussi son désir de vivre, son inexorable aspiration vers un changement. Son impuissance à se détacher du milieu, à se réaliser, le lent processus d'asfixion de l'intellectualité étaient néanmoins traversés par le vague pressentiment, encore informe, du changement. Au lieu d'insister sur le faux « pessimisme » tchékhovien, l'acteur a fait ressortir le côté tragique du héros. Au-delà de son pessimisme, de son scepticisme, au-delà de ses illusions utopiques trompées, se font sentir, à travers la figure de Verchinine-Nicolae

Bălăţeanu, les grandes aspirations, le grand rêve du bonheur, l'humanisme tchékhovien, la soif brûlante des hommes de vivre et d'être heureux.

La même capacité de pénétration intellectuelle des rôles, la même multilatéralité de comportement caractérisent aussi les représentations scéniques données par Bălăţeanu au héros moderne.

Entre Tom Wood (*Golden Boy*, par Clifford Odets), où l'interprète fit usage de sa grande capacité de transformation pour s'adapter aux coordonnées d'un personnage qui symbolise le drame de l'homme esseulé, et le cardinal Birnici (*Quelque part dans un pays*, par N. Virta), l'espion Greenwood (*La Confrontation*, par Tour et Chénine) ou le secrétaire de l'ambassade (*La Maison aux stores baissés*, par les Frères Tour) il y a la distance qui sépare la réussite d'une image poignante de l'homme américain isolé, entre l'«allégorie moderne» de ce que l'on a désigné par «homo americanus» et la représentation acide, critique, sans ménagements mais aussi sans stridences dans l'interprétation de personnages pleins de duplicité qui ne croient plus à l'existence de certains principes. C'est également dans la vision de caractères aux malformations morales, sociales et politiques, dans l'exploration critique qu'il entreprend pour chaque rôle, que Nicolae Bălăţeanu ramène à la surface des accents de sincérité humaine de dessous le cynisme et la décrépitude. L'acteur sonde en profondeur les âmes appauvries de ces impénitents et y trouve encore, enfouis, des accents de révolte, des procès de conscience qui transparaissent dans les moments de crise,

dans les situations limite de l'homme désarmé, démoralisé par sa propre condition d'existence. C'est avec ces prémisses que Nicolae Bălăţeanu aborda aussi les quelques rôles de la dramaturgie contemporaine roumaine qu'il interpréta au cours des dernières années de sa vie. Steru Steriadi (*Pentru fericirea poporului*), le patron d'un journal pêchant dans les eaux troubles de la «mentalité» «contre la droite et contre la gauche», trouva dans Nicolae Bălăţeanu un interprète d'une grande subtilité.

On ne saurait situer Nicolae Bălăţeanu dans une catégorie typologique, sans considérer la totalité des caractéristiques de son jeu : diversité, capacité de transfigurer et d'intérioriser le jeu, variété de composition, discrétion des gestes et maximum d'expressivité, sourdine vocale et un don émotionnel suprême («Bălăţeanu ne trouvait pas l'intonation «juste» mais découvrait l'intonation «rare»³).

Autant de qualités qui situent Bălăţeanu dans la zone de l'acteur total. Il pourrait être placé aussi bien dans la catégorie des acteurs d'intuition que dans celle des acteurs lucides. Il pourrait être classifié, bel et bien, comme un acteur de grande sensibilité contrôlée ou comme un virtuose des compositions.

Pour ses contemporains Nicolae Bălăţeanu demeure l'acteur autour duquel, quand il était en scène, la vibration de l'air était pareille à celle de la lumière qui entoure les objets dans les natures mortes de Matisse.

Pour ceux qui, après lui, se perfectionnent dans l'art de l'acteur, il reste un professeur et un modèle qui a ouvert la voie de cet art dans le théâtre roumain d'aujourd'hui.

¹ A.R., in *Almanahul teatrului românesc*, s.a., p. 207,

² Voir MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, tome I^{er}, Paris, 1861, p. XXVI.

³ RADU BELIGAN, *Pretexte şi subtexte*, Bucarest, 1968, p. 246.

MIHAI POPESCU

Mihai Popescu (22 juin 1909—24 février 1953) appartient à la jeune génération, affirmée vers la fin de la période de l'entre-deux-guerres. Elève de Lucia Sturdza Bulandra, il s'inscrit néanmoins dans la famille des tragédiens N. Bălăţeanu, Aura Buzescu et des plus jeunes Eliza Petrăchescu, Maria Botta, Beate Fredanov, George Mărutză, etc.

Les études faites en Allemagne (où il suit les cours du séminaire d'art dramatique de Max Reinhardt, 1934—1935) et son activité artistique dans les théâtres viennois (Volks-

theater, Josephstaedter Theater) ou berlinois (Deutsches Theater) ont laissé leur empreinte sur sa personnalité artistique.

Mihai Popescu fut un acteur intellectuel, cérébral, avec une solide culture, une propension spéciale à l'analyse docte du texte dramatique, à une étude approfondie, analytique des motivations psychologiques et sociales du comportement des héros. De l'esprit du théâtre allemand il apprit la rigueur, la discipline, le sérieux, les relations créatrices entre le metteur en scène et les acteurs.

En 1945 il regagna la patrie «après un an de terribles privations» dans le camp de concen-

tration de Maranth. À Bucarest il trouve «un climat sain, vital, optimiste, une bonne disposition et une soif de vivre»¹ qui l'encourage, une atmosphère qui le situera dans un admirable climat de création. L'acteur se donne corps et âme — et parfois sans trop de discernement — à tous les rôles qui lui semblent pouvoir communiquer aux gens que «ce qui ne doit être pardonné au hitlérisme, parmi ses innombrables et monstrueux attentats contre l'humanité et la civilisation, sont les essais d'étrangler l'œuvre de la spiritualité créatrice en art et au théâtre»².

De cette profession de foi naquit l'interprétation convaincante, passionnée, de *Il en serait ainsi*, per C. Simonov, et de *Piotr Krymov*, par K. Finn (Théâtre National de Bucarest 1945/1946). De son désir d'affirmer un nouvel humanisme, Mihai Popescu a créé l'image de Harry Smith (*La Question russe*, par C. Simonov) ou celle du docteur de la pièce de Clifford Odets, *Rocket to the Moon*.

Dans le spectacle du Théâtre «Maria Filotti» *La Dame aux camélias*, Mihai Popescu est un Armand Duval jeune et vibrant, sincère, plein de révolte, antimélodramatique, complétant la nouvelle image du héros de Dumas «par le sens artistique et la technique méticuleuse, mais jamais désagréable»³.

Auprès de Mărioara Voiculescu, qui avait été sa partenaire par le passé, mais en contradiction avec le style de théâtre de cette dernière, Mihai Popescu donne au théâtre de Ibsen une interprétation moderne. Dans Oswald Alwing (*Les Revenants*, au Théâtre «Comœdia», 1946/1947) on peut reconnaître l'esprit du théâtre de Reinhardt. L'acteur, au lieu d'accorder l'importance primordiale à la composition plastique de la pathologie du rôle, s'efforce plutôt de lui rendre son conditionnement social, l'inconsistance du tempérament, due aux profondeurs d'un esprit incertain.

En parlant d'Emma Gramatica, cette «mélodieuse continuatrice d'Eleonora Duse», Mihai Popescu, acteur de son temps, lié à l'école moderne de théâtre, disait que la grande actrice italienne «essaie de ressusciter, en ces temps de sagacités vives, dynamiques, directes, les simulacres diaphanes, romantiques, séduisants de poésie émoussée, d'un art désuet»⁴.

L'élan artistique de cet acteur tellement singulier pour son époque par la modernité de sa conception de création, appelé à faire école, mais si tôt disparu, jaillissait de la conviction que l'art de l'avenir immédiat doit être l'art du peuple: «Jusqu'à nos salles de spectacles, avec leur compartimentage en parterre, loges et galeries qui séparent les classes sociales par

catégories de riches et de pauvres et qui devront disparaître»⁵.

C'est parce qu'il était animé d'un désir immense de convaincre, d'insuffler confiance et humanisme que Mihai Popescu incarnera le journaliste Harry Smith de *La Question russe* avec la conscience de la responsabilité morale de l'artiste qui se refuse à toute compromission professionnelle. Et c'est ce même esprit qui domine la création du rôle de Robert Caplan (*Dangerous corner*) de J. B. Priestley (Théâtre «Comœdia», 1947/1948). Du premier abord, l'interprète imposa au personnage, étudié jusque dans ses moindres détails, des attitudes strictes et la nervosité de plus en plus accentuée d'un lion en cage, pour terminer par le désespoir, le suicide. (Voir les mouvements accélérés à travers la chambre, la façon dont il tourne autour de lui-même, le ton tantôt crispé, tantôt coupant, le regard affolé.)

Dans le répertoire shakespearien, Mihai Popescu a écarté de l'interprétation de Roméo (*Roméo et Juliette*, Théâtre National de Bucarest, 1948/1949) l'atmosphère de *schiksal-drama*, l'immatérialité des représentations éthériques, d'un lyrisme de mauvais goût. En dépit de son âge, Mihai Popescu créa un Roméo jeune, naïf et exalté, robuste et charnel dans les premiers tableaux, viril dans les autres. Interprétation qui contredisait la cérébralité accusée de l'artiste, plaçant au premier plan «les sentiments déchainés par le reflet de l'idée poétique réalisée en une facture romantique, par la transformation des qualités descriptives de l'image en facteurs émotionnels»⁶.

Interpète de la nouvelle dramaturgie, Mihai Popescu contribua à la représentation scénique — parfois au-delà des servitudes du schématisme, imposées par le texte et le personnage — du héros contemporain. Avec Andrei Bîrlea (*Iarbă rea* — Mauvaise herbe — par Aurel Baranga, Théâtre National de Bucarest, 1949/1950) Mihai Popescu fit croître le coefficient de véracité et de sincérité de l'existence du savant placé — au début du chemin — devant des options. Andrei Bîrlea-Mihai Popescu avait pris les traits du savant plein de mérites, cependant orgueilleux et hanté par les reminiscences du passé, par des doutes quant aux rapports dans lesquels il doit se situer face à la science, face à la société. Ses tourments furent réels, vraisemblables, authentiques, sincères.

Mais toute la mesure de son talent, de sa conscience artistique, de son intellectualité élevée, de sa capacité lucide de composer une image théâtrale exemplaire, d'envergure historique et artistique, Mihai Popescu la donna dans l'interprétation de Nicolae Bălcescu. Face à face avec cet illustre personnage historique,



Fig. 2. — Mihai Popescu dans le rôle principal de la pièce historique *Bălcescu*, par Camil Petrescu (Théâtre National «I. L. Caragiale» de Bucarest, 1948/1949).

avec le héros de Camil Petrescu — lequel jetait, par cette pièce, les bases théoriques du nouveau drame historique, du rôle de la personnalité dans l'histoire et de la manière dont il se reflète dans le drame —, Mihai Popescu suivit le processus de création du dramaturge. Bălcescu — Mihai Popescu s'imposa comme une image

vivante, unique, de la personnalité du révolutionnaire de 1848, l'affirmant dans la conscience des contemporains comme un grand «homme parmi les hommes».

Ayant parcouru une vaste documentation historique, Mihai Popescu nous présenta un Bălcescu révolutionnaire conséquent, ennemi des boyards, militant pour l'égalité en droits des citoyens, partisan de la fondation d'un État national unitaire, souverain et indépendant. Les voies d'accès vers cette image globale, de fresque historique, passent cependant à travers la pensée philosophique pénétrante du héros, par la représentation de ses traits caractéristiques: imagination vive, esprit profond, méditation élevée. Avec le dramaturge, Mihai Popescu fixe la position de Bălcescu vis-à-vis de chaque événement et la mesure dans laquelle il a influencé l'événement respectif. Bălcescu — Mihai Popescu a la conscience de l'absolue nécessité de la révolution, il apparaît irréductible dans le conflit avec les ennemis de la révolution, plein de compassion envers les victimes de la révolution, exigeant et prêt à faire l'autocritique de ses propres actions, méditatif et théorique. Le héros de Camil Petrescu acquiert, dans la vision de Mihai Popescu, ses véritables dimensions historiques, l'amplitude intellectuelle d'un penseur, d'un esprit clairvoyant, parce que ses qualités individuelles, humaines l'affirment comme un homme exceptionnel, dans lequel se concentre la capacité de voir plus loin que les autres, en même temps que la volonté de répondre à la satisfaction des besoins objectifs du développement historique.

Il arrive rarement d'assister à une coïncidence tellement profonde entre l'univers intellectuel d'un dramaturge, d'un héros dramatique et l'élévation intellectuelle d'un artiste dramatique.

¹ MIHAI POPESCU, *Al. Kirilescu de vorbă cu Mihai Popescu*, in *Lumea*, 1945, n° 12.

² *Ibidem*.

³ Voir RUXANDRA OTETELEȘANU, *Cronica dramatică*, in *Lumea*, 1946, n° 24.

⁴ MIHAI POPESCU, *loc. cit.*

⁵ *Ibidem*.

⁶ Olga Flegont, *Unele probleme ale rostirii cuvîntului în arta interpretativă contemporană*, in *SCIA*, V, 1960, 1, p. 194.

Notes

AURA BUZESCU

Née en 1894, élève de Lucia Sturdza Bulandra, l'actrice apprit de l'expérience de cette dernière la discipline, le travail assidu, l'ambition d'un continuel perfectionnement, la ténacité, le respect pour l'art du parler et l'adéquation du geste. Les leçons du conservatoire étaient «des modèles de clarté pédagogique», cependant, se

considérant elle-même comme une «élève sans éclat», «l'effet de cette pédagogie laborieuse fit d'explosion à retard». En réalité, ses professeurs furent tous les grands artistes, dont elle apprit que «pour identifier le secret de la force de pénétration et de séduction il faut entreprendre soi-même une exploration dans les profondeurs de l'âme et du texte»¹. La jeune actrice de tragédie était surtout impressionnée par la force de transfiguration des acteurs intériorisés, par



Fig. 3. — Aura Buzescu.

les «grands doués qui réussissent le miracle de pouvoir vous révéler à vous-même»². Interprète du répertoire consacré dès la période de l'entre-deux-guerres (Ophélie, Hedwiga dans *Le Canard sauvage*, Marguerite dans *Faust*, Elisabeth dans *Marie Stuart*, la Jeanne d'Arc de G. B. Shaw, Ecaterina Ivanova dans *Les Frères Karamazov*, Lavinia dans *Le Deuil sied à Électre*), Aura Buzescu est consacrée comme la représentante suprême de l'école moderne d'interprétation de la tragédie. Pendant la guerre et tout de suite après — comme beaucoup d'autres acteurs de notre première scène — elle fut oubliée dans l'impétueuse avalanche du théâtre commercial. Dans le premier — et, hélas, aussi le dernier — article par lequel Victor Ion Popa inaugurerait la rubrique «Les Acteurs et leur jeu» de la revue *Lumea*, il affirmait qu'on peut «vainement chercher parmi les centaines de noms et de

photographies qui envahissent les murs et les publications quotidiennes le nom de l'incomparable artiste qu'est Aura Buzescu».

L'actrice, dont la grande et unique ambition a été et continue à être «de réaliser le beau et d'offrir aux spectateurs quelque chose de la magie purificatrice de l'art», a joué au cours des trois dernières décennies une gamme de rôles qui mirent pleinement en valeur ses grandes qualités de tragédienne.

L'actrice a l'intuition et la conscience de l'essence du fait tragique. Chaque rôle est longuement étudié, avec tenacité, avec profondeur, jusqu'au moment où elle trouve la clef de la représentation du profil moral et social du personnage. Chaque personnage trouve dans le laborieux processus de transfiguration artistique l'élégance simple d'une épure scénique qui reste pourtant loin des simplifications, des schématisations géométriques, à l'antipode des schémas. La profondeur, la complexité se traduisent sobrement, harmonieusement, avec une force d'intérioriser particulière, sans emphase, sans rhétorisme. Aura Buzescu a une manière caractéristique de dire le texte dramatique: «aucune note pathétique ne vient troubler l'intonation sobre, les tons restent musicaux, dans une sérénité détachée de la tristesse immédiate des mots»³.

Des rôles parfois épisodiques, mais déterminants dans la solution du conflit de la pièce, furent réalisés avec la virtuosité de jeu caractéristique à l'actrice, chaque mot, chaque geste acquérant la valeur qui lui est due grâce au parfait équilibre et à l'appréciation des significations (Maliutina), ou s'élevant vers une création d'un tragisme poignant, propulsant une Maria Buznea des apparences d'un personnage modeste et insignifiant jusqu'au niveau d'un symbole de la douleur maternelle. L'actrice participa à la mise en valeur scénique de la dramaturgie nationale en interprétant l'un des premiers personnages positifs de celle-ci, Irina Birlea de *Iarbă rea* (Mauvaise herbe, par Aurel Baranga 1949/1950). Et même quand les données individuelles du personnage étaient insuffisantes pour illustrer la complexité de son âme, quand sur la scène des théâtres fut présente, bien souvent, l'image du héros au sourire stéréotype et aux comportements mécaniques, Aura Buzescu s'efforça à lui prêter de sa substance et de son âme, amplifiant son poids spécifique par sa contribution créatrice.

La nouvelle modalité de jeu coïncidait avec le *credo* de l'artiste: «L'interprétation naturelle, tendant à refléter avec fidélité la vie, à exprimer la noble simplicité des gens ordinaires a fait partie de mon *credo* de travail». L'actrice trouva un appui dans le nouveau répertoire qu'elle joua

avec la conviction que «dans la conscience du public la parole doit pénétrer fertilement, doit ébranler et élever»⁴.

Dans le rôle de Sonia de *L'Oncle Vanja* (1945/1946) et dans celui de Olga de *Trois Sœurs* (1949/1950) apparaissaient des éléments qualitativement nouveaux dans l'interprétation du répertoire tchékhovien. Le thème du bonheur, qui parcourt l'œuvre de Tchekov, est douloureusement communiqué, cependant avec optimisme («Mes sœurs chéries, notre vie n'est pas finie. La musique elle est si gaie, si belle! Encore un peu et nous saurons pourquoi nous vivons, pourquoi nous souffrons...»). L'interprétation successive de ces deux rôles tchékhoviens fut fertile en recherches, ouvrant des perspectives pour la diversité du nouveau répertoire⁵.

Les souffrances d'une mère (Maria Buznea, dans *Anii negri* — Les Années difficiles —, par N. Moraru et A. Baranga, 1950/1951) étaient exprimées par des moyens convaincants, émouvants, jaillis de l'écrasante force intérieure de l'actrice. Dans le final du premier tableau, Maria Buznea—Aura Buzescu reste seule dans la maison après une perquisition féroce de la police. Ses gestes contenus, son expression interiorisée parlent avec éloquence de sa souffrance et de sa révolte. La Sokholova (*Les Derniers*, par M. Gorki, 1959/1960) avait une noblesse qui prenait sa source dans la conscience de sa supériorité, Madame Bonn (*Ceux de Dangaard*, par Martin Anderson Nexö, 1954/1955) possédait l'austérité tragique du drame scandinave, Suzana Manea-Voinești (*Arborele genealogic* — L'arbre généalogique — par Lucia

Demetrius, 1957/1958) fut une âpre propriétaire de terres, tandis que dans l'incarnation de Goneril (*Le Roi Lear*, 1954/1955) l'actrice atteignit le paroxysme du désir absolu de destruction.

Ce qui caractérise l'art de l'actrice est son élévation, la tendance à représenter sur la scène l'idée majeure du rôle. Se gardant de suivre une voie purement intuitive, de représenter un schéma d'idéation, Aura Buzescu investit chaque personnage d'«une idée en mouvement». Claire Zachanassian (*La Visite de la vieille dame*, par Fr. Dürrenmatt, 1962/1963) devint, au-delà des modèles offerts par les grandes interprètes du théâtre et du film international, «une personnification de l'instinct de propriété», une incarnation pleine de dramatisation de la tragédie déterminée par la force de l'argent, «investissant son héroïne de la force glacée d'une fatalité impersonnelle»⁶.

Lucide, rationnelle, aux moyens d'expression incisifs mais réservés, Aura Buzescu a une force de caractérisation qui lui vient de son intelligence, de sa sobriété. L'actrice pratique un jeu subtil, contenu mais vibrant, irradiant dans l'espace scénique et polarisant les tensions autour de sa personnalité. Elle affirma sur la scène du Théâtre National de Bucarest les images les plus marquantes de l'art contemporain de l'interprétation, exemples pour la génération des acteurs qu'elle a également éduqués en sa qualité de professeur d'art dramatique. À ne citer que Victor Rebengiuc, Gina Patrichi ou Gh. Cozorici, et ce serait encore assez pour réaliser la résonance que trouva son art dans la conscience de ceux qui vinrent après elle⁷.

¹ Voir AURA BUZESCU (*De vorbă cu...*), interview par V. Cristian, in *Rampa*, n° 87, 6 juillet 1947.

² VICTOR ION POPA, *Actorii și jocul lor. Cîteva vorbe înaintea*, in *Lumea*, 1945, n° 2.

³ OLGA FLEGONT, *Unele probleme ale rostirii cuvîntului în arta interpretativă contemporană*, in *SCIA*, V, 1960, 1, p. 199.

⁴ Voir AURA BUZESCU, *Întîlnirea cu Maliutina*, in *Gazeta literară*, n° 19, 5 mai 1960.

⁵ «Ces deux rôles tchékhoviens se rattachent à tout ce que la nouvelle vie de notre théâtre nous a offert à nous, les acteurs: une mission élevée, noble, de notre art, une nouvelle conception et de nouvelles méthodes de travail, des possibilités pour perfectionner notre

virtuosité» (Aura Buzescu, *Cehov și arta actorului*, in *Gazeta literară*, 28 juin 1960).

⁶ A.M.N., *Ideea rolului și actorul*, in *Teatrul*, 1965, n° 4.

⁷ «Dans mon travail d'éducatrice de la jeune génération j'ai cherché et je continue à chercher de tenir compte de ces nouvelles significations. Je ne sais pas poétiser mais je sais qu'une interprétation réaliste du rôle, étayée de l'étude minutieuse de l'œuvre entière, de son fond historique et social, ainsi que du désir illimité et de la volonté de vivre effectivement le rôle, constituent, il me semble, une école vivante et c'est cette chose que je me suis efforcée à transmettre à mes étudiants» (AURA BUZESCU, in *Gazeta literară*, n° 19, 5 mai 1960).

EMIL BOTTA

Acteur qu'il n'est pas facile à situer dans un genre préétabli. Personnalité singulière du théâtre roumain, dont le registre de jeu est

conditionné par une sensibilité chargée de tension, avec des modalités d'expressivité qui balancent entre des résonances romantiques de voix et de pathos vieilles et, peut-être, préméditées (Nesciastlivtsev, de *La Forêt*, par

Ostrovski, 1950/1951, ou Pascaly, de *Căruța cu paiațe* — La Charette aux saltimbanques — par M. Ștefănescu) et la simplicité tragique folklorique (*The Playboy of the Western World*, par J. Synge, 1946/1947 ou Ion de *Năpasta* — Fausse accusation — par I. L. Caragiale, 1959/1960, 1969/1970).

Appartenant à une génération de fidèles, de fervents (Mihai Popescu, Clody Bertola, Beate Fredanov, Irina Răchițeanu et d'autres), Emil Botta commençait son activité au lendemain de la guerre, dans une minuscule compagnie de théâtre («Mogador»), constituée d'une poignée d'idéalistes qui n'avaient pas pu trouver leur place sur la scène du théâtre National, «quelques acteurs, une seule âme, pas de vedettes». Plus significatif que ces lapidaires formulations de programme était le spectacle inaugural lui-même (*The Playboy of the Western World*, par J. M. Synge). Dans le rôle principal, à la tête de la distribution, Emil Botta créait un moment théâtral de grande élévation, basé sur la complexe construction plastique du héros dramatique, l'image élaborée avec minutie psychologique de cet étrange personnage de ballade.

Si l'on parcourait la liste des rôles joués par Emil Botta on verrait que l'acteur a souvent interprété des partitions médiocres, insignifiantes (Mihai de *Casa cu două fete* — La Maison à deux filles —, l'«Ensorcelleur» de la pièce de Felix Aderca 1946/1947, l'ivrogne Bill Masson de la pièce de John Bradley, *Aujourd'hui de 5 à 6*). Mais dans ces rôles aussi l'acteur menait l'action avec du nerf, du naturel, avec une grâce maîtrisée, ou bien il prêtait au personnage de nobles et pathétiques tourments, comme, par exemple, quand il interprétait le rôle de l'acteur Toma Bratu de la pièce de Lucia Demetrius, *Turneu în provincie* (Tournée en province, 1945/1946) ou celui de Ficelle des *Nuits de la colère*, par A. Salacrou, 1947/1948.

De retour sur la scène du Théâtre National, Emil Botta accède au grand répertoire classique. Après avoir passé par le purgatoire de l'interprétation de Ruy Blas (1947/1948), auquel il prête l'exaltation ibérique du pathos romantique, un tempérament fébrile lors de la tirade «Bon appetit Messieurs les ministres» mais aussi l'introspection des monologues intérieurs, Emil Botta — comme par ailleurs tout le collectif du théâtre — est à la recherche d'une nouvelle modalité d'interprétation de la tragédie shakespearienne. Othello (1948/1949) ne sera qu'un exercice intermédiaire vers la représentation poétique et pleine de fantaisie de Mercutio (1948/1949). La sensibilité, le lyrisme, l'ironie et l'intelligence de l'acteur composeront l'image de ce héros représentatif pour la spiritualité

de la Renaissance, cultivé, affranchi du bigotisme et des préjugés, pétillant de verve.

Le répertoire autochtone constituait pour l'acteur, comme pour de nombreux autres congénères, une pierre de touche. Lavrentie (*Omul din Ceatal* — L'Homme de Ceatal —, par M. Davidoglu, 1946/1947), ce «maître» réfugié parmi les pêcheurs du Delta afin d'y trouver et d'y propager la vérité, est encore sous le signe d'illuminations messianiques, précipitées. Les rôles d'Anton Nastai (*Minerii* — Les Mineurs —, 1948/1949) et de Pavel Arjoca (*Cetatea de foc* — La Cité de feu —, 1949/1950), du même auteur, rôles durs, où il interprète des ouvriers-métallors, constituent pour Emil Botta des contrethèmes expérimentaux visant la réalisation d'une incarnation convaincante du héros de la dramaturgie contemporaine. Sur son trajet vers une clarification de son art interprétatif, Emil Botta passe également par les personnages de Nesciastlivtsev, l'acteur exalté et malheureux de *La Forêt*, et du méditatif et jamais résigné Verchinine de *Trois Sœurs* (1949/1950). Dans le rôle du professeur Banu (*Oameni care tac* — Des Gens qui se taisent —, repris dans *Oameni care înving* — Des Gens qui triomphent — par Al. Voitin, 1960/1961/1962), il y a le même souffle d'humanité, la figure d'un patriarche plein de sagesse, réceptif à la nouveauté. L'une des plus complexes images du personnage contemporain a été créée par Emil Botta dans le rôle de Matei, de *Citadela sfărmată* (La Citadelle brisée, par H. Lovinescu, 1954/1955). À la recherche d'une nouvelle formule, d'une synthèse interprétative, l'acteur va extrapoler les lignes de force et les sentiments du personnage au-delà de la structure littéraire-dramatique, étendre l'aire de l'interprétation à l'univers social, philosophique, d'idéation, imprégner le «héros» de la personnalité intellectuelle de l'artiste. Le jeu scénique est un jeu du cerveau et ultérieurement du corps et de la voix. La composition de la physionomie, l'intense expressivité sont le résultat de la spiritualité. Matei—Emil Botta n'est plus tout simplement un inadaptable. Intellectuel apparemment retranché derrière son manque d'intérêt politique, Matei s'adonne au culte de la vie dangereuse; «créateur de mirages» qui exerce le charme de l'évasion de la réalité «au-delà du bien et du mal», échouant dans un lâche suicide; il condamne la platitude de la vie bourgeoise mais pactise lamentablement avec la vulgarité agressive de la bourgeoisie; préoccupé par la «magie du verbe», par la «mystique de l'amour envers les élus» — son état de béatitude intellectuelle est doublé d'un «ricanement intérieur»; sa conception amoureuse platonique n'est qu'un masque pour l'amour

sensuel, charnel. Matei—Botta se constitue en tant qu'image d'un raffinement artistique élevé, symbolisant le processus de retardement d'une catégorie sociale et non l'incarnation d'une nature déséquilibrée tout simplement.

L'interprète inspiré de *Joc secund* (Jeu second), le fameux poème de Ion Barbu, provoque des rêveries lyriques ou des rêveries tragiques. C'est encore un «jeu second» qu'engendre l'incarnation scénique de Ion (*Năpasta*). De l'interférence de la folie avec le substrat rationnel rejaillit un puissant dramatisme contenu. Ion—Emil Botta est unique dans la représentation du drame de Caragiale. Ses moyens sont de subtils accents et cadences poétiques. Regard absent au dehors, brillant à l'intérieur de son équilibre psychique instable, le geste tantôt retenu, tantôt large, de confession incontrôlée; l'identification avec le vêtement, impersonnel, dégradant, de même que la personnalité du dehors, imposent — sans friser un seul moment le naturalisme — l'image rustre d'un personnage classique scéniquement réhabilité par le tragisme populaire fruste et exempt d'agressivité, correspondant à la sensibilité contemporaine¹. Le côté ineffable de l'acteur transparaît de tout ce qu'il fait, et Ion—Emil Botta est le couronnement de la représentation de notre tragédie classique. C'est une nouvelle modalité d'acquérir la conscience du tragique dans lequel on sent «l'aspiration la plus profonde de l'existence humaine <...> l'aspiration de l'homme vers une conscience authentique»². Avec la mort d'Emil Botta vient de disparaître non seulement un acteur mais aussi un style de théâtre, une poétique théâtrale qui ne se répètera pas.

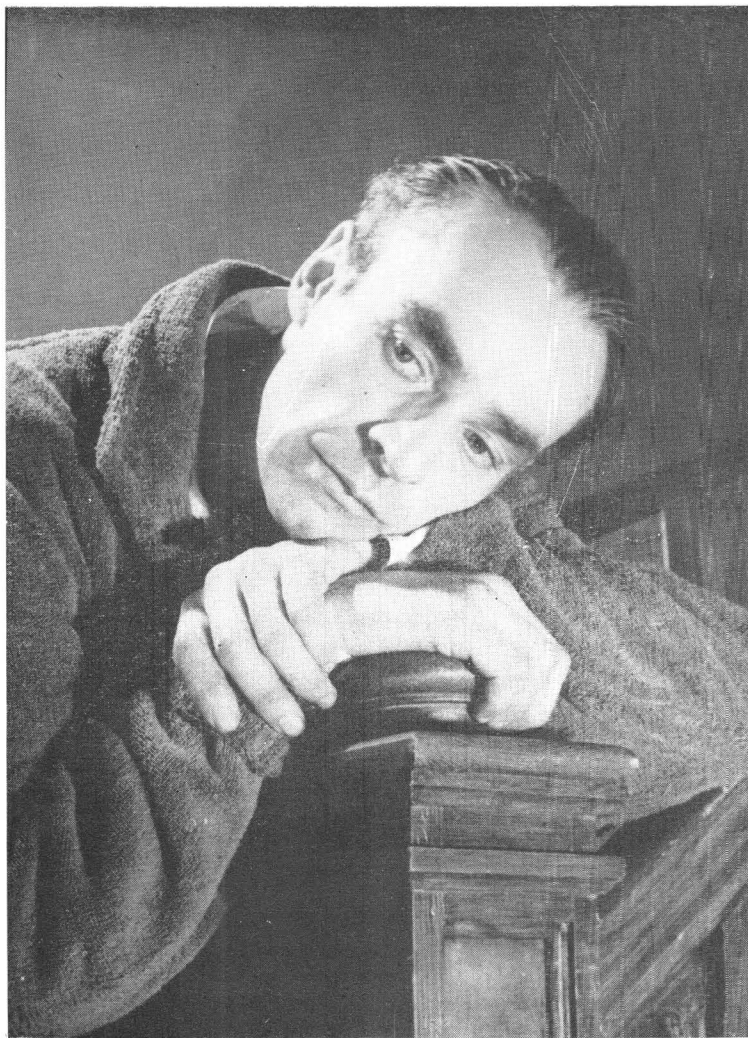


Fig. 4. — Emil Botta dans le rôle de Matei, du drame *Citadela sfărîmată*, par Horia Lovinescu (Théâtre National «I. L. Caragiale», 1954/1955).

¹ «Notre exceptionnel tragédien a conçu son personnage avec un humanisme percutant et une admirable compréhension nationale et sociale, parfaitement appliquée à l'œuvre. Botta a également su avec une magistrale discrétion, expliquer une fois pour toutes que le mysticisme religieux n'est pas le propre du paysan, mais une manifestation éphémère et particulière de la maladie

provoquée par des causes éphémères et de «santé du monde». Voir Mihnea Gheorghiu, *O dramă a lucidității*, in *Contemporanul*, 6 novembre 1959.

² GEORG LUKÁCS, *Métaphysique de la tragédie*, cf. ODETTE ASLAN, *L'Art du théâtre*, Paris, 1963, p. 117.

Simion Alterescu

Notes

GEORGE CALBOREANU

Dès les premiers rôles du nouveau répertoire de notre théâtre contemporain qu'il interpréta — et nous pensons à Petru Arjoca (*Cetatea de foc* — La Cité de feu —, par M. Davidoglu), Mihai Buznea (*Anii negri* — Les Années noires, par A. Baranga et N. Moraru), Verchinine

(*Trenul blindat* — Le Train blindé —, par V. Ivanov), Igor Boulytchov (de la pièce de M. Gorki), — George Calboreanu (né en 1896) prouve une disponibilité pour des caractères fermes, qui vivent en profondeur leur destin historique, s'intègrent au cours normal des événements et contribuent, après une délibération de leur propre conscience, aux change-



Fig. 5. — George Calboreanu (Igor) et Dina Cocea dans *Igor Boulytchov et les autres*, par Maxim Gorki (Théâtre National «I. L. Caragiale», 1950/1951).

ments révolutionnaires imposés par la vie même — ou qui, par contre, gaspillent leurs qualités humaines authentiques, ratent leur vie parce que, au bout d'un désespéré tumulte intérieur, ils ne réussissent tout de même pas à trouver la voie vers une existence libérée du passé et à se rallier à l'effort général.

La figure du vieux ouvrier Petru Arjoca fut interprétée en lignes robustes et dynamiques, avec chaleur et discernement psychologique pour le processus de clarification qu'il traverse, en fait, une confrontation intérieure, témoignant de son honnêteté, de sa détermination d'être, avec toute son énergie et son adresse, aux côtés de ses camarades.

Mihai Buznea était, lui, un ouvrier communiste des années d'illégalité, représenté par l'acteur dans toute la plénitude de son être, avec l'intensité de sentiments, avec la force que lui transmet sa foi dans la justesse de la cause pour laquelle il lutte. Ce fut un rôle d'un dramatisme contenu, exprimé avec mesure, très convaincant.

Igor Boulytchov, par contre, quoique aspirant à la liberté, à une autre vie, quoique frémissant de force et de mécontentement à la fois, est condamné non seulement par sa maladie, mais aussi par la direction donnée à son existence, dans un milieu social auquel il ne peut s'adapter mais qu'il ne peut pas non plus quitter. L'interprétation vigoureuse, imposante, contenant en même temps des détails significatifs pour la crise psychique et la dégradation biologique, a marqué les états contrastants, le déchirement de l'être, l'effondrement inévitable, symbolique.

Le domaine où Calboreanu, par son art (et son savoir) de la scène, a obtenu des créations de référence demeurerées absolues et parfaites au cours du temps, non seulement par l'approfondissement du texte dramatique mais aussi en tenant compte des mutations du contexte culturel, fut celui de la pièce historique romantique. On a beaucoup écrit — et d'une façon révélatrice — sur l'interprétation donnée à Étienne le Grand (*Apus de Soare* — Le Crépuscule —, par Delavrancea). La réaction des critiques a été la même, en impressions, en paroles — la force et la clarté lumineuse du jeu de l'acteur n'ayant pas permis des opinions opposées, ambiguës, mais seulement nuancées diversement —, aussi bien — une synthèse des appréciations, révélant l'existence même du rôle, repris au cours des saisons théâtrales, s'avère-t-elle la plus adéquate. Ce qu'on avait souligné dès le début (saison 1955/1956) c'était la profonde humanité de l'interprétation, les nombreuses facettes complémentaires¹ qui confèrent une autorité et une force spirituelle extraordinaires à la personnalité du voïvode, se révélant par une gradation magistrale, par des relations distinctes avec chaque personnage, le héros confiant ses pensées à son entourage, mais gardant pour soi celles qui le tourmentent. L'image-conclusion était celle d'un prince patriote dévoué corps et âme à la lutte pour la liberté du pays. Le poète Ștefan Aug. Doinaș la fixait dans toute son ampleur, sous ses nombreux aspects, reflétant, en fin de compte, la même préoccupation constante, la patrie: «sage administrateur de la Moldavie, communicatif et droit comme un paysan, délicat et tendre avec Oana, plein de chaleur et de mélancolie avec Doamna Maria, altier, violent et implacable avec les traîtres (...) indifférent à la souffrance physique (...) simple avec les simples et hanté par l'idée [...] de l'unité et de la permanence de la Moldavie, s'appuyant sur son glaive comme sur un bâton et l'élevant par la suite, tel une foudre vengeresse»². La simplicité dans la grandeur du voïvode (qui «ne monte pas sur un socle») est un trait caractéristique pour la conception de l'auteur, les dimensions monu-

mentales du personnage réalisé ayant leur source dans «la soudure organique du propre destin avec celui de la collectivité». D'une façon concrète, sur la scène, chaque fois que les «intérêts de la Moldavie entrent en jeu», le bouillonnement intérieur du héros croît impétueusement: «dans le ton solennel ou dans l'explosion de furie, dans le geste énergique avec lequel il coupe l'air et dans son regard pénétrant, nous retrouvons le héros monumental»³. Bien des années après, les lignes de Florin Tornea caractériseront avec précision la perfection de l'interprète, mentionnant le permanent signolage des moyens de jeu, le fait d'aller à l'essence des rapports et des attitudes, en paroles et en actions: «construisant son rôle d'affects et d'affections extrêmes — d'intransigeance et de déchaînement, fermé dans son univers de pensées, mais dévoué, au-delà des apparences, à son entourage, mêlant la gravité à l'humour, vivant l'histoire comme une tâche quotidienne mais aussi comme un immense fardeau de responsabilités qui arrivent à leur échéance après des siècles, alternant le geste commun des routines et des relations domestiques avec le geste solennel du cérémonial de cour. . . ». Voilà un beau texte de chronique, où l'interprétation apparaît non seulement avec sa vitalité continue, de presque deux décennies, mais avec les mutations faciles à observer. Un remarquable raccourci de l'image monumentale implique — dans un sens lucide, moderne — l'espace exemplaire de l'histoire de la nation; le héros, «nous impose et nous trouble à présent *de loin*: entre lui et nous s'infiltre un espace de la contemplation et de la méditation»⁴.

Un autre rôle historique auquel l'acteur a conféré une prestance scénique mémorable fut Vlaicu Vodă (le personnage de A. Davila). La tactique de la dissimulation adoptée par Vlaicu était ressentie en une douloureuse contradiction avec ses sentiments et son tempérament impulsif, contrôlés avec effort mais aussi avec sagesse au point que, peu à peu, il arrivera à maîtriser la situation et à triompher. L'évolution de la contrainte qu'il s'était imposée à sa libération fut poursuivie dans la complexité des états et des significations, l'action donnant libre cours au sentiment dramatique dans des moments comme celui où il pleure la mort de Gruie ou bien de la tirade des «tourments» patriotiques, opposées, dans le cadre d'une grande leçon, aux «tourments privés intimes»⁵.

L'acteur est un virtuose de la scène: les intonations, les silences forment un mélange «symphonique» (c'est ainsi que décrivait N. Carandino son interprétation de *Apus de Soare*)⁶ avec le mouvement et les attitudes expressives.

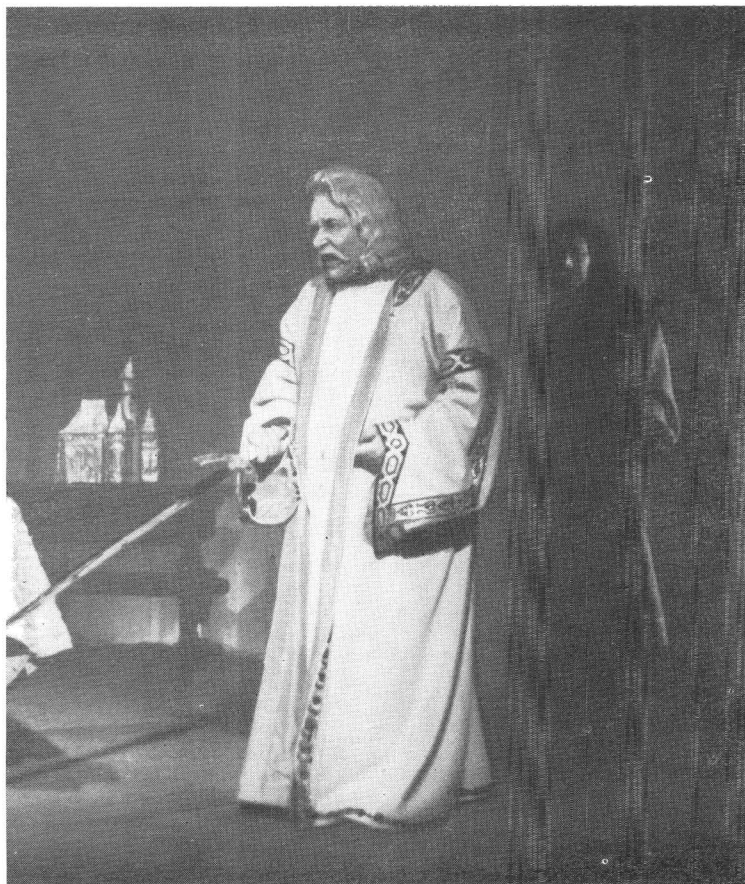


Fig. 6. — George Calboreanu dans le rôle d'Étienne le Grand de la pièce *Apus de Soare*, par Barbu Ștefănescu Delavrancea (Théâtre National «I. L. Caragiale», 1967/1968).

On a insisté d'une façon analytique sur les modulations et les pauses rythmiques lors de la récitation de la prière du voïvode Étienne⁷. L'effet émotionnel de sa «technique» est permanent, le texte du rôle devient une véritable partition sonore, déchiffrée avec pénétration, dans sa dynamique affective. Ainsi, dans Vlaicu, «il apaisait les tirades avec souplesse, dans une diction dense et claire, et mettait de la flamme dans les répliques pour lesquelles il trouvait le correspondant nécessaire dans l'état d'esprit du personnage et non dans la tournure du verbe»⁸. Comme on l'a remarqué, la réplique prononcée avec une voix forte est la conséquence normale, dans une manière de s'exprimer ouverte, du sentiment puissant, et pourtant nuancé. La vitalité, le tempérament, l'énergie — qui caractérisent son jeu, capable d'être simple ou solennel, discret ou explosif — n'effacent pas les nuances du sentiment, qui existent et sont marquées par les variations d'inflexion et de ton⁹.

¹ Cette composition unitaire «en facettes» déterminée par ses rapports avec les différents personnages ou groupes de personnages est consignée aussi antérieurement, dans l'attitude et les sentiments mis en relief par Mihai Buznea: présence réconfortante dans le cadre de la famille, résistance pleine de dignité au cours de l'interrogatoire, douleur immense mais contenue, quand on torture son fils, pathos héroïque au procès.

² *Teatrul*, 1956, n° 4, p. 25–26.

³ V. NEGREA (Eduard Covali), *George Calboreanu*, in *Teatrul*, 1959, n° 12, p. 52.

⁴ *Teatrul*, 1974, n° 1, p. 4–5.

⁵ RADU POPESCU, in *Scinteia*, 28 juin 1965.

⁶ Voir *Gazeta literară*, 21 septembre 1967.

⁷ V. NEGREA, *op. cit.*

⁸ V. SILVESTRU, *Prezența teatrului*, 1968, p. 162.

⁹ V. NEGREA, *op. cit.*

IRINA RĂCHÎȚEANU-ȘIRIANU

Au cours des années qui se succédèrent après la seconde guerre mondiale, Irina Răchîțeanu-Șirianu (née en 1920) joua dans un répertoire de pièces consacrées, dont nous mentionnerons celles de Ostrovsky, Shaw, Synge, Pirandello. C'est alors qu'elle interprète le personnage de

Nastasia, l'héroïne de G. M. Zamfirescu, rôle d'un tragique profond qui dans la biographie artistique de l'actrice ouvre la série des figures féminines d'une intransigeance absolue, obsédées à faire et à se faire justice, vengeance le crime, même si l'acte de vengeance devait entraîner après soi leur propre mort. Remarquable, également, quoique n'exigeant pas des efforts trop importants d'interprétation, s'avère la création de l'actrice dans le rôle de Carmina (*La Belle endormie*, par Rosso di San Secondo), pour son exactitude stylistique, preuve d'un «exceptionnel sens artistique»¹. Depuis lors, l'évolution de l'actrice se fit avec beaucoup de lucidité, dans un continuel effort à se surpasser sur le plan professionnel, soumettant chaque rôle à un examen sévère. Ainsi qu'il ressort de ses propres déclarations — certaines de ses interviews sont de véritables analyses autocritiques, d'une grande utilité pour ceux qui veulent connaître sa trajectoire dans le théâtre — ses velléités concernant un répertoire varié (stimulant sa capacité de métamorphose) s'associent avec sa prédilection constante pour les rôles de profondeur psychologique, où ce n'est pas tellement la quantité de texte que la qualité du subtexte qui compte, entraînant tout un mouvement de significations. Ce ne sont pas de personnages avec une conversation abondante, avec des changements de surface, dans le plan anecdotique, qu'elle désire interpréter, mais des rôles de substance dramatique, évoluant dans une perspective historique, exigeant de la part de l'acteur profondeur et sens des nuances. Un pareil rôle d'exception est celui de la Femme commissaire (*La Tragédie optimiste*, par V. Vichnevsky), interprétée avec un pathos romantique, incandescent.

Une préoccupation intime de l'actrice a été de se débarrasser d'une certaine rigidité venant d'un contrôle exagéré de tous les détails de jeu, d'une élaboration qui empêche sa participation intérieure, spontanée, ainsi que son intégration organique dans le spectacle. Elle arrivera à la libération aspirée, à la spontanéité nécessaire,



Fig. 7. Irina Răchîțeanu dans le rôle de Anca de *Năpasta*, par I. L. Caragiale (Théâtre National «I. L. Caragiale», 1969/1970)

en déterminant la position exacte dans la «relation» exigée par la pièce (*Rețeta fericirii* — La Recette du bonheur —, par A. Baranga). Elle trouvera un appui décisif chez le metteur en scène Al. Finți, au cours des répétitions de la pièce *Les Ennemis* de Gorki, Tatiana pouvant être considérée comme une réalisation exceptionnelle. Chaque personnage lui propose un problème de création différent: Iulia (*Surorile Boga* — Les Sœurs Boga —, par H. Lovinescu) lui offre «la possibilité de suivre l'évolution nettement marquée d'un caractère», allant de l'inhibition à l'éclosion, à l'affirmation toute naturelle de l'individualité. Avec discrétion et vraisemblance, elle relève l'état d'âme d'une femme qui, en dominant son désenchantement avec dignité et lucidité, trouvera par la suite la force intérieure pour se transformer, se détacher du passé.

L'actrice devait forcément, au cours de sa carrière, s'arrêter au rôle d'Anca (*Năpasta* — Fausse accusation —, de Caragiale), rôle qu'elle conçut avec «pathos et simplicité paysanne et un profond caractère tragique populaire, sans réussir à perdre les données de sa féminité passionnée. J'étais forcée de la sorte d'aller à une réalité profonde de la vie, de concentrer au maximum ma force d'expressivité, avec une extrême économie de gestes»². En fait, elle allait à l'essence du rôle, en permanence intensifié dans ce qu'il a de tragique. Ce ne sont ni la ruse, ni son déchirement intérieur qui l'intéressent d'une façon prédominante, mais le personnage en tant que symbole justiciable dans les conditions de la tragédie, considérée d'un angle culturel de vaste ouverture temporelle. C'est une «,érinnye» qui, la loi du sang une fois satisfaite, se muera en une «euménide», comme dans le mythe grec»³.

L'actrice considère que sans cette variété de rôles — pourtant unitaire, faisant partie d'une suite typologique qui peut être identifiée — elle n'aurait pas acquis l'expérience des individualités interprétées et aurait été incapable de créer le rôle de Lady (*Orpheus Descending*, par T. Williams), création qui marque l'apogée de sa maturité artistique. Séduite par la nature dramatique de l'héroïne, elle la construit petit à petit, dans ses «subtextes», insistant sur les moments d'improvisation, lorsque s'éclairera sa propre perspective par rapport à la «perspective du rôle». Sa réussite fut amplement commentée pour la manière dont «elle composa avec un grand art du vécu le rôle de la femme endurcie qui a toujours gardé au fond d'elle une opposition sourde et une noble soif de vengeance, jubilant avec passion au moment où elle peut se confesser, aimer, lutter»; son interprétation apparaît pleine de «fraîcheur et de flamme,



Fig. 8. — Irina Răchițeanu (La Mère) et Colea Răutu (Le Père) dans *Pisica în roaptea anului nou* (Le Chat dans la nuit du nouvel an), par Dumitru Radu Popescu (Théâtre National «I. L. Caragiale», 1970/1971),

de tension dramatique, ce délicatesse, confiance et de grande douleur, exprimées toutes les fois avec force et science du dosage»⁴. «Le trait d'union», dans les manifestations de cette héroïne complexe, entre tous les aspects psychologiques serait «l'amour bouillonnant de vie», tandis que «l'intensité graduée du jeu a rendu possible l'absence de toute résonance mélodramatique»⁵.

La diversité des possibilités de jeu peut être illustrée du fait que Irina Răchițeanu-Șirianu a donné vie sur la scène à Marie Stuart (l'héroïne du drame de Schiller), à Doamna Clara (*Vlaicu Vodă* par A. Davila), mais aussi à la figure de Maria, l'ouvrière des pièces de Al. Voitin *Oameni care tac* (Des Gens qui se taisent) et *Ancheta* (l'Enquête). Sa technique accomplit assés à chacun de ses rôles un jeu concentré, de prestance éthique, des mouvements et des gestes se réduisant au strict nécessaire pour une caractérisation en lignes fermes, aux tons vi-

brants ou aux inflexions authentiques (suggérant, dans le cas de Maria, une origine paysanne). Pour Doamna Clara elle saura trouver «le geste impératif» pour nous convaincre «combien pénétrente peut être la manière lapidaire, directe, d'interpréter la pièce historique»⁶. Une fois de plus, de même que chez Anca, de Caragiale, on retrouve cette intéressante mise en relation culturelle — par extension stylistique — qui fait que les critiques saisissent des références à Shakespeare et Racine, donc une projection de l'héroïne de Davila sur le fond de la grande dramaturgie universelle.

Avec ces personnages et avec d'autres, créés au cours des années suivantes, Irina Răchițeanu-Șirianu accomplit son aspiration vers la tragédie («je languis après les grands rôles tragiques, surtout après ceux de la tragédie antique»). Elle sera la Médée de Sénèque, témoignant une

fois de plus du «savoir, du ton et de la ligne de comportement d'une tragédienne, nous proposant <...> une Médée conséquente dans ses idées, ses buts et ses impulsions»⁷.

Caractéristique pour les personnages joués par elle est une féminité frustrée, qui attend avec dignité ou qui prépare avec ténacité sa libération. Le but est poursuivi avec fébrilité, avec une volonté indomptable. On a dit, à propos de certains de ses rôles que par sa signification, «la création de Irina Răchițeanu mène à une généralisation historique et sociale des événements dramatiques de la pièce <...> depuis l'aspect singulier de la femme <...> jusqu'aux coordonnées critiques d'un moment de la vie <...>»⁸. Implicitement est mise en valeur la dimension éthique de ses interprétations (y compris les rares comédies), dominées par une lucidité dramatique, un pathos intelligent.

Notes

¹ ALICE VOINESCU, in *Revista Fundațiilor*, 1947, n° 5, p. 102.

² Voir *Teatrul*, 1963, n° 3, p. 59.

³ MIHNEA GHEORGHIU, *O dramă a lucidității*, in *Contemporanul*, 6 novembre 1959.

⁴ V. SILVESTRU, in *Contemporanul*, 1^{er} juin 1962.

⁵ VICU MÎNDRA, in *Gazeta literară*, 24 mai 1962.

⁶ V. SILVESTRU, *Prezența teatrului*, Bucarest, 1968, p. 152.

⁷ FLORIAN POTRA, in *Teatrul*, 1975, n° 2, p. 62.

⁸ MIRA IOSIF, in *Teatrul românesc în contemporaneitate*, Bucarest, 1964, p. 122.

Ion Cazaban

TOMA CARAGIU

L'un des comiques les plus doués de personnalité de l'actuelle génération d'acteurs roumains, dont la perte prématurée, injuste, au cours du tragique tremblement de terre du 4 mars 1977, continue à être douloureusement ressentie, fut sans doute Toma Caragiu (1925—1977). Son art avait une rare vigueur qui n'excluait pas pour autant la subtilité. Caragiu infirmait l'opinion selon laquelle la force massive serait incompatible avec l'attaque dissimulée, rusée, avec la malice nuancée. «Un fin ironiste, caché dans un tank... Qui rase tout. Brûle tout. Avale tout» — ainsi le présentait d'une manière très suggestive un critique¹. Son comique était appuyé, il est vrai, mais loin d'être limitatif, ses interprétations faisaient jaillir dans la pensée du spectateur des associations qui ne naissaient souvent qu'après la fin du spectacle. Cette multitude de plans et cette force obsessive, à effet prolongé, cette force d'irradiation, propre au talent de Caragiu, constituaient sa richesse intérieure. On n'oubliait pas facilement ses apparitions, fussent-elles dans le répertoire classique fussent-elles dans un sketch de dix minutes à la télévision.

Dans l'aire étendue de la comédie génératrice d'attitudes désavouantes, de la comédie satirique, qui compromet et anéantit, Caragiu reste mémorable, bien que le théâtre roumain n'ait jamais été dépourvu de comédiens excellent à interpréter les types de la canaille, du perfide, du scélérat (il suffit d'évoquer au hasard Ion Manu, Maria Filotti, Ion Talianu, Nicki Atanasiu, parmi les disparus, Șt. Bănică, Șt. Mihăilescu-Brăila, Vasilica Tastaman, Gh. Dinică — pour suggérer la diversité dans ce registre).

Dans Mackie Messer (*L'Opéra de quat'sous*, 1964/1965), l'éruption de vitalité, l'assurance que donne l'absence totale de scrupules, l'impudence ont suppléé avec succès au manque d'attraits physiques — dans l'acception classique — que ce rôle de personnage «à femmes», séducteur à plusieurs reprises, présuppose théoriquement (en effet, Caragiu n'avait pas l'apparence du jeune premier traditionnel, son visage aux méplats et aux rehauts fortement structurés avait une étrangeté de proportions).

Ultérieurement Caragiu fut un Tipătescu (*O scrisoare pierdută* — Une lettre perdue —, 1971/1972) étonnamment sobre, d'une tranquillité morgue aristocratique, mais qui, en apprenant au 1^{er} acte le chantage, scandait d'une voix

étouffée, contenant sa violence inutilisable: «Le-mi-sé-ra-ble!» en usant d'une septième descendante entre les premières syllabes, avec une seconde ascendante pour le reste du mot et tournant en scène comme un lion en cage.

Un auteur admirablement servi par Toma Caragiu a été A. Baranga. Dans les pièces si corrosives de ce dernier, l'artiste a trouvé un large champ pour exercer sa vocation satirique. «Je crois au sublime de la satire», affirmait le comédien; «j'ai éprouvé le besoin de consulter Daumier de très près» ajoutait-il². Le goût, voire la passion de la satire, représentait pour lui, comme pour Baranga, une dimension de l'existence, de la création; la vision caricaturale, stigmatisante acquérait des fonctions purificatrices et devenait méthode constructive d'amélioration. Le grand succès auprès du public des pièces de Baranga doit beaucoup à la contribution de Caragiu, distribué surtout dans des rôles de directeurs abusifs et démagogues (Cristea, dans *Sfîntu Mitică Blajinu* — Saint Mitică le Doux —, 1965/66, Hrisanide, dans *Interesul general* — L'Intérêt général —, 1971/1972) ou d'instruments bestiaux (le colonel Mîrzacu, dans *Simfonia patetică* — La Symphonie pathétique —, 1973/1974): solennel, arrogant, phrasant abruptement la réplique. L'interprète s'ingéniait à dilater la nullité du personnage sans crainte d'exagérer.

Oui, ne s'en souciant guère d'exagérer: on retrouvait dans les interprétations de Caragiu sa prédilection pour l'art de Hieronymus Bosch, prédilection déclarée dans une interview sollicitée par la revue *Tribuna*³ de Cluj-Napoca. Fort intéressant ce rapprochement établi entre un peintre du XV^e siècle et un acteur de notre époque, dans l'univers vaste et sans âge de l'art; une imagination fertile, bouillonnante, une frénésie cruelle dans les déformations, dans la monstruosité, et pourtant une observation minutieuse de la réalité, des vices et du ridicule, un esprit sarcastique, celui d'un fabuliste dirait-on, de la verve burlesque, violente et parfois trop colorée, grossière aussi, mais toujours très expressive, voici des traits caractéristiques communs aux deux artistes. La référence à Bosch nous aide à définir Caragiu comme un comédien qui, loin de se contenter de reconstituer la réalité photographiquement, la recomposait par des efforts propres, avec le goût du détail révélateur, un comédien sans cesse à la recherche des meilleures modalités de transmission de l'idée-clef de voûte de l'œuvre, sans cesse à la découverte d'un maximum d'expressivité.

Nous ne saurions parler de Toma Caragiu sans l'évoquer aussi dans un rôle dramatique, dans le personnage de Satine (*Les Bas-Fonds*,



Fig. 9. — Toma Caragiu dans le rôle de Pampon, dans *D-ale carnavalului*, par I. L. Caragiale (Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1966/1970).

1974/1975). Ce fut une création de nature à édifier et à rassurer tout spectateur en quête d'une vérité multiple, évasive, parfois attristante et à première vue scandaleuse, mais dont on n'approche pas sans éprouver de la sympathie et, peut-être, souvent, de la pitié. Ce n'était pas une tâche aisée de rendre cette vérité, car dans ce cercle vicieux de sentiments contradictoires, aux innombrables interactions, où coexistent brutalité et bassesse, d'un côté, compréhension et délicatesse, d'un autre, toutes authentiques d'ailleurs, on ne saurait définir ce qui est cause et ce qui est effet.

Qu'il eût l'intuition exacte de la chaleur humaine vacillant sous le cynisme est un fait dont témoignent ses annotations en marge du personnage du temps des répétitions, alors qu'il méditait, qu'il accumulait, qu'il «mûrissait» son rôle (commentaires conservés dans les Cahiers de la mise en scène — *Cahiers de spectacle*)⁴: chez cet ex-télégraphiste, ancien détenu, actuellement vagabond, tricheur et ivrogne, au demeurant enjoué et fêtard, l'un des plus anciens

pensionnaires de l'asile, il décelait d'éphémères — mais combien significatives — vibrations d'intérêt humain, de profonde solidarité envers ses semblables (par exemple, au IV^e acte, Satine: «Nastia, tu ne vas donc plus à l'hôpital?» Nastia: «Qu'y faire?» Satine: «Voir ce que Natacha devient»). La justesse de ton, l'absence de toutes traces de vaine littérature, la grande simplicité avec lesquelles Caragiu, dans le silence de la nuit, allongé sur son lit (on le voyait à peine), dans le noir (pour un peu, le spectacle lamentable et poignant de la déchéance, de la lente submersion, s'estompait), récitait le fameux monologue sur l'homme, qui finit avec les mots

«prenons soin des enfants» (IV^e acte), produisaient comme une éclaircie, créaient un extraordinaire moment de détente et d'émotion. En restait-il quelque chose de cette émotion dans la dure réplique finale du drame, lorsque, en apprenant que l'Acteur s'est pendu, le même tendre et féroce Satine ne trouve rien d'autre à dire que «il nous a gâté la soirée, l'idiot!»?

«Que faire pour tuer le temps», se demande Satine à un moment donné, et la question pourrait servir de motto à cette tragédie de la stagnation et de la décomposition. Toma Caragiu-l'interprète ne savait pas alors qu'il ne lui restait même pas deux ans à vivre.

Notes

¹ ECATERINA OPROIU, *Revelion*, in *Contemporanul*, 1973, 5 janvier.

² TOMA CARAGIU, *Cred în sublimul satirei*, in *Tribuna*, 1973, 17 mai.

³ *Ibidem*.

⁴ TOMA CARAGIU, *Harul lui Satin: a observa și a gândi* (*Caiete de spectacol. Un document: filmul rep.țiților*), in *Teatrul*, 1975, n° 6, p. 28).

R A D U B E L I G A N

Au point de vue de l'école d'interprétation, Radu Beligan (né en 1918) est-il un acteur réaliste? romantique? Au point de vue des genres abordés, est-ce un comique? un tragédien? On pourrait répondre par l'affirmative à toutes ces questions, mais la réponse n'exprimerait chaque fois qu'en partie la réalité. La complexité de l'artiste ne permet pas d'étiquetages préétablis, exclusifs, simplificateurs. Choisissons un autre critère de jugement, celui qui vise le processus intime de la création, la capacité créatrice du comédien; nous constaterons que Beligan est un cérébral, un acteur d'attitude, qui dialogue avec l'auteur dramatique à l'égal, qui charge le texte de sous-texte personnel, lui donne de nouvelles dimensions, impose un univers, le sien, mais en consonance, toujours à la mesure de l'auteur, dépassant de la sorte la stricte transmission, la copie, la reproduction. Outre ses qualités professionnelles, Radu Beligan (qui, soit dit en passant, fait partie du Comité de direction du mouvement théâtral mondial et présida pendant plus de dix ans l'I.T.I.) possède les qualités intellectuelles qui sont le plus solidaire, le plus utile allié du talent. Son art couvre des territoires divers, son comique est mêlé de tragique, et cette ambiguïté contenue — cette simultanéité très moderne — constitue l'une des dominantes du style de Beligan.

Peut-être faudra-t-il reprendre ici — à propos de Beligan — l'importante distinction qu'Henri Bergson faisait entre le comique et le spirituel

(on trouve «qu'un mot est dit comique quand il nous fait rire de celui qui le prononce, et spirituel quand il nous fait rire d'un tiers ou rire de nous») et aussi, avant d'aller plus loin, la tentative de Bergson de définir l'esprit — bien que «cette essence très subtile ne soit de celles qui se décomposent à la lumière» — : «on appellera <...> *esprit* une certaine disposition à esquisser en passant des scènes de comédie, mais à les esquisser si discrètement, si légèrement, si rapidement, que tout est déjà fini quand nous commençons à nous en apercevoir» (*Le Rire. Essai sur la signification du comique*. II. «Le comique des mots»).

Mais, puisqu'il s'agit d'esprit, pourquoi ne pas recourir à un auteur qui fait autorité: «Ce qu'on appelle esprit est tantôt une comparaison nouvelle, tantôt une allusion fine; ici l'abus d'un mot qu'on présente dans un sens, et qu'on laisse entendre dans un autre; là un rapport délicat entre deux idées peu communes; c'est une métaphore singulière; c'est une recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais de ce qui est en effet dans lui; c'est l'art ou de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre; c'est celui de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner. Enfin» — ajoute avec humour Voltaire — «je vous parlais de toutes les différentes façons de montrer de l'esprit si j'en avais davantage» (*Dictionnaire philosophique*, «Esprit», Section première).

Cette qualité particulière de comique, qui touche comme en passant, sans appuyer, qui

suggère sans souligner de rouge, dénommée «esprit» («du comique volatilisé» — pour citer Bergson encore), propre à Beligan, explique l'affinité (avouée d'ailleurs) entre l'acteur et la littérature de George Topîrceanu, de Mihail Sebastian, de Al. Mirodan; l'élan poétique freiné et même censuré par la lucidité et l'auto-ironie, le mélange de rêve, fantaisie, réalisme rigoureux, le sourire à la place du rire¹, en général un comique qui, au lieu d'insensibiliser, d'anesthésier l'émotion, par contre la provoque, établissent entre ces auteurs et notre comédien une parenté spirituelle. Dans cet ordre d'idées, l'incomparable création de Beligan dans les rôles de Miroiu (*Steaua fără nume* — L'Étoile sans nom, 1956/1957), Jeff (*Jocul de-a vacanța* — Le Jeu des vacances, 1971/1972), Cerchez (*Ziașiții* — Les Journalistes, 1956/1957), Cheryl (*Celebrul 702* — Le Célèbre 702, 1960/1961), Gore (*Șeful sectorului suflute* — Le Chef du secteur des âmes, 1963/1964) exprime une rare superposition de dispositions, sensibilité, poésie et intelligence entre auteurs et acteur et, comme une conséquence de cette heureuse rencontre, pour Beligan le plaisir du jeu.

Malgré sa vocation de soliste, Beligan fait preuve d'un sens aigu des proportions dans ses relations avec les partenaires, «laissant continuellement l'impression de n'être préoccupé que du soin de donner la réplique», «imposant à ses répliques cette continuité à laquelle son partenaire ne peut pas s'arracher». «Avec la préoccupation permanente de comprimer son émotion, éprouvant une sorte de gêne à l'égard de ses propres accents de lyrisme, (...) il enveloppe son partenaire comme dans un voile de chaleureuse compréhension (...). Ces scènes conservent quelque chose de la grâce intérieure que nous lui connaissons, de cette disposition intime qu'il a de s'appropriier les sens poétiques d'un texte et de vivre intégralement l'émotion esthétique que celui-ci lui procure»².

Dans un genre tout à fait différent, l'interprétation du personnage Khléstakov de Gogol (*Le Revizor*, 1952/1953 et aussi 1958/1959) a effectivement mis en évidence «la virtuosité du pianiste» dont Beligan parle dans *Pretexte și subtexte*³: «Nul trait (...) ne doit être relevé avec brutalité, cependant ni laissé se perdre. Apparemment, à peine touchée, chaque note doit résonner distinctement». C'est de légères touches successives, d'imperceptibles renvois à la vie antérieure à l'apparition sur scène du personnage, de quelques gestes dénués d'importance, «les anonymes gestes quotidiens», qu'il considère d'ailleurs comme «les plus intéressants»⁴, des inflexions de sa voix et du débit précipité, de toute la teneur satirique



Fig. 10. — Radu Beligan (Bérenger) et Ion Lucian (Jean), dans *Rhinocéros*, par E. Ionesco (Théâtre de Comédie, 1963/1964).

du texte que prit finalement forme et s'anima le portrait scénique, d'une extrême minutie réaliste, d'un incapable, d'un homme qui n'existe qu'en dépendance des autres.

Certes, les succès de Radu Beligan en tant qu'acteur de comédie ne l'empêchent pas d'avoir des ambitions de tragédien. Ainsi dans Tausenbach (*Trois sœurs*, 1949/1950), lucide, conscient de la vanité de tout espoir, mort avant même d'être tué par la balle, se sont visiblement affirmées les ressources tragiques de l'acteur. Dans un autre répertoire, particulier au climat d'après la dernière guerre mondiale, également: par exemple dans Bérenger (*Rhinocéros* 1963/1964), le refus, peut-être ridicule, de s'intégrer au «troupeau» devient douloureux parce qu'il émane d'un homme conscient du grotesque de la situation, mais persévérant dans son intransigeance, un faux faible. Ou dans George (*Qui a peur de Virginia Woolf?* — 1970/1971) ou Mel (*Le Prisonnier de Manhattan* — 1972/1973).

Le brillant interprète de Ionesco et d'Albee s'est attaqué récemment avec courage au rôle de Richard III (1976/1977), imposant avec

indépendance d'esprit à ce personnage typiquement shakespearien une vision brechtienne, qui n'a pas échappé aux commentateurs. Sans partager l'opinion de Jean de Beer, lequel, partant de la création de Beligan dans le rôle titulaire, considérait le spectacle du Théâtre National de Bucarest comme un «one-man show»⁵, nous admettons que l'interprète a usé d'une teinte nouvelle dans le portrait du roi scélérat, une teinte qui relève son astuce, rehausse son sarcasme, et qu'il y a introduit une pointe d'auto-amusement, un certain dédoublement, comme si le fauve ne cessait de se surveiller et de goûter le spectacle de l'évolution de ses propres trames. L'expressivité sobre, qui jaillit des profondeurs («je ne suis pas l'adepte de la composition extérieure. Je déteste les perruques, les postiches, les accessoires,

les tics...»⁶), est encore un témoignage de l'effort de chercher et de comprendre, de la capacité de concentration intérieure, de l'originalité de pensée du comédien.

Au début de la saison 1977/1978, dans le rôle principal de la parodie «anti-historique» *Romulus le Grand*, Beligan a atteint un niveau «de grande hauteur aérienne», équilibrant avec art «le don de la gaieté folle et de la mélancolie, du plaisir sur un fond de tristesse, de la méditation poétique et de la poésie de chaque mot». C'est ce que notait un critique (autrement difficile à satisfaire), Radu Popescu, qui n'a pas craint de comparer Radu Beligan, directeur du Théâtre National de Bucarest, à Pablo Casals, la «sacralité» que tous les deux ont mis à servir l'art les rapprochant et les inscrivant en une zone commune de dévotion⁷.

Notes

¹ «Il se peut que rire rime avec sourire, mais il est sûr qu'il ne vont pas ensemble» (RADU BELIGAN, *Pretexte și subtext*, Bucarest, 1968, p. 166).

² LETIȚIA GÎTZĂ, *Despre stilul lui Radu Beligan*, in *Teatrul*, 1957, n° 3, p. 91.

³ RADU BELIGAN, *op. cit.*, 52—53.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Temps Nouveaux*, 1977, n° 6 (juin).

⁶ RADU BELIGAN, *op. cit.*, p. 165.

⁷ *Cronica teatrală*, in *România liberă*, 7 octobre 1977, p. 2.

Anca Costa-Foru

MARIA CUPCEA

Née en 1903, Maria Cupcea (connue également sous les noms de Maria Munteanu ou Maria Popa), diplômée du Conservatoire de Musique et Art dramatique de Cluj-Napoca, débuta sur la scène du Théâtre National de cette ville en 1929 dans un rôle secondaire de la pièce *Apus de Soare* (Le Crépuscule). Cependant, son véritable début eut lieu, la même année, avec le rôle de Tofana de *Patima Roșie* (La Passion rouge), par M. Sorbul, rôle qu'elle reprendra bien des années après, en 1944/1945.

Actrice particulièrement douée, ayant créé plusieurs rôles dans des films, Maria Cupcea témoigne d'une grande vitalité artistique, de nombreuses ressources intellectuelles, de multiples préoccupations artistiques et culturelles, éducatives. Auteur de pièces pour enfants et pour le théâtre de marionnettes, d'adaptations d'après des contes célèbres, compositeur de talent, elle fit l'illustration musicale, prégnante et colorée, des spectacles *Marie Stuart*, par Schiller, *Viforul* (La Tourmente), par B. Șt. Delavrancea, *Mesure pour mesure*, par Shakespeare, etc.; professeur de la chaire de déclamation de l'Institut «Szentgyörgy Istvan» de Cluj-Napoca depuis 1949 et jusqu'à son départ

pour Tîrgu Mureș (et directrice de cet institut au cours des années 1950—1951), Maria Cupcea dirigea le «cours de diction et de parler expressif» à l'Université Babeș-Bolyai, Faculté d'Histoire et de Philosophie, de 1965 à 1968.

L'art de Maria Cupcea — synthèse harmonieuse de sentiment, intelligence et technique de scène — se caractérise par sa noblesse et sensibilité, soit quand elle officie, avec distinction et virtuosité, avec un jeu des mains qui «formaient un poème de nuances», la rôle de Chimène dans *Le Cid* de Corneille (1944/1945), soit quand elle incarne, avec une vibration profondément humaine, avec discrétion, une simple et humble femme — Miranda de *Arborele genealogic* (L'Arbre généalogique), par Lucia Demetrius (1957—1958). L'actrice prend, tour à tour, d'autres visages, d'autres aspects; de l'imposante noblesse spirituelle, de la dignité statuaire de Marie Stuart, elle passe avec naturel à l'attendrissante mère Lu-si-piu (*Typhon*, par Tzao-Yui, 1958/1959), personnage plein de bonté, de douceur, de résignation. L'actrice crée des figures humaines, fondamentalement différentes comme structure et conditionnement historique, figures aux antipodes au point de vue du ressort intérieur et physiologique, parcourues néanmoins par le fluide magnétique de sa noblesse et de sa sensibilité.

Libérée des canons, cette actrice «distinguée et toujours gaie sur un grand fond de tristesse»¹ considère que l'élan de la liberté créatrice est essentiel pour le théâtre, pour son art. Et si cet élan n'a pas été toujours à même de se manifester dans le choix des rôles auxquels elle rêvait (elle avait souhaité de jouer dans *Résurrection*, de L. Tolstoi, dans *Maison de poupées*, de H. Ibsen, *Vêtir ceux qui sont nus*, de L. Pirandello), il a sûrement contribué, en une mesure décisive, au choix des modalités d'expression, au décanage de l'idée à travers la voix, la mimique, le geste — une voix limpide et enveloppante, des gestes, des expressions, des attitudes ciselés avec minutie.

Cette subtile interprète de drame est une tragédienne de grande vibration, qui apporte sur la scène un jeu vivant, moderne. Dans *Médée*, par exemple (*Tragicii Greci*, 1962/1963), Maria Cupcea vit avec un troublant don de soi les passions contradictoires qui consomment l'héroïne, elle les vit avec naturel, avec intensité, de sorte que chaque situation nouvelle, aussi surprenante soit-elle, semble pourtant vraisemblable et contredit avec crédibilité la situation antérieure. L'émotion profonde n'est pas brusquement déterminée par le geste final de l'héroïne, mais par chaque moment à part, l'actrice mettant en évidence les facettes multiples et contradictoires de sa tragédie, dans un style vibrant, moderne par la sincérité de son



Fig. 11. — Maria Cupcea (Lu-si-piu) dans *Typhon*, par Tzao Yui (Théâtre National de Cluj-Napoca, 1958/1959).

interprétation, par l'équilibre et la nuance de l'émission vocale, style qui définit la création entière de Maria Cupcea.



¹ Ion Olteanu, *Cluj*, in *Teatrul*, 1966, n° 12, p. 83. *Notes*

SILVIA GHELAN

Actrice avec une personnalité bouleversante, dont la beauté sur scène «est source d'émotion», Silvia Ghelan possède un don subtil d'intuition et intelligence scénique, appartenant, par son exigence, à la famille des acteurs doués qui polissent, avec patience et inspiration, chacun de leurs rôles.

Elle compose son personnage avec un savoir particulier, partant de l'idée-clef, et le projette ensuite, dans son évolution, en une infinité d'images, de sorte que les rôles créés par elle ont une grande expressivité et force de commu-

Fig. 12. — Maria Cupcea (Gertrude) dans *Hamlet* de Shakespeare (Théâtre National de Cluj-Napoca, 1958/1959).



Fig. 13. — Silvia Ghelan (Mary Tyrone) dans *Long voyage dans la nuit*, par O'Neill (Théâtre National de Cluj-Napoca, 1967/1968).

nication de l'univers humain et d'idées. Les «discontinuités de comportement» de l'épouse, dans *Long voyage dans la nuit* (par O'Neill, 1967/1968) elles les obtient par le moyen de ces images de force et de tendresse infinies, de fragilité et de ténacité, faisant flotter autour d'elle, jusque dans les moments les plus opressants de la déchéance, une atmosphère de noble élégance, qui accentue et humanise le tragique troublant de son destin. La soif de vie de l'héroïne de *Orpheus Descending*, par T. Williams (1961/1962), est transmise par une suite d'états d'âme, vigueur et amertume, tristesse et obstination, appréhension et espoir qui se mélangent et fusionnent, créant cette ineffable substance dramatique du personnage.

La présence scénique de Silvia Ghelan respire la simplicité, le naturel, tout en étant marquée par une théâtralité à part, jaillie de la concentration dramatique intérieure, soulignée par la

voix qu'elle sait conduire avec intelligence à travers tous les registres. Avec cette personnalité constante, l'actrice modèle des figures différentes, des destins étonnants par leurs contradictions: d'un naturel parfait dans *Léone* (*Les Parents terribles*, par Cocteau, 1966/1967), distinguée, sévère, reine dans l'esprit d'une éducation artificielle, catholique, dans *Doamna Clara* (*Vlaicu Vodă*, par A. Davila, 1965/1966), sobre, émouvante, avec une grande force tragique dans *Clytemnestre* (*Iphigénie en Aulide*, d'Euripide, 1965/1966), délicatement pathétique, mélange troublant de vitalité, précarité psychique et morale et de fragilité dans *Blanche* (*A Streetcar Named Desire*), sous une triple hypostase, comique-tragique-passionnelle dans *Cesonia* (*Caligula*), robuste, sensuelle, jouant avec sincérité le mélodrame, avec des gestes ridicules empruntés du café «Union», dans le rôle de Veta (*O noapte furtunoasă*), Silvia Ghelan apparaît toujours sur la scène comme acteur et personnage.

L'actrice est une grande interprète de l'âme humaine, elle découvre avec patience et compréhension les plis les plus secrets de l'âme et de la pensée humaines, les ressorts, parfois insoupçonnés qui déclenchent le drame, la comédie, la tragédie humains. Trois destins: Silvia



Fig. 14. — Silvia Ghelan (Cesonia) et George Mottoiu (Caligula) dans *Caligula* de A. Camus (Théâtre National de Cluj-Napoca, 1968/1969).