

COORDONNÉES DU SPECTACLE THÉÂTRAL

LIVIU CIULEI, METTEUR EN SCÈNE SHAKESPEARIEN

Ileana Berlogea

Pour des milliers de spectateurs européens, américains ou australiens, comme pour les spécialistes, le nom de Liviu Ciulei est aujourd'hui synonyme de théâtre de bonne qualité, professionnalisme élevé dans le domaine de l'art scénique, respect pour le texte, foi dans l'acteur, généreuse ouverture vers le neuf, sincère et sensible vibration pour les angoisses de l'homme contemporain mais aussi esprit équilibré et pondéré jailli de l'amour de la vérité et du beau, de la responsabilité civique.

On a souvent affirmé de l'art théâtral que c'est un art de synthèse, qui combine dans le processus de création des procédés et des modalités propres aux autres arts, comme seraient la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, la musique, cependant on n'a pas signalé le fait qu'un authentique homme de théâtre doit, à son tour, être un créateur capable de voir dans l'espace au même titre que l'architecte, avoir le sens des couleurs et des lignes au même degré que l'artiste plasticien, percevoir les sons et les interpréter à l'instar du musicien, être sensible à tout ce que peuvent transmettre les paroles dans l'œuvre d'un poète, tout en étant capable de leur donner un corps dans de nouvelles synthèses théâtrales. « Le théâtre n'est pas une chose réelle, ce n'est pas la vie, on le sait. Il veut prendre l'apparence de la vie, son caractère est donc de paraître, dans le double sens du mot. Paraître contient implicitement une dose de duperie. Nous devons « duper » d'une façon convaincante et le public se plaît à être dupé. Plus la dupe est convaincante, plus il nous accepte. Quand nous ne le dupons pas, il nous déteste. À l'aide de tous ces mots je voulais arriver à un paradoxe : la dupe contient un mensonge et la convention théâtrale inclut, comme un acquis, ce mensonge. Néanmoins, ce grand mensonge, le théâtre, n'a qu'un seul but : la vérité... La vérité est toujours une certitude et une aspiration, or le théâtre, en essence, s'occupe de ce qui s'oppose à la vérité. La vérité et ce qui s'oppose à la vérité sont les coordonnées fondamentales de l'existence du théâtre »¹, affirme Liviu Ciulei, en essayant de définir sa foi artistique.

Ce « mensonge » de l'art théâtral, perçu par le spectateur sur le plan intellectuel, sensoriel, auditif et visuel, a besoin, pour exister, de l'acteur, du peintre, du musicien, ainsi que de celui qui ordonne tous les

éléments composants dans un certain temps et lieu. Et cet homme de théâtre doit savoir regarder d'abord avec les yeux de l'intellect, puis ciseler avec l'exigence du sculpteur et la délicatesse du miniaturiste. Or, Liviu Ciulei est tout d'abord un homme qui sait voir, pour lequel le spectacle signifie le déroulement d'une action dans un cadre défini par un rapport continu et dialectique entre les volumes statiques et les volumes en mouvement.

Il a commencé par étudier l'architecture et reste jusqu'à ce jour un architecte épris d'exactitude et de précision, un passionné des lignes parfaites, explorant l'espace en quête de trouver ses significations. Le spectacle ne représente pas pour Liviu Ciulei simplement une action placée sur la scène, mais une action qui englobe en égale mesure les acteurs et les spectateurs, toute vision scénique essayant de trouver de nouvelles relations spatiales et des angles de communication inédits. Sa conception de la mise en scène consiste en une totale harmonie entre les espaces où évoluent les acteurs, le public et les significations du spectacle. Il a conçu et créé de nouveaux espaces dans notre théâtre. Il les a conçus en tant que metteur en scène, peintre, scénographe, mais aussi en tant qu'architecte. Il a défendu avec ardeur et acharnement, apportant de solides arguments scientifiques, la scène ouverte, la scène-arène, la scène élisabethaine, dans ses études *Trecut și viitor în arhitectura teatrului de astăzi*², *Scenografia și arhitectura teatrală*³, *Lumina și sunetul în spațiul teatral*⁴, mais surtout il en a démontré le

caractère contemporain et leur grande disponibilité en construisant de nouvelles salles de théâtre. Le Studio du Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », combinaison originale et audacieuse entre la scène-arène et la scène à l'italienne, rendant possibles les spectacles à ample déroulement, de même que le Studio du Théâtre « A. Davila » de Pitești ont été projetés et réalisés par Liviu Ciulei.

L'architecte fut dès le début attiré par l'instable et incertain art de l'acteur. En doublant les études d'architecture avec celles de théâtre, il sera, en 1946, sur la scène du Théâtre « Odeon », l'interprète de Puck dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, dans une vision dominée d'idéalisation féerique mais aussi de robuste gaité populaire. D'une part des calculs mathématiques solides et précis qui compriment la fantaisie, en la connectant au possible et au réalisable, d'autre part l'intuition, l'incertitude, l'émotion de l'inédit et de l'inattendu, l'enthousiasme trompeur d'un public capricieux, l'attente anxieuse des applaudissements, l'échange, soir après soir, de sa propre identité avec une identité étrangère.

Après des expériences de jeunesse au Théâtre « Odeon », aux côtés de Marietta Sadova, Dan Nasta, Clody Bertola, Corina Constantinescu, Marietta Rares, Nicolae Tomazoglu, Dem Savu et Florin Stroe, lorsque ses préoccupations se divisent entre le jeu et la scénographie, lorsqu'il pense au point de vue plastique les spectacles dans lesquels il essaie ses forces aussi en tant qu'interprète, Liviu Ciulei passe au Théâtre Municipal, dirigé par l'énergique et infatigable Lucia Sturdza Bulandra. L'ensemble, au début encore jeune, constitué cependant d'excellents interprètes, attaque avec audace un répertoire varié, dans lequel les pièces contemporaines roumaines, les drames classiques, les ouvrages de Tchekhov, Schiller, Shakespeare, Shaw trouvent des expressions intéressantes. Le 19 janvier 1949, Liviu Ciulei esquisse un ironique et autodestructif Treplev dans *La Mouette* de Tchekhov, réalisant en même temps, seul ou avec d'autres peintres scénographes, les décors pour une série de spectacles shakespeariens réussis et intéressants, à Bucarest et dans la province. Pour Marietta Sadova, qui met en scène au Théâtre National de Cluj-Napoca *Othello*, avec Toma Dimitriu dans le rôle principal, Liviu Ciulei construit un décor sobre, dramatique. Dans une toute autre

tonalité, aux dominantes blanches, il réalise avec A. G. Bragalia le décor pour un *Othello* mis en scène par Nicolae Massim à Bucarest. Il fait aussi les décors pour *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, au Théâtre National de Jassy. Cette intense activité de peintre scénographe est associée avec celle d'acteur ; il sera Olivier dans *Comme il vous plaira*, monté au Théâtre Municipal en 1950, dans une vision de type réaliste-constructif, témoignant d'un grand respect pour la vérité psychologique et pour la vie intérieure riche et nuancée des personnages.

En 1956, l'acteur et le scénographe Liviu Ciulei arrive, presque tout à coup, à être le porte-parole de sa génération, ayant lancé un pathétique appel pour la « re-théâtralisation » du théâtre, pour le retour à la force de suggestion du signe théâtral et pour délester la scène en éliminant les décors construits comme une reproduction fidèle de l'apparence de la réalité environnante.

Les premières années après la Libération, qui sont des années de recherche et de prise de position, avaient beaucoup amélioré la situation du théâtre roumain, contribuant à la formation d'ensembles puissants, permanents, stables, à Bucarest et dans les autres villes de Roumanie. Les textes sérieux furent étudiés en profondeur, les personnages analysés jusque dans leurs moindres détails, le règne des vedettes aboli, le travail en commun renforcé, des relations d'un naturel presque parfait instaurées.

Cependant, les grands progrès réalisés risquaient de se transformer en entraves, aboutissant à un art scénique plutôt unilatéral, à une uniformité du cadre scénique, voire même des visions de la mise en scène. Et Liviu Ciulei est parmi les premiers à tirer le signal d'alarme, plaidant pour le droit des créateurs de quitter la reproduction sèche, aride, objectiviste, tenant ainsi le pas avec les grandes réformes des arts plastiques. « Ce qui est valable du côté conventionnellement suggestif de notre art avait été éliminé par d'autres pour être remplacé par la pratique d'une extraction photographique de la réalité, bien que sur le plan théorique on parlât avec insistance de la nécessité de pénétrer dans l'essence et dans les significations. »⁵ En analysant le danger représenté par une reproduction de type photographie-musée, Liviu Ciulei insiste sur la merveilleuse qualité du théâtre de pouvoir agir par la

suggestion : « Le théâtre, comparé aux autres arts, est fort généreux dans sa force de suggérer. Un détail, s'il est mis en valeur, met en branle l'imagination des spectateurs et l'envoi du spectateur dans cet univers imaginaire peut être fait avec précision. Seule la musique laisse, peut-être, une liberté encore plus large à l'imagination du réceptif<...>. Dans l'art du théâtre, le désir de tout montrer crée justement une limite à la possibilité d'imaginer du spectateur. La maîtrise de l'artiste de théâtre consiste, en grande mesure, à suggérer avec un élément, en évitant le tout, abandonné à la capacité de compléter du spectateur. »⁶

Son argumentation est pondérée, solidement bâtie, comme le sont, au demeurant, sa vie et son activité entières. Il veut qu'on renonce aux simplifications et à l'uniformité, au nom du vrai théâtre, du vrai art. « Théâtraliser, mais pas pour l'amour de la théâtralisation, pas pour susciter d'une manière artificielle l'intérêt ou pour faire à tout prix autrement que dans la réalité immédiate, mais pour une réalité transmise avec des images spécifiques à l'art de la scène. Pas d'architecture entassée et minimisée sur une scène mesquine, pas d'édifices reproduits avec un inutile effort, en carton, mais des images scéniques, poétiques et dramatiques, concrétisées dans des décors. »⁷

Deux décades se sont écoulées depuis, chargées de réalisations intéressantes, définies par une affirmation continue et ascendante. Deux décades pendant lesquelles il a suivi avec une curiosité créatrice toutes les réformes orageuses et violentes du langage scénique apportées par le Living-Theatre, le Bread and Puppet, le Open-Theatre dans la septième décade, cependant pas un instant il n'a lâché le texte, ni appliqué des modalités qui lui soient étrangères. Il a laissé à l'interprète la liberté, il a trahi les rigueurs du temps et de l'espace, il a associé la parole à la danse, mais il a en permanence cherché la justification dans le sens des personnages, dans le message communiqué. Il a rapproché Shakespeare de notre époque, allant jusqu'à habiller ses personnages dans les vêtements du XIX^e siècle, voire même ceux de nos jours, mais seulement pour le sentir plus près, pour mieux le comprendre.

Formé à l'école théâtrale roumaine dont il représente amplement la spiritualité, la mesure, le respect pour la vérité, Liviu

Ciulei se fait en même temps l'interprète de notre ouverture vers l'universalité, ses préférences et choix allant avec certitude vers les grandes valeurs du théâtre, profondément pénétrées dans la conscience de notre public, ou bien, comme dans le cas de Büchner, y apportant le point de vue d'un homme de culture roumain, capable d'en déceler des sens poétiques et philosophiques insoupçonnés par les compatriotes mêmes du dramaturge.

Bien qu'il ait été et qu'il soit encore très actif, réalisant presque chaque année une nouvelle ouverture vers la dramaturgie roumaine ou celle universelle, on peut néanmoins détacher quelques directions qu'il suit avec constance, quelques auteurs qu'il affectionne particulièrement, des œuvres dont il cherche avec ardeur des correspondances dans notre sensibilité ; ce sont Shakespeare, Büchner, Wedekind, Tchekhov, Gorki, Caragiale, Eugene O'Neill, Bertolt Brecht et, parmi les contemporains, Titus Popovici, Eugen Ionescu, A. B. Vallejo, Friedrich Dürrenmatt et Paul Foster.

Les spectacles créés par Liviu Ciulei sur la scène du Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » : *Sainte Jeanne* par G. B. Shaw (1958), *Passacaglia* par Titus Popovici (1960), *Les Bas-Fonds* (1960 et 1975), *Comme il vous plaira* par Shakespeare et *Les Enfants du Soleil* par Maxim Gorki (1961), *L'Opéra de quat'sous* par Bertolt Brecht (1964), *La Mort de Danton* par Georg Büchner (1966), *Macbeth* par Shakespeare (1968), *Léonce et Léna* par Georg Büchner (1970), *Play Strindberg* par Friedrich Dürrenmatt (1971) *Une lettre perdue* par I. L. Caragiale (1972), *Le Pouvoir et la Vérité* par Titus Popovici (1973), *Elisabeth I^{re}* par Paul Foster (1975), *A Long Day's Journey into Night* par Eugene O'Neill (1976), *La Tempête* par Shakespeare (1979) furent non seulement des réalisations d'exception de ce théâtre, mais aussi des créations scéniques qui ont fait connaître le théâtre roumain à l'étranger. Sa présence dans le cadre d'autres ensembles théâtraux, comme, par exemple, à Baia Mare, où il met en scène et réalise les décors pour *Le Sommeil de la Raison* par A. B. Vallejo, le 19 octobre 1972, ou au Théâtre de Piatra Neamț, où il crée le cadre scénique pour *La Source* par Marin Sorescu dans la mise en scène de l'auteur même, le 6 mars 1975, constitua un véritable revirement pour les théâtres respectifs.

Toutefois, la première confrontation internationale de Liviu Ciulei ne sera pas liée au théâtre, mais au cinéma. En 1965 il reçoit, au Festival de Cannes, le prix pour la mise en scène pour le film *La Forêt des pendus*, d'après le célèbre roman de Liviu Rebreanu. Film d'auteur, de même que *L'Eruption* et *Les Flots du Danube* réalisés auparavant, le film avait révélé un artiste intellectuel, attentif aux détails, capable de trouver l'unité intérieure entre l'homme et la nature. Le drame de Apostol Bologa, comme celui de l'officier tchéque, interprété par Liviu Ciulei lui-même, avait pour témoins non seulement les hommes, mais aussi la nature, la terre et le ciel s'unissant presque pour pleurer sur la mort de ces fils injustement tués.

Les tournées du Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » à Leningrad, en 1966, avec *L'Opéra de quat'sous* par Bertolt Brecht et *Scènes de carnaval* par I. L. Caragiale, dans des décors réalisés par Liviu Ciulei, à la Rassegna Internazionale degli Teatri Stabili, de Florence, en avril 1969, avec *La Mort de Danton* par Georg Büchner et, un an après, en 1970, toujours là, avec *Léonce et Léna* du même auteur, en 1970 encore, en République Fédérale d'Allemagne avec le même spectacle, en août 1971 en Grande-Bretagne, Hollande et République Fédérale d'Allemagne, avec *Léonce et Léna* et *Scènes de carnaval* remettent le nom du metteur en scène roumain dans les débats des critiques et des spécialistes, renforçant l'idée que le théâtre roumain fait preuve d'un caractère sérieux et professionnel et que Liviu Ciulei est l'un des plus grands metteurs en scène d'Europe. Année après année ses spectacles montés sur les scènes de l'étranger viendront confirmer l'émouvant témoignage de Orson Welles lors de l'interview accordée à la revue *România literară*, n° 19 du 16 mai 1971 : « Stigmatisé, blâmé et condamné à porter, probablement, toute la vie le fardeau de ma passion (et de ma faiblesse) pour Shakespeare, je ne pouvais pas manquer (j'ignore pourquoi) de tomber à Bucarest aussi sur un cadre d' "exception". Je dis d' "exception" parce que Shakespeare est partout joué, mais je souligne d' "exception" parce que Liviu Ciulei nous a peut-être offert le plus original et le plus authentique (comme sève) Shakespeare parmi quelques centaines que j'ai vus et que, au cours de ma longue carrière de journaliste et de metteur en scène, j'ai dû avaler, de gré ou de force. Je ne le regrette pas et je remercie Liviu

Ciulei pour le spectacle, même si je crois que nous avons des conceptions assez différentes sur la dramaturgie du grand Anglais. Il a réalisé un spectacle étonnant. Je vous le jure, et si ayant vu *Comme il vous plaira* je n'aurai pas dormi une nuit c'est parce que Liviu Ciulei et son équipe sont un orchestre de grande classe, capable non seulement d'orchestrer et d'organiser n'importe quel répertoire mais, j'en ai la conviction, aussi de le créer, avec un majuscule ».

Le premier spectacle réalisé sur une scène étrangère par Liviu Ciulei est *La Mort de Danton* par Georg Büchner, au Schiller Theater de Berlin-Ouest, dans l'une des plus brillantes compétitions théâtrales organisées au mois d'octobre 1967 dans le cadre du Festival berlinois. Vint ensuite, avant la fin de cette même saison 1967/1968, *Comme il vous plaira* de Shakespeare à Göttingen, *Macbeth* au Schiller Theater, pour le nouveau Festival de l'automne 1968, *La Mouette* de Tchekhov, au cours de la même saison, au Schlossparktheater de Berlin, *Richard II* à Düsseldorf, en 1969, *Volpone* par Ben Jonson à la Freie Volksbühne de Berlin, en août 1970, *Macbeth* d'Eugène Ionesco aux Kammerspiele de Munich, en 1973.

À partir du printemps de 1974 Liviu Ciulei commence son activité de l'autre côté de l'Atlantique, en montant *Léonce et Léna* à l'Arena Stage de Washington D. C. et au Canada, au Vancouver Playhouse de Vancouver, après quoi commence une véritable course d'un continent à l'autre : il met en scène *Elisabeth I^{re}* par Paul Foster aux Bühnen der Stadt Essen, à Essen en République Fédérale d'Allemagne, au cours de la saison 1974/1975, *La Cerisaie* par Tchekhov, au même théâtre, un an plus tard, *La Vie de Galileo Galilei* par Bertolt Brecht à Recklinghausen, pour le Festival Théâtral de Ruhr, en août 1976, *Elisabeth I^{re}* par Paul Foster, en octobre 1976, au Théâtre National de Chaillot, à Paris, *Les Bas-Fonds* aux Kammerspiele de Munich, au cours de la saison 1976/1977, *Les Bas-Fonds* à l'Arena Stage de Washington, en avril 1977 et à Old Tote de Sydney, Australie, en automne 1977, *Le Réveil du Printemps* par Frank Wedekind à la Juilliard School de New York, en décembre 1977 et *Hamlet* à l'Arena Stage, en mars 1978.

Pour les acteurs allemands la rencontre avec Liviu Ciulei constitua une leçon de sensibilité et de poésie, appelée à rechauffer

un jeu dur et une attitude expressive mais froide, pour les Américains la stylisation des plus hardis moyens créés par le théâtre expérimental et non encore assimilés par le théâtre professionnel, pour les Australiens la voie vers le perfectionnement de leur maîtrise et passage du dilettantisme à l'art professionnel. Liviu Ciulei leur a montré, à tous, qu'il n'y a pas de contradiction entre la tradition et l'innovation, que la nouvelle vérité peut se greffer harmonieusement sur l'héritage des précurseurs, que les réformes importantes doivent tenir compte de l'expérience du passé.

Si Büchner avait été déchiffré par Liviu Ciulei, au point de vue théâtral et philosophique, avec une assurance de maître, remportant d'emblée le succès, ses incursions dans la création shakespearienne furent plus difficiles, plus tourmentées, mais d'autant plus grandes, plus importantes les découvertes. Shakespeare a été une permanente et obsédante tentation pour le jeune homme qui à vingt-trois ans interprétait Puck et qui, avant d'accomplir la trentaine, créait les décors pour *Hamlet* et *Othello*.

En tant que metteur en scène il commença par aborder la comédie, en nous offrant avec *Comme il vous plaira* sa première et plus minutieuse investigation du comique poétique de Shakespeare. Il s'élança ensuite dans les brouillards des états d'âme de *Macbeth*, mis en scène à Bucarest et au Schiller Theater de Berlin, pour s'attaquer enfin à *Richard II* à Düsseldorf et, arrivé à la maturité artistique, au *Hamlet* de l'Arena Stage et à *La Tempête* sur la scène du Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra ». La mise en scène de la comédie *Comme il vous plaira* sera de la plus grande importance pour le théâtre roumain, marquant le saut d'un Shakespeare auteur de comédies populaires, de féeries, à un Shakespeare innovateur de la comédie.

Les énergies déchainées et le vocabulaire falstaffien s'allient souvent dans la création de Shakespeare à l'ineffable de la musique et les apparences féeriques s'avèrent trompeuses, recelant des cruautés raffinées et des coups de poignard. La grande victoire de Shakespeare sur lui-même et sur toutes les traditions comiques a consisté à avoir introduit l'amour, le sentiment sincère, élevé, l'adoration de la femme dans la structure de l'intrigue plautienne. L'amour, dans les comédies

poétiques de Shakespeare, est de beaucoup supérieur à l'érotisme italien, dépassant par la délicatesse la passion des Espagnols. Il est vrai, sincère, vigoureux, étranger au sentimentalisme mièvre, chlotrotique et artificiel. *Comme il vous plaira*, cette procession rustique et courtoise à la fois de la jeunesse réfugiée dans la forêt, avec des influences pastorales et une vigueur païenne, a posé de sérieux problèmes aux metteurs en scène et aux acteurs roumains.

Sans nier tant soit peu la validité des expérimentations entreprises dans d'autres théâtres, force nous est de reconnaître que le mérite d'une compréhension moderne de la comédie lyrique shakespearienne est revenu à Liviu Ciulei.

Comme il vous plaira fait partie des pièces qui au début étaient évitées par les hommes de théâtre roumains. Jouée pour la première fois en 1935, au Théâtre « Maria Ventura », elle fut reprise ensuite sur la scène du Théâtre Municipal, en 1947/1948, dans une distribution remarquable, relevant surtout la richesse psychologique des personnages, la subtilité et le raffinement de l'humour verbal, du jeu de mots. Le succès remporté au fil des années par cette pièce, la vérification à fond des nouvelles significations, la création d'un public prêt à recevoir les insertions lyriques, la raillerie amère associée à l'esprit fureteur de Liviu Ciulei ont donné lieu au meilleur spectacle, notamment à la reprise de la pièce, le 20 juin 1961.

La mise en scène de Liviu Ciulei niait les modalités traditionnelles existantes dans l'interprétation de la comédie shakespearienne sur la scène roumaine, contredisant surtout les essais de créer l'illusion, le respect conventionnel du vraisemblable, évitant en même temps les justifications ou les concordances d'ordre psychologique. À la place d'une démonstration ou d'une représentation, le metteur en scène est passé à la signification du jeu, communiquant les sens comiques intérieurs, l'instabilité de la nature humaine, la relativité de la connaissance, le rapprochement de la vérité ou l'incapacité de la surprendre.

Exceptionnel dans ce spectacle « fait par la permanence de l'ironie » — selon une caractérisation de Mihnea Gheorghiu, dans une chronique de *Contemporanul* du 5 juin 1962 — était le jeu raffiné, élégant, empreint d'un fascinant désir de connaître la vie, la vérification des impressions reçues par

les sens avec des modèles antérieurs, avec des jugements préétablis. Pour la première fois dans la lecture et le déchiffrement d'une comédie ont été mis en relief ses liens avec la philosophie de l'époque, surtout avec la théorie des « idoles » de Francis Bacon, *Comme il vous plaira* se révélant tout d'un coup riche en méditations, se matérialisant en une action pleine d'humour et de fantaisie, positions fondamentales pour la conquête de la pensée humaine. « Les idoles du théâtre », l'autorité remportée dans la société, s'avèrent fausses. Le duc usurpateur est un criminel. Un tueur, presque, est aussi le frère aîné. Les plus dangereuses s'avèrent pourtant les « idoles de l'autre », les différences naturelles entre les hommes, la bêtise et la naïveté qui les empêchent à voir la vérité, pour ne plus parler des « idoles du for », chez lesquelles chaque chose est rapportée aux expériences antérieures. La forêt représente pour Rosalinde le refuge rêvé, pour le Bouffon un endroit sauvage, inconfortable, pour les pâtres leur vraie existence. Et les entraves sur le chemin de la connaissance se multiplient pour chaque héros, se multipliant à l'infini pour le public, dans un périlleux jeu de glaces.

En reconstituant, pour plaisanter, la scène élisabéthaine, en mettant les spectateurs contemporains à côté de ceux élisabéthains, figés sur la toile, Liviu Ciulei a évoqué l'ambiance d'un monde en pleine recherche de la vérité, mais un monde antérieur aux certitudes et aux systèmes, à la limite entre l'enfance et la maturité. Le tout n'était que jeu, puisque la forêt n'était pas une forêt mais des danseuses qui imitaient les arbres et les travestis délibérément conventionnels. L'ironie de Jacques n'était rien d'autre que de l'auto-ironie et le Bouffon, interprété par Dorin Dron, accusateur d'injustices, a accentué le drame de l'intelligence humaine consciente des obstacles existants sur la voie de la connaissance plutôt que de sa supériorité.

Seule Rosalinde partageait sa façon de voir. Clody Bertola a compris la double nature de l'héroïne, son besoin de se berner associé à la lucidité et à la connaissance des limites humaines, sa double existence de victime et de juge.

En saisissant le lyrisme du spectacle, Lucian Pintilie disait : « ... j'explique ensuite ce qui m'a beaucoup plu dans ce spectacle : il s'agit du second plan, du plan lyrique-philosophique, de l'amour

... Il me semble que l'amour a dans ce spectacle une signification profondément philosophique, sans doute. Quant à moi, je crois que Clody Bertola a prodigué à ce spectacle le côté lyrique, ce côté de l'amour avec des significations pas simplement émotionnelles mais aussi philosophiques (...). En ce qui me concerne, je pense que, surtout dans les passages lyriques, Clody Bertola atteint l'une des plus belles réalisations de sa carrière, par cette très grande noblesse qu'elle empreint au lyrisme, par une vibration poétique supérieure, dépassant les tentations du sentimentalisme »⁸.

Voyons, à présent, le spectacle, décrit par un témoin oculaire : « Dans la salle du Théâtre Municipal, dès qu'on entre au spectacle, le regard s'arrête sur une construction insolite qui occupe la scène et l'arlequin. Un proscenium prolonge vers la salle l'espace de jeu, les arlequins sont revêtus d'un décor sur lequel sont peints des loges et des spectateurs (le « beau monde » de l'époque). Il y a aussi une loge, assez petite et inconfortable suspendue au-dessus de l'entrée en scène (en cela on a respecté la vérité historique), réservée à l'orchestre, formé de quatre instrumentistes, à peu près. Le spectacle commence. Et le premier sentiment qu'on éprouve c'est que le metteur en scène (qui est en même temps scénographe et interprète) a tenté d'y apporter quelque chose du théâtre élisabéthain... À mesure que se déroule le spectacle du Municipal j'ai compris cependant qu'il ne s'agit pas d'une reconstitution mais de l'essai de présenter d'une manière inédite et originale le théâtre shakespearien »⁹.

En poussant plus loin sa conception de la mise en scène, Liviu Ciulei explique : « Shakespeare était assez peu intéressé par le conflit, qu'il avait emprunté à la nouvelle de Lodge, *Rosalinde*. Il ne lui a servi que de trame, sur laquelle est venue s'architecturer sa poésie philosophique. Peu lui importait la vraisemblance de la forêt des Ardennes (à nous aussi il importe peu s'il s'agit des légendaires Ardennes de France, où se trouvaient les sources miraculeuses connues par les héros de *Roland furieux*, d'où peut-être aussi le nom des fils de Rowland de Boys) ou si c'était la forêt d'Arden (dans le texte original : The forest of Arden), propriété de Robert Arden, grand-père de la mère de Shakespeare, située près de Stratford (...). Ici, la réalité nous est présentée sous la forme

d'une métaphore. Le conflit est une convention, de même que la nature nous est conventionnellement présentée. Tout parle de la réalité, de la vie, mais la réalité, la vie nous apparaissent par le truchement de la convention <...> C'est ainsi que j'ai conçu de monter la pièce. Pas sur une scène élisabéthaine parce que c'était ainsi qu'on jouait du temps de Shakespeare, pas sur une scène comme celle du Globe Theatre, où la pièce a été jouée pour la première fois et, en tout cas, pas pour faire une démonstration de scénographie ou de mise en scène, mais parce que j'ai pensé que c'est sur une pareille scène que pouvait être réalisé le caractère populaire du spectacle et que c'est à travers une pareille scène que le contact direct du public avec les interprètes pouvait transformer le spectacle en un facteur vivant, participant de l'ensemble du spectacle »¹⁰.

Des débats vifs et ardues provoqués par ce spectacle nous allons retenir en spécial la discussion organisée par la revue *Teatrul*, le 8 janvier 1962 (et publiée dans les n^{os} 2 et 3 de 1962 de cette revue), à laquelle ont participé un grand nombre de critiques, metteurs en scène et théoriciens — dont Mihnea Gheorghiu, Valentin Silvestru, Andrei Băleanu, Florin Tornea, Lucian Pintilie, etc. Parmi les nombreux problèmes soulevés il y eut aussi celui du maquillage : « Notre intention a été que tous les personnages qui apparaissent dans cette pièce aient un maquillage très prononcé de "théâtre", pour marquer — nous dit le metteur en scène — par cette composante scénique également le caractère conventionnel du spectacle... en aidant le spectateur de comprendre qu'il assiste non à une réalité immédiate et représentée en tant que telle sur la scène, mais à ce que relate une compagnie de comédiens d'une certaine réalité. J'ai divisé les rôles en quatre catégories, à savoir : Rosalinde, Orlando, Celia et plus tard Olivier, avec un maquillage de théâtre, sans soulèvements en dehors de l'ordinaire, non caricaturés. Les personnages de la cour ont un maquillage en forme de masque blanc, aux contours précis, soulignant par ce moyen <...> le caractère conventionnel, artificiel de la vie de cour »...

La troisième catégorie, les gens de la forêt, portent des perruques inspirées des peintures et des enluminures de l'époque, acquérant par le maquillage une expression humanisée, à l'exception de Jacques

le Mélancolique, qui garde le masque de la société dont il porte, greffés en lui, les vices.

Une quatrième catégorie est formée par les clowns de la pièce, dont font partie, outre le bouffon Touchstone, aussi les pâtres, qui expriment la sagesse des personnages populaires par l'intermédiaire du grotesque clownesque¹¹.

La comédie shakespearienne offrit à Liviu Ciulei la possibilité de concrétiser ses idées novatrices avec plus de facilité que dans la tragédie.

Dans *Macbeth*, par exemple, il eut bien des idées intéressantes : il transforma les sorcières en échos des rumeurs publiques et créa un décor des plus complexes pour figurer en signes visibles et sensibles les ténèbres intérieures des héros, néanmoins, le filon tragique y fut couvert. Trop de planches carrées et rectangulaires, se métamorphosant continuellement, avec virtuosité et ingéniosité, en murs ou en intérieurs de forteresse, ont couvert les interprètes, en les suffoquant. Le spectacle a suscité l'intérêt mais n'a pas gagné le public ni à Bucarest, ni à Berlin, démontrant le talent et l'imagination du metteur en scène mais aussi le fait qu'il n'est pas arrivé à une compréhension authentique de la philosophie shakespearienne. À son début, le metteur en scène a été peut-être trop subordonné au peintre scénographe, l'abord de la création du grand élisabéthain s'effectuant de l'extérieur vers l'intérieur. Sa proposition fondamentale même, ainsi que remarque le chroniqueur de *Theater heute* en analysant le spectacle berlinois, de transformer la métaphysique en une lutte pour le pouvoir, le conduisit à une abondance des éléments matériels. « Il a rapproché des sens ce qui était au-dessus des sens, mais ce qui tient de la métaphore a été transformé en un combat de mots. »¹²

Il est intéressant de retenir le fait que *Macbeth* continue à être une pièce qui obsède le metteur en scène. Il sait que dans son spectacle il y a eu des éléments non réalisés mais il a en même temps le sentiment de ne pas avoir réussi à donner tout ce qu'il a pensé, qu'il y a eu désaccord entre l'idée et sa réalisation : « Mais par la suite, en 1968, avait eu lieu aussi un superbe four avec *Macbeth*, que je continue considérer, nonobstant, le spectacle le mieux pensé par moi »¹³, nous dit le metteur en scène aujourd'hui, en poursuivant ses idées exprimées aussi à l'occasion

de la première. « Ce qu'a signifié pour moi *Macbeth*? J'ai essayé d'attaquer de front la modalité esthétique de cette mise en scène, que je définirais de réalisme, de synthèse. Ce que j'entends par là, quand on sait que le théâtre est, de par sa condition fondamentale, un art de synthèse? Je me réfère notamment à la modalité de réaliser l'image artistique. Le *Macbeth* de Shakespeare a constitué pour moi une possibilité de communiquer toute une expérience historique et politique accumulée par l'humanité au XX^e siècle. Afin de cristalliser cette expérience, j'ai essayé de composer des pages qui ne représentent plus un moment de la vie, avec ses envois concrets, spécifiques, mais qui tendent à représenter la synthèse d'une série de moments apparentés. Les personnages ne sont pas allusifs, ils ne sont pas composés par rapport à des images qui peuvent être reconnues (ainsi que dans Arturo Ui nous reconnaissons Hitler), mais constituent le résultat de synthèse de personnalités et d'attitudes aux significations et aux destins rapprochés. Là où cette méthode des associations multiples a réussi, le spectacle a découvert son expression nouvelle. Souvent l'expression « synthétique » est simultanée (dans la solution donnée au rôle de Macbeth, par exemple), d'autres fois on y arrive par l'accumulation d'images successives, comme c'est le cas au cours des premières secondes du spectacle. Dans quelques instants le décor se transforme en un champ de bataille abandonné, un espace désolé sur lequel est passée la terreur. Sur ce fond est superposée une image contrastante, une silhouette féminine étrange, pittoresque. Son premier geste accentue encore le contraste : c'est un balancement de la hanche. Antithèse flagrante entre la mort et la vitalité indifférente. La femme est vue de dos. Elle se retourne brusquement, en sursautant horrifiée et à travers elle nous prenons connaissance d'une condition humaine : un être dans l'angoisse s'approche d'un cadavre. Il commence à le fouiller, trouve du pain dans son sac et se met à en manger. C'est par là que nous découvrons sa condition matérielle. Il va plus loin, arrachant du doigt d'un autre cadavre une bague. C'est par là que nous découvrons sa condition morale. »¹⁴

Avec la tendance à revenir vers les grands mythes et les thèmes à larges valeurs généralisatrices, l'appel à Shakespeare commence à être de plus en plus fréquent.

Le grand élisabethain a eu des continuateurs et des disciples aussi à l'époque romantique et nombreux sont les thèmes et les motifs qui peuvent se retrouver dans les plus célèbres ouvrages romantiques, à commencer par le *Boris Godunov* de Pouchkine, où le peuple garde le silence, comme dans la scène de l'élection de Richard III et jusque à *Răzvan și Vidra* de Bogdan Petriceicu Hasdeu, dans les destins desquels sont tressés des souvenirs shakespeariens. George Bernard Shaw a entamé une polémique passionnée avec Shakespeare, se permettant de l'amener devant le public en tant que héros de comédies spirituelles mais pas trop révérencieuses. Gerhart Hauptmann a essayé de reprendre le *Hamlet*, en nous donnant un *Hamlet à Wittenberg*, où il esquissait le portrait du prince avant d'être rappelé à la cour du Danemark, moins tragique qu'après la mort de son père mais tout aussi secret, méditatif et triste. De nos jours, Edward Bond nous a donné une variante, émouvante par son esprit contemporain, du *Roi Lear*, tandis qu'Eugène Ionesco, et pas seulement lui, nous a offert une variante de *Macbeth*.

Et pourtant, le *Macbeth* pas assez tragique du théâtre Bulandra et le *Richard II* de Düsseldorf ont aidé le metteur en scène à parvenir à sa grande réalisation avec le *Hamlet* monté aux États-Unis et au détachement philosophique et méditatif de *La Tempête* au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra ».

Hamlet est aussi la pièce dont Liviu Ciulei s'était tout d'abord rapproché en tant que peintre scénographe. En 1948 il avait fait des esquisses, qui ne furent cependant pas utilisées, pour la mise en scène de Nicolae Massim, au Théâtre National. Plus tard, en 1959, quand *Hamlet* avait été réalisé sur la scène du Théâtre Municipal dans la mise en scène de Ion Olteanu, il avait travaillé aux décors avec Paul Bortnovschi, expérimentant différentes solutions pour la stylisation et pour l'accentuation du caractère dramatique. Or, voici que l'Arena Stage de Washington D. C. lui offre la possibilité de mettre en scène cette pièce pleine d'embûches mais aussi de beauté. Il travaille dans la grande salle du théâtre, spécialement aménagée avec une scène-arène, de forme rectangulaire, entourée de tous parts par les spectateurs. Il aménagea dans cet espace, à la fois admirable et dangereux, une piscine d'environ deux mètres et demi

de profondeur, remplie de corridors enchevêtrés reflétés dans ses parois de glaces. C'était la cour d'Elseneur, où foisonnaient les espions, les intrigants, les dangers et les pièges. Au-dessus de ces pièces se trouvait le podium de la scène proprement dite, recouvert d'un parquet noir bleuâtre, luisant, entouré de bancs peu élevés. De ce plateau on descendait par une sorte de douve au-delà de laquelle commençait le fossé des ombres et des trames ourdies. Liviu Ciulei est resté le même décorateur, mais cette fois tout ce qui était échafaudage destiné à couvrir le fond de la scène à l'italienne descendait dans les profondeurs, laissant les acteurs seuls devant le public, transmettant ainsi les idées par le truchement des interprètes. C'est peut-être pour se garder de la tentation d'une fuite vers l'extérieur qu'il choisit cette fois-ci un collaborateur dans la personne du grand scénographe américain d'origine chinoise Ming Cho Lee, un de ces hommes pour lesquels une simple ligne ou tache de couleur peut suggérer tout un univers.

Liviu Ciulei ne fut jamais attiré par l'idée de reconstituer une époque ou des événements historiques à l'aide du costume, celui-ci se rattachant aux sens dramatiques et philosophiques des personnages et non au temps ou lieu. Néanmoins, en Europe, où l'histoire est partout présente et où les gens aiment à reconnaître ce qu'ils savent déjà, les éléments d'époque ont été souvent prédominants. Mais aux États-Unis, le metteur en scène savait pertinemment qu'un costume Renaissance ne dit rien à l'Américain, aussi se mit-il à chercher des images plus familières pour les spectateurs. Quoiqu'on fût en 1978 et que le Watergate avec ses implications était encore frais dans toutes les mémoires, il n'eut pas recours aux costumes modernes mais se souvint d'une période connue et en même temps plus reculée, notamment à l'époque de Bismark, aux costumes militarisés allemands, avec des allusions claires aux lignes de la mode 1900, magistralement exécutés par Marjorie Slaïman.

Mais il vaudrait peut-être mieux de laisser le metteur en scène nous dire lui-même comment il a découvert les solutions : « Dans toute mise en scène un point essentiel pour démarrer est le choix du principe esthétique directeur. Ce choix signifie le tourment d'un travail avec soi-même, non exempt de doutes, de polémiques, d'hésitations... J'ai beaucoup ré-

fléchi pour savoir dans quelle période historique il serait indiqué d'encadrer la pièce et je me suis arrêté — ne pouvant plus échapper à cette pensée — à une fin de XIX^e siècle, à la période bismarkienne. Je savais, certes, que ce n'était pas et que ce ne saurait être une solution obligatoire et unique. Il s'agit simplement de l'un des choix possibles. La raison qui me détermina à opter pour cette situation, dans le temps est que j'ai voulu conférer au spectacle l'image d'une société avec une structure facilement reconnaissable, d'une société dont les traces persistent encore dans les hiérarchies des sociétés actuelles et d'éviter ainsi l'image de "Bal masqué" qu'un costume Renaissance fait naître, qu'on le veuille ou pas, sur la rétine du spectateur moderne. »¹⁵

Sur la plate-forme noire bleuâtre et luisante de la scène se refléchissent donc les costumes les plus élégants, évoquant le monde d'une cour prétentieuse, une reine qui découvre sur le tard sa jeunesse, cherchant à plaire à un Claudius sensuel et hédoniste, une Ophélie au début élégante, comme toute fille de premier ministre, puis enveloppée dans le noir d'un deuil irrémédiable, une cour pleine de faste et de pompe, qui vient avec toute la solennité au duel, entourant d'un grand luxe les crimes et la mort des innocents. Dans ce spectacle, demeuré mémorable dans l'histoire du théâtre Arena Stage, Kristoffer Tabori fut un Hamlet impressionnant, par sa nervosité intérieure, et son incapacité de s'adapter à un monde plein de mensonge et d'hypocrisie. « Le metteur en scène roumain Liviu Ciulei contribue d'une manière décisive à l'éclaircissement et à l'intuition de cette inépuisable tragédie shakespearienne, nous dit David Richards. Il la visualise en des termes qui vous coupent le souffle (...) L'idée fondamentale, à savoir que les événements auxquels nous assistons se déroulent à la surface d'une profonde superstructure d'intrigue, de chuchotements, de rumeurs et d'échos, est brillante. Le texte de *Hamlet* n'est en effet que le pic du glacier. La partie la plus menaçante git sous l'eau (...) Les personnages surgissent pour jouer leur part de ces profondeurs où ils sombrent à nouveau. Souvent on perçoit le bruit de leur rapprochement ainsi que la réverbération de leur départ. Les corridors et les coins secrets constituent leur séjour habituel. L'instinct leur ordonne à se faufiler, à se cacher. Hamlet est seul à vouloir dévoiler ce qui est

pourri au Danemark. Les autres, préfèrent la politique de la dissimulation, masquant la vérité de même qu'ils se masquent eux-mêmes.»¹⁶ Comme s'il continuait cette idée, Clive Barnes ajoute : « Mais le décor est loin de constituer l'aspect le plus insolite du spectacle. Conçu par le metteur en scène roumain Liviu Ciulei <...> L'homme en cause est un génie — ce mot qui ne doit être utilisé qu'avec parcimonie —. Il voit le *Hamlet* comme une confrontation pré-déterminée entre les volontés et dévoile en même temps le fait que cette tragédie élisabethaine de la vengeance <...> extrait sa grandeur du fait que le héros abattu n'est jamais vengé <...> Le thème central, tel que Ciulei le dévoile <...> n'est pas la lutte entre Hamlet et Claudius, l'oncle usurpateur <...> mais le contraste d'un laconisme classique entre Hamlet et l'autre héros, porteur de vengeance, Laerte <...>. Hamlet, nature introspective, est indécis, alors que rien ne saurait abattre Laerte de son but. Comme fond pour ces lignes d'action, contrastantes mais parallèles, Ciulei a imaginé une cour de Danemark avec des intrigues pleines de biais et un protocole rigoureux <...> La scène de la folie d'Ophélie est placée d'une manière tout à fait inattendue à un dîner d'une impeccable étiquette, quant au duel entre Hamlet et Laerte il est le plus passionnant de tous ceux dont je puis me souvenir »¹⁷. « Il a fallu une vie d'homme pour que l'événement ait lieu »¹⁸, exclame un autre chroniqueur heureux de voir enfin ce chef-d'œuvre joué dans la capitale des États-Unis dans une si excellente mise en scène. « En bénéficiant de l'extraordinaire interprétation du metteur en scène Liviu Ciulei, dont le sens architectural gouverne non seulement l'aspect extérieur de la scène mais aussi les sentiments humains et les relations qu'elle contient, le Théâtre Arena Stage a rendu *Hamlet* à l'univers auquel il appartient véritablement. »¹⁹

Cependant, afin d'avoir une image encore meilleure du spectacle, nous allons appeler toujours aux aveux du metteur en scène, surtout quand ils relèvent ses solutions inédites. « J'ai eu une seule audace, en représentant deux moments autrement qu'à l'ordinaire. Leur choix — appelons-les des situations insolites — n'est que le résultat d'un raisonnement très simple. Il s'agit d'abord de la folie d'Ophélie. Le personnage apparaît dans

l'une des salles du palais, d'habitude en robe blanche, déchirée. Son étrange état est annoncé et le spectateur assiste par la suite à la démonstration théâtrale d'une scène de « folie ». Pourtant, en considérant plus attentivement l'action, nous voyons que le moment survient quelques jours après la mort de son père. Normalement, Ophélie doit porter le deuil, un deuil sévère. La solution de la scène — c'est l'œuf de Colomb — a été de placer la scène à un souper de la famille royale, un souper intime et sobre, auquel participe aussi celui qui s'est substitué à Polonius dans le rôle de Lord Chamberlain de cette cour. Dans cette atmosphère conventionnelle et dominée par l'étiquette est conviée, en guise de consolation, aussi Ophélie. Elle s'assoit, en enfreignant le protocole, dans un coin. Son état et son comportement étrange sont commentés par des chuchotements. Pleine d'affection, la reine la conduit à table. On dit la prière, tout le monde s'assoit, quand Ophélie jette sa réplique : « Mais où est la belle reine du Danemark ? » Ceux qui sont présents restent interdits, ne pouvant plus avaler leur nourriture... « Mais comment, Ophélie », exclame contrariée la reine. Après un léger geste de reconnaissance tous les convives se cachent les figures dans les assiettes. Mais Ophélie se met à chanter. Ce qui était pénible devient insupportable. Le roi essaie de la dominer et s'approche d'elle avec une attitude thérapeutique, en lui demandant comment elle se sent... La scène éclate ensuite dans une violence que le texte aussi pousse jusqu'à l'indécence. La seconde solution <...> a été la manière de concevoir la scène finale, lorsque Hamlet accepte de se mesurer avec Laerte à l'escrime <...> une logique simple nous dit là aussi que tous les autres doivent se tenir prêts à assister à une réconciliation sportive entre deux jeunes gens brouillés <...> La cour au complet vient, par conséquent, habillée de blanc, dans un cadre ensoleillé, sur la terrasse avec des meubles en osier, où elle se prépare à assister, comme à un match de tennis, au geste de réconciliation qui domine la scène. Mais l'action transforme l'immaculé en carnage, en soulignant une fois de plus la nécessité de rassoir le monde dans ses cadres moraux par un sacrifice justiciable »²⁰.

Mûr, ayant l'assurance du maître mais aussi la modestie du créateur authentique, il aborde en 1978 *La Tempête*.

Le fait d'avoir mis en scène *La Tempête* a en soi quelque chose de symbolique. C'est une synthèse de sa conception sur Shakespeare appliquée à une œuvre de synthèse de Shakespeare. *La Tempête* a été envisagée par le metteur en scène comme une grande comédie dans laquelle le rire ou les conflits comiques ne font que relever la profondeur dramatique. Sans histoire élaborée au préalable, découvrant le thème, les personnages, les situations dans leurs propres pensées, dans leur œuvre propre, éliminant tout ce qui était inutile ou de trop, le poète est arrivé à l'essence de l'art, à ce point où la poésie devient musique et la musique tempête de pensées, de sentiments et de recherches. Ayant sur la scène des hommes, des éléments de décor et de costume, Liviu Ciulei a essayé de réaliser cet idéal grâce à un parfait accord de tous les éléments, en spiritualisant le tout, en atteignant à des harmonies théâtrales sans défaut. Prospero, synthèse de tous les personnages shakespeariens, avait un caractère tout aussi dramatique que celui de Richard II ou du Roi Lear, possédant, en tant que monarque détrôné la capacité de comprendre commune à tous ceux qui ont passé par l'expérience d'un effondrement, de même que Hamlet, Brutus, Henri IV. Mais en plus, Prospero est celui qui construit l'intrigue et qui contrôle tout l'univers shakespearien, étant le poète même.

Dans cet univers créé sous nos yeux par les acteurs et à travers les acteurs, le comique est sans pitié, les drames puissants, les chocs violents, l'univers intérieur du créateur s'avérant tout aussi tumultueux et plein de luttes et de contradictions que celui extérieur. Dans la vision de Liviu Ciulei la pièce de Shakespeare s'est transformée en un commentaire amer et ironique sur le destin du créateur. Joué sur une scène ouverte, ingénieuse combinaison entre la scène-arène et la scène à l'italienne, sur une toile de fond, le spectacle a eu un large déploiement, associant les moments de l'illusion avec ceux où les conventions sont directement démasquées. Sur la scène à l'italienne du fond de la salle ont eu lieu les scènes créées expressément pour être montrées, l'apparition des esprits qui terrorisent Caliban, Ferdinand et Miranda jouant dans le ravissement et découverts par le roi de Naples, les déesses qui souhaitent le bonheur aux jeunes amoureux, alors que sur

la scène du milieu se passe l'action proprement dite.

La scène-arène a été conçue par Liviu Ciulei comme une plate-forme posée sur les vestiges de la culture européenne baignés dans le sang et le sable, les rests des statues et des toiles célèbres, la Vénus et la Jaconde émergent des flots de sang, en supportant l'atelier d'un artiste de nos jours. Un chevalet, un bureau, un piano, quelques tableaux disposés comme dans une peinture surréaliste auprès desquels apparaissent les personnages appelés par la fantaisie de Prospero, voici l'ambiance de l'action. Parfois les personnages lui sont imposés, d'autres fois ils éclatent d'une façon anarchique et sauvage, en détruisant avec acharnement son œuvre. Caliban est bien trop obstiné pour se soumettre à Prospero. De même Stephano et Trinculo, les deux ivrognes qui passent à travers la vie sans problèmes ni scrupules. Admirablement interprété par Victor Rebengiuc, acteur qui apparaît le plus souvent dans des rôles positifs, Caliban a fait preuve tantôt de charme, tantôt de méchanceté bestiale, de cruauté, gourmandise, entêtement, comme s'il synthétisait toutes les forces hostiles à Prospero. Le fait d'être sortis d'un temps et d'un espace précis, grâce à certaines indications apparemment contradictoires mais tout à fait justifiées dans la vision du metteur en scène — les habits de travail d'un artiste contemporain chez Prospero, des vêtements d'époque de la période napoléonienne à Naples, les vêtements « hippy » chez Ariel, etc. — n'a pas eu d'autres significations que de contribuer à la généralisation des idées philosophiques, à leur éclaircissement.

Le spectacle de Liviu Ciulei avait en lui quelque chose de mystérieux, oscillant entre l'abstrait et le concret, entre un jeu délibérément poétisé, avec emphase et rhétorique, mais aussi avec des retours permanents à la réalité de la vie.

Les relations entre les personnages ont souvent le caractère d'un jeu, mais d'un jeu qui peut devenir à tout moment occasion de terreur, surtout dans les moments où le mal fait irruption avec force et ostentation dans l'œuvre de l'artiste. Prospero fut souvent considéré comme un *alter-ego* de Shakespeare, un personnage-synthèse de tous ses héros. Pour Liviu Ciulei il est un artiste, un créateur préoccupé à mettre de l'ordre dans un univers chaotique, à

apporter l'harmonie là où il n'y avait que désordre. Prospero crée des illusions, il domine les esprits, fait sortir des profondeurs du subconscient à la surface les espoirs et les désirs. « Le spectacle de Liviu Ciulei parle de la fonction de l'art de stimuler les expériences intérieures aptes à révolutionner, à anoblir la conscience, à rendre toute sa grandeur à l'homme »²¹, nous dit Natalia Stancu en relevant justement l'originalité de la vision du metteur en scène. « Dans l'esprit de la philosophie actuelle, il fait se dérouler les événements vers un dénouement solaire, instaurant l'amour et la compréhension, délivrant ceux qui sont enchaînés, restituant leurs droits naturels à ceux qui en avaient été frustrés »²²; c'est ainsi que souligne Valentin Silvestru l'optimisme du spectacle, même s'il garde encore des sentiments d'incertitude.

George Constantin l'interprète de Prospero, a relevé les sentiments contradictoires d'un créateur moderne, apportant de la joie mais aussi de la douleur, le plaisir du jeu en même temps que la certitude que tout n'est qu'illusion.

Le vocabulaire grossier, âpre, terre à terre de Caliban, Stephano et Trinculo vient à son tour détruire l'atmosphère d'enchantement, nous rappelant que si Shakespeare est un grand poète lyrique il n'est pas moins un poète populaire. « Néanmoins, dans *La Tempête*, on entend résonner l'inégalable rire shakespearien, aux pointes incisives, aux plaisanteries tordues par des ivrognes, des ironies méchantes et des sourires jaunes, les radotages de stupides amateurs de calembours, éclats sincères et ricanements de travers », poursuivra dans la même chronique, Valentin Silvestru, en précisant la nature complexe de cette pièce. C'est encore lui qui conclut sur l'originalité du spectacle comme suit :

« Liviu Ciulei, artiste multiple et original, a trouvé une idée intégratrice en même temps qu'une possibilité stylistique unificatrice. Prospero est un homme de nos jours, vivant sur une île entourée d'une mer de sang dont les flots ont charrié sur le rivage des témoignages de toutes les civilisations : armures, toiles célèbres, livres aux reliures précieuses, casques métalliques. C'est un homme qui médite sur le monde et qui fait la narration au bout d'accumulations dramatiques prolongées qui se sont sédimentées en une sage con-

naissance et en force de se dominer. Lorsque au-dessus de la simple chemise et des bretelles élastiques il endosse son vêtement de mage, qui suggère la blouse de travail d'un grand érudit — sortant du cône de clair-obscur où est la table de ses laborieuses méditations — alors les douleurs secrètes, les souvenirs, les obsessions, les joies prennent forme et s'agitent comme dans un diorama animé. Il déchaîne la tempête, tenant le navire dans sa paume géante, tel un jouet, il l'apaise, il arrange des rencontres entre les jeunes qui s'aimeront et égare les esprit des scélérats, il commande aux esprits, les console, les dispose pour créer un grandiose spectacle d'ombres de tous les siècles et, au-delà des siècles, de toutes les mythologies. »



Plus d'un siècle s'est écoulé depuis que les œuvres de William Shakespeare font partie organique du répertoire des théâtres roumains professionnels, ses héros ayant été interprété par les meilleurs acteurs.

Avec un pathos romantique dans les dernières décennies du XIX^e siècle, se basant sur l'étude des plus fins liens entre les réactions psychologiques et les conditionnements socio-historiques, dans la première moitié de notre siècle, ou encore, ces derniers temps, en mettant en relief les significations philosophiques, en visant dans ces pièces des allégories de la condition humaine, les créateurs de théâtre de Roumanie ont réussi à apporter presque avec chaque saison « un événement shakespearien » digne d'être retenu.

Dans les biographies de nombreux interprètes roumains de la taille de Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Constantin I. Nottara, Aristide Demetriade, George Vraca, les créations réalisées dans *Hamlet*, *Othello*, *Le Roi Lear*, *Macbeth*, *Richard III*, *Antoine et Cléopâtre*, *Roméo et Juliette* sont considérées comme de véritables sommets de leur art et capacité.

L'exégèse shakespearienne compte à son tour la contribution de critiques, théoriciens et historiens de marque, dont Tudor Vianu, Mihnea Gheorghiu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, préoccupés tant par l'actualité de l'illustre dramaturge que par la modalité de réception et de compréhension de son œuvre en Roumanie. L'histoire de l'œuvre shakespearienne en Roumanie a formé rien que dans les derniers temps

l'objet de trois études solidement documentées, aux idées précieuses et originales : *Shakespeare în România* par Alexandru Duțu (1964), *Shakespeare și cultura română modernă* par Dan Grigorescu (1971) et *Hamlet în România* par Aurel Curtui (1977).

¹ LIVIU CIULEI, *Ascuțiri de minte*, in *România literară*, n° 13, 22 mars 1972.

² *Secolul 20*, 1962, n°s 5-6, p. 195-210.

³ *Anthologie des écrits théoriques sur l'art en Roumanie*, Bucarest, 1972.

⁴ *Travail théâtral* (Paris), 1974, n° XIV.

⁵ LIVIU CIULEI, *Teatralizarea picturii de teatru*, in *Teatrul*, 1956, n° 2, p. 53.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Teatrul*, 1962, n° 2, p. 9-10.

⁹ MIRCEA ALEXANDRESCU, *Regie în slujba teatrului sau demonstrație de regie?*, in *Teatrul*, 1961, n° 8, p. 76.

¹⁰ LIVIU CIULEI, *Critica în slujba teatrului sau o demonstrație de critică?* in *Teatrul*, 1961, n° 12, p. 77.

¹¹ *Teatrul*, 1962, n° 2, p. 4.

¹² DIETER HILDEBRANDT, *Misserfolg mit Macbeth*, in *Theater heute*, 1968, n° 11, p. 26.

La contribution de nos metteurs en scène à la mise en valeur de l'œuvre shakespearienne est l'une des plus importantes et Liviu Ciulei s'inscrit parmi les grands artistes contemporains qui en ont déchiffré l'actualité non seulement en Roumanie mais aussi ailleurs.

¹³ LIVIU CIULEI, *Hamlet și gustul timpului*, in *Secolul 20*, 1978, n° 4, p. 136.

¹⁴ LIVIU CIULEI, *Bilanțul unei stagiuni*, in *Contemporanul*, 21 juin 1969.

¹⁵ LIVIU CIULEI, *Hamlet și gustul timpului...* p. 137.

¹⁶ DAVID RICHARD, *Ciulei's « Hamlet »: It's a Play about Rooms and Closets and Whispers*, in *The Washington Star*, 30 mars 1978.

¹⁷ CLIVE BARNES, *Intriguing New « Hamlet »*, in *New York Post*, 5 avril 1978.

¹⁸ RICHARD L. COE, *Superb Hamlet*, in *Washington Post*, 30 mars 1978.

¹⁹ RICHARD EDER, *Hamlet at Arena Stage*, in *New York Times*, 3 avril 1978.

²⁰ LIVIU CIULEI, *Hamlet și gustul timpului...* p. 138-139.

²¹ NATALIA STANCU, *Furtuna de W. Shakespeare*, in *Scinteia*, 7 février 1979.

²² VALENTIN SILVESTRU, *Nevoia de natură și visare*, in *România literară*, 1^{er} février 1979.

Notes