

Entre les deux guerres mondiales il s'était déjà acquis une consécration de « monstre sacré ». Et déjà le public, formé à l'école du style déclamatoire, amateur de récitatif, de hexamètres cadencés, accordait-il une appréciation sans limite à l'acteur dont la beauté physique, la douceur de la voix, le timbre chantant, tel une cantilène, les regards de séduisant jeune premier, le fascinaient.

Le cas de George Vraca est concluant quant à l'influence qu'exerce le public en grande mesure sur la vie artistique d'un acteur et même sur l'image que la postérité se fait de cet acteur en son temps. Tout jeune encore, il avait interprété *Œdipe* (Sophocle), *Oreste* (Eschyle), *Roméo et Troilus*, *Karl Moor* (*Les Brigands*), mais le public de l'entre-deux-guerres l'adopta pourtant comme l'étalon des pièces de théâtre du répertoire boulevardier. Et bien qu'il eût joué — fût-ce sans continuité — certains grands rôles du répertoire universel : *Faust*, *Hamlet*, *Vasca Pepel* (*Les Bas-fonds*), *Fedia Protasov* (*Le Cadavre vivant*), *Orin* — *Ezra Mannon* — *Brandt* de la trilogie *Le Deuil sièd à Electre*, ainsi que certains autres du répertoire classique national (*Răzvan*, *Despot*, *Ovidiu*, *Horățiu*), ces importants rôles de sa création furent relevés — encore que pas toujours — plutôt par la critique, alors que le public adulait surtout sa personne physique et le côté lyrico-sentimental de ses interprétations très fréquentes dans les pièces de théâtre du répertoire boulevardier. S'y adonnant d'ailleurs, George Vraca, s'était éloigné tant des premiers conseils, reçus au début de sa carrière de C. I. Nottara, que des recommandations acquises ultérieurement auprès de N. Soreanu.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, il se trouvait — et son cas n'était pas le seul — devant la nécessité de modifier son genre d'interprétation : « Tant que nous autres gens du théâtre nous ne nous élèverons pas au-dessus des menus souvenirs, au-dessus de ces moments qui, autrefois, nous ont servi de critères pour des valeurs souvent fausses, tant que nous n'embrasserons pas dans une ample compréhension l'époque révolutionnaire que notre peuple traversa et continue de tra-

verser, nous ne pourrons avoir un aperçu concluant des étapes soi-disant importantes de notre vie artistique. »¹

L'acteur se trouvait devant un cas de conscience, il en était venu à réfléchir de manière toute neuve sur son art, étant convaincu que la nouvelle conception philosophique et esthétique « conduit vers la nécessité d'un théâtre de la vérité de la vie, vers un théâtre profondément enraciné dans la réalité » et que l'art de l'acteur « ne saurait être qu'un vécu sincère et authentique »². Cet ancien maître dans l'art des gradations, des crescendos et des descrescendos, méditait à présent sur le renouvellement de la tragédie en se proposant d'atteindre « les combles du tragique par des moyens modernes ».

Au lendemain de la Libération (1944), on le rencontre encore sur les scènes des théâtres particuliers, jouant dans *Fascination* de Kay Winter par exemple, au Théâtre « Victoria », ou bien essayant de rééditer sa performance de 1941 dans le triple rôle de la trilogie de O'Neill. Le véritable processus de transformation, de réélaboration du répertoire, d'assimilation de principes créateurs nouveaux ne commence qu'avec sa présence sur la scène du Théâtre « C. I. Nottara », ancien Théâtre de l'Armée³. C'est ici, en effet, que Vraca interprète les premiers rôles qui vont amener la révision du style de jeu : *Peklevanov* dans *Le Train blindé* de Vs. Ivanov, *Esterag* dans *Mon fils* de Gergely Sandor.



Fig. 1. — George Vraca (Richard), dans *Richard III* de William Shakespeare, Théâtre « C. I. Not-lara » 1963 / 1964.

84 En interprétant le héros d'une dramaturgie nouvelle, l'acteur revoit ses moyens d'expression. Il se rend compte que fon-

dée « seulement sur un jeu d'un pathétisme déchaîné, l'interprétation aurait pu être monocorde » et il se décide à y mettre des nuances, à graduer son jeu. « Avant — avoue-t-il — j'avais toujours la conscience que c'était bien moi, l'acteur George Vraca, qui jouait et rien que pour moi. Aujourd'hui, je sens que ma présence sur la scène a une valeur objective. »⁴ Dans certains rôles, comme celui de Peklevanov (*Le Train blindé* par Vs. Ivanov), du capitaine Bersenev (*La Rupture* par B. Lavreniev) ou bien Esterag (*Mon fils* par G. Sandor), George Vraca se présente sous une nouvelle hypostase de sa vie artistique. C'est, tantôt, dans *Le Train blindé*, un révolutionnaire intellectuel exerçant une grande influence sur les masses dans la prise de conscience du rôle historique qui leur revient; tantôt encore, dans le rôle de Bersenev (*La Rupture*), l'illustration d'une lutte intérieure devant la nécessité de choisir entre un monde et un autre; enfin, dans *Mon fils*, incarnant la force de résistance consciente, jusqu'au sacrifice, d'un révolutionnaire implacable. Ce sont là autant de types ayant déterminé l'acteur à reviser ses moyens d'interprétation, à s'éloigner du style déclamatoire fondé sur le culte de la voix, en se dirigeant vers des réalisations artistiques d'un caractère dramatique contenu, émouvantes par la sobriété de l'expression vocale et du geste. Les propres dires de l'acteur confirment que sa manière d'interpréter ces rôles témoigne des profondes transformations qui s'opéraient dans sa mentalité. Peklevanov-Vraca, Bersenev-Vraca, Esterag-Vraca écartent tout schématisme, l'attitude et l'intonation conventionnelles, pour faire valoir la substance humaine du héros révolutionnaire par une expressivité empreinte de tension, usant parcimonieusement de la parole et préférant les silences suggestifs.

De son contact avec les principes du système Stanislavsky — qui, à l'époque, était à la base du nouveau *credo* artistique — George Vraca a su en tirer profit, tout comme ses collègues du même âge. Cependant, en se laissant guider par son judicieux esprit critique, il arrive à éviter certaines exagérations et tendances vers le dogmatisme qui se manifestaient dans l'application de ce système; d'ailleurs, son évolution artistique contemporaine en est la preuve⁵. Ainsi, pour faire naître le processus de création, il voyait dans *la technique in-*

térieure un moyen d'aboutir aux conditions requises et quant au but de la technique extérieure il le trouvait « dans la réalisation d'un appareil physique apte à rendre les subtilités du vécu sur la scène ».

Le penchant de George Vraca pour le répertoire classique, son goût du classicisme en général, se manifeste dans les rôles du drame historique roumain — Vlaicu, Ovide, Horace et autres. Mais, au cours de la saison 1957/1958, lorsqu'il reprend le rôle du poète exilé, le voici à la recherche des moyens d'expression « efficaces pour les modes sublimes » tout en étant aptes à répondre au goût du spectateur contemporain. Aussi, la nouvelle interprétation qu'il donne d'Ovide se ressent-elle et de la « transparence lumineuse du classicisme » et de la poétique théâtrale des romantiques « attitudes extrêmes et gestes frénétiques ». Il « prête avec dévotion au grand élégiaque son inaltérable jeunesse, sa beauté sculpturale aux éloquences statuaires, le timbre inégalé de sa voix. Le chant des vers d'Alecsandri

de même que les intonations de l'élégie ovidienne sont — dans la diction inspirée de George Vraca — tantôt ensoleillés, aux limpidités acoustiques d'une insoupçonnable pureté, tantôt vigoureux, tantôt encore à peine chuchotés, empreints d'élan ou de regrets, de sérénité ou d'amertume »⁶.

Au cours de cette période, la structure intime du style de théâtre de Vraca se modifie continuellement et, ainsi, le voit-on, en fin de carrière, réaliser un Richard III qui constitue une quintessence de l'art interprétatif établi sur les données modernes. Le mélange des styles se fait encore peut-être sentir, mais la composition en est remarquable. Le dessin linéaire du Hamlet d'avant-guerre ou de la trilogie de O'Neill (*Le Diable sièd à Electre*) a disparu, l'uniformité des moyens expressifs posés sur la voix a cédé le pas à la souplesse, à la diversité, à l'interprétation pleine de subtilité d'un Richard III s'élevant vers la sphère spirituelle du héros shakespearien.

¹ GEORGE VRACA, cf. V. Silvestru, *Citeva mărturii despre contemporaneitate*, in *Teatrul*, 1959, n° 6, p. 48.

² Idem, *Actorul și arta sa*, in *Teatrul*, 1956, n° 5, p. 4.

³ Parmi les rôles plus importants incarnés par George Vraca figurent : Peklevanov (*Le Train blindé* par Vs. Ivanov), 1948/1949 ; Le commandeur (*Font-aux-cabres* par Lope de Vega), 1949/1950 ; Esterag (*Mon fils* par Gergely Sandor), 1950/1951 ; Ion Vodă (*Ion Vodă cel Cumplit* par Laurențiu Fulga), 1951/1952 ; Bersenev (*La Rupture* par B. Lavreniev), 1952/1953 ; Vlaicu (*Vlaicu-Vodă* par A. Davila), 1955/1956 ; Ovidiu (par V. Alecsandri), 1957/1958 ; Horace (*Fintina Blanduziei* par V. Alecsandri), 1958/1959 ; Richard III (par Shakespeare), 1963/1964.

⁴ Cf. VALENTIN SILVESTRU, *Personajul în teatru*, Bucurest, 1966, p. 199.

⁵ « Il n'existe aucun système et aucune école de

théâtre qui puissent prétendre qu'ils possèdent des recettes et des recommandations qu'il faille appliquer machinalement », écrivait George Vraca en 1956. « L'éducation professionnelle ne doit tendre à rien d'autre qu'à faciliter le processus de création, qu'à assurer les conditions requises pour amener l'acteur à mettre en lumière ses possibilités créatives. C'est ainsi qu'il convient d'envisager les méthodes destinées à conduire au perfectionnement de l'attitude intérieure (psychique) de l'acteur et à celui de son attitude extérieure (physique). » *Actorul și arta sa*, in *Teatrul* 1956, n° 5, p. 7.

⁶ CRIN TEODORESCU, *Ovidiu și Ovidius*, in *Teatrul*, 1957, n° 12, p. 56. L'auteur de l'article considère pourtant que George Vraca ne réussit pas « à agencer au-delà des éléments disparates du texte dont il dispose, la physionomie spirituelle du personnage ».

Notes

ION FINTEȘTEANU (1899)

Admirateur et disciple de « l'école classique du maître », Ion Finteșteanu fait siens — les acquérant de l'art de C. I. Nottara — « la lutte avec lui-même de l'acteur de génie », l'effort de « s'accorder avec le ton d'un spectacle nouveau comme conception dramaturgique »¹. Le plus souvent cérébral, possesseur d'un style personnel d'une sobriété aristocratique, virtuose dans l'art de la composition, Finteșteanu est l'adepte des principes de

création fermes, qui aspirent à se libérer de tout empirisme méthodologique. (« Toutes les élaborations de métier, d'après des clichés, sont dépourvues d'essence intérieure et créent une manière conventionnelle qui déforme la nature humaine de l'artiste et l'émotion de l'acteur qui en ressort est artificielle et périphérique. »²)

Consciencieux, d'une probité peu commune dans sa profession, discipliné pour son travail à la scène jusqu'à imprimer aux répétitions une « ambiance de solennité », Finteșteanu se déclare l'ennemi des im-

provisations (mais non pas de l'improvisation), du manque de méthode, de l'uniformité, de la monotonie et généralement de toute création dépourvue de perspective. Sans tenir la méthode de création pour un but en soi, il lui accorde pourtant une importance majeure dans l'obtention « d'une perspective du rôle », dans « la biologie du spectacle ». « L'acteur doit trouver la *vérité vitale et artistique* des sentiments », la méthode de création étant la *voie d'or* fondamentalement nécessaire pour réaliser « un vécu artistique fidèle au rôle interprété »³.

Parmi ses rôles, celui du clown (Charles) dans la pièce homonyme de Serek Rogers — jouée au Studio du Théâtre National en 1938 et reprise en 1947 — caractérise et rend le mieux peut-être sa méthode de création. C'est sans doute l'une des grandes réalisations de Finteșteanu, où se manifestent sa force de composition, ses moyens d'expression qui résultent d'un abord lucide de la nature complexe du personnage se trouvant à la recherche d'une vérité de vie. Dans l'interprétation de l'acteur, Charles l'acrobate — devenu par la suite le clown Tonelli — est, certes, caractérisé par les éléments techniques de sa profession mais ceux-ci ne constituent cependant que le fond biophysique de ses comportements scéniques. Le rythme de ses acrobaties, le jeu sous le masque de ses clowneries dissimulent la double hypostase du personnage qui ne rit pas mais provoque l'hilarité, qui ne pleure pas mais émeut et dont le masque à l'expression figée n'empêche pas l'admirable psychologue qu'est l'interprète de se manifester dans toute la force de son expressivité.

L'art de la composition d'un personnage repose chez Finteșteanu sur la dynamique qu'il s'entend à lui imprimer. Pour chacun, une interprétation particulière, une modalité de composition toute neuve : « chaque rôle est le résultat d'une recherche méticuleuse de l'expressivité plastique, constitue une élaboration bien évidente qui résout les questions compliquées posées par le mode d'interprétation... »⁴.

Les rôles qu'il a interprétés au cours des trente dernières années confirment, chacun sous un autre aspect, l'ample gamme de ses moyens artistiques. Ce sont des chevaliers d'industrie comme Bucșan, des êtres cyniques comme Gheorghian, des bêtes comme Farfuridi, des arrivistes mesquins comme Flachsman, des bandits comme Gvozdil, des hommes marqués

par la décrépitude tel ce Grigore Dragomirescu ou bien cet imposteur de Tartuffe⁵. Avec une nature foncièrement portée à découvrir et relever le côté grotesque des caractères qu'il a interprétés, il réussit à faire de chacun d'eux une entité individuelle se singularisant, s'élevant au-dessus du dénominateur commun : « Bien qu'ils aient vécu à des époques différentes et en des milieux sociaux divers — déclare Finteșteanu —, tous ces personnages ont quelque chose de commun qui les fait appartenir à la même famille et leur confère un caractère typologique universel. Aussi, est-ce dans ce sens que je les ai interprétés, les envisageant dans la perspective de l'homme contemporain. Les amenant sur le plan historique de nos jours ». Finteșteanu est conscient que les années d'après '44 constituent une « période au cours de laquelle un théâtre vieilli est en train d'être démolí afin d'y reconstruire — sur les bases d'une tradition réaliste sauvegardée et reconsidérée — un mouvement théâtral nouveau »⁶. Ion Finteșteanu demeure « un créateur d'images », cérébral mais hautement plastique, élégant, sobre, expressif, un fin psychologue, un portraitiste minutieux qui, sous de multiples côtés, s'entend à faire valoir « son art d'animer les suspenses dramatiques par des images scéniques »⁷. Il crée dans *Orgon* (1947) ce bourgeois fanatique, suffisant et violent, aveuglé par la foi, un personnage d'un comique acide et virulent. Il voit dans *Tartuffe* (interprété en 1959) « un personnage très intelligent mais profondément odieux par l'usage qu'il fait de cette intelligence » ; aussi, le brosse-t-il, en passant du comique au grave, sous les traits d'un être redoutablement odieux mais plein de raffinement. Bucșan c'est l'image complexe d'un type rapace de grand magnat d'industrie que le jeu satirique de l'acteur démasque sévèrement, tout comme Gheorghian, l'inspecteur de police qui, passionnément, s'applique à traduire Verlaine, ce qui ne l'empêche pas d'être un inquisiteur cruel.

La parole acquiert dans les compositions de Finteșteanu « une fonction toute neuve grâce à l'énergie intérieure que la nouvelle école de diction théâtrale avait révélée en l'analysant et qui lui imprime une force imbue d'élan et apte à lui donner des sens chargés de finalité éducative »⁸. D'où, chez l'acteur, une capacité

accrue de portraiturer ses personnages sous l'angle socio-moral. Eliade (*Bălcescu* par Camil Petrescu) lui sert de prétexte pour dénoncer, dans une vision critique, les comportements d'une catégorie sociale de l'époque de 1848 qui se dissimule sous les plis d'une démagogie révolutionnaire. Mais voici que les mots et les gestes changent radicalement de structure, d'intensité, d'expressivité dans l'image qu'il trace de Kouliguine (*Les Trois sœurs* par Tchekhov) et surtout du Docteur Dorn (*La Mouette*) où l'analyse psychologique du personnage descend jusqu'au plus profond, jusque dans le sous-sol de la pensée de tous ces menues gens qui se meuvent sur la scène, en décelant le « courant intérieur qui relie entre eux les personnages et les anime sur le même axe d'idéaux potentiels identiques »⁹.

Et de nouveau un saut dans la grande variété typologique du créateur d'images globales qu'est Finteșteanu, dans Caragiale. Farfuridi-Finteșteanu reste ainsi l'image prégnante de la farce électorale, de la pseudodémocratie, de l'essence démagogique qui réside dans « la lutte idéologique » des partis bourgeois. Ne pardonnant rien à son personnage et l'opposant à l'« ultraprogressiste » Cațavencu, l'acteur met en pleine lumière le ridicule qui écrase les deux politiciens dans leur « rivalité ». Le discours électoral du cinquième acte est un joyau d'art dramatique dont les pierres précieuses brillent d'un éclat qui leur vient non seulement du soin minutieux des nuances, non seulement du détail hautement significatif mais aussi de la vision critique, source de l'interprétation de l'acteur. « Si la découverte des rouages de la pensée du personnage a prêté de multiples facettes au jeu de l'acteur, c'est bien la satire politique, idée centrale, qui a guidé son observation et le choix des informations fournies par l'étude de la société et des mœurs de l'époque, qui a relié des moments contradictoires insignifiants en un seul acte, dans une manifestation sur la scène d'un processus de pensée déterminant les agissements et le comportement du personnage. Il existe dans la substance comique du rôle une correspondance subtile, marquée par le dramaturge, entre le conservatisme de la politique roumaine du XIX^e siècle et la pensée ankylosante de Farfuridi, représentant provincial d'un « conservatisme à tout prix. »¹⁰



Fig. 2. — Ion Finteșteanu (Grigore Dragomirescu), dans *Citadela sîcrimată* (*La Citadelle écrasée*) par Horia Lovinescu Théâtre National « I. L. Caragiale » de Bucarest, 1954/1955.

Avec un respect particulier de la valeur des mots dont il souligne la force expressive à l'aide d'un minimum de gestes, c'est — pour chaque rôle — une intime connexion entre la mimique vocale et celle des gestes qui caractérise les transpositions à la scène réalisées par Finteșteanu. Ainsi, Grigore Dragomirescu (*La Citadelle écrasée*) représente-t-il une composition où l'acteur ne s'est pas montré soucieux de faire vieillir progressivement son personnage mais, plutôt, de communiquer une image suggestive de sa catégorie sociale, de la décadence morale parallèle à la déchéance physique. Le masque, l'attitude corporelle, les tons « de profession » de l'avocat infatué témoignant de sa bêtise solennelle, évoluent vers la décrépitude, vers l'opacité sénile, autant d'éléments auxiliaires de l'image globale de

la catégorie sociale qu'il désigne, de l'inconsistance des principes faux et de sa déchéance morale.

D'une force réaliste peu commune, il émane toujours de l'art de la composition dramatique de Fintescu de la sobriété et de l'élégance. Il construit pour chacun de ses personnages une image globale composée d'une multitude d'ima-

ges minutieuses, fondées sur une étude perspicace tendant à particulariser. Il reste l'acteur qui a formé des générations de jeunes dans l'esprit d'un effort non restrictif à la découverte d'un personnage qu'il s'agit de dévoiler intégralement afin de trouver *le signe particulier* qui le caractérise dans sa réalité biologique et son mouvement psychique intérieur.

Notes

¹ Voir I. FINTESCU, in C. I. Nottara, *Amintiri*, Bucarest, s. a., p. 239.

² I. FINTESCU, *Știință sau empirism*, in *Teatrul*, 1956, n° 1, p. 56.

³ *Ibidem*.

⁴ E. NICOARĂ, *Ion Fintescu*, in *Teatrul*, 1957, n° 5, p. 86.

⁵ Parmi ses plus importants rôles : Bucșan (*La Dernière heure* par M. Sebastian, 1945/1946) ; Orgon (*Tartuffe*, 1947/1948). En 1959/1960 il joue le rôle titulaire dans sa mise en scène) ; Farfuridi (*Une lettre perdue*, 1948/1949) ; Eliade (*Bălcescu* par Camil Petrescu, 1948/1949) ; Puiu Gheorghian (*Pour la félicité du peuple* par N. Moraru et A. Baranga, 1950/1951) ; Kouliguine (*Les Trois sœurs* par Tchekhov, 1950/1951) ; Matei Millo (*Le Chariot aux pailles* par Mircea Ștefănescu,

1952/1953) ; Grigore Dragomirescu (*La Citadelle écrasée* par H. Lovinescu, 1954—1955) ; Flachsmann (*Les Instituteurs* par Otto Ernst, 1957/1958), Docteur Dorn (*La Mouette*, 1958/1959) ; Prof. dr. Banu (*Des gens qui se taisent* par Al. Voitin, 1965/1966) ; Strunga, propriétaire terrien (*Le grand soldat*, 1976/1977).

⁶ ION FINTESCU, *Mărturisire*, in *Gazeta literară* du 16 juin 1963.

⁷ E. NICOARĂ, *op. cit.*

⁸ I. FINTESCU, *op. cit.*

⁹ Idem, *Repertoriul cehovian*, in *Gazeta literară* du 28 janvier 1963.

¹⁰ OLGA FLEGONT, *Unele probleme ale rostirii cuvintului în arta interpretativă contemporană*, in *SCIA*, an V, 1960, n° 1.

JULES CAZABAN (1903—1963)

Il représente l'acteur pour qui chaque rôle exige un certain degré de vitalité scénique et chaque personnage une présence physique adéquate à sa signification spirituelle dont il ne saurait être séparé. Par ce caractère de son art dramatique il s'apparente à Ion Fintescu, Aurel Munteanu, Jenică Constantinescu, Mircea Constantinescu.

Jules Cazaban, après s'être formé à Jassy auprès de Mihail Codreanu et Petre Sturdza, débuta sous la direction de Aurel Ion Maican et de Victor Ion Popa, de même qu'il joua dans quelques compagnies théâtrales de bonne renommée (Théâtre Ventura, Compagnie Bulandra, « Teatrul Nostru »). Avant '44, il avait interprété certains rôles mémorables par leur tenue, mais aussi un répertoire facile, celui-là même qui, à l'époque, marquait l'art de nombreux acteurs et particulièrement des comiques. « À mon tour — avouait-il dans un aperçu rétrospectif de son activité — j'ai erré ça et là sans me rendre compte clairement de l'utilité de mon art, de la différence qui existe entre l'art et l'effet habilement préparé. Je me souviens des rôles de ce temps, la plupart d'une exaspérante monotonie spirituelle,

où l'effet facile tenait lieu de profondeur et d'émotion. »¹ Cependant, après quinze ans d'activité consacrée à la dramaturgie contemporaine, il en était venu à « ne plus séparer le rôle en moments de mimique, de pantomime, de diction »². Avec de l'aplomb, doué d'instinct, plein d'imprévu, il ne renonce certes pas à l'improvisation, à la spontanéité et continue d'appliquer à son jeu ce mélange tragi-comique chargé de fantaisie et d'affectivité humaine. C'est en abordant maintenant des rôles d'une grande diversité typologique et d'une variété psychologique considérable — dans le brûlant noyau desquels ne manquait jamais une dose d'amertume souriante —, que Jules Cazaban témoigne d'un réel changement qualitatif de son jeu³. Il l'a dit lui-même : « ... ma satisfaction d'interprète ne cherche plus, tout d'abord, les applaudissements, mais un état plus subtil que peut aussi bien annoncer le silence méditatif de la salle. Ce que, dans ma création, je considère être vraiment de la recherche et du saut qualitatif reste lié aux rôles de cette époque »⁴.

Pour Cazaban, l'interprétation ne signifie pas seulement changer d'identité. Dans Tchestone (*Comme il vous plaira*), il domine son rôle, il le dissocie par contrepoints, sa vivacité intelligente s'engage « avec assurance sur la ligne zigza-

gante du dialogue et, surtout, avec une sorte de plénitude dans la jonglerie et la bizarre association des notions »⁵. C'était, d'une certaine manière, comme une continuation plus élaborée de cet esprit d'improvisation qui avait caractérisé Pantalone dans *Rire et pleurs* — une pièce inspirée de la comédie *L'Amour des trois oranges* de Carlo Gozzi — et comme l'anticipation de la subtile image qu'il allait donner de Malvolio dans *Le Soir des rois*, en créant une composition complexe confirmant son aptitude à fondre masque, gestes, voix, regard, pauses dans une représentation plastique substantielle de touche tragi-comique.

Les rôles de la dramaturgie contemporaine trouvèrent en Jules Cazaban un interprète porté vers l'introspection, vers le lyrisme, capable de dévoiler le caractère d'humanité à travers d'émouvants accents. Ainsi de Ladiguine, « cet homme comme n'importe quel autre », ainsi de l'horloger Rubinstein (dans *A qui se soumettent les temps ?*), de l'antiquaire Maier Baier (dans *L'Arc de Triomphe*), du Professeur (*Passacaglia*), « héros » anonymes, êtres modestes qui, toutefois, cachent « au fond de leur âme une étincelle inestimable », celle que l'acteur s'efforce à dévoiler. Le genre de rôles qui amena Tudor Arghezi à saluer, chez Cazaban, l'art de modeler la parole sur l'idée, sur le sentiment. Des compositions qui mêlent le comique au tragique, le ridicule au grotesque — parfois —, l'émotion à l'auto-ironie, la candeur et la tendresse à des accents de révolte et de lucidité. Ianke-Cazaban prouve que l'interprète d'un nouveau cachet qu'il était devenu s'élève au-dessus du simplisme de la pièce et du personnage, au-dessus du pittoresque qui, naguère, baignait le tout dans une lumière édulcorée. Le souffle d'humanité livresque du passé se traduit à présent par une onde magnétique fortement attirante. Le sarcasme de Cazaban d'une part et la dureté volontairement gauche de Ciubotărașu (dans *Tache*) faisaient crépiter la nature profondément humaine des personnages au-delà de toute note idyllique ou ostentatoire.

Allant plus loin dans ses hypostases artistiques, dans *Le Bain* par exemple, Teribilov-Cazaban est la cruelle image d'une épave de la bureaucratie égarée parmi les bâtisseurs de l'ère communiste ; dans *La Mort d'un commis-voyageur*, Willy Loman-Cazaban représente, à notre épo-



Fig. 3. — Jules Cazaban (Ianke), dans *Tache, Ianke și Cadir* (Tache, Ianke et Cadir) par V. I. Popa, Théâtre Municipal, 1956/1957.

que contemporaine, le type de l'éternel humain vivant une existence tragique du fait de toujours courir après la prospérité d'une société de consommation ; enfin dans *La Visite de la vieille dame*, Alfred Ill-Cazaban — mélange diffus de réalité et de transcendance, d'espoir, de promesses et d'irréversibles échecs — est le résultat d'une synthèse supérieure de son art d'acteur qui lui fait atteindre à des accents suprêmement tragiques pour exprimer l'absurde d'une vie gaspillée.

Malgré son apprentissage à l'école dramatique de Iassy se caractérisant par une certaine douceur du jeu, Jules Cazaban a abandonné, dans le courant de sa carrière, le style de celle-ci. Il a su devenir lui-même, se créer un style propre fondé sur la conception moderne d'un emploi complexe mais unitaire de la parole et du geste, du paradoxe scénique et du contrôle de soi-même, des comportements

crépissant d'intelligence et d'humour associés à de la poésie. Avec sa personnalité débordante — il prenait possession de la scène et se l'adjudgeait —, il a fini par engendrer un style de jeu d'une expressivité infinie. Plein de fantaisie et d'imprévu dans l'utilisation des moyens de jeu (voix, gestes, mimique), il les a tous

fondus en des représentations plastiques séduisantes trouvant les chemins les plus directs pour toucher les cordes affectives et esthétiques des spectateurs. Un immense désir de pureté, de bonté, d'humanité non résignée alors même que vaincue émane des personnages qu'il a fait vivre sur la scène.

Notes

¹ JULES CAZABAN, *Arta mea în acești 15 ani*, in *Teatrul*, 1959, n° 4, p. 48.

² *Ibidem*, p. 54.

³ Parmi les nombreuses dizaines de rôles de cette période, on en relève ici les plus représentatifs : Peter Quince (*Songe d'une nuit d'été*, Théâtre « Odeon », 1946/1947); Tuchestone, le bouffon (*Comme il vous plaira*, 1947/1948); Manuel B. Manuel (*Insula — L'île —* par M. Sebastian, 1947/1948); Pantalone (*Rire et pleurs* par S. Mihalcov, 1947/1948); Ladiguine (*Un homme comme n'importe quel autre* par L. Leonov, 1948/1949); Arkatchka (*La Forêt* par Ostrovski, 1950/1951); le serveur William (*Vous ne pourrez jamais dire* par G. B. Shaw, 1951/1952); Feneșan (*Afaceriștii — Brasseurs d'affaires —* par T. Șoimaru, 1952/1953); Maier Baier (*Arcul de triumf — L'Arc de triomphe —* par A. Baranga, 1954/1955); Al. Irimescu (*Trei generații — Trois générations —* par Lucia Demetrius, 1955/1956); Ianke (*Tache, Ianke și Cadîr* par Victor

Ion Popa, 1956/1957); Teribilov (Pobedonosikov) (*Le Bain* par Maïakovski, Théâtre « Giulești », 1957/1958); Tânase (*Răzvan și Vidra* par B. P. Hasdeu, 1957/1958); Malvolio (*Le Soir des rois* par Shakespeare, 1957/1958); l'horloger Rubinstein (*A qui se soumettent les temps?* 1958/1959); le Professeur (*Passacaglia* par T. Popovici, 1959/1960); l'Acteur (*Les Bas-fonds* par Gorki, 1959/1960); Willy Loman (*La Mort d'un commis-voyageur* par Arthur Miller); Caragiale (*Procesul domnului Caragiale — Le procès de Monsieur Caragiale —* par M. Ștefănescu, Théâtre de Comédie, 1961/1962); Alfred III (*La Visite de la vieille dame* par Fr. Dürrenmatt, Théâtre National de Bucarest, 1962/1963). Tout spectacle pour lequel il n'existe pas d'indication du théâtre a été joué sur la scène du « Municipal » dont il fut le fidèle acteur et directeur (aux côtés de L. Sturdza Bulandra et Beate Predanov).

⁴ *Loc. cit.*

⁵ ION MARIN SADOVEANU, *Actori și roluri*, in *Rampa* du 11 avril 1948.

ELIZA PETRĂCHESCU († 4 mars 1977)

Elle était venue à Bucarest au commencement de la guerre après avoir fini les cours du Conservatoire de Jassy et joué au Théâtre National de cette ville. C'est le metteur en scène Ion Sava qui découvrit ce grand talent natif dont il surveilla l'évolution tant au théâtre de Jassy qu'ultérieurement, à Bucarest. « Mon poursuivant » l'appelait l'actrice. L'apparition sur la scène d'Eliza Petrăchescu fut un événement, une explosion inattendue d'hyperesthésie doublée de force primaire, d'une voix aux inflexions de violon mais en même temps si naturelle (« Surtout, ne me donnez pas d'intonations, vous feriez mon malheur. Mon naturel c'est de parler normalement. »¹)

À Jassy elle s'était donné pour modèle la vénérable professeur Agatha Bârsescu. À Bucarest, elle joua avec George Vraca, Mihai Popescu, Emil Botta, ces « grands acteurs » comme elle disait. Tout en elle était instinct, « une force primaire » telle qu'elle-même se considérait. Elle aurait interprété sainte Jeanne comme un « être trop terrestre », et dans Catherine Maslova

elle n'a pas vu une mystique mais « une petite servante robuste avec plus de sensibilité que la moyenne des gens »².

Dans la vie privée, c'était une solitaire, un être retiré, modeste, sans ambitions, adversaire de toute publicité — de presse ou autre —, convaincue qu'elle était qu'il est possible « de réussir même sans faire de compromis »³.

Le plus souvent elle parvenait à sortir d'elle-même, à s'objectiver dans les rôles qu'elle tenait. Au lendemain de la Libération, Eliza Petrăchescu incarna quelques personnages qui sont restés comme de véritables pages d'anthologie de l'art de l'acteur : Mademoiselle Nastasie dans la pièce homonyme de G. M. Zamfirescu, ou Catherine Maslova dans *Résurrection* de Tolstoï (1945—1946).

Nastasie d'ailleurs la consacre comme tragédienne dans la famille des grands acteurs contemporains. Elle avait joué Ophélie à Jassy, Electre à Bucarest, avec George Vraca qui faisait Oreste, avec Mihai Popescu, à Bucarest toujours, dans Pirandello. Mais c'est dans Mademoiselle Nastasie qu'Eliza Petrăchescu confirme non seulement ses dons d'exception, sa force dramatique, son immense sensibi-



Fig. 4. — Eliza Petrăchescu (*Domnișoara Nastasia*) dans *Domnișoara Nastasia* (Mademoiselle Nastasia) de G. M. Zamfirescu, avec V. Maximilian.

lité mais encore sa capacité de représentation artistique, de transfiguration scénique du calme tragique. Le rôle de Catherine Maslova semble témoigner d'une coïncidence heureuse de structures psychologiques analogues à celle de l'héroïne et celle de l'actrice. On a dit même, plus d'une fois, qu'Eliza Petrăchescu avait une structure tolstoïenne. Dans le jeu et les intonations de Maslova-Petrăchescu, dans l'interprétation de cet être primitif qu'est Katioucha, aux brusques passages — si organiquement naturels cependant — d'un état d'âme à un autre, on sent la profonde identification de l'interprète à l'esprit du roman et ses intimes affinités avec le théâtre russe classique, tolstoïen notamment.

Chaque rôle apporte à Eliza Petrăchescu la reconnaissance d'autres et toujours autres qualités interprétatives⁴. Après Naroutcha (*Les Loups* de G. Toudouze), la critique consigne « la fascination, unique dans le théâtre roumain, qu'exerce Madame Eliza Petrăchescu »⁵, par sa voix, par son jeu physionomique sobre et par

ses gestes retenus. « À l'instar des acteurs expérimentés qui s'entendent à extraire, de quelques lignes et couleurs, des harmonies inattendues... », Eliza Petrăchescu fait un usage parcimonieux de ses gestes et de ses intonations. « ... elle travaille surtout par transfiguration et communique inmanquablement au spectateur son émotion »⁶. « Mademoiselle », la gouvernante de Christiane (de Jacques Deval) lui offre l'occasion de dévoiler un monde de second plan, une ratée, une vaincue, une refoulée exilée en plein milieu bourgeois. Tragédienne par excellence, d'une grande intensité dramatique, Eliza Petrăchescu est une présence réaliste paradoxale dans le rythme alerte, dans le grotesque fantasque du spectacle *Les Fantômes maudits* d'Ed. de Filippo. Plus proches cependant lui sont les rôles qui lui permettent de dévoiler son propre univers psychique, la complexité de ses états affectifs personnels. Dans Tinca (*L'Homme de Ceatal*), elle devient cette femme dans l'esprit et l'âme de laquelle règnent l'indécision, l'envie, l'amour et la haine en

même temps que la luxure. Tinca-Eliza Petrăchescu est une inadaptable, une « étrangère » qui, apportée par sa destinée au milieu des pêcheurs du delta, y devient comme une balle du sort au point que, finalement, une question ne cesse de la tourmenter : est-elle ou n'est-elle pas une femme honnête ?

Elle fut longtemps absente de la scène car « sa vie n'avait pas été bien taillée ». De nombreux films jouirent de sa présence bien qu'en permanence elle fût consciente « que le théâtre représente son

devoir dans le monde » : « toute ma vie j'ai senti cette responsabilité comme une terreur »⁷. Mais, la dernière année de son existence, elle se retrouve dans *Les Hommes des cavernes*. Elle y joue — et c'est sa dernière image sur la scène — le rôle d'une actrice hypersensible qui, en contemplant rétrospectivement sa vie, exclame : « Ce qui a été, a été. À présent je n'attends plus que de me faire à l'idée de ne pas être immortelle. Tout le temps j'ai eu peur de la mort »⁸. Quelques jours après, Eliza Petrăchescu disparaissait sous les décombres du séisme.

No'es

¹ Voir *Ultimul interviu al unei foarte mari actrițe* de Eva Sîrbu, in *Cinema*, n° 3, an XV, mars 1977.

² *Lumea*, n° 11, 1^{er} janvier 1946, *Interviu cu Florica Șelmaru*.

³ *Ibidem*.

⁴ Parmi ses rôles : Anişoara (*Casa cu două fete* — La maison aux deux jeunes filles — par Mircea Ștefănescu, 1945/1946), l'esquimaude Naroutsha (*Les Loups* par Georges Toudouze, 1945/1946), Tinca (*Omul din Ceatal* — L'Homme de Ceatal — par M. Davidoglu, 1946/1947), Mademoiselle (dans la pièce homonyme de Jacques Deval, 1947/1948), Arnide (*Les Fantômes maudits*

par Ed. de Filippo), le personnage titulaire dans *Les Fusils de Thérèse Carrar* par Bertholt Brecht, 1958/1959, la Reine (*Les Hommes des cavernes* par William Saroyan, 1976/1977).

⁵ ZAHARIA STANCU, *Cronica dramatică*, in *Lumea*, n° 22, 1946, 11 février.

⁶ RUXANDRA OTETELEȘANU, *Cronica dramatică la Casa cu două fete* par Mircea Ștefănescu, in *Lumea*, n° 27, 1946, 31 mars.

⁷ Voir *Cinema*, mars 1977.

⁸ *Ibidem*.

NICOLAE TOMAZOGLU

(1909 — 1964)

L'ancien élève de Mihail Codreanu, au Conservatoire de Jassy, arrivait à Bucarest deux ans seulement avant le début de la guerre. Le Théâtre National ne l'attirait pas le trouvant « par trop confortable ». Aussi, choisit-il d'entrer dans la troupe du théâtre de la rue Sărindar, aux côtés de Mihai Popescu, Clodi Bertola, Beate Fredanov, Jules Cazaban, Radu Beligan. Il va y jouer dans *La Mère* de K. Capek, *Altitude 3200* de Julien Luchaire, dans *L'Homme, la bête et la vertu* de Pirandello. Et la pièce de Mihail Sebastian *L'Étoile inconnue* — de ce temps-là encore non signée — l'aura pour interprète à sa première.

Le théâtre roumain conserve en N. Tomazoglu le souvenir de l'un des maîtres des menus rôles, l'acteur qui savait exploiter n'importe laquelle de ses apparitions sur la scène avec intelligence, soin, minutie patiente — tel un joailler. La voix et le geste, la mimique sont expressifs mais discrets comme ceux d'un acteur de

Ses préférences allaient vers une trinité absolue de la dramaturgie : Shakespeare, Tchekhov, Gorki. Mais son répertoire vaste couvrit toutes les époques. La plupart du temps ce furent des rôles de moindre importance, à propos desquels il pensait que « souvent, un petit rôle bien fait est plus artistique qu'un grand rôle non réalisé »¹. Il faut dire d'ailleurs que Tomazoglu a prouvé, dans certains rôles de petite étendue, à quel point il était capable d'en tirer le plus par la persévérance et le sérieux professionnels dont il abordait le contexte problématique de chacune de ses apparitions sur la scène. Ainsi de l'immatériel « homme à la loupe » du *Déluge* de H. Berger, ainsi de l'aide-entraîneur de *Golden Boy* de Clifford Odets, ainsi enfin de l'humble potier de *Montserrat*. Plus d'une fois il a prouvé combien grande peut être la subtilité des nuances tragi-comiques mises dans un petit rôle (comme dans celui du violoneux dans *Le grand fleuve ramasse ses eaux*) ou combien expressifs peuvent être les gestes d'un acteur — lui-même en l'occurrence — si bien que d'un seul une hilarité marquée d'amertume puisse naître parfois (Don Ciro dans *De Pretore Vincenzo*).

Discret et timide dans la vie privée, Nicolae Tomazoglu aspira en échange, passionnément, à se surpasser lui-même dans sa vie artistique. Il fut ce créateur toujours en quête d'idées nouvelles, toujours soucieux de chercher. Ce qui le préoccupa notamment fut de trouver la voie vers la candeur de l'interprétation, vers la nouveauté et la fraîcheur des images scéniques : « qu'il est difficile de garder vivante, inaltérée, la lumière d'un rôle, c'est comme pour ces peintures naïves des primitifs qu'on hésite à toucher de peur que la couleur s'en aille... Si j'ai jamais raté quelque chose dans ma vie d'acteur c'est à cause de mon incapacité à réaliser des rôles bruyants, spectaculaires. Je suis un acteur d'ensemble. Ma joie c'est d'être le composant d'un ensemble de qualité, bien agencé, soudé par une vision artistique unitaire »².

Si, dans Shakespeare, Tomazoglu n'a pu donner la pleine mesure de son talent (le pâtre de *Comme il vous plaira* ne fut qu'une esquisse charmante des aptitudes prometteuses que d'autres de ses rôles ont prouvées), dans Gorki et Tchekhov, par contre, il a trouvé d'opportunes occasions pour réaliser une heureuse coïncidence de structure psychique et de registre affectif entre le personnage et l'acteur.

Pour chaque rôle, disait-il, « tout doit être repris avec émotion et candeur ». C'est ce qu'il a fait, surtout pour les personnages de Gorki et Tchekhov : Oncle Jacob de *Les Derniers*, Pertchikin de *Les Petits Bourgeois*, le médecin de *Les Vacanciers*, Medvedenko de *La Mouette*. L'image scénique de l'instituteur Medvedenko-Tomazoglu est celle qu'un aveu fait par Tchekhov à Gorki nous a laissée : « lorsque je vois un instituteur je me sens mal à l'aise dans sa présence à cause de sa timidité, de son habillement pauvre ». Saisissant le sens extérieur et intérieur du théâtre gorkien, Tomazoglu a su mettre dans les menus et humbles faits de l'existence ce « chaos grisâtre de la médiocrité » petite-bourgeoise. En échange, dans *La Mouette*, c'est la beauté des choses les plus banales de la vie qu'il a dévoilée, mais c'est aussi la triste réalité de « tant d'hommes qui envient les chiens ».

Chez Tomazoglu, le mot devient un « exposant » de l'émotion intérieure, mis en valeur en tant que tel et complété par un subtil usage des pauses. Ses silen-

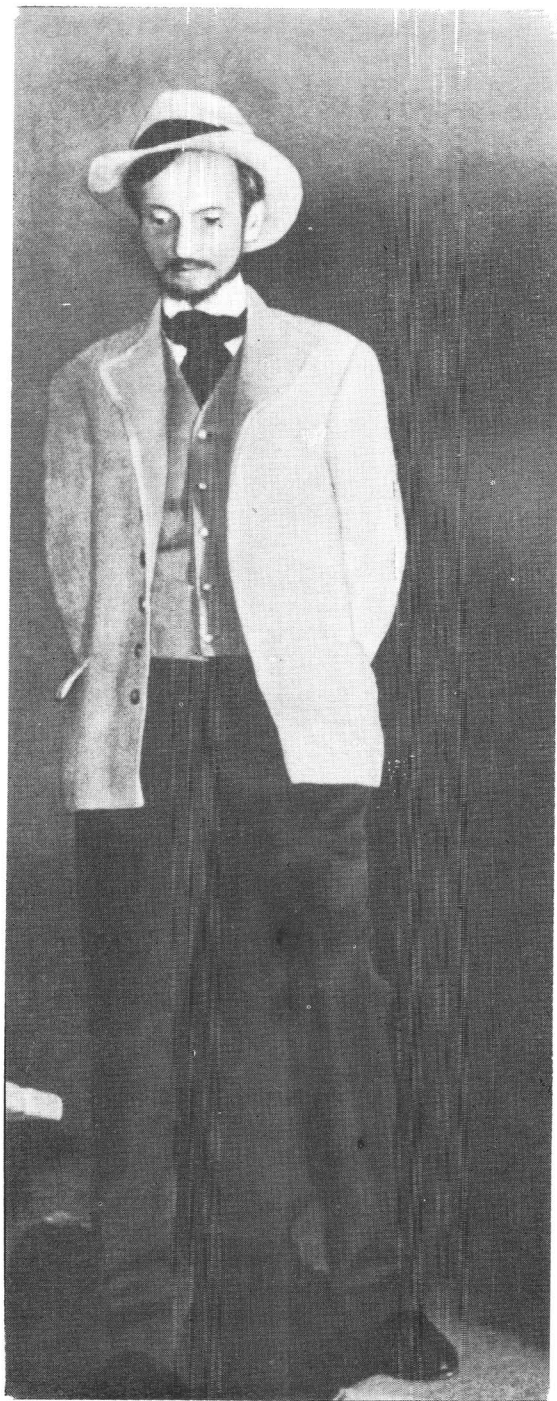


Fig. 5. — Nicolae Tomazoglu (le médecin) dans *Vilegiaturişii* (Les Vacanciers).

ces, lourds de sens, encore vibrants de la teneur des mots qu'il venait tout juste de prononcer, devaient plus élocuents que les répliques. Il y avait en tout une sorte de transparence des mots, des gestes, des pauses.

Tomazoglu peut être tenu, à juste titre, pour le chef d'école de tous ces acteurs qui considéraient la scène comme le centre ardent d'une combustion interne jamais éteinte. Parmi ceux-ci, de l'ancienne garde : Jenică Constantinescu, Mircea Constantinescu, George Măruță. Chacun d'eux ayant de la personnalité et de l'originalité, ils différaient par la manière de jouer, une manière propre, distincte ; ils avaient cependant un sens développé de l'ensemble. Avoir l'esprit d'équipe signifiait pour eux, somme toute, aboutir à une réalisation artistique harmonieuse où chaque rôle était interprété pour le mieux tout en prenant soin de le faire correspondre à l'ensemble et à l'idée générale du spectacle. Appartenant à la famille des acteurs-orfèvres, ciselant au maximum leur présence scénique, tenant pour leur vocation artistique de devenir les représentants des essences de la vie humaine, ce ne sont pas des types qu'ils créent mais plutôt des miniatures parachévées avec l'esprit et le cœur des grands sensibles qu'ils sont. Leur présence scé-

nique témoigne avec évidence du regard étonné, du dedans vers l'extérieur, qu'ils ont pour la vie. Leur voix, leur geste expriment la surprise qu'ils éprouvent dans le contact avec l'existence, leurs sentiments outragés, une incapacité d'adaptation, une confrontation silencieuse avec les réalités de la vie. Dans *Le Déluge* ou dans *La Mouette*, dans *Les Petits-Bourgeois* ou bien dans *Là-bas, au lointain* les interprétations de Nicolae Tomazoglu respirent la discrétion, la non-violence ; c'est comme un courant souterrain qui s'efforce à imposer comme mesures de l'existence la douceur, la docilité, la fraternité. Ce ne sont pas des acteurs sentimentaux. Leur création artistique est lucide, méticuleuse, longuement méditée. La construction du personnage trahit la rigueur professionnelle. La voix, le geste, le mouvement du « héros » sont étudiés jusque dans les moindres détails. Ils sont plutôt des rationnels mélancoliques, révélant avec délicatesse les sentiments les plus discrets, au nom d'un monde qui refuse la brutalité, la vulgarité, l'ostentation.

Notes ¹ Voir N. TOMAZOGLU, in *Teatrul*, 1961, n° 10, p. 77—78 (*Maestri ai rolurilor mici*).

Au cours des années de l'après-guerre il a interprété parmi d'autres rôles : l'homme à la loupe (*Le Déluge* par Berger, au Théâtre Barașeum, 1944/1945) ; Medvedenco (*La Mouette*, au Théâtre Municipal Odéon, 1946/1947) ; l'aide-entraîneur (*Golden Boy* par Clifford Odets, 1947/1948) ; le Pâtre (*Comme il vous plaira*, 1947/1948) ; Oncle Jacob (*Les Derniers* par M. Gorki, 1947/1948), *Un homme quelconque* par L. Leonov, 1948/1949) ; le médecin Dudakov (*Les Vacanciers* par M. Gorki, 1949/1950) ; Pertchikine (*Les Petits-bourgeois*

par M. Gorki, 1950/1951) ; le potier (*Montserrat* par Em. Roblès, 1951/1952) ; Ianou (*Là-bas, au lointain* par M. Ștefănescu, 1950/1951) ; Butnaru (*Zéro de conduite* par V. Stoenescu, 1959/1960) ; Tunsoiu (*La Seconde 58* par D. Dorian, 1959/1960), le sourd-muet (*La Folle de Chaillot* par J. Giraudoux, 1957/1958) ; le violoneux (*Le Grand fleuve ramasse ses eaux* par D. Tărchilă ; 1960/1961) ; Don Ciro (*De Pretore Vincenzo* par Ed. de Filippo, 1961/1962).

² N. TOMAZOGLU, *op. cit.*

Simion Alterescu

LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ (n. 1934)

Ses études achevées en 1957 — à l'Institut d'art théâtral et cinématographique de Bucarest où, parmi d'autres maîtres, elle avait été l'élève de la professeur Marietta Sadova — elle se présente à l'examen de diplôme avec deux rôles diamétralement opposés comme genre dramatique et univers humain, par cela même révélateurs de ses ressources et disponibilités artistiques : celui de Veta dans *O noapte furtunoasă* (Une Nuit orageuse) de I. I. Caragiale et celui de « la mère » (Aase) dans *Peer Gynt* d'Ibsen ¹.

Simplicité et profondeur, exubérance et gravité méditative, nature et élaboration supérieure, ces vertus issues de son

besoin fondamental et illimité d'une connaissance philosophique et humaine, fondues en son art de manière harmonieuse et originale, produisent ce *mystère artistique* qui s'appelle Leopoldina Bălănuță. Car, qu'est-ce d'autre qu'un troublant mystère de l'art, avec un sens permanent du neuf, que ce quelque chose qu'elle transmet aux spectateurs par sa voix complice et chaude évoquant la transparence du cristal et la dureté de l'acier, par ses silences lourds, chargés de sens dévoilant des pensées et des sentiments tout humains qui percent d'inquiétantes profondeurs, par son regard ouvert sur le monde, sur soi-même, sur le personnage qu'elle incarne, par son élégance enfin et par la race de son expressivité artistique ?



Fig. 6. — Leopoldina Bălănuță (Irina), dans *Matca* (La Source) par Marin Sorescu, Théâtre « Mic », 1974/1975.

Les dimensions de l'art de Leopoldina Bălănuță sont déterminées par la qualité et la nature spécifique de ses interprétations dramatiques — *lucidement dramatiques* —, par l'humour et l'ironie d'une fine intellectualité qui ne manque pas, toutefois, de certaine sève populaire, par son jeu de scène lyrique entremêlé de puissants accents de théâtralité, par son aptitude enfin à fondre tout ceci dans un personnage. Ces caractères fondamentaux de sa personnalité artistique, filtrés à travers l'idée qu'elle se fait du personnage et dépendants de sa structure dramatique, acquièrent une tonalité et une vibration particulières, pénètrent dans une zone autre de l'esthétique et attestent des moyens artistiques d'une expressivité toujours autre en fonction des rôles qu'elle incarne.

À relativement peu d'années distance, elle crée deux personnages diamétralement opposés — Gittel en *Deux sur une balançoire* et Lia dans *Iertarea* (Le Pardon) — qu'elle fait suivre par deux autres qu'une grande dose d'humanité unit dans le sous-texte mais que la philosophie existentielle et la condition humaine séparent radicalement : Irina de *Matca* (La Source) et Sonia de *L'Oncle Vania*. Dans *Deux sur une balançoire*, le caractère dramatique de la ballerine Gittel, rendu encore plus

poignant par sa sensibilité fragile, se charge graduellement de tragique, l'actrice pénétrant tout doucement, tout naturellement dans les zones d'un pathétique diurne, discret. Tout d'abord voilées, son ironie et son ironie sur elle-même fondent peu à peu, sans ostentation, dans cet univers quotidien tragique. La sensibilité diaphane et la force de ce personnage n'ont cependant rien de commun avec le superbe « mannequin », composé avec une exactitude exemplaire d'après tous les canons du type « humain » qu'il représente, qu'est Lia de *Iertarea*. Le talent et l'intelligence de Leopoldina Bălănuță anéantissent — par l'acuité et l'expressivité de l'image artistique — la condition sous-humaine. L'intolérance, la rigidité de l'attitude, le fanatisme et l'absence de toute sensibilité, un masque de glace, une voix sans nuances, une voix dure, « une inflexibilité dominatrice, explorant jusqu'au bout toutes les ressources de vanité intellectuelle d'un caractère compliqué dont l'unique perspective demeure la persévérance dans l'erreur »².

Quant à Irina (*Matca* — La Source —), celle-ci devient dans l'exceptionnelle interprétation de Leopoldina Bălănuță un être « cosmique » : elle vit avec une égale intensité sa propre tragédie et celle de l'humanité. Son jeu incandescent, de

grande vibration, s'élève jusqu'aux zones les plus élevées du tragique, il parcourt chacune de ces zones, pénètre avec naturel dans le domaine du quotidien dramatique, s'en colore vivement, s'imprègne d'un dynamisme marqué d'humour dense, d'ironie et auto-ironie communicatives. L'intonation grave de la voix, le sens de ses mots descendus de l'histoire et créant l'histoire, le commentaire quotidien, son envie visible de tout prendre par le bon côté, ses silences qui marquent avec une parfaite science des pensées non exprimées, ses brusques sauts d'humeur, ses passages rapides d'une pensée à une autre, d'un devenir à un autre, l'éloquent mouvement de son corps, certaine plasticité des idées, les puissantes et troublantes modifications d'expressions, tout, absolument tout confère au personnage d'Irina, interprété par Leopoldina Bălănuță, une destinée humaine chargée de significations infinies. L'actrice élabore son rôle avec une étonnante variété de moyens artistiques, elle le construit à l'aide de moments dramatiques distincts qu'elle réalise par un bouquet de répliques.

Dans la mesure où se déchaîne sa force créatrice dans Irina, dans la même mesure se montre-t-elle retenue, n'altérant en rien les nuances, dans Sonia de *L'Oncle Vania*. Émouvante et lucide, sensiblement dramatique, profondément sincère, créant des moments anthologiques comme jeu de scène, Sonia-Leopoldina Bălănuță est créée « sous le signe de la plus convaincante spontanéité et tout, en même temps, est élaboration, création, *artifex*; je ne crois pas — affirme le chroniqueur — que notre théâtre ait eu jusqu'à ce jour une Sonia de cet éclat et je crains que d'ici longtemps il n'en connaitra plus d'autre pareille »³.

Tragédienne de grande modernité, interprète d'exquise délicatesse, associée de profondeur, créant le drame avec originalité et la comédie avec un don particulier et de l'humour⁴, prouvant par tous ses récitals « combien faite pour le théâtre peut être la poésie », Leopoldina Bălănuță, grâce à son jeu de scène moderne, implique en permanence le spectateur dans un subtile processus du connaître.

Notes

¹ En 1957 elle est engagée par le Studio « Cassandra », en 1958 par Teatrul Tineretului de Piatra Neamț — où elle joue dans *O noapte furtunoasă* (Une Nuit orageuse) de I. L. Caragiale, *Les Fourberies de Scapin* de Molière et *L'Horloge du Kremlin* de N. Pogodine, spectacles d'ailleurs réalisés aussi à l'Institut d'art théâtral et cinématographique de Bucarest —, enfin, en 1959, elle passe au Teatrul Tineretului de Bucarest, devenu par la suite l'actuel Teatrul Mic sur la scène duquel elle continue de paraître et où elle réalise son premier rôle d'importance, celui de Valia dans *Premier rendez-vous* de Tatiana Sitina (1960/1961). Parmi ses plus importants rôles au Teatrul Mic : Jana Mincu dans *De n-ai fi iubirile* (Si les amours n'étaient) par Dorel Dorian (1961—1962); Anetchka de *L'Océan* par A. Stein (1962/1963); Marie de Neubourg, la Reine d'Espagne, dans *Ruy Blas* par Victor Hugo (1963/1964); Gittel dans *Deux sur une balançoire* par William Gibson (1964/1965); Maria Sinești dans *Jocul Ielelor* (La Danse des fées) par Camil Petrescu (1966/1967); Julia dans *Pur și simplu o criză* (Tout simplement une crise) de Ionel Hristea (1967/1968); Lia de *Iertarea* (Le Pardon) par Ion Băieșu (1968/1969); Annie Sullivan dans *La Jeune fille qui a fait un miracle* par W. Gibson (1970/1971); Antigone dans la pièce homonyme de Sophocle (1971/1972); Olga dans *Après la chute* par A. Miller (1972/1973); Irina dans *Malca* (La Source) par Marin Sorescu (1974/1975); Lucșița dans *Mania posturilor* (La Manie des postes) de V. Alecsandri (1975/1976); Gina Ekdal dans *Canard sauvage* d'Ibsen, 1975/1976.

S'y ajoutent des récitals de vers : *Meșterul Manole* (Maître Manole), 1976/1977 et *Omule-continuați să puneți întrebări* (Homme, continue de réfléchir), 1977/1978. Au cours de cette même saison théâtrale elle interprète Sonia de *L'Oncle Vania* par Tchekhov et, la saison suivante (1978/1979), elle joue dans *O parte dintr-o pasăre* (Une partie d'un oiseau). Remarquable interprète de film, elle y a eu des rôles révélateurs de sa grande force et expressivité : dans *Pisica de mare*, *Fefe-leaga*, *Dincolo de pod*.

² ILEANA POPOVICI, *Între două erori filozofice*, in *Teatrul*, 1969, n° 4, p. 35.

³ RADU POPESCU, *Teatrul Mic. « Unechiul Vania » de A. P. Cehov. Cronica teatrală*, in *România liberă*, 1978, mars 16.

⁴ Dans *Mania posturilor* (La Manie des postes) « elle est, là aussi, formidable et pleine de séduction dans la façon de mimer jusqu'au niveau le plus élevé de l'expression — passionnelle encore — les „bouleversants" états affectifs de Lucșița Onofrescu. Avec grâce et désinvolture, avec un tempérament du diable, avec les moyens les plus divers et vigoureux, spécifiques du vaudeville et du musical moderne (voix grave et basse, ce timbre splendide dont elle chante romances et couplets, virtuosité de ses pas de danse), Leopoldina Bălănuță est tout simplement une surprise tant elle impose son personnage avec vivacité et avec ce tout-humain de chacun de nous », VALERIA DUCEA, *Teatrul Mic. Mania posturilor de V. Alecsandri*, in *Teatrul*, 1975, n° 10, p. 35.

Une présence dynamique et troublante, une beauté étrange, une vive intelligence de la scène, Gina Patricchi c'est tout cela avec, en plus, des ressources illimitées et originales pour le drame et la comédie auxquelles s'ajoute le don de trouver dans une modalité qui lui est propre la teinte unique du personnage qu'elle incarne et de créer son univers spécifique. Sa voix inimitable, richement et savamment orchestrée (tantôt frêle et douce dans Corina, tantôt « perdue-criante » dans Mitza Baston ou bien « stridente-criante » dans Baby Love Dallas, insinuante et bizarre pour la Sorcière, âprement ironique dans Thérèse ou comiquement grotesque pour Sylvia), son masque composé avec un art qui le fait différer de Kitty Duval et Nastia à Madeleine ou Hedda Gabler, ses gestes et ses mouvements d'une vivacité intelligente et nerveuse, sa tenue en scène d'une allure à part, distinguent fondamentalement ses personnages en leur prêtant une note particulière tout en les gardant sous l'emprise de son halo ¹.

Gina Patricchi dispense chaque fois l'impression d'une grande spontanéité, d'une fusion totale avec l'héroïne qu'elle interprète, mais chaque fois aussi cette participation frénétique à l'existence du personnage se double de technique et de savoir professionnel. Un rôle aussi intensément vécu comme le fut celui de Thérèse, par exemple, c'est avec beaucoup de science, de fièvre intérieure, de laborieux travail, d'ironie et de chaleur qu'elle l'a composé, à la limite de la tension nerveuse. Dans, *Elisabeth I^{re}*, la participation de l'actrice à ce grand spectacle « est sans réserves, son émotion comique atteignait au seuil de l'absolu, en devenant étrange et troublante », elle se donne totalement, déchainée dans l'acte scénique, elle livre au travers de cette participation non pas seulement « une mesure de son talent, mais aussi une qualité qui est sienne » ².

Par l'interprétation de Gina Patricchi, l'impact entre la comédie et le drame se réalise avec une densité et une vibration artistique particulières ; elle crée avec des moyens originaux, toujours autres, un état de paroxysme exceptionnel qui prête à l'existence et à la destinée du personnage des sens nouveaux et multiples. Sa Madeleine de *Les Victimes du devoir* vit intensément, passe rapidement d'un état



Fig. 7. — Gina Patricchi (Nastia), dans *Les Bas-fonds* par Maxim Gorki, Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », 1974/1975.

à un autre, avec assurance et naturel, si vite qu'on en est ébahi, elle adopte précisément le ton qu'il faut — violent, strident, édulcoré, parfois même, à certains moments, elle contrefait à volonté sa voix avec une intuition aiguë des situations grotesques, en y mettant de l'humour, de l'ironie, tout en dosant savamment ses effets artistiques en dépit de cet étourdissant changement de registres. Le personnage, par elle, devient un « instrument » d'une expressivité aussi parfaite que multiforme.

Dans Mitza Baston, ses effets comiques sont des plus inattendus précisément par le pathétisme qu'elle applique à sa participation au drame amoureux du personnage : une forte note dramatique, une figure ravagée, un désespoir pathétique dans la voix, des mouvements désordonnés qu'elle ne se défend pas d'avoir en pleine comédie, tout cela approfondit de manière imprévue et avec brio non seule-

ment la signification existentielle de l'héroïne mais encore les sens de la pièce même dans son ensemble. Ou bien dans *Interviù*, jouant le rôle de la reporter, ce sont de véritables moments anthologiques du drame qu'elle réussit par la sensibilité et la vigueur avec lesquelles elle projette en plein jour le sous-texte du rôle (le monologue : « mou, mou, la fillette, le garçonnet »).

Évidemment, les interprétations de Gina Patrichi savent distinguer entre le comique et le dramatique ou le tragique. Moins distribuée dans la comédie pure, légère, elle évolue pourtant en ce genre avec sensibilité et humour (*Comédie dans l'obscurité* par Peter Schaffer) ou avec une suavité hypocrite (*La Puce à l'oreille* par G. Feydeau); dans la comédie satirique fortement virulente, elle compose, au moyen d'un comique grotesque aux effets percutants, une tendresse de confection pour le rôle de Sylvia dans la pièce de Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici* (Ces fous hypocrites). Ses interprétations dramatiques sont plus nombreuses et plus variées : L'existence désespérément tragique de Kitty Duval, qu'une onde

d'humanité traverse cependant, elle l'exprime par un mélange bien rythmé de dureté amère et de grâce enfantine, si harmonieusement dosées que sa réalisation en est irréprochable. « Elle joue <Nastia> sans défaut, avec une insoupçonnable force d'agressivité exaspérée et d'immanquable anxiété de femme perdue »³ et, dans la grande scène de l'acte III, elle fait participer son héroïne « avec une formidable ardeur aux inventions d'une imagination livresque qui dépassent sa propre réalité » et l'illumine « d'une aura burlesque-tragique »⁴ pour rendre ensuite, d'une manière intériorisée et avec une tenue scénique de très grande beauté, l'étrange équilibre qui dévaste une Hedda Gabler ou bien la méchanceté, la sécheresse de cœur d'une Tatiana.

Inédit au plus haut degré, le jeu de Gina Patrichi est fait d'émotion et de beaucoup de grâce, de délicate sensibilité mais aussi de dureté tranchante — la noble dureté des métaux précieux — et, par dessus tout d'écrasant tempérament. Elle apporte sur la scène une présence toujours inquiète et frappante, de grand raffinement artistique, celle de l'acteur doué.

Notes

¹ Engagée du Théâtre d'État de Galați, Gina Patrichi y joue en 1956/1961 : *Valea (Récit d'Irkoutzk)* par A. Arbuzov; *La jeune fille en bleu (Celebruț 702 — Le Célèbre 702 — par Al. Mirodan)*; *Annunciată (L'Ombre)* par E. Schwartz, etc. En 1964 elle passe au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » de Bucarest où elle va interpréter : *Corina (Jocul de-a vacanța — Le jeu des vacances — par M. Sebastian, 1963/1964)*; *Kitty Duval (Instante d'une vie)* par W. Saroyan, 1964/1965; *Mitza Baston (D-ale carnavalului — Scènes de carnaval — par Caragiale, 1966/1967)*; *Portia (Jules César de Shakespeare, 1967/1968)*; *Madeleine (Les Victimes du devoir)* par Eugène Ionesco, 1968/1969; *Baby Love Dallas (The Grass Harp, par Truman Capote, 1969/1970)*; *Sylvia (Acești nebuni fățarnici — Ces fous hypocrites — par T. Mazilu,*

1970/1971); *Giulia Luccani (Le Vicaire)* par Rolf Hochhuth, 1971/1972); *Thérèse (Petites Annonces)* par N. Ginsburg, 1972/1973); *La Sorcière (Elisabeth I^{re})* par Paul Forster, 1973/1974); *Hedda Gabler* (pièce homonyme d'Ibsen, 1974/1975); *Nastia (Les Bas-fonds de Gorki, 1974/1975)*; *La Reporter (Interviù — Interview — par Ecaterina Oproiu, 1976/1977)*; *Tatiana (Les Petits bourgeois de Gorki, 1977/1978)*, etc. Actrice de film remarquable, Gina Patrichi y a réalisé des rôles de grande tenue de la littérature cinématographique roumaine.

² ILEANA POPOVICI, *Teatrul « Bulandra », Elisabeta I de Paul Forster*, in *Teatrul*, 1974, n° 6, p. 69.

³ VALENTIN SILVESTRU, *Clio și Melpomena*, Bucarest. Ed. Meridiane, 1977, p. 225.

⁴ MIRA IOSIF, *Première. Teatrul « Bulandra », « Azilul de noapte » de Maxim Gorki*, in *Teatrul*, 1975, n° 5, p. 50.

ILEANA PREDESCU (1927)

« L'une des actrices les plus complètes <...> dont la gamme très étendue n'implique pas une seule touche qui ne vibre profondément et puissamment »¹, une de

ces actrices qui, ciselant ses rôles comme un orfèvre plein de raffinement, considère que son unique méthode de travail est l'absence de toute méthode parce que l'essentiel « est de trouver le noyau vivant; tout le reste est de la technique. Je ne

la méprise pas — déclare-t-elle — mais, après un nombre d'années, celle-ci vient d'elle-même. Il n'est pas moins vrai que si un rôle n'est que technique, il est mort. Cela m'est arrivé. La sensation en est détestable »².

Ce qui, toujours, caractérise le jeu d'Ileana Predescu, nonobstant la distance semblant parfois infranchissable d'un rôle à l'autre, c'est précisément cette incroyable et fascinante fusion de technique et d'ineffable³. On le constate chaque fois, de la Célia de *Comme il vous plaira* à la Vieille des *Chaises*, de la Rosette de *Léonce et Léna* à l'Impératrice de Byzance dans *Le Gel* ou à l'Elise du *Pélican*.

Avec la note dramatique prédominante de son tempérament, elle triomphe « au-delà de toute réplique » en deux rôles comiques d'une différence aussi fondamentale que troublante : ironique, pleine d'élan, avec des mouvements d'une remarquable élégance, une souplesse imbue de douceur, maline en même temps, voire rusée, elle réalise dans Célia un personnage de comédie d'une grande luminosité et passe, avec une virtuosité spectaculaire, à la composition tragi-comique du personnage-paillasse des *Chaises*. Avec une imagination déchainée et une sensibilité aiguë, avec plasticité artistique, elle agence lucidité et folie, elle se meut avec un art plein de raffinement à la cruelle limite du réel et de l'artificiel superconstruit, en créant un personnage-symbole d'une authenticité prégnante. Elle devient ensuite une Rosette toute charmante, vive et concrète présence d'un érotisme passionné, et le spectacle en reçoit une note à part, d'une teinte également vive et puissante ; après, c'est la tragique destinée d'une impératrice de Byzance cabotine qu'elle promène sur la scène dans le registre du grotesque ; mais c'est aussi Elise qui, avec une surprenante facilité, passe du paroxysme à l'élégance, de l'agitation et du désordre intérieur à des attitudes statuariques. Autant de rôles, autant de preuves d'une maîtrise rigoureuse de la technique dramatique animée par un flamme intérieure créatrice de vérité et de beauté.

Actrice de « la candeur et de l'intelligence », Ileana Predescu témoigne d'un rôle à l'autre des multiples hypostases que peuvent prendre ces deux qualités : coquetterie féminine et pathétisme, révolte et haine dans Flora Toth de *L'Institu-*



Fig. 8. — Ileana Predescu (Élise), *Le Pélican* par A. Strindberg, Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », 1976/1977.

trice, gaucherie et intuition proprement féminines encore dans cette Gloria du *Tigre*, poésie, lyrisme, désespoir dans Louise de *Intrigue et Amour*, pureté, charme, perfidie, orgueil et ruse pour Cléopâtre dans *César et Cléopâtre*, sadisme et grotesque pour Alice de *La Danse de la mort*, etc. C'est tout un rituel de l'esprit et du cœur que l'actrice officie sur la scène à travers des personnages qui, chaque fois, sont submergés par « le magnétisme de son être compliqué » et introduits dans un monde tout en couleurs et tonalités d'une vibration artistique particulière.

Spirituel, fébrile, concentré et dramatique, le jeu de Ileana Predescu est toujours éclairé de l'intérieur par sa douce féminité, si bien que son interprétation est celle de « l'indéfinissable mais si puissant et éternel mystère » féminin⁴.

¹ RADU POPESCU, *Cronică teatrală. Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra »*, « *Intrigă și iubire* » de Fr. Schiller, in *Magazin*, 1965, mai 1.

² I. P., *Ileana Predescu. Portret în oglindă*, in *Teatrul*, 1970, n° 9, p. 38.

³ Diplômée (1951) de l'Institut d'Art théâtral et cinématographique de Bucarest, engagée dès 1950 au « Municipal » où elle continue de jouer, elle a à son actif d'importants rôles, parmi lesquels : Axioucha (*La Forêt* d'Ostrovski, 1950/1951); Flora Toth (*L'Institutrice* de Brody Sandor, 1956/1957); Ada (*Passacaglia* de Titus Popovici, 1959/1963); Célia (*Comme il vous plaira* de Shakespeare, 1969/1961); Cléopâtre (*César et Cléopâtre* de G. B. Shaw, 1962/1963); Louise

(*Intrigue et Amour* de Schiller, 1964/1965); la Vieille (*Les Chaises* d'Eugène Ionesco, 1965/1966); Gloria (*Le Tigre* de Murray Schisgal, 1964/1965); Alice (*La Danse de la mort* de A. Strinberg, 1968/1969); Rosette (*Léonce et Léna* de G. Büchner, 1969/1970); Olivia (*Le Soir des rois* de Shakespeare, 1972/1973); Tatiana (*Transit* de Léonide Zorin, 1973/1974); Wendy (*La Ferme* de David Storey, 1975/1976); Elise (*Le Pétican* de A. Strindberg, 1976/1977); l'Impératrice de Byzance (*Răceala — Le Gel* — de Marin Sorescu, 1976/1977), etc.

⁴ RADU POPESCU, *Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra »*, « *A 12-a noapte* » de W. Shakespeare, in *România Liberă*, 1973, mai 16.

MIRCEA ALBULESCU (n. 1954)

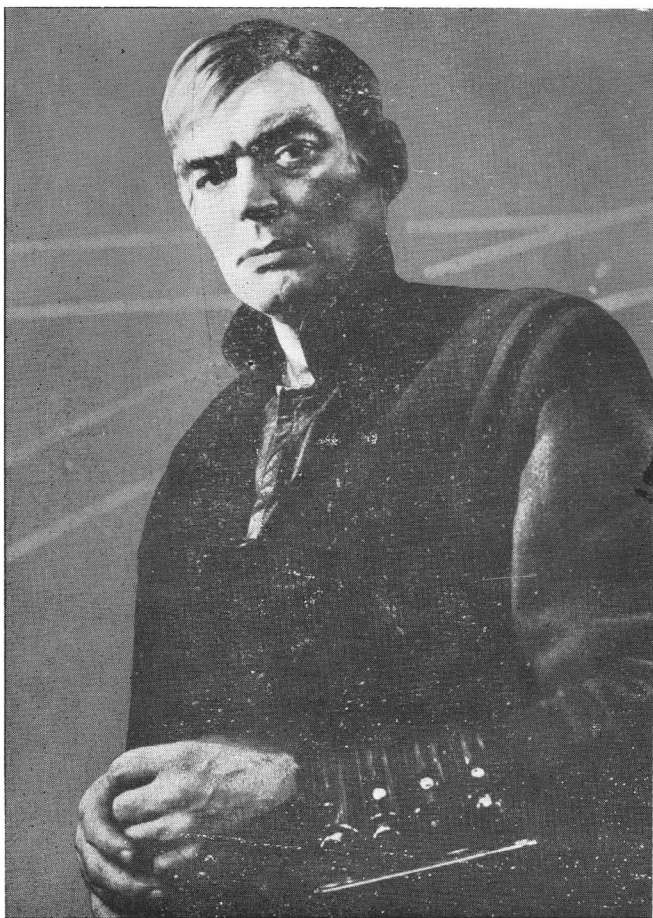
« Je ne suis pas un acteur d'intuition — nous confie-t-il —. Je cherche, j'élabore beaucoup et me propose toujours, pour certaines étapes, certains problèmes du métier (...). Comme acteur, je suis la victime du fait que je mesure un mètre

quatre-vingt cinq et que j'ai une voix très forte. Ce n'est pas le « jeu héroïque » qui m'intéresse, mais bien le « Kammer-spiel »¹.

Son charme particulier en tant qu'acteur, l'originalité de son art sont le fruit d'une « construction » intelligente de l'univers humain et d'idées du personnage, aussi bien que de son jeu intime, disons avec lui « de chambre »; un jeu qui, souvent, n'est présent qu'au second plan ou bien dans un sous-texte secret du rôle; ce sont l'intelligence scénique et le vécu profond, discret, d'un acteur doué d'une grande force et d'une présence prégnante, qui déterminent la densité artistique singulière et l'assurance marquée de ses interprétations.

L'art scénique d'Albulescu se déploie sur deux grandes directions essentielles, celle des rôles majeurs, de grande prestance et vitalité et celle d'un certain type de comédie interprétée de manière originale, très significative sous le rapport de sa vocation et de l'effet comique qu'il s'entend à en tirer². Son physique statuaire prête à ses personnages une fière allure, une consistance toute spéciale du point de vue artistique, issue de l'individualisation marquée et de l'interprétation signolée — « de chambre » — de ses rôles, jusqu'aux plus héroïques même. Ainsi, lorsqu'il interprète le voïvode Basarab I^{er}, il le reconstitue avec toute la solennité requise, mais aussi avec une franchise parfois brutale qui ne l'empêche pas, à d'autres moments, d'y mettre une secrète délicatesse et toute son harmonieuse disponibilité aux nuances; il enlève ainsi son personnage à la légende pour le placer — débordant de vitalité — dans l'histoire réelle, voire même dans la contemporanéité. Ou bien, dans le comte Mailat, il l'« élabore » avec ténacité et sobriété, avec rigueur dramatique aussi, emmêlant

Fig. 9 — Mircea Albulescu (lord Hastings), dans *Richard III* de William Shakespeare, Théâtre National « I. L. Caragiale », 1975/1976.



ses répliques de pauses lourdes de sens ou de « paroles qui tombent comme des dalles », l'acteur nous fait pressentir en ce personnage dominé manifestement par les préjugés et conscient de son pouvoir absolu, un obscur, si humain cependant, sentiment de culpabilité. Dans Lord Hastings, la grande force de son interprétation — qui nous fait réaliser par le jeu dynamique et convaincant toute la grandeur de cette destinée — réside dans la fine compréhension d'un univers humain strictement dépendant de l'histoire. Quant au Cuisinier de *Mutter Courage*, celui-ci acquiert une substantialité inédite du « naturel », du « quotidien », qui, avec retenue, se dégage du second plan de l'interprétation.

Créateur — en première mondiale — du rôle de Danton dans la pièce homonyme de Camil Petrescu, Mircea Albulescu impose ce personnage à l'histoire du théâtre par sa dignité scénique indiscutable, par son interprétation dense, substantielle — accrochée à la réalité des faits —, par son style empreint de grandeur et de majesté mais aussi, à certains moments, d'une tendre délicatesse. L'acteur se confesse d'ailleurs quant à sa conception du rôle, des modalités de travail et son aveu explique les causes particulières de sa réussite et, mieux que n'importe quoi d'autre, sa personnalité d'acteur : « Le rôle a de la rime et moi j'aime la rime, la manière dont certaines choses se répondent les unes aux autres, se complètent réciproquement, consonnent : j'ai donc cherché la rime de situation, du geste, des pauses, du rythme. J'ai poursuivi de réaliser avec ces détails de finesse une certaine individualisation du personnage »³. Dans la scène finale — imaginée par le metteur en scène en dehors du texte — l'acteur « suggère magistralement l'idée que le personnage était déjà sorti de l'histoire » avant d'être guillotiné, car « il ne se trouvait plus là qu'un homme fatigué, gelé », qui « affrontait la mort avec le sentiment de l'éternité acquise. De tous les personnages créés pendant sa carrière

d'acteur, c'est le plus important ; son effort (...) est permanent et infatigablement efficace (...) la cohérence de l'existence scénique tout entière est dépourvue de toute fissure »⁴.

La composition comique témoigne chez Albulescu de nuances infinies et d'une virulence satirique parfois dévastatrice. Dans un rôle épisodique, celui de Balhasar, il accentue minutieusement, en maître de son métier d'acteur, l'individualité du personnage et, en en faisant un efféminé ridicule, il compose une surprenante caricature grotesque du personnage. Toujours dans la zone deshumanisée et féroce du grotesque et toujours comme une composition grotesque, il s'impose encore d'autres personnages : celui d'Achille par exemple — cruel et lâche en même temps, ou bien Schmitz — une brute sentimentale malgré son air d'enfant arriéré et ses mufleries « naïves » dont l'humour, peut-être même un humour noir, est pourtant irrésistible ; enfin, cet étrange personnage d'Eugène Ionesco, Nicolas d'Eu, qu'il réalise avec une force percutante, oscillant entre le réel et l'irréel, le tragique et le burlesque, sous le signe d'une existence hallucinante, prêtant à son jeu un caractère dramatique à part, imprégné de parodie, pour tout dire l'expression essentialisée du programme théorique du théâtre de Ionesco fondé sur l'interférence et la simultanéité des plans comiques, tragiques et grotesques et sur le jeu ostentatoire, menaçant, face au public le plus souvent.

Réalisant avec une égale puissance des destinées humaines dans le film, récitant comme nul autre, doué d'une inégalable aptitude à transmettre le sens profond de chaque vers et même au-delà du vers, Mircea Albulescu est l'acteur *qui sert son talent avec sérieux et intelligence*, qui individualise ses personnages avec une précision parfaite et une subtile richesse de nuances humaines, en imprimant ainsi à la force de son art d'acteur une tonalité spécifique et une vibration originale.

¹ MIRCEA ALBULESCU, *În căutarea lui Danton*, in *Teatrul*, 1975, n° 2, p. 13.

² Fraîchement émoulu des bancs de l'Institut d'art théâtral et cinématographique « I. L. Caragiale » de Bucarest, en 1956, il passe acteur au théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » (1956-1967), ensuite au « Théâtre de Comédie » (1967-1974), en fin de compte — et jusqu'à ce jour — au Théâtre National de Bucarest

(depuis 1974). Parmi ses plus importants rôles : Mihai Rosnoveanu (*De n-ar fi iubirile* — Si les amours n'étaient — par Dorel Dorian, 1959/1960) ; Remus Mălureanu (*Costache și viața interioară* — Kostake et la vie intérieure — par Paul Everac, 1961/1962) ; Balhasar (*La Comédie des erreurs* par Shakespeare, 1962/1963) ; Horace (*O singură viață* — Une seule vie — par Ionel Hristea, 1962/1963) ; Schmitz (*Bieder-*

mann et les incendiaires — par M. Frisch, 1963/1964); Achille (*Troilus et Crésida*, 1961/1965); Nicolae d'Eu (*Les Victimes du devoir* par Eugène Ionesco, 1968/1969); Basarab (*Croitorii cei mari din Valahia* — Les Grands tailleurs de la Valachie — par Al. Popescu, 1968/1969); le Cuisinier (*Mutter Courage* par B. Brecht, 1971/1972); Danton (*Danton* par Camil Petrescu,

1974/1975); lord Hastings (*Richard III* par Shakespeare 1975/1976); Mailat (*Singele sau Patima fără s/îrşit* — Le Sang ou Le calvaire sans fin — par Horia Lovinescu, 1976/1977), etc.

³ MIRCEA ALBULESCU, *loc. cit.*

⁴ VALENTIN SILVESTRU, *Clio şi Melpomene*, Bucarest, 1977, p. 193.

GEORGE CONSTANTIN (n. 1935)

George Constantin¹ crée chaque fois au spectateur la certitude que, sous ses yeux, les idées s'animent, le geste se précise, les mots roulent et qu'il assiste sur le vif à la magie de la création de l'univers humain.

Il est difficile à définir ce qui, en premier lieu, caractérise le jeu de George Constantin. Serait-ce son imposante vigueur artistique, la nature si personnelle de son art d'acteur, ou bien cette alternance de force cosmique et de faiblesses, limites humaines, ces états d'extrême — force et faiblesse — naissant un large éventail, incroyablement même, de pensées et de sentiments? Seraient-ce encore les proportions artistiques acquises par ses héros grâce à la mosaïque de son jeu? Ou l'humour si original, d'un burlesque colossal, d'un comique grotesque concentré, d'un comique explosif ou bien d'un comique dur-noir? Serait-ce plutôt la dynamique de sa méditation philosophique ou, peut-être, sa science à rendre le sous-texte, son style moderne de vous inviter à déchiffrer le sous-texte? Ou enfin, son grand charme, cette orchestration compliquée qu'est sa voix inimitable? Sans doute, chacun de ces aspects et tous à la fois, parce que toutes ces modalités d'expression de son puissant talent sont filtrées d'une manière ou d'une autre à travers la biographie de chacun de ses personnages.

Le pathétisme singulier — qualité particulière de son jeu — en est infiniment nuancé, depuis l'excellente composition, symbole de la plus complète décrépitude humaine (Anselme, le sixième prisonnier du champ, dans *Le Premier jour de liberté* de Léon Kruczkonksi, saison 1962/1963) jusqu'au caractère bouillonnant, d'une bravoure sévère, de Gralla (*Act vénétien* — Acte vénitien — de Camil Petrescu, saison 1963/1964), ou bien jusqu'à ce Lear à la barbe noire, si vif et débordant de tempérament, violent mais philosophe, poussé par des forces telluriques, passant

graduellement à l'état de misère humaine et à l'intelligence absolue du sens du monde et qui, par la liberté et l'ouverture de l'interprétation, arrive à synthétiser la tragédie de la destinée humaine et sa relation avec la conscience contemporaine.

Une forte intuition et une vive intelligence de la scène prêtent au jeu de George Constantin cette *alternance* permanente et formidable de pensées et de sentiments, avec des réactions explosives ou discrètement, subtilement, repliées sur elles-mêmes, cette alternance psychique en un mot qui renferme toute la complexe histoire d'une vie dans une image scénique. Sommairement, en quelques gros traits, l'acteur s'entend à tracer un « type » (tel ce Sextus Pompée d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, 1960/1961) ou bien à transformer toute la scène en une grande arène où, à travers une gamme illimitée de faits et de sentiments, vivent une destinée ou l'humanité entière. De brusques passages, spectaculaires, de la cruauté perfide au raffinement suprême, de la fine ironie à la raillerie abjecte, de l'assurance orgueilleuse à une décontenance pénible créent, au moyen d'une élaboration équilibrée des contrastes, un personnage de force maléfique dominatrice — Şerban Saru-Sineşti dans *Jocul ielelor* (La Danse des fées) de Camil Petrescu (1965/1966). Ou bien, comme s'il descendait du monde de la Renaissance, il est un Henri IV malicieux et passionné, fou-lucide brillant et fascinant, rongé par l'idée, personnage de grandeur et de charme fantasque (*Henri IV* de Pirandello, 1966/1967). Une autre fois, dans le rôle d'un personnage effacé, anodin, il atteint aux grands moments de domination de la scène tout entière et on voit alors, dans « une explosion volcanique d'humanité », s'élever le « grand acteur des silences de pierre et des éclats orageux »² (*Cet étrange animal* de Gabriel Arout, 1966/1967).

La méditation philosophique est une composante de son jeu indépendamment du rôle interprété: pouvoir de pénétration, inédit de la méditation, ouvrant — l'un

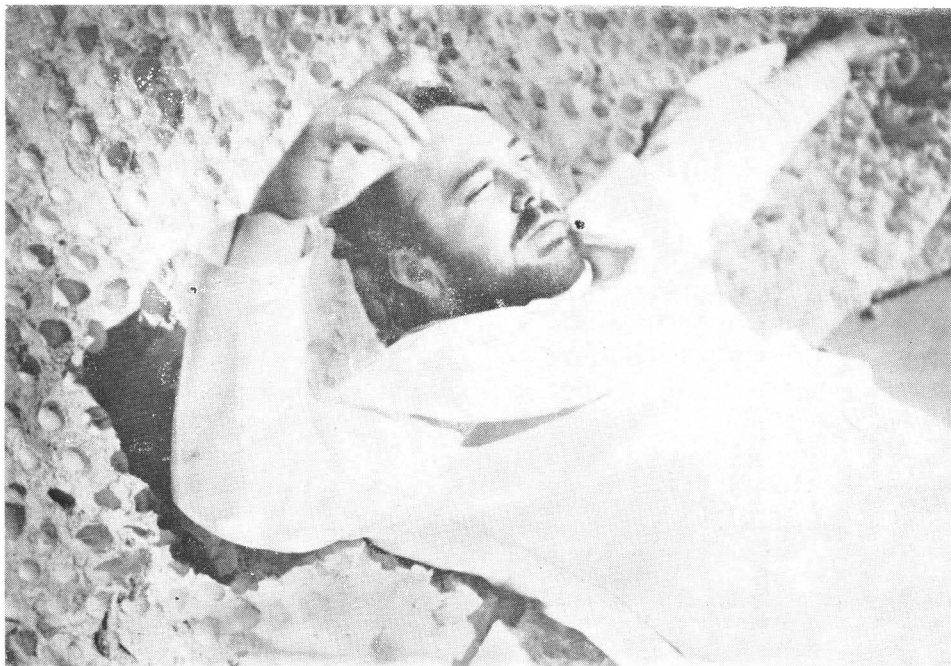


Fig. 10. — George Constantin (Iona), dans *Iona* (Jonas) par Marin Sorescu, Théâtre « Mic », 1968/1969.

et l'autre — des portes parfois insoupçonnées vers la compréhension du personnage. Interprétant Jonas et Tymon d'Athènes³, l'acteur prouve ses inépuisables ressources, son aptitude à commenter les événements dans une manière personnelle et, en même temps, témoigne d'une diversité de moyens artistiques. Sur le problème fondamental : vie-mort-devenir, la vision cosmique se revêt chez lui d'un éclat terrestre doublé de certain succulent humour : « Bien qu'il soit "seul et triste" — dit-il —, mon Jonas est un type vital, un homme d'esprit ; il me préoccupa par son genre d'esprit, par son air pince-sans-rire, naïf, par le sourire dont il accueille la solitude, cette force avec laquelle il poursuit son existence (...), sa foi dans la vie est immense, ainsi que sa générosité devant la nature et le cosmos »⁴.

Si dans *Jonas* le tragique se charge de significations diurnes et si, dans ce spectacle, l'acteur joue ouvertement « la partie avec le public » en communiquant directement et en descendant d'un air de bonhomie philosophique dans les stalles, ce même tragique se détache par contre dans *Tymon d'Athènes*, essentialisé, du jour au jour et l'acteur y joue les deux états psychiques du personnage — celui du total abandon et de sa confiance libre, exaltée, en l'humanité, et

celui d'écroulement, de retraite intérieure, de négation de l'humanité, débordant de massivité et de force — en manifestant son grand pouvoir d'intériorité, de concentration et de finesse psychologique : « plus assombri de pensées, plus consumé que jamais de l'intérieur, dans un spectacle qu'il aurait eu, semble-t-il, la force non seulement de jouer mais aussi de contempler avec philosophie »⁵.

Le timbre spécifique de son humour — grotesque, ironique, cruel-satirique — naît de sa *force comique*. L'humour insolite, aux intonations particulières, les attitudes désordonnées, l'incessante parodie et auto-parodie créent l'image grotesque et inoubliable d'un « clown massif qui, inutilement, fait ses culbutes dans une arène déserte »⁶ (Stomil). Le comique acquiert dans son interprétation des proportions homériques dans le rôle du grand seigneur de la province russe (*Cet étrange animal*), revêt des formes réalistes-métaphoriques propres au style de Gogol (Zamuhraskhine, dans *Les Joueurs*, saison 1977/1978), atteint des états de paroxysme d'un humour sans bornes (*Quatre larmes* de V. Rozov, saison 1974/1975), devient une aigre satire dans Bucșan (*Ultima oră* — La Dernière heure — de M. Sebastian, saison 1975/1976) et prend un ton de gravité et d'amertume dans

Falstaff (*Henri IV* de Shakespeare, saison 1976/1977).

George Constantin est l'acteur qui couvre de sa personnalité un vaste et particulièrement divers répertoire, depuis Porphyre (*Crime et châtiment*) à Higgins (*Pygmalion*), depuis Vania (*L'Oncle Vania*) à Diimitri (*Les Frères Karamazov*), depuis Tobbias (*Fragile équilibre*) à Tiganov (*Les Barbares*), depuis Emil Vlăsceanu (*Simple coincidențe* — *Simple coïncidences*) à Nicolae Roșca (*Oricît ar părea de ciudat* — *Si bizarre que cela paraisse*), depuis

Scaur (*Fîntîna Blanduziei* — *La Fontaine de Blandousie*) au Poète du *Paradis*, depuis Manole de *Omul care și-a pierdut omenia* (*L'Homme qui a perdu son humanité*), au Colonel de *Omul care...* (*L'Homme qui...*). Il y témoigne en égale mesure de sa vocation pour le tragique et le comique, pour le monumental et la simplicité, pour la tendresse discrète et l'extériorisation spectaculaire. Technicien accompli de quelques compositions massives, George Constantin est un acteur ayant la grâce, de grande envergure et parfaitement authentique.

Notes

¹ Diplômé de l'Institut d'art théâtral et cinématographique de Bucarest, il débute sur la scène du Théâtre de l'Armée (l'actuel Théâtre Nottara) où il continue d'y être. Pour peu de temps il est aussi engagé par le Teatrul Mic où il apparaît dans le rôle de Nicolae Roșca (*Oricît ar părea de ciudat* — *Si bizarre que cela paraisse* — de Dorel Dorian, saison 1964/1965); d'Emil Vlăsceanu dans *Simple coincidențe* (*Simple coïncidences*) de Paul Everac, 1965/1966; de Stomil dans *Tango* de S. Mrozek, 1967/1968; Jonas dans la pièce homonyme de Marin Sorescu, 1968/1969. Mais il joue aussi ailleurs, comme par exemple sur la scène du National de Bucarest dans le rôle du Roi Lear (pièce homonyme), saison 1970/1971, sans oublier également de faire mention

ici de son remarquable talent d'acteur de film, ce qui le fait être l'un des meilleurs interprètes roumains dans ce domaine.

² VALENTIN SILVESTRU, *Săptămîna teatrului*, in *Contemporanul*, Bucarest, 1967, février 17.

³ Iona par Marin Sorescu, 1963/1969, *Tymon d'Athènes* par Shakespeare, 1977/1978.

⁴ MIRA IOSIF, *Dialog de atelier cu George Constantin despre credința în regizor, nevoia de echipă, păstrarea integrității artistice, un nou capitol*, in *Teatrul*, 1969, n° 5, p. 78.

⁵ AUREL BĂDESCU, *Cronica teatrală*, « *Timon din Atena* », in *Contemporanul*, 1978, avril, 14.

⁶ ANDREI BĂLEANU, *Cronica teatrală*, « *Tango* », in *Scînteia*, 1963, février, 18.

VICTOR REBENGIUC (n. 1935)

Son jeu de scène est « simple », d'où, chez le spectateur, une reposante impression de simplicité. Ce sont les ressources fondamentales de l'art d'acteur de Victor Rebengiuc qui la lui procurent : vitalité et chaleur, lucidité et charme, sobriété et finesse, concentration et dynamisme, tout cela fondu dans une composition scénique homogène et figolée, authentique et originale sans conteste. C'est aussi parce que Rebengiuc n'est jamais « miné » par la routine mais, tout au contraire, toujours ouvert à la compréhension totale du personnage.

Depuis l'adolescent sensible et vivement réceptif à l'égard des phénomènes généraux de l'existence (Biff Loman), jusqu'à l'être dur dont la sensibilité se double de l'expérience de la vie (Jerry), Victor Rebengiuc traverse par le biais de ses rôles la première partie — essentielle — du chemin qui s'ouvre largement vers les grandes zones, animées du souffle philosophique et humain (Richard II, Arthur, Jamie) ou bien « perce », plein

d'une curiosité aiguë, jusqu'au « fond » de l'existence humaine (Stanley, Bubnov)¹.

Acteur doué et artisan accompli, Victor Rebengiuc dispose d'une gamme particulièrement variée de moyens d'expression qu'il dirige avec expérience et mobilité; cette synthèse entre la rigueur et la diversité est la source de la *spécifique modernité* de son jeu. Son analyse lucide fortement expressive lui permet de passer, avec de la tenue scénique et un masque structural différent, d'un rôle à un autre, de la spiritualité supérieure de certains personnages (Richard II, Arthur, Mihai Viteazul) à la sombre bêtise de certains autres, tels que Bubnov. À ce point qu'il devient difficile de s'imaginer que la sensibilité, la générosité et la sincérité d'un Jerry ou bien les débats intérieurs empreints de tragique de cet « Hamlet anarchique » qu'est son Arthur, aient pu jamais résider dans le même acteur capable d'imposer un Stanley « nullement massif, tout le contraire de la brute déchainée, mais épouvantable par son attitude inflexible, sa dureté sans fissure, animé d'une colère qui anéantit tout »²; d'autant moins entrevoit-on facilement dans l'élégante pré-

sence scénique d'un roi plus d'une fois hystérique (Richard II) ou bien dans le jeu concentré, animalique, d'un personnage aigri, grossier, borné, d'une mentalité et d'un comportement sous-humains, « placide et terrifiante incarnation d'un sens commun dangereux »³ — Bubnov, interprété de manière anthologique par Victor Rebengiuc (en 1960, dans la même pièce, au même théâtre et dans la même mise en scène, de Liviu Ciulei, il jouait le rôle d'Aliocha).

Après la création pleine d'humour discret, de charme et de pittoresque (du marchand juif David) qui met une note de couleur et de généreuse humanité dans la sombre vie éprouvée de Vitoria Lipan, Victor Rebengiuc construit sur la scène avec des éclats de violence jaillissante, sur un fond de sagesse discrète et par une interprétation moderne de large ouverture historique chargée de sens philosophiques fondamentaux, la destinée d'un héros nimbé de prédestination tragique — Mihai Viteazul⁴ —, après quoi, avec des effets volontairement exprimés en grosses touches, irrésistibles aussi, il agence une composition comique vigoureuse d'une force satirique dissolvante, celle de Pamfil dans *Ziaristii* (Les Journalistes). Soit que, d'accord avec le metteur en scène Liviu Ciulei, il transgresse sa propre modalité de jeu, toute simple, pour se lancer dans un lyrisme impétueux, chargé de théâtralité séductrice (Orlando), soit qu'il interprète de façon grotesque un personnage de Dürrenmatt (Kurt), ou que, interiorisé, énergique, avec des explosions nerveuses, il personnifie une canaille pourchassée (Aurel), ou encore — avec sincérité et discrétion, mais solidement — le drame d'un intellectuel égaré (Ovidiu Petrescu), de même qu'avec gravité et virilité, plein de naturel, il sait rendre la destinée d'un officier allemand qui se sacrifie pour son crédo antifasciste (Gerstein), chaque fois Rebengiuc crée par une « *exacitude mathématique* » au moyen de laquelle il compose ses rôles, n'importe quel rôle, un profond univers humain, complexe et amplement généralisateur. Soucieux de la moindre nuance recélée par le caractère de Bessemenov, soucieux également de rendre ses réactions manifestes aussi bien que celles dissimulées, souterraines, à l'égard de ses partenaires, l'acteur réalise pleinement l'impression de force apparente qu'émane du personnage, son existence compliquée. Quant à Jamie, « il le retrace en lignes



Fig. 11. — Victor Rebengiuc (Orlando) et Clodi Bertola (Rosalinde), dans *Comme il vous plaira* de William Shakespeare, Théâtre Municipal, 1960/1961.

très nettes et avec un tel esprit de pénétration qu'on voit à travers le personnage, comme dans un kaléidoscope, tous les défauts des autres membres de la famille [...] Il méprise les effets, s'intéresse essentiellement à la structure secrète du type, se donne totalement à son héros [...]. Sa scène nocturne lorsque, ivre, il confie à son frère une vérité terrible, est magistralement composée, avec tout l'entendement et la force créatrice d'un artiste moderne de la première ligne de notre théâtre actuel »⁵.

D'une intuition vigoureuse et d'une prompte intelligence scénique, doué d'un

sens minutieux et précis du détail significatif et d'une généreuse compréhension du climat de la pièce et du personnage, prouvant une grande capacité dans le choix des moyens scéniques, Victor Rebenigiu — expressif, plein d'un charme particulier, créateur original et averti de vies

humaines — représente l'acteur d'une modernité largement et continuellement ouverte sur l'actualité de l'art de la scène et qui, néanmoins, n'hésite pas à reprendre chez ses devanciers les moyens consacrés par leur grande connaissance du métier d'acteur.

Notes

¹ Après qu'il ait fini ses études, il devint pour une seule saison (1956/1957) acteur au Théâtre National de Craiova ; depuis 1957, sauf une période où il passa acteur au Teatrul Mic (1966/1970), il se garde en permanence au Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra ». Parmi ses rôles les plus importants on dénombre : Biff Loman (*La Mort d'un commis-voyageur* par Arthur Miller, 1958/1959) ; Orlando (*Comme il vous plaira* de Shakespeare, 1960/1961) ; Vaguine (*Les Enfants du soleil* par Gorki, 1961/1962) ; Jerry (*Deux sur une balançoire* par M. Gibson, 1961—1965) ; Stanley (*Un Tramway appelé désir* par T. Williams, 1965/1966) ; Richard II (pièce homonyme de Shakespeare, 1966/1967) ; Arthur (*Tango* par S. Mrozek, 1966/1967) ; David (*Ballagut — Le Hachereau* — par M. Sadoveanu, dans la version arrangée pour le théâtre par Radu Penciulescu, 1967/1968) ; Brutus (*Jules César* de Shakespeare, 1967/1968) ; Mihai Viteazul (*Viteazul — Le Brave* — par Paul Anghel, 1969/1970) ; Aurel (*Pisica în noaptea anului nou — La Chatte, la nuit du Jour de l'An* — par D. R. Popescu, 1970/1971) ; Kurt (*Play Strindberg* par A. Dürrenmatt, 1970/1971) ; Gerslein (*Le Vicaire* par Rolf Hochhuth, 1971/1972) ; Pamfil (*Ziariștii — Les Journalistes* — par Al. Mirodan, 1971/1972) ; Ovidiu Petrescu (*Un fluture pe lampă — Un Papillon qui se brûle les ailes* — par Paul Everac, 1972/1973) ;

Bagrov (*Transit* par Léonide Zorine, 1974/1975) ; Bubnov (*Les Bas-fonds* de Gorki, 1974/1975) ; Jamie (*Le Long chemin du jour vers la nuit* par O'Neill, 1975/1976) ; Gerkoun (*Les Barbares* de Gorki, 1977/1978), Bessemenov (*Les Petits-bourgeois* de Gorki 1977/1978), etc.

² ILEANA POPOVICI, *Forța expresivă a analizei lucide. « Un tramvai numit dorință »* — Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », in *Contemporanul*, 1966, février, n° 11.

³ MIRA IOSIF, *Première. Teatrul « Bulandra »*, *Aziul de noapte de Maxim Gorki*, in *Teatrul*, 1975, n° 5, p. 50.

⁴ Il a joué dans bien des films. On dénombre parmi ses créations mémorables, en dehors du fameux rôle de Bologa (*Pădurea spinuraților — La Forêt des pendus* — d'après le roman de L. Rebreanu) et de Doru (*Zestrea — La Dot* —), Tănase Scatiu et Doctorul Poenaru (chacun des deux derniers rôles étant les personnages titulaires des films homonymes) ; il a joué aussi le rôle de Michel le Brave dans le film *Buzduganul cu trei peceți* (La Massue à trois sceaux).

⁵ VALENTIN SILVESTRU, *Clio și Melpomene*, Bucarest, 1977, p. 232.

Ana Maria Popescu