

L'art scénique des premières six décennies de ce siècle fut dominé par sa forte personnalité, non pas — comme on pourrait le croire — par sa longévité (née en 1873 — décédée le 20 septembre 1961). Sa formation intellectuelle d'ancienne élève de Titu Maiorescu, son excellente préparation philologique et didactique, son orientation tardive vers le théâtre en acte d'option lucide, furent à la source de son affirmation en tant que personnalité culturelle notamment. Tout au long de sa carrière, elle conduisit des troupes et des compagnies théâtrales, elle élaborait des répertoires, elle forma de jeunes acteurs et dirigea avec une compétence inégalable des ensembles qui haussèrent le niveau des valeurs de l'interprétation scénique roumaine.

Jusqu'à l'entre-deux-guerres, son activité est liée, dans la plus grande mesure, à la direction qu'elle assumait de la compagnie Bulandra, Maximilian, Storin, Manolescu ; après la Seconde Guerre mondiale, elle fut l'animateur, le promoteur et le mentor du Théâtre Municipal, théâtre qui porte aujourd'hui son nom et qui, en de nouvelles conditions, continue l'esprit de son grand dévouement à la scène, sa probité professionnelle, son élévation artistique.

L'actrice Lucia Sturdza Bulandra avait trouvé ses modèles dans Eléonore Duse, Aristizza Romanescu et Agatha Bârsescu. De là, son naturel, sa simplicité, la qualité de son métier, sa diction impeccable, l'emploi de la voix comme d'un instrument aux multiples possibilités d'expression. Elle avait joué, par le passé, en d'innombrables pièces où prédominait le style causeur, mais les images artistiques qui jalonnent sa carrière s'appellent : Sapho, Marie Stuart (Schiller), Lisistrata (Aristophane), Catherine Ivanovna (Léonide Andreev), Mrs. Warren, Liubov Andreevna (Tchékhov). Dans ces trois derniers rôles surtout — et Mrs. Warren était même devenue une de ses préférences répétées — certains traits caractéristiques de sa personnalité d'actrice ressortaient avec évidence : la sensibilité d'une note particulière, la vivacité, l'humour subtil, l'ironie,

la force d'autosuggestion et, tout autant, la capacité de suggestionner les spectateurs.

Aussitôt après 1944 Lucia Sturdza Bulandra continua son activité au Teatrul Nostru (*Abracadabra*, mise en scène : Ion Sava), au Théâtre de Comédie (*Arse-nic et vieille dentelle* de Kesselring, 1946/1947) et de nouveau, la même saison, au Teatrul Nostru où elle tentait la téméraire exploration interprétative de l'univers d'un des plus durs rôles du théâtre naturaliste, du théâtre en général — et je nomme *Thérèse Raquin*.

Devenue peu après la directrice du Théâtre Municipal, elle y joua tout ce répertoire qui allait lui apporter, au-delà de sa consécration, les grandes satisfactions d'un art ennobli et unanimement reconnu. Elle fut ainsi : Gurmijskaïa (*La Forêt* d'Ostrovsky, 1950/1951), Madame Clandon (*On ne peut jamais dire* de G. B. Shaw, 1951/1952), *Vassa Jeleznova* (de Gorki, 1953/1954), Madame Calafova (de Voitech Kach, 1953/1954), La folle (*La Folle de Chaillot*, de Giraudoux, 1957/1958), Céline Mouret (*Mamouret* de J. Sarment, 1959/1960) et Amanda (*Ménagerie en verre* de Tennessee Williams, 1960/1961), mais elle fut aussi la Mère de *Mon Fils* par Gergely Sandor, Valeria Zapan dans *Arcul de triumf* (L'Arc de triomphe), 1954/1955 et surtout la Savante de *Citadela sfârșită* (La citadelle anéantie, (de Horia Lovinescu, 1945/1955).

Alors qu'elle était encore à une période de transition de ce qu'allait être une bril-



Fig. 1. — Lucia Sturdza-Bulandra.

lante carrière au service de l'art d'interprétation, Lucia Sturdza Bulandra se fiait entièrement au metteur en scène dont elle appréciait le travail et à la fonction créative duquel elle croyait ferme. C'est ainsi qu'elle procéda à l'égard de Ion Sava pour *Abracadabra* (1946), de Sică Alexandrescu pour *Arsenic et vieille dentelle* (1947), de Al. Finți dans *Pentru cei de pe mare* (Pour ceux qui se trouvent en mer), 1949/1950, ce spectacle du Théâtre de l'Armée étant consigné par la presse du temps pour la grande dépense de tra-

vail du metteur en scène dans le but d'acquiescer de la part des interprètes la simplicité du jeu et l'expression.

Son propre travail dans le rôle qu'elle tint dans la comédie d'Ostrovsky (*La Forêt*) fut enrichi par les résultats qu'elle obtenait, en même temps, à la suite de nouveaux efforts de créativité théâtrale. « Gurmijskaïa — devait-elle avouer plus tard — m'a appris beaucoup de choses. Ce fut une expérience qui m'ouvrait de nouvelles perspectives sur mon art. L'acteur ne peut jamais dire qu'il n'a plus rien



à apprendre. Il doit avancer au pas de ses contemporains. Il faut qu'il perfectionne son art en le filtrant par l'analyse du progrès, qu'il modèle son talent conformément aux tendances innovatrices. Surtout, qu'il ne se couche pas sur ses lauriers ! ».

Madame Clandon — Lucia Sturdza Bulandra s'engage avec aplomb dans l'ironie du paradoxe lucide de G. B. Shaw — c'était une « dure », une iconoclaste, une anticonventionnelle ; Céline Mouret — Lucia Sturdza Bulandra acquiert son non-conformisme en puisant à la source de jeunesse ... de la vieille. Le sarcasme, la vivacité dissimulée, l'esprit de famille bourgeois sont présents sur la scène « grâce à la vie dont elle échauffe et anime la scène, avec chacune de ses apparitions. L'humour et la candeur, la résignation et l'esprit de fronde, la douceur et le cynisme, la timidité et la désinvolture, le rire et le pleur < ... > ont construit avec une bouleversante force de conviction un caractère dramatique complexe »<sup>1</sup>.

L'actrice a conféré de la prestance, de l'ingéniosité inventive, de la fantaisie créatrice et de la jeunesse artistique à des rôles de la dramaturgie contemporaine autochtone, tels que celui de Valeria Zapan (*Arcul de triumf*) ou celui de la savante Dinescu (*Citadela sfârșită*). À leur propos, elle avouait : « ... j'éprouvais une sensation de plénitude, d'un intense vécu, de joie — oui, la joie que vous tirez de la conviction de participer à quelque chose de grand, d'émouvant, qui sert et réjouit la plupart. Et, comme tout ce que j'ai fait et entrepris au long de mon existence, je l'ai toujours fait et entrepris avec passion, sans doser ma participation, cette fois non plus n'ai-je pas procédé autrement. Mon adhésion fut totale et c'est pourquoi mon don de moi-même fut aussi total »<sup>2</sup>.

L'interprétation de ces rôles relève précisément et tout spécialement du penser de l'actrice, de sa réflexion appliquée au personnage en question. Son fameux « savoir-dire », elle le mettait au service de ce processus de réflexion. « Le mot prononcé lapidairement était l'expression de la vitalité d'esprit, la logique pénétrante et vive dans la distribution des accents donnait un sens dynamique à ces répliques qui ont un certain fond livresque < ... >. Et la réplique prononcée par Lucia Sturdza Bulandra n'est pas seulement l'affirmation d'une certitude, elle se transforme dans



Fig. 2. — Lucia Sturdza-Bulandra dans *La Forêt* de A. N. Ostrovsky (Gurmijskaia).

une intervention d'une intensité extrême sur la conscience de l'interlocuteur et, en dernière instance, sur la conscience du spectateur. De cette manière, le processus par lequel le personnage est pensé est développé en permanence dans les vastes perspectives d'un humanisme actif »<sup>3</sup>.

Avec le temps, l'actrice avait acquis une intensité dramatique et une modalité d'expression, celles-là mêmes que lui ont offertes Mamouret et Madame Clandon, mais surtout Gurmijskaia, Vassa Jeleznova, Valeria Zapan, la savante Dinescu.

Actrice de prestige de l'école réaliste, la plus authentique peut-être de l'école de diction — tout comme ses congénères (Ion Manolescu, G. Storin, Maria Filotti, et d'autres), Lucia Sturdza Bulandra auréole une carrière depuis longtemps déjà couronnée de succès par des réalisations artistiques qui demeurent un élément d'équilibre — ce qu'elles le furent d'ailleurs — et un exemple pour les jeunes générations.

## ION MANOLESCU

Il fut l'un de ceux qui ont dominé les scènes bucarestoises de l'entre-deux-guerres.

Ancien directeur — tout seul ou comme associé — de quelques compagnies théâtrales prestigieuses (Le Théâtre de Comédie, avec Tony Bulandra et Al. Mihailescu; L'Excelsior; La Ligue Culturelle; la Compagnie Bulandra-Maximilian-Storin-Manolescu), acteur de la première scène du pays, professeur au Conservatoire depuis 1927 où il succédait à C. I. Nottara, Ion Manolescu (2 mars 1881 — 27 décembre 1959)<sup>1</sup> se trouvait néanmoins, à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, dans l'injuste situation de retraité du Théâtre National bien qu'il fût encore dans la plénitude de sa capacité créatrice.

L'acteur qui, dans l'interlude des deux guerres, avait marqué la conscience des spectateurs par l'image de quelques héros du grand répertoire (Hamlet, Richard III, Ivan Karamazov, le dr. Rank — *Nora* de Ibsen —, Oswald — *Les Revenants* —, Karenin, Fedja Protasov — *Cadavre vivant* —, Kersentsev — *La Pensée* de Leonid Andreev —, Nekhlioudov — *La Résurrection* —, Trofimov — *La Cerisaie*) poursuivait à présent son activité artistique en des tournées occasionnelles ou sur des scènes des théâtres particuliers; mais un jour il se vit rappeler au Théâtre National afin de contribuer de sa riche expérience et de son talent à la nouvelle vie théâtrale du pays. Durant les quinze années qu'il a encore vécues après la Libération<sup>2</sup>, on constate non seulement une fiévreuse reprise de l'activité créatrice mais encore l'application d'un abord de facture toute nouvelle dans l'interprétation.

Pour Ion Manolescu, comme pour tous les interprètes, d'ailleurs, formés dans l'esprit des écoles de A. Davila, Paul Gusty et C. I. Nottara, l'art de l'acteur est en premier lieu un art de la diction. Tous

ceux-là étaient soucieux de leur voix et des moyens qui puissent le mieux, en l'utilisant, retenir l'attention du public par une harmonie nuancée, par le rapport que la parole établit entre l'acteur et le spectateur. Cependant, à la différence des acteurs déclamateurs, ceux qui avaient été formés à l'école de la diction portaient de la prémisse que la voix est précisément le moyen de reconstituer aussi authentiquement que possible les épisodes existentiels (c'était le cas de Lucia Sturdza Bulandra, de Maria Filotti, de George Vraca et, sans doute aussi, de Ion Manolescu).

De même que ceux que nous venons de nommer, de même que d'autres encore, Manolescu avait été le disciple de Nottara, relevant de l'école d'un art de l'acteur fondé sur la diction, sur le « savoir-prononcer ». Rétrospectivement, Ion Manolescu considérait son maître avec certaine circonspection, en saisissant ce qui dans l'art de celui-là avait néanmoins évolué au cours de ses dernières années de carrière théâtrale: « ... en un temps où la pratique d'acteur tenait de l'école déclamatoire avec sa manière de parler sur la scène, souvent avec ou sans raison, emphatiquement, pompeusement, artificiellement, il a su s'éloigner lorsqu'il était nécessaire de l'école romantique, en évoluant dans beaucoup de ses créations non pas vers le naturalisme mais vers le réalisme, tout en restant fortement impressionné par l'école française. Cette influence ne cessa pas d'agir, évidemment, mais seulement autant qu'il le fallait et où il fallait et, surtout, dans le répertoire classique, dans la tragédie »<sup>3</sup>.

Chez Manolescu, c'était son attitude à l'égard de l'émission vocale du texte dramatique, à l'égard de la consonance qui devait s'établir entre la représentation vocale et la représentation scénique, qui conditionnait ses modalités d'expression. Comme ses congénères (Lucia Sturdza Bulandra, George Storin, George Vraca), il reste l'acteur d'un rapport harmonieux s'établissant entre la parole et le comportement scénique, l'adepte des reconsti-



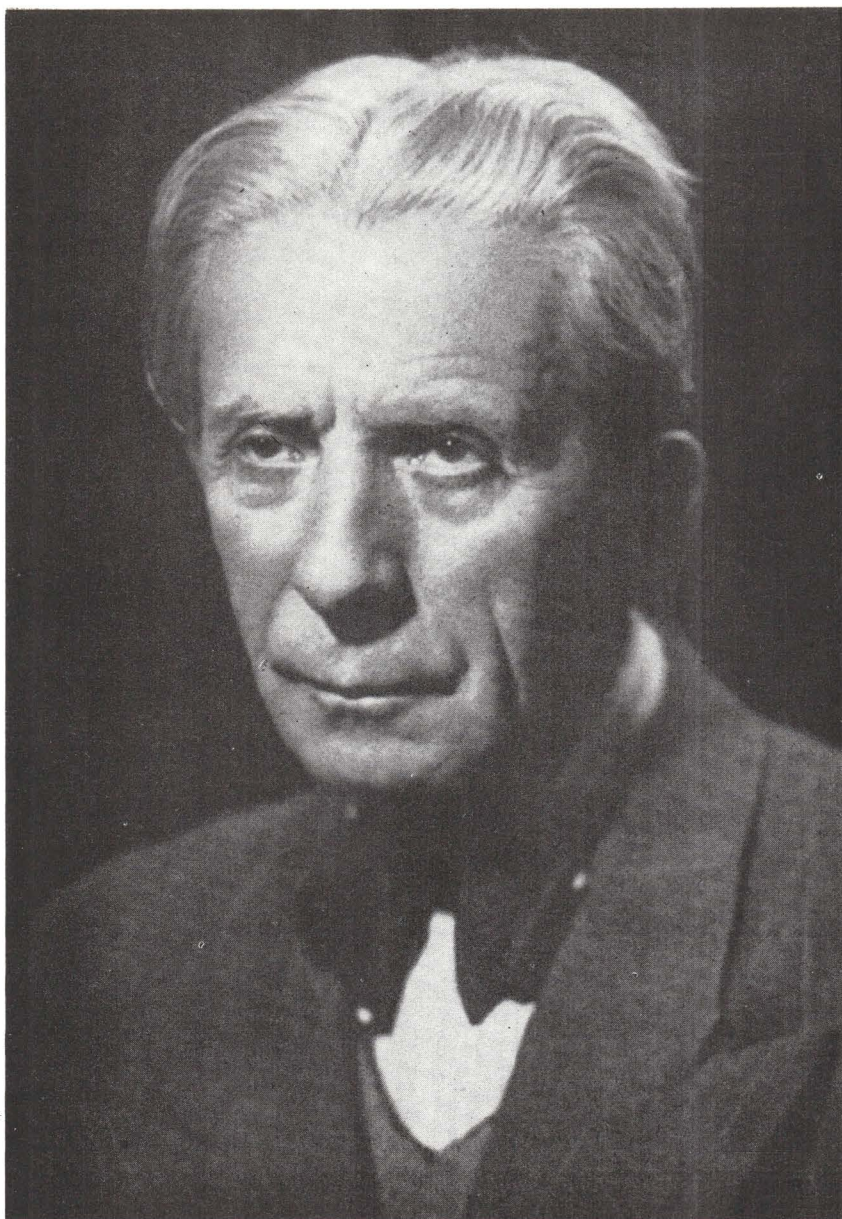


Fig. 3. — Ion Mănolescu.

tutions de la réalité existentielle aussi véridiquement que possible à travers la voix et la diction. Tout en continuant à jouer des rôles du grand répertoire national et universel, tout en interprétant d'autres de la nouvelle dramaturgie<sup>4</sup>, Mănolescu les aborde néanmoins, chaque fois, dans une manière neuve. Avec chaque personnage représenté, il s'approche toujours plus de la vie, « mettant de côté tout ce qui est de la pose, de l'artifice, de la déclamation ou de l'exagération », « reflétant <la vie> dans ses aspects les plus caractéristiques »<sup>5</sup>. L'interprète inoubliable

qu'il fut de *Satin* et de *Gloucester* était d'avis que dans le théâtre roumain le réalisme avait pénétré avec Ion Niculescu, Ion Brezeanu, N. Soreanu, Petre Liciu et certains autres. Aussi, stimulé par l'exemple de ceux-là et par Paul Gusty notamment, Mănolescu mit son art au service de « la méthode et des principes du théâtre réaliste »<sup>6</sup>. Celui qu'Aura Buzescu tenait pour « la gloire du théâtre roumain pendant plus d'un demi-siècle », arrivait à l'apogée de son art d'acteur après 1944.

À présent, sa propension pour le grand répertoire russe il la confirme à partir de





Fig. 1. -- Ion Manolescu dans *Hamlet* de Shakespeare.

données nouvelles. L'ancien interprète d'Ivan Karamazov, de Fedia Protasov, de Nekhlioudov, apparaît maintenant, en mars 1948, dans le rôle d'Ivan Kolomitsev (*Les Derniers*) et, en octobre de la même année — après sa rentrée au National — dans le rôle de Satin (*Les Bas-fonds*). Le voici, lui, l'acteur « de la voix », l'acteur dont le grasseyement avait charmé des générations de spectateurs, devenant un acteur soucieux surtout d'une problématique humaine que chacun de ses rôles recélait. Au cours de cette nouvelle pé-

riode de sa carrière, ses créations représentent des modèles de probité professionnelle, de conscience artistique, ils sont le résultat de sa personnalité marquante et, chaque fois, relèvent d'une vision le conduisant à la matérialisation de la spiritualité du personnage à travers une image scénique d'une qualité toute neuve.

Ainsi, avec Ivan Kolomitsev, on se rend compte que l'acteur tente d'enrichir sa conception du jeu de scène et de renouveler sa manière de jouer. On sent que cette interprétation est issue d'un esprit

dynamique — convaincant, analytique, critique — par lequel l'acteur entend rendre le propre dynamisme du personnage gorkien. Mais, qui plus est, ce spectacle (*Les Derniers*) témoigne d'une tentative collective — dans laquelle Ion Manolescu s'intègre — dans le but de réaliser un nouvel esprit d'équipe dont le résultat concret soit un spectacle artistiquement réussi où chaque acteur équilibre son rôle de manière à ne pas faillir à l'idée d'ensemble et à l'idée générale du spectacle. Dans *Satin*, bien que le spectacle (*Les Bas-fonds*) ne fût pas le résultat d'un travail d'ensemble, Ion Manolescu ne réalise pas moins une de ses grandes créations aux côtés de N. Bălăţeanu (le baron), G. Storin (l'acteur), G. Ciprian (Clesci). Avec « le procureur » (*Mon fils*), il accumule des traits de perfidie, d'ironie, d'insinuation ou de brutalité pour œuvrer l'image caractéristique du représentant d'un régime terroriste : cruauté despotique et inhumanité glaciale. Ce rôle vient au fond marquer la continuation évolutive de sa vision critique du gendarme de la bourgeoisie tsariste qu'avait été en son temps Ivan Kolomitsev.

<sup>1</sup> Voir les données biographiques et l'activité de l'acteur jusqu'en 1944, in *Istoria teatrului în România*, vol. III, Bucarest, 1973.

<sup>2</sup> En 1959 lorsqu'il décéda, il répétait son rôle principal, Mathias Clausen, du drame de G. Hauptmann, *Au crépuscule*.

<sup>3</sup> ION MANOLESCU, *Amintiri*, Bucarest, 1962, p. 246.

<sup>4</sup> Après 1944, Ion Manolescu joua : Manasse dans la pièce homonyme de R. Roman à l'ancien Théâtre Municipal (1944/1945); Ivan Kolomitsev (*Les Derniers* de M. Gorki) à l'Odéon, 1947/1948; *Satin* (*Les Bas-fonds* de M. Gorki) au National de Bucarest, 1948/1949; Jemănar (*Cetatea de foc* — La Citadelle de feu — de M. Davidoglu) au National de Bucarest, 1949/1950; Matas Atvasaar (*Argile et porcelaine* de

La diversité de ses moyens d'interprétation résulte aussi du savoir et du soin minutieux avec lesquels il recherche des moyens d'expression pour mieux révéler sur la scène le caractère d'humanité soit du vieil émailleur Matas Atvasaar (*Argile et porcelaine*), soit d'un « homme quelconque » (Sviokolkine), soit d'un artiste (Ilia Golovine). Mais la preuve suprême de son interprétation de nouvelle facture — complexe et de haute tenue —, c'est Gloucester (*Le Roi Lear*) qui nous la donne et qui reste comme l'apothéose venant clore une carrière d'exception.

Pour Ion Manolescu, chaque rôle était devenu un « problème humain », l'occasion de réévaluer des traits spirituels qui ne s'exprimaient plus uniquement par la voix. Ivan Kolomitsev, *Satin*, Gloucester sont autant de preuves de la révision de son jeu, de l'adoption d'une nouvelle attitude de création; ils sont aussi autant d'échelons marquant la remarquable ascension artistique de l'école d'interprétation roumaine dans le théâtre contemporain.

Arvid Grigulis) au National de Bucarest; le Procureur (*Mon fils* de Gergely Sandor), au Théâtre de l'Armée, 1950/1951; l'Ingénieur (*Schimbul de onoare* — La Relève d'honneur — de M. Davidoglu) au National de Bucarest, 1953/1954; Ilia Golovine (de la pièce de Serge Mikhalkov) même saison, pareillement au National de la Capitale, suivi en cette année toujours par Sviokolkine (*Un homme quelconque* de L. Leonov) au Municipal et en 1954/1955 par Gloucester (*Le Roi Lear*) au National de Bucarest.

<sup>5</sup> ION MANOLESCU, *op.cit.*, p. 240.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Simion Alterescu

Notes

## MARCEL ANGHELESCU

Remarqué de bonne heure après ses débuts — datant d'avant la Seconde Guerre mondiale —, Marcel Anghelescu (1910 — 1977) s'entendait à faire de n'importe lequel de ses rôles et même de ceux qui ne représentaient pas grand'chose ni pour le dramaturge et ni pour son expérience d'acteur, une présence scénique mémo-

nable grâce, à notre avis, non pas à une désinvolture superficielle, mais précisément à l'abord soigneusement préparé du thème confié et, sans doute, à un travail honnête. L'étude zélée, la documentation minutieuse — faite avec esprit de curiosité et plaisir intellectuel —, l'élaboration organisée des traits caractéristiques du personnage en cause, la recherche de correspondances concrètes exprimées à travers une action scénique individuali-