

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-

sant le personnage (démarche professionnelle que l'acteur décrit lui-même dans son livre *Trei fețe caragialești* — Trois personnages de Caragiale — 1958), ont rangé Marcel Anghelescu au cours des trente dernières années de sa carrière parmi les plus intéressants acteurs de « composition » du théâtre roumain moderne. Il réussissait en effet de ces « compositions » d'un naturel séduisant, issues de son art d'annuler la rampe, d'assouplir et de rendre subtils les « effets » élaborés, de mettre de l'allant dans ses contrastes et de la cohésion dans les détails. Le naturel dont il s'enveloppait — et même dans un rôle particulièrement pittoresque — était assurément le résultat d'une aptitude personnelle mais aussi bien d'une estimation précise, renseignée, du comportement de son personnage au point de vue social et psychique, d'où le rythme intérieur, la voix, la gesticulation, toute l'apparence de l'acteur. Un premier groupement des rôles joués au National de Bucarest comprendrait ceux de caractère satirique, la plupart avec de (naturelles et explicables) ramifications et réverbérations dans les autres groupements possibles — néanmoins différemment intenses. Et dans le rôle de Pristanda (*O scrisoare pierdută* — Une lettre perdue — de Caragiale, 1948/1949) et dans celui d'Ipingescu (*O noapte furtunoasă* — Une nuit orageuse — du même, 1949/1950), l'acteur réussit à s'intégrer aux vues du metteur en scène Sică Alexandrescu qui se proposait de rétablir sur la scène « le caractère réaliste critique » des comédies de l'illustre dramaturge et à présenter à nouveau ses personnages comme « des êtres humains » pourvus d'un « état civil » (alors que, selon lui, les mises en scène de l'entre-deux-guerres les avaient transformés en de véritables « paillasses »<sup>1</sup>). Les particularités de comportement des personnages, introduites par l'acteur, furent essentielles par la charge de significations impliquées dans l'assise de ces rôles sur des bases sociales et idéologiques. Ainsi, interprétait-il Pristanda — ce gardien de « l'ordre » et cet « homme de confiance » — dans toute sa duplicité, une repoussante crapule en uniforme, un lèche-cul avec ses supérieurs, cependant que brutal avec tous les autres, avec cela comique dans ses « ondoiements » hypocrites et ses manœuvres à la recherche des profits, toujours prêt, s'il vaut mieux, à

passer dans les rangs de l'adversaire politique. Significatif et décisif dans ce sens (et, tout autant, dans celui du mode d'élaboration du rôle) fut le schéma du mouvement scénique adopté par l'interprète en s'inspirant des pas d'une danse folklorique portant par hasard le nom du personnage — quelques pas à droite, quelques autres à gauche ! La même chose pour Ipingescu, apparenté par bien des côtés à Pristanda, ce personnage exigea tout d'abord de la part de l'acteur une documentation sur la première interprétation du rôle — celle de Ștefan Iulian. Pareillement de cette autre « composition » satirique mémorable : Alecu Filipescu Vulpe (*Bălcescu* de Camil Petrescu, 1948/1949), dont il fit une habile caricature modelée sur les physionomies de l'époque qu'il étudia avec soin, un masque fort réussi, « décrépît, boursoufflé, avide <...>. Son regard filtrait sous des paupières à demi baissées sur les poches flasques de ses yeux vides de toute lumière. Une voix avinée et lasse à force d'avoir trop bien vécu. C'était un vilain masque. Soulevant à la fois le rire et l'hostilité »<sup>2</sup>. Son souci du masque ne le quittait jamais et il le solutionnait de manières diverses, plus ou moins proches de son propre aspect. Nouvelle caricature pour Dobcinski (*Le Réviseur* de Gogol, 1952/1953) : « Une face cramoisie, aux grands yeux, bêtement équarquillés, pleins d'étonnement »<sup>3</sup>. La teinte du visage n'était pas l'effet du hasard, elle se justifiait tout au contraire par l'agitation continue, intérieure et extérieure, d'un individu sans cesse dépêché en mission, surpris lui-même des nouvelles que, hors d'haleine, il apportait.

Totalement différent, un autre groupement de rôles comprendrait les personnages témoignant d'un intense tourment intérieur, d'une combustion dramatique hors du commun, des exemplaires vivant ardemment leurs idées, leurs sentiments. Il n'est pas exclu que le premier rôle dans ce genre — en tout cas révélateur de nouvelles ressources de son jeu de scène — fût Hlebnikov (*O chestiune personală* — Une affaire personnelle — de A. Stein, 1955/1956), un personnage de grande probité morale. De la même famille de rôles, Petre Teiu (*De n-ar fi iubirile* — Si les amours n'étaient — de Dorel Dorian, 1961/1962), le type du héros contemporain pour lequel vivre signifie s'engager à plein et à jamais dans l'effort de la collectivité, en accord avec les nobles aspira-

tions de ses camarades. L'interprétation de Marcel Anghelescu sut éviter les clichés emphatiques, les intonations peu naturelles, pour se maintenir dans la sobriété, le verbe et le geste concentrés, des qualités que l'on retrouvait d'ailleurs chez d'autres personnages du genre, tel Axinte (*Ancheta* — L'Enquête — de Al. Voitin, 1962/1963) qu'il a défini par « une autorité empreinte d'humanité et avec un pathos retenu »<sup>4</sup>. Relevant d'un profil psychique autre — marqué par l'ambiance sociale dans laquelle se déroulait l'existence du personnage —, soumis à d'autres dominantes psychologiques, Eddie Carbone (*Vedere de pe pod* — Vue du pont — de Arthur Miller, 1965/1966), « simple, humain, haïf et légèrement effrayé par la passion qui commence à prendre possession de lui-même », soigneusement construit<sup>5</sup>, représente en somme un essai professionnel nécessaire. Il conviendrait encore de rappeler ici certains de ses personnages historiques, comme Mihail Kogălniceanu (*Cuza Vodă* de M. Ștefănescu, 1958/1959) — un hommage rendu à l'intelligence politique mise au service de la patrie —, ou bien comme Matei Mille (*Căruța cu paiațe* — Le chariot aux paillasses — du même auteur, 1952/1953), également un hommage, mais rendu cette fois à tous ceux qui, en affrontant d'innombrables obstacles, ont toutefois donné des ailes « à cet ciselet que fut /à l'époque — n.n./ le théâtre roumain ». Millo — Bădia est resté une création mémorable (« de la vie, de la personnalité, du sens »<sup>6</sup>) et, de la part de l'acteur, l'occasion d'une émouvante profession de foi.

Nous n'aurons garde d'oublier ses rôles faits de « pittoresque ». Cet Abdila (*A treia Patetica* — La troisième Pathétique — de N. Pogodin), cet Ali (Maria de Vasile Iosif — les deux en 1959/1960 — dont il a fait des miniatures d'une composition minutieuse illustrant avec stricte appartenance géographique et socio-historique, peut-être aussi d'avantage. Une réalisation au croisement de la caricature acidulée, de la recherche psychologique et du portrait pittoresque, comme le fut Cebutikin (*Trei surori* — Les trois soeurs — de Tchéchkov, 1949/1950),



Fig. 5. — Marcel Anghelescu (Bogoiu) et Gina Patrichi (Corina), dans *Le jeu des vacances* de Mihail Sebastian, Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », 1963/1964.

témoigne toutefois de possibles orientations de son art d'interprétation qu'ultérieurement d'ailleurs l'acteur clarifia.

La cohérence significative des compositions de Marcel Anghelescu se percevait telle qu'il la concevait — en étroite dépendance de son tonus de vitalité, celui-là même que plus d'une fois la critique consigna à travers ses manifestations symptomatiques : l'infatigable sautilllement (de Pristanda), « les mouvements molasses et lents » (de Vulpe), « ce quelque chose d'asthmatique et de brisé à la fois dans la voix » (Dobcinski), le geste « tantôt ample, ondoyant, tantôt bref et ferme » (Matei Millo), les mouvements « timides, gauches, abruptes ou las » (d'un Hlebnikov). Par la sphère de présentation véridique de la signification des personnages, dont relevait le jeu d'acteur de Marcel Anghelescu — une sphère qu'il appuyait de manière organique et métaphorique —, l'art d'interprétation de notre acteur le plaçait dans le courant du réalisme scénique moderne.

<sup>1</sup> SICĂ ALEXANDRESCU, *Caiet de regie pentru « O scrisoare pierdută »* de I. L. Caragiale, Bucarest, 1953, p. 7.

<sup>2</sup> FLORIN TORNEA, *Drumul spre Hlebnikov*, in *Teatrul*, no. 1, avril 1956, p. 28.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> RADU POPESCU, in *Magazin*, 6 avril 1963.

<sup>5</sup> ANA MARIA POPESCU, in *Contemporanul*, 8 octobre 1965.

<sup>6</sup> FLORIN TORNEA, *op.cit.*

Corneliu Dumitraș<sup>1</sup> (n. 1939) individualise ses personnages par la dynamique interne de son jeu de scène, soit qu'il interprète des personnages contestataires (Lucio) ou non-conformistes (Bubi) « avec une présence polémique convaincante », soit que, farouche, il concentre jusqu'à l'essence l'esprit de révolte et les aspirations vers la pureté et la lumière (Ion), soit enfin qu'il remplisse la scène de jeunesse et d'espoir (Billy), qu'il plonge dans un silence profond, lourd, éloquent (Marat) ou qu'il construise « simultanément sur la verticale » la figure aux traits contradictoires d'un personnage jouant avec aplomb ses effrois et son mensonge (Sandu). La force dramatique de son interprétation naît de la densité de son art, du sens de profonde pénétration qu'il prête à la confession — un discret et troublant mélange d'humour, de tristesse, de poésie et de vitalité. Corneliu Dumitraș a de la « verve, de la mobilité d'esprit, un humour sympathique et désarmant, ils s'entend à tracer finement la nostalgie, le rêve, le renoncement. De tout cela prend naissance un Billy vivant et fantaisiste »<sup>2</sup>. Une année après, il dessine « sous un masque fort original et en ayant le courage de ce masque »<sup>3</sup>, avec une sensibilité étouffée, avec une pleine maîtrise des moyens d'expression, un personnage qui plonge dans la tristesse et le silence, déchiré par une agitation intérieure intense et retenue (Marat).

Par une mise en relief, continuelle et agressive, d'un jeu non-conformiste et par la création d'un second plan du personnage — voilé par une amertume diffuse —, par une transparence empreinte de poésie, par un humour franc à travers lequel il approfondit, paradoxalement, le drame, la confrontation du vrai et du mensonge, celle de courage et de la lâcheté, de la sincérité et de l'hypocrisie, deviennent chez Dumitraș des manifestations d'une acuité maximale, insupportable (Ion — *Acești îngeri triști*). Ou bien, par exemple

aussi, le rôle de Dragomir (*Năpasta*) devient-il, dans son interprétation, une création profonde et inédite si on la compare aux autres, antérieures. Dumitraș descend en effet jusque dans les plus profondes et insoupçonnables couches de l'existence et de la conscience de son héros, il dévoile ses faiblesses, son inépuisable soif de vivre et d'aimer. Harcelé par le spectre du crime commis, torturé par l'attente, écrasé par le fardeau d'un amour imparfait, Dragomir est présenté sous les traits d'un personnage complexe, entrant en relations contradictoires et sans cesse imprévues avec les autres et non seulement ses relations bien connues avec Anca et Ion-le-fou en sont modifiées mais encore celles d'entre ces deux, au nom d'une vérité existentielle élémentaire que l'acteur exprime avec perspicacité.

Dans la mesure où Dragomir apparaît comme dominé par ses sentiments, ses anxiétés et sa force de tempérament, pour autant le Secrétaire de parti de *Da sau Nu* est-il interprété avec retenue, avec les moyens d'un jeu concentré, la voix neutre et inflexible, les gestes d'une égale amplitude. L'accumulation dramatique, il la réalise de manière particulièrement concentrée, avec des détails essentiels et des silences soupçonneux, avides de savoir; sa décision finale, tranchante, irréversible, tout en ne modifiant pas son attitude générale, exprime pourtant l'évolution intérieure spectaculaire du personnage.

Corneliu Dumitraș crée avec une authenticité robuste, avec une vitalité intérieure, parfois retenue et filtrée, d'autres fois explosive, l'existence du personnage en question, soit qu'il interprète des rôles de petite envergure : Boby de *Cin-Cin*, Cirin de *Neîncredere în foisor* (Se méfier des combles), Petre de *Absența* (L'Absence), soit l'un des rôles-clé d'une pièce; l'originalité de son art relève d'une puissante réunion de vigueur artistique et d'étrange, douloureuse sensibilité, le tout porté au plus haut registre de la technique d'acteur.

<sup>1</sup> Diplômé (1961) de l'Institut d'Art théâtral et cinématographique de Bucarest (classe du pr. Ion Finteșteanu). Débuts, l'année même, au Théâtre

Régional, dans le rôle de Vasca Okoroc de *Trenul blindat* (Train blindé) de Vs. Ivanov; détaché à Galați au cours de la saison 1961-1962, il y joue dans *Mi se*

*pare romantic* (Cela me semble romantique) de Rădu Cosașu, ainsi que dans *Poveste din Irkuțk* (Un Récit d'Irkoutzk) d'Arbuzov. Il revient au Théâtre Régional et, depuis 1965, il fait partie de l'équipe d'acteurs du Théâtre Giulești. Ses rôles les plus importants : *Billy minciunosul* (Billy le menteur) dans la pièce homonyme de Keith Waterhouse et Willys Hall (1965/1966), Marat dans *Bietul meu Marat* (Mon pauvre Marat) d'Arbuzov (1965/1966), Boby de *Cin-Cin* par Fr. Billetdoux (1965/1966), Cirin dans *Neîncredere în foșor* (Se méfier des combles) de Nelu Ionescu (1966/1967), le Sergent Trotter dans *Cursa de șoareci* (La Souricière) d'Agatha Cristie (1968/1969), Petre dans *Absența* (L'Absence) de Iosif Naghiu (1969/1970), Ion dans *Acești îngeri triști* (Ces anges tristes) de D. R. Popescu (1969/1970), Lucio dans *Măsură pentru măsură* (Mesure pour mesure) de Shakespeare (1971/1972), Platerkin de *Vassa Jelesnova* de Gorki (1972/1973), Bubi de *Casa care a fugit pe*

*ușă* (La Maison qui s'est sauvée par la porte) de Petru Vintilă (1972/1973), Vasile dans *Simbătă la Veritas* (Samedi au Veritas) de Mircea Radu Iacoban (1973/1974), Dragomir dans *Năpasta* (Fausse accusation) de I. L. Caragiale (1973/1974), Oliviu dans *Pasărea Shakespeare* (L'Oiseau Shakespeare) de D. R. Popescu (1974/1975), Veliclu Costin dans *Descăpăținarea* (La Décapitation) d'Al. Sever (1976/1977), le « secrétaire de parti » de *Da sau Nu* (Oui ou Non) d'Alexandr Ghelman (1976/1977), Sandu de *Goana* (La Course) de Paul Ioachim 1977/1978), etc., etc.

<sup>2</sup> I. P., *Sensul situației comice*, în *Teatrul*, 1965, no. 12, p. 78.

<sup>3</sup> RADU POPESCU, *Teatrul Muncitoresc C.F.R.* « *Bietul meu Marat* » de Alexei Arbuzov (Théâtre Ouvrier C.F.R. — « Mon pauvre Marat » d'A.A.) în *România liberă*, 1966, mars 23.

*Ana Maria Popescu*