
LA DRAMATURGIE DE LUCIAN BLAGA SUR LA SCÈNE ROUMAINE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Ion Cazaban

Tout comme le dramaturge Camil Petrescu – qui considérait cependant la tension dramatique comme étant proportionnelle à l'augmentation de la lucidité, à la conscience active du personnage – Lucian Blaga se rend compte dès son début scénique, aux années '20, de l'importance de l'acteur pour ses pièces, quoiqu'à l'époque l'idée du metteur en scène en tant que facteur primordial de la réforme du théâtre ait été au centre de toutes les espérances. Il faut le dire tout de suite: tout comme Camil Petrescu, Blaga est préoccupé par l'art de l'acteur, quoique dans une toute autre direction. Ses écrits sur le drame préexpressionniste et expressionniste soulignent des tendances spécifiques, de spiritualisation et de recherche de l'essentiel, par lesquelles la composition et les nuances psychologiques sont écartées, au profit d'une autre facture de développement du rôle, d'une autre finalité. Le jeu de l'acteur est maintenant orienté vers la révélation de l'essence spirituelle du personnage. Dans ce qu'on appelle «le nouveau théâtre» l'acteur et, évidemment, le metteur en scène, vont comprendre que «l'intérêt est passé [...] du détail à l'essentiel, du concret à l'abstrait, de l'immédiat au transcendant, du donné au problème»¹ et ils agiront de la sorte. La dramaturgie de Blaga est également ouverte à «l'expérience vécue» révélatrice (de profondeurs troubles, échappant à la conscience) et à la recherche de l'essentiel en tant que «fait symbolique», ce qui lui donne une tension particulière.

Dans le spectacle du début, *Zamolxe* (au Théâtre Magyar de Cluj, 1924) le texte demandait à l'acteur d'interpréter des personnages placés entre le réel et l'irréel (dont quelques-uns portant la mention «fantôme»), de participer à des rituels par lesquels le présent retourne dans l'immémorial (pour révéler la permanence de l'instinct vital), d'agir sur la scène avec des éléments concrets symboliques, de donner une signification aux alternances de paroles et de silences, de dynamique et de statique. Les attitudes, les mouvements des personnages dans l'espace vont trouver un

contour à leur sens – le corporel va exprimer l'intérieur, souvent ce «démonisme des énergies déchaînées», selon Blaga. «Les gestes extatiques» n'ont plus un but extérieur, d'évocation idéalisée – comme autrefois, dans la représentation des tragédies antiques – mais ils laissent transparaître des impulsions profondes, fortement significatives. Les rituels auxquels la participation est nombreuse les amplifient et les intègrent dans les manifestations d'un subconscient collectif.

Vingt ans après, le critique Ion Negoïtescu soulignera la nécessité de l'existence de metteurs en scène et d'acteurs spécialement choisis («des intelligences purifiées dans le feu de l'art») pour la dramaturgie de Blaga. Le jeune critique affirmait que par l'intermédiaire de ses personnages, Blaga «a donné une nouvelle définition à l'homme, porteur d'une aura métaphysique, pleine de couleur et d'arôme, dont l'existence se place entre le mystère et la révélation». Seuls les metteurs en scène et les acteurs confus et incompétents (au point de vue professionnel et culturel, aussi) pourraient dissiper cette «aura métaphysique» ou lui faire perdre «sa couleur et son arôme»... Le critique remarquera surtout l'importance de la plastique

et de la dynamique des acteurs, certains personnages ayant une expression scénique dansante, comme dans *Tulburarea apelor* (Les eaux troubles) ou dans *Învieirea* (la Résurrection), où la danse devient la manifestation d'un «dramatisme intérieur qui est son âme et son essence»².

Dans *Meșterul Manole* (Maître Manole) l'acteur incarnera de nouveau des personnages-symboles en action, en dévoilant par le comportement et les sentiments vécus sa manière de contempler le monde et de donner un sens à l'existence. Le contraste des personnages marque la différence entre des manifestations et des visions significatives pour la foi purificatrice et l'aspiration mystique ou, au contraire, pour l'effervescence vitale et l'appartenance tellurique, se réunissant cependant dans «le fait symbolique» de la construction. Le jeu de Mira, aux pieds nus piétinant le hirsute Gaman, reçoit l'indication de l'auteur de se trouver «dans une sorte d'extase polissonne», pas du tout facile à réaliser. Quant à Manole, il agit – il le dit lui-même – sous l'influence d'impulsions contraires, dont «le démon» sera le plus fort. Souvent, des exigences spéciales du langage scénique interviennent: interprétation «saccadée» du texte ou conjugaison rythmique des répliques courtes (le rythme et la plastique de l'interprétation dans une mise en scène polonaise de la pièce seront admirés par Blaga, en dépit du fait que le metteur en scène «avait actualisé» la pièce, en habillant les maçons dans des salopettes, procédé d'ailleurs utilisé également par le théâtre expressionniste)³.

Parfois, le dramaturge avoue ses propres intentions, généralement avant la première, et les chormiqueurs se servent promptement de ce qu'ils viennent d'apprendre pour apprécier le spectacle. Préfaçant *Meșterul Manole*, dans la mise en scène de Soare Z. Soare (au Théâtre National de Bucarest, 1929), Blaga déclare dans une interview⁴ qu'il s'inscrit en faveur du «théâtre spirituel», antinaturaliste. Ce qu'il affirma sur le sens mystique des 12 maçons – comparés aux 12 apôtres – deviendra ensuite un argument pour leur représentation sur scène: Manole surtout, avec son visage de Christ (non seulement à Bucarest, mais

aussi aux Théâtres Nationaux de Cluj et de Jassy). Les nombreuses chorniques témoignent du fait que la metteur en scène Soare a eu l'intuition du «rythme intérieur du texte»⁵, de ses déterminantes essentielles, d'une alternance expressive entre le statique et le dynamique, des attitudes extatiques et de tumulte fébrile en transformant le trouble intérieur en fait scénique. La recherche inquiète et l'agitation permanente se concrétisent en images; enfin, l'expérience du sacrifice, avec sa souffrance humaine et sa lumière purificatrice est transmise dans un rythme syncopé, par la ligne saccadée des répliques, des mouvements. Soare avait imprimé à l'entier spectacle un sentiment spécifique, contradictoire, placé entre la ténacité tragique et la modération affligée. Ce rythme saccadé correspondait à l'évolution dramatique des personnages: «un état d'âme, une inquiète attente et ensuite, un combat», résumait Ion Marin Sadoveanu. Les actions, les compositions de groupe – qui se formaient en mouvement et se séparaient ensuite pour former de nouvelles compositions – mettaient en évidence des tensions croissantes, des aspirations durables, des relations décisives ou détachaient le protagoniste et la poésie de son texte.

C'est toujours Soare qui a conduit la représentation d'une autre pièce de Blaga, *Cruciada copiilor* (La croisade des enfants), au Théâtre National de Bucarest, en 1931, vers un déroulement limpide, qui dessinait la destinée tragique et le caractère étrange des situations dans des stylisations transparentes. Il a voulu obtenir une «atmosphère de légende et d'irréel», dans une tonalité claire en concordance avec son fond de pureté. Plus tard (au Théâtre Magyar de Cluj, 1940, mise en scène Emeric Kadar et Dumitru Ștefan Petruțiu, musique Sabin Drăgoi), la pièce sera réalisée dans la scénographie de Demian «entre le mystère, la légende et le rêve», avec des extériorisations accentuées des états de tension et du tourment mystique. Blaga insistera sur les exigences concernant cette pièce lorsqu'elle sera préparée par le jeune metteur en scène Ion Olteanu (au Théâtre National de Cluj, 1942, scénographie Eugen Trucinski, musique Mircea Popa). L'atmosphère adéquate est importante, la pièce

est considérée «une icône byzantine qui, à l'heure de la grâce divine, s'anime et inonde la scène des mouvements lents d'une légende médiévale». Par conséquent, on nous propose «un lent déroulement épique» contrastant avec le dramatisme des personnages (autrement que dans le spectacle sur la scène magyare, caractérisé par un dynamisme théâtral excessif)⁶. Il paraît que l'auteur ait été satisfait par le spectacle qui évoluait de l'horizontale d'une représentation épique (horizontale correspondant en même temps aux vastes espaces évoqués dans la pièce, au désir de partir ailleurs, déterminant pour le dénouement tragique) jusqu'au sens «vertical» du final qui «met en valeur le symbole du Jérusalem éternel»⁷.

De Vienne, Blaga écrit à Ion Şahighian pour lui donner conseils sur sa pièce *Avram Iancu* (au Théâtre National de Bucarest, 1935). La mise en scène antérieure (de Cluj) le détermine à lui demander de protéger les acteurs contre les procédés d'un romantisme désuet et de choisir un «jeu naturel /.../ dépourvu du pathos grossier et du sentimentalisme. Décidé, énergique, organique». En dépit des différences d'atmosphère locale, d'un tableau à l'autre, la vision de légende sera prédominante et le décor – affirme Blaga – devra être stylisé «vigoureusement /.../ (à la manière de Teodorescu Sion), non féérique». Les exigences du dramaturge⁸ – parmi lesquelles celles concernant les costumes, disent qu'il «serait bien de styliser dans l'esprit réaliste» témoignent de la préoccupation de ne pas tomber dans le conventionnel de mauvaise qualité, souvent présent dans le spectacle «historique», et éviter également d'assumer mécaniquement des solutions expressionnistes. Dans la première version, le spectacle n'a pas «le charme» du texte; des années après, lorsqu'il est repris (1942), la critique apprécie «le groupement des personnages, l'exactitude des intérieurs /.../ la distribution des lumières et des ombres, les costumes des personnages /qui/ ont formé une illustration d'une vraisemblance et d'une grâce étonnantes du poème». Ce sont des indices qui disent que le spectacle n'a été qu'une «illustration» qui n'a pas dépassé la réussite graphique de quelques images d'ensemble, avec le concours considérable du scénographe Traian Cornescu (la simplicité des formes et la force

de suggestion des matériaux, les contrastes entre le blanc et le noir, la lumière et l'ombre évoquant un espace spirituel spécifique). Le spectacle n'a pas eu une vision à la mesure de la pièce; dès le prologue, Alex. Kirîţescu – non seulement dramaturge, mais aussi un très «visuel» chroniqueur – avouait qu'il aurait désiré «que la gestation de l'Oiseau et la Naissance de Iancu s'accomplissent dans un déchaînement cosmique des éléments, dans un orage de cors perçant le firmament»⁹.

À la différence de ces pièces qui exprimaient des tendances expressionnistes de dynamique «ascendante» «qui mettent en valeur et créent une hiérarchie de toutes les impulsions de l'homme vers une transcendance», selon les dires d'un commentateur du courant), *Daria*, écrite dans une phase de début de la dramaturgie de Blaga, appartient à une vision autrement orientée, «descendante», cette fois-ci («qui relève par elle-même les appétits les plus cachés et les plus secrets de l'inconscient»)¹⁰. Il ne s'agit plus d'une drame inspiré du mythe et de la légende, mais d'un drame conçu sur des coordonnées freudiennes, préoccupé par la révélation de «cette trouble levure» instinctuelle de l'homme. C'est ainsi que le voit Victor Ion Popa. Il le met en scène à Cernăuţi (1927) et, tenant compte du public, la réalisation est accessible, avec une symbolique scénique facile à déchiffrer.

La pièce sera de nouveau mise en scène à Cluj, en 1941. Selon certaines opinions, le metteur en scène Ion Olteanu donnait l'impression que tout ce qui se passait sur scène était inévitable et toujours répétitif, au-delà des pouvoirs humains. Le spectacle a été très discuté, repoussé par les uns, élogié par les autres: «un spectacle insolite» qui atteste les qualités de la vision de la mise en scène. Petru Comarnescu le définit en partant de l'interprétation des personnages, avec «des éclats, des violences et des explosions expressionnistes», et des procédés de montage, de la même inspiration. La mise en scène de Ion Olteanu «au-delà d'un certain lieu ou espace, a traité le drame de *Daria* dans un cadre abstrait aux décors géométriques et à la luminosité symbolique»¹¹.

La dramaturgie de Blaga détermine le scénographe de passer d'une stylisation illustrative à une fonction du décor évidemment significative. Non totalement, non méthodiquement, non parfaitement – mais la nécessité d'une autre résolution, d'un changement scénographique se pressent. Chaque fois que le décor n'est qu'illustratif, à l'extérieur du drame, on remarque la superficialité. A présent, les tentatives de symboliser, par l'intermédiaire du décor, des états d'âme, de trouver des correspondances visuelles à la tension et la nature du conflit, deviennent fréquentes. Dans le spectacle mis en scène par Victor Ion Popa, le scénographe Löwendal suggérait, pour la chambre de Daria une atmosphère de solitude morbide, en contraste «avec la lumière vive et triomphante de l'extérieur»¹², visible par la fenêtre. A Cluj, le décor de Eugen Trucinski – exigé, sans doute, par le metteur en scène – était plutôt énigmatique, inexplicable, en consonance avec le personnage central.

Pour la mise en scène de *Mesterul Manole* au National bucarestois, Soare, Feodorov et Demian avaient été préoccupés non seulement par un arrangement spatial qui permette des attitudes éloquentes aux acteurs ou des déplacements et des configurations de groupe, mais aussi par le symbole scénographique mettant en lumière l'état dramatique initial de l'acte II: «le massif chevauchement de blocs en pierre», et, de l'autre côté de la scène, «un arbre foudroyé (qui) lance désespérément ses deux branches vers le ciel»¹³, image de l'aspiration mystique, ayant le sens d'imploration torturée de la divinité.

La manière dont sont réalisés, à Cluj surtout, les spectacles avec les pièces de Blaga entre les mises en scène de Soare et Olteanu détermine le professeur Liviu Rusu de critiquer ceux qui avaient oublié que «la motivation dramatique doit se nourrir de la sève des visions profondes et non de la soif d'enchaînement sensationnel des faits». Liviu Rusu – alors attiré par la réalisation d'un théâtre d'étudiants – rappelle l'importance décisive d'une «perspective intérieure» du drame. Le metteur en scène et les acteurs doivent saisir «ce plan des

profondeurs», où se trouve en activité «un antagonisme originaire spécifique à l'univers des credo qui nous gouverne avec ténacité»¹⁴. Il faut représenter une tension mentale distincte, et l'acteur et le metteur en scène Ștefan Braborescu signalait la difficulté d'assimiler et de mettre en scène ces pièces qui prétendent une certaine «préparation culturelle», en partant de la connaissance en totalité de l'œuvre de Blaga, y compris son œuvre poétique et philosophique¹⁵.

Quelques interprétations des personnages de Blaga seront exemplaires et édifiantes pour le style désiré, d'influence expressionniste, mais obtenu dans une mesure variable. La concentration et son intensité émotionnelle seraient les particularités du jeu expressionniste adéquat à la facture du rôle. Aura Buzescu, dans Mira (*Mesterul Manole*) en est un exemple. Le naturel du jeu n'est pas refusé – mentionnaient les chroniques – mais il a une teinte diaphane, lyrique qui se maintient dans une transparence brillante. Son évolution se place dans une intensification émotionnelle de cette pureté lumineuse. Chez A. Pop Martian, l'interprète de Manole, la dynamique et le relief des gestes et des attitudes dévoilent le rythme intérieur et leur plastique stylisée tend vers le symbole tragique.

L'interprétation de Daria par Magda Talvan, à Cluj, a été beaucoup et substantiellement commentée. L'actrice avait une conformation faciale et «une expressivité intellectualisée» qui ont attiré le metteur en scène Ion Olteanu. L'actrice prêtait à Daria «un physique imposant – notait Petru Comarnescu – une tête spiritualisée par la hauteur du front et la sensualité pâle des lèvres»¹⁶. L'interprétation – avec des passages brusques, violents d'un état à l'autre, avec des éclats nerveux – exprime une tension menée jusqu'au paroxysme, une sensibilité malade, tout aussi évidente dans l'émission musicale des répliques. Dans le rythme scénique dirigé par le metteur en scène elle s'intégrait «presque chorégraphiquement», la plasticité de ses attitudes gagnait souvent une signification symbolique.

A la différence d'autres dramaturges, attirés par l'expressionnisme, Lucian Blaga considère

l'acteur non seulement comme un élément de l'image scénique élaborée par le metteur en scène. L'interprète de ses pièces, par la densité poétique du mot et du geste, sera lui-même une source d'images, de révélations spirituelles, telles qu'elles n'étaient pas permises par le conventionnalisme théâtral, trop usé, du passé.

¹ Lucian Blaga, *Teatrul nou* (Le théâtre nouveau), in *Zări și etape* (Horizons et étapes) Bucarest, 1968, pp. 137, 138.

² Damian Silvestru (Ion Negoitescu), *Lucian Blaga: opera dramatică* (L. B.: L'œuvre dramatique) in *Țara*, n° 353, 5 juillet 1942.

³ B. Gruia, *Blaga inedit* (Blaga inédit), I, Cluj-Napoca, 1981, pp. 175, 176.

⁴ I. M., *De vorbă cu d. Lucian Blaga despre „Manole”* (Dialogue sur «Manole» avec L. B.), in *Rampa*, n° 3358, 4 avril 1929.

⁵ Idem, *Drama și teatrul* (Le drame et le théâtre), in *Gândirea*, n° 4, avril 1929.

⁶ Andrei A. Lillin, „*Cruciada copiilor*” de Lucian Blaga (La croisade des enfants de L. B.), in *Vestul*, n° 2831, 25 octobre 1942.

⁷ *Ibidem*, 1 novembre 1942.

⁸ Bazil Gruia, *Blaga inedit*, I, Cluj-Napoca, 1981.

Pour Blaga, la valeur «du théâtre nouveau d'extrême simplification», propre au spectacle expressionniste, se trouve dans le fait qu'il s'adresse au public en tant que théâtre «de vision, d'idées et de gestes extatiques»¹⁷. Blaga est en faveur du spectacle de visualisation symbolique, de transfiguration et de révélation.

⁹ Alex. Kirițescu, *Cronica teatrală* (La chronique théâtrale), in *Viața*, n° 508, 15 septembre 1942.

¹⁰ Grigore Popa, *Peisaj metafizic în expresionism* (Paysage métaphysique dans l'expressionnisme), in *Secolul XX*, n° 11-12, 1969, pp. 71-72.

¹¹ Eupalinos (Petru Comarnescu), *Cronica dramatică* (La chronique dramatique), in *Viața*, n° 781, 21 juin 1943.

¹² Al. Varvara, *Teatrul Național din Cernăuți* (Le Théâtre National de Cernautzi), in *Rampa*, n° 2806, 4 mars 1927.

¹³ Emil Riegler-Dinu, *Teatrul de extaz al lui Lucian Blaga* (Le théâtre d'extase de L. B.), in *Viața literară*, n° 107, 13-27 avril 1929

¹⁴ Liviu Rusu, *Cronica dramatică* (La chronique dramatique), in *Țara nouă*, n° 40, 18 février 1940.

¹⁵ Ștefan Braborescu, *Cronica dramatică*, in *Vestul*, n° 2836, 6 novembre 1942.

¹⁶ Eupalinos (Petru Comarnescu), *op. cit.*

¹⁷ Lucian Blaga, *Teatrul nou*, in *Patria* n° 92, 29 avril 1922.

Notes