

LA SCÈNE ROUMAINE ET L'EXPRESSIONNISME (III)

ION CAZABAN

PROCÉDÉS ET PARTICULARITÉS SCÉNIQUES

Parmi les procédés de l'expressionnisme présents dans les spectacles roumains il faut mentionner au moins quatre, dans une serrée dépendance (le dernier peut même englober les trois autres) : a) **la stylisation** sera commentée par les critiques surtout pendant les années '20-'30, comme s'il s'agissait d'une aspiration créatrice sans antécédents, appartenant au « théâtre nouveau ». La préférence pour le décor de stylisation expressionniste s'affirme tout particulièrement car – grâce « à sa concordance/.../ avec le sens de l'œuvre dramatique » – il est capable d'être « une partie de l'âme d'une mise en scène théâtrale »¹. Par rapport au passé, l'actuelle stylisation correspond « à la manière du drame », tandis que « l'imitation panoramique-vériste de la réalité » produisait une « tyrannie » contraire aux intentions du dramaturge. Maintenant, on apprécie, d'une façon toujours plus évidente, la valeur artistique de la subjectivité créatrice, ainsi que le progrès conotatif obtenu par l'image scénique. Dans les pages de l'esthéticien Marin Simionescu-Râmniceanu, révélatrices pour les idées théâtrales du temps, la mise en scène est entendue comme une « réalité essentielle »². Après la représentation de *Hamlet* dans la mise en scène de Soare, Liviu Rebreanu avertit : « qu'il ne suffit pas de styliser le décor /.../ Dans un décor stylisé on a besoin d'un jeu stylisé »³. Ce que Soare va réussir dans ses futures mises en scène: *R.U.R.*, de K.Capek (Théâtre National de Bucarest, 1931) n'est qu'un exemple.

b) le marionnettisme a été, en fait, une manière de styliser le jeu des acteurs et il s'est manifesté dans une multitude d'hypostases, déterminées par la conjoncture des situations dramatiques. Sa signification est, le plus souvent, la mécanisation de l'humain, et ce que Soare réalisait dans son spectacle, en établissant une unité de style entre l'aspect géométrique, abstrait du décor et « la rigidité expressive » du jeu – telle qu'elle était imposée par la facture des robots de Capek – peut être considérée « marionnettisation ». Dans une autre perspective, le metteur en scène avait essayé de suggérer un univers de fantoches, dépourvu de « toute émotion de l'âme » dans *Lulu* de Wedekind. Pour les expressionnistes à la recherche de l'âme et de la spiritualité, la marionnettisation qualifie la fin tragique ou grotesque de l'humanité. « Wedekind a choisi la marionnette, le personnage stylisé, mécanisé, traité d'un seul point de vue, soumis aux événements extérieurs », affirmait I.M. Sadoveanu. Soare, après avoir découvert la clef stylistique du spectacle, avait, sans doute, remarqué « la force des gestes dans la série des rythmes avec lesquels Wedekind construit ses marionnettes »⁴. Le sens de cette opération s'avère très varié dans la multitude des images scéniques. I. Sternberg utilise dans *Les Camarades* de Strindberg (Théâtre Caragiale, 1927), le jeu automatique, légèrement caricatural, afin de caractériser le comportement dépourvu d'authenticité, dévitalisé d'une société soumise aux conventions – en contraste avec les signes du sentiment vrai, fort, acablant. Toujours dans sa mise en scène, les spectres de *La Nuit dans l'ancien faubourg* de I. Peretz (BITS, 1930), sont, aussi, dans une vision apocalyptique, des apparitions aux mouvements répétés, manœuvrés, en conclusion, nous sommes, tous, finalement « des marionnettes ridicules et pathétiques de forces inconscientes et fatales »⁵. *Georges Dandin affranchi* de I. Ligeti et M.W. Dan (Compagnie 13 + 1, 1933) avait, sur la scène, l'aspect dominant d'un « marionnettisme » déterminé par le persiflage d'un monde, ainsi que par le désir de créer un spectacle populaire. Les acteurs

¹ E. C(erbu), *Spre decorativ*, in *Rampa*, nr.1530, 3 decembrie 1922.

² Marin Simionescu-Râmniceanu, *Necesitatea frumuseții*, București, 1925.

³ Liviu Rebreanu, *Convorbiri teatrale*, in *România*, nr.37, 28 noiembrie 1923.

⁴ I.M.Sadoveanu, *Drama și Teatrul*, in *Gândirea*, nr.10, 1925.

⁵ A.Toma, *Insuflețitorul*, in *Adam*, nr.16, 1 februarie 1930.

sont invités par le metteur en scène Ligeti de jouer des fantoches, compte tenu de « l'absence de l'âme à l'intérieur de l'enveloppe de parade » des personnages. Ce jeu, le langage mécanique qui déconspire le faux, la déshumanisation, s'opposaient aux réactions, aux comportements, au langage naturels, humains des deux Dandin.

On trouve fréquemment la poupée (la marionnette) dans la création de Ion Sava. Dans ses spectacles, ainsi que dans ses pièces, un Simulacre humanoïde, elle indique le vide de l'âme, la vie apparente et, dans certains cas, elle précise d'une manière emblématique, la condition spécifique de l'expressivité théâtrale (les idées de Craig concernant la supramarionnette seront un appui pour le *Macbeth* avec des masques). Dans la conception de Sava, le personnage peut devenir une sorte de marionnette de son propre instinct, de sa propre obsession. Dans le Théâtre des fantoches, l'interprète de la marionnette Albertine, d'*Une Mariée à la loterie*, avait un convaincant « jeu irréel ». Dans *Le Paravent* de Musset, quelques marionnettes représentant les personnages étaient accrochées devant le rideau, tandis que dans *Hamlet*, le fantôme du père était la projection cinématographique d'une marionnette animée. Inspiré, probablement, par les mots d'Alecsandri sur les « pays poupées », Sava présente les personnages des *13 chansonnettes* comme s'ils étaient décrochés, eux mêmes, d'un théâtre de marionnettes. Dans le prologue imaginé pour *Madame Sans-Gêne* de V. Sardou (Théâtre National de Jassy, 1936), qui évoque la Révolution française, les nobles étaient présentés comme des fantoches (véritables) dont les têtes étaient portées par les baïonnettes des soldats attaquant, tandis que la mélodie rococo sur les rythmes de laquelle se produisait leur mouvement mécanique, était brisée par les sons forts de la Marseillaise.

c) le grotesque peut être un but du metteur en scène et une évidence durant tout le jeu – marionnetisé ou non – mais il peut, en même temps, particulariser un maquillage, un masque. Avec *Nju*, K. H. Martin montait l'enterrement de l'héroïne tout en mettant en lumière « ses incidents douloureux et grotesques », en même temps⁶. Il ne s'agit pas seulement de détails occasionnels, d'observations fugitives appartenant à un seul tableau, mais d'une vision de la mise en scène qui, après avoir découvert « les phases ténébreuses de l'âme /.../ arrive jusqu'au grotesque de l'être humain »⁷. Et les acteurs de la troupe de Vilna, aussi, dès leurs premiers spectacles, se remarquent par la technique spéciale du grotesque « caractéristique pour le modernisme qui n'est apparu qu'après la guerre »⁸ (ces acteurs étaient exemplaires lorsqu'ils exprimaient des états extatiques, également caractéristiques pour le théâtre expressionniste, mais sans succès sur nos scènes). C'est un grotesque différent du grotesque romantique, tout comme le subconscient psychanalytique des expressionnistes diffère du subconscient romantique, un grotesque révélateur pour la fausseté des conventions sociales et l'absurdité de l'existence humaine.

d) l'intensification de l'expressivité scénique est, pour la plupart des cas, la principale raison d'ordre professionnel qui soutient l'intérêt de nos créateurs pour les procédés spécifiques du spectacle expressionniste. Et c'est naturel d'être ainsi, car, par rapport à l'initiative naturaliste ou l'idéalisation des formes, l'expressionnisme est entendu (dans l'une de ses nombreuses définitions) en tant qu'un courant artistique qui « intensifie et exagère justement ce qui est de plus individuel dans les choses, en leur offrant une expression plus forte, plus profonde, plus orageuse et plus dramatique »⁹. Ce qui attire surtout la plupart de nos créateurs ne sont pas autant les déterminantes de sa vision particulière, ni les thèmes et les concepts qui lui sont propres (quoi qu'il y ait, dans ce sens, un effort d'expliquer et d'assimiler intégralement ce phénomène), mais, au crépuscule de l'expressionnisme, sont visées surtout ses conséquences dans la pratique théâtrale. Parmi d'autres, Victor Ion Popa en fait clairement la démonstration par la manière dont il apprécie pendant des années, l'importance des spectacles de Karl Heinz Martin de la Compagnie Bulandra. Présent à Paris, il ne rate pas non plus l'occasion de connaître l'art de la mise en scène de Gaston Baty (influencé, dans une certaine mesure, par l'expressionnisme), en analysant ensuite les procédés par lesquels il amplifiait « la force de l'expression » de la pièce. L'activité de V. I. Popa (y compris, journalistique) fait la démonstration d'une préoccupation identique. Une amplification maximale de l'expressivité scénique par « une petite brusquerie de tous les arts qui composent ou plus exactement aident le théâtre »¹⁰ est son objectif permanent,

⁶ Iosif Nădejde, *Cronica dramatică*, in *Adevărul*, nr.11637, 14 martie 1922.

⁷ Dim. Șerban, *Săptămâna teatrală*, in *Adevărul literar și artistic*, nr.69, 19 martie 1922.

⁸ I. Sternberg, *Leonid Andreev și trupa din Vilna*, in *Adevărul literar și artistic*, nr.144, 26 august 1923.

⁹ Dr. Phil, *Arta și stiluri*, in *Gândirea*, nr.6, 15 iulie 1921. Il s'agit d'une présentation de l'étude *Naturalismus, Idealismus, Expressionismus* de Max Deri. Ultérieurement, Lucian Blaga va corriger cette définition qui se rapportait formellement à d'autres courants, sans saisir des particularités de fond.

¹⁰ V. I. Popa, *Scriseri despre teatru*, București, 1969, p. 212.

non seulement dans *La Cloche sombrée* de G. Hauptmann (Théâtre National de Cernautsi, 1928). D'autant plus visible sera chez Maican et Ion Sava cette « brusquerie », nécessaire pour se libérer du maniérisme et des clichés installés dans les spectacles du National de Jassy. Dans le cas de Sava, certains commentaires ont fait l'erreur de limiter la violence expressive aux données plastiques de ses spectacles, de ne constater que leur plastique choquante, au lieu de l'apprécier par la plasticité qui caractérisait tous les arts de la synthèse scénique.

INTERFÉRENCES STYLISTIQUES

Fréquemment présent dans le spectacle expressionniste de l'époque, le mélange de manières d'interprétation ne sera considéré par Odette Aslan que la réalisation incomplète des principes formulés par les théoriciens du courant. Dans notre théâtre, cette interférence de styles, saisissable dans l'interprétation des rôles, aussi bien que dans la composition de tout le spectacle, ne s'explique pas seulement par la préparation antérieure de l'acteur d'une certaine orientation artistique, par ses possibilités d'adaptation à une technique et aux modalités de jeu jamais essayées. Souvent, ces supposées dérogations du principe sont délibérément introduites et proviennent d'une attitude distincte vis-à-vis du théâtre, déterminées par les objectifs précis de chaque spectacle. Selon Maican, procéder librement, résoudre les images scéniques d'une manière expressionniste, aussi bien que réaliste ou impressionniste, est parfaitement légitime. Ainsi devient possible « le théâtre supérieur /.../ qui atteint le beau de tous les points de vue »¹¹. Dans *Crime et châtiment* de Dostoïevski (Théâtre National de Cernautsi, 1927), mis en scène par Maican, des plantations de meubles, judicieusement sélectionnées, entretiennent la précision réaliste et le caractère concret de la vie scénique, permettent le naturel des gestes et des mouvements de l'acteur. Pourtant, on ne glisse pas dans la banalité de la reproduction photographique, au contraire, les éléments « réalistes » sont en contraste expressif avec le traitement différemment conçu du décor, et, dans certains moments, ils étaient soumis à un processus de transfiguration et d'incorporation dans une scénographie qui change son aspect. La solution plastique des tableaux se modifie d'une façon révélatrice en fonction du contenu psychologique : « Du réalisme jusqu'au cubisme, tout nous a été donné selon les états d'âme de Raskolnikov »¹². Le cadre réaliste est propice à un examen objectif du personnage (en essayant une étude du comportement), tandis que les représentations de son agitation intérieure, déformées au point de vue émotionnel, exacerbées jusqu'au cauchemar, s'associent avec la résolution expressionniste, constructiviste ou cubiste du décor.

La labilité stylistique – d'un spectacle à l'autre et, parfois, dans le même spectacle – n'est pas le résultat obligatoire de carences organiques. À cette époque-là, l'italien Bragaglia invitait même les metteurs en scène de traverser délibérément le naturalisme, le symbolisme, le réalisme, l'expressionnisme, selon les nécessités du drame et du spectacle. V. I. Popa remarquait dans les spectacles de G. Baty « une interruption permanente d'une ligne voulue/.../, en n'appliquant pas le jeu d'après un certain style »¹³. Pendant les années '30 surtout, les metteurs en scène ne s'encadraient pas dans un courant ou dans l'autre, mais se servaient, fonctionnellement, de styles scénographiques et de procédés d'expression variés, en les combinant d'une manière qui, probablement, avait une résonance émotionnelle spéciale, une qualité signifiante particulière, mais, compte tenu de son caractère éphémère, elle s'était perdue en même temps que l'acte théâtral, commenté unilatéralement par une critique plus réceptive au choc extérieur et trop convaincue de l'importance de l'unité de style.

Dès la décennie précédente, le metteur en scène I. Sternberg s'était prononcé pour le spectacle synthétique, synthèse des arts, mais, aussi, amalgame de genres, styles et modalités, sous le signe d'une frénétique théâtralité. Ce qu'il visait (avec les défauts du début) dans *Le Mariage* de Gogol (Théâtre Central, 1925), accueilli par la plupart des chroniqueurs avec l'hostilité des préjugés esthétiques, sera clarifié et accompli, aura une autre ampleur et sera plus convaincant dans ses montages des années '30, *La Nuit dans l'ancien faubourg* de I. Peretz (1930) et *Le Trésor*, d'après S. Alechem (1937). La réalité et le mystère, le quotidien et l'onirique, le détail commun, le symbole se mettaient ensemble dans une vision scénique d'un dynamisme hallucinatoire, dans lequel la technique de la mise en évidence des personnages, la psychanalyse

¹¹ *Teatrul*, Iași, nr.1, 14 decembrie 1929.

¹² Al. Varvara, *Teatrele din țară*, in *Rampa*, nr.2794, 18 februarie 1927.

¹³ V. I. Popa, op. cit., p. 398.

du rêve, la modalité du monodrame, la troublante, terrible chorégraphie des mouvements individuels et de groupe appartenait, sans doute, à l'expressionnisme.

Des notes laissées par Ion Sava en marge des images de ses spectacles, visant, tout d'abord, la solution plastique, résulte que le mélange stylistique est inclus dans la conception du metteur en scène. Pour Sava, « expressionniste réaliste », « expressionniste aux éléments naturalistes » ou « constructiviste réaliste » etc. ne sont pas des combinaisons incompatibles. Considéré un metteur en scène de vision expressionniste (avec des affinités durables, convaincantes dans ce sens), il construisait ses spectacles ayant à la base des différences et des contrastes de substance et de forme théâtrale qui leur assuraient une dialectique pregnante et un relief plastique. Fréquente, dans la vision de la mise en scène, sera la confrontation entre individuel-social, quotidien-étrange, conscient-subconscient, leur relation dans le spectacle, souvent pâle ou inexistente dans le texte. Le tragique, le comique, le caricatural, le grotesque, le fantastique s'interfèrent et font allusion à des zones de réalité, des états et des situations qui – dans la tendance intégratrice du metteur en scène, tendance également remarquée dans le théâtre expressionniste – s'appellent réciproquement, transparaissent les uns par les autres, s'avérant glissants et perméables. Chez Sava il était possible que dans un moment considéré tragique par la tradition, la caricature intervienne sur la scène. Dans le spectacle *Les Vagues de la mer et de l'amour* de Grillparzer, il ironisait le tragisme romantique (comme l'avaient également fait certains metteurs en scène expressionnistes dans les pièces du passé), en adoptant en même temps le procédé de « l'humanisation » du héros de la légende antique (en fait, une vérification par « l'humanisation »). Sava n'acceptait pas les délimitations préconçues, les formules préétablies – il saisissait, par les mélanges stylistiques, de nouvelles relations et significations. Ses propres pièces contiennent « des bouffonneries pathétiques » (*Le Président*, « une bouffonnade triste » (*La Poupée est morte*). Vers la fin de sa vie, il déclarait : « En essence, j'ai voulu réunir le rêve avec la réalité, le quotidien avec le fantastique, la nécessité avec le gratuit, j'ai introduit la rêverie, l'émancipation de la causalité et du grégaire »¹⁴.

À la différence d'autres metteurs en scène, Sava ne fait pas usage d'une manière démonstrative ou occasionnelle des procédés du théâtre expressionniste. La matrice stylistique des solutions et des modalités utilisées – très différentes – ne définissent pas totalement l'orientation fondamentale de la création de la mise en scène. Sava imagine des solutions scéniques d'appartenance variable (parfois, dans des alliages calculés avec précision), mais, en dernière instance, cela ne peut cacher ses affinités électives. Pour lui, le théâtre est « une manière de dénuder la réalité, de la réduire à l'essentiel, la déshabiller, lever un voile »¹⁵. Le sens de « l'extase » produit par le lieu magique de la scène sera chez Sava une évocation de l'inertie spirituelle, des habitudes, des préoccupations mineures et des lâches comodités – non pas un abandon de la réflexion, mais la quête d'une véritable compréhension frémissante en contact avec les grandes questions et le sens de l'existence.

DANS LA CONTEMPORANÉITÉ

L'expressionnisme théâtral de l'entre-deux-guerres n'a pas été sans conséquences dans la contemporanéité. Il y a, au contraire, des échos, des reprises, souvent ignorées ou inavouées, non-élucidées par prudence, dans la conjoncture culturelle du régime totalitaire. Surtout lorsque « le terme *expressionnisme* a été employé comme tel d'une manière assez libre pour faire la différence entre le réalisme et tous les autres styles modernes antiréalistes »¹⁶. Pendant les années '20 – '30, *Le Réviseur* de Meyerhold avait été accusé d'expressionnisme, en même temps que certains de nos spectacles de la fin des années '40, jugés par les critiques jdanovistes. Un regard sur le théâtre roumain qui aurait tenu compte des courants artistiques n'était pas convenable et était à éviter, autant par les critiques que par les créateurs. Avec une exception ou deux (réalisme, romantisme), les autres courants n'ont pas été acceptés par notre mouvement théâtral. Les débats de spécialité permettent des références à la mise en scène de l'entre-deux-guerres seulement au début de la « rethéâtralisation » (1955–1960) lorsqu'on commence à écrire sur Soare, V. I. Popa, Maican, Ion Sava. Sans l'affirmer ouvertement et sans une analyse, on rappelle également certains de leurs spectacles de conception ou d'influence expressionniste. La « rethéâtralisation » sera aussi le rétablissement de la relation entre notre mise en scène contemporaine avec l'exemple de la mise en scène de l'entre-deux-guerres. Dans *Mademoiselle Nastasia* de G. M. Zamfirescu (Théâtre Giulesti, 1956), mise en scène réalisée

¹⁴ Ion Biberi, *Lumea de mâine*, București, 1945, p. 244.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ John Gassner, *Formă și idee în teatrul modern*, București, 1972, p. 128.

par Horea Popescu et Tody Constantinescu, on ressent, partiellement, la leçon expressionniste. En fait, il s'agit de symboles et de solutions d'atmosphère adéquats à la pièce (où l'influence expressionniste a été remarquée par des commentateurs tel que Valeriu Râpeanu).

La manière dont furent conçus ces spectacles pendant la « rethéâtralisation », l'amplification de l'expressivité et « la poésie » de l'image scénique peuvent justifier une analyse comparée avec ce qu'avait signifié l'intensification de l'expression et la subjectivité de la vision dans le théâtre expressionniste. Non pas pour arriver à une hiérarchisation ou, plus faux encore, à une confrontation myope, par le rétablissement de filiations, mais pour faire remarquer les similitudes et les différences, pour obtenir une corrélation féconde en conclusions. Rechercher les conséquences de l'expressionnisme scénique, au-delà de son époque, est d'autant plus utile que les formes de manifestation ne sont plus facilement divulguées. Le metteur en scène Valeriu Moisescu signalait le fait que, une fois entrés dans une nouvelle composition, les éléments dûs aux précurseurs (de n'importe quelle tendance artistique) gagnent une nouvelle signification et doivent être jugés différemment. L'identification de « l'influence » sera faite très attentivement, afin de ne perdre de vue si elle a été consciente ou non, directe ou indirecte (à travers de facteurs artistiques intermédiaires), aussi bien que le motif de la présence de ces éléments dans l'acte scénique, leur importance pour l'effet émotionnel ou la signification du spectacle. De telles observations analytiques auraient une raison très solide dans la clarification et la création d'une vision complète sur la perspective historique concernant certains étapes et aspects de l'évolution de notre théâtre.

Nous considérons que l'analyse comparée serait fertile s'il s'agissait des spectacles mis en scène par Dinu Cernescu, Horea Popescu, Aurel Manea, Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, G. Harag, Silviu Purcărete, des scénographies de Tody Constantinescu, Paul Bortnovski, Adriana Grand – et la liste peut continuer – afin de constater la manière dont ils ont été réceptés, en quoi se sont-ils convertis, ce que les thèmes, les concepts et les procédés spécifiques de l'expressionnisme sont devenus dans le théâtre roumain contemporain.

Une analyse pareille peut faire la démonstration s'il y a une relation entre l'expressionnisme et le décor « d'état », pensé par Paul Bortnovski, concrétisation visuelle de ses états subjectifs en contact avec l'univers dramatique de la pièce. Il s'agit de l'expression plastique des états subjectifs, organisés dans leur évolution, d'une manière dynamique, avec leurs modifications, leurs interférences, leurs nuances, desquelles se détache pourtant un stimulus émotionnel prépondérant, une tonalité décisive.

En ce qui concerne le metteur en scène Catalina Buzoianu, il faut mentionner que son professeur à l'Institut de Théâtre a été Ion Olteanu, qui a rapproché ses étudiants de la dramaturgie de Lucian Blaga et les a familiarisés avec les procédés de la scène expressionniste. Avec son premier spectacle bucarestois, *Hedda Gabler* de Ibsen (Théâtre Bulandra, 1975), Cătălina Buzoianu motivait sa vision scénique par la présence dans la pièce de « l'autre réalité, celle d'au-delà du dialogue qui n'est qu'un contrepoint de surface, mais qui projette les personnages dans une deuxième existence profonde, mystérieuse, tragique »¹⁷. Le metteur en scène montait Ibsen, après avoir commencé, en province, avec Strindberg auquel elle reviendra. Elle sera toujours attirée par Pirandello ou Gombrowicz.

Dans les spectacles de Silviu Purcărete (*Ubu Roi*, avec des scènes de *Macbeth*, *Titus Andronicus*), les aspects de l'anormalité s'intensifient, les symptômes de la déshumanisation s'amplifient: la peur, la folie, le crime. Le tragique et le grotesque interfèrent – le metteur en scène agit par des chocs visuels avec un effet immédiat. Mais, en contraste avec les scènes épouvantables et les situations terribles, la théâtralité de leur représentation est surtout ludique. Les personnages de ce « théâtre de la cruauté » (Artaud a été parfois commenté à propos de ses relations avec l'expressionnisme) sont plutôt des marionnettes cruelles ou des clowns paranoïaques. Tragique et grotesque, cruauté et dérision sont des contrastes parfaitement mis au point, dans des montages et des espaces vastes, avec des lumières et des ombres dosées avec raffinement, des projections, des musiques étranges, inquiétantes.

La relation avec l'expressionnisme n'est pas seulement une relation de reconsidération et de remise en valeur, mais aussi d'utilisation par opposition, de distancement, (re)formulation dans les termes d'une autre époque – la nôtre – qui invitent à une « nouvelle objectivité ». Nous constatons comment, dans le spectacle contemporain avec des tangences au théâtre expressionniste:

- la tension vers le transcendantal baisse, les manifestations « extatiques » diminuent, l'obturation tragique se ressent ;

¹⁷ Cătălina Buzoianu, *De ce Hedda Gabler astăzi?*, in *Caiet program*, Teatrul Lucia Sturza Bulandra, saison théâtrale 1974–75.

- les formes du « profane » s’amplifient par l’invasion du grotesque, de la violence, de l’horrible, comme une libération des instincts ;
- « le rituel » du jeu peut avoir le sens d’un code gestuel du désespoir, d’une répétition impuissante (sisyphique) ;
- les sources de l’imaginaire, « l’iconographie » du spectacle se modifient, sans doute ;
- la manière d’élaboration concrète, matérielle du spectacle, sa technologie changent.

En évoluant de la mise en scène violemment sensorielle, en adaptant des procédés évidemment expressionnistes de *Rosmeraholm* de Ibsen (Sibiu, 1968), Aurel Manea va continuer à préférer les acteurs « qui descendent dans les zones les plus intimes de l’émotion, qui pénètrent dans le subconscient », mais communiquent par « une articulation lucide », captant ainsi le public contemporain « plus que l’expressionnisme du mouvement sur la scène ». Brecht – à côté d’Artaud et Grotowski – aura, pourtant, un rôle dans le développement de sa conception¹⁸.

Un autre metteur en scène Mihai Maniūtiu, considère plus sévère, le théâtre expressionniste (le modèle allemand, probablement) sans avenir, mais offrant quand même « une expérience que chaque personne pratiquant ce métier, est tenté de traverser, vierge, au moins une fois au cours de sa carrière »¹⁹.

Dans la contemporanéité, les procédés scéniques expressionnistes sont répandus dans des spectacles réalistes – remarquait John Gassner. Maintenant, ils sont si communs, si adéquats dans l’acception actuelle du réalisme scénique que personne ne se demande plus quelles sont les origines, mises au compte de la théâtralité. Dans l’étude consacrée à l’expressionnisme dans la littérature roumaine, Ov. S. Crohmălniceanu attire l’attention sur « la pseudomorphose » de ce courant: « inclu dans d’autres tendances plus manifestes/.../ il vivra cette vie souterraine »²⁰. Constatation, sans doute, valable également pour l’évolution dans le temps de notre expressionnisme scénique.

Pendant les années ’90, dans la localité belge Louvain-la-Neuve, un colloque consacré à « l’actualité de l’expressionnisme » était organisé. Evidemment, ce courant s’impose à présent dans le théâtre populaire où autrefois il était très peu répandu – a été la conclusion des participants (historiens, esthéticiens, metteurs en scène), intéressés par sa problématique et ses formes spécifiques. Selon l’opinion de certains d’entre eux, l’expressionnisme est aujourd’hui non seulement une entité artistique précisée d’après le modèle allemand bien connu, mais surtout « une manière de vivre le théâtre », une manière variable dans le temps et dans l’espace géographique. Ce que nous observons ces dernières saisons théâtrales sur nos scènes appartient, paraît-il, à un phénomène théâtral saisissable, dans ses différentes hypostases, à l’échelle européenne.

Apparemment, les commentaires qui définissent l’expressionnisme aujourd’hui ne diffèrent pas des commentaires du passé: l’expressionnisme est perçu (tel qu’il est présenté dans un numéro de la revue *Semnal teatral*) en tant qu’une image violente et une synthèse symbolique de réalités humaines, elles-mêmes violentes. Il faut quand même tenir compte des modifications de perspective historique, de contexte socio-culturel et de conception des créateurs. La présence de ce courant est maintenant plus fréquente qu’avant, soit par la substance dramatique et la vision de certaines pièces du répertoire (*L’Éveil du printemps*, *Le Pélican*, *Woyzeck*, *Dibuk*, *Le Mendiant*, *Le Sacristain*, *Iona*, *L’Oiseau d’eau*, *Lulu*, *Dehors, devant la porte*, *Le Fou et la nonne*, *La Sonate des spectres*) soit par les options stylistiques de différentes mises en scène récentes des metteurs en scène: Liviu Ciulei, Cătălina Buzoianu, Tompa Gabor, Beatrice Bleonț, Felix Alexa, L. Bocsardi, Dragoș Galgoțiu, Silviu Purcărete, Mihai Măniūtiu, Anca Bradu, Ion Sapdaru...

Ce sont des spectacles dans lesquels l’horizon fermé persiste, mais la tension des révélations et des élévations spirituelles a un pouls plus prononcé. Toujours valable reste l’attention accordée à l’expressivité corporelle, à la sémantique gestuelle, aux stylisations chorégraphiques de l’image scénique. Le subconscient se relève dans la confrontation de l’individu avec la fausse morale de la société. La pression des menteuses interdictions puritaines et la démagogie des intérêts de groupe prennent des formes grotesques. Des manifestations d’habitude considérées incompatibles – venues de la sphère du sacré et de la sensualité charnelle – s’interfèrent, se confondent. Des états de maxime signification humaine, imprégnés de l’instinctualité viscérale, de violence ou de souffrance tragique reçoivent un traitement théâtral contrastant : « poétique », ludique, parodique.

Au-delà des possibilités de choc émotionnel offertes aux créateurs, l’expressionnisme s’impose comme une attitude existentielle dans des formules scéniques mémorables. La résurrection et le répandissement du

¹⁸ Aureliu Manea, *Energiile spectacolului*, Cluj-Napoca, 1983.

¹⁹ Mihai Măniūtiu, *Redescoperirea actorului*, București, 1985, p 40.

²⁰ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, 1971, p 49.

courant sont à présent explicables, si on repasse en revue ce qu'on a dit sur les causes de son apparition : « Parce que Dieu est mort, parce que la guerre, la technique, la bureaucratie, la déshumanisation, la misère sont partout, parce que le problème de la condition humaine commence à se poser impérieusement »²¹. Que reste-t-il de cette énumération explicative à l'autre extrémité du XX^e siècle ? Elle peut être totalement reprise, en plus, on peut lui ajouter le dégoût face à « la médiocrité, le conservatorisme et l'arrivisme »²². Beaucoup des aspects de l'expressionnisme d'autrefois se maintiennent : « le fardeau du monde environnant » n'est moins oppressif, ni les inquiétudes et les obsessions de l'univers intérieur ne sont moins acablantes. « Les nerfs et les âmes excités et hypersensibles », tels qu'ils étaient caractérisés par quelqu'un, réagissent si non avec la même passion, avec, en échange, une furie amplifiée. Le théâtre « exorciste » s'avère, par les objectifs visés du metteur en scène Mihai Maniutiu, une hypostase de l'expressionnisme actuel.

En pleine transition, notre époque assiste au déchirement des utopies (socio-politiques, idéologiques) compromises. En réfléchissant l'expérience du siècle fini, les solutions du changement sont autrement imaginées. Après Brecht, l'expressionnisme ne peut plus être pratiqué comme avant (Fritz Martini), ni à l'époque post-moderne. En même temps que l'abandon des utopies, il est naturel que dans le spectacle théâtral s'accroisse la lucidité – souvent sceptique, ironique. Le metteur en scène Dragoș Galgoțiu parlait de sa préoccupation pour « une certaine objectivité du discours par des subjectivités mises en dialogue »²³. D'un théâtre expressionniste d'images et de visions subjectives, on arrive à une présence de l'expressionnisme dans le théâtre sous la forme d'émotions individuelles et des subjectivités manifestes dans une pluralité reflétée par le public.

Mais, en même temps, on constate que dans le désir de purification de l'homme de tout ce qui l'a soumis et dégradé, interviennent l'expectative, la crispation, la tentative d'éviter la réponse, l'impuissance – tragique ou tragicomique. À côté desquelles il y a la peur que les fautes capitales, désastreuses d'un siècle fini se répètent dans celui qui commence. Les deux spectacles *Hamlet*, de Craiova et de Botosani, très différents, l'un philosophique, l'autre, politique, avaient un tel suprathème qui les rapprochait.

Au colloque de Belgique, les participants ont souligné que les états paroxystiques traversés par le personnage expressionniste dans sa relation avec un univers en crise ou avec sa propre crise ne doivent pas être seulement consignés et accompagnés d'une réponse déjà fabriquée, mais ils doivent naître des questions et des réflexions. Pour les interprètes ou pour les spectateurs, vivre le théâtre d'une manière expressionniste signifie pénétrer dans un monde de l'exaltation et de l'exaspération, des sentiments excessifs et des manifestations exacerbées. Cela signifie comprendre leur nécessité et même leur caractère inévitable. Comprendre ce que tu as vécu, ce que tu vis, même si c'est dans le théâtre...

LE THÉÂTRE ROUMAIN ET L'EXPRESSIONNISME PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE

1914

- La revue de Iassy *Versuri și proză*, sous la direction de Alfred Hefter-Hidalgo (parmi les collaborateurs se trouvaient les jeunes Victor Ion Popa et B. Fundoianu) annonce son intention d'ouvrir un théâtre qui aurait dans son répertoire *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind.

1917

- 26 novembre : *Le Serpent (Der Erdgeist – L'Esprit de la terre)* de F.Wedekind, avec Marioara Voiculescu, G. Storin, P. Sturdza, Al. Mihalescu.
- Théâtre Modern (Compagnie Marioara Voiculescu), Bucarest.

1919

- 12 novembre : *La Passion rouge* de Mihail Sorbul, avec Al. Mihalescu, Théâtre Excelsior, Bucarest..

²¹ Ilse et Pierre Garnier, *L'Expressionnisme allemand*, p 8.

²² Sebastian Vlad Popa, *Revoluția interioară*, in *Semnal teatral*, 1–4, 1997, 1–2 1998, p 237.

²³ Miruna Runcan, C. C. Buricea Mlinarcic, *Cinci divane ad-hoc*, București, 1994, p 74.

1920

- octobre-décembre : brève activité du groupe *Studio* de Bucarest, ayant également une section de théâtre (Victor D. Bumbesti, Lily Popovici, P. Sturdza) qui annonce des conférences, des spectacles, des cours de spécialité.
- 2 novembre : *Le Père* de Strindberg, avec Ion Manolescu, Aura Buzescu, Théâtre Excelsior, Bucarest.

1921

- 11 avril : *La sonate des ombres* de A. Dominic, mise en scène C. I. Nottara, avec G. Ciprian, I. Sârbu, C. I. Nottara, Lily Popovici Dominic, Ana Luca, Théâtre National, Bucarest.
- 19 avril : *Mademoiselle Julie* de August Strindberg, avec Dida Solomon, G. Ciprian, Théâtre National, Bucarest.
- 22 avril : *Electre* de Hugo von Hofmansthal, mise en scène Victor Bumbesti, scénographie C. Pogedaeff, avec Agepsina Macri-Eftimiu, Théâtre National, Bucarest.
- 28 septembre : *La Semaine sainte* de Mihai Saulescu, mise en scène Victor D. Bumbesti, scénographie Traian Cornescu, avec Anicuta Cârje, Ana Luca, I. Sârbul, C. Orendy, Théâtre National, Bucarest.
- octobre : la fondation du groupe *Poesis* sous la direction de Ion Marin Sadoveanu.
- 28 novembre : *La Plus forte* de August Strindberg, avec Marietta Sadova, Dida Solomon, Maison d'Art, Bucarest.
- 10–19 décembre : la tournée Alexander Moissi : *Les Revenants* de Henryk Ibsen ; *Othello* de Shakespeare, *Le Cadavre vivant* de Lev Tolstoi, *Edipe* de Hugo von Hofmansthal.
- 28 décembre : *Glauco* de E. L. Morselli, mise en scène Victor D. Bumbesti, scénographie Traian Cornescu, avec G. Vraca, Maria Filotti, Théâtre National, Bucarest.

1922

- 7 mars : *Salomé* de Oscar Wilde, mise en scène Mime Mizu, scénographie Traian Cornescu, avec Marioara Voiculescu, Compagnie Marioara Voiculescu, Cirque Sidoli, Bucarest.
- 10 mars : *Nyu* de Ossip Dimov, avec Mihaela Costescu, Ion Manolescu, Tony Bulandra ; *Le Pélican* de August Strindberg, avec Aura Buzescu, Renée Annie, mise en scène et scénographie Karl Heinz Martin, Théâtre Reine Marie (Compagnie Bulandra), Bucarest.
- 29 mars : *L'Ivresse* de August Strindberg, mise en scène et scénographie Karl Heinz Martin, avec Tony Bulandra, Agepsina Macri-Eftimiu, G. Calboreanu, Théâtre Reine Marie (Compagnie Bulandra), Bucarest.
- 1 avril : *Lysistrata* de Aristophane, mise en scène et scénographie Karl Heinz Martin, avec Lucia Sturdza Bulandra, Tony Bulandra, Marietta Rares, Théâtre Reine Marie (Compagnie Bulandra), Bucarest.
- Mai-juin : la tournée Paul Baratoff : *Le Dieu vengeur* de Salom Asch, salle Jignita, Bucarest.
- 6 septembre : *Macbeth* de Shakespeare, mise en scène Paul Gusty, scénographie G. Pogedaeff, avec G. Ciprian, Agepsina Macri-Eftimiu, Théâtre National, Bucarest.
- Novembre-décembre : à Jassy, on projette – sans résultat – *Le Théâtre Libre* dans la mise en scène de Victor D. Bumbesti, avec les a déurs Dida Solomon, Marietta Sadova, P. Sturdza. Dans le répertoire préconisé : Paul Claudel, Frank Wedekind, Georg Kaiser, Ernst Toller, etc.
- 3–16 décembre : la tournée Paul Wegener : *La Danse de la mort* et *Le Père* de August Strindberg ; *Othello* de Shakespeare.

1923

- 8 février : *Le Cadavre vivant* de Lev Tolstoi, avec Ion Manolescu, N. Băltăţeanu, Théâtre Reine Marie (Compagnie Bulandra), Bucarest.
- 29 mars : *Sœur Béatrice* de Maurice Maeterlinck, mise en scène Victor Bumbesti, Ion Marin Sadoveanu, scénographie Traian Cornescu, le groupe *Poesis*, Athénée Roumain, Bucarest.
- juillet : la troupe de Vilna s'établit à Bucarest (jusqu'en 1927).

- 15 novembre : *Hamlet* de Shakespeare, mise en scène Soare Z. Soare (début), scénographie Roller, avec Tony Bulandra, I. Anastasiad, Lucia Sturdza Bulandra, Aura Buzescu, Théâtre Reine Marie (Compagnie Bulandra), Bucarest.
- 18 novembre : la tournée Raul Aslan : *Le Feu à l'Opéra* de Georg Kaiser, Théâtre Charles le Grand, Bucarest.
- 2 décembre : l'éphémère groupe *Atelier* propose pour son répertoire : *Le Maître* de Adrian Maniu, *La Mort joyeuse* de Nikolai Evreinov, *La Ville morte* de Gabriele d'Annunzio, *Le Carnaval des enfants* de H. Georges de Bouhelier.
- 26 décembre : *Le Simoun* de August Strindberg, mise en scène G. Ciprian, avec Dida Solomon, Ion Tâlván, Théâtre National, Bucarest.

1924

- 27 janvier : *Le Maître* de Adrian Maniu, lecture au groupe *Atelier*, Bucarest.
- 28 février : Lucian Blaga fait son début scénique avec *Zamolxe*, Théâtre Magyar, Cluj.
- 11 avril : *Le Masque* de Ion Sân-Giorgiu, mise en scène Paul Gusty, avec Marioara Zimniceanu, N. Baltateanu, Théâtre National, Bucarest.
- 15 octobre : *Le Petit Eyolf* de Henrik Ibsen, mise en scène et scénographie Victor Ion Popa, Ovid Bradescu, Ion Tâlván, Théâtre Populaire, Bucarest.
- 12 novembre : *Kean* de Kasimir Edschmid, d'après Al. Dumas, mise en scène Soare Z. Soare, scénographie L. Hass, avec Tony Bulandra, Lucia Sturdza Bulandra, Théâtre Reine Marie (Compagnie Bulandra), Bucarest
- 21 décembre : *Peer Gynt* de Henryk Ibsen, mise en scène Mime Mizu, scénographie Traian Cornescu, avec Marioara Voiculescu, Compagnie Marioara Voiculescu, Bucarest.

1925

- 9 janvier : *Le Chanteur de sa tristesse* de Ossip Dimov, mise en scène I. Bulov, scénographie G. Löwendal, avec Iosif Bulov, Natan, Lares, Weisslitz, Liuba Kadison, Anna Braz, Théâtre Central (troupe de Vilna), Bucarest.
- 17 février : *Lulu* de Frank Wedekind, mise en scène Soare Z. Soare, scénographie Traian Cornescu, avec Marioara Voiculescu, Marietta Sadova, Romald Bulfinsky, Ion Mortun, G. Ciprian, Compagnie Marioara Voiculescu, Bucarest.
- 20 mars : *Le Vampire* de Hans Müller, mise en scène I.M. Daniel, scénographie Traian Cornescu, avec Lily Popovici, Marioara Voiculescu, G. Ciprian, I. Mortun, Compagnie Marioara Voiculescu, Bucarest.
- 7 décembre : *Pour le bonheur* de S. Przbyszewski, mise en scène et scénographie Victor Ion Popa, avec Getta Popa, Vili Ronea, Maria Antonova, N. Șubă, Théâtre Populaire, Bucarest.

1926

- 7 janvier : *Le Mannequin sentimental* de Ion Minulescu, mise en scène Paul Gusty, scénographie Traian Cornescu, avec Marioara Voiculescu, N. Baltateanu, Théâtre National, Bucarest.

1927

- 3 février : *Crime et châtement* de Dostoievski, mise en scène Aurel Ion Maican, scénographie G. Löwendal, Théâtre National, Cernautsi.
- 17 février : *Anno Domini* de Ion Marin Sadoveanu ; *Daria* de Lucian Blaga, mise en scène Victor Ion Popa, scénographie G. Löwendal, Théâtre National Cernautsi.
- 22 août : la tournée Paul Baratoff : *Hinkemann* de Ernst Toller, salle Jignita, Bucarest.
- 2 septembre : *La Comédie du bonheur* de Nikolai Evreinov, mise en scène Soare Z. Soare, scénographie V. Feodorov, avec G. Vraca, Agepsina Macri-Eftimiu, Théâtre National, Bucarest.
- 12 octobre : *Les Camarades* de August Strindberg, mise en scène Iacob Sternberg, scénographie M. H. Maxy, avec Dida Solomon, Théâtre Caragiale, Bucarest.
- 2 novembre : *Les Ratés* de H.R. Lenormand, mise en scène Sandu Eliad, scénographie M. H. Maxy, avec Dida Solomon, Al. Critico, Théâtre Caragiale, Bucarest.
- 1 décembre : *R.U.R.* de Karel Capek, mise en scène Aurel Ion Maican, scénographie G. Löwendal, Théâtre National, Cernautsi.

1928

- 23 février : *Les Bas-fonds* de Maxim Gorki, mise en scène Victor Ion Popa, scénographie G. Löwendal, Théâtre National, Cernautsi.
- 27–28 mars : la tournée Paul Wegener : *La Pensée* de Leonid Andreev ; *La Danse de mort* de August Strindberg, Théâtre Reine Marie, Bucarest.
- 21 avril : *Le Père* de August Strindberg, mise en scène Victor Ion Popa, scénographie G. Löwendal, Théâtre National, Cernautsi.

1929

- 11 mars : *Hamlet* de Shakespeare, mise en scène Paul Gusty, scénographie V. Feodorov, avec Aristide Demetriade, Théâtre National, Bucarest.
- 5 avril : *Maître Manole* de Lucian Blaga, mise en scène Soare Z. Soare, décors V. Feodorov, costumes A. Demian, avec A. Pop Martian, Aura Buzescu, Théâtre National, Bucarest.
- 14 septembre : *Les loups en cuivre* de Adrian Maniu, mise en scène Victor Ion Popa, scénographie A. Demian, Théâtre Marioara Ventura, Bucarest.
- 3 octobre : *Anno Domini* de Ion Marin Sadoveanu, mise en scène Aurel Ion Maican, scénographie Th. Kiriakoff, Théâtre National, Jassy.
- 23 octobre : *Périphérie* de Frantisek Langer, mise en scène et scénographie Victor Ion Popa, Théâtre Maria Ventura, Bucarest.

1930

- 14 janvier : *Celui qui reçoit les gifles* de Leonid Andreev, mise en scène Aurel Ion Maican, scénographie Th. Kiriakoff, avec Aurel Ghitescu, Théâtre National, Jassy.
- 21 janvier : *Un Monsieur bien* de Walter Hasenclever, mise en scène Aurel Ion Maican, scénographie Th. Kiriakoff, Théâtre National, Jassy.
- 29 janvier : *La Nuit dans l'ancien faubourg* de I. L. Peretz, mise en scène Iacob Sternberg, le studio théâtral juif, Bucarest (BITS).
- 25 février : *Périphérie* de Frantisek Langer, mise en scène Aurel Ion Maican, scénographie Th. Kiriakoff, Théâtre National, Jassy.
- février : au Théâtre National de Bucarest commencent les répétitions pour *Sam* de G. M. Zamfirescu, ultérieurement suspendues.
- 20 avril : *Le Couturier enchanté* de Salom Asch, mise en scène Iacob Sternberg, scénographie M. H. Maxy, studio théâtral juif, Bucarest
- 24 octobre : *Les Frères Karamazov* de Jacques Copeau et J. Crone, d'après Dostoievski, mise en scène Aurel Ion Maican, scénographie Th. Kiriakoff, Théâtre National, Jassy.
- novembre-décembre : la tournée Raul Aslan : *XYZ* de Klabund ; *L'Ivresse* de August Strindberg.

1931

- 9 janvier : *La Croisade des enfants* de Lucian Blaga, mise en scène Soare Z. Soare, avec Marioara Voiculescu, G. Calboreanu, Irina Nădejde, Théâtre National, Bucarest.
- 23 janvier : *R.U.R.* de Karel Capek, mise en scène Soare Z. Soare, scénographie V. Feodorov, avec G. Calboreanu, A. Pop Martian, Marietta Sadova, Théâtre National, Bucarest.
- 18 mai : *Prince aux cheveux noirs* de Felix Aderca, mise en scène Tatiana Nottara, Compagnie Masca, Bucarest.
- 10 novembre : *Le simoun* de H. R. Lenormand, mise en scène Ion Sava, scénographie Th. Kiriakoff, avec Tudor Călin, Angela Luncescu, Jenny Argeșeanu, Théâtre National, Jassy.

1932

- 23 janvier : *L'Avare* de Molière, mise en scène Aurel Ion Maican, scénographie Th. Kiriakoff, avec Constantin Ramadan, Théâtre National, Jassy
- 20 avril : *Maya* de S. Gantillon, mise en scène Marietta Sadova, scénographie M. H. Maxy, avec Dida Solomon, Tanti Cocea, Natasa Alexandra, Emil Botta, Théâtre Libre, Bucarest.
- 31 décembre : *Le Mal de la jeunesse* de Fr. Bruckner, mise en scène G. M. Zamfirescu, avec Maria Antonova, Tanți Cocea, Emil Botta, Compagnie 13+1, Bucarest.

1933

- 23 février : *Georges Dandin affranchi* de Iosif Ligeti et M. W. Dan, mise en scène I. Ligeti, scénographie Jules Perahim, Compagnie 13+1, Bucarest.
- 14 mars : *Napoléon entre nous* de Walter Hasenclever, mise en scène Ion Sava, scénographie Ion Sava et Th. Kiriakoff, avec Miluta Gheorghiu, Théâtre National, Jassy.
- 14 novembre : *Le Billet de loterie gagnant* de S. Iuskievici, mise en scène G. M. Zamfirescu, scénographie Th. Kiriakoff, Théâtre National, Jassy.

1934

- 25 juin : le metteur en scène Ion Sava initie à Jassy Teatrul de vedenii (Le théâtre de visions) : *Le signe de la bête* d'après Rudyard Kipling, suivi le 4 juillet par *Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume* d'après E. A. Poe et le 16 juillet : *Une Mariée à la loterie* d'après E. T. A. Hoffmann, scénographie Ion Sava et Th. Kiriakoff.
- 27 octobre : *Le Père* de August Strindberg, mise en scène G. M. Zamfirescu, scénographie Th. Kiriakoff, avec Aurel Ghitescu, Gh. Popovici, Eliza Petrachescu, Gina Sandri, Théâtre National, Jassy.
- 1 décembre : *Les ratés* de H. R. Lenormand, mise en scène Ion Sava, scénographie Ion Sava et Th. Kiriakoff, avec Tudor Calin, Sandrina Stan, Théâtre National, Jassy.

1936

- 2–22 août : *L'Ombre jaune* de L. Maleh, mise en scène Iacob Sternberg, scénographie G. Löwendal et M. Rubingher, avec Sidy Thal, Théâtre Izbânda, Bucarest.

1937

- 6 février : *Hamlet* de Shakespeare, mise en scène Ion Sava, scénographie Th. Kiriakoff, avec Tudor Calin, Cezar Rovinteanu, Gina Sandri, Théâtre National, Jassy.
- 11 juin : *Le Trésor* de S. Alehem, mise en scène Iacob Sternberg, scénographie Jules Perahim, avec Sidy Thal, Adolf Teffner, Théâtre Izbânda, Bucarest.

1938

- 11 novembre : *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello, mise en scène Ion Sava, scénographie Ion Sava et Traian Cornescu, avec G. Calboreanu, Marietta Sadova, Marietta Anca, Théâtre National, Studio, Bucarest.

1940

- 29 mars : *La Lune coupable* de Massimo Bontempelli, mise en scène Fernando de Cruciatti, avec Lilly Carandino, Emil Botta, Getta Kernbach, Théâtre National, Studio, Bucarest.
- 27 septembre : *Notre petite ville* de Thornton Wilder, mise en scène Ion Sava, scénographie Ion Sava et Traian Cornescu, avec Ion Fintesteanu, Marietta Sadova, Marietta Deculescu, Théâtre National, Studio, Bucarest.

1941

- 21 octobre : *Daria* de Lucian Blaga, mise en scène Ion Olteanu, scénographie Eugen Trucinski, musique Mircea Popa, avec Magda Tâlván, Nunuta Hodos, N.Neamtu-Ottonel, Théâtre National, Cluj (à Timisoara).
- 27 octobre : *La Croisade des enfants* de Lucian Blaga, mise en scène Ion Olteanu, scénographie Eugen Trucinski, musique Mircea Popa, avec Maria Cupcea, Florica Ciura-Ştefănescu, Nunuta Hodoş, Titus Lapteş, Théâtre National, Cluj (à Timisoara).

1942

- 24 mars : *L'Annonce faite à Marie*, mise en scène Ion Olteanu, scénographie Eugen Trucinski, avec Magda Tâlván, Violeta Boitoş, N. Sireteanu, Nunuta Hodoş, Théâtre National, Cluj (à Timisoara).

1944

- 21 janvier : *Chânes* de A.L.Martin, mise en scène Ion Sava, scénographie Traian Cornescu, avec Alexandru Demetriad, Marietta Sadova, Emil Botta, Théâtre National, Studio, Bucarest.
- Le projet de Ion Olteanu de mettre en scène *Le Trouble des eaux* de Lucian Blaga ne sera pas réalisé.

1945

- 13 avril : *The Unicorn from the Stars* de William Butler Yeats, mise en scène Ion Sava et Magdalena Radulescu, avec Emil Botta, Théâtre National, Studio, Bucarest.

1946

- 27 février : *Macbeth* de Shakespeare, mise en scène Ion Sava, scénographie Jules Perahim, avec Titus Laptès, Marietta Anca, Théâtre National, Bucarest.

1947

- 10 avril : *Golden Boy* de Clifford Odets, mise en scène Ion Sava, scénographie Liviu Ciulei, avec Liviu Ciulei, Théâtre Odeon, Bucarest.
- 23 avril : *La Belle endormie* de Rosso di San Secondo, mise en scène Ion Sava, scénographie Ion Sava et Marga Ene, avec Irina Răchițeanu, Aurel Munteanu, Nelly Dordea, Al. Finți, Maria Filotti, Théâtre National, Bucarest.